

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 49, 2025 – Speciale Ercole Tasso letterato, filosofo e manager nella Lombardia veneziana tra Cinque e Seicento, a cura di Cristina Cappelletti, Massimo Castellozzi ed Eleonora Gamba

La dimostrazione della divinità dell'amata. Sonetti, imprese e misteri cabalistici nella Virginia di Ercole Tasso

Demonstrating the Divinity of the Beloved: Sonnets, Imprese, and Kabbalistic Mysteries in Ercole Tasso's Virginia

ALESSANDRO BENASSI

ABSTRACT

L'articolo intende dapprima esplorare il contesto letterario e culturale in cui prende forma La Virginia ouero della dea de' nostri tempi. Trattato oue si hanno rime, imprese & dimostrazioni cabalistiche di Ercole Tasso [Bergamo, Comin Ventura, 1593?]. Secondariamente, a partire da alcuni rilievi testuali verranno indagati la struttura dell'opera, il suo legame con il Canzoniere petrarchesco e le modalità stilistiche del discorso tassiano, per proporre un'interpretazione unitaria.

PAROLE CHIAVE: *Ercole Tasso, Virginia, imprese, cabala.*

This article first seeks to explore the literary and cultural context in which La Virginia ouero della dea de' nostri tempi. Trattato oue si hanno rime, imprese & dimostrazioni cabalistiche by Ercole Tasso [Bergamo, Comin Ventura, 1593?] took shape. Secondly, drawing on a selection of textual observations, the study will examine the structure of the work, its connection to Petrarch's Canzoniere, and the stylistic features of Tasso's discourse, with the aim of offering a unified interpretation.

KEYWORDS: *Ercole Tasso, Virginia, Emblems, Kabbalah.*

AUTORE

Alessandro Benassi è ricercatore di letteratura italiana presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Si occupa di letteratura del Cinque e Seicento, con un focus sulla retorica e sulla combinazione del codice verbale e visivo (emblemi, imprese, ecfraresi, edizioni illustrate).

alessandro.benassi@unisob.na.it

La *Délie. Object de plus haute vertu* (Lione 1544) di Maurice Scève e la *La Virginia, ovvero della Dea de' nostri tempi* di Ercole Tasso sono state affiancate da Mario Praz in un binomio di successo:¹ entrambi i poeti intitolano i loro canzonieri dal nome della donna amata, a lei attribuiscono il primato delle virtù, e, soprattutto, intrecciano il discorso lirico con quello iconico. È opportuno tenere a mente che è il contesto lionese a favorire la costruzione combinata di poesie e immagini realizzata da Scève: l'autore mostra una precoce sensibilità per quanto sta per imporsi nella prassi letteraria e nel mercato librario. L'editoria di Lione, città fortemente italianizzata e rilevante snodo culturale ed economico, si caratterizza infatti in questo giro d'anni per la produzione di opere in cui il codice verbale e quello visivo sono strutturalmente connessi. Intorno alla metà del secolo, è proprio a Lione che gli *Emblemata* di Andrea Alciato sono canonizzati, riordinati secondo *loci communes*, tradotti e commentati;² ed è qui ancora che sono pubblicate le prime opere dell'impresistica francese: le *Devises heroïques* di Claude Paradin (1551), la *Picta poesis* di Barthélemy Aneau (1552), il *Pegma* di Pierre Coustau (1555). Responsabile del ritrovamento della supposta tomba di Laura ad Avignone,³ precursore della Pléiade, Scève è tra i primi a sfruttare le risorse dell'immagine simbolica in un canzoniere amoroso, intervallando i suoi *dizains* con imprese che stanno con le liriche in un rapporto complesso, fatto di rimandi interni, evocazioni e allusioni enigmatiche.⁴

Dopo aver introdotto brevemente il contesto letterario e culturale in cui credo che la *Virginia* si inserisca, approfondirò alcuni aspetti della costruzione dell'opera, del significato di liriche, imprese e misteri cabalistici, per individuare, infine, il senso dell'ispirazione comune del lionese e del bergamasco.

Nella tradizione italiana dell'immagine significativa, non si può dimenticare, accanto al nome di Paolo Giovio, quello di Achille Bocchi, insegnante a Bologna negli

¹ M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Abscondita, Milano 2014, p. 72. L'associazione è riproposta da A. MAGGI, *Il sé e la doppia alterità: imprese e versi in 'La Virginia' di Ercole Tasso e in 'Délie' di Maurice Scève*, in ID., *Impresa e identità rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 47-78.

² Cfr. C. BALAVOINE, *Le classement thématique des emblèmes d'Alciat: recherche en paternité*, in *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, a cura di A. Adams e A.J. Harper, Brill, Leiden 1992, pp. 1-21; e D.S. RUSSELL, *Claude Mignault, Erasmus and Simon Bouquet. The Function of the Commentaries on Alciato's Emblems*, in *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, a cura di K. Enenkel e A. Visser, Brepols, Turnhout 2003, pp. 17-32.

³ *Il Petrarca*, Giovan di Tournes, Lione 1545, pp. 3-8: 5. Sull'episodio, cfr. E. GIUDICI, *Bilancio di un'annosa questione: Maurice Scève e "la scoperta" della tomba di Laura*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», II, 1980, pp. 7-70.

⁴ Cfr. M. SCÈVE, *Délie, object de plus haute vertu*, a cura di F. Charpentier, Gallimard, Paris 1984; e l'ed. critica a cura di G. Defaux, Droz, Genève 2004, 2 voll. Si tengano presenti inoltre J. RISSET, *L'Anagramme du désir. Essai sur la 'Délie' de Maurice Scève*, Bulzoni, Roma 1971; e V.-L. SAULNIER, *Maurice Scève. Italianisant, humaniste et poète (ca 1500-1560)*, Klincksieck, Paris 1948.

anni in cui Alciato è prima studente e poi professore di legge. Con Filippo Fasanini, Bocchi è indiretto erede di Filippo Beroaldo il Vecchio, e dei suoi interessi per la significazione simbolica, il neoplatonismo e la cabala cristiana:⁵ ambiti che convergono nella composizione tematica delle *Symbolicarum Quaestiones* (raccolta di 151 simboli, incisi da Giulio Bonasone, e affiancati da un carme), pubblicate da Bocchi nel 1555 presso l'accademia da lui fondata.⁶ L'Accademia dell'Ermata, nome in cui programmaticamente Bocchi fonde in una androgina unità duplice l'eloquenza di Ermete e la sapienza di Atena, si dissolve nel 1556 e Bocchi muore nel '62, appena prima, dunque, che Ercole Tasso arrivi a Bologna come studente di legge nel 1563.⁷ Tuttavia, il prestigio e il magistero del bolognese perdurano a lungo, come dimostra, nel 1574, la nuova edizione delle *Quaestiones* promossa dalla Società Tipografica di Carlo Sigonio, che vede l'intervento incisivo di Agostino Carracci.⁸

Oltre a questa esperienza, credo sia opportuno avere presente anche quella tendenza del petrarchismo di medio Cinquecento, indagata da Franco Tomasi, che enfatizza l'elemento paratestuale nell'edizione dei testi lirici. Gli importanti apparati esegetici che accompagnano le edizioni divengono «sede di incontro tra teoria e prassi, luogo nel quale si dimostrano al lettore, sul piano concreto degli esiti poetici, le ragioni ideali delle scelte linguistiche, stilistiche e retoriche».⁹ La rilevanza di tale fenomeno è triplice: innanzi tutto, in questo tipo di opere è riconoscibile la prospettiva neoplatonica della filosofia d'amore. In secondo luogo, la maggior parte degli autori coinvolti sono gli stessi che animano il dibattito impresistico, come Girolamo Ruscelli, Luca Contile, Francesco Patrizi. Infine, non si può trascurare che Tasso iscriva la *Virginia* nel genere del «trattato». Secondo Northrop Frye, il commento, in

⁵ C. DIONISOTTI, *Giovan Battista Pio e Mario Equicola*, in *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968, pp. 78-130: 80. Su Filippo Beroaldo, cfr. M.P. GILMORE, *Beroaldo, Filipposeniro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, 1967, pp. 382-384, [https://www.treccani.it/enciclopedia/beroaldo-filippo-senior_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/beroaldo-filippo-senior_(Dizionario-Biografico)/) (url consultato il 14/07/2025); E. GARIN, *Note in margine all'opera di Filippo Beroaldo il Vecchio*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, a cura di G. Bernardoni Trezzini, Antenore, Padova 1974, II, pp. 437-456; e J.B. WADSWORTH, *Filippo Beroaldo the Elder and the Early Renaissance in Lyons*, in «*Medievalia et Humanistica*», XI, 1957, pp. 78-89.

⁶ Cfr. almeno A. ROLET, *Achille Bocchi's Symbolicae Quaestiones (1555)*, in *Mundus emblematicus* cit., pp. 101-130; e E.S. WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge UP., Cambridge 1993.

⁷ M. CASTELLOZZI, *Tasso, Ercole*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 95, 2019, pp. 132-134, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-tasso_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-tasso_(Dizionario-Biografico)/) (url consultato il 14/07/2025).

⁸ Su Sigonio e la *Societas Typographiae Bononiensis*, cfr. V. LAVENIA, *Sigonio*, in *Carlo*, *Dizionario biografico degli italiani*, 92, 2018, pp. 578-583, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-sigonio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-sigonio_(Dizionario-Biografico)/) (url consultato il 22/07/2025); e A. SORBELLI, *Carlo Sigonio e la Società tipografica bolognese*, in «*La Bibliofilia*», XXIII, 3/5, 1921, pp. 95-105.

⁹ F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Antenore, Roma-Padova 2012, p. 6.

quanto funzionale a «collegare idee alla struttura immaginativa poetica»,¹⁰ è un caso particolare della più generale interpretazione allegorica: l'ascrizione al «trattato» intenderebbe allora rendere palese al pubblico non tanto l'istanza allegorica, ma quella argomentativa delle idee che vengono sia collegate sia dimostrate nella dimensione poetica.

Proprio un collegamento di principi retorici, estetici e filosofici alla materia testuale è ciò che si genera, ad esempio, nella *Lettura sopra un sonetto del Signor Marchese della Terza alla divina signora Marchesa del Vasto* (Venezia 1552), dove Ruscelli procede alla «valorizzazione, spesso enfatica, della dimensione morale e filosofica» del testo lirico,¹¹ alla rievocazione della memoria poetica che lo influenza e alla sua riattualizzazione. Come Ruscelli spiega nell'introduzione *Ai lettori*, l'opera sarebbe dovuta rientrare in un progetto editoriale più articolato, accanto al *Tempio alla divina Signora Donna Giovanna d'Aragona* (Venezia 1555), così da costruire un dittico encomiastico per Maria e a Giovanna d'Aragona.¹² Nella prima sezione della *Lettura*, Ruscelli discute l'«intenzione del sonetto», in un'ermeneutica che «si articola intorno a luoghi comuni del pensiero platonico rinascimentale»:¹³ nell'ordine universale, nella sua corrispondenza tra macro e microcosmo, la dignità della donna, forma perfetta dell'opera della creazione, viene spiegata e giustificata, in una prospettiva cratiliiana con etimologie tratte dal latino, dal greco e dall'ebraico. Sebbene rinunci a «spiegare l'importanza delle lettere secondo i numeri per la via cabalistica»,¹⁴ Ruscelli indugia a descrivere i processi psicologici stimolati dalla visione della donna, che superano l'iniziale percezione sensibile per raggiungere una conoscenza puramente intellettuale.¹⁵ L'effetto etico della contemplazione della bellezza muliebre rende possibile l'accesso al *furor* amoroso, e innesca un'elevazione estatica di rapimento spirituale e di avvicinamento a dio:

¹⁰ N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 2000, p. 118.

¹¹ P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Alla ricerca di «infiniti sensi». Il discorso di Contile su un sonetto di Goselini*, in *Luca Contile da Cetona all'Europa*. Atti del seminario di studi (Cetona, 20-21 ottobre 2007), a cura di R. Gigliucci, Vecchiarelli, Manziana 2009, pp. 69-139: 75.

¹² G. RUSCELLI, *Ai lettori*, in *Lettura sopra un sonetto dell'Illustriss. Signor Marchese della Terza alla divina signora Marchesa del Vasto*, Giovan Griffio, Venezia, 1552, cc. avir-v. Cfr. M. FAINI, *Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dubbiosi tra Brescia e Venezia*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'Accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana 2012, vol. II, pp. 455-519.

¹³ E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, p. 114.

¹⁴ G. RUSCELLI, *Lettura sopra un sonetto* cit., c. 21v.

¹⁵ A. BENASSI, *La filosofia del cavaliere. Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Pacini Fazzi, Lucca 2018, pp. 304-306.

e in questi pensieri, in questa immaginazione, in queste meraviglie viene talmente a sforzarsi la potenza superiore e intanto fingersi nell'oggetto suo, che la parte inferiore, cioè la sensitiva viene a poco a poco ad indebolirsi e finalmente a perdersi, o mortificarsi del tutto in ogni sua operazione; e così la parte superiore, cioè la intellettuale, avendo per mezzo de' sensi compresa così maravigliosa bellezza corporale, e da quella passando alla bellezza dell'animo, e indi poi alla ideale, viene finalmente ad unirsi con dio. E questo è quel rapto [...] che] si fa dalla maraviglia e dalla contemplazione.¹⁶

Nello stesso anno viene pubblicata un'altra opera vicina alla *Lettura* di Ruscelli per tematiche e impostazione: il *Discorso sopra li cinque sensi del corpo* di Luca Contile.¹⁷ Il sonetto di Goselini, *Gli occhi miei privi di lor chiaro aspetto*, è l'oggetto nominale dell'esegesi di Contile, che coglie l'occasione per discutere le funzioni dei sensi corporei e la natura psicologica della conoscenza sensibile, seguendo il modello autorevole dei commenti di Giulio Camillo a Petrarca:¹⁸ la dinamica sensoriale è al principio del processo di contemplazione della bellezza, e, di conseguenza, scaturigine del potere spirituale dell'amore.¹⁹ Tali argomenti compaiono ancora nel 1560 nel commento che questa volta è Francesco Patrizi ad allestire per le *Rime* dello stesso Contile.²⁰ L'esposizione di Patrizi si allontana dalla materia specifica per indirizzarsi verso una speculazione filosofica sulla visione della bellezza, sul potere dell'amore e sull'indiamiento spirituale, in una «prospettiva [...] di tipo psicologico e

¹⁶ G. RUSCELLI, *Lettura sopra un sonetto* cit., c. 31v.

¹⁷ L. CONTILE, *Discorso sopra li cinque sensi del corpo nel Comento d'un Sonetto del Signor Giuliano Gosellini, al Cavalier Leone scultore Cesareo*, [Valerio e Girolamo Meda, Milano 1552].

¹⁸ G. CAMILLO, *Esposizione sopra 'l primo e secondo sonetto del Petrarca*, in *Opere*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1560, 2 voll., II, pp. 145-179. Sui commenti camilliani, cfr. L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1984, p. 24, n. 4; e P. ZAJA, *Introduzione*, a G. CAMILLO, *Chiose al Petrarca*, a cura di P. Zaja, Antenore, Roma-Padova 2009, pp. IX-LXXXVIII.

¹⁹ Cfr. P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Alla ricerca di «infiniti sensi»* cit., pp. 71 e 74-75. Cfr. anche S. ALBONICO, *Il Ruginoso Stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 244-245.

²⁰ L. CONTILE, *Le rime, divise in tre parti, con discorsi, et argomenti di M. Francesco Patritio et M. Antonio Borghesi, nuovamente stampate. Con le sei canzoni dette le sei sorelle di Marte*, Francesco Sansovino et compagni, Venezia 1560. Cfr. E. PIETROBON, *Gli argomenti di Francesco Patrizi come teatro ermeneutico del testo*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 37-58.

morale». ²¹ Patrizi dichiara di seguire la tradizione platonica, «unica vera competente in fatto di poesia», ²² e alla potenza della bellezza che assoggetta l'uomo allo stato psicologico della meraviglia:

E maravigliosissima è sopra tutte le mondane cose, che egli esca di sé più verso la bellezza, che verso tutte altre cose create insieme. E che ciò, con inestimabile sua gioia faccia, e il faccia sì ch'egli non resti sazio giamai del vedere la ammirata bellezza, e ch'egli non si sazi di mille sopra mille volte rivederla, e sempre più ne rimanga accenso. Né si appaghi di continuamente rimirla, ma di più che egli arda di tutto in quella persona trasmutarsi, e in lei sempre far la sua dimora, e ciò sia 'l fine di tutti i desideri suoi. Ma ciò non potendo, egli vi adopra più rimedi, sì come è che gli ponga ogni opra di sovente rivederla. [...] E quando ciò conseguire non può, egli ne fa fare i ritratti, ne' quali si consola. ²³

La meraviglia assume un ruolo tanto cruciale nel processo ascensionale dell'amante che si trasfigura nell'amata, da divenire criterio metadescrittivo dei suoi stessi effetti; il potere catalizzante della bellezza e la persistenza del desiderio erotico dell'osservatore impongono un'attualità costante, la continua presenza dell'oggetto della visione: quando gli sia impossibile soddisfare il suo bisogno, il «contemplatore ammirato [...] della bellezza suprema» ²⁴ può ricorrere a idoli sostitutivi, a immagini, che compensando l'assenza garantiscono comunque l'appagamento della vista, come se la premessa necessaria al rapporto ascensionale con la bellezza, risieda ineludibilmente e fisiologicamente nel confronto o con un'alterità reale o con quella fittizia dei ritratti. ²⁵ Patrizi descrive come il processo di comprensione intellettuale faccia nascere il desiderio di inserirsi nell'ornamento e nell'ordinamento del mondo, di raggiungere la «perpetuità divina» della bellezza. Se l'assenza dell'oggetto della visione ha implicato la realizzazione di un sostituto iconico della bellezza, il raggiungimento di quest'ultima conduce alla perfezione sopraceleste e al desiderio di creazione intellettuale. ²⁶ Patrizi illustra tale processo ascensionale, intellettuale e spirituale, rielaborando un denso passo dell'*Idea del teatro* di Camillo:

²¹ L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 27: «il problema è infatti il rapporto fra l'intelletto, la volontà dell'uomo e le "impressioni" che l'anima ha ricevuto da parte delle intelligenze che governano le sfere celesti».

²² Ivi, pp. 37-38.

²³ F. PATRIZI, *Discorso*, in L. CONTILE, *Le rime* cit., cc. 14r-24v: 16r.

²⁴ L. SCHIFFLER, *Idee estetico-poetiche di Francesco Patrizi*, in *Francesco Patrizi. Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Olschki, Firenze 2002, pp. 87-102: 92.

²⁵ Cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Laterza, Roma-Bari 2008.

²⁶ F. PATRIZI, *Discorso* cit., c. 19v. E cfr. A. BENASSI, *La filosofia del cavaliere* cit., pp. 307-312.

Hor questa imagine, per significare et tenacità nella strettezza che fa Hercole, et sollevation da terra in alto, coprirà un volume nel quale saranno distinte tutte le cose a queste parti appartenenti, come le impressioni che l'anima porta dal cielo, la memoria, la scienza, la opinione, l'intelletto pratico, cioè l'intendere, il pensiero, la imaginatione et la contemplatione. Et a Saturno si conviene questa imagine, prima perciò che la medesima misura nel sopraceleste della Binà, cioè dell'intelletto, è comune a Saturno, et poi per esser cosa ferma.²⁷

Evidenziare con questo *excursus* due aspetti cruciali della lirica di medio Cinquecento come la funzione del commento e la sua matrice filosofica consente altresì di delimitare il campo entro cui individuare il senso della definizione del genere letterario che compare nel sottotitolo della *Virginia*: Tasso non scrive un tempio, che pure sarebbe stato adeguato a una dea. Autorappresentandosi come filosofo e componendo un «trattato», egli supera la prassi esegetica dei *discorsi*, delle *esposizioni* e dei *commenti*. Quale *Trattato ove si hanno rime, imprese et dimostrazioni cabalistiche*, la *Virginia* pare slittare programmaticamente nel genere dimostrativo e argomentativo. Nella lettera di dedica a Giulia Albana, Tasso ribadisce la definizione del genere, e dichiara che il fine del libro è la «dimostrazione della Divinità della molto illustre Signora Virginia Bianchi» (c. Aiiir). C'è da chiedersi, allora, attraverso quali strategie si realizzi tale dimostrazione, o, meglio, c'è da spiegare come sonetti, imprese e misteri cabalistici possano funzionare da strumenti argomentativi.

La citazione che compare sul frontespizio («Da volar sopra 'l Ciel m'ha dato l'ali»), sotto l'iconologia della virtù, è la spia, enfaticamente collocata sulla soglia del testo, del petrarchismo di Tasso (c. Air: FIG. 1). Nella canzone *Quell'antico mio dolce empio signore* va in scena il contrasto tra il poeta-amante e Amore davanti a Ragione: se il primo «accusa l'avversario di crudeltà, di tirannia e di ingratitudine verso tanta giovanile devozione»,²⁸ il secondo ribalta le imputazioni a suo carico ricordando i benefici procurati al poeta: «Anchor, et questo è quel che tutto avanza, / da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali / per le cose mortali, / che son scala al Fattor, chi ben l'estima» (Rvf 360, 136-139). Con la citazione del frontespizio, Tasso rivendica per sé stesso il dono che Amore ha fatto all'ingrato poeta-amante del Canzoniere, così che, nel momento in cui propone nel titolo la tesi della divinità di Virginia, accenna anche all'effetto procurato dalla sua relazione con la donna amata, ossia all'ascensione spirituale da lei ingenerata. Una certa rilevanza tematica delle rime in morte

²⁷ G. CAMILLO, *L'idea del theatro. Con L'idea dell'eloquenza, il De transmutatione e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Adelphi, Milano 2015, pp. 217-218.

²⁸ R. BETTARINI, *Commento*, a F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, 2 voll., II, p. 1577.

si misura, sul *verso* del frontespizio, nell'iconismo occulto del quadrato intessuto con il nome e cognome di Virginia, elaborati in una cancrizzazione che dal centro muove verso gli angoli dissimulando una struttura solare a raggiera (c. Aiv: FIG. 2).²⁹ Per Petrarca, l'istanza di verità del «fidato specchio» (*Rvf* 361, 1 – successivo alla canzone sopra ricordata) si realizza nel «risveglio dal lungo sonno delle illusioni nella labilità del tempo».³⁰ Lo *Spechio dello Authore* di Tasso, invece, presenta l'alterità intemporale di Virginia come verità speculare dell'autore e immagine autentica del suo io, e materializza con immediatezza l'atto di trasmutazione dell'amante nell'amata spiegato da Patrizi nel commento a Contile. In questa *mise en abyme* del nome, inoltre, mi pare che si riassume la struttura dell'opera e si preannuncino le strategie poetiche, visuali ed ermeneutiche adottate dall'autore: l'articolazione combinatoria del significante anticipa il discorso lirico che si dipana linguisticamente nei sonetti; la dinamizzazione dell'iconismo predispone la figurazione impresistica; l'isolamento enfatico della forma onomastica, infine, avvisa della lettura intellettuale svolta nell'interpretazione cabalistica.

Dopo la lettera di dedica, l'epigrafe *nec fata semper viam inveniunt* sembra diretta a palesare il limite dell'azione provvidenziale del fato (c. Aiiiv: FIG. 3). A ben vedere, però, l'iscrizione esplicita la premessa maggiore del ragionamento che l'autore si avvia a svolgere. Se la profezia di Eleno ad Enea assicura l'ineluttabilità del destino (Virgilio, *Aeneis*, III, 395: «fata viam inveniunt»), con la citazione apofatica, Tasso elabora una tesi su tale destino: non sempre gli dèi conducono a un fine, solo i veri ci riescono, Virginia è vera dea, tanto che – come l'opera intende “dimostrare” – ha condotto Ercole al raggiungimento del suo.

I sonetti sollecitano un continuo confronto con l'ipotesto petrarchesco: la memoria poetica, da un lato, enfatizza la funzione salvifica di Virginia ridimensionando quella di Laura, dall'altro, rende ragione della piena e soddisfatta beatitudine di Ercole rispetto alle sofferenze di Francesco. Il primo sonetto della raccolta, come si legge nell'argomento che lo introduce, spiega le intenzioni dell'autore: «Propone in generale ciò che egli intenda dire». Il poeta si rivolge all'amata, meta dei suoi desideri e dei suoi pensieri: e come Laura è «idolo mio, scolpito in vivo lauro» (*Rvf* 30, 27), così Virginia è «Idolo altier, verace, unico e solo» (1, 1; c. Aiiir). Tuttavia, Tasso non intende cantare il dolore subito dal dominio d'amore, poiché, diversamente da altri amanti, egli non è divenuto albergo di passioni volgari: «Ecco ch'io canto, ecco ch'io scrivo e vergo / Non morti acerbe o lai, non pianti o duolo; / Non d'ardenti sospiri acceso stuolo; / Di ch'amante volgar vien fatto albergo» (1, 5-8). Con la seconda quartina, Tasso si presenta così in chiara opposizione a Francesco per il quale,

²⁹ G. Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1996, pp. 159-174.

³⁰ R. BETTARINI, *Commento*, a F. PETRARCA, *Canzoniere* cit., II, p. 1592.

invece, «Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe» (*Rvf* 23, 6). E se Laura è armata contro il poeta (*Rvf* 3, 14), Virginia non provoca sofferenza ma solo beatitudine, dato che in lei non c'è crudeltà, come si legge nella prima terzina: «Non fero cor, non fede infida, o dure / Repulse, onde talhora incontro amanti / Donne s'armar con proprio e altrui danno» (1, 9-11). E come i commenti cinquecenteschi dispiegano platonica-mente i sensi riposti della filosofia d'amore inscritti nella produzione lirica, e insistono sul valore della bellezza sensibile, percepita attraverso la vista, quale prima scaturigine del processo di elevazione dell'amante, così Tasso espone l'efficacia della virtù di Virginia in un processo che muove dal corpo e procede alle funzioni superiori: «Ma voi, Ben sommo, voi Virginia, e i santi / Effetti vostri (o cose rare) ond'hanno / I miei corpo, alma, e spirti, alte venture» (1, 12-14). Il sonetto incipitario, dunque, modula il tono e il senso del canzoniere, fino ad anticipare la conclusione del percorso biografico raccontato nelle liriche.³¹

Nel secondo sonetto, Tasso sembra quasi censurare tale gnoseologia amorosa per esaltare esclusivamente la percezione interiore:

Gente, cui sol un occhio alluma, e solo
a la beltà, ch'appar di fuori intende,
né prova ben, fuor di quel ch'essa rende,
comune a qualsivoglia vermicciuolo;
quinci si tolga; e siegua per suo stuolo immondo;
che 'l mio dire a tai non scende.
Odanmi quelli a cui vel non contende
di veder ciò ch'io veggo e canto e colo.
I' veggio e colo e canto non già quella,
che vede ogn'huom, Virginia, e sì ben una,
di ch'essa è veste, che di lei s'appella.
Così di quante dirò gioie, ch'ella
m'apporti pur, della comune alcuna
non ne fie già, ma della mia ciascuna. (2; c. Aiiir)

La bellezza occulta di Virginia, che solo Ercole può percepire e apprezzare in pieno, consente tanto la venerazione quanto la composizione poetica. L'identità dei momenti è stabilita ed esibita nel *tricolon* «veggo, e canto, e colo» che stringe il rapporto con il sonetto precedente: «ecco che io canto, ecco che io scrivo, e vergo». Più

³¹ Sul sonetto incipitario, cfr. R. FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma 1990, pp. 75-77; e F. ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, in «Schifanoia», IV, 1987, pp. 109-114.

ancora che *Voi ch'ascoltaste*, richiamato proprio dal *verbum videndi* (Rvf 1, 9), l'ipotesi di riferimento pare proprio l'*Esposizione* di Giulio Camillo sopra 'l primo sonetto del Petrarca:

I platonici hanno detto l'huomo havere due maniere di occhi, mentali et corporali. Et quando i corporali sono molto aperti a loro mali, alhora i mentali essere addormentati, il che avviene a l'huomo nella giovane età, et mentre i corporali divengono debili per la vecchiezza, allhora i mentali destarsi dal sonno [...].³²

Nell'argomento del sonetto si legge che Tasso «Sceglie gli uditori ad uso d'Orfeo: e distinguendo le bellezze, ci annuntia che delle interne sole haverà ragionamento». Tasso elegge il proprio pubblico ed esclude coloro i cui occhi mentali sono addormentati, coloro cioè che si affidano a una sensibilità corporea e animale condivisa con il «vermicciuolo», *hapax* lirico che sembra avvicinarsi ai «materiali linguistici eterogenei» di Luigi Groto,³³ o anticipare l'attenzione naturalistico-telesiana di Campanella. In tale opaco riferimento orfico si può scorgere un'allusione agli *Argonautica* dello Pseudo-Orfeo, tradotti in latino nel primo Cinquecento:³⁴ dopo aver dichiarato il contenuto iniziatico del suo poema, Orfeo ricorda di aver accolto la preghiera di Giasone di partecipare all'impresa del vello d'oro e di aver scelto i nobili Argonauti come suo uditorio.³⁵

L'*auctoritas* di Camillo compare ancora nella prima quartina dell'ottavo sonetto: «Pria che si specchi entr'al bel vostro viso / alma, qual Hercol già, da terra Antheo / svella; sì poi vedrà qual voi più feo / tra donna o Diva il sommo eterno aviso» (8, 1-4; c. Ciir). Come si è letto nel *Theatro* e come si può leggere anche nell'*Humana deificatione*, la lotta di Ercole e Anteo è immagine mnemonica usata da Delminio per indicare il superamento degli istinti terreni e arrivare all'elevazione spirituale:

Sotto le Gorgoni di Saturno sarà la imagine di Hercole, il qual leva Antheo sopra il petto. Hercole è l'humano spirito, Antheo è il corpo; il petto di Hercole è la sedia della sapienza et della prudenza. Questi due [...] fanno continua lotta et incessabil guerra, percioché di continuo la carne risurge contra lo spirito, et lo spirito contra

³² Cito da V. GROHOVAZ, *L'Esposizione sopra 'l primo et secondo sonetto del Petrarca' di Giulio Camillo Delminio*, in «Studi petrarcheschi», XVI, 2003, pp. 196-244: 222.

³³ L. TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1974, p. 175.

³⁴ La traduzione cinquecentesca di Aldo si legge in VALERIO FLACCO, *Argonautica. Io. Baptistae Pij carmen ex quarto Argonauticon Apollonij. Orphei Argonautica innominato interprete*, in aedibus Aldi et Andreae Asulani, Venezia 1523. Per i riferimenti orfici nel *Theatro*, cfr. G. CAMILLO, *L'idea del theatro* cit., pp. 163-164.

³⁵ Sul passaggio in questione, cfr. *Les argonautiques orphiques*, a cura di F. Vian, Les Belles Lettres, Paris 2003, pp. 81-90: 110-231; e cfr. M.L. WEST, *The Orphic Poems*, Oxford UP., Oxford 1983, pp. 37-38.

la carne, né può lo spirito esser vincitor della battaglia, se non leva tanto alto dalla terra il corpo [...].³⁶

Il dialogo tra il sonetto iniziale della *Virginia* e la *Canzone delle metamorfosi* pre-dispone l'attenzione dei lettori al processo metamorfico-impresistico che Tasso visualizza nella serie di immagini significanti: quegli «emblematici potenziali del Petrarca»³⁷ divengono qui le imprese reali incise sulle pagine del canzoniere, grazie alle quali Tasso mostra i sentimenti, nobili e non sdegnosi, che in lui «albergano». Se le prime due imprese, quelle dell'apoteosi di Virginia sul pavone e il suo catasterismo solare (che reduplica ed esplicita lo *Spechio dello Authore*), si concentrano sull'amata (cc. Aiiiiv e Biiv), le altre sono tutte dedicate al poeta amante. L'impresa della pirausta, del cisello, del polpo, di Bucefalo, del cinocefalo, del loto, del tasso italico, mostrano infatti Ercole nella sua relazione esclusiva con Virginia, e mostrano come lei sola gli garantisca protezione, completezza e realizzazione.³⁸ Senza discutere dell'appropriatezza di queste imprese secondo le norme della trattatistica cinquecentesca, vorrei, invece, concentrarmi sul significato dell'immagine conclusiva della purificazione di Eracle sull'Eta. Al valore simbolico assegnato all'eroe mitologico, si aggiunge la corrispondenza onomastica con il poeta.³⁹ Il rogo non va inteso come momento tragico in sé, ma come premessa catartica alla successiva purificazione di Eracle e dunque di Ercole (Seneca, *Hercules Oetaeus*, 1963-1996). Quanto detto in merito al «proemio-epilogo» si ripropone visivamente nella serie impresistica:⁴⁰ i «Santi effetti» provocati da Virginia vengono raccontati dai sonetti che scandiscono la storia della relazione tra amante e amata; parallelamente, le imprese, ne visualizzano il vissuto sentimentale e spirituale dell'autore; e tanto sonetti quanto imprese convergono conclusivamente nell'ascensione spirituale. Nel *Ragionamento* letto all'Accademia Veneziana nel 1559, Bernardo Tasso difende la sacralità del divino furore della poesia.⁴¹ Poco tempo dopo, Bartolomeo Taegio (*Il Liceo*,

³⁶ G. CAMILLO, *L'idea del teatro* cit., p. 216. E cfr. C. VASOLI, *Uno scritto inedito di Giulio Camillo: 'De l'humana deificatione'*, in «Rinascimento», XXIV, 1984, pp. 191-227: 210.

³⁷ M. PRAZ, *Studi sul concettismo* cit., p. 15.

³⁸ Ho già avuto modo di discutere la serie impresistica in A. BENASSI, «*Tanto di senso copioso e abbondante*»: note sulla «*Virginia*» di Ercole Tasso, in *Con parola breve e con figura*, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 419-448.

³⁹ Sottolinea la problematicità del motto di quest'impresa, D.E. RHODES, *Le opere di Ercole Tasso: studio bibliografico*, in *Studi sul Rinascimento italiano in memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di A. Romano e P. Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana 2005, pp. 271-280: 277. Credo che possibili soluzioni siano EX CORPORE TYPUS, o EXTOT [CORPORE] CORRUE TYPUM.

⁴⁰ R. FEDI, *La memoria della poesia* cit., p. 76.

⁴¹ B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970-1974, 4 voll., II, pp. 567-584: 580-581. E cfr. L. TADDEO, *Il manierismo letterario* cit., p. 202.

Milano 1571) e Luca Contile (*Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavia 1574) fondono elementi cabalistici, platonici e aristotelici, e presentano l'impresa come *medium* concettuale diretto tra intelletto e mondo (Taegio), o come *inventio* anteriore all'imitazione che è criterio dell'arte (Contile), conferendo così al segno impresistico uno statuto intellettuale superiore anche alla poesia.⁴² Se i sonetti, dunque, raccontano il canzoniere di Tasso, le imprese visualizzano la vita spirituale del poeta secondo un superiore livello intellettuale. E i misteri cabalistici, allora, dai quali emerge un'autonoma meditazione di Johannes Reuchlin e di Giorgio Veneto, tutti dedicati all'elaborazione dei valori numerici e simbolici del nome di Virginia, focalizzandosi esclusivamente sulla meditazione sull'amata, lungi dall'essere «giochi verbali pressoché fini a se stessi»,⁴³ intendono rivolgersi al piano dell'intuizione sopraceleste, o, con le parole di Camillo, alla Binà sefirotica.⁴⁴ Virginia produce effetti sul corpo, sull'anima e sugli spiriti, in una distinzione neoplatonica e cabalistica alla quale, come si è visto, anche Ruscelli fa riferimento con la distinzione tra bellezza corporale, dell'animo e ideale. Questa tripartizione ascensionale non è solo una distinzione psicologica, ma forse anche una *climax* stilistica: gli argomenti della dimostrazione condotta da Tasso coinvolgono le differenti funzioni dell'anima e a ciascuna si rivolgono secondo il più adeguato *medium*. La permutazione cabalistica, che Ruscelli ha dichiarato di voler evitare, viene ora invece immessa nella composizione testuale. Esempiarmente, nel *Misterio ottavo*, Tasso attesta che Virginia, ultimo grado dell'essere, possiede gli attributi assoluti della prima ipostasi di Dio: Virginia, infatti, condensa e cela in sé tanto l'universalità dell'espressione linguistica (del latino, del greco e dell'ebraico), quanto l'universalità dei generi: il maschile di «vir», il femminile di «gyné»; e l'androgino di «ià» – ossia la prima sillaba del tetragramma sacro (c. Eiv: FIG. 4).⁴⁵

Nella sua attenta lettura della *Délie*, Thomas Hunkeler mostra come Scève rimediti la filosofia d'amore ficiniana a partire dalla concretezza anatomica e ottica del corpo umano dissezionato e osservato da Vesalio, e dispieghi un nuovo racconto poetico dell'imperfezione dell'amante rispetto alla perfezione della donna.⁴⁶ Dopo quasi un cinquantennio da Scève, comunque si voglia legittimamente ridiscutere la

⁴² Cfr. A. BENASSI, *La filosofia del cavaliere* cit., pp. 287-334.

⁴³ A. MAGGI, *Il sé e la doppia alterità* cit., p. 50.

⁴⁴ Cfr. F. ZORZI, *L'armonia del mondo*, a cura di S. Campanini, Bompiani, Milano 2010; e J. REUCHLIN, *L'arte cabalistica*, a cura di G. Busi e S. Campanini, Opus, Firenze 1995.

⁴⁵ Sulle implicazioni sessuali dell'esoterismo ebraico, cfr. M. IDEL, *L'apoteosi del femminile nelle teosofie cabalistiche*, in *Eros e Qabbalah*, Adelphi, Milano 2007, pp. 187-200; ma si tenga presente anche *L'androgino nella mistica ebraica*, ivi, pp. 83-145. Sull'eclettismo composito di cabbalisti cristiani e in generale sulla tradizione della visualizzazione della Qabbalah, cfr. G. BUSI, *Qabbalah visiva*, Einaudi, Torino 2005.

⁴⁶ T. HUNKELER, *Le Vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève*, Droz, Geneve 2003.

datazione della *Virginia*,⁴⁷ si svolge il percorso parallelo di Ercole Tasso: nella sperimentale rielaborazione del petrarchismo del manierismo veneto, il poeta racconta, mostra e dimostra la storia del suo indiamiento. La mancanza, l'assenza gli è connotata e ne prende atto, spiegando come gli sia stata garantita però la contemplazione spirituale: è un'elaborazione forse troppo intellettuale e talora poco efficace, ma segno della consapevole messa in gioco della pluralità di codici sviluppati nel corso del secolo.

⁴⁷ Discute giustamente la datazione proposta da D.E. RHODES, *Le opere di Ercole Tasso* cit., p. 277, M. CASTELLOZZI, *In nota alle 'Poesie' di Ercole Tasso*, in questo stesso volume.

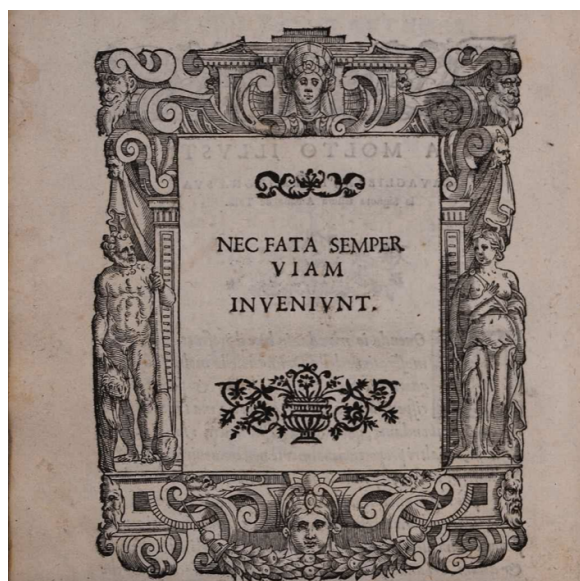
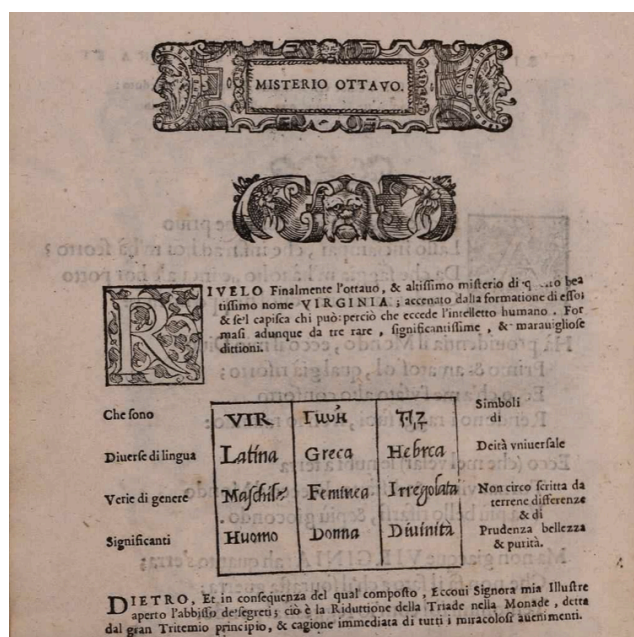
Appendice iconografica



FIG. 1 – E. Tasso, *La Virginia ouero della dea de' nostri tempi. Trattato oue si hanno rime, imprese & dimostrazioni cabalistiche*, Bergamo, Comin Ventura, 1593, per gentile concessione della Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo, coll. TASSI A CASS I.1/2, c. Air: frontispizio



FIG. 2 – E. Tasso, *La Virginia*, cit., c. Aiv: *Specchio dello Authore*

FIG. 3 – E. Tasso, *La Virginia*, cit., c. Aiiiv: Nec Fata Semper Viam InveniuntFIG. 4 – E. Tasso, *La Virginia*, cit., c. Eiv: *Misterio ottavo*