



## **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA**

**DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE**

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,  
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”  
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA  
CICLO XXXV**

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS III  
ED 122 (Europe latine- Amérique latine) - EA 3979 LECEMO  
Doctorat en Étude Italiennes**

### **RÉSUMÉ SUBSTANTIEL**

**Per uno studio dell'autocommento tassiano alle rime amorose**

**Pour une étude du commentaire de Tasso aux rimes amoureuses**

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: **Marika Incandela**

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:  
**Natascia TONELLI**, Professoressa all'Università degli Studi di Siena  
**Mattero RESIDORI**, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,  
il / le 20/11/2023.

Commissione / Jury de thèse:

**Natascia TONELLI**, Professoressa all'Università degli Studi di Siena  
**Mattero RESIDORI**, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle  
**Carlo CARUSO**, Professore all'Università degli Studi di Siena  
**Raffaele RUGGIERO**, Professeur, Université de Aix Marseille Université, CAER  
**Emilio RUSSO**, Professore all'Università degli Studi di Roma La Sapienza

## Résumé

La recherche a concerné l'étude du commentaire de Tasso aux rimes amoureuses, publiées à Mantoue en 1591 par l'éditeur Osanna. Graphiquement contiguë au texte, le commentaire apporte à l'oeuvre un semblant de prosimètre, caractérisant fortement la mise en page et constituant un facteur d'extrême cohésion entre les rimes. Le commentaire est organisé en notes de différentes extensions et leur classification, effectuée selon une taxonomie précise, est fonctionnelle pour une meilleure compréhension et évaluation de la pratique exégétique de Tasso: à côté des notes explicatives, placées pour clarifier les vers, émergent des observations métriques, rhétoriques et sémantiques, et des annotations dans lesquelles l'auteur explicite les modèles de sa poésie, auxquels il fait allusion par allusion ou par citation précise. Rédigé à distance temporelle par rapport à la rédaction des textes, le commentaire s'insère donc dans l'ensemble de la réflexion théorique de Tasso sur la poésie lyrique, élargissant ainsi une production qui prend la forme d'oeuvres considérablement influencées par le genre choisi et pratiqué par l'auteur. La complexité de ce commentaire apparaît, là encore, dans le déploiement du substrat littéraire et philosophique qui sous-tend l'expérience lyrique et donne au lecteur une image spécifique de l'auteur.

Mots clés: Tasso, Osanna, théorie lyrique

## Abstract

The research considered the study of the Tasso expositions accompanying the love rhymes, published in Mantua in 1591 by the publisher Osanna. Graphically contiguous to the text, the commentary gives the print a semblance of prosimeter, strongly characterising the *mise en page* and constituting a factor of extreme cohesion between the rhymes. The commentary is organised in notes of various extensions and their classification, carried out according to a precise taxonomy, is functional for a greater understanding and evaluation of Tasso's exegetical practice: alongside explanatory notes, placed to clarify the verses, there emerge metrical, rhetorical and semantic observations, as well as annotations in which the author makes explicit the models of his poetry, alluded to by allusion or precise quotation. Written at a distance of time from the writing of the texts, the commentary is thus part of Tasso's composite *corpus* of theoretical reflections on lyricism, expanding, therefore, a production that takes the form of works significantly influenced by the genre chosen and practised by the author. The complexity of this commentary emerges, again, in the unfolding of the variegated literary and philosophical substratum that underpins the lyric experience and restores to readers a specific image of the author.

Keywords: Tasso, Osanna, lyrical theory

# RESUME SUBSTANTIEL

## Introduction

Cette recherche concerne l'étude du commentaire de Tasso sur les rimes amoureuses, publiées à Mantoue en 1591. L'œuvre, publiée par l'éditeur Osanna, se présente comme une extraordinaire expérience poétique et, en même temps, comme un produit typographique original où, en combinant poésie, théorie lyrique et philosophie, Tasso commente ses propres rimes d'amour avec de précieuses notes exégétiques. En illustrant l'intention programmatique de la première partie, on peut donc déjà entrevoir le cachet habituel de l'auteur où se mêlent autobiographie, apologie et construction de son rôle d'écrivain au sein du milieu courtois, une combinaison subtile qui caractérisera, de manière encore plus structurée que dans les autres productions de Tasso, ce recueil de rimes, dernier produit du labeur du poète. Orientant le lecteur dans l'interprétation correcte des textes par la rédaction de gloses exégétiques, le poète jongle avec les *auctoritates* anciennes et modernes, les sources littéraires, philosophiques et historiques. Ainsi Tasso, en proposant la paraphrase d'un vers, en soulignant une figure de rhétorique, ou encore en commentant une forme grammaticale particulière, permet au lecteur d'explorer son propre atelier poétique. Pour un auteur de plus en plus soucieux de s'afficher comme un poète *doctus*, faire comprendre le texte lyrique, signifie faire apprécier au lecteur sa complexité et le familiariser avec les choix et les raisons poétiques.

Dans l'opération réalisée dans l'édition *Osanna*, Tasso semble confier la noble tâche de laisser à la postérité un portrait précis de lui-même, une image non pas unitaire, mais composite, où s'alternent le poète érudit au savoir encyclopédique, le théoricien de l'amour, le courtisan riche d'esprit et le prisonnier qui se plaint de son emprisonnement et aspire à la liberté. Il s'agit d'un profil qui, bien que composite, ne parvient à trouver son unité et sa cohérence qu'en admettant une stratification des différents visages de Tasso et en reconnaissant, parmi les objectifs de l'œuvre, celui d'une tension

extrême vers la synthèse. Une synthèse qui est avant tout une synthèse poétique, récupérant certains des textes composés dans les années et déjà publiés dans le *Rime eteree*, maintenant soumis à une opération de commentaire à laquelle s'ajoutent de nouvelles rimes, ainsi qu'une synthèse théorique, aspirant à une mise en ordre de la vaste érudition de l'auteur.

Dans sa référence aux sources littéraires, les définitions modernes de l'analyse philologique telles que la *mémoire poétique* et l'*intertextualité* peuvent être rappelées pour comprendre la méthode adoptée dans le commentaire. Il existe en effet de nombreuses annotations composées de passages de Pétrarque, Dante, Bernardo Tasso, Della Casa, Bembo, Homère, Virgile, Ovide, Horace, auteurs anciens et modernes, juxtaposés aux vers pour montrer l'influence exercée par leurs mots et pour justifier l'utilisation de certaines élocutions ou expressions qui pourraient paraître singulières. Ainsi, chez les poètes anciens, mais aussi modernes et contemporains, Tasso recherche la *convenientia* de certains thèmes, motifs et termes. La recherche de lieux textuels pour soutenir certains choix linguistiques ou théoriques est une pratique qui n'est pas exclusive des *esposizioni* et qui était déjà employée dans les *Lettere poetiche*, comme le démontrent deux épîtres, XV et XVII, envoyées à Scipione Gonzaga, deux missives précieuses pour comprendre la méthode de travail utilisée par le poète, même dans son exercice exégétique ultérieur. En particulier, dans la première, Tasso déclare avoir «trascorso l'Iliade» et trouvé «molti altri luoghi» en sa faveur, tandis que dans la deuxième il entreprend d'annoter des passages de la *Poétique* de Castelvetro. La lecture devient ainsi un prélude à l'écriture, un moment fondamental non seulement de confrontation avec les *auctoritates*, mais aussi de légitimation de sa poésie.

Il existe en effet de nombreuses notes autographes apposées sur les livres de Tasso qui correspondent aux *esposizioni* des rimes et qui restituent le poids que la culture contemporaine exerce sur la production de l'auteur. En ce sens, la tension vers un savoir encyclopédique que l'on respire dans l'exégèse de *Osanna* oblige à considérer la bibliothèque de Tasso, un *corpus* hétérogène de volumes soigneusement annotés par le poète, qui en extrapole un matériel prêt à être réutilisé dans le commentaire, dont la provenance est tantôt explicite, tantôt cachée.

.....

Afin de répondre de manière adéquate à l'extrême complexité de la *Prima Parte* publiée à Mantoue en 1591, la présente recherche, à partir de édition critique réalisée par Vania De Maldé, propose une édition annotée des rimes amoureuses basée sur l'unité étroite entre vers et exposition et comprenant une ouverture sur la bibliothèque de l'auteur. L'édition du texte avec le commentaire analytique est précédée d'un chapitre initial où, après une description du projet éditorial, nous tentons de remonter aux origines de l'autocommentaire, avec une revue brève et essentielle des principaux travaux théoriques de l'auteur, pour mieux situer cet exercice exégétique dans l'univers complexe de la réflexion de Tasso sur le genre lyrique. Si certains de ces textes contiennent déjà les outils critiques que Tasso utilisera dans les exposés de *Osanna*, le poète semble plutôt trouver un modèle valable pour l'organisation du volume et pour l'articulation texte-paratexte dans le commentaire de Castelvetro sur les *Fragmenta* publié en 1582, comme le prouve une comparaison entre la mise en page du livre de Tasso et celle de l'édition des rimes de Pétrarque. On procède ensuite à une analyse plus approfondie de la pratique exégétique, qui se concentre d'abord sur le rapport entre texte poétique et texte exégétique, puis sur la définition des noyaux formels et de contenu des gloses, en avançant une hypothèse de classification. Sans avoir la prétention d'épuiser en quelques pages la question complexe de la bibliothèque de Tasso, nous proposons, enfin, un paragraphe sur le lien entre les *esposizioni* et les livres de l'auteur et sur la méthode d'annotation de Tasso.

## 1 *La Parte Prima* des rimes de Tasso: l'édition *Osanna*

«Torquato Tasso si trova un'opera sua di Rime, per la maggior parte sonetti, che vuol far stampare: et qui [a Mantova] l'Osanna stampatore si offerisce di farlo in quarto, nel carattere che chiamiamo lettera cancelleresca grossa, ed il comento sul cancellier comune; ed il volume potrà ascender a 40 fogli circa»<sup>1</sup>.

Le passage, tiré d'une lettre envoyée le 15 mai 1591 par le fonctionnaire Federico Cattaneo, primicier de Sant'Andrea, à Aurelio Pomponazzi, ambassadeur de l'État à Venise, offre une description précise de l'édition *Osanna* de l'année 1591<sup>2</sup>, en décrivant les caractères éditoriaux du *liber* de Tasso. Les 180 rimes choisies par l'auteur composent une anthologie dans laquelle, par une structure innovante de chansonnier «bifocale»<sup>3</sup>, Tasso chante l'amour pour Lucrezia Bendidio et Laura Peperara. Il s'agit du premier volet de l'ambitieux projet du poète, qui associe les «Amori» et les «Encomi [...] delle donne illustri»<sup>4</sup>, une section qui trouve sa réalisation ditoriale dans l'édition *Marchetti*, publiée à Brescia en 1593<sup>5</sup>. Le projet envisageait, dans la dernière partie, le recueil des «Encomi de' principi [...], le cose sacre e in laude de' prelati», l'ainsi dite *Terza Parte*, qui est fort probablement à identifier chez le manuscrit Vat. Lat. 10980<sup>6</sup>. La décision de Tasso de donner un ordre thématique aux poèmes de sa maturité naît entre les murs de l'hôpital Sant'Anna de Ferrare et se propose comme le reflet, selon l'exemple des *Fragmenta*, de la ferme volonté du poète de transmettre à la postérité une

---

<sup>1</sup> Mantoue, AsMn, Archivio Gonzaga, E. XLV. 3, Busta 1523, n. 114. cfr. SOLERTI 1895, II, p. 336, n. CCCXLI et TASSO 2016, p. XVII.

<sup>2</sup> «DELLE | RIME DEL SIG. | TORQVATO TASSO | PARTE PRIMA. | DI NVOVO DAL MEDESIMO | in questa nuoua impressione ordinate, cor- | rette, accresciute, & date in luce. | Con l'espositione dello stesso Autore. | Onde potranno i giudiciosi lettori ageuolmente conosce- | re gli infiniti miglioramenti, mutationi, & addit- | tioni loro; & quanto queste da quelle per | l'adietro stampate sien differenti. | Con due Tauole, l'vna de' principij delle Rime: & l'altra degli Au- | tori citati nella loro Espositione. | CON PRIVILEGIO DI S. SANTITÀ, DEL SER. SIG. DVCA DI MANTOVA, | ET D'ALTRI PRENCIPI, ET REPUBBLICHE D'ITALIA. | [stemma ducale gonzaghesco] | In MANTOVA, Per Francesco Osanna Stampator Ducale. 1591».

<sup>3</sup> cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 121.

<sup>4</sup> TASSO 1852-1855, V, *Lettera* 1335, pp. 52-53.

<sup>5</sup> «DELLE RIME | DEL SIG. TORQUATO | TASSO | PARTE SECONDA. | Di nuono dare in luce, con li Argomenti & Espositioni dello stesso | Autore. IN BRESCIA | Appresso Pietro Maria Marchetti. | 1593».

<sup>6</sup> Édition moderne chez TASSO 2006.

image très précise de sa vie, un minutieux «autoritratto» qui n'occupe pas un seul volume, mais qui se compose de trois objets textuels différents, qui sont tous dotés d'une autonomie bien déterminée<sup>7</sup>.

En tant que première impression sous le contrôle de l'auteur, après trente ans d'éditions non approuvées, le chansonnier *Osanna* représente la réalisation par Tasso d'une «autobiografia esemplare dell'amante»<sup>8</sup>, en réintégrant des rimes déjà publiées à d'autres occasions, repropoées ici au public dans un ordre nouvel et sous une forme nouvelle. Dans *Osanna*, en fait, le poète préserve et réécrit par des ajouts narratifs des cycles des *Eteree* et du manuscrit *Chigiano* L VIII 302<sup>9</sup>. Les pièces récupérées du recueil de jeunesse sont au nombre de vingt-neuf, alors que du manuscrit daté des années 1583-1584<sup>10</sup> Tasso accueille 91 pièces, aussi bien que l'idée d'un double chant d'amour pour Lucrezia et Laura, sans garder la division en deux livres. En y regardant de plus près, on constate qu'entre le manuscrit autographe et *Osanna* il y a beaucoup d'éléments qui laissent entrevoir un travail approfondi, avec la réécriture et/ou l'élimination de certains textes, l'ajout d'autres textes, une différence significative qui dément, par conséquent, l'hypothèse d'une filiation directe du manuscrit *Chigiano* à l'édition de 1591. Pour ce qui est du profil métrique, le *corpus* amoureux d'*Osanna* ne présente pas de textures excentriques, en privilégiant le sonnet, c'est-à-dire la forme inventée par Giacomo da Lentini et canonisée par Pétrarque qui, avec ses 146 réalisations, s'impose comme le mètre le plus représenté dans l'édition, suivi par 16 madrigaux, 9 ballades, 5 chansons, 2 sextines et 2 stances.

---

<sup>7</sup> cfr. PESTARINO 2014, p. 122.

<sup>8</sup> PESTARINO 2014, p. 122: «[...] anche se non senza eccezioni, come confermano in particolare i due sonetti finali indirizzati a Fabio Gonzaga, di lode e di supplica insieme, che sono quasi preludio al successivo tassello encomiastico» (*ibidem*).

<sup>9</sup> cfr. MARTINI 1984, pp. 90 et 103; cfr. GIACHINO 2001-2002, p. 51.

<sup>10</sup> Le manuscrit, après avoir été produit à Sant'Anna, fût envoyé à Bergame, à Giovan Battista Licino, probablement en 1585 (cfr. TASSO 2004, p. IX). L'autographe se situe dans la troisième partie Vasalini des premiers mois de 1583, l'ainsi dite impression 22 (dont un exemplaire postillé, Ts, constitue le précédent rédactionnel immédiat du *Chigiano*) et la lettre à Scipione Gonzaga envoyée le 15 octobre 1584 (cfr. TASSO 1852-1855, II, *Lettera* n. 306, pp. 299-300; sur la datation, voir GAVAZZENI-ISELLA 1973, p. 241, note 2). L'importance du manuscrit se remarque, en outre, dans le fait qu'il représente la volonté de donner lieu à un premier chansonnier amoureux homogène après l'expérience des *Éthérés* et les suivantes impressions jamais entièrement approuvées par l'auteur. Sur le *Chigiano* cfr. encore SPONGANO 1948 et, pour la structure du *liber*, MARTIGNONE 1990.



Les rimes abordent toutes des thèmes amoureux, comme Tasso nous informe déjà dans la dédicace à Vincenzo Gonzaga, avec une expression métaphorique empruntée aux *Stobei Excerpta de Rerum Natura*, «Amore esce da la confusione in quella guisa che da gli antichi poeti fu descritto che uscisse dal seno del Chaos»<sup>11</sup>, en recherchant dans les *antichi poeti* l'*exemplum* pour la sélection et la disposition des rimes.

Le sens du livre et la valeur que l'auteur lui donne sont, en fait, déclarés dans la lettre dédicatoire déjà mentionné «Al Sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova e Monferrato»<sup>12</sup> et dans l'*Avvertenza ai lettori*<sup>13</sup>, les deux courtes parties en prose au début du volume qui insistent symétriquement sur les mêmes thèmes: la *confusion* des autres recueils qui est finalement dépassée grâce au nouvel *ordre* proposé dans l'édition<sup>14</sup>, le regard vers la littérature ancienne<sup>15</sup> et l'apport fondamental de la philosophie. Le *topos* de la *violence* de Fortune sur lequel s'ouvre la lettre à Vincenzo Gonzaga<sup>16</sup> et celui de la prière au seigneur de Mantoue, d'abord, et aux

---

<sup>11</sup> cfr. *Al sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga* in TASSO 2016, p. 353. La phrase de Tasso est une heureuse traduction des passages «Primum informe chaos rerum fuit: inde secuta | latifatens tellus, sedes aeterna Deorum | Quique jugum calcant niveum sublimis Olympi, | quique colunt sub humo: | mox et Amor Divos inter pulcherrimus omnes» «Ante Deos alios pulchrum generavit Amorem» et «Ante Deos alios pulchrum generavit Amorem» (*Dicta poetarum* 1623, p. 150). cfr. DE MALDÉ 2008, pp. 239-240 et TASSO 2016, p. IX. L'image se retrouve aussi dans *Il Conte*: «Bellissimo è l'ordine senza fallo, ma al medesimo artefice s'appartiene l'ordinare e il confonder le cose: però ne la confusione ancora è il suo diletto e la sua meraviglia: io feci per me stesso un Amore che usciva dal caos, come dice Esiodo, co 'l motto | DISTINGUET|. Ma io sono uscito, non me ne avvegendo, da la via prescritta e, parlando de la confusione, ho confuso l'ordine che si dee servare ne la divisione [...]» (cfr. TASSO 1993, p. 134).

<sup>12</sup> cfr. TASSO 2016, p. 351.

<sup>13</sup> TASSO 2016, p. 353.

<sup>14</sup> cfr. *Al sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga*: «Però supplico V[ostre] Alt[ezze] che raccoglie sotto la sua protezione questo primo libro de le mie Rime da me stesso raccolte et ordinate» (TASSO 2016, p. 351). De même, dans l'*Avvertenza ai lettori* on lit: «[...] hora ch'egli medesimo l'ha raccolte, ordinate et accresciute, doppo molti anni che sono andate con molta confusione et con poco ornamento per le mani degli huomini [...]» (TASSO 2016, p. 353).

<sup>15</sup> cfr. *Al sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga*: «In questo amore esce dalla confusione in quella guisa che da gli antichi Poeti fu descritto» (TASSO 2016, p. 351). cfr. *Avvertenza ai lettori*: «[...] Et vecchio ancora è l'artificio co'l quale ha scritte molte nuove compositioni, ad imitazioni di Pindaro, d'Anacreonte, di Teocrito, di Catullo, di Tibullo et d'Oratio, non solamente di Dante et del Petrarca» (TASSO 2016, p. 353; sur le passage cfr. § *Esposizioni* et bibliothèque de l'auteur).

<sup>16</sup> cfr. TASSO 2016, p. 351: «Io non ho mai pensato di raccogliere da la violenza de la Fortuna alcuna parte de le mie cose o di me stesso, che non desiderassi insieme di consacrarlo a l'autorità et a la virtù di chi può difenderlo». Et, encore, dans la conclusion «Piacciavi dunque di considerarlo e d'estimar con benigno giudizio et con animo cortese le sue fatiche; accioch'egli conosca da questo primo libro quanto vi debbano esser care l'altre sue molte et

lecteurs, dans un deuxième moment<sup>17</sup>, contribuent aussi à rendre encore plus personnelle et intimiste la déclaration poétique de Tasso, dans le but de mettre en évidence la condition du poète et de réveiller sa voix. Dans l'illustration de la perspective programmatique de la *Prima parte* on peut déjà détecter la marque habituelle de l'auteur, dans laquelle se rejoignent l'autoportrait, l'apologie, la construction du rôle de l'écrivain à l'intérieur de la cour, dans une combinaison subtile qui caractérisera, de manière encore plus structurée que dans les autres œuvres de Tasso, ce recueil de rimes, dernier produit du poète.

Même si les critiques ont insisté sur la nature fragmentaire du recueil, sans reconnaître, dans sa division, ni une réelle progression narrative ni un ordre chronologique dans les pièces<sup>18</sup>, il est possible d'identifier une certaine cohésion entre ses deux parties, la première – narrative<sup>19</sup> – et la deuxième – non narrative<sup>20</sup>. Et pourtant, c'est surtout dans l'aménagement et l'architecture toute particulière de l'anthologie éditée par Osanna que l'impression trouve son unité et est en condition de la faire comprendre et apprécier par les lecteurs. Les deux expédients para-textuels des *argomenti* et des *esposizioni*, en outre, contribuent à conférer au chansonnier un sens additionnel de cohésion interne. L'habitude de Tasso de rédiger des *argomenti* à placer avant les textes n'est d'ailleurs pas nouvelle, vue qu'elle

---

varie compositioni, con le quali non ha cercato alcuna propria reputatione scompagnata dal piacere o dal giovamento universale».

<sup>17</sup> cfr. *Al sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga*: «Però supplico V[ostre] Alt[ezze] che raccoglie sotto la sua protezione questo primo libro de le mie Rime [...]» (TASSO 2016, p. 351). cfr. *Avvertenza ai lettori*: «Laonde egli vi prega che non vogliate essere nimici del suo giudizio, o ingrati alle sue fatiche, con le quali pensò sempre di giovare al mondo, non meno di piacere» (TASSO 2016, p. 353). Il faut rappeler que la prière devient dans le Tasso épistolaire «una categoria dello spirito» (DOGLIO 2000, p. 147) et «l'atteggiamento forse più costante dell'epistolario tassiano» (GETTO 1986, p. 31).

<sup>18</sup> cfr. GETTO 1967, p. 240, DI BENEDETTO 1996, pp. 25-26, GIACHINO 2001-2003, p. 49, DI BENEDETTO 2007, pp. 69-70.

<sup>19</sup> Dans la première partie on trouve 104 textes, dans la succession desquels Martini entrevoit un déroulement narratif, marqué par des événements précis, comme la naissance du sentiment amoureux, la distance de l'aimée, son mariage, le retour et la rencontre, le deuxième éloignement, la cruauté de la femme et la conséquente réaction de l'amant (cfr. MARTINI 1984, p. 101).

<sup>20</sup> cfr. MARTINI 1984, p. 85: «la seconda [...] regge sulle riprese tematiche della prima, per cui questi richiami divengono i punti strategici del senso complessivo della raccolta». Il y a 76 rimes pour Laura, cinq desquelles étaient déjà présentes chez les *Eteree* (*Osanna CXXXIX*, *Osanna CLIV*, *Osanna CLXXII*, *Osanna CLXXIV*, *Osanna CLXXVIII*) cfr. MARTINI 1984, p. 84, note 15 et p. 103.

est déjà présente dans le recueil *Etereo*<sup>21</sup>, pour devenir ensuite caractéristique du *Chigiano*, tout en constituant une importante nouveauté du chansonnier amoureux qui commence à se définir au début des années 80<sup>22</sup>. Le choix d'insérer une courte prose au début du texte poétique contient en germe la volonté de Tasso de créer un cadre solide autour des lyriques, une structure élaborée qui n'est pas seulement narrative, mais aussi interprétative, qui prend une physionomie encore plus nette et définie dans cette édition à l'aide des *esposizioni*. C'est justement par ces dernières que le poète crée cette «forma antologia che pare l'ultimo sogno del Tasso, il modo classico per eccellenza di sintetizzare una produzione sovente effusiva nel rigore di una storia filosofica e di forme belle da contrapporre all'ultima stagione del petrarchismo cinquecentesco»<sup>23</sup>. L'opération exégétique touche toutes les rimes, en accompagnant le lecteur dans sa compréhension de chaque texte aussi bien que de l'organisation générale du livre<sup>24</sup>, dans le but de composer

---

<sup>21</sup> Dans le premier recueil de jeunesse tous les textes n'étaient pas pourvus d'*argomenti* qui apparaissent aussi dans les impressions 11 et 22 non autorisées par le poète et dont on ne peut pas assurer la paternité de l'auteur (cfr. MARTIGNONE 1990, p. 74).

<sup>22</sup> cfr. MARTIGNONE 1990, p. 74.

<sup>23</sup> BASILE 1984, p. 137.

<sup>24</sup> Une opération similaire de commentaire se retrouve aussi dans les rimes d'éloge aux femmes dans l'impression *Marchetti*, publiée à Brescia en 1593. Par rapport à *Osanna*, l'apparat exégétique de la *Seconda parte* apparaît beaucoup plus dépouillé, en ne touchant que 45 textes sur 107, en disparaissant dans la section finale du recueil (cfr. GIACHINO 2001-2002, p. 50; DE MALDÉ 2008, p. 243). Derrière le choix d'un commentaire pour le *corpus* d'éloge aussi il est facile d'entrevoir le désir de Tasso de créer un *continuum* entre les deux recueils et, autant que possible, une symétrie et complémentarité. Au niveau micro-textuel, une unité idéale se ressent, par exemple, dans les remarques qui mettent en relief la figure rhétorique de la *conversion*, objet d'analyse dans le commentaire d'*Osanna* et de la *Marchetti* (voir *Marchetti* XXIII, *esposizione* 72: «O se FORTUNA AMICA. affettuosa conversione» cfr. TASSO 1593, p. 35). Mais la cohérence se réalise peut-être aussi en *reflechissant par absence*, en observant certains des *loci* les plus analysés dans la *Prima parte* sur lesquels l'auteur ne revient pas dans la *Seconda*, en supposant apparemment que le lecteur les ait déjà acquis. Des exemples sont, à mon avis, le manque d'*esposizioni* sur «l'ape ingegnosa» (v. 15) et sur le syntagme «lampeggiando un riso» (v. 65) de la chanson *O bel colle, onde lite* (*Marchetti* XXIII), des tuiles textuelles sur lesquelles le poète revient plusieurs fois dans *Osanna* (cfr. *Osanna* X, *esposizione* 12; *Osanna* XXVII, *esposizione* 1-2; *Osanna* XXXVII, *esposizione* 3a; *Osanna* LXX, *esposizione* 4). Il faut rappeler, enfin, que dans un premier moment Tasso ne voulait rédiger le commentaire que pour les rimes amoureuses, comme il se voit dans la lettre du 17 mars 1591, écrite peu avant l'accord d'impression avec Francesco Osanna: «tutte le [...] rime in quattro libri, che saranno quattro parti: ne la prima è il comento» (TASSO 1852-1855, V, *Lettera* n. 1327, p. 47).

un recueil proche de l'ancien modèle du *Convivio*<sup>25</sup> et de la *Vita nuova*<sup>26</sup> de Dante, mais aussi de la plus récente œuvre de Lorenzo de' Medici<sup>27</sup>, visant à une «*assolutizzazione dell'esperienza lirica, alla sua elevazione esemplare, che la *spositione* contribuisce in maniera decisiva*»<sup>28</sup>.

Néanmoins, malgré cette aspiration à atteindre la perfection poétique, on remarque aussi nombreuses erreurs et négligences, qui seront corrigées dans les manuscrits annotés Ber et Mi<sup>29</sup> et qui intéresseront aussi bien les rimes que les *esposizioni*<sup>30</sup>. Dans les remarques il y a beaucoup de noms écrits à la forme abrégée<sup>31</sup>, beaucoup de cas de ponctuation erronée<sup>32</sup> et de citations lacunaires ou incorrectes. Il s'agit de traits d'imprécision qui se détachent encore plus nettement lorsque on se heurte aux non négligeables divergences

---

<sup>25</sup> Une preuve de la familiarité de Tasso avec le traité philosophique se trouve dans les deux postillés du *Convivio* (cfr. BALDASSARRI 1999a, p. 402, note 150; RUSSO 2022). Le premier est aujourd'hui conservé à la bibliothèque universitaire de Philadelphia (D. Alighieri, *L'amoroso Convivio*, Venise, Melchiorre Sessa, 1531, Philadelphia, Van Pelt Library, Rare Book Collection. IC D2352.4.1531), le deuxième à la Biblioteca Riccardiana de Florence (D. Alighieri, *Lo amoroso Conuiuio di Dante: con la additione: nouamente stampato*, Venise, Da Sabio, 1521, Florence, Biblioteca Riccardiana, Edizioni Rare 239).

<sup>26</sup> Une trace de la rencontre de l'auteur avec le Dante de la *Vita nuova* se trouve dans les notes de Tasso dans l'un de ses volumes des *Sonetti et canzoni* (*Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte*. Impresso in Firenze per li heredi di Filippo di Giunta nell'anno del Signore MDXXVII a di VI del mese di luglio), de la Giuntina Zeno, conservée aujourd'hui à la Biblioteca Marciana de Venise, avec cote 52 D218. La Giuntina dans le premier livre ne contient, en tout cas, que les vers du *libello* de Dante, à l'exclusion de la prose, situation qui invite à créer une comparaison plus immédiate avec le *Canzoniere* de Pétrarque, en donnant une modalité de restitution de l'œuvre de Dante qui semble reléguer à un rôle subalterne les parties en prose par rapport aux lyriques. La *Vita nuova*, dans son ensemble de rimes et prose ne sera imprimée qu'en 1576 cfr. Dante, *Vita nuova. Con xv Canzoni del medesimo. E la vita di esso Dante scritta da Giovanni Boccaccio*, Con licenza, e privilegio, In Firenze, nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli (Edit16 1176; uestc 808799) 1576; DANTE 1932, pp. XC-XCVI; DANTE 2002, II, 2 pp. 1081-1082; BANELLA 2020, p. 81.

<sup>27</sup> cfr. POESIE VOLGARI, / NVOVAMENTE / STAMPATE, / DI LORENZO / DE' MEDICI, / che fu padre di Papa Leone: / *Col commento del medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti [...]* / IN VINEGIA, MDLIII (cfr. TASSO 2016, p. 265). L'*auctoritas* de Lorenzo de' Medici se trouve mentionnée trois fois dans les remarques à l'édition *Osanna*, une fois avec référence explicite au *Comento* (cfr. *Osanna* LVII, *esposizione* 11). Le même Lorenzo dans son préambule présente son œuvre de façon très similaire au *Convivio* de Dante (cfr. ZANATO 1979, p. 13 et CARRAI 2003, p. 223). Pour l'importance de l'œuvre de Lorenzo de' Medici sur les développements postérieurs du XVI<sup>e</sup> siècle, voir MAZZACURATI 1989.

<sup>28</sup> MARTIGNONE 1995, p. 135.

<sup>29</sup> Bergame, Biblioteca A. Mai, segn. Tassiana L. 4. 2 (ex Gabinetto Δ 5 49), et Milan, Biblioteca Nazionale Braidense, segn. AB 11 34. Voir CARETTI 1950, pp. 115-134, et DE MALDÉ 1978b et TASSO 2016, pp. XXVI-XXVIII.

<sup>30</sup> Dans beaucoup de lettres, Tasso se plaindra avec ses correspondants des erreurs d'*Osanna* (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 122), même si, malgré les imperfections, dans une lettre à Fabio Gonzaga du 25 décembre 1591, Tasso se dit confiant d'une large diffusion de son chansonnier (cfr. TASSO 1852-1855, V, *Lettera* n. 1368, p. 78; voir CARETTI 1950, p. 79).

<sup>31</sup> Comme S. Agost., Temist. (cfr. TASSO 2016, p. XXIII).

<sup>32</sup> cfr. DE MALDÉ 2008, p. 243.

entre texte poétique et prose du commentaire, qui, au lieu d'être des simples manifestations d'inattention, représentent des indices d'un précieux *inachevé*. L'une des raisons qui expliquent ces divergences entre les rimes et les commentaires est, peut-être, à attribuer aussi aux temps de composition de ces derniers. L'écriture de l'ambitieux projet exégétique se termine, fort probablement, un an avant la révision des rimes, en commençant dans les premiers mois de 1589<sup>33</sup>, et en se terminant au mois d'avril 1590, comme le montre une note autographe destinée au père Niccolò degli Oddi, dans laquelle l'auteur fait, très probablement, allusion à l'antigraphe de l'édition mantouane<sup>34</sup>. Il s'agit donc d'une chronologie d'écriture du commentaire qui ne s'accorde pas à celle des rimes, image des efforts ininterrompus que le poète déploie dans sa recherche ininterrompue de la perfection<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> cfr. DE MALDÉ 2008, p. 242 et TASSO 2016, p. XXII. Une telle proposition de datation se base sur les deux lettres datées au 13 janvier et au 12 avril 1589 (cfr. TASSO 1852-1855, IV, *Lettere* nn. 1084 et 1115, pp. 155-156 et pp. 182-183). Les hypothèses avancées dans ces années sont très nombreuses : voir CARETTI 1950, p. 61 et MARTIGNONE 1995. Sur le sujet, voir aussi RUSSO 2002, p. 25.

<sup>34</sup> «Volume di mie rime in foglio co'l commento scritto a mano» cfr. DE MALDÉ 2008, p. 242 et § *Esposizioni e biblioteca dell'autore*.

<sup>35</sup> Pour *Osanna*, mais aussi pour la *Seconda Parte*, Tasso demandera encore après beaucoup d'années des manuscrit afin d'y introduire des améliorations, en pensant à une éventuelle réimpression (cfr. TASSO 1852-1855, *Lettere*, nn. 1105, 1108, 1157, 1393, 1395, 1397, 1399, 1404, 1405, 1412, 1435, 1454, 1499, 1514, 1523, 1525).

## 2 Aux origines du commentaire de Tasso

Dans les *esposizioni amorose* on peut observer l'expression la plus mûre de la réflexion de Tasso autour de la poésie qui naît dans la saison la plus tardive du poète et qui aborde des questions de métrique, lexicale, élocution et rapport avec les sources. Chez Tasso, auteur dans lequel «l'indagine costitutiva della sua poesia è parallela alla produzione»<sup>36</sup>, la relecture de ses propres rimes fait remonter à la surface ce qui avait toujours agi en profondeur dans son expérience en orientant ses choix stylistiques et en affectant de façon considérable l'évolution de sa poétique, avec des résultats évidents au niveau de la théorie et de la pratique lyrique<sup>37</sup> ce qui donne naissance à un *corpus* critique et théorique composite et varié. Ce dernier se concrétise, en effet, dans des œuvres très influencées par les genres tour à tour choisis par le poète— leçon académique, polémique littéraire, dialogue, auto-exégèse —. D'éloquents exemples sont à identifier dans les *Discorsi dell'arte poetica* qui,

---

<sup>36</sup> DANIELE 1983, p. 35. En accord avec la culture littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle, dans la pensée de Tasso déjà à partir du début de sa production, la théorie et la pratique sont intimement liées, comme il résulte de la *Prefazione* au *Rinaldo* (cfr. BALDASSARRI 1977, p. 5; SCRIVANO 1976, p. 37 et ss.). Voir aussi GROSSER 2004, p. 3: «E, specialmente nel Tasso, la riflessione teorica è non di rado promotrice dei concreti mutamenti stilistici. Nella *Lezione sul Della Casa* dichiarò espressamente che per raggiungere l'eccellenza poetica la via che passa attraverso la definizione teorica delle regole dell'arte è la *più nobile, e più certa e più sicura*».

<sup>37</sup> Cet aspect intéresse non seulement le genre lyrique, mais aussi celui épique et dialogique. Pour la théorie épique il est emblématique le poids de l'*Apologia in difesa della Liberata* (cfr. TASSO 1959, pp. 411- 486), œuvre apologétique qui date du printemps 1585 (cfr. *ivi*, p. 411), écrite en réponse au texte *Degli Accademici della Crusca in difesa dell'Orlando Furioso contra'l dialogo Dell'epica poesia di Camillo Pellegrino: Stacciata prima*, In Firenze, Per Domenico Manzani, 1584, dans laquelle Tasso défend ses choix théoriques et stylistiques même en face d'un texte imprimé sans son approbation (pour les deux éditions de l'œuvre publiées en 1585 cfr. LOMBARDI 2003, p. 321; pour l'analyse linguistique du texte cfr. BALDASSARRI 1999, p. 375, note 49) et des *Lettere poetiche*, lettres envoyées entre le mois de février 1575 et l'été 1576, pendant la phase  $\beta$  de révision de la *Liberata*, dans lesquelles le poète débat avec ses interlocuteurs sur des sujets qui touchent la structuration et la langue du poème (cfr. l'édition moderne publiée par Carla Molinari dans TASSO 1995a et BOCCA 2014). Une tension spéculative similaire se retrouve dans le *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata* qui supporte le nouveau poème de la *Gerusalemme Conquistata* à la lumière d'un incessant travail d'assimilation et d'étude d'œuvres, non seulement classiques, mais aussi de nature théologique, qui accompagne et marque la dernière saison du poète (cfr. TASSO 2000, p. XXV et GIRARDI 1994). Du point de vue dialogique il faut rappeler le *Discorso dell'Arte del dialogo*, composé entre les mois de mars et avril 1585 et terminé certainement à la date du 12 avril (cfr. TASSO 1852-1855, II, pp. 363-364) qui marque une phase fondamentale de la théorisation du dialogue (pour le texte, voir l'édition BALDASSARRI 1971 et BALDASSARRI 1970).

à en croire la datation proposée par Poma<sup>38</sup>, représentent un premier et fondamental moment de théorie lyrique qui précède le recueil *Etereo*<sup>39</sup> et qui jette les bases pour la réalisation d'un premier *compendium* théorique où l'on remarque l'influence déterminante de Bembo et de Della Casa<sup>40</sup>. Ou, encore, la *Lezione sopra il sonetto di monsignor della Casa*, dans laquelle, en commençant par *Questa vita mortal*, le genre métrique du sonnet est assigné «alla forma magnifica, o sublime che cose eccellenti contiene»<sup>41</sup>, en faisant preuve d'un intéressant exercice de commentaire où l'on distingue déjà bien clair le profil du *poète-théorique*<sup>42</sup> qui émergera plus tard dans l'*Osanna*.

Tasso se propose encore comme critique des poèmes d'autres auteurs dans les *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio, Battista Pigna intitolate sorelle* de 1572<sup>43</sup>, où l'analyse des trois poèmes permet à l'auteur d'esquisser dans une perspective extrêmement originale une image claire de la chanson: en comparant le Poème épique et la chanson<sup>44</sup> et en retraçant dans cette dernière les trois moments de la *proposition*, de l'*invocation* et de la *narration*, il en soutient la pleine centralité parmi les genres lyriques<sup>45</sup>, en rappelant aussi le modèle de Pétrarque<sup>46</sup>.

---

<sup>38</sup> L'éditeur indique comme possible fourchette temporelle pour la composition de l'œuvre la biennie 1561-1562, sans exclure, en tout cas, un subséquent retour de l'auteur sur le texte (cfr. TASSO 1964, pp. 263 et ss.).

<sup>39</sup> cfr. DANIELE 1983, p. 36.

<sup>40</sup> En regardant plus attentivement les rimes de jeunesse de Tasso, entre les deux auteurs, Torquato semble choisir la ligne stylistique tracée par Casa, sans accueillir les antithèses et les parallélismes typiques de Bembo, expédients rhétoriques dont il se servira pour la «più tarda produzione e nei rimaneggiamenti dei versi giovanili» (cfr. TASSO 1995c, p. 11).

<sup>41</sup> TASSO 1875, II, p. 122. Pour une réflexion accrue sur la *Lezione* voir DANIELE 1983, pp. 34-47; BIAGINI 1997; SCARPATI-BELLINI 1990, pp. 9-13. La position de Tasso qui se profile dans le court traité se base, come il a été déjà relevé, sur la pensée d'Aristote, selon laquelle le poète est «autore di mimesi della favola piuttosto che facitore di versi » (BIAGINI 1997, p. 462). À la lumière de cette idée, il est possible de mieux comprendre les termes de polémique avec Dante dans le texte, dont la non-acceptation, selon Scarpati, dérive de l'influence exercée par l'entourage de Speroni, dont la pensée était codifiée dans les *Ragionamenti della lingua toscana* de Bernardino Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana di M. Bernardino Tomitano. I precetti della rhetorica secondo l'artificio d'Aristotele et Cicerone nel fine del secondo libro nuovamente aggiunti...*, in Venetia per Giovanni de' Farri e fratelli, 1546 (SCARPATI 1990, p. 13). Pour l'*error di Dante* cfr. TASSO 1875, II, p. 120.

<sup>42</sup> BIAGINI 1997, p. 460.

<sup>43</sup> La composition de l'œuvre est à placer entre janvier et mars 1572. cfr. BONIFAZI 1965, p. XXV.

<sup>44</sup> cfr. TASSO 1875, II, p. 106.

<sup>45</sup> cfr. DANIELE 1994, p. 249.

<sup>46</sup> Les chansons de Pétrarque objet d'analyse sont: *Rvf* CCCLX, CCCXXIII, CXIX, XXIII, CCCXXV. À côté de la mémoire de Pétrarque, on retrouve aussi celle de Dante, en accomplissant, au début du texte «il più commosso fra i primi omaggi a Dante» (ARDISSINO

Dans le dialogue *La Cavaletta*, qui remonte à l'année 1585<sup>47</sup>, après une période de silence sur les questions de poétique qui avaient animé les années 1575-1576, Tasso lit la poésie lyrique toscane, «tanto nobile per la bellezza de la favella quanto per l'eccellenza de gli scrittori», en la posant «innanzi alle altre per esempio di gravità e di leggiadria»<sup>48</sup> et en reprenant le fil de sa réflexion sur la poésie<sup>49</sup>. Dans ce dialogue, focalisé sur la dimension métrique et prenant son origine de l'étude de l'édition Giuntina de rimes anciennes<sup>50</sup>, le poète vise à une justification théorique des choix poétiques qu'il était en train d'expérimenter dans son projet de sélection et d'organisation des rimes d'amour, réalisé dans le manuscrit *Chigiano*<sup>51</sup>.

---

1996, p. 153), avec allusion au premier chant du *Paradis*: «Tuttociò che piace, ed è sotto forma di bello da qualche potenza conoscitiva appreso, altro non è che lo splendore della Divinità; il quale penetra e risplende per l'universo, in una parte più, e meno in un'altra» (TASSO 1875, II, p. 77). Comme il a été finement mis en relief par Arduini derrière la *substitution* de «splendore della divinità» avec la «gloria di colui che tutto move» il y a une variation pas dépourvue de signification (cfr. ARDUINI 1996, p. 153-154).

<sup>47</sup> L'année 1585 se révèle fondamentale, vue que «Torquato sembra tracciare un bilancio conclusivo delle proprie esperienze umane e letterarie» (BALDASSARRI 1972, p. 87). Comme il est proposé aussi par Alziati, dans une perspective de révision de son parcours poétique, il faut tenir compte des œuvres dialogiques composées dans la biennie 1584-1585, *Il Malpiglio, Il Gianluca ovvero de le maschere, Il Cataneo ovvero de gli idoli* (ALZIATI 2018, p. 40). L'année 1585 est en outre le moment dans lequel on documente un nouvel activisme dans l'idéation et l'écriture de dialogues (RUSSO 2002, p. 10) et le moment dans lequel Tasso commence à penser à la possibilité de les réunir dans un volume à accompagner à d'autres proses (cfr. RAIMONDI 1994, pp. 231-235; ALZIATI 2018, p. 35).

<sup>48</sup> cfr. TASSO 1991, p. 189. Derrière les deux termes «gravità» et «piacevolezza» il est possible de retracer l'intertexte des *Prose* de Bembo (cfr. BEMBO 1960, p. 146: «Due parti son quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza»).

<sup>49</sup> Dédié au cousin Cristoforo Tasso, le dialogue est défini par l'auteur, par rapport aux autres, comme *dilettevole* et *non odioso*, puisque le poète «non v'insegna il vero con autorità di maestro, ma il ricerca a guisa di compagno; e ricercandolo per sì fatta maniera, è più grato il ritrovarlo [...]» (TASSO 1991, p. 189). C'est dans le sujet que se trouve le caractère exceptionnel et unique du *Cavaletta* à l'intérieur de la production dialogique de Tasso, presque exclusivement dévouée à des thèmes de dérivation philosophique, et dans aucun cas liée au côté lyrique et plus spécialement métrique, étudié et discuté, par contre, dans des traités ou des leçons académiques. Il faut enfin remarquer que la pratique spéculative des *Considerazioni*, avec la tendance à faire jaillir la définition du mètre pris en considération grâce à la technique de comparaison entre les genres métriques, se trouve ici confirmée et élargie.

<sup>50</sup> À Basile on doit l'indication du recueil édité par les Giunti en 1527 comme base de lecture des textes anciens mentionnés dans le *Cavaletta* (TASSO 1991, p. 207; BASILE 2000, p. 241), alors que Russo est le premier à reconnaître la Giuntina vénitienne comme l'exemplaire utilisé par Tasso au moment de la composition du dialogue (cfr. RUSSO 2005, p. 54 et ss.).

<sup>51</sup> Dans deux expériences différentes, mais similaires, la direction envers laquelle l'auteur tend est encore une fois la canonisation de Bembo et de Della Casa, mais, surtout, l'augmentation des possibilités expressives du sonnet, qui n'est plus recruté à un bas niveau, comme le voulait Dante, mais plutôt à un niveau grave. La façon dans laquelle on peut réaliser cette élévation lyrique est précisée dans le troisième livre des *Discorsi dell'Arte poetica* (cfr. TASSO 1964, p. 50 et ss.; PESTARINO 1997, p. 8). Au niveau métrique, des réflexes de ces observations persistent dans la configuration métrique du manuscrit produit à S. Anna, dans



Si ces essais théoriques, tout en constituant un moment fondamental pour Tasso, restent séparés de sa propre production et trouvent un terrain fertile plutôt dans les vers d'autres auteurs, ce n'est que dans l'édition *Osanna* que les deux niveaux, différents mais strictement liés, de la théorie et de la pratique poétique se réunissent enfin dans un seul objet textuel.

C'est dans le commentaire, où les cellules littéraires et linguistiques identifiées ne se prêtent pas à une comparaison avec les grands textes vulgaires, classiques et philosophiques, que s'origine une idée claire de poésie d'amour, une poésie qui affirme sa propre légitimité et originalité par rapport à la poésie ancienne et du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour atteindre ce but, le Tasso *poète* des textes poétiques et le Tasso *critique* du commentaire jouent un rôle complémentaire, même si la technique de l'auteur vise à mettre en place un «détachement» entre texte et *esposizioni*, en faisant parler le poète à la troisième personne<sup>52</sup>. La signification à attribuer à la figure de Tasso théoricien influe donc de façon considérable sur la question de la réception du texte lyrique et rend encore plus instable et hétérogène un système qui, dans la multiplicité de thèmes et de sujets traités, a du mal à trouver une unité solide. Une unité qu'il faut pourtant essayer de reconnaître en élargissant la perspective d'enquête, en prenant en compte les précédents textes de son apprentissage poétique et en recherchant dans la lecture appliquée à l'histoire d'amour «il carattere di riepilogo»<sup>53</sup> qu'elle incarne.

Dans le dialogue que l'auteur instaure avec le lecteur, ce dernier, en plus d'être frappé par la portée novatrice de l'opération, peut donc apprécier la persistance d'un *habitus* mental, par lequel poète-critique cherche dans les œuvres exemplaires de la tradition passée, de la tradition contemporaine, mais aussi dans ses propres textes, un soutien pour ses convictions théoriques. Il en résulte un système organisé dans lequel la combinaison de *loci* rassure et surprend en même temps celui qui lit les annotations.

---

le déséquilibre numérique entre sonnets et chansons, 110 sonnets et sept chansons pour un total de 146 pièces, conservés plus tard aussi dans *Osanna*.

<sup>52</sup> cfr. MARTIGNONE 1995, p. 135. On trouve fréquemment l'expression «il poeta in questo luogo imita [...]» ou bien «disse il Tasso» ou, encore, des formules de doute comme «si può credere che si dolesse» ou «intende forse», «potrebbe intendere allegoricamente» (cfr. *ibidem*).

<sup>53</sup> Cette définition est tirée des observations de Biagini à propos de la *Lezione* cfr. BIAGINI 1997, p. 458.

En effet, le lecteur peut être reconforté par la récursivité<sup>54</sup> de certains loci et invité par l'auteur à reparcourir, grâce à une mnémotechnique raffiné, les éléments épars d'un art poétique cohérent<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Il faut remarquer qu'il y a un haut degré de récursivité aussi entre les mêmes *esposizioni*, en déterminant une forte cohérence interne.

<sup>55</sup> Il y a d'ailleurs des fortes connexions entre les différents écrits de Tasso et il faut remarquer qu'il ne s'agit pas simplement de rappels sémantiques, qui s'expliquent à la lumière d'un vocabulaire ou d'un langage formulaire qui s'établit et se maintient au cours du temps (cfr. l'image du *palagio* qui recourt et dans l'*Apologia* et dans le *Cavaletta* -cfr. TASSO 1875, I, p. 348 et TASSO 1991, p. 227-), ou de détails érudits qui recourent dans les différentes proses, comme, par exemple, les statues de Dédale (cfr. *Cavaletta* 10, *Porzio* 67-68 e *Cataneo idoli* 37 et ss.; sur le sujet voir RESIDORI 1999; PIGNATTI 2000, pp. 223-250 et RUSSO 2002, p. 30) mais d'un retour sur les mêmes nœuds théoriques qui n'est pas dû exclusivement à une contiguïté temporelle dans la composition des œuvres. Leur permanence est, en effet, le fruit d'un raisonnement ininterrompu, qui n'est pas toujours immuable mais qui est sujet à des variations ou intégrations, même minimales, comme le thème de la double origine de la poésie et des poètes qui composent «per arte» et par nature, thème fondamental dans la *Lezione* et dans le *Cavaletta*. En particulier, dans *Cavaletta* 134, tout en reconnaissant que «i poeti gravi siano i regolati», comme le soutient Alighieri, le *Forestiero*, c'est-à-dire Tasso lui-même, établit la nécessité de règles non incontestables dans le domaine de l'art, d'une règle «che si pieghi e si torca secondo l'occasione: il qual piegamento è il giudicio de l'artefice» (pour l'origine de sa tendance à minimiser la valeur des règles en faveur d'une plus grande liberté il y a le *De poetis* de Giraldi, dans lequel, on loue l'exemple de Pontano, poète qui peut être comparé aux anciens même s'il ne respecte pas toujours les règles. cfr. PANDOLFI 1996, p. 355 et note 84).

### 3 Pour une morphologie de l'exégèse amoureuse: le modèle de Ludovico Castelvetro

Tasso, avec ses *expositiones* «sottopone a indagine il proprio lavoro, anzi la materia del proprio lavoro»<sup>56</sup>. Dans son livre d'amour, il exprime la recherche d'un nouveau langage poétique et le désir de revendiquer sa propre originalité dans la poésie lyrique. Quelle forme donner à une telle ambition poétique et exégétique? De quel genre et/ou modèle s'inspirer pour une anthologie appelée à répondre à de telles ambitions?

La lecture des quelques feuillets autographes de l'Ottoboniano latin 2229<sup>57</sup>, qui contiennent le commentaire des deux sonnets *Voi che passate e su la destra sponda*<sup>58</sup> et *Questa del puro ciel felice imago*<sup>59</sup> publiés dans l'édition Marchetti<sup>60</sup>, montre que Tasso reprend la forme du prosimètre de la *Vita Nova*<sup>61</sup>, même s'il n'en reproduit pas fidèlement la configuration<sup>62</sup>.

La meilleure façon de répondre à ces questions est d'examiner les pages de l'édition *Osanna*. L'une des caractéristiques les plus évidentes du commentaire de Tasso est, en effet, le manque de systématisme, la nature fragmentaire des observations, qui ne sont pas reliées syntaxiquement pour créer un discours cohérent<sup>63</sup>. En effet, le commentaire se déroule parallèlement au texte poétique, dans une relation dynamique avec lui. Ceci

---

<sup>56</sup> DANIELE 1983, p. 35.

<sup>57</sup> cfr. SOLERTI 1895, I, p. 743 et TASSO 1898-1902, I, pp. 129-132 et 258. Selon Solerti, le manuscrit en partie autographe avec cote Ott. lat. 2229 (V1) de la Biblioteca Apostolica Vaticana fût employé comme base pour l'impression Marchetti (cfr. SOLERTI 1895, I, p. 743; TASSO 1898-1902, I, pp. 129-132 et 258), alors que pour Caretti V1 «documenta fedelmente il piano primitivo per la Seconda parte, ma non ha con l'edizione definitiva altro particolare rapporto. [...] Il codice, perciò, da cui è derivata la *Seconda parte* bresciana, doveva essere non tanto una copia fedele di V1 quanto una copia del *dossier* del Licino, ossia una riproduzione di V1 aggiornato» (CARETTI 1950, p. 90.); BAGLIANI 2003, pp. 89 et ss.).

<sup>58</sup> Marchetti 78. Ott. lat. cc. 23r-23v. De façon emblématique, la première remarque renvoie au sonnet de la *Vita nuova* *O voi che per la via d'Amor passate*.

<sup>59</sup> Marchetti 86. Ott. lat. 2229, c. 45v.

<sup>60</sup> DE MALDÉ 2008, p. 243.

<sup>61</sup> La *Vita nova*, ainsi définie par Folena, est aussi bien «un testo unico ma costituito di tre testi, le poesie originali, le loro occasioni narrative o provenzalmente *ragioni*, e lo loro divisioni: tre aspetti diversi e contrastanti dell'autocommento» (cfr. FOLENA 1997, p. 312).

<sup>62</sup> La suggestion a été avancée par Emilio Russo à l'occasion d'une relation sur Tasso et Dante.

<sup>63</sup> Dans l'impression Marchetti de 1593 aussi, Tasso maintiendra la structure de la page comme dans le chansonnier d'amour de 1591, en conférant, d'un point de vue éditorial, une forte unité aux deux recueils.

est évident pour les *canzoni* où chaque strophe est suivie de notes exégétiques, alternant texte poétique et *esposizioni*, comme chez Castelvetro. L’auteur connaît très bien le commentaire de Castelvetro sur le *Canzoniere* et les *Trionfi* de Pétrarque, grâce au volume publié en 1582 sous le titre *Le rime del Petrarca, brevemente sposte per Castelvetro*<sup>64</sup>, dont une copie annotée par Tasso est conservée dans la Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>65</sup>. Castelvetro, en effet, introduit chaque texte par une brève prose et commente des vers ou des parties de vers avec de petites notes, en utilisant les majuscules pour mettre en évidence les sections de texte analysées. Dans les sonnets, les gloses de commentaires sont placées après le texte poétique, alors que dans les chansons, Castelvetro alterne les vers de Pétrarque et le commentaire. Ce

---

<sup>64</sup> LE RIME | DEL PETRARCA | brevemente sposte | PER | LODOVICO CASTELVETRO | Con privilegio del Re cristianissimo | impresa | In Basilea ad istanza di Pietro | de Sedabonis. | M D LXXXII. Sotto il nome di Petro de Sedabonis si cela l’eretico lucchese Pietro Perna (cfr. CASTELVETRO 1979, II, pp. 391-392 et PERINI 2002, p. 499). Le livre se compose de deux volumes reliés ensemble, chacun desquels étant pourvu d’une numérotation autonome. Le premier présente le frontispice, un extrait du privilège d’impression, la dédicace de Giacomo Castelvetro au Duc Alfonso II, la lettre «A’ lettori» et la *Parte prima* avec l’exégèse au passage textuel du *Canzoniere* qui comprend *Rvf* 1-266 (cc. 1-447). Il s’ensuit, dans le deuxième volume, la *Parte seconda*, avec le commentaire à *Rvf* 267-366 (cc. 1-175) et la *Parte terza* avec les *Trionfi* (cc. 177-364). À la fin du volume il y a la table des paragraphes présentés par ordre alphabétique et répartis par genre métrique et l’appendice de textes de l’aldine de Pétrarque de 1514 (cfr. DE ROBERTIS 1978) et l’*errata corrige* (cfr. GHIRLANDA 2007, p. 115). La bibliographie sur cette œuvre de Castelvetro est particulièrement riche cfr. RAIMONDI 1994, pp. 57-142; BIGI 1987; CRISCIONE 1992; GROHOVAZ 1993; TROVATO 1999; RONCACCIA 2006.

<sup>65</sup> Le volume apparaît dans l’inventaire dressé par A. M. Carini dans CARINI 1962, p. 101, avec cote Stamp. Barb. Cr Tass. 14. Pour les remarques au *Canzoniere* et aux *Trionfi*, ici présentes, on peut utiliser la première édition de Guido Baldassarri dans une contribution apparue en 1975 dans la revue *Studi Tassiani* (cfr. BALDASSARRI 1975). L’analyse du *ductus* et de l’encre, aussi bien que de la position des remarques par rapport aux parties soulignées et aux autres signes d’attention, laisse présupposer que l’intervention de Tasso s’est déroulée à différentes reprises (cfr. *ivi*, p. 7). Il s’ensuit donc que la datation certaine relative à une seule remarque ne peut pas être appliquée aux autres et qu’il faut se limiter à présumer que l’année 1582, dans laquelle l’impression a été publiée, n’est qu’un *terminus post quem*. Les différents points de contact qui se relèvent entre les remarques et les œuvres de l’auteur permettent, en tout cas, de circonscrire la période entre laquelle il faut insérer l’emploi du volume et de la dater certainement à l’activité la plus tardive de Tasso, en relevant un emploi de plus en plus intensif dans les années entre 1585 et 1594. Baldassarri relève, par exemple, l’apparition de références à Pétrarque compatibles avec les remarques du volume dans la lettre 531 adressée à Vincenzo Gonzaga le 4 juillet 1586 (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 555), aussi bien que des zones d’interférence entre l’exemplaire Stamp. Barb. Tass. Cr 14 et certains dialogues de Tasso comme *La Cavaletta*, *Il Manso overo de l’amicizia* et *Il Conte overo de l’impresa* (cfr. BALDASSARRI 1975, pp. 7-12). Il faut rappeler que Tasso, pour la lecture des *Rerum vulgarium fragmenta*, se sert aussi du commentaire par *Canzoniere* par Giulio Camillo et de l’édition commentée par Alessandro Vellutello (cfr. SOLERTI 1895, p. 119; SOZZI 1961, p. 45; D’ALESSANDRO 2002, p. 747; RUSSO 2005, p. 5). La référence explicite à Vellutello se trouve dans *Cavaletta* 70 (cfr. TASSO 1998, II, p. 694), élément qui permet à Francesca D’Alessandro de penser que l’auteur, au moment de la composition du dialogue, se servait de cette édition (cfr. D’ALESSANDRO 2002, p. 749).

n'est pas la seule analogie: Tasso, en effet, utilise des majuscules pour les vers qu'il analyse, comme Castelvetro, et les *argomenti*<sup>66</sup> correspondent à l'introduction des textes de Pétrarque.

L'étude de la méthode de Castelvetro apparaît clairement dans les nombreuses traces de lecture laissées par le poète dans l'exemplaire de la Biblioteca Apostolica Vaticana, qui annotent aussi bien le commentaire de Castelvetro que les vers de Pétrarque<sup>67</sup>. La constance avec laquelle le poète annoté les textes et les éléments paratextuels exprime son désir d'apprendre une méthode exégétique précise et d'étudier les sources anciennes citées par Castelvetro.

Donc, l'*auctoritas* du philologue agit dans l'expérience du Tasso critique de l'anthologie *Osanna* dans une double perspective. Elle inspire et suggère la forme pour son exercice exégétique, en faisant de son chansonnier amoureux un produit littéraire raffiné qu'il destine non seulement à ses contemporaines, mais aussi à la postérité, tout comme les *Fragmenta* et les *Trionfi*.

Enfin, pour Tasso, Castelvetro incarne également la figure de l'érudit, auprès duquel il prend des citations latines et grecques, des *exempla* et des informations historico-géographiques à inclure dans son recueil amoureux.

---

<sup>66</sup> Ici, Tasso, en plus de donner des informations utiles pour recréer le contexte narratif dans lequel il faut placer le texte, en dressant une subtile et essentielle trame de l'événement amoureux, s'abandonne parfois à la formulation de jugements stylistiques, comme dans *Osanna* LIII: «Si pente d'haver troppo magnificamente parlato de la sua sofferenza [...]». L'adverbe «magnificamente», à la lumière de la coïncidence du rôle du poète avec celui de l'amant, élargit une évaluation stylistique et formelle aux lyriques qui précèdent le sonnet.

<sup>67</sup> Un emploi conjoint de texte poétique et commentaire par le poète du XVI<sup>e</sup> siècle est démontré par les remarques aux vers du *Canzoniere* qui interagissent très fréquemment avec celles qui se réfèrent à la prose de Castelvetro, en relevant comme celle de revenir sur les mêmes éléments et dans les *Fragmenta* et dans les remarques explicatives du philologue de Modène soit une pratique usuelle.

## 4 Structure du commentaire

Le commentaire est organisé en de brèves annotations qui, partant de la citation du texte poétique, peuvent, de temps à autre, s'ouvrir à des considérations d'ordre littéraire, philosophique ou scientifique. Alternant entre le vers et la prose, Tasso choisit le genre du prosimètre pour son recueil d'amour, en s'inspirant de l'expérience exégétique développée par Castelvetro pour les *Rime* de Pétrarque, publiées en 1582, comme modèle pour la disposition du volume et l'organisation de la page : un commentaire ponctuel, sans cohésion syntaxique, dans lequel sont analysés des vers isolés ou des parties de vers. Tasso adopte donc une mise en page qui, en se référant explicitement à l'exemple du philologue modénais, place son texte sous le signe de l'oeuvre prestigieuse de Pétrarque et de sa tradition exégétique. Malgré le caractère complexe et peut-être irréalisable du projet, qui se manifeste dans les traces d'inachèvement et dans les nombreuses erreurs, la stratégie du commentaire de Tasso peut être définie grâce à l'analyse des noyaux formels et de contenu sur lesquels l'auteur s'attarde dans les notes. Ainsi, une classification des commentaires est avancée sur la base de l'aspect traité ou exploré dans ceux-ci :

1. Paraphrase et explication de texte: l'auteur propose une paraphrase, destinée à clarifier le sens de la partie du texte analysée.
2. Rhétorique: le poète met en évidence une figure de rhétorique.
3. Métrique: commentaire sur la forme métrique du poème.
4. Grammaire: mise en évidence de certains phénomènes grammaticaux.
5. Sémantique: l'auteur explique le sens de l'élément sur lequel il s'attarde.
6. Commentaire érudit: le poète s'attarde sur des détails mythologiques, historiques ou géographiques.
7. La référence aux sources: la nature de la référence peut être générique et renvoyer à des œuvres/auteurs sans indication particulière, ou se traduire par la citation plus ou moins précise de segments textuels.

Les gloses se ressemblent d'ailleurs par l'utilisation de formules et d'une terminologie figée. Par exemple, dans le cas des exposés qui proposent une paraphrase du texte, les énoncés présentent souvent les formules «chiama», «dimostra », «intende», «potrebbe intendere», tandis que les expressions «imita», «a l'imitazione», sont utilisées pour révéler une reprise intertextuelle.

## 8 Critères d'édition

Le texte suivi est celui de l'édition préparée par Vania de Maldé pour *l'Edizione Nazionale delle opere di Torquato Tasso*. Comme pour la mise en page d'Osanna, l'unité entre le texte poétique et le commentaire est maintenue. Pour les *esposizioni*, conformément à l'édition critique, les numéros des vers auxquels ils se réfèrent sont indiqués, insérés entre crochets si le texte manque de références marginales ou s'ils se trouvent à l'intérieur d'une glose discursive. Entre guillemets, dans la ronde, les gloses.

Chaque texte est précédé d'une section discursive avec une brève analyse dans laquelle sont fournis des éléments métriques, des observations stylistiques essentielles et la reconstruction des relations intertextuelles.

L'édition contient un appareil critique. Dans le premier niveau de l'apparat, on prend en compte le rapport entre le texte poétique et l'exposé, en indiquant les variations éventuelles entre la leçon de vers et celle donnée dans la glose de l'auteur; les deuxième et troisième niveaux sont réservés aux sources poétiques. Le deuxième niveau est spécifiquement consacré au statut de la citation des vers mentionnés dans les *esposizioni*, en enregistrant les divergences entre la leçon exposée dans le commentaire et celle des éditions du XVI<sup>e</sup> siècle consultées par Tasso. Dans la transcription, la ponctuation et les accents sont modernisés et la distinction entre la lettre *u* et la lettre *v* est faite.

Enfin, dans le troisième niveau se trouvent les passages annotés par Tasso, les postilles et les marques d'attention dans ses volumes.

Suit une analyse des *esposizioni* dans laquelle, en plus d'expliquer ce qui est rapporté dans les trois groupes d'apparats, nous tentons de replacer chaque annotation dans la production plus large de Tasso, en évaluant comment, dans l'exercice du commentaire, la réutilisation du matériel d'autres textes est très fréquente.

Vous trouverez ci-dessous une liste alphabétique des manuscrits, manuscrits annotés et imprimés cités :



*Manuscripts:*

- C Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, segn.: Chigiano L VIII 302<sup>68</sup>
- E1 Modena, Biblioteca Estense, segn. It. 385= α. V.7.8 (ex II. F. 16) Rime del Tasso | Mano propria | stampate. Apografo con varianti e postille di mano del Tasso e tre sezioni autografe, sec. XVI ex<sup>69</sup>.
- E2 Modena, Biblioteca Estense, segn. It. 379a= α. V.7.2 (ex II. F. 18) *Rime del Tasso di propria mano*. Autografo, sec. XVI ex<sup>70</sup>.

*Manuscripts annotés:*

- Ts1 Milano, Biblioteca Ambrosiana, segn.: S. P. 22
- Postillato autografo della *Scielta delle Rime del Sig. Torquato Tasso. Parte Prima*, Ferrara, per Vittorio Baldini, 1582<sup>71</sup>.

*Imprimés:*

- 11 Scielta | Delle Rime | Del | Sig. Torquato Tasso. | Parte Prima [e Seconda] | *All' Illustrissima et Eccellentissima Madama | La Sig. D.*

---

<sup>68</sup> cfr. LOCATELLI; TASSO 1898-1902, I, pp. 10-24 e 255-256; CARETTI 1950, pp. 70-78; SPONGANO 1948, pp. 205-216; GAVAZZENI-ISELLA 1973, pp. 51-53; MARTIGNONE 2004, pp. 138-147.

<sup>69</sup> cfr. LOCATELLI; TASSO 1898-1902, I, pp. 25-50; CARETTI 1950, pp. 58-61; MILITE 1990, pp. 41-70; MARTIGNONE 2004, pp. 98-110; TASSO 2016, pp. XLIV-XLVI.

<sup>70</sup> cfr. LOCATELLI; TASSO 1898-1902, I, pp. 41-50; CARETTI 1950, pp. 58-62; SPONGANO 1948 pp. 205-216; KRISTELLER 1963, I, p. 375; POMA 1979; BARCO 1981-1983, MARTIGNONE 2004, pp. 110-118; TASSO 2016, pp. XLVI-XLVII.

<sup>71</sup> cfr. TASSO 1898-1902, I, pp. 174-175; GAVAZZENI-ISELLA 1973, pp. 65-100; DE MALDÉ 1978a, pp. 49-89; TASSO 1898-1902, IV, pp. XX-XXVII; MARTIGNONE 2004, p. 93-96; TASSO 2016, p. LII.

*Lucretia D'Este* | *Duchessa d'Urbino*. | [stemma estense] | In Ferrara,  
| Per Vittorio Baldini. 1582; in-4 picc.<sup>72</sup>

48 *Delle* | *Rime* | *Del* | *S. Torquato* | *Tasso* | *Parte Quarta, e Quinta* |  
*Nuovamente stampate*. | *All'Ill. S. Gio. Agostino Burone* | [stemma] |  
In Genova con Licenza de' Superiori, 1586 | Ad istanza di Antonio  
Orero<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> cfr. TASSO 1898-1902, I, pp. 203- 204; TASSO 2016, p. LIV.

<sup>73</sup> cfr. TASSO 1898-1902, I, pp. 229-230; TASSO 2016, p. LVI.