



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

Università degli Studi di Pavia
Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato in Scienze del testo letterario e musicale
Curriculum Filologia moderna
XXXIII ciclo

Per «agguagliar il suon de l'arme»:
La *gravitas* del Tasso lirico nell'edizione Osanna 1591

Tesi di dottorato di
Cristina Teresa Penna

Tutor: Prof. Rossano Pestarino

A. A. 2019-2020

Indice

Premessa	7
Capitolo I. Sonetti e canzoni nella stampa Osanna: una rassegna stilistica con uno sguardo in diacronia.....	13
1. Il sonetto	13
1.1. Le figure di suono	26
1.1.1. Concorsi vocalici e ribattimenti accentuali	26
1.1.2. Allitterazioni.....	50
1.1.3. Uso non sistematico di parole sdruciole non apocopate a fine verso (e incidenza della clausola dattilica)	57
1.1.4. Rime consonantiche e schemi rimici gravi	60
1.2. La sintassi.....	70
1.2.1. Asincronia tra metro e sintassi	70
1.2.2. <i>Ordo artificialis</i> delle parole all'interno dei periodi e rifiuto di «antiteti» e «contraposti»	80
1.2.3. L' <i>enjambement</i>	102
1.2.4. Le interrogative dirette	117
1.3. Il lessico	126
1.3.1. Lessico petrarchesco	128
1.3.2. Lessico dellacasiano	142
1.3.3. Lessico petroso.....	146
1.3.4. Lessico guerresco	147
1.3.5. Lessico «di gravità poetica».....	151
1.3.6. Latinismi.....	155
1.3.7. Esotismi.....	166
1.3.8. Lessico di uso tassiano	167
2. La canzone.....	172
2.1. Le figure di suono	183
2.1.1. Concorsi vocalici e ribattimenti accentuali	183

2.1.2. Allitterazioni.....	194
2.1.3. Uso non sistematico di parole sdruciole non apocopate a fine verso (e incidenza della clausola dattilica)	197
2.1.4. Rime consonantiche	200
2.2. La sintassi.....	205
2.2.1. Asincronia tra metro e sintassi e discorso lungo	205
2.2.2. <i>Ordo artificialis</i> delle parole all'interno dei periodi e rifiuto di «antiteti» e «contraposti»	213
2.2.3. L' <i>enjambement</i>	222
2.2.4. Le interrogative dirette	229
2.3. Il lessico	232
2.3.1. Lessico petrarchesco	232
2.3.2. Lessico dellacasiano	234
2.3.3. Lessico petroso	235
2.3.4. Lessico guerresco	235
2.3.5. Lessico «di gravità poetica»	236
2.3.6. Latinismi.....	236
2.3.7. Lessico di uso tassiano	238
3. Nota sulle sestine CLXX-CLXXI	241
 Capitolo II. Il canzoniere amoroso: la «materia» e i «concetti».....	 249
 1. Le rime per Lucrezia.....	 255
1.1. Il canzoniere e la materia	255
1.1.1. L'innamoramento	257
1.1.2. Le bellezze della donna	260
1.1.3. La lontananza	265
1.1.4. Il matrimonio della donna e il ricongiungimento.....	266
1.1.5. Il trionfo di Amore e le cortesie	270
1.1.6. La partenza dell'amante e la nuova lontananza	275
1.1.7. Il rifiuto della donna.....	283
1.1.8. Le reazioni dell'amante.....	292
1.2. I concetti nella prima parte	301

1.2.1. Tra epica ed encomio: dal «suon de l'arme» ai «più lodati carmi»	301
1.2.2. Un amore «più spirituale»	309
1.2.3. «Hora che mi lascio condocere ove gli piace»: il versante terreno	328
1.2.4. L' <i>asperitas</i> del ciclo dello sdegno: la palinodia dell'amore e la metafora bellica	339
1.2.5. Lucrezia e le altre: sulle tracce delle eroine del poema	356
1.2.6. Mitologia di un canzoniere	371
1.2.7. I primi destinatari: tre casi di riadattamento	384
2. Le rime per Laura	390
2.1. Il "secondo libro"	390
2.2. I concetti nella seconda parte	417
2.2.1. La sublimazione del quotidiano: la malattia della donna	417
2.2.2. Un altro caso di sublimazione: il ciclo delle maschere e l'evoluzione spirituale della figura femminile	426
2.2.3. La <i>gravitas</i> della Gelosia	435
2.2.4. «Veri fur... questi ardori»: incendi notturni, tronchi in fiamme e colate laviche	449
2.2.5. Ascesi e pentimento nella serie dei sonetti finali	463
2.2.6. Amore ed encomio	478
Conclusioni	487
Bibliografia	493
1. Opere tassiane citate e consultate	493
2. Altre opere citate	495
3. Studi critici citati e consultati	499
4. Strumenti	509
5. Sigle dei manoscritti e delle stampe tassiane citate	510

Premessa

A poco meno di venticinque anni dalla prima e, fino a quel momento, unica raccolta autorizzata delle liriche tassiane, edita nell'ambito dell'antologia collettiva degli Accademici Eterei (Padova, 1567), nel 1591 vedeva la luce, presso la tipografia di Francesco Osanna stampatore ducale, il primo volume di un progetto editoriale in tre parti destinato a interrompersi dopo il secondo atto, la stampa bresciana Marchetti delle rime d'encomio (1593), a causa della morte dell'autore.¹ Con una selezione di 180 componimenti, anticipata e al contempo inaugurata da *Quella, che trasse già d'oscura parte*, sonetto di dedica a Vincenzo I Gonzaga, Duca di Mantova e Monferrato, il Tasso si proponeva – come si legge nella dedicatoria al medesimo – di far uscire Amore dalla confusione («in quella guisa, che da gli antichi poeti fu descritto, che uscisse dal seno del Chaos»),² ponendo fine alla tradizione delle raccolte non autorizzate e proliferate in particolar modo negli anni della reclusione forzata all'ospedale di Sant'Anna. Il libro, un canzoniere di rime amorose che si sperava fosse apprezzato «come cosa nuova» e le cui rime venivano accompagnate da un inedito autocommento, veniva però presentato in stretta continuità con la silloge giovanile padovana, essendo, sebbene «assai giovine» all'apparenza, «assai antico di tempo, e primo per età di tutti gli altri»:³ ben visibili infatti, in particolare nella prima parte della tarda *princeps* di rime d'amore, apparivano le tracce del nucleo di liriche, nel nome di Lucrezia Bendidio, risalente agli anni Sessanta, mentre la struttura sostanzialmente bipartita conservava in parte l'impostazione della prima capitale tappa del riordinamento autoriale delle amorose, la fondamentale redazione autografa del codice Chigiano L VIII 302, risalente agli anni centrali della prigionia, precedente necessario nel percorso approdato, pochi anni più tardi, alla definitiva edizione mantovana.

¹ Rispettivamente *Delle rime del sig. Torquato Tasso Parte prima di nuovo dal medesimo in questa nuova impressione ordinate, corrette, accresciute et date in luce. Con l'espositione dello stesso Autore [...]*, In Mantova, Per Francesco Osanna Stampator Ducale, 1591; *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda. Di novo date in luce, con li Argomenti et Espositioni dello stesso Autore [...]*, In Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti, 1593.

² *Delle rime del sig. Torquato Tasso Parte prima*, cit., cc. 2r-2v.

³ *Ibid.*

Resa possibile grazie alla recente pubblicazione (nell'ambito del progetto di Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso) dell'edizione critica per le cure di Vania De Maldé,⁴ e ponendosi, almeno per quel che riguarda alcuni argomenti della prima parte, in parziale continuità con l'accurata e fondamentale indagine condotta da Davide Colussi sul manoscritto Chigiano,⁵ la presente ricerca intende fare luce sui modi in cui le teorizzazioni cinquecentesche dello stile grave e sublime, fatte proprie e interiorizzate dal Tasso sin dall'inizio degli anni Sessanta, ed esperite già a partire dalle più scoperte imitazioni del modello dell'acasiano nelle prime prove liriche, siano filtrate nella prassi della matura e definitiva sistemazione della stampa Osanna, la cui elaborazione, dal punto di vista cronologico, era iniziata in contemporanea con un altro e più celebre ripensamento letterario, quello che avrebbe condotto alla pubblicazione, nel dicembre del 1593, del rinnovato poema gerosolimitano.⁶

Sugli aspetti caratterizzanti dell'elocuzione, cui deve fare ricorso il «magnifico dicitore» per schivare le «fiorite vaghezze» e corrispondenze proprie dello stile ornato, il Tasso si era soffermato nel terzo libro dei suoi *Discorsi dell'arte poetica* e, a distanza di anni, nella più distesa trattazione riservata ai *Discorsi del poema eroico*, sulla scorta precettistica del *De elocutione* dello pseudo-Demetrio Falereo, che Tasso leggeva nell'edizione commentata di Pietro Vettori.⁷ In queste pagine venivano così ordinate e

⁴ T. TASSO, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, edizione critica a cura di V. DE MALDÉ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV, *Rime*, Prima parte – Tomo II); il primo tomo delle rime amorose è dedicato al ms. Chigiano: ID., *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV, *Rime*, Prima parte – Tomo II). Manca ancora la riproduzione in edizione critica della stampa bresciana Marchetti, mentre le rime sacre, che non pervennero all'*editio princeps* d'autore, si leggono secondo il riordinamento del codice foppiano Vat. Lat. 10980: ID., *Rime. Terza Parte*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV, *Rime*, Terza parte).

⁵ D. COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2011.

⁶ Sui tempi di elaborazione della *Gerusalemme conquistata* cfr. C. GIGANTE, *Dal "cantiere" dell'autografo alla composizione a stampa. L'elaborazione della 'Gerusalemme conquistata'*, in ID., *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 156-201; e anche l'introduzione a T. TASSO, *Gerusalemme conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione critica a cura di C. GIGANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. III, I), in particolare pp. XI-XVIII (*I tempi della composizione*).

⁷ P. VICTORIUS, *Commentarii in librum Demetrii Phalerei De elocutione*, Florentiae, Junctae, 1562. Sul rapporto con i *Discorsi dell'arte poetica* cfr. il saggio *Poesia della retorica* in E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 25-70 (prima edito in *Retorica e critica letteraria*, a cura di L. RITTER SANTINI e E. RAIMONDI, Bologna, Il Mulino, 1978).

sistematizzate, con dovizia di esempi concreti (in particolare per quanto riguarda i tardi *Discorsi eroici*), le espressioni di una tipologia stilistica che, sin dalle *Prose* del Bembo, veniva definita *gravitas*, in opposizione alla piacevolezza del registro lirico. È dall'acutezza e precisione di queste considerazioni tassiane – nonché alla luce del fondamentale vaglio sull'argomento condotto da Andrea AFRIBO nel suo *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento* –⁸ che prende spunto la struttura del primo capitolo della mia indagine, finalizzato a registrare la portata dell'incidenza, nella raccolta *Osanna*, dei principali tratti caratterizzanti dello stile grave, seguendo una tripartizione focalizzata sulle tre componenti capitali della forma del dire in versi. Il primo paragrafo viene infatti dedicato alle figure di suono, con riguardo necessario anche agli aspetti prosodici e metrici, senza dimenticare – per quest'ultimo caso – le acquisizioni del dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana* in materia di consistenza fonica delle rime e classificazione degli schemi rimici gravi. Nel secondo viene indagata la sintassi, con particolare attenzione alle asincronie rispetto alle rigide ripartizioni del metro, sia dal punto di vista macrostrutturale (con ricerca del "periodare lungo" proprio dell'epica), sia con riferimento allo scavalco di marca dell'unità minima del verso. Per quanto concerne la componente lessicale, cui è riservato il terzo e ultimo paragrafo, la raccomandazione tassiana sull'uso di parole "peregrine" si è tradotta in una ricerca attestata su molteplici fronti: oltre alla registrazione di latinismi ed esotismi, si è voluto intendere come significativa la presenza di *hapax* e voci di uso raro del Petrarca volgare, il ricorso di parole fortemente connotate nell'ambito del linguaggio lirico di Giovanni Della Casa, l'uso del lessico petroso e, soprattutto, di tessere proprie della materia guerresca (e dunque "epica"). Oggetto dell'indagine formale, oltre alle cinque canzoni della silloge, sono stati i ben più numerosi sonetti, coerentemente con la promozione del metro a forma magnifica del poetare sostenuta dal Tasso nella sua giovanile *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto "Questa vita mortal" di Monsignor Della Casa*,⁹ mentre una breve nota conclusiva è stata riservata

⁸ A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001.

⁹ La datazione delle due opere giovanili, i *Discorsi dell'arte poetica* e la *Lezione*, è incerta. Sozzi tendeva a datare entrambe le trattazioni al 1564 (cfr. B. T. SOZZI, *La poetica del Tasso*, in «Studi tassiani», 5, 1955, pp. 8, 15, 31), mentre Poma proponeva di anticipare la genesi dei *Discorsi* al 1561-1562 (cfr. L. POMA, *Nota filologica*, in T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964). Si veda anche G. DA POZZO, *A proposito dei Discorsi del Tasso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 437, CXLII, 1965, pp. 34-51.

alla rara sestina, il cui dittico CLXX-CLXXI costituisce un compatto *hapax* metrico nel numero complessivo delle 499 rime amorose tassiane attestate dalla tradizione.

Se è vero però che quello della *gravitas* è un «sistema complesso», una «rete, che riceve e dà forza attraverso l'organizzazione dei suoi fili, nel loro incontrarsi e intrecciarsi, nei nodi, in cui e da cui si può imprigionare e sprigionare il massimo di energia»,¹⁰ la disamina tassiana non poteva arrestarsi a una meccanica catalogazione delle implicazioni formali, tralasciando quanto pertiene all'*inventio*. Nelle pagine introduttive della *Lezione* sopra il sonetto del Monsignore e nella conclusione dei *Discorsi* giovanili, il Tasso stabiliva infatti, prendendo le distanze dalle tesi dantesche, l'importanza determinante delle «cose» e dei «concetti» nella definizione della poetica del sublime, e in particolar modo dei secondi (le «immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente»), dalla cui varietà si faceva dipendere «la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico», sulle prime (la «materia nuda» e in quanto tale non vincolata a un singolo genere).¹¹ Di questi aspetti si è voluto dare conto con la trattazione del secondo e ultimo capitolo, dove il campo di ricerca è stato ripartito secondo la canonica divisione – ereditata dalla bipartizione del ms. Chigiano – tra una prima parte, che raccoglie e amplia il canzoniere giovanile per Lucrezia Bendidio (I-CIV), e una seconda parte, nel nome della «Signora Laura» (CV-CLXXX). A entrambe le sezioni è stato dunque dedicato un primo paragrafo finalizzato a indagare la struttura di ciascun canzoniere nella sua funzione di macrotesto, con riguardo alla sua composizione in plurimi nuclei tematico-narrativi e alle eventuali connessioni intertestuali tra le liriche; aspetti che si sono rivelati, in accordo con le precedenti indagini critiche, quanto mai solidi nella robusta organicità della scelta di rime per la prima donna (non replicata invece nella meno omogenea parte laurana). Definita così la «materia» – il contenuto delle liriche amorose –, il secondo e più significativo paragrafo, anch'esso come il precedente sdoppiato per via della bipartizione del capitolo, è stato rivolto ai «concetti», con attenzione, quindi, ai modi tramite cui i temi, gli argomenti, le «cose» delle rime amorose sono state trattate. Obiettivo dell'approfondimento, in questo caso, è stato quello di mettere a fuoco le più significative interferenze tra il contesto lirico di partenza, inevitabilmente determinato dalla materia amorosa, e le molteplici suggestioni letterarie – talvolta dichiarate dall'autore stesso nel

¹⁰ AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., p. 61.

¹¹ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 50.

prezioso autocommento – che si attestano nel segno della gravità e della magnificenza, e il cui richiamo diviene prova concreta di una tensione stilistica al sublime, indizio di una declinazione nobilitante dei tradizionali *clichés* del libro di rime d'amore.

Alle finali *Conclusioni*, in cui si è tentato di ricomporre la funzionale bipartizione tra forma e contenuto che è alla base della strutturazione di queste pagine, è stato affidato un sintetico bilancio del lavoro svolto.

Capitolo I. Sonetti e canzoni nella stampa Osanna: una rassegna stilistica con uno sguardo in diacronia¹

1. Il sonetto

La stampa mantovana Osanna è costituita prevalentemente da testi in forma di sonetto: sono 146 in totale – esclusa la dedica – divisi in maniera disomogenea tra la prima sezione (94 componimenti, circa il 90,4% dei 104 testi dedicati a Lucrezia) e la seconda (52, equivalenti al 68,4% delle 76 poesie della silloge nel nome di Laura). Pertanto, con il supporto di alcuni dati numerici, è opportuno prendere in considerazione lo spessore diacronico della *princeps*, tanto più interessante per via della consistenza quantitativa di questa forma metrica nell’ambito delle rime d’amore tassiane. I sonetti più antichi dell’Osanna risalgono infatti al contributo giovanile per la raccolta di *Rime de gli Academici Eterei*, vale a dire «l’antologia che nacque per celebrare nel 1567 il terzo anniversario dalla fondazione, da parte di Scipione Gonzaga, dell’Accademia che si teneva nel suo privato palazzo padovano, inaugurata il 1° gennaio del 1564»,² cui il Tasso, sotto lo pseudonimo di Pentito, contribuì con un elevato numero di testi – secondo solo al Guarini –, ripartiti in 38 sonetti, 2 canzoni e 2 madrigali.³

Lo svolgimento narrativo del romanzo d’amore giovanile dedicato a Lucrezia, confluito nella raccolta degli Eterei, sarà quasi interamente recuperato dall’edizione del 1591, con 28 sonetti e una canzone inseriti nel canzoniere per la Bendidio e altri 5 sonetti nella seconda parte; in sostanza, il Tasso salva tutte le rime strettamente amorose

¹ Nel capitolo saranno considerate, come si vedrà, le due forme metriche gravi della raccolta tassiana (con in aggiunta una breve nota dedicata alle sestine), tralasciando invece, con le parole di Lanfranco Caretti, l’«estro raffinato e leggero dei madrigali e delle ballate», meno consoni – in particolare rispetto alla «gravità decorosa del sonetto» – allo «spirito del suo maturo *Canzoniere* amoroso» (L. CARETTI, *Per una nuova edizione delle Rime di Torquato Tasso*, in *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 76, n. 203).

² T. TASSO, *Rime eterree*, a cura di R. PESTARINO, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2013, p. IX.

³ Cfr. a proposito, oltre all’edizione commentata curata da Pestarino, il saggio *Le “Rime” degli Eterei* in A. DANIELE, *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Editrice Antenore, 1998, pp. 1-55, originariamente pubblicato a introduzione dell’edizione completa dell’antologia (*Rime de gli Academici Eterei*, a cura di G. AUZZAS, M. PASTORE STOCCHI, introduzione di A. DANIELE, Padova, CEDAM, 1995, pp. 1-38).

dell'antologia, fatta eccezione per i due madrigali (XIII e XIV), accolti nella fondamentale riorganizzazione chigiana delle rime d'amore – testimoniata dall'autografo Chigiano L VIII 302 (C) –⁴ e poi cassati «come la maggior parte dei testi appartenenti al genere».⁵ Come rilevato puntualmente da Alessandro Martini, la disposizione dei 28 sonetti eterei nella prima sezione dell'Osanna, e prima ancora nell'autografo Chigiano, sembra caricare i singoli componimenti di un «senso decisamente narrativo»,⁶ schematizzabile secondo la seguente scansione: 1) l'innamoramento (*Rime eteree*, I e III); 2) la lontananza (*Rime eteree*, XXIV); 3) il matrimonio della donna (*Rime eteree*, XLI) – si tratta, in questo caso, della canzone, collocata al numero 25 secondo l'ordine dell'Osanna; 4) il ritorno (*Rime eteree*, IV); 5) l'incontro felice (*Rime eteree*, V e XXVIII); 6) la descrizione di atti cortigiani compiuti dall'amante nei confronti dell'amata, durante la loro nuova vicinanza (*Rime eteree*, XII, VIII-IX, VI, VII, XXIX); 7) la partenza dell'innamorato (*Rime eteree*, XXIII e XXVII); 8) la seconda lontananza (*Rime eteree*, XXI); 9) il rifiuto della donna (*Rime eteree*, XXV, XVII, XVIII-XIX, XXVII, X, XI, XXII, XX); 10) la reazione dell'amante (*Rime eteree*, XXX-XXXI, XXXII); 11) la palinodia dello sdegno (*Rime eteree*, XXXIII).⁷ Ovviamente il raffronto non può essere messo in atto, a livello tematico-narrativo, per le rime della seconda sezione, data l'esiguità dei testi dell'antologia del 1567 comuni alla *princeps* mantovana (*Rime eteree*, XV, II, XVI, XXXVI, XL, di cui solo il secondo e il terzo sono presenti anche nel manoscritto Chigiano).

Ma si passi ora alle rilevazioni di carattere stilistico, particolarmente in relazione al viaggio nel tempo dei suddetti sonetti tassiani, dalla gioventù dell'autore agli ultimi anni della sua vita. Si è detto che il volume delle *Rime* degli Accademici Eterei, dedicato a Margherita di Valois, fu pubblicato a Padova nel 1567, periodo in cui il Tasso godeva della generosa ospitalità di Scipione Gonzaga; solo pochi anni prima nella medesima

⁴ Le sigle del Chigiano e dei successivi testimoni citati fanno riferimento alla classificazione presente in T. TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, vol. 1 (*Bibliografia*), con eccezione di O, sigla che indica la stampa Osanna (in luogo di 85), per cui si rimanda a V. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle rime tassiane*, in «Studi Tassiani», a. XXXVIII 1990, pp. 70-71, n. 2.

⁵ A. MARTINI, *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e Critica», a. IX 1984, p. 85, n. 16. I sei componimenti di carattere encomiastico (XXXIV-XXXV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, LXII) non vengono invece considerati.

⁶ Ivi, p. 86.

⁷ Si rinvia al medesimo studio di Martini per i dettagli dello schema narrativo – in rapporto anche all'ordinamento dei testi nell'intermedia silloge chigiana –, qui ripreso in maniera sintetica (cfr. ivi, pp. 86-88).

città, durante il primo biennio di frequentazioni dei corsi di legge, presto sostituiti da quelli di filosofia ed eloquenza, egli componeva la prima redazione dei *Discorsi dell'arte poetica*, in cui veniva fissata per la prima volta una «sintesi teorica, in concomitanza con le prime esperienze epiche [del *Gierusalemme* e del *Rinaldo*] e liriche». ⁸ Riprendendo l'efficace sintesi proposta da Daniele, ⁹ in queste pagine giovanili vengono esplicitati sia il modello di riferimento della sua formazione poetica («visibilissima la sua predilezione per il Bembo e il Casa. Anzi, se ci è concesso leggere tra le righe, più al Casa che al Bembo egli pare propendere»), sia le linee guida cui attenersi nella composizione: perseguire il sublime, con l'asprezza dei suoni e l'uso di una sintassi destabilizzante, rifiutando la mediocrità stilistica dei parallelismi e delle simmetrie. ¹⁰

Tale presa di posizione, d'altra parte, viene riaffermata ancor più chiaramente, con la *Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal, ec. di Monsignor Della Casa* (pronunciata probabilmente tra il 1567 e il 1570) dove, oltre a ribadire l'autorità stilistica del Monsignore nel campo della *gravitas*, la forma metrica del sonetto – «con pace di Dante», che nel *De vulgari eloquentia* la dichiarava propria dello stile umile – viene promossa a ricevere «concetti gravi e magnifici» con «parole gravi e magnifiche», ¹¹ eleggendo come esempio di riferimento il componimento dell'acasiano – espressione in versi della coscienza di vanità della vita terrena e al contempo lode dell'attività di Dio creatore – ¹² ricco di concorsi vocalici, forti inarcature e rime di sonorità cupa e consonantiche.

Non sarà quindi difficile ravvisare, nella lezione eterea dei testi successivamente accolti nella stampa Osanna, le tracce inequivocabili della messa in pratica di questi dettami teorici.

⁸ DANIELE, *Le "Rime" degli Eterei*, cit., p. 11.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Si veda TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 45, in particolare il passo seguente: «La composizione, che è la terza parte dello stile, avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto [...] S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorsi di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti [...] Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. Schivi gli antiteti come: *tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo*, ché tutte queste figure, ove si scopre l'affettazione, sono proprie della mediocrità, e sì come molto diletano, così nulla movono».

¹¹ *Id.*, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1875, II, p. 119.

¹² Cfr. G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. CARRAI, Milano, Mimesis, 2014, p. 222.

Si consideri, ad esempio, il sonetto XXVIII dell'Osanna (*Fuggite egre mie cure, aspri martiri*), incentrato sull'apostrofe diretta del poeta alle proprie preoccupazioni, affinché si allontanino in vista del prossimo ricongiungimento con la sua donna, qui riportato secondo la redazione accolta nell'antologia padovana, in cui si attesta come quarto componimento (miei i corsivi):

Fuggite egre mie cure, aspri martiri, Sotto 'l cui <i>pondo</i> giacque oppresso il core, Ché per albergo hor lo destina Amore A le sue gioie, a' suoi dolci desiri.	4
Sapete ben che quand'avien ch'io miri Que' soli accesi di celeste ardore, Non sostenete voi l'alto splendore Né 'l fiammeggiar di duo cortesi giri,	8
<i>Ma via fuggite, qual notturno e fosco</i> <i>Stormo d'augelli inanzi al dì che torna,</i> A rischiarar questa terrena chiostra.	11
E già, s'a certi segni il ver conosco, Vicino è 'l sol che le mie notti aggiorna, E veggio Amor che me l'addita e mostra. ¹³	14

Relativamente alla fronte, basti segnalare – a livello variantistico –¹⁴ la successiva sostituzione del latinismo *pondo* (di maggior rilievo anche per la consistenza consonantica del nesso /nd/ e del vocalismo in *o*) con il più comune *peso* già a partire dall'autografo Chigiano; nella sirma invece, in accordo con C e con il resto della tradizione, si rileva la presenza di una lezione più dinamica e interessante per i vv. 9-10, poi cassata nella *princeps* (che corregge con due versi sintatticamente più posati: «Quale stormo d'augei notturno e fosco, / Battendo l'ale innanzi al dì che torna»): l'*incipit* del v. 9 («Ma via fuggite») si lega infatti, con un parallelismo in anafora, all'esordio del v. 1 («Fuggite»), per di più all'insegna della *variatio*, trattandosi nel primo caso di un presente imperativo e nel secondo di un presente indicativo;¹⁵ inoltre i due versi, così costruiti, danno luogo a un notevole *enjambement* che interessa la dittologia aggettivale e il sostantivo (*notturno e fosco / stormo*).

¹³ Il testo delle *Rime eteree*, qui e in seguito, fa riferimento a F. GAVAZZENI, *Le «Rime de gli Academici Eterei»*, in «Studi di Filologia italiana», vol. LXVI (2008), pp. 221-83.

¹⁴ Le varianti genetiche rispetto al testo fissato nell'edizione Osanna sono facilmente consultabili grazie all'apparato dell'edizione critica (TASSO, *Rime d'amore*, cit).

¹⁵ Cfr. ancora TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 27.

Significativo, a proposito, è anche l'esempio fornito dal sonetto etereo 28 (il XXXII nella stampa mantovana), di cui si riportano i primi otto versi:

Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso
Nel seren di due luci ardenti et alme,
Mille vittrici insegne e mille palme
Trionfali spiegando entro 'l bel viso;
Quando rivolto a me, che 'ntento e fiso
Mirava le sue ricche altere salme,
Disse: – *Canterai tu come tant'alme*
Habbia, e te stesso ancor vinto e conquiso.

Il testo riportato denuncia, in particolare, la presenza di due vistosi *enjambements*, conservati in C ma eliminati nella definitiva redazione Osanna: ai vv. 3-4, infatti, la rottura del sintagma «palme / Trionfali» viene stemperata in O anticipando il verbo a inizio del v. 4 e completando l'endecasillabo con una dittologia («Mille famose insegne e mille palme / Spiegando in un sereno e chiaro viso»); ai vv. 7-8 l'evidente collocazione del verbo *en rejet* («tant'alme / Habbia») viene annullata mediante una dilatazione del periodo («– Hor canta (disse) come i cori e l'alme / E 'l tuo medesimo ancora habbia conquiso»). Ma notevole è anche la ricercata complessità sintattica che caratterizza l'ultima terzina di *Chiaro cristallo a la mia donna offersi* (*Rime eteree*, 9). I tre versi conclusivi si fondavano, nella prima versione eterea poi sanata a partire dal Chigiano in fase di revisione, su una costruzione sintattica quanto mai instabile e zoppicante («Così pur, ciò ch'un gioco anzi [la mia donna] credette, / Mirando l'armi sue, si fè poi certa / Quai piaghe habbia il mio core aspre, e mortali»), su cui si è soffermato puntualmente Davide Colussi: il «soggetto pronominale della frase [ciò], esplicito da una relativa, viene a risultare un *nominativus pendens*, non trovando accordo né ripresa nella principale, che è separata, oltre che dalla relativa, da una gerundiale [*Mirando...*]; è abnorme d'altra parte l'aggettivo *certa* con reggenza apreposizionale di una completiva esplicita»;¹⁶ la chiusa dell'Osanna, sintatticamente più regolare, è la seguente: «Così, ben che 'l credesse

¹⁶ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 159. L'apparente difetto sintattico della terzina trova invece giustificazione nello scioglimento proposto da Pestarino per il v. 12: «ciò... *credette*: incidentale parentetica: 'quello che prima pensava fosse uno scherzo galante». Relativamente al complesso costruito dei vv. 13-14, inoltre, è ancora Pestarino a notare che «si tratta in effetti di prezioso calco della reggenza latina di *certus* con l'interrogativa indiretta, secondo esempi quali Lucano VIII 191: "tunc certus eram quae litora vellem" o Cesare, *De bello civ.* I 15, 4: "a quo factus Vibullius certior quae res in Piceno gererentur"» (TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 62).

in prima un gioco, / Mirando l'armi ond'io fuggij sì tardi, / De le piaghe del cor si fè più certa».

Indicativa, sebbene con minore evidenza, risulta poi la lezione di *Rime eteree*, 29 (il XLII nell'Osanna), una sorta di invettiva pronunciata contro un'invidiosa vecchia, colpevole di aver interrotto i piacevoli intrattenimenti di corte e, di conseguenza, la possibilità per il poeta di godere della compagnia dell'amata. La fronte recita:

O nemica d'Amor, che sì ti rendi
Schiva di quel ch'altrui dà pace e vita,
E dolce schiera a' suoi *diporti* unita
Dispergi e parti, e lui *turbi* et offendi:
Se de l'altrui bellezza invidia prendi,
Che de' tuoi danni a rimembrar t'invita,
Lassa, ché non t'ascondi, *et in romita*
Parte e selvaggia i giorni estremi spendi?

La stringa allitterante dei vv. 3-4, data dalla ripresa della vibrante preceduta da vocale, insieme all'epifrasi dei vv. 7-8 giocata sull'intensa inarcatura tra aggettivo e sostantivo («et in romita / parte e selvaggia»), viene superata nella riscrittura chigiana e in via definitiva nella stampa del 1591, in cui al v. 3 i *diporti* cedono il passo ai *dolci giochi* («E dolce schiera a' dolci giochi unita», con evidente *dispositio* simmetrica dei due emistichi), mentre il distico in clausola di quartina assume un andamento piano, scandito dalla pausa sintattica alla fine del v. 7 («Chè non t'ascondi, homai sola e romita, / E 'n humil cameretta i giorni spendi?») e dal nuovo baricentro – dato dalla presenza della parola lunga (*cameretta*)¹⁷ del v. 8, più solido e stabile rispetto alla precedente redazione, movimentata da inarcatura, epifrasi e ritorni fonici (*selvaggia-giorni*).

Altrettanto esplicativo, per quanto riguarda l'analisi delle modalità correttive del Tasso, è il componimento etereo 23, per il quale è sufficiente soffermarsi sull'*incipit* e sulla sirma:

¹⁷ Da rilevare è anche, sul versante del lessico, l'introduzione del diminutivo di marcata ascendenza petarchesca (cfr. *Rvf*, 234 1-4: «O cameretta che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne, / fonte sè or di lagrime nocturne, / che 'l di celate per vergogna porto»), la cui valenza di 'rifugio, luogo adatto al pianto segreto' (così Santagata in F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2017⁵ (1996), p. 969) è qui semanticamente arricchita tramite la velata allusione a una futura vita di religioso pentimento, augurata dal poeta alla donna (lettura che troverebbe conferma nella precedente redazione chigiana, in cui il sostantivo adoperato è *cella*, più esplicitamente connotato in questo senso: «Chè non t'ascondi homai sola e romita, / E 'n fosca cella i giorni estremi spendi?»; per l'accezione penitenziale del vocabolo cfr. *Lib.*, XI 9 5-6: «e le vergini chiuse in casta cella / che Dio con alte nozze a sé marita», ma anche XII 4 5-6).

Tu vedi, Amor, come col di se 'n vole
Mia vita, e 'l fine a me prescritto arrive,
 [...]

Ché del suon vago e de la vista, il corso
 Fermarà Febo, et allungando il giorno
Spatio al mio di vitale anco fia giunto. 11
 Ma chi m'affida (ohimé) ch'egli compunto
 A l'alto paragon d'invidia e scorno
 No 'l fugga, e *lenti* a' suoi destrieri il morso? 14

La lezione eterea, accolta parzialmente dal Chigiano, si distingue, nei passi considerati, per una sintassi e un lessico maggiormente affini ai dettami della *gravitas* secondo la declinazione tassiana dei trattati giovanili: i vv. 1-2 sono marcati da un vistoso *enjambement* che isola il soggetto *en rejet* in disposizione anastrofica «quasi a indicare la rapidità incalzante della fuga»,¹⁸ mentre la lezione dell'Osanna, a confronto, è innegabilmente più diluita («Tu vedi, Amor, come trapassi e vole / Co 'l di la vita [...]»); al v. 11 si ha invece un iperbato («Spatio al mio di vitale») poi eliminato in O, in favore di un simmetrico chiasmo perfetto: «Mi fia scemo il dolore, e spatio aggiunto»; al v. 14, infine, spicca l'uso della più rara voce *lenti* (per 'allenti'), «una di quelle forme “accorciate” e per ciò stesso ricercate di cui si discute già nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*».¹⁹ Lo stilema dell'*enjambement* di forte intensità e in posizione incipitaria si riscontra analogamente in *Rime eteree*, 26, dove nel distico di apertura il soggetto è dislocato all'inizio del v. 2, in anastrofe («Qualhor pietosa i miei lamenti accoglie / Madonna, e gradir mostra il foco ond'ardo»); come di consueto, la riscrittura chigiana, filtrata nell'Osanna, prevede una regolarizzazione della mancata corrispondenza metrico-sintattica, tramite una coordinazione in polisindeto («Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie / E mostra di gradire il foco onde ardo») e l'aggiunta di una prevedibile clausola dittologica al v. 7 («Già far non può quel corso pigro e tardo»), prima assente («[...]il corso lor più tardo»).

Non sempre, tuttavia, il Tasso modifica la versione originaria mediante cancellature e aggiustamenti. Pressoché invariate, per esempio, restano le ricercate anomalie metrico-sintattiche del sonetto etereo 33:

¹⁸ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 153.

¹⁹ Ivi, p. 152.

<i>Ahi qual angue infernale entro 'l mio seno</i>	
<i>Serpendo, tanto in lui veleno accolse?</i>	
<i>E chi formò le voci, e chi disciolse</i>	
<i>A la mia lingua temeraria il freno,</i>	4
<i>Si che turbò Madonna, e 'l bel sereno</i>	
<i>De la sua luce in atra nebbia involse?</i>	
<i>Quel ferro che Tifeo contra 'l ciel volse</i>	
<i>Forse de la mia penna empio fu meno.</i>	8
<i>Hor qual arena sì deserta o folto</i>	
<i>Bosco sarà tra l'Alpi, ov'io m'invole</i>	
<i>Da l'altrui vista solitario e vago?</i>	11
<i>Lasso, e com'oso hor di mirar il sole,</i>	
<i>Se le bellezze sue sprezzai nel volto</i>	
<i>De la mia donna, quasi in propria imago?</i>	14

Si segnalano in corsivo le porzioni di testo che vengono accolte senza modifiche sostanziali nell'Osanna (fatta eccezioni per alcune sostituzioni lessicali, anche le varianti della redazione chigiana risultano pressoché nulle dal punto di vista sintattico e strutturale). Relativamente all'*ordo verborum*, è significativo l'attacco costituito dal primo distico, giocato sull'iperbato («quale angue infernale [...] tanto [...] veneno») e sull'inversione che porta alla posticipazione del verbo in clausola («[...] accolse»). Da segnalare sono, inoltre, due forti inarcature, la prima proprio ai vv. 1-2 e allitterante («SEno / SERpendo»), la seconda ai vv. 9-10 – in corrispondenza del «fulcro della deprecazione dell'amante» –,²⁰ elemento estremo di un raffinato chiasmo disteso su due versi con sintagmi assonanti («arena sì deserta, o folto / Bosco»); *enjambements* minori innervano l'intero componimento (ai vv. 3-4, 5-6, 10-11, 13-14). Significativo è poi l'inconsueto percorso variantistico del primo verso di *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*, secondo testo etereo il cui *incipit* si modella con evidenza sulla base di una tessera petrarchesca (da *Rvf*, 292 5) e in particolare dell'acasiana (*Rime*, 11 3-5: «Chiara fronte et begli occhi ardenti, ond'io / Ne le tenebre mie specchio hebbi et sole // E tu, crespo oro fin»).²¹ Nell'autografo, infatti, il Tasso corregge in fase di revisione il forte concorso vocalico del sintagma *crespo oro*, invertendo gli elementi interessati (C: «Su l'ampia fronte l'or crespo lucente»); sarà la versione definitiva della *princeps*, tuttavia, a ripristinare la lezione originaria, calco esplicito dal Casa (O: «Su l'ampia fronte il crespo oro lucente»).

²⁰ Ivi, p. 214.

²¹ I versi sono citati rispettivamente da PETRARCA, *Canzoniere*, cit. e DELLA CASA, *Rime*, cit.; per i riferimenti intertestuali di XXVI 1 cfr. TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 14 e DANIELE, *Le "Rime" degli Eterei*, cit., p. 14.

Quanto emerge da questa rapida escursione – tralasciando per il momento i due ultimi esempi in controtendenza considerati – è la tensione, nelle *Rime eteree*, verso una *gravitas* più vistosa, che ripercorre alla lettera gli enunciati tassiani dei *Discorsi* e della *Lezione*, con intensi *enjambements*, inversioni e marcati consonantismi. A riguardo, risultano illuminanti le osservazioni del più volte citato Daniele, che afferma:

Gli esordî lirici del Tasso del resto sono notoriamente contrassegnati da certo manierismo formale che coniuga (s'è visto) il più acceso petrarchismo con le blandizie dei modi bembiani e le asperità del Casa (segnatamente i versi spezzati e le rime consonantiche): modi in larga misura superati nelle redazioni seriori delle liriche «eteree» – dal codice Chigiano (1583-1584) alle edizioni mantovana (Osanna, 1591) e bresciana (Marchetti, 1593) –, in favore di un verseggiare fluido e disteso, nemico delle fratture stichiche ed anche di certe «petrosità» di rime.²²

E ancora, relativamente alle consuetudini stilistiche della tarda maturità:

È chiaro che alla segmentazione del verso si preferisce il pacato risponderi delle dittologie, copiosamente introdotte, quasi in funzione di clausole ribattute del verso, contrariamente alle scelte giovanili in larga misura caratterizzate – come si è detto – da una propensione piuttosto all'inarcatura e quindi al dilatarsi delle forme, a un tipo di poesia più eloquente e sostenuta, meno cantilenante. Da un punto di vista meramente tecnico sono venute a conflitto due diverse (se non opposte) concezioni di far versi, asimmetrica la prima, parallelistica la seconda. L'una pare risentire di una foga giovanile, fatta di disgiunzioni e inceppature, l'altra di una meditata cadenza, di ritmi chiusi senza fratture né logiche né musicali.²³

D'altra parte, benché sia innegabile l'evidenza della condotta stilistica nel passaggio dalle *Rime eteree* alle raccolte della maturità, sarebbe quanto mai affrettato negare il perseguimento di uno stile elevato e sublime anche durante il processo di riorganizzazione delle liriche iniziato negli anni della reclusione a Sant'Anna e culminato con la doppia edizione, delle rime amorose ed encomiastiche, dei primi anni Novanta. Si può forse anticipare, ma si vedrà nel dettaglio in corso di capitolo, che la *gravitas* viene, nel corso del tempo, interiorizzata e fatta propria, resa – da esplicita – implicita, ma non superata (senza dimenticare che gli anni del Tasso maturo, del Chigiano e dell'Osanna, sono gli

²² DANIELE, *Le "Rime" degli Eterei*, cit., p. 11.

²³ Ivi, pp. 25-26.

anni che portano alla riscrittura e alle fitte riconsiderazioni che sfociano nella *Conquistata*).

Procedendo, dal punto di vista diacronico, oltre la silloge tassiana dell'antologia padovana, occorre soffermarsi con più attenzione sul grande e imprescindibile intermediario tra il primitivo canzoniere etereo e la *princeps* delle rime amorose, ossia il già citato manoscritto autografo Chigiano L VIII 302 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che vale come «prima testimonianza che rispecchi un coerente e complessivo progetto di canzoniere amoroso del poeta».²⁴

Il Chigiano è costituito da 81 componimenti nella prima sezione (C₁), dove sono raccolte le rime per Lucrezia, e da 75 nella seconda, a sua volta divisa tra le rime per Laura (C_{2a}) e rime occasionali (C_{2b}). Per i sonetti si riscontra l'incidenza maggiore, con 110 testi, di cui 63 nella prima parte. Relativamente a questa forma metrica, l'affinità rispetto alla *princeps* è molto stretta: infatti, 83 dei 146 sonetti della stampa derivano dall'autografo, con netta prevalenza nel primo canzoniere, che recupera da C 64 testi (8 dei quali si trovavano però in C₂), mentre i restanti di 19 (di cui 4 precedentemente collocati in C₁) entrano a far parte di O₂. Giova notare, infine, che sono 30 i sonetti eterei comuni all'autografo e alla stampa definitiva; i sonetti *Aura c'hor quinci intorno scherzi e vole* (15), *Chi 'l pelago d'Amor a solcar viene* (36) e *Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle* (40), assenti in C, saranno riabilitati solo nella stampa (ai nn. CXXXIX, CLXXIV, CLXXVIII).

Per quanto riguarda lo svolgimento narrativo del manoscritto, si è detto poco sopra che il romanzo amoroso per Lucrezia, già formato nella silloge giovanile, viene ripreso, riordinato e approfondito a partire dalla revisione che porta al confezionamento del Chigiano; già Martini aveva messo in luce che «alcuni agglomerati di sonetti quali si definiscono nelle rime eteree formano nuclei saldissimi che né il codice C, né la stampa Osanna (per non dire delle stampe precedenti dove l'ordinamento etereo è meccanicamente riproposto) non disgiungeranno più»;²⁵ C₂ è invece marcato da uno stato di provvisorietà, con i primi 38 componimenti che ripropongono «in spazi più angusti»²⁶ la *consecutio* narrativa della prima parte, e i restanti componimenti tra loro disomogenei

²⁴ MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle rime tassiane*, cit., p. 71.

²⁵ MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 90.

²⁶ MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 91.

e «in parte legati a motivi amorosi occasionali [...] in parte dedicati a diverse donne celebrate dal poeta».²⁷ Tale sistemazione, che lascia il Tasso insoddisfatto, sarà pesantemente riconsiderata in vista della *princeps*, in cui viene eliminata la sezione dedicata alle rime occasionali e rinnovato il contenuto della silloge per Laura, dal momento che solo 18 testi di C₂ vengono accolti in O₂.²⁸

Al di là delle statistiche numeriche relative al contenuto dell'autografo in relazione alle altre due note edizioni di rime d'amore, occorre soffermarsi in breve anche sull'aspetto variantistico del testimone e sulla natura delle fitte correzioni testuali che influiscono stilisticamente sulle rime selezionate. A questo proposito, non è possibile prescindere dal fondamentale e a suo modo imponente (sebbene accolto in un unico e maneggevole volume) studio di Davide Colussi, dal titolo – alquanto significativo poiché anticipatorio delle conclusioni raggiunte – *Figure della diligenza, costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*,²⁹ in cui le rime del duplice canzoniere amoroso vengono ordinatamente riesaminate e analizzate nei loro tratti fonomorfologici, sintattici, retorici, metrici e lessicali. Se per esempio, per quanto concerne le figure di suono, emerge una tendenza alla diminuzione delle apocopi aspre, in linea con la ricerca di una «pronuncia più piana, meno accidentata del verso, in cui predomina la soluzione prosodica della sinalefe»,³⁰ volta però al confezionamento di una sonorità vocalica che prende le distanze dalle dure chiuse consonantiche (e non finalizzata alla ricerca di gravi concorsi), le rilevazioni più interessanti riguardano gli accorgimenti sintattici e il lessico utilizzato. Nel primo caso, viene largamente confermato, per esempio, quanto rilevato a proposito dei sonetti eterei poi confluiti nell'Osanna: come anticipato, nella maggior parte dei casi la regolarizzazione – e questo vale anche per i testi non eterei, attestati nelle successive stampe irregolari (11 e 22) o inediti, dunque nati sulle carte dell'autografo – avviene proprio durante la revisione correttoria del Chigiano, in cui le varianti sostitutive sono accomunate dalla ricerca di parallelismi, isocolie, disposizione simmetriche, nonché normalizzazioni ritmiche mediante l'eliminazione di *ictus* di 7^a, in favore di «regolate

²⁷ Ivi, p. 94.

²⁸ Cfr. ivi, pp. 101-2.

²⁹ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit.

³⁰ Ivi, p. 71.

disposizioni».³¹ L'aspetto più macroscopico della revisione, tuttavia, riguarda gli *enjambements*. Lo stilema cardine della poetica del sublime, tratto distintivo dell'acasiano individuato, specie nella *Lezione*, come artificio imprescindibile del sistema della *gravitas*, subisce in questa sede un forte ridimensionamento, che sembra sancire definitivamente il distacco poetico del Tasso maturo – ormai autore del poema – dalle prove di gioventù, così fedeli allo stile del Casa. Tutto questo, del resto, è stato chiaramente definito dalla scrupolosa disamina di Colussi, che osserva:

Se la storia della *Liberata* è la storia di una conquista stilistica, la revisione delle rime contenute nel Chigiano ne rappresenta una coda non trascurabile, in cui Tasso guarda per la prima volta alla produzione lirica dall'approdo raggiunto del poema e la ridefinisce in opposizione a quello. Il vastissimo fronte correttorio di versi inarcati che si osserva nella redazione del manoscritto [...] non appare altro che la coerente applicazione dei precetti impartiti già nel terzo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*. [...] L'intervento operato su molti degli *enjambements* delle rime, espulsivo o mitigante che sia, andrà dunque interpretato come un processo di "remissione" del sublime: un sublime inopinatamente introdotto in età giovanile nella «fiorita vaghezza» dello stile lirico.³²

Il *modus operandi* seguito per le figure di suono, la sintassi e la prosodia viene mantenuto, infine, anche in ambito lessicale. Non stupirà, dunque, che le varianti attestate all'interno dell'autografo testimonino un netto spostamento verso il lessico approvato dalla tradizione e in particolar modo petrarchesco, e il contemporaneo rifiuto di forme rare, in particolare per quanto riguarda i latinismi, e di voci esplicitamente collegate alla sfera lessicale dell'acasiana: a titolo esemplificativo, per il primo caso si veda la sostituzione che interessa il verbo di marcata derivazione latina *fruire* in CXVII 10-11, con una prima redazione che legge «Forse invidiate voi che sí felice / in *fruir* vostra vista altri divegna, / se pur *fruirne* in parte a voi non lice», mutata in «[...] per la vostra bellezza altri divegna, / se pur *goderne* [...]», e il latinismo *usurpare* (usato da Dante in *Par.*, XXVII 22: «Quelli ch'*usurpa* in terra il luogo mio») di CXIV 9: «Hor ch'empia gelosia *s'usurpa* il loco», poi cambiato in *riprende*; o ancora, per esempio, il processo revisorio che porta alla cassatura della voce non petrarchesca *cadavere* in CXIX 11, da «nel *cadavere* mio

³¹ Ivi, p. 216; più generalmente, le correzioni di C volgono a una stabilizzazione prosodica mediante ritmo giambico anche nel primo emistichio, con passaggio dall'accento di 3^a a due accenti in 2^a e 4^a posizione (cfr. ivi, pp. 295-97).

³² Ivi, pp. 266-67.

grave» a «in questa scorza fredda e grave», e infine «in queste membra afflitte e dome»; o relativo alla voce ricorrente *fiammella*, sostituita in un secondo momento da *facella* in XX 4; per il rifiuto di termini spiccatamente dellacasiani, esaustivo è l'esempio offerto dalla voce *egro*, di cui vengono eliminate tre occorrenze su sei, in quanto riconducibili al v. 3 del sonetto al Sonno (*Rime*, 54: «o de' mortali / *egri* conforto»), tra le quali in CLVI 1 («o gente *egra* mortale» diviene «o miseri mortali») e in LXXXVII 3-4, la cui lezione iniziale «e 'n carcer fiero / d'esca amara nudrissi, *egro* e mal vivo» viene rielaborata consistentemente, eliminando anche – oltre alla debole inarcatura legante – un secondo lessema ricorrente nelle liriche del Casa, *esca*, per fissare a testo la seguente versione, sintatticamente più posata: «ritorno fea dal carcer dolce e fero, / ma ritenuto fu qual fuggitivo».³³ A margine di questa breve escursione, vale la pena notare – anticipando quello che sarà il fulcro della ricerca, incentrata su uno spoglio di carattere stilistico dei testi dell'Osanna – come in due casi il Tasso ritorni sui propri passi, revisionando i testi accolti nell'edizione definitiva: nel sonetto CXLV di O, che ripropone il citato componimento CXIV del Chigiano, al v. 9 si leggerà non più la variante *riprende* ma l'originario latinismo, precedentemente oggetto di cassatura («Hor ch'empia gelosia s'*usurpa* il loco»); ugualmente, nel sonetto CLXXIII, corrispondente al testo conclusivo dell'autografo (CLVI), la lezione incipitaria ripropone la clausola della prima redazione, con l'attributo desunto dal lessico dellacasiano («Aprite gli occhi, o gente *egra* mortale»).

Traendo una prima e provvisoria conclusione, è senza dubbio innegabile, come dimostrato dall'evoluzione dei sonetti dell'antologia eterea, che nella stampa Osanna sia sostanzialmente accolto il progetto di abbassamento stilistico perseguito nel confezionamento manoscritto della raccolta chigiana e che, per quanto concerne il rapporto tra sintassi e metro, «nell'Osanna non paiono registrarsi reversioni rispetto alle tendenze generali»,³⁴ con particolare riferimento al notevole ridimensionamento della presenza dell'inarcatura, che viene prevalentemente confermato nella *princeps*.³⁵ Tuttavia

³³ Gli esempi sono desunti dal corposo elenco delle pp. 369-74.

³⁴ Ivi, p. 380.

³⁵ In riferimento ai dati relativi all'incidenza dell'inarcatura nell'Osanna, Colussi rileva: «Per l'eliminazione degli *enjambements*, ad esempio, si noti che dei sessantanove casi adottati a testo nel cap. III par. 4.1, quarantatré appartengono a componimenti che rifluiscono nella stampa: solo in nove casi l'Osanna recupera la lezione precedente a C o anche la innova senza curarsi dell'inarcatura, mentre negli altri trentaquattro accetta la correzione del manoscritto, eventualmente adoperandola come base per altre modifiche» (ivi, p. 381).

– come testimoniano con evidenza i casi di ripensamento lessicale sopra considerati, dove l'autore sceglie di riabilitare due voci gravi da lui sostituite, sia che si tratti di un latinismo di gusto dantesco (*usurpa*) o di un aggettivo di marca dellacasiana³⁶ – non è possibile affermare in maniera univoca che nella stampa del 1591 venga portata a termine quel processo di «“remissione” del sublime»³⁷ avviato pochi anni prima e apparentemente assunto come fondamento della riorganizzazione e selezione delle liriche amorose. Seppure esigui, i passaggi testuali della *princeps* che attestano un ripensamento dell'autore in favore di una lezione scartata in C, poiché giudicata inadatta rispetto all'abbassamento stilistico perseguito, incrinano l'idea di un netto rifiuto dello stile grave nelle rime del Tasso maturo. Per scoprire quali siano l'entità e l'incidenza di queste eccezioni (inclinati al sublime), nel limite della più famosa forma metrica della letteratura italiana, le pagine che seguiranno saranno dedicate all'indagine e al riscontro dei tratti caratterizzanti il sistema della *gravitas* nei sonetti della stampa mantovana Osanna, con la consapevolezza che l'elevato numero di testi che seguono il metro delle quartine e delle terzine è sì da imputare al «minore grado di complicazione formale di tale struttura», la quale, tuttavia, viene «sorretta da un suo innalzamento anche sul piano teorico, con l'attribuzione ad essa di possibili escursioni verso lo stile alto».³⁸

1.1. *Le figure di suono*

1.1.1. Concorsi vocalici e ribattimenti accentuali

³⁶ Restando, per il momento, nell'ambito di una valutazione campionaria (e rinviando alle pagine successive la disamina puntuale relativa alla presenza dei tratti del sublime nei testi dell'Osanna), si può aggiungere alla coppia considerata l'esempio altrettanto rilevante di un sonetto citato poco sopra, in quanto contenuto nella raccolta degli Eterei: in *Ahi, quale angue infernale in questo seno*, infatti, l'autore recupera in *incipit* la lezione originaria *infernale* a scapito di *crudele*, introdotto in fase di revisione nel Chigiano, forse in omaggio a B. TASSO, *Inni et ode*, XXX 116 («Che farebbe pietoso angue crudele», in ID., *Rime*, a cura di D. CHIODO, V. MARTIGNONE, Torino, Res, 1995, vol. II, pp. 247-406), ma anche per la ricorrenza frequente dell'aggettivo nei *Rvf*; la lezione inoltre, così riformulata, risulta particolarmente incisiva dal punto di vista fonico per via della sequenza vocalica di *a* toniche – sfumata invece nella redazione intermedia – che sembra riecheggiare il verso petrarchesco di *Rvf*, 304 2 («Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi / fu consumato, e 'n fiAmmA AmorosA Arse»), che Tasso cita come esempio grave di concorso vocalico nella *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa* (cit., p. 128) e nel quinto libro dei *Discorsi del poema eroico* (T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 203).

³⁷ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 267.

³⁸ A. DANIELE, *La metrica del Tasso lirico*, in ID., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Roma, Marra Editore, 1994, p. 256.

L'incontro vocalico è riconosciuto come tratto fonico necessario allo scrivere magnifico a partire dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica* («S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali»)³⁹ e dalla *Lezione* («Nè sono di minor considerazione i concorsi delle vocali che in questo sonetto si trovano, massimamente quello che da l'ultime parole dell'ultimo verso risulta [...] dove quelle due vocali *o o* insieme s'affrontano»),⁴⁰ cui si aggiunge successivamente l'avallo dei *Discorsi del poema eroico* («Il concorso delle vocali ancora suol produrre asprezza o piacevol suono [...] quantunque il concorso dell'*i* non faccia così gran voragine o iato come quello dell'*a* e de l'*o*, per cui sogliamo più aprir la bocca»);⁴¹ i concorsi si riveleranno ancora più interessanti nel caso in cui generino ribattimento, specie se ricorrente in sede finale del verso, come osserva l'autore stesso nel passo citato dei *Discorsi dell'arte poetica* («S'accresce la magnificenza [...] dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per *vigore di accenti* o per pienezza di consonanti»); ma, prescindendo dai precetti tassiani, la frequenza di *ictus* dovrà giocoforza essere intesa come parte del rinvigorismento fonico complice della poetica della *gravitas*.⁴²

Procedendo in ordine decrescente di rilevanza stilistica, si consideri innanzitutto l'incidenza dei concorsi su vocale forte (*a* e *o*) – secondo la classificazione del Bembo –⁴³ che provocano ribattimento. Il modulo più frequente è quello che coinvolge gli avverbi *onde, ove*,⁴⁴ con prevalenza di incidenza di ribattimento nelle sedi metriche di 4^a-5^a, come

³⁹ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 45.

⁴⁰ ID., *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 127.

⁴¹ ID., *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 203-4.

⁴² Andrea Afribo (in *Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., p. 64), riferendo a proposito dell'andamento ritmico del sonetto dell'acasiano *Cura, che di timor ti nutri e cresci*, osserva infatti: «Dovrà poi essere notata l'alta quota di versi ad accenti ribattuti, perché proprio qui, nel ribattimento, la fonicità a base consonantica e vocalica grave (/a/, /o/) si addensa. Non si tratta di una operazione di smorzamento e attenuazione dello scontro, ma del contrario: si accentua, si carica. Tale *surcharge* si configura in due diverse realizzazioni, nel ribattimento in sinalefe, incontro più che scontro di arsi [...] e nel ribattimento con parola apocopata».

⁴³ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in ID., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, TEA, 1989, p. 147.

⁴⁴ A proposito dell'utilizzo di *onde* e *ove* all'interno del verso, i due termini contribuiscono a movimentare la linea ritmica, secondo un utilizzo ricorrente nel canzoniere petrarchesco, proprio perché molto spesso danno vita a raffronti vocalici, anche a cavallo tra due versi. Afribo riporta numerosi esempi del caso dai *Rvf* e dalle *Rime* di Giovanni Della Casa (AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., pp. 107-8). All'avverbio *onde* è dedicata anche una riflessione da parte di Bembo, nel secondo libro delle *Prose*, quando il personaggio di Giuliano de' Medici fa riferimento al secondo verso del sonetto proemiale dei *Rvf*: «io lessi tra gli altri questi due versi primieramente scritti a questo modo: *Voi, ch'ascoltate in rime sparse*

in 1 11 («Insin dal cielO, Onde splendore acquisti»), II 2 («Già rotto il gielO, Ond'armò Sdegno il core»), VI 6 («Riposto seggiO, Ove il sol poggi o smonte»), XL 7 («O starò solO, Ove s'inondi e lavi»), XLVIII 3 («Nè trovo scampO, Onde la morte io schive»), CXIV 6 («Sì come è l'altrO, Onde purpureo splende»), CLI 2 («Maggior di quellO Onde m'ardete il core»), CLIV 14 («E i detti andarO Ove non giunse il volto»), CLXV 13 («Sì piace il modO Onde un sol petto infiamma»), CLXVIII 2 («Porto nel senO, Onde s'infiamma il foco»); a seguire, di 6^a-7^a: XXVI 9 («Misero, et io là corrO, Ove rimiri»), XXXVI 1 («Non ho sì caro il lacciO, Ond'al consorte»), CX 9 («Dove fia teso il lacciO? Ove dispiega»), CXL 3 («Chi riman qui solingO, Ove d'orrore»); altri casi, nel primo emistichio del verso: in XXXVII 11 di 3^a-4^a («Caro furtO, Ond'il crin Madonna avolse»), in CXLI 1 di 2^a-3^a («L'incendiO, Onde tai raggi uscir già fore»), come in CLXVII 8 («Se quellO Onde si pasce a te sol fura»).

Altrettanto frequenti sono poi i riscontri dati dalla presenza dell'avverbio *hor/hora*, ancora su vocale forte *o*. Anche in questo caso, le incidenze più numerose provocano ribattimento di 4^a-5^a, come in XXVIII 3 («Che per albergO hOr mi destina Amore»), LVIII 7 («Ogni altro colpO, hOr d'inaspir le giova»), LXIV 12 («E se pur tantO hOr mi disdegna e sprezza»), LXXI 14 («La rota fannO hOr de' begli occhi i giri»), XCVII 12 («O come ardiscO hOr di mirare il sole»), CLXI 14 («Ne l'altrui risO: hOr che sarà nel pianto»), CLXXIX 5 («Ma più d'appressO, hOr più sublime segno»); e di 6^a-7^a: in LXVI 3 («E 'l seren del mio giornO, hOr sì lucente»), LXXIV 8 («Quasi il tributo usatO hOr non gli appaghi»), LXXXI 2 («Che donarvi più carO hOr vi potrei»), CXLV 13 («Sì ch'io ne pero, ah lassO: hOr con qual arte»); si registrano, infine, due occorrenze in 3^a-4^a sede, in CXXX 8 («Da cui l'aurO hOra perde, e men si mira») e CLVII 9 («E ben veggiO hOr, come soave e chiara»). A questi si aggiungono altri tre concorsi su medesima vocale: in CLIV 1, con contiguità di *ictus* di 6^a-7^a («Su l'ampia fronte il crespO Oro lucente»),⁴⁵ in CLVII 8 di 4^a-

il suono Di quei sospir, de' quai nutriva il core. Poi come quegli che dovette pensare che il dire *De' quai nutriva il core* non era ben pieno, ma vi mancava la sua persona, oltre che la vicinanza di quell'altra voce *Di quei*, toglieva a questa, *De' quai*, grazia; mutò e fecene, *Di ch'io nutriva il core*. Ultimamente sovenutogli di quella voce, *Onde*, essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena; aggiuntovi che il dire *Sospiri*, più compiuta voce è, e più dolce, che *Sospir*; così volle dire più tosto, come si legge, che a quel modo» (BEMBO, *Prose della volgar lingua*, cit., p. 139).

⁴⁵ Scrive Afribo (*Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., pp. 96-7) al riguardo, dopo essersi soffermato sul concorso in ribattimento del v. 5 («e tu, crespO oro fin, là dove soie») di *Sagge, soavi e angeliche parole*, dalle *Rime* del Casa: «E il Tasso? Quello che lui legge nel Casa e che sottolinea con la penna rossa, lo usa anche in proprio: *Non più crespO Oro o d'ambra tersa e pura* (108, 1). È un verso densissimo, a doppio-triplo strato: intanto c'è Bembo, "d'ambra tersa e pura", e continua ad esserci nelle altre tre parole-rima del

5^a («Mill'alme, aprendO Ogni più chiuso petto»), in CLXVII 5 di 6^a-7^a («Meraviglioso grembO, hOrto e coltura»).

Sono meno numerosi gli incontri vocalici in *a*. Tra questi ricorre più volte il modulo fondato sull'avversativo *anzi*,⁴⁶ spesso antiteticamente posto tra il primo e il secondo emistichio, come in LXII 3, con ribattimento di 6^a-7^a («Hor la speranza mancA, Anzi la vita»), in LXXVII 9 («Veggio la DonnA, Anzi la vita mia») e in CII 8 di 4^a-5^a («Leggiadra pompA, Anzi il trionfo accolta»), in CVII 13 ancora di 6^a-7^a («E basterà ch'io sentA, Anzi ch'io mora»); cui si sommano i significativi riscontri indotti dall'elemento verbale (anche tramite participio in funzione attributiva), tutti in posizione canonica di 6^a-7^a, come in VIII 1 («Coei che sovra ogni altrA Amo et honoro»), XXXII 8 («E 'l tuo medesmo ancorA hAbbia conquiso»), XXXIII 6 («E qual hor più la terrA Arsa si duole»), LIX 4 («E sol dolce l'increspA Aura soave»), LXXVIII 11 («Perchè l'alma ingannatA Arda e consumi»), CII 9 («Bellezza ad arte incoltA, Atti soavi»), CLXIX 12 («Chè pianta non distilla Ambra sì pura»). Altri casi si registrano in LXXX 7 («O si creda a l'incertA Aspra fortuna»), CXXII 14 («Valor, senno, bellezza, Alti costumi»), in CLXV 14 di 7^a-8^a («Con tante faci e con novA Arte Amore»), in CLXXIII 2 («In questa saggia e bella Alma celeste»).

Il numero dei concorsi vocalici forti che non provocano ribattimento è invece di gran lunga più elevato. Si propone, dunque, un campione delle tipologie più frequenti, riscontrate nel corso della raccolta. Le incidenze più interessanti, e apportatrici di maggiore *gravitas* fonica, sono quelle tarde, in cui il lettore incorre poco prima della fine del verso (tra l'8^a e la 10^a sillaba); su vocale *a*, per esempio: in III 6 («Ne la sua voce a candidA Angeletta»), in XVI 2, 4 («Che 'n ciel gli Dei ne la gran reggia Adduce [...] / Che guida pur l'alme di gloriA Ancelle»), XVIII 6 («O da bel manto de la vagA Aurora»), XXVI 1 («Amor, coei che verginella Amai»), XXVIII 3 («Che per albergo hor mi destinA Amore»), XXIX 1-2 («Veggio, quando tal vistA Amor impetra, / Sovra l'uso mortal MadonnA Alzarsi»), XXXI 13 («E ben che sian di lor costanza Alteri»), XXXVII 11 («Caro furto, ond'il crin MadonnA Avolse»), XL 12 («O Ninfa, o Dea, sovra l'incoltA Arena»),

profilo A. Ma nell'identico bembiano scatta la diversità, l'opposto, la scrittura casiana, "Non più crespO OrO O...". Cioè una *correctio* nel rispetto delle ragioni della *gravitas*, che va a complicare un soggetto molto comune quale la *descriptio puellae*, e va a connotare il fondo negativo – da fine-idillio – del sonetto.

⁴⁶ La figura della *correctio* quale stilema del discorso grave è discusso dal Tasso nel sesto libro dei *Discorsi del poema eroico* (cit., p. 242), dove è riportato l'esempio di *Rvf*, 366, vv. 14-16: «Vergine saggia, et del bel numero una / de le beate vergini prudenti, / anzi la prima».

XLII 14 («Nè qui timor la tua sembianza Apporte»), LV 4 («Che le dechinA A quel, ch'in terrA Apprezza»), LX 6 («Usa di sdegno e di fierezza Armarsi»), LXII 14 («Copri questi occhi, e queste membrA Argenti»), LXVI 2 («Haver di neve e di pruinA Argente»), LXX 5 («E ne' labri nudria l'aurA Amorosa»), XCVI 6 («Cervo con fronte minacciosA Altero»), CV 6 («Nè questo lido e questa piaggiA Aprica»), CXII 10 («Prendilo da Ragion, che contrA Amore»), CXXV 12 («Te seguitiamo, e siam tua predA. Altrove»), CXLVIII 2 («Chi la defende da l'estivA Arsura»), CL 11 («Quel possente voler, che nullA Affrena»), CLVIII 9 («E tanto m'abbagliò la vistA Ardita»), CLXI 3 («Quella, A cui vita fu la fiammA Accesa»), CLXXVI 11 («Più spiega in noi di sua possanza Amore»), CLXXVII 13 («E prendi l'arme de l'anticA Atene»). Sono invece rari i casi in *incipit* di verso (1^a-3^a sillaba); si segnalano i seguenti esempi: I 4 («Non falsA Amica di valore e d'arte»), XXXIII 7 («ProntA A scemar il fero ardor vedesti»), XLII 11 («In donnA Antica imagine di morte»), LIII 1 («ErA Aspro e duro; e sofferir, sì lunge»), XCI 12 («PerfidA Ancor ne la tua fraude io spero»), XCVI 12 («CelA, Amor, la paura, A te soggetta»), CL 7 («GelidA Amante; e non prendiate a gioco»), CLXXVI 13 («PostA ha la reggia sua ne' dolci lumi»). Infine, ulteriori incidenze si rilevano nella sede centrale del verso (4^a-7^a sillaba), con rilievo minore rispetto alle sedi di clausola e attacco considerate precedentemente: in I 3 («Che potevA Agguagliar il suon de l'arme»), I 14 («Dolce è portar vogliA Amorosa in seno»), V 6 («Alta fiammA Accendesse et immortale»), VIII 1 («Coei che sovra ogni altrA Amo et honoro»), XVI 6 («Viste, il desio trapassA, Amor è duce»), XIX 6 («Dov'orgoglio l'inaspra A' miei desiri») e 11 («È beltà sovra ogn'altra Altera et alma»), XXIII 4 («Venne in sogno MadonnA A darle aita»), XXIX 1, 5 («Veggio, quando tal vistA Amor impetra [...] / Tace la linguA Allhor e 'l piè s'arresta»), XXXV 11 («Questa rara bellezza Accenda il foco»), XL 1 («Se mi trasportA A forza ov'io non voglio»), XLVI 1 («Se la saetta, Amor, che 'l lato manco»), LI 8 («D'una bellezza Angelica e celeste»), LVII 6 («E dove intrica Amor, quasi per gioco»), LXXXVI 3 («Faria nudA Arrossir l'argente neve»), CVII 3 («In voi raggirA Amor, nè cerca altrove»), CLXI 8 («Perc'ho in vece di larvA, Aspetto humano»), CLXXVII 1 («O felice eloquenza Avinta in carmi»).

È possibile, inoltre, individuare, tra gli esempi considerati e finora suddivisi per sede di incidenza, alcuni stilemi ricorrenti. Spesso si incorre nel concorso vocalico – contestualmente alla vocale forte *a* – in presenza del sostantivo, quasi sempre personificato, di ‘Amore’: come in XVI 6 («Viste, il desio trapassA, Amor è duce»), in

XXVIII 3 («Che per albergo hor mi destinA Amore»), XXIX 1 («Veggio, quando tal vista Amor impetra»), XLVI 1 («Se la saetta, Amor, che 'l lato manco»), in LVII 6 («E dove intrica Amor, quasi per gioco»), XCVI 12 («Cela, Amor, la paura, a te soggetta»), CVII 3 («In voi raggira Amor, nè cerca altrove»), CXII 10 («Prendilo da Ragion, che contra Amore»), CLXXVI 11 («Più spiega in noi di sua possanza Amore»); e delle sue declinazioni verbali o attributive, quali in I 14 («Dolce è portar vogliA Amorosa in seno»), VIII 1 («Coei che sovra ogni altra Amo et honoro»), XXVI 1 («Amor, coei che verginella Amai»), LXX 5 («E ne' labri nudria l'aurA Amorosa»), CL 7 («Gelida Amante; e non prendiate a gioco»). In altri casi, il concorso ricorre in corrispondenza di un sintagma fortemente icastico o evocativo, dato dall'accostamento di voci a intensa carica semantica: si veda per esempio in III 6 («Ne la sua voce a candida Angeletta»), LXII 14 («Copri questi occhi, e queste membra Argenti»), LXVI 2 («Haver di neve e di pruina Argente»), con identico posizionamento dell'aggettivo posposto in clausola, CV 6 («Nè questo lido e questa spiaggia Aprica»), CXLVIII 2 («Chi la difende da l'estiva Arsur»), ma si veda anche il caso di LXXXVI 3 («Faria nuda Arrossir l'argente neve»), in cui l'«intoppo» dato dall'incontro vocalico sembra evidenziare l'accostamento dei termini *nuda*, *arrossir* e il nesso semantico di natura causale che lega il primo al secondo. Come notato per l'uso della voce *Amore*, anche l'appellativo altisonante *Madonna* può essere motivo di incontro vocalico in *a*, come si rileva in XXIII 4 («Venne in sogno Madonna A darle aita»), XXIX 2 («Sovra l'uso mortal Madonna Alzarsi»), XXXVII 11 («Caro furto, ond'il crin Madonna Avolve»). Altre volte il concorso, cadendo tra la fine del primo e l'inizio del secondo emistichio, pare sottolineare uno stacco avversativo, come in CLXI 8 («Perc'ho in vece di larva, Aspetto humano»). Piuttosto comuni ma decisamente meno significativi sono, infine, i concorsi indotti dalla presenza della preposizione, come per es. in XIX 6 («Dov'orgoglio l'inaspra A' miei desiri»), XXXIII 7 («Pronta A scemar il fero ardor vedesti»), CLXI 3 («Quella, A cui [...]») ecc.

Gli incontri su vocale forte *o*, non generatori di ribattimento, si rilevano con ricorrenza lievemente meno elevata. Tra le incidenze collocate nella sede finale del verso si segnalano le seguenti: XVII 13 («Pregiate conche, e dal tuo novO hOnore»), XX 2 («Vago, men bello stima ogn'altrO Obietto»), XXXIV 4 («D'altro più chiaro e più graditO Oggetto»), LXIX 2 («E mostra di gradire il focO Onde ardo»), LXXXI 10 («Nè gli torca vaghezza ad altrO Obietto»), LXXXVII 1 («Bella Guerriera mia, se 'l vostrO Orgoglio»),

LXXXIX 13 («Come quadrella son di lucidO Oro»), XCII 2 («Stimo le chiome che 'l mio lacciO Ordiro»), XCIII 4 («Tronca la via di bello e d'altO hOnore»), XCVIII 11 («Veggione l'aria del bel visO Oscura»), C 2 («Mi pone ancor d'aspro silentiO. HOr quale»), CX 10 («Le belle chiome al vento un laurO Ombroso»), CXXXI 12 («Ma qualunque io mi sia, turbidO O vago»), CLXXV 7 («E quanti tu, col dolce sguardO hOr miri»). Anche in questo caso, risultano esigue le occorrenze a inizio verso, come in I 14 («PlutO, hOr vede per te con gli occhi d'Argo»), IV 8 («O scogliO, O selce al più turbato cielo»), VIII 14 («RischiariO, O Donna, queste placide onde»), XX 13 («Per tempO O loco; e mentre ei spera e brama»), XXXIX 8 («O 'n boscO O 'n valle mi nasconda e cele»), LVI 8 («E solO hO doglia dentro, e doglia intorno»). Seguono poi i riscontri nella sede centrale del verso: in XVIII 9 («Da la terra e dal cielO, Over da l'onde»), XIX 2 («L'oro al ventO Ondeggiar avien ch'io miri»), XXII 5 («Dal tuo lavorO hOmai cessa, e consenti») e 7 («Prima che FebO, hOmai vicino, aggiorni»), XXIV 3 («Tal ch'al tuo dolce ingannO hOmai consento»), XXVII 5 («Aman forse là susO, O pur son elle»), XXIX 14 («E per un risO Oblio mille tormenti»), XXXVIII 5 («Del leggiadretto quantO hOmai si vede»), XXXIX 2 («Ne l'Egeo tempestosO O nel Tirreno»), XLIV 5 («Torna al suo pettO, hOr questO ingOmbra il duOlO»), LIX 1 («Ben veggio avinta al lidO Ornata nave»), XCII 1 («Non più crespO OrO, O d'ambra tersa e pura»), CXLII 2 («Corso al varcO Odorato era il mio core»), CXLVI 3 («E sol di cieco hOrror larve e spaventati»), CLX 10 («Nube celava od altro Oscuro velo»), CLXVIII 1 («Amai vicino, hOr ardo, e le faville»), CLXXII 13 («Più degni fatti in cieco Oblio sommerge»), CLXXVI 2 («E 'n ciel per corsO Obliquo il sole ei gira»), CLXXVIII 1 («Padre del cielO, hOr ch'atra nube il calle»). Ai detti casi si aggiungono, infine, alcuni esempi di concorsi intersversali:⁴⁷ come in XXIII 10-11 («Parea che mi dicesse: – A che pur tantO, / O mio fedel, t'affliggi e ti consumi?»), XXXIX 7-8 («E mi porti fra l'Alpe o lungo il RenO, / O 'n boscO O 'n valle mi nasconda e cele»), LXXI 5-6 («Dispensatrice no d'orO O d'argentO, / O di gemme che mandi estraneo mare»), CXLV 9-10 («Hor ch'empia Gelosia s'usurpa il locO / Ove sedeva Amor solo in disparte»), CLXI 1-2 (Nudo era il viso, a cui s'aguaglia in vanO / Opra di Fidia o già per fama intesa).

⁴⁷ Parafasando il Minturno dell'*Arte poetica*, osserva Afribo (*Teoria e prassi della gravitas*, cit., p. 79): «Il *raffronto* sarà possibile e auspicabile non solo nell'orizzontale di un solo verso, ma anche a cavallo di due».

Nell'intento di una divisione sistematica dei dati, si considerino alcune tipologie ricorrenti. Nel corso della duplice silloge, si riscontra più volte il modulo determinato dalla presenza, talvolta iterata, della congiunzione disgiuntiva, di notevole impatto fonico, specie in corrispondenza di allitterazione vocalica: come in IV 8 («O scogliO, O selce al più turbato cielo»), in XX 13 («Per tempO O loco; e mentre ei spera e brama»), in XXVII 5 («Aman forse là susO, O pur son elle»), in XXXIX 2 («Ne l'EgeO tempestOsO O nel Tirreno») e 7-8 («E mi porti fra l'Alpe o lungo il RenO, / O 'n bosco O 'n valle mi nasconda e cele»), in LXXI 5-6 («Dispensatrice no d'oro O d'argento, / O di gemme che mandi estraneo mare»), in XCII 1 («Non più crespO OrO, O d'ambra tersa e pura»), in CXXXI 12 («Ma qualunque io mi sia, turbidO O vago»); più raramente in corrispondenza del vocativo, in VIII 14 («Rischiario, O Donna, queste placide onde»), XXIII 10-11 («Parea che mi dicesse: – A che pur tanto, / O mio fedel, t'affliggi e ti consumi?»). Altrettanto comune il modulo dato dalla presenza dell'avverbio *hor/hora*, in linea con quanto rilevato per i casi di concorso in ribattimento: come in I 14 («Pluto, hOr vede per te con gli occhi d'Argo»), XLIV 5 («Torna al suo petto, hOr questo ingombra il duolo»), C 2 («Mi pone ancor d'aspro silenteO. HOr quale»), CLXVIII 1 («Amai vicino, hOr ardo, e le faville»), CLXXV 7 («E quanti tu, col dolce sguardo hOr miri»), CLXXVIII 1 («Padre del cielo, hOr ch'atra nube il calle»). Ma si consideri anche l'incontro generato, in posizione centrale, dall'avverbio *homai*, che si rileva, per esempio, in XXII 5 («Dal tuo lavoro hOmai cessa, e consenti») e 7 («Prima che FebO, hOmai vicino, aggiorni»), XXIV 3 («Tal ch'al tuo dolce inganno hOmai consento»), XXXVIII 5 («Del leggiadretto guanto hOmai si vede»). Infine, come notato per la vocale *a*, talvolta il concorso ricorre in corrispondenza di un sintagma fortemente icastico o evocativo: come in LXXXIX 13 («Come quadrella son di lucido Oro»), XCII 1 («Non più crespO OrO, O d'ambra tersa e pura»), CX 10 («Le belle chiome al vento un lauro ombroso»), CXLII 2 («Corso al varco odorato era il mio core»), CXLVI 3 («E sol di cieco hOrror larve e spaventi»), ma si vedano anche il sintagma ripetuto in clausola di XX 2 («Vago, men bello stima ogn'altrO Obietto») e di LXXXI 10 («Nè gli torca vaghezza ad altrO Obietto»).

Relativamente alle vocali deboli *i*, *e*, i concorsi vocalici che provocano ribattimento sono numericamente minimi ed eterogenei. Si distinguono, tra tutti i casi registrati, le occorrenze di XLIX 5 («Quando vidI Io con sì pietoso zelo») e di LXXXI 5 («Talchè quasi d'amarmi Io vi perdono»), rispettivamente con *ictus* in 3^a-4^a e 6^a-7^a posizione, che

ricordano molto da vicino gli esempi danteschi considerati nella *Lezione*, a proposito della gravità apportata dagli incontri vocalici: «Dante ancora, nel primo canto del *Paradiso*, il qual si conosce che fu da lui accuratamente polito, come tutti gli altri principii, commette il concorso di molte vocali: “Nel ciel che più della sua luce prende, / Fui io, e vidi cose che ridire, ec.” [...] Sì come fece altrove: “Queste parole di colore oscuro / Vidi io scritte al sommo d’una porta»;⁴⁸ sebbene per quanto riguarda il secondo riscontro dalla *Commedia* – contrariamente al caso tassiano di XLIX 5 («Quando vidi Io...») – l’assenza di sinalefe annulli, in corrispondenza del sintagma d’attacco *Vidi io*, la possibilità di ribattimento di 1^a-2^a. In più occasioni, inoltre, l’artificio concorre a sottolineare tessere lessicali di particolare interesse, come nel caso delle voci dellacasicane in LV 5, con ribattimento di 7^a-8^a («E de’ piaceri a la dolce Esca avezza») e in CXXXI 2 di 6^a-7^a («Raggio, ch’accender suole Esca repente»), e soprattutto in CLXXIII 1, di 6^a-7^a («Aprite gli occhi, o gente Egra mortale») e XXVIII 1, di 2^a-3^a («Fuggite Egre mie cure, aspri martiri»). Le restanti incidenze registrate si riscontrano prevalentemente in 6^a-7^a sede: in XXXI 1 («Non fra parole e bacI Invido muro»), XXXVII 14 («Nè perchè a te lo donI, Indi mi sciolgo»), XL 4 («Benchè tal’hor vi turbI Ira et orgoglio»), CXIII 5 («Et io l’ho per ragionE, Ei per natura»), CXXXIX 8 («Stampa in riva del fiumE hErbe e vïole»); cui si aggiungono tre riscontri nel primo emistichio del verso, in XL 8 («Verde colIE, Ermo lido e duro scoglio») e CXXX 13 («Ma non parE Ella mai schifa nè vaga») con ribattimento di 3^a-4^a, in LXIV 7 di 2^a-3^a («Così Il fasto e l’orgoglio havrà pur fine»), in CXXXII 11 di 4^a-5^a («E nove rimE Egli formò pur dianzi»).

Come prevedibile, i concorsi vocalici deboli che non provocano ribattimento sono molto frequenti, soprattutto perché sovente il fenomeno si verifica in corrispondenza di congiunzioni e articoli. Da un campionario indicativo di casi, desunti dall’intera raccolta, è possibile innanzitutto operare – come fatto in precedenza per le due vocali forti – una distinzione per sede di incidenza. Incominciando dalla vocale *e*, occorrenze in clausola si riscontrano per esempio: in I 4 («Non falsa amica di valorE E d’arte») e I 8 («Ha illustre albergo e sovra GiovE E Marte»), in II 6 («Con l’esca dolce d’un soavE Errore»), in V 4 («Che di sua mano Amor poliscE E dora») e V 13 («E mi furo i suoi guardi armE E quadrella»), XXXIV 7 («E le dolci arme, hor che di mortE È rea»), XLV 1 («Come la Ninfa

⁴⁸ TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., pp. 128-29.

sua fugacE E schiva»), LVIII 5 («Nè l'alma ancor de la salutE È vaga»), LXII 1, 5 («Vissi. E la prima etate AmorE E speme [...] Nè quel desio, che si nascondE E teme») e LXII 8 («Se non posso d'Amor, le metE Estreme»), CXXXVII 7 («E non spiegano i rami a l'aurE Estive»), CLXXVI 1-2 («Amore alma è del mondo, AmorE È mente, / e 'n ciel per corso obliquo il solE Ei gira»), CLXXX 3 («In pace ancor s'acquista honorE Eterno»); in *incipit* di verso: in VII 13 («FeritE E mille, E tante gioie haverne»), XXXVI 11 («MortE, E con l'alma in Ciel si privilegi»), XLV 4 («SeguE, E trapassa occulto ad altra riva»), LXXXVIII 10 («MentrE Ei guarda e consente, e se n'infinge»), CI 4 («E vile E grave a me medesimo io vissi»), CII 3 («MentrE Ei per la ragion la spada toglie»), CIX 4 («E freschE hErbette spiri e lieti fiori»); nella sede centrale del verso: in XVII 6 («Là dove lungo AmorE Ei sugge e beve»), XVIII 12 («Forse sdegnando havernE Essempio altronde»), XX 13 («Per tempo o loco; e mentrE Ei spera e brama»), XXXIX 14 («Per ch'a la mortE, Et a la gloria i' vegno»), LI 14 («E che sol nel mio SolE È vera luce»), LIX 10-11 («Tronche le sartE E biancheggiar l'arene / D'ossa insepoltE, E 'ntorno errar gli spirti») LIX 14 («Trove la mortE, E non fra scogli e sirti»), LXXI 10 («Par che s'infinga talE, E cieco huom rende»), LXXIII 2 («De l'ampia terra, o NinfE, E ciò ch'asconda»), XCIII 6 («Sacro la verdE Età, sacro l'ingegno»), XCIX 2 («Donna bella e gentile, Estivo ardore»), C 10 («Sangue a le piaghE, E luce al vivo foco»), CXXX 12 («Come in candida frontE È il biondo crine»), CLX 8 («Mille imagini false Errando intorno»), CLXXVIII 11 («Copran tenebrE Eterne il debil lume»). Non mancano, infine, incontri vocalici intersversali, come in XLVI 7-8 («Ma temo, oimè, che per malvagia sortE / Ella non pera, hor ch'i' son frale e manco») e in CXL 3-4 («Chi riman qui solingo, ove d'horrorE / È cieca valle, di miseria e d'ira»).

Tra le tipologie più comuni di concorso vocalico in *e* rientra il pressoché irrilevante caso indotto dalla presenza della congiunzione, spesso in corrispondenza di clausola dittologica: in I 4 («Non falsa amica di valorE E d'arte») e I 8 («Ha illustre albergo e sovra GiovE E Marte»), in V 4 («Che di sua mano Amor poliscE E dora») e V 13 («E mi furo i suoi guardi armE E quadrella»), in XLV 1 («Come la Ninfa sua fugacE E schiva»); ma anche in attacco di verso e oltre, per es. in VII 13 («FeritE E mille, E tante gioie haverne»), XXXVI 11 («MortE, E con l'alma in Ciel si privilegi»), XLV 4 («SeguE, E trapassa occulto ad altra riva»), LXXIII 2 («De l'ampia terra, o NinfE, E ciò ch'asconda») ecc. Altra presenza determinante è poi il pronome personale di 3^a pers. sing.: in XVII 6 («Là dove lungo AmorE Ei sugge e beve»), XX 13 («Per tempo o loco; e mentrE Ei spera

e brama»), XLVI 7-8 («Ma temo, oimè, che per malvagia sorte / Ella non pera, hor ch'ì son frale e manco»), LXXXVIII 10 («MentrE Ei guarda e consente, e se n'infinge»), CII 3 («MentrE Ei per la ragion la spada toglie»), con identico modulo di attacco, e in CLXXVI 2 («E 'n ciel per corso obliquo il sole Ei gira»). Altrettanto ricorrente è poi l'incontro per mezzo della voce, posposta, della 3^a pers. sing. del verbo 'essere': per es. in XXXIV 7 («E le dolci arme, hor che di morte È rea»), LI 14 («E che sol nel mio Sole È vera luce»), LVIII 5 («Nè l'alma ancor de la salute È vaga»), CXXX 12 («Come in candida fronte È il biondo crine»), CLXXVI 1 («Amore alma è del mondo, Amore È mente»). Le incidenze più interessanti tuttavia – talvolta parte di una ricercata iterazione della medesima vocale che occupa tutto il verso – sono quelle atte a evidenziare particolari passaggi del testo, sintagmi o parole: come nel caso di II 6 («Con l'Esca dolce d'un soave ErrorE»), XCIII 6 («Sacro la verde Età, sacro l'ingegno»), CLXXVIII 11 («Copran tenebre Eterne il debil lumE»), CLXXX 3 («In pace ancor s'acquista honorE Eterno»), e si vedano anche i casi simili – volti a sottolineare il sostantivo *morte* – di XXXVI 11 («Morte, E con l'alma in Ciel si privilegi»), XXXIX 14 («Per ch'a la morte, Et a la gloria i' vegno»), LIX 14 («Trove la morte, E non fra scogli e sirti»), cui si aggiunge il già citato di XXXIV 7 («E le dolci arme, hor che di morte È rea»).

Proseguendo con la vocale *i*, occorrenze in clausola si riscontrano per esempio: in XVIII 5 («O da vel che dipinge ad IrI Il Sole»), XXXIV 3 («E specchio in tanto a le mie luci Io fea»), XLVIII 14 («Ei non rallenti a' suoi destrierI Il morso»), XLIX 8 («Ma potea fra gli abissi aprirI Il cielo»), LVII 4 («Temo non siano i miei lamentI Intesi»), LXVII 6 («Far men costante in adorarvI Il core»), CXXIV 4 («PassavI Insieme, e saettavI Intorno»), CLIV 2 («Sperso ondeggiava, e de' begli occhi Il raggio»), CLV 14 («Chè forse gratia de' miei fallI Impetra»), CLIX 10 («Prese nove sembianze e novI Inganni»); all'inizio del verso si registrano – nell'ambito dell'individuazione di un campione di riferimento – i seguenti esempi: XXVIII 6 («Gli occhi Infiammati di celeste ardore»), XLII 12 («Deh, fuggI Il sole, e cerca in chiuso loco»), CXI 9 («TuttI Io non posso scoprivI a pieno»), CLIV 10 («RinchiusI I lumi e dissi: – Ahi, come è stolto»), CLXXII 5 («Ma chI Infiammato di celeste ardore»); nella sede centrale del verso, tra la 4^a e la 7^a sillaba metrica, si rilevano casi quali XIV 9 («Non cresce il male, anzi Il contrario avviene»), XXIX 8 («L'affetto impresso quasI In bianca pietra»), XXXII 14 («E tessa de gli affanni hIstorie in carte»), XXXIV 2 («Lucido specchio anzi Il mio Sol reggea »), XXXVI 12 («E se gli altrui sepolcrl Illustrate

pompa»), XLI 1 («Mentre ne' cari balli In loco adorno»), LX 13 («Scopre a' nocchierI Incauti, e poi crudele»), LXI 1 («Quanto più ne l'amarvi Io son costante»), LXXVIII 12 («Specchi del cor fallaci, Infidi lumi»), XCIV 7 («Che fia, s'attendi Il foco, e le mortali»), CI 1 («All'hor che ne' miei spirti Intepidissi»), CII 8 («Leggiadra pompa, anzi Il trionfo accolta»), CXXXI 3 («Tal de' begli occhi vostrI Il lume ardente»), CLXVI 7 («Che le faci Infiammò, rapita sposa»), CLXXIV 7 («Varchi a tua voglia, e i ventI Incerti e l'onde»); non mancano le occorrenze intersversali, come in LIV 6-7 («Et al più bel di tanti almi splendorI / Involar pura luce e puri ardori») e in CXXII 12-13 («Così rinverde fra rugiade e fiumi / Il vivo lauro, e stanno a l'ombra intanto»).

Tra le tipologie più frequenti di incontro vocalico su vocale *i*, non in ribattimento, si distingue – con scarsa rilevanza fonica – il modulo dato dalla presenza dell'articolo o della preposizione: come in XVIII 5 («O da vel che dipinge ad IrI Il Sole»), XXIX 8 («L'affetto impresso quasi In bianca petra»), XXXIV 2 («Lucido specchio anzi Il mio Sol reggea »), XLII 12 («Deh, fuggi Il sole, e cerca in chiuso loco»), XLVIII 14 («Ei non rallenti a' suoi destrierI Il morso»), XLIX 8 («Ma potea fra gli abissi aprirmi Il cielo»), LXVII 6 («Far men costante in adorarvi Il core»), CLIV 2 («Sperso ondeggiava, e de' begli occhi Il raggio») e 10 («Rinchiusi I lumi e dissi: – Ahi, come è stolto») ecc. Si noti, ed è questo l'aspetto più interessante, come l'incontro vocalico in *i* coincida più volte con descrizioni di immagini, scenari, luminosamente icastici, o comunque appartenenti alla sfera semantica della luce:⁴⁹ come in XVIII 5 («O da vel che dipinge ad IrI Il Sole»), XXVIII 6 («Gli occhi Infiammati di celeste ardore»), XXXIV 2-3 («Lucido specchio anzi Il mio Sol reggea / E specchio in tanto a le mie luci Io fea»), LIV 6-7 («Et al più bel di tanti almi splendorI / Involar pura luce e puri ardori»), CLIV 2 («Sperso ondeggiava, e de' begli occhi Il raggio»), CLXVI 7 («Che le faci Infiammò, rapita sposa»), CLXXII 5 («Ma chi Infiammato di celeste ardore»).

Occorre, a questo punto, soffermarsi sullo stilema del ribattimento accentuale nella sua completezza, considerando non solamente le occorrenze determinate dagli incontri vocalici. Questo l'elenco di tutte le occorrenze riscontrate, suddivise in base alla sede di incidenza.

⁴⁹ Per il «semantismo luminoso» della vocale *i* cfr. G. ORELLI, *La lettera della luminosità e della trafittura*, in «Il piccolo Hans», 12 (1976), pp. 140-52 (cit. a p. 146; per l'esempio tassiano di *Lib.* XIII 74 vd. p. 144).

1^a-2^a (10 occorrenze): XXIX 9 («Ben essa il legge, e con soavi accenti»), LVI 2 («Tu, lieta, spatij, e 'n que' soavi giri»), LXX 12 («Vile ape, Amor, cara mercè rapio»), LXXII 14 («Sola ella il sa, che vuol ch'altrui si celi»), XCV 2 («Vissi, ove ricondurmi, Amor, contendi»), XCVIII 1 («Queste hor cortesi et amoroze lodi»), CLV 5 («Io, come vuole Amor che mi trasforme»), CLX 11 («Quando alta Donna in lieto choro apparve»), CLXXIV 3 («Te prenda in duce, e salvo il trarrai, donde»), CLXXIV 4 («Huom rado scampa a le bramate arene»).

2^a-3^a (58 occorrenze): I 3 («Ben fu d'alto Signore alta fortuna»), II 1 («Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto»), II 13 («Così vidi giamai faci commosse»), V 9 («Però tesi tra' fior d'herba novella»), VI 3 («Parea dir, mormorando: – A questa fronte»), XIV 2 («D'alzar verso le stelle un bel desio»), XIV 4 («Però d'ogni mia doglia io son contento»), XV 13 («Serena è come voi la nostra pace»), XXIII 8 («Trovò l'egro mio cor salute e vita»), XXVI 2 («Doman credo veder novella sposa»), XXVII 8 («Là dove altri d'Amor goda e favelle»), XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»), XXX 11 («Non par ch'indi mi strugga e mi distempre»), XXXV 12 («Così, ben che 'l credesse in prima un gioco»), XXXVII 9 («Fia tuo questo lacciuol, ch'annodo al braccio»), XXXIX 13 («Quand'io torno a morir, non mi scacciate»), XL 5 («Vedrò cosa giamai, che 'l mio cordoglio»), XLIV 2 («Così tutto ferito e senza piume»), XLV 9 («Così l'anima mia, che si disface»), XLVI 4 («Direi: – Pungi, Signor, il molle fianco»), XLVI 14 («Gioir l'alma gentil di piaga eguale»), XLIX 13 («E siam quasi felici ancor nel pianto»), LIII 14 («Perchè merto è il martire, ov'ei si tace»), LIV 11 («E tu insieme sarai l'augel feroce»), LXIII 3 («Fostù, quanto sei bella, acerba e fera»), LXIV 3 («Vedrò starsi negletto e bianco il crine»), LXIV 7 («Così il fasto e l'orgoglio havrà pur fine»), LXVII 5 («Non può sorte crudele o fera stella»), LXVII 12 («Perchè vostra sarà, com'ella visse»), LXXVI 8 («Parea dir mormorando, in suon canoro»), LXXVII 11 («Che trar l'alme co' pesci ancor potria»), LXXVIII 11 («Perchè l'alma ingannata arda e consumi»), LXXXI 5 («Talchè quasi d'amarmi io vi perdono»), LXXXVI 3 («Faria nuda arrossir l'algente neve»), XC 12 («Chè gloria ella n'havrà, s'i miei tormenti»), XCIII 11 («E tu gloria n'havrai, Signor gentile»), XCV 7 («E 'n van tanti verme folgori spendi»), XCV 12 («Così mai d'amor lampo, o di pietate»), XCVI 10 («E quanto ella il timor, ch'ascondo in seno»), XCIX 6 («Dipinti ha ne le sue d'altro colore»), CIX 8 («In parte ove temprasse i nostri ardori»), CXXII 4 («E mille occhi piangeano, e i miei con loro»), CXXII 14 («Valor, senno, bellezza, alti costumi»), CXXXII 1 («Per ch'io l'aura pur

segua, e nel mio pianto»), CXL 11 («Appreso han di valor senso e costume»), CXLI 1 («L'incendio, onde tai raggi uscir già fore»), CXLIX 5 («Nè mai figlia del Sol, che nasce e gira»), CLI 12 («Crudel, d'huom che si strugge a dramma a dramma»), CLI 13 («Perchè mille sospiri havere a sdegno»), CLVII 5 («Se 'l ver meco ne parla un novo affetto»), CLXI 8 («Perc'ho in vece di larva, aspetto humano»), CLXI 10 («Chiudea gli occhi et apriva, et era in tanto»), CLXVII 8 («Se quello onde si pasce a te sol fura»), CLXXIV 10 («Sue merci, ove le vele altri raccoglie»), CLXXV 11 («Nè trova onde nutrirsi in me l'ardore»), CLXXVI 1 («Amore alma è del mondo, Amore è mente»), CLXXVII 11 («Un cor rigido più d'aspra colonna?»), CLXXIX 7 («A cui alzarsi devrian metalli e marmi»).

3^a-4^a (62 occorrenze): V 12 («E 'n gentil laccio io sol preso restai»), VI 9 («Ma sembrò voce uscir tra' folti rami»), VI 12 («Ma perché 'l mondo la conosca et ami»), VII 1 («Se d'Amor queste son reti e legami»), VIII 6 («Ond'Amor mille e mille lacci ordiva»), VIII 12 («E pareva dire: – A la tua bella imago»), XIV 13 («Trasformar duolo e tema in gioia e spene»), XXIV 12 («E sentia quasi fiamma ch'al ciel vole»), XXVI 14 («Che non fian sempre vani i miei sospiri»), XXXII 11 («E i divin pregi nostri, e di costei»), XXXIII 9 («Ben sei, tu, dono avventuroso e grato»), XXXV 10 («L'alta mia gloria, e di che dolci sguardi»), XXXVII 5 («E notar possa come quindi scocchi»), XXXVII 11 («Caro furto, ond'il crin Madonna avolse»), XXXVII 14 («Nè perchè a te lo doni, indi mi sciolgo»), XXXIX 5 («Nè perchè, voi facendo a me crudele»), XL 8 («Verde colle, ermo lido e duro scoglio»), XL 9 («Tu pensier fido, e tu sogno fallace»), XL 13 («Se non val ciò ch'in altri alletta o piace»), XLI 9 («Quando a te data fu, man cruda e bella»), XLI 10 («E da te presa e spenta, e ciechi e mesti»), XLIV 14 («E morirò s'ella è sorda, o s'ella il niega»), XLVIII 9 («Chè del suon vago e de la vista il corso»), XLVIII 10 («Fermerà Febo, et allungando il giorno»), XLIX 4 («M'involgea gli occhi in tenebroso velo»), XLIX 5 («Quando vidi io con sì pietoso zelo»), XLIX 11 («Del mio cor teco l'una e l'altra chiave»), LIV 7 («Involar pura luce e puri ardori»), LVIII 2 («Il mio cor sì, che per ferita nova»), LXI 5 («Che farò dunque? Andrò pur anco avante»), LXIV 8 («Di costei, ch'odia più chi più l'honora»), LXV 1 («Quando havran queste luci e queste chiome»), LXVII 3 («E l'altrui sdegno, Donna, e 'l mio dolore»), LXXII 9 («E ben io, vago di saper novella»), LXXIV 2 («Che qualhor esci del tuo regno e vaghi»), LXXV 5 («Poi ch'in voi lieti spiega i dolci rai»), LXXVIII 9 («Nè pietà vera ne' begli occhi accoglie»), LXXIX 1 («Chi serrar pensa a' pensier vili il core»), LXXIX 2 («Apra in voi gli occhi e i doni in mille sparsi»), LXXIX 4 («Sentirà nove brame e novo

amore»), LXXXIII 11 («Non però trovo mai tomba o feretro»), LXXXV 4 («Nè co' fior s'apra del mio novo aprile»), LXXXVI 5 («Mi starà sempre ascosa? E le mie voglie»), XCI 5 («Hor che può gelo d'honorato sdegno»), XCIX 5 («E chi cento occhi del custode anciso»), CVII 5 («E 'l desio riede in voi co' lieti giorni»), CXXV 4 («E 'l dolor cresci co' 'l dolente affetto»), CXXX 8 («Da cui l'auro hora perde, e men si mira»), CXXX 13 («Ma non pare ella mai schifa nè vaga»), CXXXI 11 («N'arderian fiamme più vivaci e pronte»), CXXXII 4 («Che Peneo vide, e vide Anfriso e Xanto»), CXXXIX 7 («E colà drizza l'ali, ove Licori»), CXL 3 («Chi riman qui solingo, ove d'horrore»), CXLIX 3 («La dolcezza, onde pasce Amor la mente»), CLVII 9 («E ben veggio hor, come soave e chiara»), CLIX 11 («Volle a me far sì come a gli altri ei suole»), CLX 9 («Nè 'l seren puro de la bianca luna»), CLXI 3 («Quella, a cui vita fu la fiamma accesa»), CLXVII 13 («Di beltà pregio sì gradito e vago»), CLXXII 12 («E s'alcun pur il cела, insieme i tuoi»), CLXXIV 12 («Te, non pur novo Tifi o Palinuro»), CLXXV 4 («A formar chiari angelici concenti»).

4^a-5^a (98 occorrenze): in I 11 («Insin dal cielo, onde splendore acquisti»), in I 8 («Il ripentirsi, ove honestà s'honori»), I 14 («Dolce è portar voglia amorosa in seno»), II 2 («Già rotto il gielo, ond'armò Sdegno il core»), II 4 («Io conoscea dentro al cangiato petto»), III 9 («Miracol novo: ella a' miei versi, et io»), IV 1 («Io mi credea sotto un leggiadro velo»), VI 2 («Le rive e i campi, ogni tranquilla fonte»), VI 6 («Riposto seggio, ove il sol poggi o smonte»), XIV 9 («Non cresce il male, anzi il contrario aviene»), XIV 14 («E dar salute, ove più forte impiaga»), XV 1 («Del puro lume, onde i celesti giri»), XVI 4 («Che guida pur l'alme di gloria ancelle»), XVI 12 («E paion dirli: – Ahi, qual ventura o dono»), XVI 14 («Rivela a noi, mentre n'avampi et ardi»), XVII 3 («E dolce e vaga, onde tra spatio breve»), XVII 10 («A rimirar come il natio candore»), XVIII 8 («L'esempio spesso ella pigliar ne suole»), XXI 5 («Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta»), XXI 6 («Hor solcar l'onde, hora segnar l'arene»), XXVIII 3 («Che per albergo hor mi destina Amore»), XXVIII 11 («A rischiarar questa terrena chiostra»), XXX 7 («Ch'al vero Sole, onde partì, conduce»), XXXI 11 («Perchè volar più non presuma o speri»), XXXII 1 («Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso»), XXXIV 2 («Lucido specchio anzi il mio Sol reggea»), XXXIV 7 («E le dolci arme, hor che di morte è rea»), XXXIV 14 («Quai fian le piaghe, onde i rubelli ancide»), XXXVI 7 («Lieta così, quando il nemico estinse»), XXXIX 12 («Luci divine, onde perir sostegno»), XL 7 («O starò solo, ove s'inondi e lavi»), XL 12 («O Ninfa, o Dea, sovra l'incolta arena»), XLVI 8 («Ella non pera, hor ch'i' son frale e

manco»), XLVII 8 («Quinci il pensier, quindi il voler ei sente»), XLVII 9 («E voleria, dove le stelle e 'l sole»), XLVIII 1 («Tu vedi, Amor, come trapassi e vole»), XLVIII 3 («Nè trovo scampo, onde la morte io schive»), LV 8 («Par che non trovi altra maggior dolcezza»), LVII 5 («Ella duo crini, ove i suoi lacci ha tesi»), LVIII 1 («Fra mille strali, onde Fortuna impiaga»), LVIII 7 («Ogni altro colpo, hor d'inaspir le giova»), LXIII 8 («Ch'esser non può, ch'ogni mio prego escluda»), LXIV 12 («E se pur tanto hor mi disdegna e sprezza»), LXVI 10 («Cigno parrò lungo il tuo nobil fiume»), LXVIII 2 («La bella Europa ove il di poggi o 'nchini»), LXX 12 («Vile ape, Amor, cara mercè rapio»), LXXI 14 («La rota fanno hor de' begli occhi i giri»), LXXIV 7 («Rapir costei, ch'era tua gloria e lume»), LXXVI 1 («Sceglieva il Mar perle, rubini ed oro»), LXXVII 2 («Aure serene, acque tranquille e quete»), LXXVII 9 («Veggio la Donna, anzi la vita mia»), LXXXVI 14 («Vive la fede, ove il mio corpo è morto»), LXXXVII 4 («Ma le mie pene, io men languir non voglio»), LXXXVIII 12 («Ma par che sdegno anco sperar mi vieti»), LXXXIX 2 («Per honorar Donna leggiadra e bella»), LXXXIX 5 («Aspre repulse, hor fia che tante offese»), LXXXIX 14 («Ma la superba hor se le prende a gioco»), XCI 2 («Esca fu sol vana bellezza e frale»), XCII 11 («A la crudel, ch'indi più bella aparve»), XCIII 1 («Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore»), XCIV 9 («Grido io mercè, tendo la man che langue»), XCIV 11 («Se pugna ei vuol, pugni per me pietade»), XCVI 11 («Tarda a scoprir, tanto a morire io tardo»), XCVII 12 («O come ardisco hor di mirare il sole»), C 2 («Mi pone ancor d'aspro silentio. Hor quale»), C 11 («Non brami già: questa è impossibil voglia»), CII 8 («Leggiadra pompa, anzi il trionfo accolta»), CII 10 («Finta pietà, sdegno tenace e duro»), CV 7 («Ha tante arene, ove più 'l mar s'implica»), CVIII 1 («Sì come torna onde si parte il sole»), CVIII 7 («Il rendo a voi mentre languisco e pero»), CIX 6 («Lungo le rive, onde m'accese e piacque»), CXII 5 («Siede nel cor quasi in sua reggia, e splende»), CXII 12 («Ella corregga ogni tuo vano errore»), CXIV 1 («I chiari lumi, onde 'l divino Amore»), CXIV 6 («Sì come è l'altro, onde purpureo splende»), CXXXII 11 («E nove rime egli formò pur dianzi»), CXXXVIII 12 («Ma se cambiar mille amorosi spirti»), CXL 2 («Fra selve e campi, ahi ben di ferro ha 'l core»), CXL 10 («Ove le fere, ove le piante e i sassi»), CXLI 10 («Incontra 'l Ciel l'armi di sdegno, e volsi»), CXLVI 1 («Geloso amante, apro mill'occhi e giro»), CXLVI 12 («Si nieghi a me, pur ch'a ciascun si nieghi»), CXLVIII 7 («E stilli il Ciel pioggia più dolce e pura»), CLV 2 («Maggior di quello onde m'ardete il core»), CLV 4 («E luglio a i cori oltra misura ardente»), CLV 11 («Sguardo, che 'n lei sia d'affissarsi ardito»), CLV

14 («E i detti andaro ove non giunse il volto»), CLVII 8 («Mill'alme, aprendo ogni più chiuso petto»), CLXI 14 («Ne l'altrui riso: hor che sarà nel pianto?»), CLXV 13 («Si piace il modo onde un sol petto infiamma»), CLXVIII 2 («Porto nel seno, onde s'infiamma il foco»), CLXVIII 13 («L'altre bellezze, ove m'indisia Amore»), CLXXII 2 («Che lor ministra esca terrena immonda»), CLXXV 12 («Nè già son io gelido marmo e saldo»), CLXXIX 5 («Ma più d'appresso, hor più sublime segno»), CLXXX 4 («E mano inerme apre Helicon e serra»), CLXXX 8 («Puoi raffrenar quando ei vaneggia et erra»).

5^a-6^a (22 occorrenze): III 1 («Era de l'età mia nel lieto aprile»), III 7 («L'ali non mostrò già, ma quasi eletta»), XVII 12 («E mandino a te (dico), Arabi et Indi»), XXXI 4 («Quando troppo l'un fece Amor sicuro»), XXXI 5 («O nube, ch'a noi renda il ciel men puro»), XXXV 9 («E pareva fra sè dir: – Ben veggio aperta»), XXXVI 3 («Come quel, c'hor me lega, e voi già strinse»), XXXVI 10 («Ch'ella ordisca fral nodo, e 'l tuo non rompa»), XXXVIII 13 («Riveste, e la mia par che vi consenta»), LIII 12 («Ardimi, Signor mio, con viva face»), LXXIV 12 («Osa pur: chè mille occhi homai ti danno»), LXXXI 13 («Ch'amando il piacer vostro e i miei martiri»), LXXXVIII 7 («Ma con essi veggio io, come e' si stime»), LXXXVIII 9 («Hor quanto di voi spero, Amor se 'l vede»), XCV 12 («Così mai d'amor lampo, o di pietate»), CXXX 5 («E l'Aurora mia cerco; e s'ella gira»), CXL 1 («Hor, che l'aura mia dolce altrove spira»), CL 13 («Voi d'inganno fuor tragga e me di pena»), CLV 1 («Riede la stagion lieta, e 'n varie forme»), CLXIX 5 («Donna, che se mai piangi il dolce pianto»), CLXXII 14 («E de l'alte tue glorie invido appare»), CLXXX 1 («Signor, ch'immortal laude havesti in guerra»).

6^a-7^a (218 occorrenze): in 1 3 («Ben fu d'alto Signore alta fortuna»), II 13 («Così vidi giamai faci commosse»), III 4 («Di piacer in piacer, spirto gentile»), IV 7 («S'indurò come suole alta colonna»), V 9 («Però tesi tra' fior d'herba novella»), V 12 («E 'n gentil laccio io sol preso restai»), V 13 («E mi furo i suoi guardi arme e quadrella»), VI 5 («Se non disdegna pur Ninfa superba»), VII 8 («E dolce il lamentar, ch'altri non ami»), VIII 1 («Coei che sovra ogni altra amo et honoro»), VIII 7 («E l'aura del parlar, dolce ristoro»), XV 8 («Di leggiadri v'accende alti desiri»), XVI 1 («Quella candida via sparsa di stelle»), XIX 5 («E bella, dove poggi, ove s'inchine»), XIX 13 («Onde i messi d'Amor escon sovente»), XX 3 («E se di mille mai finge un aspetto»), XXI 2 («Seguirvi, e 'n queste sponde hor mi ritiene»), XXI 14 («Tal che di dolce invidia egli sospira»), XXII 3 («Tutti da l'opre lor toglie e distorni»), XXII 5 («Dal tuo lavoro homai cessa, e consenti»), XXII 11

(«E l'immagine ha pur voce soave»), XXIII 1 («Giacea la mia virtù vinta e smarrita»), XXIV 11 («Parte sentia spirar gigli e viole»), XXVI 9 («Misero, et io là corro, ove rimiri»), XXVII 4 («Noi rimiriam tal'hor vive facelle»), XXVII 8 («Là dove altri d'Amor goda e favelle»), XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»), XXVIII 7 («Non sostenete voi l'alto splendore»), XXIX 11 («Di sua divinità parte si spoglia»), XXIX 12 («Ma sì quello atto adempie ogni mia voglia»), XXIX 14 («E per un riso oblio mille tormenti»), XXX 1 («Questa rara bellezza, opra è de l'alma»), XXX 9 («Le sembianze, i pensier, gli alti costumi»), XXXI 1 («Non fra parole e baci invido muro»), XXXII 8 («E 'l tuo medesimo ancora habbia conquiso»), XXXII 9 («Nè s'oda risonar l'arme di Marte»), XXXIII 5 («E sotto amico ciel lieta crescesti»), XXXIII 6 («E qual hor più la terra arsa si duole»), XXXIV 6 («Vaga di sua beltà, gli occhi volgea»), XXXIV 12 («Ma non prevedi all'hor tanto periglio»), XXXV 8 («E l'oro de' bei crin lucidi e tersi.»), XXXVI 1 («Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte»), XXXVI 2 («De la vita mortal l'alma s'avvinse»), XXXVII 3 («E 'l lampeggiar del riso humile e piano»), XXXVII 13 («Da man più dotta ordito, altri non tolse»), XXXVII 14 («Nè perchè a te lo doni, indi mi sciolgo»), XXXVIII 3 («Man ne' furti d'Amor dotta e rapace»), XXXVIII 7 («S'offre inerme a la mia, quasi di pace»), in XXXIX 1 («Perchè Fortuna ria spieghi le vele»), XXXIX 9 («Anzi, in donna gentil bella pietate»), XL 3 («Che farò da voi lunge, occhi soavi»), XL 4 («Benchè tal'hor vi turbi ira et orgoglio»), XL 6 («E tante pene mie faccia men gravi»), XL 9 («Tu pensier fido, e tu sogno fallace»), XL 10 («Fronte mi formerai tanto serena»), in XLI 7 («Che pareva apportar gioia et honore»), XLI 12 («Ahi, come all'hor cangiasti arte e costume»), XLI 13 («Tu ch'accender solei l'aurea facella»), XLI 14 («Tu, ministra d'Amor, tu l'estinguesti»), XLII 4 («Dispergi e parti, e lui turbi et offendi»), XLII 7 («Chè non t'ascondi, homai sola e romita»), XLIV 1 («Donde ne vieni, o cor timido e solo»), XLVII 1 («Quel, d'eterna beltà raggio lucente»), XLVIII 7 («I begli occhi, ond'al ciel l'ira prescrive»), XLIX 6 («La mia Donna cangiar volto e colore»), XLIX 7 («Che non pur addolcir l'aspro dolore»), XLIX 12 («Così il dolore in noi forza non have»), LI 9 («Dunque perchè destar fiamme novelle»), LI 11 («Che 'n mille aspetti qui vago riluce»), LII 12 («E dritto è ben ch'io fugga onde fugaci»), LIII 10 («E 'l mio fermo sperar torna fallace»), LIII 13 («E trafigimi il cor senza mio pianto»), LIV 2 («Dove torrai, pensier, l'ombre e i colori»), LIV 3 («Come depingerai candidi fiori»), LIV 6 («Et al più bel di tanti almi splendori»), LIV 9 («Qual Prometeo darai l'alma e la voce»), LV 2 («Ardite spiega al ciel l'ale amorose»), LVII 6 («E dove intrica

Amor, quasi per gioco»), LVII 13 («Ma, se non posso amar, s'ei non m'infiamma»), LVII 14 («Pur che viva l'amor, viva la fiamma»), LVIII 3 («Spatio non resta, oimè, loco ritrova»), LIX 4 («E sol dolce l'increspa aura soave»), LIX 5 («Ma l'aria e 'l vento e 'l mar fede non have»), LIX 9 («Veggio trofei del mar, rotte le vele»), LX 12 («Così l'infido mar, placido il seno»), LXII 3 («Hor la speranza manca, anzi la vita»), LXIV 2 («Far di queste bellezze alte rapine»), LXIV 6 («Spargere il verno poi nevi e pruine»), LXV 3 («E l'arme de' begli occhi, hor sì pungenti»), LXVI 3 («E 'l seren del mio giorno, hor sì lucente»), LXVII 8 («Con pianto e con sospiri, onda o procella»), LXVIII 7 («Nè fra suoi lumi ancor, lumi divini»), LXVIII 14 («Fareste vergognar l'Alba novella»), LXX 4 («Depredò, sussurrando, ape ingegnosa»), LXX 5 («E ne' labri nudria l'aura amorosa»), LXX 9 («Ah, troppo bello error, troppo felice»), LXXI 5 («Dispensatrice no d'oro o d'argento»), LXXI 7 («Ma i tesori d'Amor, cose più care»), LXXI 12 («Chiedi qual sia la rota ove gli amanti»), LXXI 13 («Travolve e 'l corso lor ferma e sospende»), LXXII 13 («Pur qual bellezza invogli alma sì bella»), LXXIII 8 («Spuma già nacque, o pur vaghe Sirene»), LXXIII 11 («Paga di se medesima, ella non sdegni»), LXXIV 8 («Quasi il tributo usato hor non gli appaghi»), LXXV 12 («Ma questi con le luci alme e serene»), LXXVIII 11 («Perchè l'alma ingannata arda e consumi»), LXXIX 7 («Non s'arretti o difenda, ove in ritrarsi»), LXXIX 9 («Anzi, sì come già Vergini sacre»), LXXX 7 («O si creda a l'incerta aspra fortuna»), LXXX 11 («Hor segno di salute, hor di periglio»), LXXX 13 («Ond'io sovente prendo alto consiglio»), LXXXI 2 («Che donarvi più caro hor vi potrete»), LXXXI 5 («Talchè quasi d'amarmi io vi perdono»), LXXXI 7 («Nè fuor ch'un bel sembiante altro saprei»), LXXXI 9 («In voi finite almen vostri desiri»), LXXXIII 11 («Non però trovo mai tomba o feretro»), LXXXIV 4 («Cerchi su 'l Nilo, e 'n Menfi altri soggiorni»), LXXXIV 12 («E non gli può contar lingua nè penna»), LXXXV 1 («Io non cedo in amar, Donna gentile»), LXXXV 12 («Ch'io se nel cor vi cerco, altri no 'l vede»), LXXXVIII 1 («Quella secreta carta, ove l'interno»), LXXXVIII 14 («La vendetta via più d'ogni mercede»), LXXXIX 7 («Nè scuota il giogo ancor l'anima ancella»), XC 6 («Che troppo iniqua osò, troppo sicura»), XCI 13 («Che, dove pria giacesti, ella ti spinga»), XCII 3 («E nel volto e nel seno altro non miro»), XCII 7 («Deh, come i miei pensier tanto invaghio»), XCIII 6 («Sacro la verde età, sacro l'ingegno»), XCV 7 («E 'n van tanti ver me folgori spendi»), XCV 9 («Vibra pur l'arme tue, faccia l'estremo»), XCVI 3 («E per mostrarmi in volto aspro e guerriero»), XCVI 7 («E non asconde in sè forza ed orgoglio»), XCVIII 2 («De la mia Donna, hor duri aspri lamenti»),

XCIX 6 («Dipinti ha ne le sue d'altro colore»), XCIX 9 («E, se non basta ciò, Zefiro intorno»), CII 9 («Bellezza ad arte incolta, atti soavi»), CII 13 («De la nemica mia l'arme già furo»), CV 8 («Nè tanti bella notte almi splendori»), CVII 13 («E basterà ch'io senta, anzi ch'io mora»), CVIII 13 («Deh, si rivolga in me quanto vorrei»), CX 9 («Dove fia teso il laccio? Ove dispiega»), CXI 2 («Molti germi veggio io, molti coltori»), CXII 6 («Ne gli occhi, e là si spinge ove ci piega»), CXII 14 («Che 'l penoso tuo cor tragga di pene»), CXIII 5 («Et io l'ho per ragione, ei per natura»), CXIII 6 («Pur egli v'è sì caro, io sì negletto»), CXIII 10 («Quel suo lume immortale, onde s'informa»), CXIII 12 («Deh potess'io di can prender la forma»), CXIV 8 («Che sparso è di rosato aureo colore»), CXIV 12 («Deh, se le gira Amor come suo cielo»), CXXI 9 («E verdeggia di lui selva sì bella»), CXXII 2 («Da cui già trasse Amor tante faville»), CXXII 14 («Valor, senno, bellezza, alti costumi»), CXXIV 11 («E d'angelica man l'opra ingegnosa»), CXXV 11 («E 'ndegna è d'huom già vinto altra vittoria»), CXXX 10 («Dimostra in ciel seren chioma sì vaga»), CXXXI 2 («Raggio, ch'accender suole esca repente»), CXXXI 7 («Fatto sono da voi bello e lucente»), CXXXI 12 («Ma qualunque io mi sia, turbido o vago»), CXXXII 10 («Quand'io sul Po tessea verdi ghirlande»), CXXXIX 7 («E colà drizza l'ali, ove Licori»), CXXXIX 8 («Stampa in riva del fiume herbe e viole»), CXXXIX 9 («E nel tuo molle sen questi sospiri»), CXXXIX 10 («Porta, e queste querele alte amorose»), CXL 3 («Chi riman qui solingo, ove d'horrore»), CXL 11 («Appreso han di valor senso e costume»), CXLI 7 («E per doppia cagion doppio è 'l tormento»), CXLI 9 («Lasso e stolto già fui, quando conversi»), CXLII 2 («Corso al varco odorato era il mio core»), CXLII 11 («L'altra languendo in voi misera stassi»), CXLII 14 («Come spira ne' morsi ape la vita?»), CXLV 5 («Come minacci Amor, come s'adiri»), CXLV 8 («Che beassero altrui pene e martiri»), CXLV 10 («Ove sedeva Amor solo in disparte»), CXLV 13 («Sì ch'io ne pero, ahi lasso: hor con qual arte»), CXLVI 3 («E sol di cieco horror larve e spaventi»), CXLVI 4 («Quasi animal ch'adombre, odo e rimiro»), CXLIX 9 («Ma se l'aura vital, l'aura serena»), CXLIX 11 («E i vaghi accenti tuoi rende più chiari»), CLIV 1 («Su l'ampia fronte il crespo oro lucente»), CLIV 10 («Rinchiusi i lumi e dissi: – Ahi, come è stolto»), CLIV 12 («Ma del rischio minor tardi m'accorsi»), CLV 6 («Mi vesto ad hor ad hor novi sembianti»), CLV 11 («Et hor prendo la spada, hor la faretra»), CLVII 11 («Che produce fra noi sonno ed oblio»), CLVIII 6 («Rinchiudea maestà, gratia et honore»), CLVIII 8 («E da voi saettava, occhi divini»), CLXII 14 («Via più che nel mattino arde e fiammeggia»), CLXIII 4 («Di qual

esca sarà l'alma nudrita?)), CLXIII 6 («Chiamano, e 'ndarno il cor langue e sospira»), CLXVI 14 («Non s'estingua il mio foco anzi il mio fine»), CLXVII 1 («Non son sì vaghi i fiori onde Natura»), CLXVII 4 («È bel quel che di luglio ella matura»), CLXVII 5 («Meraviglioso grembo, horto e coltura»), CLXVII 11 («Son vili al mio pensier ch'ivi si pasce»), CLXVIII 3 («E non l'estingueria tempo nè loco»), CLXVIII 5 («Chè nel vago pensier, luci tranquille»), CLXIX 7 («E tra rugiade e fior lieto s'assida»), CLXIX 10 («Sarebbe caro pregio, alta ventura»), CLXIX 12 («Chè pianta non distilla ambra sì pura»), CLXXII 3 («Chiuda il suo foco in parte ima e profonda»), CLXXIII 1 («Aprite gli occhi, o gente egra mortale»), CLXXIII 2 («In questa saggia e bella alma celeste»), CLXXIII 9 («Udite il canto suo, ch'altro pur suona»), CLXXIII 13 («Seguite me, ch'errar meco non ponno»), CLXXIV 2 («In cui sperar non lice aure seconde»), CLXXIV 6 («E qual mostro più fero entro s'asconde»), CLXXIV 10 («Sue merci, ove le vele altri raccoglie»), CLXXIV 11 («E 'l tranquillo d'Amor gode sicuro»), CLXXIV 14 («Appendi al nume tuo l'humide spoglie»), CLXXV 10 («Onde avampa ciascun, nulla mi scaldo»), CLXXV 14 («Hor che cenere è tutto, arder non pote»), CLXXVI 7 («E quinci l'huom desia, teme e s'adira»), CLXXVI 9 («Ma ben che tutto crei, tutto governi»), CLXXVII 2 («Od in ampio sermon sciolta e vagante»), CLXXVII 5 («Tu, che d'ira il leon, tu che disarmi»), CLXXVII 9 («Tu che nel canto ancor d'empie Sirene»), CLXXVII 11 («Un cor rigido più d'aspra colonna?»).

7^a-8^a (14 occorrenze): II 2 («Già rotto il gielo, ond'armò Sdegno il core»), VI 6 («Riposto seggio, ove il sol poggi o smonte»), XXXIII 14 («Quasi mi par ch'immortal forma i' prenda»), LV 5 («E de' piaceri a la dolce esca avezza»), LXIII 5 («Ma quando io veggio la man bianca ignuda»), LXVII 1 («Benchè Fortuna al desir mio rubella»), LXVIII 2 («La bella Europa ove il dì poggi o 'nchini»), LXXV 8 («Ch'a l'altro uscito del sen vostro hor fore»), LXXIX 1 («Chi serrar pensa a' pensier vili il core»), LXXXIX 10 («Hor disdegnando sarò muto e roco»), CXLI 6 («A' vari oggetti è un pensier fermo e intento»), CLXV 14 («Con tante faci e con nova arte Amore»), CLXVII 14 («Sol nel tuo grembo di te degno ei nasce»), CLXXV 1 («Facelle son d'immortal luce ardenti»).

9^a-10^a (14 occorrenze): V 5 («Nè pensai che favilla in sì breve hora»), VIII 5 («Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro»), XIV 3 («Penso: – Piace a Madonna il dolor mio»), XXIV 12 («E sentia quasi fiamma ch'al ciel vole»), XXVII 13 («Siate nel dubbio corso al desir mio»), XLV 7 («E non mesce le salse a le dolci onde»), LXVIII 13 («E se mostraste al sole i capei d'oro»), LXX 14 («Da temprar il tuo assentio e 'l dolor mio»),

CXLV 12 («M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce»), CLXII 5 («O mi sembravi pur, chè mortal cosa»), CLXXIII 10 («Che voce di Sirena, e 'l mortal sonno»), CLXXIII 11 («Sgombra de l'alme pigre, e i pensier bassi»), CLXXIV 1 («Ch'il pelago d'Amor a solcar viene»), CLXXIV 3 («Te prenda in duce, e salvo il trarrai, donde»).

Occorrenza doppia (27): in I 3 («Ben fu d'alto Signore alta fortuna»), II 2 («Già rotto il gielo, ond'armò Sdegno il core»), II 13 («Così vidi giamai faci commosse»), V 9 («Però tesi tra' fior d'herba novella»), V 12 («E 'n gentil laccio io sol preso restai»), VI 6 («Riposto seggio, ove il sol poggi o smonte»), XXIV 12 («E sentia quasi fiamma ch'al ciel vole»), XXVII 8 («Là dove altri d'Amor goda e favelle»), XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»), XXXVII 14 («Nè perchè a te lo doni, indi mi sciolgo»), XL 9 («Tu pensier fido, e tu sogno fallace»), LXVIII 2 («La bella Europa ove il dì poggi o 'nchini»), LXX 12 («Vile ape, Amor, cara mercè rapio»), LXXVIII 11 («Perchè l'alma ingannata arda e consumi»), LXXIX 1 («Chi serrar pensa a' pensier vili il core»), LXXXI 5 («Talchè quasi d'amarmi io vi perdono»), LXXXIII 11 («Non però trovo mai tomba o feretro»), XCV 7 («E 'n van tanti ver me folgori spendi»), XCV 12 («Così mai d'amor lampo, o di pietate»), XCIX 6 («Dipinti ha ne le sue d'altro colore»), CXXII 14 («Valor, senno, bellezza, alti costumi»), CXXXIX 7 («E colà drizza l'ali, ove Licori»), CXL 3 («Chi riman qui solingo, ove d'horrore»), CXL 11 («Appreso han di valor senso e costume»), CLXXIV 3 («Te prenda in duce, e salvo il trarrai, donde»), CLXXIV 10 («Sue merci, ove le vele altri raccoglie»), CLXXVII 11 («Un cor rigido più d'aspra colonna?»).

Come si evince dall'elenco, i ribattimenti sono comuni nella raccolta (si rilevano infatti, complessivamente, 496 casi su 2058 versi). È necessario, tuttavia, fare alcune considerazioni e conseguenti distinzioni riguardo alle tipologie rilevate. La contiguità di *ictus* in clausola infatti, la più significativa nella scala tassiana della *gravitas* – basti ricordare l'esempio di concorso vocalico grave e petrarchesco, citato nella *Lezione*, con incontro di arsi in 9^a-10^a posizione («Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi / fu consumato, e 'n fiamma amorosa Arse») –, ⁵⁰ conta solo 14 presenze nell'Osanna, di cui dieci indotte dall'apocope della parola che precede, seguendo talvolta stilemi ricorrenti, come evidente dagli esempi di XIV 3 («Penso: – Piace a Madonna il dolor mio»), XXVII 13 («Siate nel dubbio corso al desir mio»), LXX 14 («Da temprar il tuo assentio e 'l dolor

⁵⁰ TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 128.

mio»), CXLV 12 («M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce»); i casi rimanenti si devono invece alla sinalefe (ma mai data dall'incontro di medesima vocale), e all'uso di voci ossitone (*capei, trarrai*).⁵¹ Altrettanto interessanti ma ugualmente minoritari (14 occorrenze) sono i ribattimenti di 7^a-8^a, tra cui si segnalano due casi indotti dal concorso vocalico, debole il primo in LV 5 («E de' piaceri a la dolce Esca avezza»), su vocale forte il secondo di CLXV 14 («Con tante faci e con novA Arte Amore»), e il caso notevole per l'effetto di elevata densità fonica di II 2 («Già rotto il gielo, ond'armò Sdegno il core»), con prossimità di una voce verbale ossitona e di un bisillabo piano, sottolineato semanticamente dalla figura della prosopopea; meno interessanti sono invece le incidenze generate dall'apocope, spesso fonicamente più deboli, come in VI 6 («Riposto seggio, ove il sol poggi o smonte»), LXIII 5 («Ma quando io veggio la man bianca ignuda»), LXVII 1 («Benchè Fortuna al desir mio rubella»), LXXV 8 («Ch'a l'altro uscito del sen vostro hor fore»).

La stragrande maggioranza dei ribattimenti, come prevedibile, si riscontra invece nella posizione canonica, e di marca petrarchesca,⁵² di 6^a-7^a, con 218 occorrenze.⁵³ Per quanto riguarda i casi che sono provocati dal concorso su medesima vocale si rimanda a quanto trattato nelle pagine di poco precedenti. Nella restante e consistente messe di casi registrati, eterogeneamente indotti da parole apocopate, sinalefi e voci tronche, si distingue il ricorrere del modulo, già rilevabile nel *Canzoniere*, fondato sugli attributi bisillabi *alto, aspro*, come in I 3 («Ben fu d'alto Signore alta fortuna»), IV 7 («S'indurò come suole alta colonna»), XV 8 («Di leggiadri v'accende alti desiri»), XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»), XXVIII 7 («Non sostenete voi l'alto splendore»), XXX 9 («Le

⁵¹ La «configurazione tipica che vede un termine apocopato sotto ictus di 9^a seguito da un bisillabo piano», con conseguente scontro consonantico, è la modalità più frequente, come rileva Jacopo Grosser, anche nelle *Rime* del Casa, mentre i versi con raffronto di vocali, sebbene «piuttosto interessanti», restano «decisamente minoritari» (J. GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo ritmico: l'endecasillabo di Giovanni Della Casa*, in «Stilistica e metrica italiana», 16 [2016], p. 171).

⁵² Cfr. *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. PRALORAN, Roma-Padova, Antenore, 2003.

⁵³ È interessante notare come il valore percentuale dei versi di sonetto che presentano ribattimento di 6^a-7^a sia pressoché simile confrontando l'Osanna (10,6% su 2058 versi) con i *Rvf* (11,5% su 4438 versi); nel caso dei ribattimenti di 9^a-10^a i valori divergono invece sensibilmente, con uno scarto tra il 0,7% delle rime tassiane e il 4,9% della raccolta petrarchesca (i dati relativi al *Canzoniere* sono desunti dal sito dell'AMI - *Archivio Metrico Italiano*, curato dall'Università di Padova (<http://www.maldura.unipd.it/ami/php/ricerca.php>, consultato in ottobre 2019). Si noti, inoltre, come anche in Della Casa, che «esaspera l'inclinazione per i ribattimenti in ogni zona del verso [...] la posizione più vistosa è ovviamente quella di 6^a-7^a», sebbene in questo caso «con statistiche che quasi raddoppiano il dato dei *Fragmenta* (un quinto dei versi totali presenta questa contiguità d'accento)» (GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo ritmico*, cit., p. 163).

sembianze, i pensier, gli alti costumi»), XLIX 7 («Che non pur addolcir l'aspro dolore»), LXXX 7 («O si creda a l'incerta aspra fortuna»), XCVI 3 («E per mostrarmi in volto aspro e guerriero»), XCVIII 2 («De la mia Donna, hor duri aspri lamenti»), CXXXIX 10 («Porta, e queste querele alte amorose»), CLXIX 10 («Sarebbe caro pregio, alta ventura»), CLXXVII 11 («Un cor rigido più d'aspra colonna?»); e si noti come la coincidenza del ribattimento con il primo aggettivo, *alto*, sia coniugata con un effetto fonico di maestosità e altisonante, dove nel secondo caso – con medesimo valore fonosimbolico – l'addensamento ritmico contribuisce a sottolineare l'evocata asprezza del significato.

Procedendo a ritroso, mentre è piuttosto esiguo il numero di *ictus* ribattuti in 5^a-6^a posizione (22 occorrenze), le restanti sedi del primo emistichio si prestano ad accogliere frequentemente i grumi accentuali, in particolare di 4^a-5^a, non a caso il modulo più frequente dopo quello di 6^a-7^a, con 98 occorrenze. A proposito, è possibile notare come tali ribattimenti siano molte volte determinati da un concorso vocalico in *o*, come per es. in I 11 («Insin dal cielO, Onde splendore acquisti»), II 2 («Già rotto il gielO, Ond'armò Sdegno il core»), VI 6 («Riposto seggiO, Ove il sol poggi o smonte»), LXIV 12 («E se pur tantO hOr mi disdegna e sprezza»), LXXI 14 («La rota fannO hOr de' begli occhi i giri»), CLXVIII 2 («Porto nel senO, Onde s'infiama il foco») ecc., ma soprattutto agevolati dall'uso iterato di *onde/ove/hor* in clausola di emistichio, con assicurata sinalefe, sebbene non sempre data dall'incontro di medesime vocali, come per es. in I 8 («Il ripentirsi, ove honestà s'honori»), XV 1 («Del puro lume, onde i celesti giri»), XXI 5 («Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta»), LVIII 1 («Fra mille strali, onde Fortuna impiaga»), LXVIII 2 («La bella Europa ove il dì poggi o 'nchini»), LXXXIX 5 («Aspre repulse, hor fia che tante offese»), LXXXIX 14 («Ma la superba hor se le prende a gioco»), CXL 10 («Ove le fere, ove le piante e i sassi») ecc.⁵⁴ L'incidenza va poi scemando a ritroso, con 62 riscontri di 3^a-4^a, 58 di 2^a-3^a e solo 10 in attacco di verso, di 1^a-2^a, rilevanti in particolar modo nel caso delle apostrofi di LVI 2 («Tu, lieta, spatij, e 'n que' soavi giri») e CLXXIV 3 («Te prenda in duce, e salvo il trarrai, donde»), nel magniloquente *incipit*, per la pienezza del suono consonantico alternato alle vocali forti nel primo emistichio, di CLX 11 («Quando alta Donna in lieto choro apparve»), e nel lapidario XCV 2 («Vissi, ove ricondurmi, Amor, contendi»). Da ultimo sono riportate le rare occorrenze doppie (27) – significative per

⁵⁴ Il ribattimento di 4^a-5^a si attesta, nei *Rvf*, al 3,1% dei versi totali dei sonetti, quasi due punti percentuali in meno rispetto al 4,8% dell'Osanna.

l'elevata concentrazione ritmica – riscontrate all'interno di un unico verso, dove a prevalere è il modulo di 2^a-3^a-6^a-7^a, presente in I 3 («Ben fu d'alto Signore alta fortuna»), II 13 («Così vidi giamai faci commosse»), V 9 («Però tesi tra' fior d'herba novella»), XXVII 8 («Là dove altri d'Amor goda e favelle»), XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»), LXXVIII 11 («Perchè l'alma ingannata arda e consumi»), LXXXI 5 («Talchè quasi d'amarmi io vi perdono»), XCV 7 («E 'n van tanti ver me folgori spendi»), CXXII 14 («Valor, senno, bellezza, alti costumi»), CXL 11 («Appreso han di valor senso e costume»), CLXXIV 10 («Sue merci, ove le vele altri raccoglie»), CLXXVII 11 («Un cor rigido più d'aspra colonna?»).

1.1.2. Allitterazioni

Riguardo all'importanza dell'allitterazione nell'ambito dello stile magnifico, il Tasso – che nel terzo libro dei *Discorsi dell'arte poetica* si era riferito più generalmente all'asprezza apportata dalla «pienezza di consonanti» –⁵⁵ dedica poche righe nel quinto libro dei più tardi *Discorsi del poema eroico*:

L'asprezza ancora della composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità, come in quel verso: *Come a noi il sol, se sua soror l'adombra* [Rvf, 327 5]; o 'n quelli altri: *né gran prosperità il mio stato avverso / può consolar del suo bel spirto sciolto* [Rvf, 344 10-11]; e in quelli: *ch'ogni dur rompe, ed ogni altezza inchina* [Rvf, 213 8]; e in quelli: *Ella si sta pur come aspr'alpe a l'aura* [Rvf, 239 16].⁵⁶

Poi riprese e puntualizzate nel libro sesto:

Ma *s, r* sono asprissime oltre l'altre, però nella magnifica avranno luogo più agevolmente, e nella grave ancora, nella quale tre cose parimente si considerano: le sentenze, le parole e la composizione. Ma alcune cose sono gravi per se stesse, ch'essendo narrate, fanno più grave il parlare; ma non basta che le cose sian gravi, s'elle non son dette con gravità, come quelle: *Per le camere tue fanciulle e vecchi / vanno trescando, e Belzebù in mezzo / co 'l mantice e co 'l foco e con gli specchi. / Già non*

⁵⁵ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 45.

⁵⁶ Ivi, p. 203.

fosti nudrita in piume al rezzo, / ma nuda e scalza al verno infra gli stecchi; / or vivi sì ch'a Dio ne venga il lezzo [Rvf, 136 9-14].⁵⁷

Si deve dunque considerare significativa, dal punto di vista stilistico, la ripresa iterata della sibilante e della vibrante, come testimoniano gli esempi petrarcheschi del passaggio iniziale – in particolare, del primo («Come a noi il Sol, Se Sua SoroR l'adombRa») si noti la chiusura insistente su *r* a seguito della forte assibilazione della sezione centrale del verso, del secondo («né gRan pRoSpeRità il mio Stato avveRSO / può conSolaR del Suo bel SpiRto Sciolto») l'alternanza bilanciata dei due suoni aspri, mentre nel quarto («Ella si sta puR come aSPR'aLPe a l'auRa») spicca di nuovo l'allitterazione di *r* e, allo stesso tempo, la formazione di forti nessi consonantici complicati dalla labiale – come pure, più generalmente (appoggiandosi sull'ultimo esempio delle due terzine dal *Canzoniere*), la rilevazione di suoni altrettanto incisivi, come l'affricata *z*, specie se in doppia (*Belzebù, mezzo, rezzo, lezzo*), insieme alle occlusive velari (*vecchi, specchi, stecchi*) e le consonanti dentali sorde (*trescando, mantice, nudrita, stecchi*).

Nelle pagine seguenti si propone, dunque, un tentativo di mappatura della figura retorica nei sonetti dell'Osanna. Tendenzialmente il riscontro di allitterazioni consonantiche di *s* e, in particolar modo, di *r* – consonante «aspera, ma di generoso spirito»⁵⁸ – coincide con passaggi che esprimono situazioni o stati d'animo dolorosi, collegati con le sofferenze provocate dall'innamoramento. Si vedano alcuni esempi forniti da prelievi puntuali. In v 13 è notevole l'allitterazione della vibrante che accompagna il verso («E mi fuRo i suoi guaRdi aRme e quadRella»), che sottolinea la declinazione guerresca, da parte del poeta, della passione amorosa, con gli sguardi di Lucrezia descritti come armi mortali; nella medesima direzione è la prevalenza della sonorità aspra in XIV 5 («E se l'aceRba moRte allhoR pavento»), dove l'oggetto riguarda ovviamente la morte per gli effetti di amore; in XXIII 8 la contiguità di *ictus* in 2^a e 3^a sede evidenzia l'opposizione tra il primo emistichio – in ribattimento e con iterazione del nesso /ro/, /or/ – dedicato al cuore malato dell'io lirico («TROvò l'egRO mio cOR»), e il secondo, costituito dalla salvifica dittologia *salute e vita*; anche in XXVI 9,11 («MiseRo,

⁵⁷ Ivi, p. 237.

⁵⁸ Si cita dalle pagine di classificazione fonica delle lettere dell'alfabeto nelle *Prose della volgar lingua* (BEMBO, *Prose della volgar lingua*, cit., p. 150).

et io là coRRo, ove RimiRi /FRa le bRine del volto e 'l bianco petto, / ScheRzaR la man aveRsa a' miei desiRi») l'allitterazione in *r* accompagna fonicamente le vicende relative al sentimento non ricambiato («Misero [...] la man aversa [...]); in XXXIV 7-8, come già nel citato v 13, la ripresa consonantica introduce i pericoli minacciati dall'aspetto di madonna («E le dolci aRme, hoR che di moRte è Rea, / D'affinaR contRa me pRendea diletto»); in XLVI 2 invece si noti l'allitterazione, più ricercata ma afferente allo stesso campo semantico, della stringa contenente la sibilante *s* («M'impiega in gUISa ch'io langUISco a morte»); in XLVIII i vv. 4 («Nè trovo scampo, onde la morte io schive / Se non S'ARReSta a' noStRi pReghi il Sole») e 14 («Ei non Rallenti a' suoi deStRieRi il moRSo»), parzialmente allitteranti in *s* e *r*, descrivono l'eventualità di due situazioni invisibili al poeta (nel secondo caso, si paventa che Febo, spinto dall'invidia, possa lanciare i suoi cavalli a briglia sciolta, anticipando il calar della sera e quindi l'addio del poeta alla sua donna); in XLIX l'iterazione della vibrante, che caratterizza i vv. 7-8 («Che non puR addolciR l'aspRo doloRe / Ma potea fRa gli abissi apRiRmi il cielo», riferiti all'apparizione della donna, che risulta però salvifica – in questo caso – per il poeta morente), unita alla disposizione chiasmica degli elementi *addolcir/dolore*, *abissi/cielo*, sembra «rappresentare gli abissi stessi»;⁵⁹ in LIII 12-14 si rileva l'iterazione aspra del nesso /*xr*/, con *x* indicante l'elemento vocalico («ARDimi, SignOR mio [...] / E trafigimi il cOR [...] / PERchè mERto è il mARtIRE, ov'ei si tace»); da leggere in chiave ironica è l'occorrenza di LXX 12, che allude all'episodio della felice ape che punse Lucrezia mentre sedeva in giardino («Vile ape, AmoR, caRa meRcè Rapio»); anche nella chiusa di LXXXVI (vv. 11-14) il consonantismo aspro accompagna l'allusione funebre della chiusa: «Di mia liberatrice a sì gran tORTo, / Prendi l'ufficio almen d'avara PARCa. / Ma questo carne un bel sepolcRO hOR segni: / – Vive la fede, ove il mio cORPo è mORTo. –»; in LXXXVII 1-2, la ripresa del possessivo *vostra* («Bella GueRRieRa mia, se 'l voSTRo orgoglio / E la voSTRa bellezza in voi son pari»), ripetuta ancora al v. 9 («E se l'eSSeR inGRata è 'l voSTRo honoRe») sembra richiamare fonicamente la durezza

⁵⁹ TASSO, *Rime eterne*, cit., p. 178. Significativa, inoltre, per quanto riguarda il v. 8, come segnala ancora Pestarino, la suggestione di Della Casa, 64 11-13: «Trahesti tu d'abissi oscuri et misti / Et tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce / Di tenebre era chiuso, e tu l'apristi»; sui versi tassiani, inoltre, potrebbe aver agito anche la memoria di *Locar sopra gli abissi i fondamenti*, il sonetto del Coppetta citato, in qualità di esempio negativo – per il suo finale su rime fonicamente deboli – rispetto al testo dell'acasiano, all'inizio del dialogo *La Cavaletta*.

della donna nei confronti dell'innamorato; in XCI, tra le stringhe allitteranti si segnala la dura clausola del v. 6, dove l'aspro nesso /or/ dell'aggettivo *mortale*, è anticipato dal sostantivo apocopato *ardor*, con accostamento quasi ossimorico (e si noti anche l'apertura già apocopata del verso: «SpegnER la face e quell'ardOR mORTale»); molto simili sono poi i casi di XCV, con aspri passaggi allitteranti incentrati sulla vibrante al v. 6 («L'ARme ARdenti de l'IRa in van RiPRendi») e al v. 9 («ViBRa pUR l'ARme tue, faccia l'eSTRemo»), in corrispondenza dei violenti, quanto inefficaci, assalti di Amore sdegnoso, e di XCVI 3-4: «E peR moSTRARmi in volto aSPRO e gueRRieRo / Et ARmARne i sembianti, il cOR ne spoglio», versi, questi ultimi, però riferiti all'atteggiamento sprezzante assunto del poeta, che si paragona a un cervo «con fronte minacciosa e altero»; in C si noti l'*incipit* dei vv. 1-2 («ma dURO fReno / Mi pone ancOR d'asPRO silentio. HOR quale»), e la clausola apocopata del v. 6 («dolOR mORTale»); ma interessante per la sua durezza fonica, data soprattutto dalla ripresa della oclusiva labiale, è anche l'attacco, che si rivelerà anaforico, dell'ultima terzina: «TroPPo SPinSe Pungenti a denTRo i colPi / E TRoPPo [...]»; in CXXV si vedano le svariate allitterazioni aspre della fronte – con abbondanza di nessi /xr/, complicati da labiali e dentali di attacco – indotte dall'uso accorto di figure etimologiche, poliptoti, ripetizioni: per es. al v. 1 («PERchè TORmenti il TORmentoso petto»), il v. 2 («E PUR TRAfiggi il mio TRAfitto cORe»), con incrocio chiastico delle stringhe allitteranti), il v. 4 («E 'l DOLor cresci co 'l DOLente affetto»), il v. 6 («Piaghe a le piaghe, et a l'ARDORe ARDORe»); e infine, in CLXIX, spiccano dal punto di vista fonico le allitterazioni di consonante sibilante e vibrante al v. 3 («HoR piango meSTo, e 'n doloRoSe STRida»).

In altri casi, invece, l'insistenza sulla vibrante o più generalmente su nessi consonantici aspri mira a concentrare l'attenzione del lettore sull'evocazione, attraverso sintagmi e tessere caratterizzanti, di scenari epici, o che si allontanano – per l'intensa, se non cupa, carica fonica – dalle più consuete immagini della lirica amorosa, in corrispondenza della rappresentazione delle vicende nevralgiche del canzoniere. Si consideri qualche esempio. In XXI i vv. 6 («HoR solcaR l'onde, hoRa segnaR l'aRene») e 13 («Riede, e feRma nel coR lo spiRto eRRante») si distinguono per la notevole allitterazione di *r*, nel primo caso indirizzata a sottolineare le fatiche del viaggio che la donna deve compiere, affidando al verso una dimensione più vicina all'epica che alla realtà biografica – quasi si trattasse non

di un viaggio di piacere ma di una campagna militare –,⁶⁰ nel secondo finalizzata a dare risalto all'irrequietezza del pensiero e ai moti del cuore, sofferente per la lontananza incolmabile e che, sigillando la poesia al v. 14, *sospira* (con una ripresa della vibrante legata fonicamente al verso che precede); in XXII il v. 8 è marcato dall'allitterazione della vibrante *r* – a partire da *ombre* – e dall'uso fonosimbolico, nel primo emistichio, di vocali cupe («Prima che Febo, homai vicino, aggiorni / Queste ombRe oscuRe co' bei Raggi aRdenti»); in XXXII la clausola del v. 9 («risonaR l'aRme di MaRte»), complice l'apocope della voce verbale, è artefice per mezzo dell'allitterazione di una mimesi fonosimbolica che richiama lo strepitio delle armi e, conseguentemente, la fonicità della poesia guerresca; in XXXIII, ai vv. 6-7 («E qual hor più la terra arsa si duole, / Pronta a scemar il fero ardor vedesti»), viene alimentato un senso di sospensione e di attesa – corrispondente a un momento di sofferenza dell'insalata coltivata da madonna, per via della calura (e si noti anche l'allitterazione fonosimbolica di *r*: «teRRa aRsa [...] / PRonta a scemaR il feRo aRdoR») – che sarà sciolto improvvisamente (con uso dell'*enjambement*) mediante la comparsa, nel verso successivo («La bella man, che l'alme accender suole»), della *bella* (e salvifica) mano di Lucrezia, sopraggiunta a innaffiare la verdura; in XLII spicca, all'interno del componimento dedicato a una «Donna attempata, la quale [...] haveva interrotto un bel trattenimento»),⁶¹ una certa ricorrenza del nesso /*xr*/ (con *x* vocalica): al v. 4 («DispERgi e pARTi, e lui tURbi»), e nel distico finale dei vv. 13-14, grazie anche al concorso della rima E -*orte* («Come nottURno augel, gli hORROri amici / Nè qui timOR la tua sembianza appORte»); in LIX la prima terzina, nei cui versi sono descritte le conseguenze materiali e rovinose dei naufragi d'amore, si distingue per una tendenza al ritorno allitterante della vibrante e della dentale, anche unite nei nessi /*tr*/ o /*rt*/; frequente è, inoltre, il ricorso di /*ar*/, mentre l'attacco del v. 11 è marcato dall'iterazione della sibilante, tesa a sottolineare il macabro dettaglio («Veggio TRofei del mAR, RoTTe le vele, / TRonche le sARTE e biancheggiAR l'AREne / D'ossa insepolte, e 'ntorno errAR gli spiRTi»); in LX il v. 14 spicca per la sua abbondanza di sonorità aspre e dure, in linea con lo scenario evocato dalla narrazione, molto vicino a quello del sonetto precedente

⁶⁰ Il sintagma *solcar l'onde* si riscontra nella *Conquistata* in XXI 7 5 («Ed io che di solcar l'onde spumose / sperai, facendo d'Asia omai tragitto / [...]»); *arena* è termine ricorrente soprattutto nella *Conquistata* (26 occorrenze; 7 nella *Liberata*).

⁶¹ Dall'*Argomento* del sonetto, in TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 49.

(«Gli affonda e perDe iNFRa gli SCoGLi e i moSTRi»); il modulo, per cui si coniugano consistenti passaggi allitteranti e fonicamente stridenti con la descrizione di situazioni e luoghi inospitali, non “lirici”, si estende fino al sonetto LXI, dove la prima terzina, data anche la duplice presenza della rima aspra C, è marcata dall’allitterazione della vibrante (in particolare di /xr/) e da consistenti grumi consonantici: «O sembrERò nocchiER, che poggia ed ORZa / Ne l’onde d’ADRia altERna o nel TIRREno, / MutaNDO il cORSO, ov’è sovERChia FORZa?»; in LXXX 6 la ripresa allitterante e martellante dei nessi /ro/, /or/ («NemBO O pROcella tORBida impORTuna») è quasi un’anticipazione dell’anafora martellante dei vv. 10-11 («HOR nubilo HOR seren avien ch’io miri, / HOR segno di salute, HOR di periglio»); in CLX la seconda quartina è segnata dalla ripresa allitterante della vibrante, prevalentemente coniugata mediante nesso /or/ e coincidente con la descrizione di una notturna festa in maschera («E mille vaghi fuRti insino al giORno / Si ricopRian fRa tenebRosi hoRRORi, / E con tRemanti e lucidi splendORi / Mille imagini false eRRando intORno»).

Sono ricorrenti, tuttavia, svariati esempi di allitterazioni della vibrante (talvolta con concorso della liquida *l*, e in cui viene meno per lo più il contributo incisivo della dura dentale *t*), e più raramente della sibilante, che non sono coniugate con un messaggio semantico negativo; al contrario spesso ricorrono in corrispondenza di descrizioni di dolci paesaggi naturali, che accompagnano i momenti di quiete e speranza dell’io lirico. Alcuni esempi: in III sono svariate le stringhe allitteranti di rilievo, attraverso i quali sono descritti i palpiti legati all’insorgere dell’innamoramento giovanile, come al v. 4 («Di piaceR in piaceR, spiRto gentile»), ai vv. 7-8 («L’aLi non moSTRò già, ma quasi eLetta / SemBRò peR daRLe aL mio LeggiadRo stiLe») e al v. 14 («E i pRimi aRdoRi spaRge [...]»); alquanto esplicativa, a proposito, è la prima quartina del sonetto VI («MentRe adoRnò costei di fioRi e d’heRba / Le Rive e i campi, ogni tRanquiLLa fonte / PaRea diR, moRmoRando: – A questa fRonte / Si RaddoLcisce il mio cRistaLLO, e seRba»); anche in XXIV il v. 14, evidenziato dalla sua brevità, è marcato da una raffinata allitterazione in *s* che si allontana dall’ideale di *asperitas* enunciato dal Tasso nei suoi *Discorsi*, evocando contrariamente la dolcezza delle soavissime parole di madonna («e quaSi freSCO nembo / SOSpiri e SOaviSSime parole»); in XLV il v. 11, segnato dall’iterazione del nesso /or/ e dalla voce *amorosa* («Le pORta in dono, et amORosa pace»), sebbene parte di un componimento incentrato sul soave pensiero della donna amata, ricorda l’*incipit* del

sonetto di *Rvf*, 304 («Mentre che 'l cOR dagli amORosi vermi / fu consumato, e 'n fiamma amORosa arse»), riconosciuto paradigma di gravità; in LIV invece le rime della fronte, A (-*erno*) e B (-*ori*), contribuiscono a caratterizzare la patina fonica della prima parte del componimento per un ricorrente ritorno allitterante della vibrante – accompagnata dalla liquida *l* – tutt'altro che aspro («PeR figuRaR Madonna aL senso inteRno, / Dove toRRai, pensieR, L'ombRe e i coLoRi? / Come depingeRai candidi fioRi, / O Rose spaRse in bianca faLda iL veRno? / PotRai voLaR su neL seReno eteRno [...] / InvoLaR puRa Luce e puRi aRdoRi [...]»); molto simile a XXIV 14 è il caso riscontrabile in CXLIX 1, con *incipit* allitterante in *s* e *r* che evoca mimeticamente il fruscio dell'*aura*, *senhal* inequivocabile di madonna Laura («L'auRa Soave, al cui SpiRaR reSpiRa»).

In occasioni più rare, l'allitterazione della sola sibilante è usata in funzione strettamente mimetica, come nei casi che seguono: in XVI, ai vv. 9-10 spicca un elegante gioco onomatopeico dato dall'iterazione della consonante, quasi a evocare il suono dei bisbigli e dei sospiri del cuore («Gran coSe il cor ne dice, e S'alcun Suono / Fuor Se n'intende, è da' SoSpir confuSo»); del sonetto XXIV e della sua stringa allitterante ed evocativa in clausola si è già detto poco sopra, relativamente alle incidenze di consonantismi fonicamente dolci («e quaSi freSco nembo / SOSpiri e SOaviSSime parole»), memore forse del modello virgiliano delle *Bucoliche*, dall'egloga I, v. 55: «Hinc tibi, quae semper, vicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / Saepe levi Somnum Suadebit inire SuSurro»); emblematico è poi il riscontro offerto dalla fronte di XCVII che, in particolare nell'*incipit*, spicca per una mimetica allitterazione della sibilante, la quale sembra collegarsi con intento onomatopeico all'immagine evocata del serpente: si veda a proposito il sintagma inarcante «SEno / Serpendo», ai vv. 1-2 («Ahi, quale angue infernale in questo seno / Serpendo, tanto in lui veneno accolse?»), e poi ancora, in misura minore, i vv. 5-6 («Sì [...] e 'l bel SEreno / De la Sua luce in atra nebbia involSE?»), 7-8 («[...] al ciel rivolSE, / VinSE il mio stile»); e si faccia caso, più in generale, proprio alle rime e ai rimanti delle due quartine: *SEno* (v. 1), *accolSE* (v. 2), *disciolSE* (v. 3) ecc., *SEreno* (v. 5); in CXII, al v. 13 è degna di nota l'allitterazione aspra della sibilante a inizio di parola, in questo caso accompagnata dall'iterazione – meno significativa – di *r* («E S'ARmi SEco un Suo guERRieRo Sdegno»), e si noti anche la chiusa assonante *guerriero Sdegno*.

Si elencano, infine, altre incidenze significative all'insegna di una ricerca fonica del sublime, principalmente su vibrante ma talvolta complicate da altri nessi consonantici di rilievo: per esempio, in IV la seconda quartina è caratterizzata da una marcata allitterazione di *s* che ben si accorda alla dura reazione della donna, venuta a conoscenza dell'innamoramento del poeta («Ma Scoperto l'ardor, ch'a pena io celo, / E 'l poSSente deSio, ch'in me S'indonna, / S'indurò come Suole alta colonna, / O Scoglio, o Selce al più turbato cielo»), stilema petroso che guarda soprattutto al Della Casa dei sonetti 41-44, a Livia Colonna); in XXVIII 11 («A RischiaRaR questa teRRena chiostRa»); in XXX 11 la clausola è occupata da una dura dittologia sinonimica di carattere fonosimbolico, allitterante in *r* ma soprattutto ricca di aspri grumi consonantici («mi STRuGGa e mi diSTeMPRe»); in LI, nell'ultima terzina, spicca la contrapposizione tra il v. 13, congestionato da duri nessi allitteranti e oclusivi («Per ciascun'alTRA e sTRAlI oTTuSi AmoRe»), in cui si fa riferimento alle ormai inutili armi di Amore, e il più disteso v. 14, in cui l'iterazione della sibilante si accompagna alla dichiarazione di fedeltà del poeta alla sua donna («E che Sol nel mio Sole è vera luce»); in LVIII 9, l'insistente allitterazione della sillaba *se-* è volta a rimarcare l'interiorizzazione della ferita amorosa, nascosta da madonna e quasi custodita gelosamente («Ma sì chiusa e SEcreta in SÈ la SERba»); alquanto altisonante è poi l'attacco del sonetto al Po, in LXXIV 1 («RE de gli alTri supERbo, altERo fiume»), con evidente iterazione del nesso */re/, /er/*, come a sottolineare fonicamente l'epiteto sui cui si apre la poesia; molto vicine, per la natura dell'efficace consonantismo, sono le occorrenze di CII 5 («la TURba imporTUna e sTOLTA») e CXXXI 10-12 («Mi TURBa, e TURBa in me la vostra imago [...] / Ma qualunque io mi sia, TURBido o vago»), quest'ultima segnata dalla ripresa allitterante della radice *turb-*, come a riproporre fonicamente la persistenza del turbamento del poeta; in CLXXII sono da segnalare il v. 2, in virtù del suo forte consonantismo («Che loR miniSTRa eSCa TeRRena iMMoNDa»), e in misura minore il v. 4, per l'iterazione del nesso */or/* che impreziosisce l'ossimorico sintagma di clausola («E non risplenda il TORBido splendORE»), versi che alludono entrambi al condannato amore lascivo, tema centrale del componimento.

1.1.3. Uso non sistematico di parole sdrucchiole non apocotate a fine verso (e incidenza della clausola dattilica)

Nelle ultime pagine del sesto libro dei *Discorsi del poema eroico* il Tasso passa a considerare le forme del verso più conformi al sublime. Nell'ambito della metrica italiana senza dubbio «quel d'undici sillabe è atto al parlar magnifico»⁶² – in particolar modo se accolto nella stanza di otto versi – in quanto gode di «maggiore uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità»;⁶³ il verso endecasillabo, inoltre, è quello che più si avvicina all'armonia dorica degli antichi greci, che si addiceva al poema eroico, in cui «si richiede principalmente la musica la qual conservi il decoro de' costumi e la maestà».⁶⁴ Non c'è dubbio, poi, che il corrispondente dell'endecasillabo italiano sia, nella poesia latina, l'esametro, di cui si considera oltremodo grave la più rara clausola spondaica, sebbene solo nel piede dattilico sia rintracciabile una caratteristica fondamentale del sublime, vale a dire la numerosità (delle sillabe, dei suoni); pertanto, saranno da ritenere «numerosissimi», e dunque gravi, stilisticamente elevati, gli endecasillabi contraddistinti da una clausola dattilica, come – cita il Tasso – nel verso petrarchesco «battendo l'ali verso l'aurea fronde» (*Rvf*, 180 7), in «fiere et ladri rapaci, hispidi dumi» (*Rvf*, 360 47), e altrettanto in «et avea indosso sì candida gonna» (*Rvf*, 323 65); versi siffatti «ne le stanze del poema eroico potranno essere usati con gran convenevolezza».⁶⁵ Si noti però, come palesato da questi esempi, che il dattilo viene considerato realmente tale, e di maggiore efficacia, quando fondato su una voce sdrucciola seguita da una piana (e non, più semplicemente, quando la sequenza ritmica finale è di 7^a-10^a).

⁶² TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 252.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ivi*, p. 254.

⁶⁵ *Ibid.* Come sottolineato da Afrifo (*Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., p. 163), Tasso aveva fatto riferimento all'importanza delle parole sdrucciole – di capitale importanza nelle clausole dattiliche degli esempi petrarcheschi tratti dal *Canzoniere* (sebbene sia curioso il caso di *Rvf*, 180 7, in cui l'aggettivo *aurea* non può essere inteso come trisillabo, se si vuole evitare l'ipermetria) – nella lettera XXIX a Luca Scalabrino (T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1995, pp. 251-66), rinviando all'autorità dei *Trionfi*: «a bello studio ho introdotto alcune parole sì fatte con l'intero finimento, sì come fece anco il Petrarca in questi luoghi: *Tornando da la nobile vittoria*. [Tr. *Mor.*, l 14] *Nobile par de le virtù divine*. [Tr. *Pud.*, 80] *Chi pone in cosa stabile sua spene*. [Tr. *Tem.*, 45: «fondare in loco stabile...»] *Vinto a la fin dal giovine romano*. [Tr. *Pud.*, 99]» (*ivi*, pp. 254-55). Poco oltre egli continuava citando a proprio sostegno l'ammirazione di Iacopo Corbinelli – che sarebbe stata espressa in una sua traduzione, non pervenuta, del *De elocutione* pseudo-demetriano – per il sintagma dantesco «A l'orribile torre» (da *Inf.*, XXXIII 47) e concludeva: «questo medesimo [Corbinelli] lodò assai in casa del Pinelli ch'io avessi ricevute volentieri nel mio poema le parole lunghe [...] Et il mio giudizio et il mio orecchio concorrono in questo, che da tai parole nasca molta magnificenza» (*ivi*, pp. 258-59).

Questa tipologia di espediente fonico è sì riscontrabile nelle rime amorose, ma non con alta frequenza. In particolare, per quanto concerne la forma del sonetto, l'incidenza della clausola con parola sdrucciola + piana si riduce a una manciata di casi, per lo più in corrispondenza di passaggi e sintagmi descrittivi. Le occorrenze più preziose sono quelle che non si appoggiano alla presenza di sinalefe: sempre con accenti ribattuti su cesura tra i due emistichi, in XXXI 1 («Non fra parole e baci invido muro»), LIV 3 («Come depingerei candidi fiori»), LXXIX 9 («Anzi, sì come già Vergini sacre»), XCV 7 («E 'n van tanti ver me folgori spendi»), CXLII 11 («L'altra languendo in voi misera stassi»), CLXXIV 14 («Appendi al nume tuo l'humide spoglie»), prevalentemente indotte dall'uso di aggettivi sdruccioli di derivazione latina (*invido, candidi, misera, humide*), e in misura minore da sostantivi altisonanti (*Vergini, folgori*). In altri casi le due parole di fine verso sono inframezzate da una congiunzione o un articolo, che sono però irrilevanti dal punto di vista prosodico, non alterando l'andamento dattilico dell'ultimo emistichio: in XXXV 8 («E l'oro de' bei crin lucidi e tersi»), XXXVII 3 («E 'l lampeggiar del riso humile e piano»), XLIV 1 («Donde ne vieni, o cor timido e solo»), LX 12 («Così l'infido mar, placido il seno»), CXXXI 12 («Ma qualunque io mi sia, turbido o vago»). Si segnalano infine due versi, meno significativi, in cui la cadenza dell'esametro latino risulta lievemente attenuata dall'incontro vocalico: in LXXXIX 7 («Nè scuota il giogo ancor l'anima ancella») e XCIX 9 («E, se non basta ciò, Zefiro intorno»).

Si dà conto, da ultimo, di tutti i passi in cui si riscontra più generalmente una clausola dattilica (7^a-10^a), anche in assenza di voci sdrucciole; una sequenza di *ictus* minoritaria (225 versi per 114 componimenti, con una incidenza complessiva del 10,9%) che è notevole proprio per la sua debole contrapposizione al modello quasi esclusivo di 8^a-10^a: I 3, II 13, III 4, IV 7, V 9, 12, 13, VI 5, VII 1, 8, VIII 1, 7, XV 8, XVI 1, XIX 5, 13, XX 3, XXI 2, 14, XXII 3, 5, 11, XXIII 1, XXIV 11, XXVI 9, XXVII 4, 8, XXVIII 1, 7, XXIX 11, 12, 14, XXX 1, 9, XXXI 1, XXXII 8, 9, XXXIII 5, 6, XXXIV 6, 12, XXXV 8, XXXVI 1, 2, XXXVII 3, 13, 14, XXXVIII 3, 7, XXXIX 1, 9, XL 3, 4, 6, 9, 10, XLI 7, 12, 13, 14, XLII 4, 7, XLIV 1, XLVII 1, XLVIII 7, XLIX 6, 7, 12, LI 9, 11, LII 12, LIII 10, 13, LIV 2, 3, 6, 9, LV 2, LVII 6, 13, 14, LVIII 3, 14, LIX 4, 5, 9, LX 12, LXII 3, LXIV 2, 6, LXV 3, LXVI 3, LXVII 8, LXVIII 7, 14, LXX 4, 5, 9, LXXI 5, 7, 12, 13, LXXII 13, LXXIII 8, 11, LXXIV 8, LXXV 12, LXXVIII 11, LXXIX 7, 9, LXXX 7, 11, 13, LXXXI 2, 5, 7, 9, LXXXIII 11, LXXXIV 4, 12, LXXXV 1, 12, LXXXVIII 1, 14, LXXXIX 7, 9, XC 6, XCI 13, XCII 3, 7, XCIII 6, XCV 7, 9, XCVI 3, 7, XCVIII 2, XCIX 6, 9, CII 9, 13, CV 8, CVII 13, CVIII 13,

CX 9, CXI 2, CXII 6, 14, CXIII 5, 6, 10, 12, CXIV 8, 12, CXXI 9, CXXII 2, 14, CXXIV 11, CXXV 11, CXXX 10, 13, CXXXI 2, 5, 7, 12, CXXXII 10, CXXXIX 7-10, CXL 3, 11, CXLI 7, 9, CXLII 2, 11, 14, CXLV 5, 8, 10, 13, CXLVI 3, 4, 6, CXLIX 9, 11, CLIV 1, 10, 12, CLV 6, 11, CLVII 11, CLVIII 6, 8, CLXII 14, CLXIII 4, 6, CLXVI 14, CLXVII 1-2, 4-5, 11, CLXVIII 3, 5, CLXIX 7, 10, 12, CLXXII 3, CLXXIII 1-2, 9, 13, CLXXIV 2, 6, 10-11, 14, CLXXV 10, 14, CLXXVI 7, 9, CLXXVII 2, 5, 9, 11,).

1.1.4. Rime consonantiche e schemi rimici gravi

L'importanza del suono delle rime viene trattata approfonditamente nelle prime pagine del dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*.⁶⁶ Assumendo le vesti del Forestiero Napolitano, suo *alter ego*, l'autore – incalzato dalle domande della sua interlocutrice, Orsina Cavaletta – dimostra la superiorità qualitativa del sonetto dellacasiano *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due* rispetto a *Locar sopra gli abissi i fondamenti*, componimento di Francesco Beccuti, detto il Coppetta, incentrato anch'esso sul tema della creazione. Il Forestiero si concentra, in particolare, su un determinante aspetto fonico-stilistico:

nel fine del sonetto il Coppetta diminuisce il suono [«Dicalo il Verbo tuo, che sol l'intese»] il quale accresce monsignore [«e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre»], perché la rima del primo verso innanzi a l'ultima vocale ha due consonanti, ma quella de l'ultima è semplice, laonde a pena ferisce gli orecchi; ma da rima poco sonora comincia il suo monsignore, e 'l fornisce con due consonanti inanzi l'ultima vocale. E peravventura questa risposta fu assai giovenile; nondimeno, se non riguardiamo tanto il soggetto quanto l'artificio de lo spiegarlo, non è una delle minori considerazioni.⁶⁷

A questa osservazione è certamente possibile muovere obiezione portando a esempio svariati sonetti petrarcheschi, dove all'*incipit* in rima fortemente consonantica fa seguito una chiusa debole, meno «sonora»;⁶⁸ tuttavia, è altrettanto innegabile che, tra le diverse

⁶⁶ T. TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in *Opere*, a cura di B. MAIER, vol. V, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 88-151.

⁶⁷ Ivi, p. 92.

⁶⁸ Ivi, p. 93; tra gli esempi addotti si cita *Come 'l candido pie' per l'erba fresca* (Rvf, 165), che si conclude con il verso «che son fatto augel notturno al sole» (in rima vocalica) e il sonetto *Quando giunse a Simon l'alto concetto* (Rvf, 78) che termina con «n'avesti quel ch'i' sol una vorrei».

possibilità di «testura» del sonetto, il Coppetta abbia scelto per la sua poesia la più nobile – tale in quanto «prima per natura e per dignità» –⁶⁹ ossia quella di *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, componimento incipitario del *Canzoniere* con schema rimico di terzina CDE CDE. Pertanto, proseguendo l'argomentazione dell'autore, quando la materia e la trama rimica sono stilisticamente elevate, anche le caratteristiche stilistiche della lirica devono essere adeguate, infatti:

in questa forma sarebbe sconvenevole che 'l suono e 'l numero e la gravità de' versi andasse tanto più scemando quanto più s'avicina al fine, perciocché, sì come una zolla di terra o una pietra o altro corpo grave acquista gravità nel movimento quanto più s'avicina al proprio luogo, così ancora lo stilo grave dee accrescer ne l'ultimo la gravità, il numeroso il numero, il grande la grandezza.⁷⁰

È necessario a questo punto, prima di verificare se questa regola sia rispettata nella pratica delle rime amorose tassiane, analizzare brevemente le tipologie di schema rimico che sono considerate gravi dall'autore. Dopo aver dimostrato la superiorità stilistica del componimento del Casa, infatti, il Forestiero coglie l'occasione per fissare un canone di testure rimiche della *gravitas* da affiancare allo schema di terzine adottato in *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* e divenuto petrarchesco per antonomasia. Egli si sofferma sulla trama della sirma, tralasciando ovviamente le minime possibilità rimiche della fronte; la costante comune a tutte le tipologie elencate è la presenza della triplice rima. Si ripropongono quindi, di seguito, le testure «proprie al carattere del sublime»:⁷¹ le prime a essere citate sono le petrarchesche CDE CDE e CDE DCE; seguono poi le testure definite dal Tasso “non petrarchesche”, con lo schema di *Questa vita mortal* (CDE CED), cui si aggiunge CDE DEC, anch'esso di marca dellacasiana, sebbene risulti in attestazione unica già nei *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*, 95), come nel caso del successivo CDE EDC, che «si trova fra quelle di Dante»⁷² ma che viene impiegato anche da Petrarca in *Rvf*, 93; concludono l'elenco le forme CDE ECD, adoperata da Cino da Pistoia, e CDC EDE.

⁶⁹ Ivi, p. 96.

⁷⁰ Ivi, p. 98.

⁷¹ Ivi, p. 106.

⁷² Ivi, p. 109.

Preso atto che la ricercatezza stilistica grave di un componimento non possa essere limitata alla sola ed eventuale presenza di rime consonantiche nei suoi versi conclusivi, in questa sede si è quindi ritenuto opportuno vagliare la consistenza fonica delle rime dei sonetti Osanna con testura sublime, attenendosi al canone tassiano della *Cavaletta* sintetizzato sopra.⁷³

Lo schema rimico di terzina più comune, tra quelli segnalati, è CDE CDE, che si rileva per 31 sonetti. All'interno di essi, si riscontrano diverse possibilità di andamento rimico. In un buon numero di occorrenze il Tasso si attiene ai precetti teorici, concludendo il primo verso con una rima vocalica cui fa seguito, nell'ultimo verso, una rima consonantica (talvolta in doppia): in XVIII («Bella donna i colori, ond'ella vuole [...] Che degno è sol di voi, quel che v'assembra»), XXVIII («Fuggite egre mie cure, aspri martiri [...] E veggio Amor che me l'addita e mostra»), LIX («Ben veggio avinta al lido ornata nave [...] Trovi la morte, e non fra scogli e sirti»), LXXIV («Re de gli altri superbo, altero fiume [...] Gli potranno infiammar le rive e l'acque»), LXXXII («Passa la nave mia che porta il core [...] Talch'io già prendo il desiato porto»), e ancora in XCVI, CXXI («In queste dolci et amorse rime [...] Io vi consacro, che 'l mio core ingombra»), CXLI, CLXII («Già solevi parer vermiglia rosa [...] Via più che nel mattino arde e fiammeggia»), in questo caso con rima finale in doppia palatale), CLXVII («Non son sì vaghi i fiori onde Natura [...] Sol nel tuo grembo di te degno ei nasce»), con rima finale aspramente palatale), CLXXIII («Aprite gli occhi, o gente egra mortale [...] Peregrini del mondo, i vostri passi»). Altre volte invece, più raramente, si rinuncia allo scarto fonico nel passaggio da quartine a terzine, aprendo e chiudendo il sonetto con rime fonicamente dure: in XVI («Quella candida via sparsa di stelle [...] Rivela a noi, mentre n'avampi et ardi»), XVII («Tra 'l bianco viso, e 'l molle e casto petto [...] Perdan le perle, con lor dolce scorno»), LXXXVI («La man, ch'avolta in odorate spoglie [...] Vive la fede, ove il mio corpo è morto»), dove tuttavia si nota la chiusa di più rilevante consistenza), CII («S'arma lo Sdegno, e 'n lunga schiera e folta [...] Hor son trofei di que' guerrieri ardenti»), CLV («Riede la stagion lieta, e 'n varie forme [...] Chè forse gratia de' miei falli impetra»), e in CLXXX («Signor, ch'immortal laude havesti in guerra [...] Rendendo vera libertate a l'alma»), sebbene in questa occasione il rimante in clausola si distingua per un peso fonico lieve, quasi

⁷³ Per la classificazione delle rime in base alla consistenza fonica (rima consonantica, vocalica, in doppia) si è fatto riferimento a A. AFRIBO, *Petrarca e petrarchismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 40.

vocalico. Non mancano anche frequenti inversioni di tendenza, dove la rima consonantica dell'*incipit*, nella fronte, non trova conferma nella sirma, che termina con una rima vocalica; si tratta tuttavia, spesso, di rimanti incipitari non particolarmente connotati dal punto di vista semantico se considerati singolarmente, e fonicamente non così rilevanti (si vedano, in particolare, le voci verbali *tenti*, *reste*, *conte*), tali per cui la differenza rispetto alla chiusa risulta spesso impercettibile: in XXII («Pensier, che mentre di formarmi tenti [...] La ritragge al mio cor pietosa e grave»), LI («Non sarà mai, ch'impresa in me non reste [...] E che sol nel mio Sole è vera luce»), CI, CVI («Dove nessun teatro o loggia ingombra [...] Sì bella mai la ripercossa imago»), CXXIV, CLI («Amor non è che si descriva o conte [...] E sospirar per chi se 'l prende a gioco?»), CLXXVI («Amore alma è del mondo, Amore è mente [...] De' bei vostr'occhi, e 'l tempio in questo core»). Si registrano, infine, una serie di componimenti che iniziano e si concludono con rime vocaliche: I («Vere fur queste gioie e questi ardori [...] Dolce è portar voglia amorosa in seno»), XXIII («Giacea la mia virtù vinta e smarrita [...] Speri forse d'haver più fidi lumi?»), LXIII («O più crudel d'ogn'altra, e pur men cruda [...] C'homai vi faccia la beltà pietosa»), LXIV («Vedrò da gli anni, in mia vendetta ancora [...] Rinovellarsi qual Fenice in foco»), CXIV, CXXX, CXLIX.

Procedendo per ordine di testura, il secondo schema rimico considerato è il petrarchesco CDE DCE, valido per 17 sonetti dell'Osanna. Esso non prevede, curiosamente, l'ordine rima vocalica-rima consonantica per i versi 1 e 14; si riscontrano invece rimanti incipitari e di clausola entrambi consonantici: in II («Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto [...] Come l'incendio crebbe, e le faville»), in cui si nota però il passaggio dalla doppia dentale alla meno dura doppia liquida), XXXIII («Herba felice, che già in sorte havesti [...] Quasi mi par ch'immortal forma i' prenda»), XLII («O nemica d'Amor, che sì ti rendi [...] Nè qui timor la tua sembianza apporte»), LXVII («Benchè Fortuna al desir mio rubella [...] Volli una volta, e disvoler non voglio»), LXXXIII («Quel prigionero augel, che dolci e scorte [...] Scarsi mi son, nè stilla io più n'impetro»), e ancora in CXXXII, CLX, CLXXVII. Quattro le occorrenze con ordine rima consonantica-rima vocalica: in XXXVI («Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte [...] Per la servil catena il mio si pregi»), CXII («Amor col raggio di beltà s'accende [...] Che 'l penoso tuo cor tragga di pene»), CXXV («Perchè tormenti il tormentoso petto [...] Chè 'l salvar l'innocente, è vera gloria»), CLIX («Quel dì, che la mia Donna a me s'offerse [...] Me stesso e lei, che mi fè cieco al sole»);

aprono e chiudono in rima vocalica i sonetti LXV, LXXII, il gravissimo – per stile e contenuto – XCVII («Ahi, quale angue infernale in questo seno [...] De la mia Donna, quasi in propria imago?»), CXIII, CXLVI.

Per quanto riguarda gli 11 componimenti a schema rimico dellacasiano CDE CED, un numero limitato di questi segue la regola esplicitata dal Forestiero Napolitano: VIII («Coei che sovra ogni altra amo et honoro [...] Rischiario, o Donna, queste placide onde»), LXXV («I freddi e muti pesci usati homai [...] Et assai più vi dà, che non v'è tolto») e LXXIX («Chi serrar pensa a' pensier vili il core [...] Cangierà le sue prime humane tempree»); i casi rimanenti si dividono tra *incipit* e clausole in rima consonantica, come in VI, XXX, XXXVII, LX («Io vidi un tempo di pietoso affetto [...] Gli affonda e perde infra gli scogli e i mostri»), XC, CLIV, e in rima vocalica, in CXLII e CLXIII.

Il secondo schema dellacasiano (CDE DEC) conta 12 sonetti, di cui solo due seguono l'ordine rima vocalica-rima consonantica: XXXII (Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso [...] E tessa de gli affanni historie in carte») e XCIV («Sdegno, debil guerrier, campione audace [...] Fia vittoria il morir, trionfo il sangue»); due anche le occorrenze a regime consonantico, CXLVIII (Hor che riede Madonna al bel soggiorno [...] L'Automedon un giorno, e poi Fetonte») e CLXXVIII («Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle [...] Signore, e tu mi pasci, e tu m'alberga»); seguono l'ordine invertito (rima consonantica-vocalica) i sonetti XXXIV, LXVI («Quando vedrò nel verno il crine sparso [...] Risplenderà più chiaro il vivo foco»), XCV, CLXXV; i rimanenti III, IV, XCVIII e CXXXIX iniziano e si concludono con rimanti vocalici.

Dopo CDE CDE, la testura a tre rime più frequente nella stampa Osanna è CDE EDC, che conta 19 occorrenze. La disposizione *gravis* dei rimanti si rileva in XV, XIX («Bella è la Donna mia, se del bel crine [...] E portan dolce pace, e dolce guerra»), XLVIII («Tu vedi, Amor, come trapassi e vole [...] Ei non rallenti a' suoi destrieri il morso?»), LVIII («Fra mille strali, onde Fortuna impiaga [...] Sua stima l'opra, e se 'n va più superba»), LXXIII («Cercate i fonti e le secrete vene [...] Ella molto più bello in sè no 'l mostri?») e CXL. I sonetti con rimante consonantico sia in *incipit* che in clausola finale sono XXIX («Veggio, quando tal vista Amor impetra [...] E per un riso oblio mille tormenti»), XXXV («Chiaro cristallo a la mia Donna offersi [...] De le piaghe del cor si fè più certa»), LII («Dopo così spietato e lungo scempio [...] Homai più dolce fonte, e più tranquilla», in questo caso con consonantismo debole, specialmente nella chiusa in doppia liquida), LV,

LXXVIII (molto simile, per lo scarso rilievo fonico delle consonanti, a LII) e XCI («Arsi gran tempo, e del mio foco indegno [...] Ne gli oscuri d'oblio profondi abissi»), marcato da rimanti a sonorità aspra, rispettivamente con nesso palatale e doppia sibilante. L'ordine invertito, con rimante consonantico-vocalico, si registra cinque volte, in XLVII («Quel, d'eterna beltà raggio lucente [...] Pur alto intende, e si confida e vole»), LXXI («Costei, che su la fronte ha sparso al vento [...] La rota fanno hor de' begli occhi i giri»), LXXXVIII, CXI («L'aura del vostro lauro in queste carte [...] Ma sono miei, perchè gli scelsi almeno»), CLXV («Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville [...] Con tante faci e con nova arte Amore»). Le rime vocaliche ai vv. 1 e 14 si rilevano invece in due soli componimenti, XXI («Donna, crudel Fortuna a me ben vieta [...] Tal che di dolce invidia egli sospira») e CXLV («Quel puro ardor, che da i lucenti giri [...] Se temprato è dal gel, più m'arde il foco?»).

Per quanto riguarda la forma CDE ECD (10 occorrenze nella raccolta *Osanna*), solo nel sonetto CLXXIV viene rispettato l'ordine suggerito nella *Cavaletta* («Ch'il pelago d'Amor a solcar viene [...] Appenda al nume tuo l'humide spoglie»); di poco più numerosi i componimenti con apertura e chiusura consonantica: 1 («Quella, che trasse già d'oscura parte [...] Pluto, hor vede per te con gli occhi d'Argo»), XLI («Mentre ne' cari balli in loco adorno [...] Tu, ministra d'Amor, tu l'estinguesti»), CLXXIX («Fabio, io lunge credea col basso ingegno [...] Già leggiera e veloce, hor grave e tarda»). La *dispositio* con passaggio da rimante consonantico a rimante vocalico nell'ultimo verso si rileva in LXIX («Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie [...] Con sembante virtù, lo sprone e 'l freno?») e CLVII («Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto [...] Voler di furto il cor, s'io l'offro in dono»). I sonetti XX («De la vostra bellezza il mio pensiero [...] Vi mira, e mirerà, qual prima ei vide»), LXXXIX («Mal gradite mie rime, in vano spese [...] Ma la superba hor se le prende a gioco»), XCII («Non più creso oro, o d'ambra tersa e pura [...] Ti veggia il mondo, e ti contempli e pregi»), CLXXII («Huom di non pure fiamme acceso il core [...] E de l'alte tue glorie invido appare») sono, nel primo e nell'ultimo verso, a rimante vocalico.

L'unico componimento a schema rimico di terzine CDC EDE, C, segue l'ordine di rimante vocalico-consonantico («Vuol, che l'ami costei, ma duro freno [...] S'apparirà, Natura e sè n'incolpi»).

Tabella riassuntiva

Schemi rimici della <i>gravitas</i>	CDE CDE	CDE DCE	CDE CED	CDE DEC	CDE EDC	CDE ECD	CDC EDE
N. tot.	31	17	11	12	19	10	1
rima vocalica/consonantica	11	0	3	2	6	1	1
rima consonantica/consonantica	6	8	6	2	6	3	0
rima consonantica/vocalica	7	4	0	4	5	2	0
rima vocalica/vocalica	7	5	2	4	2	4	0

Dall'insieme di dati raccolti è possibile avanzare delle conclusioni relative al comportamento in rima dei sonetti, in totale 101, che adottano uno schema di terzine grave. Nella maggior parte dei casi, i sonetti che rispettano il principio dell'accrescimento della carica fonica, che deve essere percepibile in clausola – la sede più significativa del verso – e dunque nei rimanti, con uno scarto nel passaggio dal primo all'ultimo endecasillabo, sono conformi – nella materia e nello stile – al sistema del sublime. Si rilegga ancora una volta, a titolo esemplificativo, la versione tassiana del sonetto alla Gelosia, *Fuggite egre mie cure, aspri martiri*, il XXVIII della raccolta, che richiama, attraverso l'apostrofe iniziale, il noto precedente del Casa, *Cura, che di timor ti nutri e cresci* (*Rime*, 8), campione di *gravitas*:

Fuggite egre mie cure, aspri martiri		(236710)
Sotto il cui peso giacque oppresso il core,		(146810)
Che per albergo hor mi destina Amore		(45810)
Di nova spene e di più bei desiri.	4	(24810)
Sapete pur, che quando avien ch'io miri		(246810)
Gli occhi infiammati di celeste ardore,		(14810)
Non sostenete voi l'alto splendore,		(46710)
Nè 'l fiammeggiar di que' cortesi giri,	8	(4810)
Quale stormo d'augei notturno e fosco,		(36810)
Battendo l'ale inanzi al di che torna,		(246810)
A rischiarar questa terrena chiostra.	11	(45810)
E già, s'a certi segni il ver conosco,		(246810)
Vicino è il Sol che le mie notti aggiorna,		(24810)
E veggio Amor che me l'addita e mostra.	14	(24810)

Nel componimento risalta, innanzitutto, il raffinato gioco fonico dei rimanti: le rime della fronte, A (-*iri*) e B (-*ore*), sono entrambe vocaliche (nonché tra loro consonanti), con parole-rima per lo più semanticamente dolci (*core, Amore, desiri, ardore, splendore*)

e il cui intreccio può dirsi – citando una definizione di Donato Pirovano – «unto con i crismi del Dolce Stil Novo». ⁷⁴ Le rime delle terzine sono invece tutte consonantiche, con C (-*osco*), D (-*orna*), E (-*ostra*), quasi disposte – anche nell’ultima strofa, trattandosi di schema rimico ripetuto – seguendo una *climax* di suono ascendente, a partire dalla più debole (-*osco*) fino alla congestionata E, che si distingue per il nesso asprissimo di muta + liquida, arricchito dalla sibilante; sono inoltre accomunate dall’assonanza tonica sulla «cupa e “notturna”» vocale *o*, che – insieme al marcato consonantismo dell’*incipit* – contribuisce alla formazione di una «partitura fonica di singolare coesione che garantisce un rilievo fonosimbolico». ⁷⁵ Non mancano poi, nel corso del testo, diversi ribattimenti vocalici, al v. 1 (di 2^a-3^a e 6^a-7^a, di cui il primo generato da un concorso in *e*: «fuggitE Egre»), al v. 3 (in 4^a e 5^a sede, provocato da un evidente incontro vocalico in *o*: «albergO, hOr»), e seguito a sua volta da un secondo concorso su vocale forte, in corrispondenza della nona sillaba metrica: «destinA Amore»), al v. 7 (di 6^a-7^a) e infine al v. 11 – già di per sé interessante per la fortissima allitterazione in *r* – provocato dall’apocope del voce verbale («A RischiaRaR questa teRRena chiostRa).

Altrettanto indicativo è il successivo sonetto LIX, che riscrive *Passa la nave mia colma d’oblio* (Rvf, 189), proponendo il tema della metafora del naufragio, provocato dalle acque tempestose delle sofferenze e delle passioni amorose:

Ben veggio avinta al lido ornata nave,		(246810)
E ’l nocchier che m’alletta, e ’l mar che giace		(36810)
Senza onda, e ’l freddo Borea et Austro tace,		(246810)
E sol dolce l’increspa aura soave.	4	(36710)
Ma l’aria e ’l vento e ’l mar fede non have:		(246710)
Altri, seguendo il lusingar fallace,		(14810)
Per notturno seren già sciolse audace		(36810)
C’hora è sommerso, o va perduto e pave.	8	(14810)
Veggio trofei del mar, rotte le vele,		(146710)
Tronche le sarte e biancheggiar l’arene		(14810)
D’ossa insepolti, e ’ntorno errar gli spirti.	11	(146810)
Pur, se convien che questo Egeo crudele		(146810)
Per Donna solchi, almen fra le Sirene		(24610)
Trovi la morte, e non fra scogli e sirti.	14	(14810)

⁷⁴ D. PIROVANO, «Contra questa avversario de la ragione». Dante, ‘Vita nuova’, XXIX, e Guido Cavalcanti, ‘Rime’, XV, in «Per beneficio e concordia di studio». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant’anni, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 759. La citazione è relativa, per l’appunto, all’intreccio rimico del sonetto dantesco *Lasso! per forza di molti sospiri*, che presenta, nelle quartine, i seguenti rimanti, in parte coincidenti con quelli tassiani: *sospiri, core, valore, miri; disiri, dolore, Amore, martiri*.

⁷⁵ TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 25.

Le rime sono divise tra fronte e sirma in due coppie in assonanza perfetta, A (-ave) e B (-ace), e C (-ele) e D (-ene), e si concludono con l'unica consonantica E (-irti) – contraddistinta anche dal cambiamento di vocale – che sancisce definitivamente l'inaspettato mutamento di scenario, iniziato già nella seconda quartina: la favorevole situazione iniziale, in cui la nave è presentata come saldamente legata alla terraferma, affacciata su un mare placido e senza vento, con alla guida un *nocchier* invitante, a significare «l'occasione pronta et opportuna d'amare nuovamente»,⁷⁶ viene rovesciata in una lugubre visione di morte che allude alle pene degli amanti infelici. Anche in questo caso, la carica fonica dei rimanti (notevoli anche per il loro cupo peso semantico) è consolidata da ulteriori accorgimenti: la prima terzina infatti, nei cui versi sono descritte le conseguenze materiali e rovinose dei naufragi d'amore, si distingue per una tendenza al ritorno allitterante della vibrante e della dentale, anche unite nei nessi *tr-* o *-rt-*; frequente è, inoltre, il ricorso del nesso */ar/*, mentre degno di nota è l'attacco del v. 11, con iterazione della sibilante tesa a sottolineare il macabro dettaglio («Veggio TRofei del mAR, RoTTe le vele, / TRonche le sARTE e biancheggiAR l'ARene / D'ossa insepolte, e 'ntorno errAR gli spiRTi»).

Anche dimostrazioni meno dichiarate di aderenza allo stile e alla materia sublime muovono nella medesima direzione: seguendo l'ordine numerico, nel componimento XLVIII, in cui trova luogo la vana speranza che il tempo si arresti al fine di rimandare l'imminente e fatale partenza dell'amata («Nè trovo scampo, onde la morte io schive / Se non s'arresta a' nostri preghi il sole», vv. 3-4), le rime piane della fronte (A: *-ole*, B: *-ive*) lasciano spazio, nelle terzine, alle dense C (*-orso*), D (*-orno*), E (*-unto*), che sembrano accordarsi all'affanno del poeta, culminante nei tre versi finali, in cui si paventa che Febo, invidioso, possa al contrario accelerare il trascorrere delle ore, lanciando i cavalli del Sole a briglia sciolta e anticipando così la fine del giorno; anche in LVIII (*Fra mille strali, onde Fortuna impiaga*) le rime C (*-erba*), D (*-orge*), E (*-erne*), accomunate dalla vibrante, si distinguono dalle vocaliche della fronte (A: *-aga*, B: *-ova*), accordandosi al progressivo *focus* sulla ferita inferta da Amore, *dolce percossa* che all'anima giova di inasprire, non desiderando la guarigione (vv. 5-8); nel sonetto XCIV (*Sdegno, debil guerrier, campione*

⁷⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 265.

audace), un'apostrofe allo Sdegno personificato, affinché si arrenda allo strapotere militare dimostrato dall'invincibile Amore, il rimante di C, *sangue*, l'unico consonantico insieme al precedente *langue*, conclude l'ultimo verso, con l'augurio che la sconfitta – dello Sdegno e della Pietà del poeta – susciti almeno il pianto di Cupido (e dunque, per estensione, della donna amata); il sonetto CLXXIV (*Ch' il pelago d' Amor a solcar viene*), che si rifà anch'esso alla metafora classica del naufragio amoroso (qui un mezzo per lodare il dialogo *L'innamorato* dell'amico Brunoro Zampeschi, grazie a cui – secondo il poeta – gli amanti sapranno evitare i tormenti),⁷⁷ termina invece con l'encomiastico paragone del dedicatario a Polluce, nume cui offrire votivamente le vesti bagnate in segno di riconoscimento per il pericolo scampato, con stretta aderenza alla conclusione dell'ode a Pirra oraziana (I 5):⁷⁸ l'ultimo verso («Appendi al nume tuo l'humide spoglie») è sigillato da una rima aspramente palatale, decisamente più incisiva rispetto alla debole rima dell'*incipit*.

Per quanto concerne i componimenti che iniziano e si concludono con rime consonantiche, si riscontrano diverse casistiche possibili, che nel complesso non smentiscono quanto affermato nei *Discorsi* e che possono essere razionalizzate in base a due macro-raggruppamenti: 1) la rima finale può distinguersi rispetto alla prima per una più elevata carica fonica, come per es. nei sonetti XVI (*stelle-ardi*), XVII (*petto-scorno*), XLII (*rendi-apporte*), LX (*affetto-mostri*), LXXXVI (*spoglie-morto*), CLV (*forme-impetra*), CLXXVIII (*calle-alberga*) ecc.; 2) talvolta il tessuto fonico del testo non fa leva sullo scarto tra quartine e terzine ma sulla persistenza, sin dall'*incipit*, di consonantismi e allitterazioni che interessano inevitabilmente anche le rime, spesso a maggioranza consonantica (è questo il caso, per esempio, di I, XXIX, XXXV, XLI, LXXXIII, XCI, CLXXX ecc.).

Da ultimo – tralasciando i testi a rima vocalica nelle posizioni forti di apertura e chiusura – una breve considerazione sui componimenti che infrangono l'ordine delle rime quale viene stabilito dall'autore nel dialogo, per i sonetti a schema grave di terzine. Come si è già anticipato, in un buon numero di casi il consonantismo della rima incipitaria risulta infatti di scarsa rilevanza: è il caso, ad esempio, di XXII (*Pensier, che mentre di formarmi tenti*), XLVII (*Quel, d'eterna beltà raggio lucente*), LI (*Non sarà mai, ch'impresa in me*

⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 347.

⁷⁸ Cfr. ORAZIO, *Odi ed epodi*, introduzione di A. TRAINA, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, Milano, BUR, 2018^s (1985).

non reste), LXXI (*Costei, che su la fronte ha sparso al vento*), XCV (*Mentre soggetto al tuo spietato regno*), CLI (*Amor non è che si descriva o conte*), CLXV (*Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville*), CLXXVI (*Amore alma è del mondo, Amore è mente*) ecc.; non mancano, tuttavia, eccezioni che smentiscono un'applicazione meccanica, pertanto improbabile, della regola. Una prova è data dal sonetto CVI (*Dove nessun teatro o loggia ingombra*), in cui si evoca il placido scenario bucolico che accoglie donna Laura: qui il primo verso è connotato fonicamente da una sonorità quasi cupa, mediante l'iterazione vocalica di *o* (anche in concorso: «teatrO O») e la rima A (-*ombra*) a tre consonanti, mentre la clausola, con E (-*ago*), è di natura vocalica; in questo caso, tuttavia, ad agire è senza dubbio la volontà di replicare *Rvf*, 10 5 («qui non palazzi, non theatro o loggia»), conservando anche traccia del Bembo di *Rime*, 58 49-50 («né di diletto i poggi et la verd'ombra / men che logge et theatro il cor m'ingombra», con chiusura rimica, per di più, manifestamente bucolica, dal verso finale della prima egloga virgiliana: «maioresque cadunt altis de montibus umbrae»⁷⁹).

1.2. La sintassi

1.2.1. Asincronia tra metro e sintassi

L'inizio del quinto libro dei *Discorsi del poema eroico* si concentra innanzitutto sulle proprietà sintattiche che devono caratterizzare lo scrivere grave: l'autore stabilisce infatti che «la lunghezza de' membri e de' periodi, o delle clausule che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico non solo nella prosa, ma nel verso ancora».⁸⁰ A questo enunciato fanno seguito tre esempi, tratti dal *Canzoniere*, che rendono ragione di quello che viene definito «il senso che sta largamente sospeso: perché» – spiega il Tasso, ricorrendo alla nota similitudine desunta dallo pseudo-Demetrio – «aviene al lettore com'a colui il qual camina per le solitudini, al quale l'albergo par più lontano quanto vede le strade più deserte e più disabitate; ma i molti luoghi da fermarsi e da riposarsi fanno

⁷⁹ Si cita da P. BEMBO, *Le rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno Editrice, 2008, 2 tomi; VIRGILIO, *Bucoliche*, introduzione di A. LA PENNA, traduzione e note di L. CANALI, Milano, BUR, 1978.

⁸⁰ TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 202.

breve il camino ancora più lungo». ⁸¹ I primi versi petrarcheschi citati a esempio derivano da *Rvf*, 28 (vv. 76-83):

Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro,
volte l'antiche et le moderne carte,
volando al ciel colla terrena soma,
sai da l'imperio del figliuol de Marte
al grande Augusto che di verde lauro
tre volte triumphando ornò la chioma,
ne l'altrui ingiurie del suo sangue Roma
spesse fiate quanto fu cortese:
[...].

A seguire da *Rvf*, 337 (vv. 1-8):

Quel, che d'odore et di color vincea
l'odorifero et lucido orïente,
frutti fiori herbe et frondi (onde 'l ponente
d'ogni rara excellentia il pregio avea),
dolce mio lauro, ove habitar solea
ogni bellezza, ogni vertute ardente,
vedeva a la sua ombra honestamente
il mio signor sedersi et la mia dea.

Infine da *Rvf*, 298 (vv. 1-9):

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni
ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni,
rotta la fe' degli amorosi inganni,
et sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,
et perduto il guadagno de' miei danni,
i' mi riscuoto [...].

Rimandando al capitolo specificatamente dedicato alla canzone per le considerazioni relative ai versi di *O aspettata in ciel* (*Rvf*, 28), si vedano nel dettaglio gli altri due esempi, tratti da due sonetti petrarcheschi. Nel primo caso un unico periodo occupa le due quartine della fronte, senza rispettare sintatticamente la pausa metrica della prima strofa; si noti, inoltre, come l'iperbato forte separi l'attributo *Quel*, al v. 1, dal sintagma soggettivale *dolce mio lauro*, posticipato al v. 5, mentre il verbo principale *vedeva* compare solo al termine della prima parte del componimento, al v. 7. Nel sonetto *Quand'io mi volgo*

⁸¹ Ivi, pp. 202-203.

indietro a mirar gli anni il rapporto metrico-sintattico viene ulteriormente forzato: la prima campata sintattica si allunga infatti fino alla prima terzina, dove al v. 9 si riscontra la proposizione principale *i' mi riscuoto*, preceduta da una serie di subordinate per lo più scandite dalla coordinazione anaforica in polisindeto,⁸² la quale concorda efficacemente con l'idea della sospensione del senso auspicata dal Tasso, fondamentale nella costruzione di una sintassi del sublime.⁸³

Pertanto, si intende verificare la struttura sintattica dei sonetti dell'Osanna per indagarne le diverse modalità in rapporto al metro, concentrandosi, in particolare, sui casi in cui viene meno la regolare corrispondenza tra le pause della sintassi e la divisione strofica dei componimenti, in funzione di un periodare lungo che mira a un innalzamento dello stile.

La continuità sintattica nella fronte – seguendo il riferimento petrarchesco di *Quel, che d'odore et di color vincea* (Rvf, 337) – si registra per 14 componimenti, di cui la maggioranza, nella sirma, si adegua alla divisione in terzine, secondo lo schema 8+3+3 (XVIII, XXXII, XXXIX, XLII, LXVIII, LXXIV, LXXV, XCIX, CXXXIX, con eccezione di XCIII, dove gli ultimi sei versi sono ripartiti in distici), mentre la minor parte itera l'andamento non bipartito anche per le ultime due strofe, con una struttura di 8+6 (LXXVII, CIX, CXXIV, CLXXVIII). Ancora più interessanti sono poi i sonetti che sconfinano sintatticamente nelle terzine, seguendo lo schema di 11+3 (XXXIII, XXXVII, XLI, LXXX, CV, CLXXVII), e – *unicum* nella raccolta – di 12+2 (XXXI); un caso a sé è, infine, il componimento LXVII, fondato su una sola campata sintattica. Altrettanto avviene per quanto riguarda la seconda metà del sonetto, quando non è rispettata la corrispondenza metrico-sintattica suggerita dalla divisione in terzine: in questo caso si può riscontrare la partizione in 4+4+6 (XX, LXXXVII, CII, CXIII, CXXXII, CXLV, CXLIX, CLX, CLXXIV). Schemi meno determinanti sono quelli in cui lo scavalco non annulla la scansione in quattro unità sintattiche, come in 6+2+3+3 (III, XLVI, LXV, LXVI), 2+6+3+3 (CL), 4+6+1+3 (CLXXX), o dove il

⁸² Nei *Discorsi dell'arte poetica* viene già specificato che la «magnificenza» dello stile è accresciuta dalla «frequenza delle copule che, come nervi, corrobori l'orazione», ovviamente nell'ambito di una composizione che «avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto» (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 45).

⁸³ Per quanto riguarda l'analisi di questo passo dei *Discorsi del poema eroico*, cfr. soprattutto AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., pp. 167-72, al paragrafo «Periodi lunghi e «rompimento de' versi». Concludendo la sua disamina, Afribo osserva: «le tre schegge petrarchesche dimostrano un grado di complicazione, sul fronte dell'ordine delle parole, decisamente elevato, eppure ciò che è primario nell'ottica tassiana è il discorso lungo» (p. 170).

prolungamento interessa una sezione centrale del sonetto, e non – come segnalato precedentemente – l'*incipit* o il periodo che si conclude con la clausola finale, come in 4+7+3 (XVII, XXVIII, LIII, LXXII, CVI, CXXXVIII, CXLVI, CLXIX) e 6+6+2 (LXXVI). Nei restanti componimenti prevale nettamente il rispetto della corrispondenza metrico-sintattica di quartine e terzine (con schema 4+4+3+3), riscontrabile per 86 sonetti,⁸⁴ in cui i primi otto versi possono seguire, come anticipato, l'ulteriore scansione in distici; tra gli schemi non rilevanti nell'ambito di una *gravitas* della sintassi si annoverano, da ultimo, divisioni quali 4+4 (talvolta 2+2) +4+2 (XL, LXXXVI, CVII, CXXI, CXXX, CLXVI), 2+4+2+3+3 (XCVII), 2+2+2+2+3+3 (CXXV), e altre strutture fortemente frammentate per lo più per l'uso fitto di interrogative, come nel caso di XXIII, XXIV, XXX, XLIV, LIV, C, CX.

Tra i casi più incisivi, considerando solamente i testi che presentano continuità sintattica per almeno una sezione del sonetto (fronte o sirma),⁸⁵ si collocano innanzitutto i componimenti che ripropongono, grazie al concorso di lunghe pause intersversali, quella sospensione nel completamento del significato che è indice di gravità. Sintomatico è, per esempio, il già citato sonetto XLII (vv. 1-8):

O nemica d'Amor, che sì ti rendi
 Schiva di quel, ch'altrui dà pace e vita,
 E dolce schiera a' dolci giochi unita
 Dispergi e parti, e lui turbi et offendi;
 Se de l'altrui bellezza invidia prendi,
 Mentre i tuoi danni a rimembrar t'invita,
 Chè non t'ascondi, homai sola e romita,
 E 'n humil cameretta i giorni spendi?

L'*incipit* è costituito da un'apostrofe diretta, rivolta a un'anziana che, come recita l'argomento, «prendendo importunatamente commiato, aveva interrotto un bel trattenimento»;⁸⁶ la reprimenda, che si svolge nell'arco dei primi sei versi, appoggiandosi a una catena di subordinate, innanzitutto relative («che sì ti rendi [...] E dolce schiera [...]

⁸⁴ Non si rilevano infrazioni rispetto alla regolare divisione di quartine e terzine in I, I, II, IV, V, VI, VII, VIII, XIV, XV, XVI, XIX, XXI, XXII, XXVI, XXVII, XXIX, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XLV, XLVII, XLVIII, XLIX, LI, LII, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXIX, LXX, LXXI, LXXIII, LXXVIII, LXXIX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCII, XCIV, XCV, XCVI, XCVIII, CI, CVIII, CXI, CXII, CXIV, CXXII, CXXXI, CXXXVII, CXL, CXLI, CXLII, CXLVIII, CLI, CLIV, CLV, CLVII, CLVIII, CLIX, CLXI, CLXII, CLXIII, CLXV, CLXVII, CLXVIII, CLXXII, CLXXIII, CLXXV, CLXXVI, CLXXIX.

⁸⁵ Il *focus* sulle diverse modalità di costruzione sintattica, che occupa le seguenti pagine del paragrafo, riguarda quindi i sonetti con schemi del tipo 8+3+3, 8+6, 11+3, 12+2, 14, 4+4+6, 4+10.

⁸⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 49.

Dispergi e parti e lui turbi [...]), seguite da un'ipotetica («Se de l'altrui bellezze invidia prendi») e da una temporale («Mentre [...]), culmina solo con la doppia interrogazione dei vv. 7-8, in cui il poeta intima finalmente alla donna di nascondersi nella sua *cameretta*, per non disturbare gli intrattenimenti di corte che godono della presenza di Amore. Nel sonetto CIX (vv. 1-8) lo stilema sintattico si ripete in maniera pressoché identica, sebbene in un contesto del tutto differente:

L'aura, che dolci spirti e dolci odori
 Porta da l'Oriente, ov'ella nacque,
 Perchè tra verdi fronde e lucid'acque
 E fresche herbe spiri e lieti fiori,
 E rinovi i suoi primi e vaghi errori
 Lungo le rive, onde m'accese e piacque,
Mai ver me non si volse, e mai non giacque
 In parte ove temprasse i nostri ardori.

Protagonista del testo, sin dall'attacco al v. 1, è l'*aura*, chiaro *senhal* di Laura, di cui sono elencate le proprietà salutifere, fino ad arrivare ai vv. 7-8, dove la proposizione principale – introdotta dal soggetto e subito interrotta («L'aura [...]) – viene completata con una negazione inaspettata («*Mai ver me non si volse*, e mai [...]), che sancisce l'impossibilità per il poeta di godere degli effetti benefici della donna amata; la costruzione sintattica si ritrova, senza variazioni, anche in CXXXIX («*Aura [...]* lascia i tuoi lascivi errori, / E colà drizza l'ali, ove Licori / Stampa in riva del fiume herbe e viole», vv. 1, 6-8). In *Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle* (CLXXVIII), il periodare lungo caratterizza sia le quartine che le terzine:

Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle
 Destro m'asconde, e vie fallaci io stampo
 Per questo paludoso instabil campo
 De la terrena e lagrimosa valle, 4
Reggi i miei torti passi ond'io non falle,
 E di tua santa gratia il dolce lampo
 In me risplenda; e di sicuro scampo
 Mostra il sentiero a cui voltai le spalle. 8
Deh, pria ch'il verno queste chiome asperga
 Di bianca neve, o di sì breve giorno
 Copran tenebre eterne il debil lume, 11
Dammi, ch'io faccia al tuo camin ritorno,
 Quasi vestito di celesti piume,
 Signore, e tu mi pasci, e tu m'alberga. 14

Come sottolineato dai corsivi, la preghiera a Dio con cui si apre il testo viene quasi interrotta, con evidente iperbato – riproponendo la medesima struttura sintattica del modello petrarchesco (*Rvf*, 62, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*) –, nei primi quattro versi, e completata dal verbo reggente solo all’inizio della seconda quartina («Padre del cielo [...] Reggi i miei torti passi»);⁸⁷ anche nella sirma l’invocazione, che occupa l’ultima strofa, è anticipata da una parentesi subordinante, che allude al futuro sopraggiungere della vecchiaia per il poeta («Deh [...] Dammi [...]»). In LXXX invece la prima campata sintattica si estende fino al termine dell’undicesimo verso, a causa della lunga similitudine che paragona il marinaio, intento a scrutare il cielo per trarne informazioni sulle future condizioni metereologiche, e il poeta che fissa il suo sguardo negli occhi della donna, al fine di indovinare la sua sorte di innamorato («Come il nocchier da gli infiammati lampi [...] Conosce il tempo in cui si fugga e scampi / Nembo o procella torbida importuna [...] Così nel variar del vostro ciglio [...]», vv. 1, 5-6, 9). Un chiaro esempio di *gravitas* sintattica si ritrova, in particolare, nel sonetto CLXXVII (vv. 1-11), dove l’apostrofe iterata alla *felice eloquenza*, incentrata, dopo il primo verso, sull’anafora del *Tu*, si conclude nella prima terzina con una interrogativa:

O felice eloquenza avinta in carmi
 Od in ampio sermon sciolta e vagante,
 Che raffreni talhora il volgo errante
 Quando il furor ministra e fiamme et armi;
 Tu, che d’ira il leon, tu che disarmi
 L’angue di toscò e queti il mar sonante,
 Tu che dai senso a le più rozze piante,
 E tiri, come a Tebe, i tronchi e i marmi;
 Tu che nel canto ancor d’empie Sirene
 Dolce risuoni altrui, *perchè non pieghi*
Un cor rigido più d’aspra colonna?

Questa tipologia di costruzione sintattica si rileva, oltre che nei testi citati a partire da XLII, anche in XXXIII, XXXVII, LXXIV, LXXVII, LXXXVII, CV, CXLIX, CLXXIV.

⁸⁷ È interessante notare come il marcato iperbato (*Padre del cielo... Reggi i miei torti passi*) sia un’innovazione dell’Osanna, mentre più sfumato si presenta lo stacco sintattico nell’originaria lezione eterea, in cui all’invariata invocazione iniziale fa seguito, al v. 5, il sintagma non spezzato di verbo e soggetto (*Regga tua santa man*), seguito dall’oggetto all’inizio del v. 6 (*Mio corso errante*), dopo un breve inciso: «Padre del cielo, hor ch’atra nube il calle / Destro m’asconde, e vie fallaci stampo / Con vago piè per questo instabil campo / De la mondana e paludosa valle, / Regga tua santa man, sì ch’ei non falle, / Mio corso errante [...]» (vv. 1-6).

Restando ancora nell'ambito dei componimenti che presentano una continuità sintattica rilevante, un'altra modalità del discorso poetico che genera scavalcamenti strofici è quella dell'iterazione prolungata della paratassi, come si rileva per esempio in XXXIX (vv. 1-8):

Perchè Fortuna ria spieghi le vele
Ne l' Egeo tempestoso o nel Tirreno,
E mi dimostri il mar di seno in seno,
Non mi farà men vostro, o men fedele;
Nè perchè, voi facendo a me crudele,
Sferzi il destriero e gli rallenti il freno,
E mi porti fra l'Alpe o lungo il Reno,
O 'n bosco o 'n valle mi nasconda e cele.

In questo caso, le due causali in coordinazione, ai vv. 1 e 5, legano le quartine grazie alla condivisione dell'unica proposizione principale «Non mi farà men vostro, o men fedele» (che non viene invece affiancata da una coordinata nella seconda strofa). Molto simile è la struttura di LXVIII (vv. 1-8),⁸⁸ dove però l'accostamento paratattico che impegna la seconda quartina è riferito, tramite coordinazione, alla principale:

Perch'altri cerchi, peregrino errante,
La bella Europa ove il dì poggi o 'nchini,
Meraviglia maggior de' biondi crini
Non vide ancora, o di sì bel sembante.
Nè là dove indurossi il vecchio Atlante,
O l'Asia inalza i monti al ciel vicini;
Nè fra suoi lumi ancor, lumi divini,
Benchè si mostri il sol nel suo levante.

Un esempio diverso è quello offerto dal sonetto XXXI (vv. 1-12):

Non fra parole e baci invido muro
Più s'interpose, o fra sospiri e pianti;
O mar turbato a duo infelici amanti
Quando troppo l'un fece Amor sicuro;
O nube, ch'a noi renda il ciel men puro,
E la notturna e bianca luce ammantanti,
O terra, che le copra i bei sembianti,
O luna, che ne faccia il sole oscuro;
O dolor d'altro intoppo, a' suoi pensieri

⁸⁸ Per il modulo dell'attacco anaforico associato a una elencazione di carattere spaziale e geografico può aver influito il Petrarca di *Rvf*, 135 («Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba, / o dove vince lui il ghiaccio et la neve; / ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve, et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba...»), variazione sul carne I 22 di Orazio, vv. 17-24).

Rotto nel mezo il volo, alcun sostenne,
Perchè volar più non presuma o sperì,
Quanto io di quel, ch'a' miei troncò le penne;

La prima campata si estende infatti dal v. 1 fino al primo verso dell'ultima terzina, in un lungo elenco di coordinate disgiuntive – a esprimere una catena di possibili impedimenti per gli amanti – legate al verbo principale espresso al v. 2 e poi sottinteso («Più s'interpose»). Inoltre, merita osservare come il periodare lungo, artificio proprio della poesia epica, sia qui parzialmente debitore – portando così a una significativa interferenza tra differenti registri poetici – di una gestione del sonetto di tipo epigrammatico, con la soluzione del distico finale che scioglie la tensione sintattica dei versi precedenti, completandone il significato;⁸⁹ un andamento che caratterizza allo stesso modo anche XCIX, testo in cui la descrizione, in coordinazione polisindetica, dei rimedi che possano alleviare per l'amata il calore estivo, diviene *e contrario*, nell'ultima terzina, termine di paragone per la tormentata situazione del poeta, arso incessantemente dal fuoco amoroso, senza possibilità di sollievo:

Per temprarne al bel seno, al chiaro viso, Donna bella e gentile, estivo ardore, Spargan le penne di più bel candore, I cigni di Meandro e di Cefiso;	4
E chi cento occhi del custode anciso Dipinti ha ne le sue d'altro colore, E l'ale proprie si dispogli Amore E si resti con voi ne l'ombre assiso.	8

⁸⁹ Non sarà allora casuale, in questo senso, la memoria – innescata anche dalla tessera *mar turbato* (v. 3) – del sonetto tansilliano *Né mar ch'irato gli alti scogli fera* (*Rime*, 123), accumulo anaforico di pericolosi fenomeni naturali che, come si apprende solamente nel corso delle terzine, in maniera epigrammatica, sono nulla rispetto al temuto orgoglio della donna: «Né mar ch'irato gli alti scogli fera / e monti d'onde in ver' la riva spinga, / né fiamma che repente a fosca sera / sorvoli i tetti e l'aria allumi e tinga, / né popol mosso d'ogni intorno a schiera, / che a' danni altrui ferro, aste e sassi stringa, / né tempesta dal ciel sonante e nera / che i campi el giorno d'ombra e d'orror cinga, / teme sì forte travagliata nave, / uom zoppo e pellegrin che tra via reste, / com'io temo l'orgoglio d'un bel ciglio: / qui sol trov'io, qualor vien d'ira grave, / il mar, gl'incendi, l'arme e le tempeste / e s'altro ha il mondo di maggior periglio» (si cita da L. TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. TOSCANO, commento di E. MILBURN e R. PESTARINO, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 tomi). Il sonetto tansilliano, i cui rapporti intertestuali sono stati studiati da R. PESTARINO (*Poesia epigrammatica e sincretismo delle fonti in Luigi Tansillo: il sonetto "Né mar ch'irato gli alti scogli fera"*, in ID., *Tansillo e Tasso, o della «sodezza» e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini Editore, 2007, p. 67) si mostra vicino, nel modulo sintattico, al sonetto petrarchesco di *Rvf*, 312, sebbene «rovesciandolo dal *topos* del *plazer* a quello, genericamente inteso, e soltanto nel senso dell'elencazione di fatti violenti e spiacevoli, dell'*enuég*, e soprattutto, distribuendo su distici le iterate negazioni»; per quanto riguarda invece la struttura di comparazione «con sequenza di negazioni riconducibili ad un catalogo naturalistico [...] e riduzione finale all'io del poeta», il modello è individuato nella prima stanza della sestina *Non à tanti animali il mar fra l'onde* (*Rvf*, 237).

E, se non basta ciò, Zefiro intorno Spargendo gigli e rose in voi respiri, Et ondeggiar vi faccia il crine adorno.	11
Ma chi temprà quel foco e que' martiri, Onde m'ardete voi la notte e 'l giorno, Se tutte fiamme sono i miei sospiri?	14

Lo stilema sintattico del prolungamento in paratassi (o più semplicemente mediante accostamento di elementi della frase in polisindeto) si ritrova, da ultimo, anche nei non citati XVIII e CII.

Una terza modalità – meno definibile – si riscontra quando lo svolgimento narrativo (o riflessivo) del componimento è tale da non poter essere scandito dalle pause delle quattro strofe; il discorso poetico dunque – non marcato da figure precedentemente segnalate, quali l'iperbato, l'anafora, la ripetizione – segue il suo naturale svolgimento, travalicando le misure metriche, senza suggerire un effetto di sospensione o di ricercato prolungamento. Si veda a proposito il sonetto LXXV (vv. 1-8):

I freddi e muti pesci usati homai
D'arder qui sono, e di parlar d'amore;
E tu, che 'l vento e l'onde acqueti, hor sai
Come rara bellezza accenda il core,
Poi ch'in voi lieti spiega i dolci rai
Il sol che fu di queste sponde honore,
Il chiaro sol, cui più devete assai,
Ch'a l'altro uscito del sen vostro hor fore.

Il passaggio dalla prima alla seconda quartina è dato, in questa occasione, dalla continuazione del periodo a partire dalla subordinata causale del v. 5, volta ad argomentare la precedente affermazione («Come rara bellezza accenda il core»), secondo cui la bellezza della donna ha il potere di accendere il cuore del poeta. Anche il sonetto XCIII (vv. 1-8) fornisce, al riguardo, un esempio di rilievo:

Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore,
E fui ribello al tuo ch'è giusto regno,
M'ebbe Fortuna ingiuriosa a sdegno,
Tronca la via di bello e d'alto honore,
Tal ch'io muto consiglio e dono il core,
Sacro la verde età, sacro l'ingegno
A le saette: ah, non ti spiaccia il segno
Che non si volge al trapassar de l'hore.

Nella fronte, senza pause tra la prima e la seconda strofa, l'io lirico descrive come è ricaduto sotto il dominio di Amore, con la complicità della sorte che gli fu avversa, costringendolo così a mutare il suo proposito e a farsi bersaglio delle fatali saette. Il medesimo procedimento – che caratterizza, oltre ai casi sopra citati, anche i primi otto versi di XXXII («Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso [...] Quando, rivolto a me, ch'intento e fiso / Mirava [...]»), vv. 1, 5-6) – può interessare allo stesso modo le terzine, come nel sonetto CXIII (ma lo stesso vale per CXXXII e CLX), dove il poeta manifesta il desiderio di tramutarsi in un cane, suscitando finalmente le cure e le attenzioni della sua donna:

Ma s'a la fede mia cotanto noce
Quel suo lume immortale, onde s'informa
Ben ch'egli sia del Ciel sì nobil dono,
Deh potess'io di can prender la forma,
E lusingando homai con altra voce
Chieder pietà, di cui sì degno sono.

Nel sonetto XLI, lo svolgimento narrativo del periodo occupa quasi l'intero componimento, annullando la bipartizione tra fronte e sirma (vv. 1-11):

Mentre ne' cari balli in loco adorno
Si trahean le notturne e placide hore,
Fiamma, che nel suo foco accese Amore,
Lieto n'apriva a meza notte il giorno;
E da candide man vibrata intorno,
Spargea faville di sì puro ardore
Che pareva apportar gioia et honore
A' pochi eletti, a gli altri invidia e scorno,
Quando a te data fu, man cruda e bella,
E da te presa e spenta, e ciechi e mesti
Restar mill'occhi a lo sparir d'un lume.

Gravissima è poi, da ultimo, per contenuti – i versi descrivono infatti l'insediarsi della Gelosia nel cuore dell'innamorato – e per il prolungamento sintattico culminante con un'interrogativa, la chiusa di CXLV (vv. 9-14):

Hor ch'empia Gelosia s'usurpa il loco
Ove sedeva Amor solo in disparte
E fra le dolci fiamme il ghiaccio mesce,
M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce
Sì ch'io ne pero, ahi lasso: hor con qual arte,

Se temprato è dal gel, più m'arde il foco?

1.2.2. *Ordo artificialis* delle parole all'interno dei periodi e rifiuto di «antiteti» e «contraposti»

Strettamente connesso all'asincronia metrico-sintattica, l'ordine artificiale, marcato, delle parole nel tessuto poetico è un altro aspetto fondamentale della sintassi del sublime. Il Tasso, ben consapevole che «al magnifico dicitore non si conviene una esquisita diligenza», nei *Discorsi del poema eroico* annovera un elenco di figure che giudica funzionali al «pervertimento dell'ordine»: ⁹⁰ nella prima («quando si dice innanzi quel che dovrebbe esser detto dopo») ⁹¹ è facilmente riconoscibile l'*hysteron proteron*, supportato da una doppia citazione petrarchesca («talor ov' Amor l'arco tira et empie» da *Rvf*, 83 4 e «Amor con tal dolcezza m'unge et punge», da *Rvf*, 221 12); a questa si uniscono altri due artifici retorici, anch'essi in realtà attinenti alla sfera della semantica più che della sintassi: la sineddoche e l'endiadi; non mancano però, nel corso dell'enumerazione, le figure più incisive dal punto di vista sintattico: la «parentesi, o interposizione che vogliamo chiamarla», ⁹² esemplificata qui dai primi tre versi della prima sestina petrarchesca («A qualunque animale alberga in terra, / se non se alquanti ch'anno in odio il sole, / tempo da travagliare è quanto è 'l giorno», *Rvf*, 22); l'iperbato vero e proprio, vale a dire «la trasportazione delle parole, perch'ella s'allontana dall'uso commune», ⁹³ come si rileva in *Rvf*, 217 8 («che' belli, onde mi strugge, occhi mi cela»); la più frequente inversione, la quale perturba l'ordine naturale «posponendo quelle che doveriano esser anteposte», ⁹⁴ che si avvale dell'efficace esempio di *Rvf*, 204 13 («per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni»). Tasso nomina, successivamente, l'artificio da lui chiamato «*hiperbaton*, che si può dir distrazione o interponimento», il cui riferimento testuale («Quel, che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido oriente, / frutti fiori herbe et frondi (onde 'l ponente / d'ogni rara excellentia il pregio avea), / dolce mio lauro [...]», da *Rvf*, 337, 1-5) sembra coincidere con i casi più o meno lunghi di iperbato intersversale, rilevati nei tre esempi di

⁹⁰ TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 217.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ivi*, p. 218.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ivi*, p. 219.

periodare lungo tratti dai *Fragmenta*; da ultimo, tra i tratti più significativi – sebbene non accettabile a pieno titolo nell’insieme delle figure di «pervertimento dell’ordine» – «l’abondanza [...] a me par che mostri molta magnificenza ne’ molti aggiunti, come in quelli *santa, saggia, leggiadra, onesta e bella* [Rvf, 247 4] e in quelli altri: *A le pungenti, ardenti e lucide arme* [Rvf, 325 31]». ⁹⁵ Alle ricercate negligenze dell’*ordo artificialis* si aggiunge, concludendo l’elenco, un tratto che l’autore notifica separatamente rispetto agli altri citati e in anticipo (benché sempre nel corso del quinto libro, dunque dell’enumerazione delle caratteristiche del comporre «grande e magnifico»): ⁹⁶ è infatti innegabile, a ragione, che anche il «cominciar il verso da casi obliqui suole esser cagione del medesimo effetto nel parlare, il quale si può chiamar obliquo o distorto». ⁹⁷

Il rifiuto delle «diligenze», tuttavia, veniva espresso già nelle prime pagine del terzo libro dei *Discorsi dell’arte poetica*, sebbene non propriamente in relazione alla contrapposizione tra ordine sintattico naturale e ordine artificiale nella costruzione del verso. A essere rifiutata, in questo mirato passaggio del Tasso giovane, è l’idea di una esasperante ricerca di simmetria e corrispondenze:

Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. Schivi gli antiteti come: *tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo*; ché tutte queste figure, ove si scopre l’affettazione, sono proprie della mediocrità, e sì come molto dilettono, così nulla movono. ⁹⁸

Il concetto viene poi ripetuto poco oltre, nelle righe dedicate alla definizione dello stile mediocre (dopo aver fissato le caratteristiche del magnifico e dell’umile):

E quello in che eccede particolarmente l’ordinario modo di favellare è la vaghezza negli essatti e fioriti ornamenti de’ concetti e dell’elocuzioni, e nella dolcezza e soavità della composizione; e tutte quelle figure d’una accurata e industriosa diligenza, le quali non ardisce di usare l’umile dicitore, né degna il magnifico, sono dal mediocre poste in opera. E allora incorre in quel vizio

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ivi*, p. 202.

⁹⁷ *Ivi*, p. 209; il Tasso cita al riguardo l’*incipit* di Rvf, 342: «Del cibo onde ’l signor mio sempre abonda, / lacrime et doglia, il cor lasso nudrisco».

⁹⁸ *Id.*, *Discorsi dell’arte poetica*, cit., p. 45.

ch'alla lodevole mediocrità è vicino, quando che con la frequente affettazione di sì fatti ornamenti induce sazieta e fastidio.⁹⁹

Questa sorta di repulsione, che il Tasso esterna in maniera esplicita nel passo citato, nei confronti dei tratti peculiari della *mediocritas* – in cui rientra come si è visto la perfetta simmetria della struttura e dei contenuti del verso – decade nei maturi *Discorsi del poema eroico*; permane invece la consapevolezza di una necessaria differenziazione dei tratti stilistici («questa figura, propria dell'ornato dicitore, è talora sprezzata dal magnifico»)¹⁰⁰ e, prima ancora, il riconoscimento di una «diligenza» esemplare nella poesia bembesca: «particolarmente mi paion belli i contraposti, come son quelli del Bembo»;¹⁰¹ un'affermazione cui fa seguito la citazione delle terzine di *Se tutti i miei prim'anni a parte a parte* (*Rime*, 109) dove si riconosce l'ormai paradigmatico verso 11 («tu fanciullo et veloce, i' vecchio et tardo»). Alle rime del Bembo il Tasso aggiunge, inoltre, quattro “nuovi” versi petrarcheschi, tratti da *Rvf*, 133 (vv. 1-4), in cui «'l render a ciascuna cosa il suo proprio, suol esser cagione di grandissimo ornamento»:

Amor m'à posto come segno a strale,
come al sol neve, come cera al foco,
et come nebbia al vento; et son già roco,
donna, mercé chiamando, et voi non cale.

Una quartina dove a distinguersi è il parallelismo chiastico del v. 2 (con disposizione *in extremis* dei sintagmi preposizionali), che si prolunga fino al primo emistichio del verso seguente.

Anche le riflessioni della *Lezione*, suscitate dall'analisi del sonetto dellacasiano, si allineano alla posizione espressa nei *Discorsi*, e in particolar modo al giudizio tagliente di quelli giovanili. Tasso – il quale esplicita in Cicerone l'autorevole fonte che delega alla forma moderata l'uso di antitesi e simmetrie –¹⁰² riconosce ancora una volta in Bembo un

⁹⁹ Ivi, p. 47.

¹⁰⁰ Come sottolinea puntualmente Afrìbo (*Teoria e prassi della “gravitas”*, cit., p. 156), Tasso rincarerà poco oltre il peso di questo moderato giudizio: «Pagine dopo, questi troppo simmetrici antiteti, troppo affettati, sono ormai sistematicamente “nemici” della gravità» (cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 239).

¹⁰¹ Ivi, pp. 233-34.

¹⁰² «Ma considerisi in questo l'arte dell'autore, che avendo egli letto in Demetrio, che, sì come Pietro Vittorio riferisce, gli era familiarissimo, che non deve il magnifico dicitore affaticarsi perché l'una parola a l'altra corrisponda; ma ciò deve egli quasi umile affettazione sprezzare: e sapendo che Cicerone gli antiteti

modello non adatto al sublime, dal momento che «ogni sua, benché gravissima, composizione va spargendo senza misura alcuna di questi contraposti»;¹⁰³ ma ciò che differenzia la *Lezione* è la proposta, al fianco di quello negativo, di due modelli contestualmente buoni: il Casa innanzitutto, che nella prima terzina di *Questa vita mortal* rompe l'equilibrio perfetto tra le coppie di aggettivi *puro/chiaro*, *misti/oscuri* aggiungendo un ulteriore attributo irrelato, «acciò che vi fosse alcun nome a cui nissun altro si contraponesse»,¹⁰⁴ e poi il Petrarca grave della canzone politica *Italia mia*, che ai vv. 12-14 «avendo risposto a la voce *serrare* ed *indurare* con *aprire* ed *intenerire*, v'aggiunge la voce *snoda*, a cui nissun'altra è che si contraponga»,¹⁰⁵ rompendo così il gioco delle corrispondenze.¹⁰⁶

Alla luce delle menzionate riflessioni teoriche, l'opinione dell'autore riguardo a questi due elementi del sistema della *gravitas* appare chiara: colui che si accinge a comporre versi eroici deve rifuggire sia dalla sintassi piana, semplice e regolare, sia – e principalmente – dagli affettati costrutti simmetrici e dalle scontate equivalenze sintattiche e di significato. Resta da vedere quale sia l'incidenza di tale presa di posizione nei sonetti amorosi (e in particolare – è ormai scontato ribadirlo – in quelli che si distinguono per una tensione verso lo stile elevato e sublime, per forma o temi trattati), senza dimenticare quanto osservato da Andrea Afribo:

A questo punto però rivieni in mente la lettera che Tasso spedisce a Scipione Gonzaga nel giugno del '76, dove si dichiara, «in quanto a gli ornamenti», più «indulgente nel lasciarli che molto severo nel rimuoverli». E questo per necessità: per la carenza nel volgare di «modi» specifici della forma

ed i contraposti a la moderata forma di stile attribuisce, non volse a quella sorte di figura l'altezza del suo stile inchinare» (TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 129).

¹⁰³ Ivi, p. 130.

¹⁰⁴ Ivi, p. 129. Si riportano qui i versi dellacasiani, da *Rime*, 64 9-11: «anzi 'l dolce aer puro e questa luce / chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre, / traesti tu d'abissi oscuri e misti».

¹⁰⁵ Ivi, p. 130. Qui i versi della canzone petrarchesca (*Rvf*, 128 12-14): «e i cor', che 'ndura et serra / Marte superbo et fero, / apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et snoda».

¹⁰⁶ Nelle *Lettere poetiche* il Tasso tornerà puntualmente su questo passo della *Lezione*, confermando il suo giudizio: «[il magnifico dicitore] talora, avendo proposto tre cose, risponde a due; né, se per altro è opportuna, fugge la replicazione delle parole. Di ciò, oltre l'autorità e le ragioni del Falereo e l'autorità de' greci e latini, n'abbiamo assai chiaro l'esempio del Casa, uomo studiosissimo di Demetrio e che mosse il Vittorio a publicarlo e commentarlo. Il Casa, dico, in quel sonetto magnifico, "Questa vita mortal, etc.", replica non una ma più fiato alcune parole medesime, né serve la regola de' contraposti» (ID., *Lettere poetiche*, cit., XXIX, pp. 261-62).

magnifica. Ecco allora che il magnifico deve cercarsi fuori, magari il più vicino possibile, cioè negli ornamenti della forma mediocre [...].¹⁰⁷

A questa considerazione fa seguito un'altra citazione tassiana dalla medesima lettera, la XLVII delle *Poetiche*: «Or per conchiudere, io giudico che questo essere talora troppo ornato non sia tanto difetto o eccesso de l'arte, quanto proprietà e necessità della lingua»;¹⁰⁸ risulta inequivocabile dunque – anche in questo caso, com'è naturale – l'impossibilità di riscontrare nella produzione tassiana una posizione univoca e senza eccezioni.

Pertanto, nelle righe seguenti saranno considerati e – in alcuni frangenti – brevemente analizzati i sonetti in cui si rileva la tendenza a seguire un ordine marcato, artificiale delle parole all'interno dei singoli versi, unita al riscontro, generalmente più raro e circoscritto a una minima porzione del testo, di una disposizione asimmetrica degli elementi della sintassi.

Uno dei momenti chiave in apertura del libro – inteso nella sua organicità di canzoniere amoroso, fittiziamente autobiografico – non può che essere la descrizione dell'innamoramento per la prima donna, Lucrezia, che nell'Osanna prende avvio nei primi versi del componimento II: «Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto / Già rotto il gielo, ond'armò Sdegno il core» (vv. 1-2). L'attacco – in cui il poeta dà conto dell'inizio del suo cedimento ad Amore, causato dalla vista di madonna, che si completerà con l'ascolto fatale del «novo canto» (v. 9) di lei – si fonda su un evidente iperbato intersversale, che separa mediante una costruzione chiasmica dei sintagmi («gli atti soavi e 'l vago aspetto») l'ausiliare *havean* dal participio passato al v. 2 (*già rotto*); nel secondo emistichio del medesimo verso l'anastrofe, che anticipa il verbo (*armò*), genera invece una clausola nominale in cui si concentrano le parti che – mantenendo la metafora militare di uso tassiano – usciranno sconfitte dallo scontro con Amore, per l'appunto lo Sdegno e il cuore del novello innamorato. Ma non è tutto. Nel sonetto (in verità, più significativo per il suo contenuto narrativo che per l'*ordo verborum*, un esempio fra i più deboli di *gravitas* sintattica) si ritrovano anche due passaggi che sembrano rifuggire le perfette simmetrie di stile mediano: ai vv. 10-11 («E [novo canto] spirò nel suo foco, e più cocenti

¹⁰⁷ AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., p. 157.

¹⁰⁸ TASSO, *Lettere poetiche*, cit., XLVII, p. 449.

/ fece le fiamme placide e tranquille»), il doppio attributo delle fiamme del cuore (*placide, tranquille*) si evolve, per influsso di Amore, in un unico predicativo dell'oggetto (*cocenti*), anticipato in controrigetto e in posizione forte di rima. Di particolare interesse è, infine, la chiusa in epifrasi dell'ultimo verso («Come l'incendio crebbe, e le faville»), su cui agisce forse la memoria della clausola dellacasiana di *Rime*, 31 14: «né de l'incendio mio spento è favilla»), che rende nuovamente l'impressione di una corrispondenza imperfetta, data dall'assenza di un nuovo verbo nel secondo emistichio. Poco oltre, anche il sonetto VI, che rientra nel gruppo di componimenti dedicati alla descrizione delle bellezze di madonna, presenta nella prima quartina una costruzione sintattica lievemente marcata, nonostante la leggerezza del tema trattato: «Mentre adornò costei di fiori e d'herba / Le rive e i campi, ogni tranquilla fonte / Parea dir, mormorando: – A questa fronte / Si raddolcisce il mio cristallo, e serba». Il complemento oggetto viene infatti posticipato, mediante un'inversione che interessa il doppio sintagma preposizionale, all'inizio del v. 2 («Le rive e i campi»), ma in posizione anastrofica sono anche verbo e soggetto al v. 1, riferiti a Lucrezia («adornò costei»); nella clausola del v. 4 – che evita una più scontata dittologia verbale – trova spazio una forte epifrasi. Senza abbandonare, almeno per il momento, l'ordine narrativo della raccolta, si consideri la fronte di XV, di seguito riportata interamente:

Del puro lume, onde i celesti giri
 Fece, e 'l sole e le stelle il Mastro eterno,
 Formò i vostri occhi ancora, et al governo
 Vi pose Amor perchè gli infirmi e giri.
 E solo un raggio che di lor si miri,
 Lunge sgombra da noi la notte e 'l verno
 De gli affetti terreni, e 'l foco interno
 Di leggiadri v'accende alti desiri.

Si tratta di un componimento in lode degli occhi della donna, che si distingue innanzitutto per una certa *gravitas* dei contenuti: nella prima quartina si afferma infatti che gli occhi di madonna furono plasmati da Dio con il medesimo purissimo fuoco con cui furono create le sfere celesti, il sole e le stelle, tale che la luce emanata dallo sguardo di lei porta in sé la capacità di mondare gli impuri pensieri terreni e accendere nel prossimo l'aspirazione a più «alti desiri» (v. 8). Per quanto riguarda la sintassi, si nota in primo luogo l'*incipit* su caso obliquo, come raccomandato dal Tasso nei *Discorsi*, a sua volta

seguito da una parentesi subordinante che separa per la lunghezza di un verso e mezzo il sintagma preposizionale d'attacco rispetto al verbo portante e al sostantivo di riferimento («del puro lume [...] Formò i vostri occhi»), mentre il soggetto («Mastro», v. 2), il medesimo dell'inciso, viene sottinteso nella proposizione principale; esemplare è poi la perturbazione dell'*ordo* nell'ultimo distico, dove il verbo, posticipato rispetto al complemento del v. 7 («'l foco interno»), spezza tramite un forte iperbato la contiguità del sintagma di clausola. Come in XV, anche il sonetto XX – in cui il pensiero riporta alla mente del poeta l'avvenenza dell'amata – si raccomanda all'attacco anastrofico, di maggiore incisività, anticipando all'inizio del primo verso il tema su cui è incentrato il componimento («De la vostra bellezza il mio pensiero / Vago, men bello stima ogn'altro obietto»). Diverso è il caso di XXIII, di cui è sufficiente rileggere i primi otto versi:

Giacea la mia virtù vinta e smarrita
 Nel duol ch'è sempre in sua ragion più forte,
 Quando, pietosa di sì dura sorte,
 Venne in sogno Madonna a darle aita.
 E ristorò gli spirti, e 'n me sopita
 La doglia a nova speme aprì le porte;
 E così ne l'immagine di morte
 Trovò l'egro mio cor salute e vita.

Il discorso poetico – con minima eccezione dell'inversione tra soggetto e verbo in attacco del v. 1 («Giacea la mia virtù») – è prevalentemente lineare per quanto riguarda i costrutti, quasi prosastico a tratti, agevolato forse dalla vicenda “concreta” e di carattere narrativo dell'incontro (seppur in sogno) tra il poeta e la donna; spicca, tuttavia, il chiasmo concettuale che occupa asimmetricamente (con il primo elemento al v. 7, i restanti tre al v. 8) l'ultimo distico della fronte, giocato sulla doppia opposizione delle coppie morte/vita e malattia/salute («ne l'immagine di morte / Trovò l'egro mio cor salute e vita»); la disparità numerica – nell'ambito della contrapposizione di opposte sfere semantiche – caratterizza, conseguentemente, il v. 8, in cui l'aggettivo «egro» è neutralizzato da due sostantivi “salutiferi” in dittologia («salute e vita»), di marca petrarchesca (*Rvf*, 328 10). Proseguendo oltre, il sonetto XXX, in particolare nelle quartine, si mostra votato a un marcato uso dell'inversione; l'ordine delle parole è infatti, in alcuni passaggi, vistosamente artificioso, nell'atto mimetico di ricostruire la tensione descrittiva che

anima l'io lirico, intento a razionalizzare in versi la bellezza ultraterrena e quasi ineffabile di Lucrezia (vv. 1-8):

Questa rara bellezza, opra è de l'alma
Che vi fa così bella, e 'n voi traluce
Qual da puro cristallo accesa luce?
È sua nobil vittoria, e quasi palma?
O gloria od arte, e magistero è d'alma
Natura? O don celeste, o raggio e duce
Ch'al vero Sole, onde partì, conduce,
Et aggravar no 'l può terrena salma?

Risaltano, ai vv. 1 e 5, le anastrofi di stampo epiforico («opra è de l'alma [...] magistero è d'alma / Natura»), come l'iperbato del v. 3 («qual [...] accesa luce») e, al v. 8, la posticipazione del soggetto in clausola («terrena salma»); anche la chiusa del testo – che apre il verso finale su caso obliquo, grazie a una notevole trasgressione rispetto all'ordine sintattico naturale – è di rilievo («in così dolci tempore / De' begli occhi me illustra il chiaro lampo»). Solitamente, come dimostrato dagli esempi riportati, l'*ordo artificialis* è appannaggio della prima parte del sonetto; il componimento XXXVII, in cui l'innamorato offre in voto ad Amore un nastro di seta rubato alla sua donna, ne rappresenta un'ulteriore conferma:

Amor, se fia giamai che dolce i' tocchi	
Il terso avorio de la bianca mano,	
E 'l lampeggiar del riso humile e piano	
Veggia da presso, e 'l folgorar de gli occhi;	4
E notar possa come quindi scocchi	
Lo stral tuo dolce, e mai non parta in vano;	
E come al cor, del bel sembiante humano	
D'amorose dolcezze un nembo fiocchi,	8
Fia tuo questo lacciuol, ch'annodo al braccio	
Non pur, ma via più stretto il cor n'involgo,	
Caro furto, ond'il crin Madonna avolse.	11
Gradisci il voto, che più forte laccio	
Da man più dotta ordito, altri non tolse:	
Nè perchè a te lo doni, indi mi sciolgo.	14

Sebbene all'interno di uno svolgimento paratattico del discorso nelle quartine, si riscontra un allontanamento dalle corrispondenze e dalla regolarità tipiche dello stile ornato: notevole, innanzitutto, la struttura della prima strofa, occupata da un lungo chiasmo che ha inizio al v. 1 e termina nel primo emistichio del v. 4 con le voci verbali («dolce i'

tocchi [...] Veggia da presso»), mentre in posizione centrale, ai vv. 2-3, sono collocati i complementi oggetto («Il terso avorio [...] E 'l lampeggiar del riso»); si aggiunga inoltre, per quanto riguarda l'asimmetria della sintassi, che all'interno della costruzione chiasmica – già sbilanciata dall'epifrasì di clausola («e 'l folgorar de gli occhi») – i verbi ricorrono in sedi opposte (alla fine del verso il primo, all'inizio il secondo), così come è differente la collocazione degli aggettivi ai vv. 2-3: ripartita tra primo e secondo membro nel primo caso («Il terso avorio de la bianca mano»), non nel secondo («E 'l lampeggiar del riso humile e piano»). Una seconda epifrasì si riscontra al v. 6 («e mai non parta in vano»), dove *parta* è coordinato posticipatamente a *scocchi*, verbo della proposizione modale che ha per soggetto «lo stral tuo dolce»; il v. 8, infine, si distingue per una marcata costruzione in anastrofe («D'amorose dolcezze un nembo fiocchi»). Nello svolgimento narrativo del sonetto XLV il mito di Alfeo e Aretusa viene accostato, con una similitudine, alla vicenda amorosa del poeta; l'innalzamento stilistico dettato dal riferimento mitologico si riflette anche sulla forma, punteggiata da frequenti inversioni e rotture dell'*ordo naturalis* sia nelle quartine che nelle terzine:

Come la Ninfa sua fugace e schiva Che si converte in fonte e pur s'asconde, L'inamorato Alfeo per vie profonde Segue, e trapassa occulto ad altra riva.	4
Et irrigando palidetta oliva, Co' bei doni se 'n va di fiori e fronde, E non mesce le salse a le dolci onde, E dal mar non sentito, in sen l'arriva.	8
Così l'anima mia, che si disface, Cerca pur di Madonna, e lode e canto Le porta in dono, et amorosa pace.	11
Ma le dolcezze sue non turba in tanto, Fra mille pene, il mio pensier seguace, Passando un mar di tempestoso pianto.	14

Si noti, in particolare, la posticipazione del soggetto all'inizio del v. 3 («L'inamorato Alfeo») e la successiva dislocazione anastrofica e *en rejet* del rispettivo verbo al v. 4 («per vie profonde / Segue»); il v. 6 è segnato da un incisivo iperbato («Co' bei doni se 'n va di fiori e fronde»), mentre nella sirma si rileva, ai vv. 10-11, un'inversione intersversale («e lode e canto / Le porta in dono») che termina con una clausola in epifrasì («et amorosa pace»). Non mancano, tuttavia, testi in cui la complessità dell'*ordo verborum* si delinea in maniera netta a partire dalle strofe brevi, come in LI, nei cui versi il poeta, scrivendo a

un non definito «amico», rifiuta l'invito a rivolgere la sua attenzione ad altre «Di terrena beltà caduche forme»:

Dunque perchè destar fiamme novelle
Cerchi dal falso e torbido splendore
Che 'n mille aspetti qui vago riluce?
Deh sappi homai che spente ha sue facelle
Per ciascun'altra e strali ottusi Amore,
E che sol nel mio Sole è vera luce.

L'ordine naturale e non marcato, come è evidente, è contrastato, ai vv. 9-10, dalla posticipazione del verbo (*cerchi*) rispetto al complemento, e ai vv. 12-13 dalla dislocazione in clausola del soggetto (*Amore*), cui contribuisce – anche in questa occasione – l'aggiunta di un secondo complemento in epifrasi («spente ha sue facelle [...] e strali ottusi»). Successivamente, l'allontanamento in seguito al matrimonio di Lucrezia porta il poeta a dedicarsi troppo egoisticamente al proprio dolore, e poi a pentirsene, come annuncia la prima strofa di LIII: «Era aspro e duro; e sofferir, sì lunge / Da que' begli occhi e dal sereno ciglio, / I' mi diè vanto, un grave e duro essiglio, / Scevro d'Amor che l'alme insieme aggiunge»; in questi versi, la sofferenza e il pentimento si esplicitano in una sintassi frammentata, resa tale – oltre che dalla intensa pausa alla fine del primo emistichio del v. 1 – dall'inciso dei vv. 1-2 («sì lunge / Da que' begli occhi e dal sereno ciglio»), che interrompe la proposizione principale, già complicata dall'inversione degli elementi verbali («e sofferir [...] I' mi diè vanto»). Anche nel sonetto LXI – esemplare modello di *gravitas* nella sua elaborazione formale – l'assenza di scorrevolezza e semplicità del discorso coincide con l'esternazione del tormento d'amore, acuitizzato dall'incostanza della donna, ora sdegnosa. Si vedano i vv. 5-11, dove le inversioni sintattiche sono parte delle martellanti interrogative che scandiscono il crescente turbamento dell'io:

Che farò dunque? Andrò pur anco avante,
E 'n questo mar del mio nemico Amore
La nave crederò del mio dolore,
Ad Euro adverso, disperato amante?
O sembrerò nocchier, che pioggia ed orza
Ne l'onde d'Adria alterna o nel Tirreno,
Mutando il corso, ov'è soverchia forza?

Una risposta a distanza è data dal sonetto LXVII, anch'esso decisamente marcato per quanto riguarda l'*ordo verborum*, dove l'amante rivendica la costanza del suo amore:

Benchè Fortuna al desir mio rubella Ogn'hor si mostri, e dispietato Amore, E l'altrui sdegno, Donna, e 'l mio dolore Faccian turbata la mia vita e fella,	4
Non può sorte crudele o fera stella Far men costante in adorarvi il core; Nè pur men chiaro il mio soave ardore Con pianto e con sospiri, onda o procella.	8
Nè torcer mai da l'immortale obietto L'anima innamorata, a cui l'affisse Il suo piacer, nè la respinse orgoglio.	11
Perchè vostra sarà, com'ella visse, Sino a la morte, e per intenso affetto Vollì una volta, e disvoler non voglio.	14

Si noti l'attacco subordinante («Benché [...]»), con conseguente posticipazione della principale al v. 5), l'inversione che caratterizza il v. 1 e il primo emistichio del v. 2 – oltre che il v. 6 («Far men costante [...] il core») e la punta del v. 11 («la respinse orgoglio») – e la rilevante dislocazione dei soggetti in clausola al v. 8 («onda o procella»); all'insegna dell'asimmetria è inoltre la costruzione della prima quartina, con l'accumulo in tricolon di tre soggetti («dispietato Amore, / E l'altrui sdegno [...] e 'l mio dolore») a cui rispondono due aggettivi in funzione predicativa, disposti in epifrasi («Faccian *turbata* la mia vita *e fella*»). Nel sonetto LXXXIII, invece, il Tasso sfrutta nella maggior parte delle strofe l'«interposizione», con l'intento di paragonare la triste sorte di un pappagallo morto in grembo a Lucrezia a quella, ancor più sofferente, dell'innamorato, che non può sperare per sé una così dolce fine:

<i>Quel prigionero augel</i> , che dolci e scorte Note apprendea dal tuo soave canto, <i>Morendo in sen ti giacque</i> , e dal tuo pianto Bello honore ebbe poi, felice morte.	4
<i>Io, cigno in mia prigion</i> , nè scorno apporta S'ardito è pur ne la mia lingua il vanto, <i>Quel che mi detta Amore imparo e canto</i> , Ma con diversa, e più dogliosa sorte.	8
Muoio sovente, e 'l modo è via più fero, Perchè al martir rinasco; e 'n sì bel grembo Non però trovo mai tomba o feretro.	11
<i>E i lumi</i> , ch'irrigar con largo nembo	

Un che passò da gl'Indi a noi straniero,
Scarsi mi son, nè stilla io più n'impetro.

14

Anche in questo caso influisce significativamente sul prolungamento sintattico il tono epigrammatico della fronte, che si fonda sull'inatteso paragone della seconda quartina, del quale è resa ragione solamente con la risoluzione tarda – anticipata e annunciata proprio dall'inciso dei vv. 5-6 (*nè scorno... il vanto*) – del v. 7: mentre il canto dell'animale è ispirato da madonna, l'amante è il cigno – animale simbolo della poesia – che segue con il suo canto poetico il doloroso dettato di Amore.

Spiccatamente grave è poi, volgendo alle ultime battute del canzoniere per la Bendidio, la struttura interna del sonetto XCI (e in particolare i passaggi segnalati dal corsivo), dove l'amore non corrisposto ha ceduto ormai allo sdegno e al desiderio di vendetta nel silenzio della poesia:

Arsi gran tempo, e del mio foco indegno
Esca fu sol vana bellezza e frale,
E qual palustre augello *il canto e l'ale*
Volsi di fango asperse ad humil segno. 4
Hor che può gelo d'honorato sdegno
Spegner la face e quell'ardor mortale,
Con altra fiamma homai s'inalza e sale
Sovra le stelle il mio non pigro ingegno. 8
Lasso, e conosco ben che quanto io dissi
Fu voce d'huom, cui *ne' tormenti astringa*
Giudice ingiusto a traviar dal vero. 11
Perfida ancor ne la tua fraude io spero
Che, dove pria giacesti, ella ti spinga
Ne gli oscuri d'oblio profondi abissi. 14

Il componimento, segnato da un intenso andamento anastrofico, termina con una clausola di gusto sentenzioso, punteggiata da un manifesto iperbato al v. 14.

Più rari esempi si registrano nel secondo canzoniere, da cui si cita incidentalmente l'*incipit* di CXI («L'aura del vostro lauro in queste carte / Molti germi veggio io, molti coltori»), sonetto di dedica appartenente alla raccolta *Il lauro verde*, offerto alla Peperara in occasione delle sue nozze, e la prima quartina, anch'essa fondata sull'anastrofe, di CXXXI, in cui l'amore del poeta – acceso dagli occhi della sua donna – viene paragonato alla fiamma che si scatena grazie al raggio di luce riflesso da uno specchio («Qual da cristallo lampeggiar si vede / Raggio, ch'accender suole esca repente, / Tal de' begli occhi vostri il lume ardente / Ch'a me da voi risplenda, a voi se 'n riede»). Interessanti e

significativi sono poi alcuni passaggi puntuali dell'immediatamente successivo sonetto CXXXII – una risposta «con le medesime rime ad un sonetto del S[ignor] G[iovanlorenzo] Malpiglio nel quale dall'amico era stato chiamato Apolline», come denunciato dall'argomento –,¹⁰⁹ a cominciare dal ricercato distico incipitario fondato su una doppia subordinata concessiva («Per ch'io l'aura pur segua, e nel mio pianto / Le preghi, mentre fugge altera e presta, / Non sono Apollo [...]») e dal raffinato chiasmo asimmetrico del v. 4 («Che *Peneo* vide, e vide *Anfriso e Xanto*»), per concludere con la marcata *dispositio* delle parole nei due versi finali, con anticipazione del verbo e inversione tra soggetto e complemento in *enjambement* («Pascere forse potrian le pure menti / Fole più dolci [...]). In CXXXVII invece le quartine – in cui le speranze ormai estinte dell'innamorato sono paragonate agli alberi agonizzanti, sradicati e trapiantati per tradizione il primo di maggio – presentano un altro chiaro esempio di interruzione del discorso poetico tramite l'iterato inserimento di incisi (si vedano in particolare le porzioni di testo sottolineate dal corsivo):

Quest'arbor ch'è traslato al novo maggio,
 Lasciando i larghi campi e l'alte rive,
Frondeggia a voi su l'alba; e pur non vive,
 Ma consola il morir co 'l vostro raggio.
In me troncaste, e con più grave oltraggio,
Voi le speranze, e son di vita hor prive,
 E non spiegano i rami a l'aure estive,
 Nè ponno verdeggiar qual pino o faggio.

Molto simile al modello precedente del sonetto XCI allo Sdegno è, nella sezione delle rime per Laura, il componimento CXLVI, che tratta con una sintassi altrettanto alterata il tema – ugualmente aspro – della gelosia, specialmente nella fronte:

Geloso amante, apro mill'occhi *e giro,*
E mille orecchi ad ogni suono intenti,
E sol di cieco horror larve e spaventi,
 Quasi animal ch'adombre, *odo e rimiro.*
 S'apre un riso costei, se 'n dolce giro
 Lieta rivolge i begli occhi lucenti,
Se tinta di pietà gli altrui lamenti
Accoglie, o move un detto od un respiro,
 Temo ch'altri ne goda [...]

¹⁰⁹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 156.

Risalta, nel dettaglio, sia l'epifrasa del v. 1 («apro [...] e giro»), sia l'inversione dei vv. 3-4 che posticipa la coppia verbale in clausola («odo e rimiro»), e infine la dislocazione *en rejet* del verbo ai vv. 7-8 («gli altrui lamenti/ Accoglie»). Si consideri infine il caso di CXLVIII – in cui il poeta si augura che nubi e piogge rinfrescanti temperino la calura estiva, agevolando il viaggio di ritorno di Laura – che dimostra (confermando quanto già implicitamente emerso nei testi citati della prima silloge) come l'*ordo artificialis* e grave della sintassi non dipenda necessariamente dalla presenza di scenari cupi e tormentati o di temi e riferimenti che alludono alla vicenda dell'innamoramento secondo una dimensione ultraterrena o mitica; si vedano i vv. 1-8:

*Hor che riede Madonna al bel soggiorno,
 Chi la defende da l'estiva arsura?
 O qual frondoso calle o selva oscura
 Le rose adombra, ond'è quel viso adorno?
 Ben ella è degna, a cui di nubi intorno
 Humide e fresche tessa un vel Natura,
 E stilli il Ciel pioggia più dolce e pura,
 E desti l'aure e tempri il caldo giorno.*

Nella fronte, che si distingue per una tendenza all'inversione degli elementi del discorso, particolarmente degno di nota è il passaggio dei vv. 5-6, in cui la disposizione anastrofica delle parole è arricchita e ulteriormente complicata da un iperbato inarcante («nubi [...] humide e fresche»). All'elenco dei sonetti che spiccano per un'inclinazione marcata per la disposizione artificiale delle parole, talvolta accompagnata da un esplicito rifiuto delle simmetrie e delle corrispondenze – nel numero e nel significato – all'interno del verso, si aggiungono anche i seguenti: il gravissimo *Fuggite egre mie cure, aspri martiri* (XXVIII), cui si è fatto riferimento numerose volte nelle pagine precedenti, i sonetti XXXIII (significativo soprattutto per l'elaborata sintassi dei vv. 10-11, «Ond'addolcisca il molto amaro, e satio / Il digiuno amoroso in parte i' renda»), basati su una «inversione e *enjambement* forte, che incerniera il chiasmo strutturale con *variatio* di costruito e asimmetria»,¹¹⁰ XLVIII, LVI, LVIII (per quanto riguarda le quartine), LIX, LXXIII, LXXIV (la cui caratteristica più evidente è, tuttavia, il periodare lungo e continuato della fronte, come per il prossimo LXXVI), LXXXII, LXXXVI, LXXXVIII, il componimento XCVII – altro modello di *gravitas* dichiarata – notevole, in particolare, per i versi d'attacco («Ahi, quale angue

¹¹⁰ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 85.

infernale in questo seno / Serpendo, tanto in lui veneno accolse? / E chi formò le voci, e chi disciolse / A la mia folle ardita lingua il freno [...]), XCIX, CXLII (da segnalare, in particolare, per l'*incipit* su caso obliquo: «Dal vostro sen, qual fuggitivo audace, / Corso al varco odorato era il mio core [...])», CXLV (sebbene il testo sia sigillato da una conclusione perfettamente antitetica, nei due emistichi del v. 14: «Se temprato è dal gel, più m'arde il foco?»), CLI (in cui però si riscontra anche un contrapposto nella prima terzina, direttamente dichiarato dall'autore in sede di commento: alla «grande e chiara fiamma» del v. 9 risponde infatti l'«oscuro e picciol foco» in clausola del v. 11),¹¹¹ CLIV, vale a dire il noto *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*, che interessa soprattutto per l'*ordo verborum* delle quartine – come il successivo CLXI –, infine i componenti CLXIII (di cui si veda l'attacco obliquo: « D'aria un tempo nudrimmi: e cibo e vita»), CLXV, CLXVI (notevole per la ricercata *dispositio* della prima quartina: «Tra l'empie fiamme a gli occhi miei lucente / La mia sì bella appare, e sì pietosa, / Come al partir d'oscura notte ombrosa, / Vidi purpurea luce in oriente») e CLXIX.

Alcuni testi non sono invece collocabili a pieno titolo fra i componenti a sintassi marcata a causa della compresenza di tratti del sublime e del mediocre. Un esempio è fornito, primariamente, dal sonetto XXXVI:

Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte De la vita mortal l'alma s'avvinse, Come quel, <u>c'hor me lega, e voi già strinse,</u> <u>Già vago e dolce, hor duro nodo e forte.</u>	4
Nè quel famoso ch'al figliuol diè morte, <i>Del barbaro monile il collo cinse</i> Lieto così, quando il nemico estinse, Com'io di quel che v'ha le chiome attorte.	8
Ti cede, Amor, Natura e non si sdegna Ch'ella ordisca fral nodo, e 'l tuo non rompa <i>Morte</i> , e con l'alma in Ciel si privilegi.	11
<i>E se gli altrui sepolcri illustre pompa</i> <i>Orna di vincitrice altera insegna,</i> Per la servil catena il mio si pregi.	14

Se nei versi è possibile individuare alcuni passaggi in cui a prevalere è l'ordine anastrofico degli elementi (si vedano i corsivi, in particolar modo la disposizione di non

¹¹¹ L'intera terzina di CLI (vv. 9-11) recita: «Quando, sprezzata grande e chiara fiamma, / Tanto gradiste, per fallace segno, / Di novo amante oscuro e picciol foco»; al riguardo il Tasso nota: «“Quando, sprezzata”: hor dimostra la crudeltà de la sua Donna, e la mala elezione di lei ne gli opposti: disprezzar “grande e chiara fiamma”, per “oscuro e picciol foco”» (ID., *Rime d'amore*, cit., p. 331).

immediata comprensione dei vv. 12-13), colpisce contemporaneamente la doppia antitesi della prima quartina, che ricorda molto da vicino i modelli di «contraposti» sconsigliati dal Tasso in sede teorica: al v. 3, infatti, si creano degli accoppiamenti numericamente perfetti tra le parti del discorso: *hor/già, me/voi, lega/strinse*, mentre al v. 4 – con lieve *variatio* data dall’aggiunta del sostantivo (*nodo*) nel secondo emistichio – si rileva ancora una volta l’opposizione temporale degli avverbi *già/hor* (invertiti e dunque in chiasmo considerando il verso precedente: *hor... già... / Già... hor...*) e la presenza di due coppie aggettivali, dittologiche e tra loro antitetiche, che scandiscono il primo e il secondo membro del parallelismo (*vago e dolce / duro... e forte*). Simmetrie stilistiche, queste, che però – occorre segnalare – sono attenuate da due puntualizzazioni. Non si tratta, in primo luogo, al v. 3, di una contrapposizione semanticamente perfetta: viene infatti a mancare, in riferimento alla donna (*voi già strinse*), il significato metaforico del laccio, per lei limitatamente inteso come nastro di seta adoperato per ornare l’acconciatura, mentre per il poeta (*hor me lega*) valido anche, e soprattutto, nell’accezione non concreta di ‘legame amoroso’; per quanto concerne il v. 4 è invece da notare come l’epifrasi contribuisca notevolmente a sfumare il parallelismo binario delle dittologie. Nel sonetto LX, in cui si narra il mutato atteggiamento di Lucrezia, da pietoso a crudele, nei confronti dell’innamorato, la sintassi offre un altro caso limite, a metà tra lo stile ornato e il sublime:

Io vidi un tempo di pietoso affetto	
La mia nemica ne’ sembianti ornarsi,	
E l’alte fiamme, in cui di subito arsi,	
Nudir con le speranze e co’l diletto.	4
Hora non so perchè la fronte e ’l petto	
Usa di sdegno e di ferezza armarsi,	
E con guardi ver me turbati e scarsi	
Guerra m’indice, ond’io sol morte aspetto.	8
Ah, non si fidi alcun, perchè sereno	
Volto l’inviti e piano il calle mostri,	
Amor, nel regno tuo spiegar le vele.	11
Così l’infido mar, placido il seno	
Scopre a’ nocchieri incauti, e poi crudele	
Gli affonda e perde infra gli scogli e i mostri.	14

I versi fanno ricorso, senza dubbio, all’anastrofe: per esempio ai vv. 1-2, con forte anticipazione del genitivo oggettivo e successiva inversione tra verbo, in clausola, e complemento indiretto («Io vidi [...] di pietoso affetto / La mia nemica ne’ sembianti ornarsi»), al v. 6 («di sdegno e di ferezza armarsi»), al v. 8 («Guerra m’indice»), ai vv.

12-13 («placido il seno / Scopre»); nella prima terzina si registra, inoltre, la complessa costruzione dell'intero periodo e, in particolare, il forte iperbato «non si fidi [...] spiegar le vele», allungato sui tre versi. A favore dello stile ornato, tuttavia, si schiera la costruzione dittologica, in parallelismo e semanticamente in chiasmo («nel *petto* abita lo *sdegno*, mentre sulla *fronte* si accampa la visibile *fierezza*»),¹¹² dei vv. 5-6 («la fronte e 'l petto / Usa di sdegno e di fierezza [...]»), la ripresa dittologica del successivo v. 7 («turbati e scarsi») e l'ulteriore ed evidente parallelismo del v. 8 («Guerra m'indice, ond'io sol morte aspetto»). Un esempio interessante è dato anche dal sonetto XCIV allo Sdegno, dove all'*ordo verborum* marcato della fronte – e in particolare della prima quartina, che inizia con un intenso attacco in tricolon («Sdegno, debil guerrier, campione audace, / Tu me sotto arme rintuzzate e frali / Conduci in campo, ov'è d'aurati strali / Armato Amore, e di celeste face») – fa seguito una sirma in cui i versi si fondano sulla contrapposizione ribattuta in parallelismo, che a tratti sembra riproporre mimeticamente il duello tra Sdegno e Amore personificati (vv. 9-14):

Grido io mercè, tendo la man che langue,
 Chino il ginocchio e porgo inerme il seno:
 Se pugna ei vuol, pugni per me pietade.
 Ella palma n'acquisti, o morte almeno,
 Chè se stilla di pianto al sen gli cade,
 Fia vittoria il morir, trionfo il sangue.

Nel medesimo insieme è ascrivibile anche XCVIII:

Queste hor cortesi et amorse lodi	
De la mia Donna, hor duri aspri lamenti,	
Mie voci no, ma son d'Amore accenti:	
Dunque incolpane Amor, o tu che l'odi.	4
Amor, che molti gira in vari modi	
A la vita serena aversi venti,	
Tra gli occhi miei bramosi e i suoi lucenti,	
Mesce brame e temenze, e sdegni et odi.	8
Per questi che 'l mio cor ne' suoi sospiri	
Sparge quasi vapori un sol turbato,	
Veggio ne l'aria del bel viso oscura.	11
E chiamo instabil lei, cangiand'io stato,	
E la chiamo ver me spietata e dura,	
Ove molle e pietosa altrui rimiri.	14

¹¹² TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 168.

L'ordine delle parole viene talvolta forzato e reso artificiale, specialmente nelle strofe centrali: si veda per esempio l'iperbato con inversione dei vv. 5-6 («che molti gira [...] aversi venti»), o la *dispositio* marcata dei vv. 9-11. La peculiarità del sonetto, tuttavia, sembra essere l'evidente ricerca dei contrapposti, come dimostra la perfetta corrispondenza simmetrica in clausola dei vv. 1-2 («cortesi et amorse lodi / [...] duri aspri lamenti»), il chiasmo ossimorico del v. 6 («vita serena aversi venti»), il parallelismo del v. 7 («Tra gli occhi *miei bramosi e i suoi lucenti*»), la bipartizione aggettivale – con ordine tematicamente chiastico – del v. 8 («brame e temenze, e sdegni et odi»), e ancora il parallelismo in chiasmo dei vv. 13-14 («E la chiamo ver me spietata e dura, / Ove molle e pietosa altrui rimiri»). Interessante è anche il modello delle quartine del sonetto CI, *All'hor che ne' miei spirti intepidissi*, in cui la sintassi *artificialis* si intreccia a raffinate corrispondenze aggettivali e nominali tra un verso e l'altro (come ai vv. 3-4: «Pigro divenni augel di valle e roco, / E vile e grave a me medesimo io vissi»; e ai vv. 7-8: «N'hebbi scorno tal volta, e basso e fioco / Garrir, non chiaro e nobil carne udissi»); a questo esempio, da ultimo, è accostabile il sonetto CV, *Voi, che pur numerate i nostri amori* – proemio al secondo canzoniere –, in cui ai ricercati iperbati e anastrofi si aggiungono le affettate simmetrie dei vv. 3-4: «Qual mi fosse benigna e qual nemica, / E le mie vecchie colpe e i novi errori».

Nella silloge si attestano comunque a larga maggioranza i componimenti in cui a prevalere è la regolarità sintattica, come si distingue per esempio – salvo minime eccezioni costituite dalla presenza dell'anastrofe, figura mai esclusa integralmente dallo scrivere in versi – nel sonetto III (*Era de l'età mia nel lieto aprile*), dove il poeta narra l'inizio del suo innamoramento, in IV (*Io mi credea sotto un leggiadro velo*), ancora sul medesimo tema, in cui si notano anche nell'ultima strofa evidenti antitesi (vv. 12-13: «E dir voleva, e non volea ritrarme, / Mentre era fuori un sasso e dentro un foco»), in XIV, testo dal ritmo agile in cui si descrivono le miracolose proprietà della bellezza di Lucrezia (vv. 1-4: «Se mi doglio talhor, ch'in van io tento / D'alzar verso le stelle un bel desio, / Penso: – Piace a Madonna il dolor mio, – / Però d'ogni mia doglia io son contento [...]»); in XXI, sull'imminente partenza dell'amata, di cui si noti il piano andamento sintattico della fronte:

Donna, crudel Fortuna a me ben vieta

Seguirvi, e 'n queste sponde hor mi ritiene;
 Ma 'l pronto mio pensier non è chi frene,
 Che sol riposa quanto in voi s'acqueta.
 Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta,
 Hor solcar l'onde, hora segnar l'arene,
 Et hora piagge, et hor campagne amene
 Su 'l carro sì, com'ei corresse a meta.

Una linearità che in questo caso potrebbe derivare anche dalla natura “madrigalesca” del tema del pensiero dell'amante che segue la donna lontana; motivo che, non a caso, richiama alla memoria un altro componimento tassiano (*Donna, nel mio ritorno*), un madrigale per l'appunto, attestato (come XXI) nel manoscritto Chigiano.¹¹³

Oppure, ugualmente, lo svolgersi naturale del successivo sonetto XXII, dove il poeta si rivolge al suo pensiero chiedendogli tregua, al fine di poter vedere la sua donna in sogno:

Pensier, che mentre di formarmi tenti	
L'amato volto, e come sai l'adorni,	
Tutti da l'opre lor toglì e distorni	
Gli spirti lassi al tuo servitio intenti.	4
Dal tuo lavoro homai cessa, e consenti	
Che 'l cor s'acqueti, e 'l sonno a me ritorni,	
Prima che Febo, homai vicino, aggiorni	
Queste ombre oscure co' bei raggi ardenti.	8
Deh, non sai tu, che più sembante al vero,	
Sovente il sogno il finge e me 'l colora,	
E l'immagine ha pur voce soave?	11
Ma tu più sempre rigido e severo	
Il figuri a la mente, et ei talhora	
La ritragge al mio cor pietosa e grave.	14

Si noti inoltre, relativamente agli ultimi tre versi, la costruzione fortemente simmetrica: al *tu* (il pensiero) del v. 12 corrisponde l'*ei* (il sogno) del v. 13, mentre i predicativi – accompagnati dai rispettivi verbi, *figuri* e *ritragge*, ai vv. 13-14 – si rispondono in coppia, i primi al v. 12 riferiti all'«amato volto» di Lucrezia («rigido e severo»), i secondi, al v. 14, all'immagine di lei («pietosa e grave»). L'*ordo naturalis* e il gusto per i contrapposti caratterizza, poi, anche numerosi testi della seconda silloge, come ad esempio il CXIII,

¹¹³ Di seguito il testo, che ne dimostra la stretta connessione in rapporto al sonetto accolto nell'Osanna: «Donna, nel mio ritorno / il mio pensiero a cui nulla pon freno / precorre dove il cielo è più sereno, / e se ne viene a far con voi soggiorno; / né da voi si diparte / giammai la notte e il giorno / perché l'annoia ciascun'altra parte: / onde sol per virtù del pensier mio / mentre ne vengo a voi, con voi son io» (si cita da T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1994, vol. I, pp. 167-68).

dove l'amante si mostra invidioso delle cure riservate da Laura a un cane fedele (vv. 1-8):

È vostra colpa, Donna, o mia sventura,
Che nel fido animale a me soggetto
La fede amiate, e nel fedel mio petto
L'abbiate a sdegno, ov'è sì bella e pura?
Et io l'ho per ragione, ei per natura.
Pur egli v'è sì caro, io sì negletto;
Egli nutrito di pietoso affetto,
Di pascer le mie voglie alcun non cura.

Risaltano in questo caso – oltre all'immediatezza sintattica – le scoperte simmetrie dei vv. 2-4 («Che nel fido animale a me soggetto / La fede amiate, e nel fedel mio petto / L'abbiate a sdegno»), con ordinamento semanticamente chiasmico per l'accostamento in figura etimologica di *fede* e *fedel*), e i parallelismi ai vv. 5 («Et io l'ho per ragione, ei per natura») e 6 («Pur egli v'è sì caro, io sì negletto»). Un ulteriore modello è poi costituito, tra gli altri, dal trittico del ballo in maschera (CLVII-CLIX),¹¹⁴ di cui si riporta l'esempio dell'ultimo sonetto, di stampo marcatamente narrativo (vv. 1-8):

Quel dì, che la mia Donna a me s'offerse	
Sotto mentite larve, ad arte incolta,	
Non la conobbi in quella guisa involta	
Quando gli occhi leggiadri in me converse.	4
Ch'a lo splendor fui vinto, e no 'l sofferse	
L'alma ch'in lei s'è trasformata e volta;	
E l'alma luce in se medesima accolta	
Ne' suoi raggi s'ascose e ricoperse.	8
O pur Amor, che gli rivolge in giro,	
Prese nove sembianze e novi inganni,	
Volle a me far sì come a gli altri ei suole.	11
Era finto l'andare e i passi e i panni,	
E vera la vergogna, ond'io sospiro	
Me stesso e lei, che mi fè cieco al sole.	14

Prima di concludere il paragrafo – da cui emerge la presenza, seppur minoritaria, di un considerevole numero di testi dell'Osanna che aderiscono almeno in parte al rifiuto delle «minute diligenze» della sintassi – occorre tuttavia aprire una breve parentesi relativa

¹¹⁴ Si tratterebbe in verità di due occasioni differenti: nel primo sonetto infatti (CLVII) il poeta afferma nell'argomento di aver riconosciuto la sua donna «benché fosse ignobilmente vestita»; nel secondo (CLVIII) invece l'innamorato non identifica Laura perché resta abbagliato dagli «occhi divini» di lei (v. 8), unica parte del volto rimasta scoperta; l'ultimo (CLIX) – introdotto dall'argomento «Nel medesimo soggetto» – si propone come una chiosa del testo precedente.

all'uso delle dittologie. L'andamento dittologico – nominale o attributivo – è infatti un tratto frequente nei sonetti della raccolta, che viene spesso a coincidere con uno svolgimento sintattico piano dei versi e che nella maggior parte dei casi caratterizza le clausole, con una cadenza ripetitiva che sembra rientrare ancora a pieno titolo negli ornamenti dello stile mediano. Il modulo è chiaramente esemplificato da sonetti quali il XXXII, in particolare nelle quartine:

Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso
 Nel seren di due luci *ardenti et alme,*
Mille famose insegne e mille palme
 Spiegando in un *sereno e chiaro* viso;
 Quando, rivolto a me, *ch'intento e fiso*
 Mirava le sue *ricche e care* salme,
 – Hor canta (disse) come *i cori e l'alme*
 E 'l tuo medesmo ancora habbia conquiso.

Oppure nella fronte di XXXVIII, specie nella prima strofa:

Questa è pur quella che *percote e fiede*
 Con dolce colpo, che *n'ancide e piace,*
 Man ne' furti d'Amor *dotta e rapace,*
 E fa del nostro cor soavi prede.
 Del leggiadretto quanto homai si vede
Ignuda e bella, e se non è fallace
 S'offre inerme a la mia, quasi di pace
 Pegno gentile, e di sicura fede.

La tensione dittologica è iterata e palese anche in XLVII:

Quel, d'eterna beltà raggio lucente,
 Che *v'infiora le guance e gli occhi alluma*
 In questa *nubilosa e fredda* bruma,
 Scalda la mia *gelata e pigra* mente. 4
 E sveglia al core un desiderio ardente
 Onde, qual novo augel che l'ale impiuma,
 Volar vorrebbe, e quasi leve piuma,
 Quinci il pensier, quindi il voler ei sente. 8
 E voleria, dove *le stelle e 'l sole*
Vedria vicine, e co' soavi giri
 Fra sè l'agguaglieria de gli occhi vostri. 11
 Ma perchè ella tal'hor, *comete e mostri*
 D'horribil foco e nemi in ciel rimiri,
 Pur alto intende, e *si confida e vole.* 14

Oltre che in numerosi altri componimenti, come in V, XVII, LXII, LXVI, LXIX, LXXV (nelle terzine), LXXVII, LXXXVII, LXXXIX (vv.1-4: «Mal gradite mie rime, in vano spese / Per honorar Donna *leggiadra e bella*, / Ch'altrui fedele, a me *spietata e fella*, / Nega la man che già *m'avinse e prese*», ma si veda anche la prima terzina, vv. 9-11: «Dunque, s'amando i' pareo già canoro, / Hor disdegnando sarò *muto e roco*, / Nè d'armarne oserò *lo stile e i carmi?*»), CVIII, CXXI, CXXXVIII, CLXXII, CLXXIX.

L'impiego ricorrente della dittologia nella stampa mantovana, d'altra parte, era già stato messo in luce da Arnaldo Di Benedetto, il quale però ne proponeva una lettura stilistica in chiave opposta, contrastante rispetto a quanto si potrebbe dedurre da un approccio incentrato esclusivamente sulle liriche amorose, slegato da collegamenti intertestuali. Osserva infatti Di Benedetto:

Le correzioni apportate da ultimo, quali appaiono dai testi stampati nella *Parte prima* delle *Rime* (Osanna, Mantova 1591), rivelano, in accordo con le correzioni magniloquenti della *Conquistata*, frequenti aumenti di dittologie in fine di verso; e scarse soppressioni di dittologie – per di più, su quattro casi, in tre la coppia perduta è compensata dall'introduzione di una nuova in altra parte del componimento.¹¹⁵

Ed è ben vero che le dittologie cadenzate dei sonetti sono peculiarità anche del poema rimaneggiato, come testimonia nitidamente il saggio *Dalla prima alla seconda «Gerusalemme»*,¹¹⁶ in cui si illustra con dovizia di esempi la «volontà puntigliosa d'attuare pienamente la ridondanza di quella elocuzione eroica che gli [al Tasso] stava a cuore».¹¹⁷ Ai fini dell'innalzamento dello stile, sarà dunque opportuno riconoscere anche il contributo retorico della sequenza dittologica (specie se in posizione forte di clausola), da intendersi come strumento di grave magniloquenza in particolare quando adoperata in sinergia con temi e motivi epici che testimoniano un'interferenza tra la poesia lirico-amorosa delle rime e i versi eroici dei poemi tassiani. All'indagine dei concetti e dei nuclei tematici in questo senso più significativi all'interno della raccolta sarà riservato il secondo capitolo; valga però qui, quale esempio notevole della funzione “magnifica”

¹¹⁵ A. DI BENEDETTO, *Le rime «eteree»*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori Editore, 1996, p. 13.

¹¹⁶ Il saggio è anch'esso parte di DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, cit., alle pp. 191-241; cfr. in particolare pp. 195-98.

¹¹⁷ Ivi, p. 195.

della dittologia, artificio della ridondanza, il riscontro della seconda quartina del sonetto CLXXIX a Fabio Gonzaga, in cui la finalità d'encomio si incrocia con suggestioni che rinviano alla materia guerresca dei poemi: «Ma più d'appresso, hor più sublime segno / E la gloria veggio io *d'imprese e d'armi*, / A cui alzarsi devrian *metalli e marmi*, / Non c'humil laude. E tal s'havrebbe a sdegno» (vv. 5-8).

1.2.3. L'enjambement

Che l'inarcatura sia da ritenersi uno dei moduli più caratterizzanti dello stile grave e sublime, per lo meno secondo la prospettiva tassiana, lo si desume dall'alta considerazione e attenzione che l'autore le riserva nelle sue pagine teoriche. Non è un caso che il modello di *gravitas* per eccellenza, nell'ambito della forma metrica del sonetto, ne presenti di numerose e di notevole intensità (le più interessanti riguardanti lo stretto legame tra aggettivo e sostantivo, o tra aggettivo e aggettivo):

Questa vita mortal, che 'n una o 'n due Brevi e notturne ore trapassa, oscura E fredda, involto avea fin qui la pura Parte di me ne l'atre nubi sue.	4
Or a mirar le grazie tante tue Prendo, ché frutti e fior, gelo e arsura E sì dolce del ciel legge e misura, Eterno Dio, tuo magisterio fue;	8
Anzi 'l dolce aer puro e questa luce Chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre, Traesti tu d'abissi oscuri e misti,	11
E tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce Di tenebre era chiuso e tu l'apristi, E 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre.	14

Ad evidenziarlo del resto è il Tasso medesimo, che nella sua *Lezione*, dopo aver ragionato largamente sulla liceità di considerare la forma del sonetto come adatta ad accogliere «la magnificenza dello stile»,¹¹⁸ inizia l'analisi del componimento dellacasiano proprio a partire dall'*enjambement*, tratto fondamentale all'interno del sistema della *gravitas*:

Ma basti di aver sin qui ragionato di questa parte; e vediamo se nella composizione delle parole si trovano le condizioni richieste a la magnifica forma di parlare: e riguardisi primieramente, che le

¹¹⁸ TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 120.

parole di questo sonetto sono in modo congiunte, che non v'è quasi verso che non passi l'uno nell'altro; il qual rompimento de' versi, come da tutti gli maestri è insegnato, apporta grandissima gravità: e la ragione è, che 'l rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità [...] Ma fra tutte l'altre rotture de' versi, che sieno in questo sonetto, maravigliosa grandezza le prime gli accrescono: «Questa vita mortal, che 'n una o 'n due / Brevi e notturne ore trapassa, oscura / E fredda».¹¹⁹

Merito dell'inarcatura è dunque quello di rallentare il corso del dire, rendendolo arduo, eliminando inaspettatamente le pause metriche del verso, inducendo così nel lettore la percezione di camminare per «aspra ed iscoscesa via», in cui gli ostacoli frequenti costringono alla sosta. Essa tuttavia – avverte l'autore – non può essere adoperata sempre, senza applicare distinzione alcuna: se il Casa infatti fa uso del «rompimento de' versi» con «molto giudizio», molti sono gli imitatori che si servono di tale figura senza curarsi della materia del poetare, che dovrebbe essere consona per argomenti e contenuti al sublime e non – si badi bene – trattare «delle dolcezze amoroze» con versi molli e soavi.¹²⁰ È a questo proposito, per l'appunto, che il Tasso ricorda di «aver letto un sonetto di persona famosa, ad imitazione di quel dolcissimo del Casa: *Dolci son le quadrella onde Amor punge*» (*Rime*, 10) – quest'ultimo incentrato sull'argomento lirico delle piacevoli ferite amoroze ed esente dalla consueta *asperitas* dellacasiana – che pure non poteva essere, con grande sconvenienza, «né più aspro né più rigido, se in esso non delle dolcezze d'amore, ma dell'asprezza e rigidità delle alpi, o della rigidità del ghiaccio ove sono puniti i traditori di Dante» si fosse trattato.¹²¹ Al contrario, proprio nella prima parte della *Lezione* era stato esplicitato che «se egli è pur lecito che nel sonetto concetti gravi e magnifici abbiano luogo, sarà parimente lecito che le parole siano gravi e magnifiche»;¹²² pertanto, l'*enjambement* sarà considerato un efficace strumento di *gravitas* solo se usato per scrivere in versi di temi “aspri” o sostenuti.

¹¹⁹ Ivi, pp. 125-26.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Ivi, p. 126. L'identità del «maldestro imitatore pronto a cogliere solo le apparenze della eccezionale lezione dellacasiana» è stata indigata da R. FEDI (*Tasso, Della Casa e un poeta dimenticato*, in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 345) e svelata nella persona del napoletano Giovanni Antonio Seroni, autore del sonetto *Dolce è 'l foco e la fiamma ond'arde Amore*. Non è detto, nota Fedi, che «la censura tassiana, così perentoria, non abbia contribuito un po' a tacitare una voce che invece, intorno alla metà del secolo e almeno fino al 1565, aveva avuto una sua risonanza e un suo tono» (ivi, p. 347).

¹²² TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 119.

La figura del viandante «ch'intoppa e camina per vie aspre»¹²³ – metafora del lettore – viene riutilizzata nei *Discorsi del poema eroico*, nuovamente a proposito del “rompimento” dei versi. In questa occasione il Tasso si appoggia ad altri tre esempi di testi in cui l'artificio rende il parlare magnifico. Il primo, costituito dalla prima quartina di *Rvf*, 319, non presenta in realtà forti inarcature («I dì miei più leggier' che nesun cervo / fuggîr come ombra, et non vider più bene / ch'un batter d'occhio, et poche hore serene, / ch'amare et dolci ne la mente servo»); di maggiore rilevanza è invece il secondo modello testuale, ancora petrarchesco, dato dalla prima strofa di *Rvf*, 326 («Or ài fatto l'extremo di tua possa, / o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore / impoverito; or di bellezza il fiore / e 'l lume ài spento, et chiuso in poca fossa»): spicca in questo caso l'occorrenza intensa, complicata dall'inversione e marcata anche dallo stacco sintattico dell'anafora della congiunzione *or*, ai vv. 2-3, con dislocazione *en rejet* del participio semanticamente marcato e anche, in quanto parola lunga, fonicamente importante (*impoverito*); un accorgimento che si accompagna a un tema di scoperta asprezza, la dipartita di Laura declinata come un'accusa diretta del poeta alla Morte (e si noti, a proposito, anche la notevole durezza – fonica e semantica – dei rimanti *possa/fossa*, posti a stridente contrasto con le parole della rima B, *Amore/fiore*). La citazione più lunga, nonché l'ultima della serie, spetta però ancora una volta al Casa, di cui viene citata la fronte di *Rime*, 54, il noto sonetto al Sonno:

O Sonno, o de la queta, umida, *ombrosa*
Notte placido figlio, o de' *mortali*
egri conforto, oblio dolce de' mali
 sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa,
 soccorri al core omai che langue e posa
 non ave, e queste membra stanche e frali
 solleva: a me ten vola, o Sonno, e *l'ali*
tue brune sovra me distendi e posa.

Lo stacco, quantitativo e intensivo, rispetto ai modelli precedenti in relazione alla figura inarcante è palese; come già in *Questa vita mortal*, si distinguono in particolare gli *enjambements* di marca tipicamente dellacasiana, che interessano aggettivo e sostantivo oppure aggettivo e aggettivo, come ai vv. 1-2 («ombrosa / notte»), 2-3 («mortali / egri»), 7-8 («l'ali / tue brune»).

¹²³ ID., *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 204.

Si è già messo in luce, a inizio capitolo, come l'uso di inarcature forti fosse una prerogativa del Tasso delle rime eteree, componimenti in cui a grande evidenza si riscontrano «rompimenti de' versi» che sembrano ricreare quasi scolasticamente la versificazione alla maniera del Monsignore; e si è anche rilevato, contemporaneamente, come questo artificio metrico-sintattico venga consistentemente ridimensionato nell'ambito della redazione chigiana e della successiva stampa Osanna. Tuttavia sarà opportuno, come per i precedenti tratti stilistici, tentare di definire in quale misura esso si conservi nei sonetti della *princeps* e se il suo impiego coincida – quando riscontrabile – con temi e argomenti gravi e aspri (in linea con gli ammonimenti tassiani della *Lezione*).

Le occorrenze di inarcature forti, che interessano attributo e sostantivo, sono in effetti rare nei sonetti; a presentarne sono infatti solamente 19 componimenti, non necessariamente a tematica grave, con maggiore incidenza nella prima sezione della raccolta. Nel dettaglio, partendo dai casi meno significativi, il Tasso ricorre all'*enjambement* innanzitutto in XVI, testo in lode del petto, che viene paragonato dal poeta alla via Lattea (vv. 1-6):

Quella candida via sparsa di stelle
Che 'n ciel gli Dei ne la gran reggia adduce,
Men chiara assai di questa a me riluce,
Che guida pur l'alme di gloria ancelle.
Per questa, ad altra reggia, a vie più belle
Viste, il desio trapassa, Amor è duce,
E di ciò ch'al pensier al fin traluce,
Vuol che sicuro fra me sol favelle.

Sebbene l'argomento del componimento spinga il tema amoroso nell'ambito terreno e contingente, presentando la lode di una parte del corpo dell'amata, la prima quartina esordisce con un paragone tra la via Lattea, che ha il compito di guidare alla reggia degli dei,¹²⁴ e il petto di Lucrezia, ben più luminoso agli occhi del poeta. La visione ha infatti il potere di trasportare il desiderio in una dimensione quasi ultraterrena, dove regna Amore e dove l'unico dialogo possibile è quello tra il cuore e gli sguardi dell'innamorato. L'inarcatura (vv. 5-6), che sottolinea significativamente la superiore alterità dell'oggetto

¹²⁴ Tasso cita come fonte, nel commento, le *Metamorfosi* di Ovidio: «Ovidio particolarmente nel primo de le sue *Metamorfosi*, narra come gli Iddii per questa candida e meravigliosa strada sogliono andare a la regia del cielo, ne la quale si ragunano a concilio. Il Poeta paragona questa via a quella per la quale è guidato da la sua Donna» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 232).

di lode rispetto al termine di paragone («a vie più belle / Viste»), resta però isolata nella fronte e sarà seguita da un unico e debole riscontro ai vv. 9-10 («e s'alcun suono / Fuor se n'intende»). Isolato è anche il caso rilevato nel sonetto XX, anch'esso incentrato sulla bellezza della donna, ma in posizione forte di *incipit*: «De la vostra bellezza il mio pensiero / Vago, men bello stima ogn'altro obietto»; lo stesso vale per LXXXIII – ispirato dalla morte di un pappagallo appartenuto a Lucrezia – i cui vv. 1-2 recitano «Quel prigionero augel, che dolci e scorte / Note apprendea dal tuo soave canto», dove trova luogo l'unica inarcatura intensa del testo. In *La man, ch'avolta in odorate spoglie* (LXXXVI), l'*enjambement* si ritrova incastonato nella seconda quartina (vv. 5-6), che si contraddistingue rispetto alla strofa precedente per il ritmo concitato, dato in particolare dall'uso martellante dell'interrogazione:

La man, ch'avolta in odorate spoglie
 Spira più dolce odor che non riceve,
 Faria nuda arrossir l'argente neve,
 Mentre a lei di bianchezza il pregio toglie.
 Mi starà sempre ascosa? *E le mie voglie*
Lunghe, non fia ch'appaghi un guardo breve?
 S'avara sempre a me sue gratie hor deve,
 Il mio nodo vital perchè non scioglie?

Qui il procedimento inarcante («E le mie voglie / Lunghe») sembra quasi riproporre visivamente sulla pagina – e con grande efficacia – il senso di inappagamento e frustrazione provato dal poeta, ostacolando anche, in maniera ancor più rilevante, il regime di perfetta simmetria dei “contraposti” (*voglie lunghe / guardo breve*), mediante l'interruzione metrica. Ulteriori interruzioni metrico-sintattiche si riscontrano poi anche nella prima terzina, in cui la misura del verso perde di rigidità («Bella e rigida man, se così parca / Sei di vera pietà, che 'l nome sdegni / Di mia liberatrice a sì gran torto, / Prendi l'ufficio almen [...]»). L'ultima occorrenza del canzoniere per Lucrezia si trova infine in CI, dove ancora una volta l'ornata antitesi – qui giocata sull'opposizione tra la voce fioca del poeta, “intiepidito” nella passione (come indica l'argomento), e la nobile poesia ispirata da Amore – viene contaminata dall'evidente stacco metrico, che rinvia al contrario, e in modo quasi conflittuale, al registro grave e magnifico: «Nulla poscia d'Amor cantai nè scrissi; / E s'alcun detto i' ne formai da gioco, / N'hebbi scorno tal volta, e basso e fioco / Garrir, non chiaro e nobil carne udissi». Nell'ambito delle rime

della seconda sezione, l'autore – nel sonetto CXI, ossia la dedica in versi della raccolta di poesie *Il lauro verde*,¹²⁵ donata a Laura Peperara in occasione delle sue nozze – indugia, alludendo metaforicamente ai testi di altri poeti da lui selezionati, sui «*felici / Frutti, che non uscir di questo ingegno, / Ma sono miei, perchè gli scelsi almeno*»; due sono invece le inarcature notevoli di CXLII, componimento – scritto nel «soggetto de' baci» –¹²⁶ quanto mai lontano dal concetto di gravità, tematica oltre che stilistica, illustrato nella lezione: ai vv. 5-6 («Un bacio attrasse il prigionier fugace. / Parte n'attrasse sol: *perchè tenace / Parte in voi ne ritenne antico amore*») e ai vv. 9-10 («Pur novo bacio poi *la tronca parte / Ritroncando*, libò la più gradita»: in questo caso sono coinvolti più comunemente complemento e verbo; l'interruzione metrica è però evidenziata e rafforzata dalla marcata figura etimologica). Più interessante è invece il caso del più volte citato *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente* (CLIV):

Su l'ampia fronte <i>il crespo oro lucente</i> <i>Sparso ondeggiava</i> , e de' begli occhi il raggio Al terreno adducea fiorito maggio, E luglio a i cori oltra misura ardente.	4
Nel bianco seno <i>Amor vezzosamente</i> <i>Scherzava</i> , e non osò di fargli oltraggio; E l'aura del parlar cortese e saggio Fra le rose spirar s'udia sovente.	8
Io, che forma celeste in terra scorsi, Rinchiusi i lumi e dissi: – Ahi, come è <i>stolto</i> <i>Sguardo</i> , che 'n lei sia d'affissarsi ardito. –	11
Ma del rischio minor tardi m'accorsi: Chè mi fu per l'orecchie il cor ferito, E i detti andaro ove non giunse il volto.	14

L'attacco descrittivo presenta già un *enjambement* rilevante, anche se di intensità minore: l'attributo *sparso*, riferito ai biondi capelli della donna, è usato infatti in funzione

¹²⁵ Si tratta della seconda pubblicazione poetico-musicale promossa dall'Accademia ferrarese dei Rinnovati – dopo il *Lauro secco* (Baldini 1582) – in omaggio alle nozze della Peperara: la raccolta fu pubblicata agli inizi dell'anno 1583, sempre presso lo stampatore Baldini, e presumibilmente in concomitanza con il matrimonio della donna con il conte Annibale Turco, celebrato il 22 febbraio. Anonimi restano gli autori dei testi poetici, nel numero dei quali sono riconoscibili, tuttavia, Giovanni Battista Guarini e Orsina Cavalletta; il Tasso, che «contribuisce con svariati numeri alle due raccolte, circa una dozzina sulla sessantina di componimenti», ricoprì anche il ruolo di curatore – selezionando personalmente le liriche – per la silloge del *Lauro verde*, come rivendicato nel sonetto proemiale *Laura del vostro Lauro in queste carte* (per la storia della vicenda editoriale cfr. il capitolo *Il “Lauro secco” e il “Lauro verde”* in E. DURANTE, A. MARTELOTI, «*Giovinetta peregrina*». *La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, con CD contenente “Madrigali per Laura Peperara”, Firenze, Olschki Editore, 2010, pp. 216-31; la citazione è a p. 221).

¹²⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 168.

predicativa e in anastrofe rispetto a *ondeggiava*. Segue l'occorrenza dei vv. 5-6 («Amor vezzosamente / Scherzava»), tra soggetto e verbo, e poi quella di maggior peso – sebbene anch'essa parzialmente inficiata dalla funzione predicativa dell'attributo – ai vv. 10-11 («stolto / Sguardo»); qui il sintagma inarcante sembra preannunciare il rovesciamento della chiusa: *stolto* non sarà solo colui che oserà guardare arditamente madonna, ma si rivelerà essere anche chi, come il poeta, non si curerà del pericolo della voce di lei, altrettanto capace di far innamorare. Le ultime incidenze di inarcatura intensa si riscontrano in due componimenti che esulano tematicamente dal primo insieme, meno rilevante, di casi citati (costituito principalmente da testi in lode dell'amata e riguardanti il dolce sentimento d'amore); il peso è però ridimensionato dalla loro eccezionalità all'interno dei versi (che non presentano ulteriori passaggi che possano essere considerati davvero inarcanti): in particolare, in CLXXIV, ai vv. 9-10 («Poi, quando accolte in porto avrà le care / Sue merci, ove le vele altri raccoglie»), sonetto che Tasso indirizza a Brunoro Zampeschi, autore del dialogo *L'innamorato*,¹²⁷ e in CLXXX, a Fabio Gonzaga, ai vv. 9-10 («L'altra di mia fortuna, e d'empie e felle / Luci, se 'l cielo e 'l fato ha ingiusta forza»).

Sono poco meno di una decina i componimenti in cui la presenza di uno o più *enjambements* forti si coniuga con un argomento aspro e sostenuto, o quanto meno esente dalle «dolcezze amorose» che non si addicono alla magnificenza dello stile. Un primo esempio è fornito, in prima battuta, dal sonetto di dedica a Vincenzo Gonzaga: in particolare, nella terzina finale, l'occorrenza dei vv. 12-13 è impreziosita dall'inversione, mentre ai vv. 13-14 lo stacco metrico sottolinea l'introduzione, *en rejet*, della figura mitologica di Pluto:

Tu a le cose divine i lumi apristi
 D'amore in prima, e 'l cieco e senza luce
 Pluto, hor vede per te con gli occhi d'Argo.

¹²⁷ B. ZAMPESCHI, *L'innamorato*, a cura di A. MAGGI, C. MONTANARI, M. SUBIALKA, S. CHRISTOPHER-FAGGIOLI, Ravenna, Longo Editore, 2010. Pestarino segnala, a proposito, che il dialogo era stato pubblicato in due edizioni, di cui «una non datata, l'altra datata Bologna, Giovanni Rossi, 1565» (TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 234); il componimento tassiano, insieme al suo successivo nella silloge eterea (*Come fra 'l gelo d'honestà s'accenda*), faceva parte del corredo introduttivo del dialogo, in lode dell'autore.

Più interessante, entrando nel vivo della narrazione, è però il sonetto XLII (già citato nei paragrafi precedenti di questo capitolo), in cui il poeta – pronunciando una sorta di invettiva – si rivolge aspramente a un’anziana donna colpevole di aver interrotto i piacevoli intrattenimenti di corte (vv. 1-11):

O nemica d’Amor, *che sì ti rendi*
Schiva di quel, ch’altrui dà pace e vita,
E dolce schiera a’ dolci giochi unita
Dispergi e parti, e lui turbi et offendi;
Se de l’altrui bellezza invidia prendi,
Mentre i tuoi danni a rimembrar t’invita,
Chè non t’ascondi, homai sola e romita,
E ’n humil cameretta i giorni spendi?
Chè non conviensi già *tra le felici*
Squadre d’Amor e tra ’l diletto e ’l gioco,
In donna antica imagine di morte.

Il testo, com’è evidente, non è ricco di inarcature ma le due incidenze riscontrate si rivelano di forte impatto: la prima caratterizza l’*incipit* concentrando l’attenzione sull’aggettivo *Schiva* (da intendere come ‘avversa’), in funzione predicativa, che conferma in maniera definitivamente negativa l’esplicita apostrofe d’attacco («O nemica d’Amor»); il secondo *enjambement* ai vv. 9-10 («tra le felici / Squadre d’Amor») è invece tematicamente antitetico e sembra assolvere al doppio compito di porre l’accento, da una parte, su quanto è stato disdegnosamente rifiutato dalla donna – a causa d’invidia, suggerisce il poeta –, marcando così il contrasto tra lo stato d’animo di lei e quello dei festosi amanti mediante l’esposizione dell’aggettivo in clausola; dall’altra, sembrerebbe, di riproporre con intento mimetico la brusca interruzione di cui proprio quelle *felici squadre* sono state vittima, disperse e divise dal commiato della vecchia. Il successivo componimento LX, incentrato sulla crudeltà di Lucrezia, ormai dimentica della pietà provata in passato per il suo amante, presenta numerose deroghe alla regolare corrispondenza metrico-sintattico del verso, specie a partire dalla seconda quartina (vv. 5-14):

Hora non so perchè *la fronte e ’l petto*
Usa di sdegno e di fierezza armarsi,
E con guardi ver me turbati e scarsi
Guerra m’indice, ond’io sol morte aspetto.
Ah, non si fidi alcun, perchè *sereno*
Volto l’inviti e piano il calle mostri,

Amor, nel regno tuo spiegar le vele.
Così l'infido mar, placido il seno
Scopre a' nocchieri incauti, e poi crudele
Gli affonda e perde infra gli scogli e i mostri.

Oltre al riscontro, meno intenso, dei vv. 5-6 (focalizzati sulla descrizione *enjambante* del nuovo, sdegnoso atteggiamento della donna), spiccano i casi delle terzine, soprattutto il sintagma spezzato dei vv. 9-10 («sereno / Volto») – che riprende parzialmente il dellacasio «le serene / Luci» (da *Rime*, 7 5-6) – dove, «riferito in fortissima inarcatura al viso della donna [...], il significato dell'aggettivo slitta già verso il traslato del cielo e del mare apparentemente calmi e invece infidi»;¹²⁸ notevoli, da ultimo, anche le inarcature finali (vv. 12-13, 13-14), che scandiscono il tragico epilogo, mediante similitudine, della sorte degli innamorati. In *Cercate i fonti e le secrete vene* (LXXIII) – sonetto che prende spunto dall'occasione concreta di un soggiorno dell'amata presso il lido di Comacchio, in cui Lucrezia viene descritta evocando un immaginario mitico, accostando la sua bellezza alla dea Venere, nata dalle acque, e la sua voce al suadente canto delle sirene – si riscontrano, numerosi, gli *enjambements*, che concorrono alla resa di una fluidità ritmica, consona all'ambiente acquoreo rappresentato; tra le altre, l'occorrenza più forte e significativa è senza dubbio quella dei vv. 7-8 («Qual vi parve la Dea che di feconda / Spuma già nacque, o pur vaghe Sirene»), che si ritrova anche, al plurale, in *Lib.*, XV 60 3-4 («spuntò nascendo già da le feconde / spume de l'ocean la dea d'amore»)¹²⁹ – al singolare invece in *Conq.*, XII 100 3-4 («Spuntò, nascendo già, da la feconda / Spuma de l'Oceàn, la Dea d'amore») –¹³⁰ dove l'immagine è riferita, con identica similitudine, alla descrizione di una delle fanciulle incontrate dai cavalieri Carlo e Ubaldo nel castello di Armida. Degno di menzione è poi l'*incipit* inarcante, e solo falsamente benevolo, di LXXVIII (vv. 1-2: «M'apre tal'hor Madonna il suo celeste / Riso fra perle e bei rubini ardenti»), testo che ritorna sul tema della crudeltà dell'amata, ingannevolmente celata da una artificiosa pietà; in questo caso vale la pena notare che «il sintagma [...] torna, ugualmente in termini di fittizia benevolenza, riferito com'è ad Armida, in *Lib.* IV 91, 6: “il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste”».¹³¹ I casi di *enjambement* più importanti si

¹²⁸ Cfr. TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 169.

¹²⁹ Si cita da T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, BUR, 2018³ (2009).

¹³⁰ Si cita dalla *princeps*: *Di Gerusalemme conquistata del sig. Torquato Tasso libri XXIII [...]*, In Roma, Presso à Guglielmo Facciotti, 1593.

¹³¹ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 146.

rilevano però, con netto stacco stilistico rispetto agli esempi precedenti, in due sonetti che contribuiscono alle ultime battute dello svolgimento narrativo dell'amore per la Bendidio. Per quanto riguarda il primo, si tratta del sonetto allo Sdegno (XCIV), in cui le inarcature sono concentrate nella fronte:

Sdegno, debil guerrier, campione audace,
 Tu me sotto arme rintuzzate e frali
 Conduci in campo, ov'è d'aurati strali
Armato Amore, e di celeste face.
 Già si spezza il tuo ferro, e già *si sface*
Qual vetro o gelo al ventilar de l'ali;
 Che fia, s'attendi il foco, *e le mortali*
Percosse? Ah troppo incauto, ah chiedi pace.

Se le interruzioni metriche dei vv. 3-4 («ov'è d'aurati strali / Armato Amore») e 5-6 («già si sface / Qual vetro o gelo») contribuiscono – in questo contesto – ad accrescere la scorrevolezza e la rapidità del ritmo, che sembrano riproporre la concitazione dello scontro armato tra Sdegno e Amore, fortissima è invece l'occorrenza dei vv. 7-8 («e le mortali / Percosse») che spezza il legame stringente tra aggettivo e sostantivo, generando un senso di attesa che ben si coniuga con il precedente verbo (*attendi*, v. 7), il quale dall'*agens* poetico (lo Sdegno) sembra riflettersi mimeticamente nella percezione del lettore. Altrettanto indicativo è, poco oltre, il chiaro – e già più volte considerato – esempio di *gravitas* di *Ahi, quale angue infernale in questo seno* (XCVII):

Ahi, quale angue infernale <i>in questo seno</i> <i>Serpendo</i> , tanto in lui veneno accolse? E chi formò le voci, <i>e chi disciolse</i> <i>A la mia folle ardita lingua</i> il freno,	4
Si che turbò Madonna, <i>e 'l bel sereno</i> <i>De la sua luce</i> in atra nebbia involse? Quel ferro ch'Efielte al ciel rivolse, Vinse il mio stile, o pareggiollo almeno.	8
Hor qual arena sì deserta, <i>o folto</i> <i>Bosco</i> sarà tra l'Alpi, ov'io <i>m'invole</i> <i>Da la mia vista</i> solitario e vago?	11
O come ardisco hor di mirare il sole, Se le bellezze sue sprezzai <i>nel volto</i> <i>De la mia Donna</i> , quasi in propria imago?	14

Da segnalare sono soprattutto due forti inarcature, la prima proprio ai vv. 1-2 e allitterante («in questo Seno / Serpendo»), la seconda ai vv. 9-10 – in corrispondenza del «fulcro

della deprecazione dell'amante» –, ¹³² a conclusione di un ricercato chiasmo disteso su due versi con sintagmi assonanti («arena sì deserta, o folto / Bosco»); *enjambements* minori, inoltre, innervano l'intero componimento (vv. 3-4, 5-6, 10-11, 13-14). Infine, due ultime segnalazioni. Il sonetto CLXXIII (*Aprite gli occhi, o gente egra mortale*) – che si contraddistingue per un *incipit* molto vicino a Della Casa (cfr. infatti *Rime*, 54 1-3: «O Sonno, o de la queta, umida, ombrosa / Notte placido figlio, o de' mortali / egri conforto») – si svolge attraverso una serie di ricorrenti *enjambements* che paiono accompagnare sintatticamente il movimento celeste di madonna, e il suono del suo canto salvifico: ai vv. 5-6 («e l'ale / Spiega»), 7-8 («fuor di queste / Valli [...] s'inalza e sale»), 9-11 («ch'altro pur suona / Che voce di Sirena e 'l mortal sonno / Sgombra de l'alme pigre, e i pensier bassi»); il sonetto CLXXVIII, marcato da inarcature frequenti, è invece meritevole di menzione in particolare per i due versi di attacco («Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle / Destro m'asconde, e vie fallaci io stampo»), dove l'*enjambement* – di maggiore intensità rispetto ai successivi dei vv. 2-4 («e vie fallaci io stampo / Per questo paludoso instabil campo / De la terrena e lagrimosa valle»), 6-8 («E di tua santa gratia il dolce lampo / In me risplenda; e di sicuro scampo / Mostra il sentiero a cui voltai le spalle»), 9-10 («Deh, pria ch'il verno queste chiome asperga / Di bianca neve») – sembra quasi «rendere la faticosità del cammino», ¹³³ un percorso di pentimento che il poeta (seguendo scopertamente le orme di *Rvf*, 62: «Padre del ciel, dopo i perduti giorni»), ormai alla fine dell'esperienza amorosa narrata nel canzoniere, si accinge a percorrere.

I componimenti considerati fin qui sono accomunati, come si è visto, dal riscontro al loro interno di almeno un *enjambement* forte, si potrebbe dire dellacasiano, che interessa il sintagma formato da aggettivo e sostantivo; la circa ventina di testi è stata divisa seguendo una macro-divisione tematica tra sonetti di argomento strettamente amoroso (e quindi meno significativi in quanto – in accordo con il pensiero tassiano – non vi è richiesto un innalzamento dello stile) e sonetti in cui si distingue anche una *gravitas* di concetti, per lo più coniugata ai temi aspri dello sdegno, della crudeltà della donna, del

¹³² Ivi, p. 214. Il sintagma dei vv. 9-10 è forse memore, come nota Pestarino, di *Rvf*, 214 22-23 («de piaghe ch'i' presi in quel bosco, / folto di spine»). Di Benedetto (*Le rime «eteree»*, cit., p. 11-12) fa invece notare la coincidenza con l'inarcatura sintagmatica di *Lib.*, I 75 3-4 («non gran torrente, o monte alpestre, o folta / selva»), già presente nel *Gierusalemme*, e di *Conq.*, XVI 30 1-3 («Tal si dà vanto, e vèr l'oscura e folta / Selva guardata il Cavalier s'invia; / E rimira quel bosco»).

¹³³ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 268.

dolore provato per la mancata corresponsione, e in cui l'uso efficace dell'inarcatura contribuisce a raggiungere un livello poetico alto e magnifico. A questi si aggiunge un'altra decina di testi in cui la mancata corrispondenza metrico-sintattica nel passaggio da un verso all'altro è sì meno intensa, ma altrettanto evidente e in alcuni casi puntualmente incisiva. In particolare – incominciando ancora una volta dagli esempi di minor peso – è da segnalare l'*incipit* inarcante del sonetto XXI («Donna, crudel Fortuna a me ben vieta / Seguirvi, e 'n queste sponde hor mi ritiene»), dove è dislocata *en rejet* una parola chiave del componimento (*Seguirvi*), verbo che indica l'azione preclusa al poeta ma non, come sarà rivelato, al suo pensiero; notevoli sono anche l'attacco di XLVI («Se la saetta, Amor, che 'l lato manco / M'impiega in guisa ch'io languisco a morte»); ma si veda anche la chiusa dei vv. 13-14: «Dà mille gioie a lei, se pur disprezza / Gioir l'alma gentil di piaga eguale»), in anastrofe, e di LVII («Amando, ardendo, a la mia Donna i' chiesi / Premio a la fede e refrigerio al foco»), in cui si pone in risalto, all'inizio del v. 2, l'occasione narrativa del testo, il premio (una ciocca di capelli) concesso da Lucrezia al poeta. Di XXX, ricco di interrogative e di passaggi inarcanti, si vedano le quartine:

Questa rara bellezza, opra è de l'alma
 Che vi fa così bella, e 'n voi traluce
 Qual da puro cristallo accesa luce?
 È sua nobil vittoria, e quasi palma?
O gloria od arte, e magistero è d'alma
Natura? O don celeste, o raggio e duce
 Ch'al vero Sole, onde partì, conduce,
 Et aggravar no 'l può terrena salma?

Il riscontro più significativo è senza dubbio quello dei vv. 5-6, il quale tuttavia deve il suo interesse più alla posticipazione del soggetto (*Natura*) in *rejet*, dovuto a una marcata inversione degli elementi sintattici, che a una interruzione sintagmatica vera e propria; lo stesso si può affermare al riguardo di XXXVI – in cui l'io lirico dichiara di essere più legato, per Amore, alla sua donna che al proprio corpo mortale (un nodo, quest'ultimo, a differenza del primo, che non potrà essere annullato dalla morte) –, dove influisce il concorso dell'anastrofe intersversale:

Non ho sì caro il laccio, *ond'al consorte*
De la vita mortal l'alma s'avvinse,
 Come quel, c'hor me lega, e voi già strinse,
 Già vago e dolce, hor duro nodo e forte.

4

Nè quel famoso ch'al figliuol diè morte, <i>Del barbaro monile il collo cinse</i> <i>Lieto così, quando il nemico estinse,</i> Com'io di quel che v'ha le chiome attorte.	8
Ti cede, Amor, Natura e non si sdegna Ch'ella ordisca fral nodo, e 'l tuo non rompa <i>Morte, e con l'alma in Ciel si privilegi.</i>	11
<i>E se gli altrui sepolcri illustre pompa</i> <i>Orna di vincitrice altera insegna,</i> Per la servil catena il mio si pregi.	14

Non ai vv. 1-2 («ond'al consorte / De la vita mortal»), in cui l'interruzione sintattica interessa il lineare sintagma perifrastico riferito al corpo, ma ai vv. 6-7 («il collo cinse / Lieto così»), dove la posposizione del predicativo dà risalto all'azione compiuta da Manlio Torquato, che «uccise in duello un guerriero dei Galli, strappandogli la collana»;¹³⁴ e soprattutto nelle terzine – oltre che ai vv. 12-13 («illustre pompa / Orna di vincitrice altera insegna») –, ai vv. 10-11 («e 'l tuo non rompa / Morte»), in cui l'inarcatura anastrofica sembra rifarsi, visivamente, alla frattura tra vita e morte che pur non è sufficiente a spezzare i vincoli d'amore (così come l'*enjambement* causa un'interruzione sintattica che tuttavia lega strettamente il verso a quello successivo). Si citano solo di passaggio i casi meno rilevanti di XLVIII (in particolare per i vv. 5-6: «Ma se pietosa mi riguarda, e vuole / Serbar Madonna in me sue glorie vive», e 9-10: «Chè del suon vago e de la vista il corso / Fermerà Febo») e di LXXVI – testo in cui Laura è lodata dal Mare come una ninfa (di cui si veda soprattutto lo svolgimento su *enjambement* nell'apostrofe che inizia nella prima terzina: «O Ninfa, o Dea, non de l'oscuro fondo / Uscita, ma dal ciel, che mia fortuna / Placida rendi all'hor che tutta imbruna, / Te seguo in vece di mia vaga Luna») – per concentrare l'attenzione sugli ultimi e più significativi esempi. Grave, lo si è già detto a proposito del suo *ordo artificialis*, è infatti il sonetto XCI – dove l'amante non corrisposto spera ormai nella vendetta del silenzio della sua poesia –, di cui vale la pena riportare nuovamente almeno la prima quartina (sebbene la misura del verso non venga rispettata, dal punto di vista della sintassi, anche nelle strofe successive):

Arsi gran tempo, e del mio foco indegno
Esca fu sol vana bellezza e frale,
E qual palustre augello il canto e l'ale

¹³⁴ TASSO, *Le rime*, cit., vol. I, p. 50.

Volsi di fango asperse ad humil segno.

Del testo si distingue l'*enjambement* dei vv. 1-2, che coinvolge una voce (*Esca*) tipica della poesia dell'alcasiana (come si vedrà nel dettaglio nel paragrafo dedicato al lessico); inoltre, non casualmente, proprio su due canzoni del medesimo è ricalcato l'*incipit*.¹³⁵ Tende all'inarcatura anche la sintassi di C, sonetto in cui viene descritta la persistenza dolorosa del fuoco amoroso, e l'impossibilità di tenerlo nascosto:

Vuol, che l'ami costei, <i>ma duro freno</i> <i>Mi pone ancor d'aspro silenzio. Hor quale</i> <i>Havrò da lei, se non conosce il male,</i> O medicina, o refrigerio almeno?	4
E come esser potrà, ch'ardendo il seno Non si dimostri il mio dolor mortale, Nel risplender di fiamma a quella eguale Ch'accende i monti in riva 'l mar Tirreno?	8
Tacer ben posso, e tacerò. <i>Ch'io toglia</i> <i>Sangue a le piaghe, e luce al vivo foco,</i> Non brami già: questa è impossibil voglia.	11
Troppo spinse pungenti a dentro i colpi E troppo ardore accolse in picciol loco: S'apparirà, Natura e sè n'incolpi.	14

Si noti, a proposito, come per due volte l'interruzione metrica sopraggiunga in corrispondenza dei momenti più espressivamente eloquenti del testo, ai vv. 1-2 (con concorso significativo del doppio iperbato: *ma... mi pone ancor / duro freno... d'aspro silenzio*), dove il poeta lamenta implicitamente l'obbligo, imposto dalla donna, di tenere nascosto il suo amore per lei, e ai vv. 9-10, in relazione alla concreta metafora del sangue e delle ferite inferte da Cupido. L'ultimo riscontro notevole, infine, è costituito dalle strofe centrali di *O felice eloquenza avinta in carmi* (CLXXVIII), vv. 5-11:

Tu, che d'ira il leon, *tu che disarmi*
L'angue di toscò e queti il mar sonante,
Tu che dai senso a le più rozze piante,
E tiri, come a Tebe, i tronchi e i marmi;
Tu che nel canto ancor d'empie Sirene
Dolce risuoni altrui, *perchè non pieghi*
Un cor rigido più d'aspra colonna?

¹³⁵ Come rilevato da Daniele (*Le "Rime" degli Eterei*, cit., p. 19) e poi precisato da Pestarino (TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 196), l'autore combina l'attacco di «due solenni esordi di canzoni dell'alcasiane (*Rime* 32 e 47)».

In questo caso i due *enjambements* (vv. 5-6, 10-11), entrambi tra verbo e complemento, impreziosiscono la lunga apostrofe interrogativa che il poeta rivolge all'Eloquenza, pregandola di placare lo sdegno della sua donna.

Queste nel complesso le più espressive incidenze riscontrate; di conseguenza, non si deve intendere che nei restanti sonetti dell'Osanna, non citati in questo paragrafo, a ogni verso corrisponda un'unità sintattica compiuta o parzialmente resa indipendente dalla presenza di un segno di punteggiatura che suggerisca una pausa, benché minima, della sintassi. Sono infatti rilevabili, copiosamente, altri passaggi inarcanti, come anche componimenti che si distinguono per un periodare più libero, che sembra non curarsi del limite metrico imposto dalla misura versale. Si consideri a titolo d'esempio, ritornando all'inizio del canzoniere, il sonetto VI, dove non mancano di certo scavalcamenti sintattici da un verso all'altro:

<i>Mentre adornò costei di fiori e d'herba</i>	
<i>Le rive e i campi, ogni tranquilla fonte</i>	
<i>Parea dir, mormorando: – A questa fronte</i>	
<i>Si raddolcisce il mio cristallo, e serba.</i>	4
<i>Se non disdegna pur Ninfa superba</i>	
<i>Riposto seggio, ove il sol poggi o smonte,</i>	
<i>Et ogni verde selva, ogni erto monte</i>	
<i>Par che l'inviti a la stagion acerba. –</i>	8
<i>Ma sembrò voce uscir tra' folti rami:</i>	
<i>– Donna con sì gentile e caro sdegno</i>	
<i>Non è nata fra boschi o poggi et acque;</i>	11
<i>Ma perché 'l mondo la conosca et ami</i>	
<i>Scesa è dal cielo in terra, e dove nacque</i>	
<i>Di sua bellezza honor celeste è degno. –</i>	14

La pausa del verso, qui, non viene quasi mai rispettata, si tratta tuttavia di *enjambements* generalmente deboli, anche sintattici (vv. 1-2, 5-6, 13-14), che mai riguardano «due parole fortemente agglutinate, legate fra loro da forte coesione sintattica»,¹³⁶ come potrebbero essere un nome e il suo aggettivo. D'altra parte, una parziale deroga in questo senso è già stata fatta per quanto riguarda la decina di testi con inarcature meno intense (ma altrettanto interessanti per contesto ed elementi semantici coinvolti) che sono stati considerati in seconda battuta all'interno di questo medesimo paragrafo. Non sarebbe però costruttivo allungare ulteriormente la lista con altri modelli scarsamente

¹³⁶ A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, pp. 478.

significativi; il valore e il peso dell'inarcatura, intesa come elemento destabilizzante nello svolgimento del testo, dunque componente attiva – in questa accezione – della *gravitas* formale del sonetto, risulterebbero infatti sminuiti e annullati. In conclusione, viene dunque confermata l'esigua presenza di questo artificio all'interno della stampa mantovana, pur nella consapevolezza acquisita che il Tasso non abbia rinunciato a usarlo in alcuni dei componimenti più gravi della silloge (e non solo).¹³⁷

1.2.4. Le interrogative dirette

Il giudizio in merito all'importanza del modulo interrogativo in un contesto stilistico elevato – sebbene limitato a poche righe – è espresso chiaramente nell'ultimo libro dei *Discorsi del poema eroico*. Scrive infatti il Tasso: «grave ancora è l'interrogazione, perché più dimanda che non dice, e richiama in dubbio l'uditore, quasi egli non sappia rispondere e sia confuso».¹³⁸ Due sono gli esempi addotti, il primo tratto dalla prima strofa della canzone politica *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (*Rvf*, 53), una dura apostrofe indiretta rivolta all'Italia: «vecchia, otiosa et lenta, / dormirà sempre, et non fia chi la svegli?» (vv. 12-13); il secondo da un altro e ancor più famoso modello del Petrarca grave, costituito dai vv. 17-20 di *Italia mia* (*Rvf*, 128), un'invocazione ai signori d'Italia: «Voi cui Fortuna à posto in mano il freno / de le belle contrade, / di che nulla pietà par che vi stringa, / che fan qui tante pellegrine spade?»). Una conferma di tale concisa considerazione, del resto, si ritrova nel commento d'autore a una stanza encomiastica in lode di Giovanna d'Austria – moglie di Francesco I, granduca di Toscana – contenuta nella stampa bresciana Marchetti del 1593 (*Deggio forse lodar l'aurato albergo*); di seguito il testo, secondo la lezione della stampa:

Deggio forse lodar l'aurato albergo,
In cui dimori? o quello in cui nascesti?
Questi, o que' pregi, o queste glorie, o quelle?

¹³⁷ Di seguito si riporta l'elenco dei sonetti in cui l'*enjambement* è da considerarsi del tutto assente o irrilevante nell'economia del testo: I, II, IV, XIV, XVII, XIX, XXVI, XXVIII, XXXI, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXIX, XL, XLI, XLIV, XLV, XLIX, LIV, LV, LVI, LXI, LXII, LXVIII, LXX, LXXI, LXXII, LXXVII, LXXX, LXXXI, LXXXIV, LXXXV, LXXXVII, LXXXIX, XCII, XCIII, XCVI, XCIX, CV, CVII, CVIII, CIX, CX, CXIII, CXIV, CXXI, CXXII, CXXV, CXXXII, CXXXVII, CXLV, CXLVIII, CXLIX, CL, CLI, CLVIII, CLX, CLXXV, CLXXIX.

¹³⁸ TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 241.

O 'l tuo valore, a cui mi sveglio et ergo, Qual huom già lasso, ch'a gran di si desti, S'errò col raggio di minute stelle, Vede cose più belle	5
A lo splendor, che le colora et orna? Ma chi porta lontan sì care salme E coglie allori, e palme? Chi poggia in contr'al Sole, e chi soggiorna? E chi giunge a le mete, e chi ritorna?	10

A proposito dell'*incipit*, in cui il poeta si domanda se sia più opportuno celebrare la granduchessa in virtù della sua famiglia d'origine, gli Asburgo, o di quella acquisita tramite matrimonio, i Medici, nell'esposizione si compendia: «comincia la Canzona de l'interrogatione, perché questo modo è molto acconcio alla gravità, come insegna Demetrio nel libro de l'Elocutione»; e ancora in riferimento agli ultimi quattro versi: «finisce la stanza ne l'interrogationi, come l'havea cominciata, accioch'ella riesca più grave». ¹³⁹ Se gli esempi tratti dalle canzoni petrarchesche sembravano circoscrivere la funzionalità grave dell'interrogativa, coniugandola in entrambi i casi al tono dell'invettiva, il discrimine viene meno nella stanza tassiana, in cui le insistenti domande rappresentano la parte attiva della lode della granduchessa (che si fonda, in questo caso, sulla posa stessa assunta dal poeta, che non sa scegliere quale, fra le innumerevoli qualità della dama, sia più meritevole di ammirazione). Si delineano quindi – in base alle citazioni tassiane – almeno due declinazioni dell'interrogativa in quanto strumento del sublime, la prima – di maggiore impatto – che esalta l'asprezza della materia trattata, la seconda che invece diviene mezzo di espressione encomiastica e di lode (in questo caso con ampio margine anche nelle rime amorose). Nelle pagine che seguono si intende proporre dunque uno spoglio dei sonetti a modulo interrogativo, nel tentativo di avanzare una classificazione per gradi di intensità, con particolare attenzione al contesto tematico e alla frequenza dell'artificio nei singoli componimenti.

Su un totale di 147, sono 48 i sonetti che contengono almeno un modulo sintattico interrogativo, con un netto sbilanciamento nella prima silloge (29 contro i 19 della seconda parte). Nell'insieme, tra i riscontri più interessanti si annoverano innanzitutto quelli in cui l'effetto di sospensione suscitato dalla domanda retorica sottolinea e rincara la posa a tratti sprezzante e insofferente dell'io lirico, provocata non già – alla maniera

¹³⁹ *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, cit., pp. 89-90.

degli esempi petrarcheschi – dalla disillusione politica, ma dalla delusione di un amore non ricambiato; è questo il caso dei sonetti di sdegno e vendetta, che si riscontrano in conclusione del canzoniere per Lucrezia, come LXXXIX (*Mal gradite mie rime, in vano spese*), testo il cui contenuto viene limpidamente sintetizzato dall'argomento: «Si duole d'una repulsa nel ballo e pensa di vendicarsi»; si vedano i vv. 5-11:

Aspre repulse, hor fia che tante offese
Sostenga, e celi hor questa ingiuria hor quella,
Nè scuota il giogo ancor l'anima ancella
E non estingua le sue fiamme accese?
Dunque, s'amando i' pareo già canoro,
Hor disdegnando sarò muto e roco,
Nè d'armarne oserò lo stile e i carmi?

Asprissimo è poi il di poco successivo componimento del distacco (XCII: *Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura*), in cui il poeta si illude di essersi liberato dai vincoli di Amore, rinnegando con punte di disprezzo la bellezza da cui, fino a quel momento, era stato soggiogato (vv. 7-8: «Deh, come i miei pensier tanto invaghiro, / Lasso? E chi la ragione o sforza o fura?»); in CLI a essere accusata nella terzina finale è invece la crudeltà della donna, ingiusto premio alla costante devozione dell'innamorato: «Crudel, d'huom che si strugge a dramma a dramma, / Perchè mille sospiri havere a sdegno, / E sospirar per chi se 'l prende a gioco?»). Da segnalare è inoltre, sebbene non indirizzato all'amata, il sonetto all'anziana invidiosa (*O nemica d'Amor, che sì ti rendi*), duramente apostrofata dal poeta (XLII, vv. 5-8): «Se de l'altrui bellezza invidia prendi, / Mentre i tuoi danni a rimembrar t'invita, / Chè non t'ascondi, homai sola e romita, / E 'n humil cameretta i giorni spendi?»).

A questo primo, esile, insieme di testi, accomunati dall'uso dell'interrogativa come strumento di attacco retorico – più o meno diretto – rivolto al destinatario, si può aggiungere un secondo e più nutrito gruppo di componimenti, in cui la gravità sintattica della forma si unisce al sentimento di dolore e sofferenza espresso dal contenuto. Si citano i casi più aspri e significativi: in XL, per esempio, l'uso martellante dell'interrogativa scandisce l'affannato affastellarsi dei pensieri del poeta, ormai prossimo ad allontanarsi dalla sua donna:

Se mi trasporta a forza ov'io non voglio,

Mia fortuna che fa cavalli e navi, Che farò da voi lunge, occhi soavi, Benchè tal'hor vi turbi ira et orgoglio?	4
Vedrò cosa giamai, che 'l mio cordoglio E tante pene mie faccia men gravi? O starò solo, ove s'inondi e lavi Verde colle, ermo lido e duro scoglio?	8
Tu pensier fido, e tu sogno fallace, Fronte mi formerai tanto serena, O 'n lieto riso sì amorosa pace,	11
O Ninfa, o Dea, sopra l'incolta arena? Se non val ciò ch'in altri alletta o piace, Dolce un suo sdegno, un bel disprezzo a pena.	14

Nel sonetto LXI le pene sono alimentate dall'amara constatazione del freddo atteggiamento dell'amata (vv. 1-11):

*Quanto più ne l'amarvi io son costante
E nel mostrar ne gli occhi aperto il core,
Tanto nel finger voi che 'l puro ardore
Non veggiate ne gli occhi e nel semblante.
Che farò dunque? Andrò pur anco avante,
E 'n questo mar del mio nemico Amore
La nave crederò del mio dolore,
Ad Euro adverso, disperato amante?
O sembrerò nocchier, che pioggia ed orza
Ne l'onde d'Adria alterna o nel Tirreno,
Mutando il corso, ov'è soverchia forza?*

La strofa conclusiva di LXXVIII è altrettanto disincantata: il sentimento non viene ricambiato, non è infatti vera pietà quella mostrata da Lucrezia, i suoi occhi sono falsi e infidi, eppure non è possibile liberarsi dal giogo di Amore: «Specchi del cor fallaci, infidi lumi, / Ben conosciamo in voi gli inganni vostri: / Ma che pro, se schifargli Amor ci toglie?»; qui tuttavia il modulo interrogativo dell'ultimo verso, che riprende *Rvf*, 150 (vv. 5-6: «Che pro, se con quelli occhi ella ne face / di state un ghiaccio, un foco quando iverna?»), è – come ha notato Pestarino – «di stampo parlato», e non casualmente, dato che in forma di dialogo è proprio il modello petrarchesco.¹⁴⁰ Non mancano poi le incidenze dei sonetti che presentano una marcata *gravitas* stilistica: in XCIV, dove – tramite la figura della prosopopea – il poeta si rivolge allo Sdegno, pregandolo di cedere ad Amore (vv. 7-8: «Che fia, s'attendi il foco, e le mortali / Percosse? Ah troppo incauto, ah chiedi pace»); in XCVII (*Ahi, quale angue infernale in questo seno*), in cui le quattro

¹⁴⁰ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 149.

incalzanti interrogative esprimono il pentimento dell'innamorato, colpevole di aver offeso la sua donna. In C si lamenta invece la sofferenza provocata dalla passione amorosa, che Lucrezia impone di tenere nascosta (vv. 1-8):

Vuol, che l'ami costei, ma duro freno
Mi pone ancor d'aspro silenzio. Hor quale
Havrò da lei, se non conosce il male,
O medicina, o refrigerio almeno?
E come esser potrà, ch'ardendo il seno
Non si dimostri il mio dolor mortale,
Nel risplender di fiamma a quella eguale
Ch'accende i monti in riva 'l mar Tirreno?

Per quanto riguarda i componimenti della silloge per madonna Laura, degno di nota è il caso del sonetto CXXV, dove le domande si susseguono in distici (complice anche, in questo caso, una gestione elegiaca dell'interrogativa, in accordo con il tema e il tono di pianto su cui si fondano le quartine: un'accorata richiesta di tregua rivolta dal poeta ad Amore), quasi interamente giocati su raffinati poliptoti, figure etimologiche e ripetizioni (vv. 1-8):

Perchè *tormenti* il *tormentoso* petto
E pur *trafiggi* il mio *trafitto* core?
Perchè le *pene* con le *pene*, Amore,
E 'l *dolor* cresci co 'l *dolente* affetto?
Perchè giungendo vai, con tuo diletto,
Piaghe a le *piaghe*, et a l'*ardore ardore*?
Perchè raddoppi i colpi e 'l tuo furore
Ch'io per morir con men vergogna aspetto?

Di seguito, accresce con efficacia la gravità della forma la chiusa interrogativa di CXLV, uno dei sonetti dedicati al tema della gelosia: «M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce / Sì ch'io ne pero, ahi lasso: hor con qual arte, / Se temprato è dal gel, più m'arde il foco?», mentre in CLXIII è la prima quartina a sottolineare ancora una volta il freddo e scostante, dunque doloroso, atteggiamento dell'amata («D'aria un tempo nudrimmi: e cibo e vita / L'aura mi fu, che d'un bel volto spira; / Hor che lei mi contende orgoglio ed ira, / Di qual esca sarà l'alma nudrita?»). L'ultimo riscontro notevole della serie è dato dal sonetto CLXXVII (*O felice eloquenza avinta in carmi*), chiaro esempio di periodare lungo, in cui una lunga apostrofe all'eloquenza personificata – scandita dall'iterazione anaforica del *Tu* ai vv. 5, 7, 9 – culmina al v. 11 con una richiesta che interessa, anche in questa

occasione, la sprezzante durezza di madonna: «perchè non pieghi / Un cor rigido più d'aspra colonna?». ¹⁴¹

Come anticipato poco sopra, il secondo contesto in cui ricorre l'uso di periodi interrogativi – pur con il medesimo intento di innalzamento stilistico del dettato – è quello di lode, che nei sonetti amorosi dell'Osanna si traduce giocoforza nella celebrazione della donna amata. Esempio è, al riguardo, il caso del sonetto XXX, dove il poeta si domanda ripetutamente, nelle quartine, quale possa essere l'origine della bellezza di Lucrezia, se sia merito dell'anima, della natura oppure di una entità celeste (vv. 1-8):

Questa rara bellezza, opra è de l'alma
Che vi fa così bella, e 'n voi traluce
Qual da puro cristallo accesa luce?
È sua nobil vittoria, e quasi palma?
O gloria od arte, e magistero è d'alma
Natura? O don celeste, o raggio e duce
Ch'al vero Sole, onde parti, conduce,
Et aggravar no 'l può terrena salma?

L'esaltazione della grazia di madonna – «bellezza angelica e celeste» (v. 8) – è poi il motivo centrale di LI (*Non sarà mai, ch'impresa in me non reste*). In questo caso l'interrogativa, che occupa la prima terzina («Dunque perchè destar fiamme novelle / Cerchi dal falso e torbido splendore / Che 'n mille aspetti qui vago riluce?»), si esplicita nell'apostrofe all'amico tentatore, che aveva suggerito di «risguardare molte leggiadre Gentildonne ch'erano in una grande e lieta festa». ¹⁴² Nel sonetto LXVIII, in lode della chioma dorata di Lucrezia, ¹⁴³ il poeta lamenta che la stella di Venere appaia due volte al giorno, prima dell'alba e dopo il calar del sole, a differenza della sua donna, che mostra i suoi capelli solamente sul far della sera (vv. 9-11: «Ma se pur veggio fiammeggiar tra loro / Due volte il giorno l'amorosa stella, / Perch'una voi sì tardi in terra honoro?»); meno interessante è invece l'incidenza del vicino sonetto LXXI, in cui la celebrazione dell'amata si svolge, in virtù dei suoi crini d'oro, mediante un paragone con la figura della

¹⁴¹ Altri sonetti in cui la presenza dell'interrogativa si coniuga con il tema del dolore e della sofferenza amorosa sono XXIII (qui Lucrezia, apparsa in sogno, si rivolge al suo fedele esortandolo a porre fine ai suoi tormenti), XXIV, XXVI, XXXIV, XLVIII, LXXXVI, XCIX, CXIII.

¹⁴² TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 60.

¹⁴³ Come denunciato dall'apparato (ivi, p. 77), si tratta di un testo originariamente di natura encomiastica, che l'argomento del ms. Estense (E₁) e della *Parte quarta* della stampa Vasalini dedicano al «Principe di Ghisa» Carlo di Lorena.

Fortuna pagana; in questo caso la domanda dei vv. 12-13 intende anticipare il pensiero del lettore, completando così la similitudine (gli occhi di Lucrezia – che possono negare o concedere i «tesori d’Amor», v. 7 – equivalgono infatti alla ruota volta dalla dea per donare e togliere agli uomini i beni terreni): «Chiedi qual sia la rota ove gli amanti / Travolve e ’l corso lor ferma e sospende? / La rota fanno hor de’ begli occhi i giri». Ultimo esempio della prima silloge si riscontra infine in *Cercate i fonti e le secrete vene* (LXXIII), dove – come già in XXX – la vera lode consiste della interrogazione stessa, espediente retorico grazie a cui «tutti i doni de la natura»¹⁴⁴ – secondo la spiegazione autoriale del commento – vengono presentati come parte della bellezza della donna (vv. 9-14):

Ma di coralli e d’or, di perle e d’ostri
 Qual don sarà, che per sì schivo gusto,
 Paga di se medesma, ella non sdegni?
 Se non han pregio i vostri antichi regni,
 O straniero o natio, che ’n spatio angusto
 Ella molto più bello in sè no ’l mostri?

Anche per quanto riguarda le rime per Laura si contano svariati testi celebrativi a modulo interrogativo, a partire dal sonetto CXXIV, dedicato a un ricamo a opera dell’amata (vv. 7-8: «È prato (dissi) d’odorati fiori / Questo, ch’a gli altri fa vergogna e scorno?»), simile – per la pregevolezza della sua fattura – al cielo stellato, figurato da una mano angelica. Un secondo riscontro è in CXLVIII, dove il poeta si domanda chi proteggerà e guiderà la sua amata, di ritorno dalla campagna in città, mentre ancora infuria la calura estiva; si veda, in particolare, la fronte:

Hor che riede Madonna al bel soggiorno,
 Chi la defende da l’estiva arsura?
 O qual frondoso calle o selva oscura
 Le rose adombra, ond’è quel viso adorno?
 Ben ella è degna, a cui di nubi intorno
 Humide e fresche tessa un vel Natura,
 E stilli il Ciel pioggia più dolce e pura,
 E desti l’aure e tempri il caldo giorno.

¹⁴⁴ TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 273.

In questo caso, la duplice domanda della prima quartina ha la funzione di innescare i versi propriamente celebrativi della strofa successiva. È da menzionare, inoltre, il nucleo narrativo dato dalla sequenza del ballo in maschera: nel sonetto CLVII (vv. 1-4: «Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto / Le sue vere bellezze altrui contende, / E 'n guisa d'huom ch'a nobil preda intende, / Occulta va sott'un vestir negletto?»), primo della serie, l'interrogativo posto dal poeta in *incipit* contestualizza *in medias res* il nuovo scenario del racconto; seguono i componimenti CLX-CLXI, dove il modulo interrogativo trova luogo nella chiusa, culmine patetico del trasporto amoroso dell'io lirico (rispettivamente, CLX 14: «Chi vidde al sol più fortunate larve?», riferito a coloro che hanno potuto godere della presenza di lei, e CLXI 12-14: «Cortese il suo bel velo e 'l caro guanto; / Nè sol cortese, ma pietoso il core / Ne l'altrui riso: hor che sarà nel pianto?»).¹⁴⁵ L'ultimo componimento di lode con modulo interrogativo della raccolta per Laura è il sonetto CLXVII. Anche in questa occasione la domanda, che occupa l'intera seconda quartina, è elemento *construens* dell'encomio amoroso (come potrà il poeta frenare l'immaginazione del suo pensiero, se solo del bel corpo di lei esso si nutre?):

Meraviglioso grembo, horto e coltura
 D'Amor e paradiso mio terreno,
 L'ardito mio pensier, chi tiene a freno,
 Se quello onde si pasce a te sol fura?

Di vero encomio è, infine, l'ultimo sonetto della raccolta, dedicato – come il precedente – a Fabio Gonzaga, in cui ritorna lo stilema interrogativo petrarchesco di CLX 14 («Chi vidde al sol più fortunate larve?»),¹⁴⁶ qui (v. 11: «Chi vide mai più gloriosa palma?») in funzione celebrativa, con riferimento a due nobili vittorie che il cavaliere può conseguire, non combattendo in terra straniera (egli aveva infatti servito il re di Spagna Filippo II nelle Fiandre) ma nella sua patria, a Mantova, attraverso il dominio delle proprie passioni amorose e mediante il suo potere di modificare il corso della sorte, che è avversa al poeta.

¹⁴⁵ Si tratta, per quanto riguarda la clausola di CLXI 14, di un modulo interrogativo tratto dal Petrarca (cfr. *Rvf*, 113 14: «che farei dunque gli occhi suoi guardando?»; 270 19: «essendo spenta: or che fea dunque ardendo?», ma anche, citando da F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988, *Tr. Et.*, 145: «or che fia dunque a rivederla in cielo?») che Tasso riutilizza anche in contesti lirici della *Liberata*, sia in riferimento a Clorinda (III 22 1-2: «Lampeggiar gli occhi e folgorar gli sguardi, / dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?»), sia a Rinaldo (XIV 66 3-4: «e ne' begli occhi un dolce atto che ride, / benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?)»).

¹⁴⁶ In *Rvf*, 199 11: «chi vide al mondo mai sí dolci spoglie?».

Per quanto concerne le restanti – e tendenzialmente meno caratterizzanti – dodici incidenze registrate, nella maggior parte dei casi si tratta di sonetti di eterogenea materia amorosa: XXII, al pensiero della sua donna (vv. 9-11: «Deh, non sai tu, che più semblante al vero, / Sovente il sogno il finge e me 'l colora, / E l' imagine ha pur voce soave?»); XXVII, alle stelle (vv. 5-6: «Aman forse là suso, o pur son elle / Pietose a' nostri affanni, a' nostri pianti [...]?»); XLIV, dove il poeta dialoga con il proprio cuore (vv. 1-3: «Donde ne vieni, o cor timido e solo, / Così tutto ferito e senza piume? – / – Da que' begli occhi, il cui spietato lume [...]»); LXIX, alla tenacia dell'amore nella pietà e nello sdegno di madonna (vv. 12-14: «Hor chi fia mai ch'arresti il mio desire, / S'egualmente lo spinge e pronto il rende, / Con semblante virtù, lo sprone e 'l freno?»); LXX, all'ape «ingegnosa» (v. 4) che punse il labbro dell'amata (vv. 12-14: «Vile ape, Amor, cara mercè rapio: / Che più ti resta, s'altri il mel n'elice, / Da temprar il tuo assentio e 'l dolor mio?»); LXXVII, agli elementi del paesaggio marino che ospita Lucrezia (vv. 5-6, 8: «Elci fondose, amici porti e fidi, / Chi tra le pescatrici accorte e liete, / [...] / Sarà ch'i passi erranti hor drizzi e guidi?»); LXXXI, sul ritratto della sua donna, a lei offerto in dono (vv. 1-2: «Donai me stesso, e se sprezzaste il dono, / Che donarvi più caro hor vi potrei?»); CXXI, sulla nascita di un nuovo amore (vv. 5-8: «Serve indiviso a due tiranni il core; / A' vari oggetti è un pensier fermo e intento, / E per doppia cagion doppio è 'l tormento: / Chi mai tai meraviglie udio d'Amore?»); CXLII, sui baci (vv. 12-14: «Deh, fia mai ch'io 'l [il cuore] raccolga, e con quest'arte, / E poi con l'alma in un sol loco i' lassi / Come spira ne' morsi ape la vita?»). Senza dubbio di argomento amoroso ma di ben più considerevole impatto sintattico è invece il sonetto CX:

Di che stame ordirò la vaga rete, Onde l'aura fugace, Amore, annodi, Mentre fugge l'insidie e spezza i nodi, E le sue fiamme accende, e la mia sete?	4
D'alte querele forse, o di secrete? Di soavi lusinghe e care frodi? O di lacrime sparse in dolci modi? O di rime dolenti, o pur di liete?	8
Dove fia teso il laccio? Ove dispiega Le belle chiome al vento un lauro ombroso? O pur tra l'erbe di smeraldo ascoso?	11
Ah, nemico di pace e di riposo, Chi tende a l'aura, e chi la canta e prega, E se medesimo solo avolge e lega.	14

Il testo è infatti costituito quasi interamente da una concitata serie di interrogative, frazionabile in due blocchi: il primo costituito dai vv. 1-8, in cui le domande – innescate, a cascata, da quella iniziale della prima strofa («Di che stame ordirò la vaga rete [...]?»)) – tentano di ovviare all’irrisolvibile incertezza relativa all’essenza della metaforica rete con cui si vuole imprigionare *l’aura / Laura*; il secondo, ai vv. 9-11, concernente il luogo ideale in cui il poeta – si domanda – dovrebbe tendere la trappola. L’epilogo del componimento, la consapevolezza di voler compiere un’azione impossibile, tronca definitivamente gli interrogativi dell’innamorato, sancendo anche la vana gratuità di quelli precedenti. Occorre però rilevare che, pur trattandosi del sonetto in cui il modulo interrogativo è impiegato con frequenza maggiore, è qui del tutto assente la *gravitas* di concetti e di argomenti che è fondamentale per il sistema del sublime (e si noti inoltre come, al di là delle ripetute interrogative, la sintassi del testo scorra veloce e senza complicazioni; minime le inarcature e le inversioni).

Rimangono, infine, da citare due ultime occorrenze significative: in CXIV – testo originariamente encomiastico, ispirato all’occasione dell’infermità degli occhi della duchessa di Urbino, Lucrezia d’Este Della Rovere –¹⁴⁷ la domanda, mossa da timore e preoccupazione, mira a indagare le cause del male dell’amata (vv. 9-11: «Ma pur chi tinge il rugiadoso velo / De le terrene stelle, e ’l novo aspetto / Che ci annuncia di mesto, e d’infelice?»); CXL è invece un componimento descrittivo, in cui vengono definiti gli effetti miracolosi scaturiti dalla presenza di Laura / l’aura: grazie a lei, le campagne e i luoghi selvaggi diventano culla del vivere civile mentre la città, privata della sua figura salvifica, si trasforma in un inferno terreno, «cieca valle, di miseria e d’ira» (v. 4); la chiusa interrogativa dell’ultima terzina ribadisce, evidenziandolo, il motivo centrale del sonetto: «Hor, che far non potria quel dolce lume, / Se fa, dond’egli parte, ov’egli stassi, / Civili i boschi e le città selvagge?»).

1.3. *Il lessico*

Sulla natura delle parole che si addicono al contenitore del poema epico, il Tasso si sofferma in maniera esaustiva nei *Discorsi dell’arte poetica*. I giudizi in merito

¹⁴⁷ Cfr. TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 134.

interessano, in particolare, tre sfere lessicali differenti; innanzitutto: «sarà sublime l'elocuzione se le parole saranno non comuni, ma peregrine e dall'uso popolare lontane»;¹⁴⁸ è poi raccomandato l'uso delle voci straniere, ma solamente quelle appartenenti a lingue «che similitudine hanno con la nostra, come la provenzale, la francese, e la spagnola»; a queste si aggiunge anche la lingua latina, con ovvia condizione che i latinismi siano adattati a «la terminazione della favella toscana»;¹⁴⁹ la magnificenza deriverà infine dalla presenza di parole “traslate” (per «imposizione dell'altrui nome»), in corrispondenza dunque di figure retoriche di significato, ripartite secondo quattro tipologie di sostituzione lessicale: «o dal genere alla spezie, o dalla spezie al genere, o dalla spezie alla spezie, o per proporzione»;¹⁵⁰ equivalenti all'incirca alle definizioni moderne – secondo le loro possibili declinazioni – di sineddoche e di metafora, come si deduce dagli esempi addotti dall'autore.¹⁵¹

Le osservazioni dei *Discorsi* offrono, senza dubbio, una solida base di appoggio per la definizione di una teoria di *gravitas* lessicale da confrontare con la pratica dei sonetti della stampa Osanna. Ai fini di questa indagine, tuttavia, è necessario soffermarsi ulteriormente almeno su una di queste tre categorie definite dalla prosa tassiana, per tentare di tracciare delle linee guida univoche cui fare riferimento in corso di sistematizzazione dei dati. Per quanto riguarda l'incidenza di parole non comuni, rare e «peregrine», nei sonetti amorosi, nelle pagine che seguono si darà conto di voci che hanno avuto un limitato riscontro nella tradizione poetica, o un utilizzo puntuale e tematicamente caratterizzante, con particolare attenzione a queste tipologie: *hapax* petrarcheschi, lessico di marcata impronta dell'acasiana, lessico petroso, lessico militare (con riguardo a eventuali tangenze con la lingua delle due *Gerusalemme*), lessico «di gravità poetica e di gusto tassiano [...] di tinte accese e vistose», fatto di «suoni grandiloquenti che generano intensi effetti poetici»;¹⁵² si segnalerà, inoltre, anche la presenza di tessere – dunque con una corrispondenza quantitativamente maggiore, di uno o più sintagmi – attestate nella

¹⁴⁸ ID., *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 43.

¹⁴⁹ Ivi, p. 45.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 43-44.

¹⁵¹ Continua infatti il Tasso: «Dal genere alla spezie se daremo il nome di bestia al cavallo; dalla spezie al genere *quel che mille opre illustri* per un nome generale; dalla spezie alla spezie se diremo che 'l caval voli. Per proporzione sarà in questo modo: l'istessa proporzione che è fra 'l giorno e l'ocaso, è fra la vita e la morte» (*ibid.*).

¹⁵² La categoria è tratta da M. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, vol. I, Milano, LED, 2007, p. 193; cfr. pp. 193-99.

Liberata e nella *Conquistata*. Si intende, quindi, registrare il riscontro di voci genericamente non comuni e ricercate ma anche di termini che, per la loro portata semantica, hanno avuto un utilizzo ridotto nell'ambito delle rime d'amore, tendenzialmente circoscritto a un contesto narrativo tematicamente negativo (quello dei tormenti dell'amante non ricambiato). A questi raggruppamenti si aggiungono, senza necessità di ulteriori distinzioni, le due categorie già tassiane dei latinismi e dei meno determinanti – in quanto limitati a pochi casi – forestierismi. Non saranno invece presi in considerazione le occorrenze di parole “traslate”, poiché determinate da scelte retoriche e non strettamente lessicali. Fondamentale riferimento e punto di partenza di questa analisi sono stati i precedenti studi lessicali, rispettivamente sulle rime chigiane e sui versi della *Liberata*, di Davide Colussi e Maurizio Vitale.¹⁵³

1.3.1. Lessico petrarchesco

Tra i casi di *hapax* petrarcheschi più significativi, considerando il *corpus* lessicale del Petrarca volgare del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, si segnalano i seguenti sostantivi:

bifolco: CVI 10 («E desta Amor, che ne' bifolci inspira»), CXL 6 («Rustico è fatto, e co' bifolci Amore»), da *Rvf*, 323 41 («né pastori appresavan né bifolci»), adoperato anche da Bernardo Tasso in *Amori*, II 92 11.

bruma: XLVII 3 («In questa nubilosa e fredda bruma»), da *Rvf*, 185 8 («foco che m'arde a la più algente bruma»), latinismo su cui fa aggio – rileva Colussi – la tessera dellacasiana da *Rime*, 32 58 («e questa al foco tuo contraria bruma»)¹⁵⁴.

carme: I 2 («Ond'io piansi e cantai con vario carne»), LXV 10 («Del tempo, mostrerò ne gli alti carmi»), LXXXVI 13 («Ma questo carne un bel sepolcro hor segni»), LXXXIX 11 («Nè d'armarne oserò lo stile e i carmi?»), CI 8 («Garrir, non chiaro e nobil carne udissi»), CLXXVII 1 («O felice eloquenza avinta in carmi»), CLXXIX 3 («Et agguagliar co' più lodati

¹⁵³ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit. (la sezione dedicata al lessico è alle pp. 301-83) e VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit. (alle pp. 193-510). Non si riscontrano, negli elenchi lessicali redatti rispettivamente da Maurizio Vitale e Davide Colussi, le seguenti voci registrate nel presente paragrafo: *adverso*, *attorcere*, *candido*, *candore*, *damma*, *distemprarsi*, *fallace*, *inasprire*, *incendio*, *orza*, *palma*, *paludoso*, *pascere*, *purpureo*, *rapina*, *ribombare*, *roco*, *selce*, *terreno* (agg.), *trionfo*, *turba*.

¹⁵⁴ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 319.

carmin»), da *Rvf*, 186 12 («Ennio di quel cantò ruvido carne»); la voce ha attestazione plurima nelle *Rime* del Bembo e in quelle di Bernardo Tasso (undici occorrenze).¹⁵⁵

cetra: da intendere come simbolo del canto d'amore in versi, LXXVIII 7 («Anzi la cetra, e i miei non rozi accenti»), CI 9 («Come cetra son io discorde, o come»), da *Rvf*, 292 14 («et la cetera mia rivolta in pianto»); la voce è presente anche nelle *Rime* del Casa (55 13: «umil cetra mia roca») e più diffusamente in Bernardo.¹⁵⁶

chiostra: XXVIII 11 («A rischiarar questa terrena chiostra»), nell'accezione di 'mondo', mentre significa più genericamente 'luogo chiuso' in *Rvf*, 192 8 («per questa di belli colli ombrosa chiostra»); già adoperato con frequenza nella poesia del padre Bernardo, il sostantivo ritorna, oltre che in altri luoghi delle rime del Tasso (come per esempio in *Rime*, 502 10-11, 1685 3),¹⁵⁷ anche in ambito epico: due le occorrenze nella *Lib.* (IV 9 4: «spinse il gran caso in questa orribil chiostra», a indicare l'Inferno; XX 122 7: «Giunge ella intanto in chiusa opaca chiostra»); nella *Conq.*, alla prima occorrenza, invariata, se ne aggiungono altre due (XX 13 6: «in verde chiostra»; XX 48 1: «Già sovra 'l sole e la stellante chiostra»).

choro: CXXI 10 («Che m'invaghisce, e choro amico e lieto»), CLX 11 («Quando alta Donna in lieto choro apparve»), da *Rvf*, 93 6 («volgare exemplo a l'amoroso choro»); il sostantivo conta diciotto occorrenze negli *Amori* di Bernardo.¹⁵⁸

damma: LXXXV 11 («Vi segua, come il can selvaggia damma»), latinismo e *hapax* in *Rvf*, 270 20 («E' non si vide mai cervo né damma»); Santagata rimanda a proposito a *Georgiche*, III 539 («timidi dammae cervique fugaces»)¹⁵⁹

destriero: XXXIX 6 («Sferzi il destriero e gli rallenti il freno»), XLVIII 14 («Ei non rallenti a' suoi destrieri il morso?»); *hapax* petrarchesco in *Rvf*, 98 1 («Orso, al vostro destrier si pò ben porre»); per ulteriori riferimenti intertestuali si rinvia alla sezione dedicata al lessico guerresco.

diaspro: IV 9 («E lei d'un bel diaspro avolta io vidi»); in Petrarca è solamente in *Tr. Pud.*, 120 («D'un bel diaspro er'ivi una colonna»). Si veda a proposito la sezione relativa al lessico petroso.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 319-20.

¹⁵⁶ Cfr. ivi, p. 317.

¹⁵⁷ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 30.

¹⁵⁸ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 317.

¹⁵⁹ PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 1100.

falda: LIV 4 («O rose sparse in bianca falda il verno»), da *Rvf*, 146 5-6 («o fiamma, o rose sparse in dolce falda / di viva neve») – e si noti la somiglianza con l'intero v. 4 tassiano –, voce già recuperata da Bembo, in *Rime*, 178 5, che conta anche due occorrenze nella *Lib.* (X 61 2: «fiamma dal cielo in dilatate falde», di memoria dantesca, e XX 136 3: «onde sì come suol nevosa falda»; sei le occorrenze nella *Conq.*).¹⁶⁰

historia: XXXII 14 («E tessa de gli affanni historie in carte»), XC 13 («Faranno historia, e fia vendetta eguale»), forma prostetica che è *hapax* nei *Rvf*, a 127 7 («Ma pur quanto l'istoria trovo scripta»).

humanità: LV 3 («Ma sì le fa l'humanità gravose»), CLXXIII 3 («Che di sì pura humanità si veste»), da *Rvf*, 28 2 («anima che di nostra humanitate / vestita vai»).

incendio: II 14 («Come l'incendio crebbe, e le faville»), LVII 8 («Grande incendio nascosto, io più m'accesi»), XCV 3 («Via più de le procelle e de gl'incendi»), CXLI 1 («L'incendio, onde tai raggi uscir già fore»), CXLV 12 («M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce»), CLXV 6 («L'alto incendio destar de' miei desiri»); le occorrenze tassiane, declinate (a eccezione di XCV 3) nell'accezione metaforica di 'violento divampare della passione amorosa', rimandano – tramite anche il Della Casa di *Rime*, 31 14 («né de l'incendio mio spenta è favilla») – all'*unicum* petrarchesco di *Rvf*, 241 13 («né per duo fonti sol una favilla / rallenta de l'incendio che m'infiamma»), sonetto in cui si lamentano dolore e pietà per una imprecisata malattia di Laura.

imago: VIII 12 («E pareo dire: – A la tua bella imago»), XXXV 2 («Sì ch'ella vide la sua bella imago»), XCVII 14 («De la mia Donna, quasi in propria imago?»), CVI 14 («Sì bella mai la ripercossa imago»), CXXXI 10 («Mi turba, e turba in me la vostra imago»); si registra anche nella canzone CIV (v. 117: «De la beltà d'una celeste imago»). Allotropo con attestazione unica a *Rvf*, 23 157 («ch'i' senti' trarmi de la propria imago»), è presente nelle *Rime* del Casa (33 10) e con plurimi riscontri in Bernardo,¹⁶¹ oltre che nei due poemi tassiani.¹⁶²

larva: con significato di 'spoglia, apparenza', XCII 12 («Ecco, i' rimovo le mentite larve»), CXLVI 3 («E sol di cieco horror larve e spaventanti»), CLV 7 («E mille larve a me d'intorno erranti»), CLIX 2 («Sotto mentite larve, ad arte incolta»), CLX 14 («Chi vidde al

¹⁶⁰ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, p. 311.

¹⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 321.

¹⁶² Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 205.

sol più fortunate larve?»), CLXI 8 («Perc'ho in vece di larva, aspetto humano»); latinismo che è *hapax* in *Rvf*, 89 7 («quel traditore in sí mentite larve», in riferimento ad Amore) – nonché elemento fortemente connotato del lessico dellacasiano – da cui Tasso preleva in due occasioni anche l'attributo *mentite*; il nesso *mentite larve* registra quattro occorrenze nella *Conquistata*.¹⁶³

loggia: CVI 1 («Dove nessun teatro o loggia ingombra»), con riferimento esplicito a *Rvf*, 10 5 («qui non palazzi, non teatro o loggia»), sebbene muti integralmente il contesto narrativo (Petrarca non allude, infatti, ai luoghi rurali abitati dalla sua donna, ma – rivolgendosi molto probabilmente a Giacomo Colonna, che risiedeva a Roma – al paesaggio agreste di Valchiusa, da cui scriveva).¹⁶⁴

monile: XXXVI 6 («Del barbaro monile il collo cinse»), da *Rvf*, 185 3 («forma senz'arte un sì caro monile»), dove il latinismo si riferisce ai biondi capelli di Laura, che le ornano naturalmente il collo; nell'Osanna, contrastivamente, il *monile* è invece bottino di guerra del condottiero romano Tito Manlio Torquato.

nembo: XXIV 13 («La bella mano, e quasi fresco nembo»), XXXVII 8 («D'amorose dolcezze un nembo fiocchi»), XLVII 13 («D'horribil foco e nemi in ciel rimiri»), LXXX 6 («Nembo o procella torbida importuna»), LXXXIII 12 («E i lumi, ch'irrigar con largo nembo»), da *Rvf*, 126 45 («coverta già da l'amoroso nembo»), in cui l'espressione ha unicamente valore figurato, come nei sonetti XXXVII e LXXXIII dell'Osanna.¹⁶⁵

oltraggio: LXXXII 6 («Non teme di fortuna oltraggio e scorno»), CXXXVII 5 («In me troncaste, e con più grave oltraggio»), CLI 8 («Potea più certi, e n'hebbi oltraggi et onte»), CLIV 6 («Scherzava, e non osò di fargli oltraggio»), CLXVI 9 («Sante luci del ciel, non faccia oltraggio»), *hapax* petrarchesco da *Rvf*, 28 92-93 («che fece per calcare i nostri liti / di novi ponti oltraggio a la marina») – ma nel significato più circoscritto di 'fare violenza' – e voce usatissima già da Bembo (undici occorrenze) e soprattutto da Bernardo (cinquantanove occorrenze nelle sue rime).¹⁶⁶

¹⁶³ Cfr. TASSO, *Rime eteree*, cit., pp. 203-4.

¹⁶⁴ Cfr. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 47-48.

¹⁶⁵ Il sostantivo – già recuperato in più occorrenze da Bembo e Bernardo Tasso (cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 313) – è frequente nella *Conq.*, in cui si contano oltre il doppio delle occorrenze rispetto alla *Lib.* (31 contro 13).

¹⁶⁶ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 313.

orza: LXI 9 («O sembrerò nocchier, che pioggia ed orza»), da *Rvf*, 180 5 («lo qual senz'alternar poggia con orza»), ma con un'attestazione già dantesca, in *Purg.*, XXXII 117: «vinta da l'onda, or da poggia, or da orza»; è *hapax* anche in *Conq.*, XXII 40 5 («ei, come nave che si piega a l'orza»).

ostro: LXXIII 9 («Ma di coralli e d'or, di perle e d'ostrì»), latinismo e *hapax* di *Rvf*, 347 4 («et d'altro ornata che di perle o d'ostro») usato con frequenza da Bernardo Tasso.¹⁶⁷

pardo: LXIX 3 («Sprona il desio, che più di tigre o pardo»), da *Rvf*, 330 5-6 («Intellecto veloce più che pardo, / pigro in antivedere i dolor' tuoi»).

pompa: da intendere 'allestimento fastoso, lusso',¹⁶⁸ XXXVI 12 («E se gli altrui sepolcri illustre pompa»), CII 8 («Leggiadra pompa, anzi il trionfo accolta»), latinismo e *hapax* da *Rvf*, 274 10 («in te spiega Fortuna ogni sua pompa»), ma presente anche in *Tr. Temp.*, 112 («Passan vostre grandezze e vostre pompe») e *Tr. Et.*, 120 («senz'ogni pompa, di godersi in seno»).

rapina: LXIV 2 («Far di queste bellezze alte rapine»); è anche nella canzone XXV (v. 4: «Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina»), da notare tuttavia come – sebbene nell'ambito di una più che parziale identità tematica (la bellezza della donna amata) – sia l'*agens* a mutare da un componimento all'altro: il trascorrere del tempo nel sonetto di sdegno, il marito dell'amata nella canzone. È latinismo e *hapax* in *Rvf*, 167 5 («sento far del mio cor dolce rapina») e *Tr. Fam.*, II 104-105 («ch'una treccia ravolta e l'altra sparsa / corse a la babilonica rapina»). Il sostantivo è frequente nel Tasso delle *Rime*, mentre il sintagma di clausola *alte rapine* è anche in *Conq.*, XX 61 6 («Che ritogli a l'Inferno alte rapine»).

speco: CXXXII 5 («Nè d'entrar nel suo speco ancor mi vanto»); voce dotta, *hapax* nei *Rvf* a 323 45 («et di tal vista, aprir vidi uno speco»), è attestata in *Lib.* XIV 48 3 (ma dieci sono le occorrenze nella *Conq.*), come nelle *Rime* del Casa, a 25 1 («Solea per boschi il dì fontana o speco / cercar cantando»)¹⁶⁹.

stormo: XXVIII 9 («Quale stormo d'augei notturno e fosco»), da *Rvf*, 23 160 («et anchor de' miei can' fuggo lo stormo»), in cui tuttavia, in luogo di 'branco, moltitudine', «potrebbe essere interpretato, etimologicamente (< germ. *Sturm*), come 'assalto'»;¹⁷⁰ in

¹⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 322-23.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 323.

¹⁶⁹ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 322.

¹⁷⁰ PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 122.

relazione al *locus* tassiano, Pestarino osserva acutamente come il sintagma *stormo d'augei* filtri anche, con un effetto di «felicissima icasticità», in *Conq.*, I 94 5-6: «Tanto romor non fèr, volando intorno, / Mille stormi d'augei ne' verdi campi».¹⁷¹

tomba: LXXXIII 11 («Non però trovo mai tomba o feretro»), Al v. 11, il tetro accoppiamento sostantivale in clausola (*tomba o feretro*) è un *unicum* nella tradizione; *tomba* è *hapax* in *Rvf*, 187 1 («Giunto Alexandro a la famosa tomba»), dove l'*incipit* del sonetto è fondato sull'*exemplum* di Alessandro Magno, che – in visita alla tomba di Achille – riconosce la fortuna dell'eroe, le cui imprese furono cantate da Omero (mentre a Laura il poeta può offrire soltanto il suo «stil frale», non degno di lei). Nel sonetto tassiano l'innamorato invidia invece la sorte di un pappagallo, morto in grembo alla sua donna.

tributo: LXXIV 8 («Quasi il tributo usato hor non gli appaghi»), da *Rvf*, 101 8 («che l'usato tributo agli occhi chiede»); compare «cinque volte in Bernardo, quattro delle quali con riferimento ai fiumi apportatori di acque al mare come nei luoghi tassiani».¹⁷² L'accezione acquorea della voce era già del *Canzoniere*, dove il sostantivo sottintende le lacrime versate ad Amore.

veneno: XCVII 2 («Serpendo, tanto in lui veneno accolse?»); la forma non dissimilata *veneno* – *hapax* in *Rvf*, 152 8 («dolce veneno, Amor, mia vita è corsa») – è largamente attestata nella *Liberata* e nella *Conquistata*, ma riscontrabile anche nelle *Rime* di Bembo e Della Casa (tra cui 8 13: «se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena»)¹⁷³.

vestigia: II 3 («E le vestigia de l'antico ardore»); il latinismo plurale *vestigia* è di rilievo perché *hapax* a *Rvf*, 304 3 («di vaga fera le vestigia sparse»). La voce è «forma minoritaria rispetto al plur. *vestigi* in Petrarca, Della Casa, Bernardo Tasso» ed «evidente ricalco di *Aen.*, IV 22 (“adgnosco veteris vestigia flammae”)); si riscontra nell'accezione concreta di ‘passi’ nei due poemi.¹⁷⁴

zelo: XLIX 5 («Quando vidi io con sì pietoso zelo»); il sostantivo, che è *hapax* petrarchesco in *Rvf*, 182 1 («Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo») e *Tr. Temp.*, 22 («Or conven che s'accenda ogni mio zelo»), è clausola ricorrente nella tradizione tassiana,

¹⁷¹ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 30.

¹⁷² COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 315-16.

¹⁷³ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., pp. 528-29.

¹⁷⁴ Si cita da COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 95 e n., ma cfr. anche VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 332.

in particolare nelle *Rime*, tra cui 369 114 («Nata d'amore e di pietoso zelo»), inclusa nella raccolta encomiastica della Marchetti, ma anche in *Conq.* I 96 4 («E salvi noi co 'l tuo pietoso zelo») e V 46 6 («Al frate, amato con pietoso zelo»).

Tra gli aggettivi:

algente: LXII 14 («Copri questi occhi, e queste membra argenti»), LXVI 2 («Haver di neve e di pruina argente»), LXXXIV 5 («Ma per argenti o per estivi giorni»), LXXXVI 3 («Faria nuda arrossir l'algente neve»), latinismo e *hapax* da *Rvf*, 185 8 («foco che m'arde a la più argente bruma»), poi riutilizzato «con fortissimo aumento nel dosaggio dell'ingrediente» da Bernardo, con un totale di diciannove occorrenze;¹⁷⁵ l'aggettivo è in attestazione unica nella *Liberata* (XX 2 4: «vanno a stormi le gru ne' giorni argenti»), mentre aumenta la sua presenza nella *Conquistata* (undici occorrenze).¹⁷⁶

angusto: LXXIII 13 («O straniero o natio, che 'n spatio angusto»), *hapax* petrarchesco nei *Trionfi* (*Tr. Pud.*, 169: «In così angusta e solitaria villa»), attestato in occorrenza unica anche nel *Casa* (47 105: «angusto calle a nobil terra adduce»);¹⁷⁷ nella *Liberata* l'aggettivo registra sedici occorrenze, trenta nella *Conquistata*.

assiso: XXII 1 («Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso»), XCIX 8 («E si resti con voi ne l'ombre assiso»), nell'accezione di 'seduto in trono' è usato dal Petrarca in *Rvf*, 347 3 («assisa in alta et gloriosa sede»). In clausola di verso è anche in *Lib.*, IX 70 6 («il tronco resta / (miserabile mostro) in sella assiso») e X 65 3 («Or mentre ancor ciascuno a mensa assiso»);¹⁷⁸

ceruleo: XVIII 7 («E dal ceruleo mar, che si colora»), LXXVII 14 («E bagna il mar ceruleo lembo in vano»); latinismo e *hapax* in *Rvf*, 185 9 («Purpurea vesta d'un ceruleo lembo»), attestato anche in Bernardo Tasso (*Amori*, III 68 487, *Ode*, 31 30) e nei due poemi (solo tre le occorrenze della *Lib.*, a XIV 39 5 «Quivi scintilla con ceruleo lume», XV 9 6 «e solo increspa il bel ceruleo grembo», XVI 4 2 «vedi spumanti i suoi cerulei campi», diciassette nella *Conq.*).

¹⁷⁵ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 324.

¹⁷⁶ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 240.

¹⁷⁷ Colussi (*Figure della diligenza*, cit., p. 337) fa però notare che sul verso tassiano può aver influito la lezione di un verso di Coppetta Beccuti (*Rime*, 95 4: «ci prescrive confin breve ed angusto»), da F. COPPETTA BECCUTI, *Rime*, in G. GUIDICIONI, F. COPPETTA BECCUTI, *Rime*, a cura di E. CHIORBOLI, Bari, Laterza, 1912, pp. 91-327).

¹⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 243.

egro: XXIII 8 («Trovò l'egro mio cor salute e vita»), XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»), CLXXIII 1 («Aprite gli occhi, o gente egra mortale»), latinismo e *hapax* in *Rvf*, 328 5 («Qual à già i nervi e i polsi e i penser' egri», ma lo si trova anche in *Tr. Fam.*, Ia 9: «riposo della gente mortale egra») che ha trovato largo utilizzo nella tradizione successiva, come nelle *Rime* del Bembo (102 82), del Casa (in particolare nel sonetto al Sonno 54, ai vv. 2-3: «o de' mortali / egri conforto»), e soprattutto negli *Amori* del padre Bernardo, con trentanove occorrenze, spesso in sintagma con il sostantivo *cure* (v 73, 39 9, 101 1, 103 5, 162 5, ecc.).¹⁷⁹ L'aggettivo è largamente usato dal Tasso anche nella *Liberata* (si veda per esempio il proemio, I 3 5: «Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi») e nella *Conquistata*. La scoperta accezione semantica di 'malato d'amore' nel sonetto XXIII – come già nell'immagine petrarchesca di *Rvf*, 328, fondata sulla similitudine tra l'innamorato e il febbricitante – si estende anche alla *Conquistata*, in particolare a XX 22 7-8 («Pria sparge il giusto, e poi il femineo sangue, / E d'amore egro, e d'odio, invecchia, e langue»).

famelico: CLXIII 5 («I famelici spirti in vano aita»), da *Rvf*, 207 60 («queto i frali et famelici miei spirti»), entrambi i casi nella medesima accezione amorosa di 'famelico della vista e delle attenzioni della propria donna'.

illustre: 1 8 («Ha illustre albergo e sovra Giove e Marte»), XXXVI 12 («E se gli altrui sepolcri illustre pompa»), XC 7 («Per farsi illustre in ogni età futura»), latinismo e *hapax* da *Rvf*, 145 12 («ponmi con fama oscura, o con ilustre»), ripreso successivamente dal Bembo (*Rime*, 1 6, 136 4; *Stanze*, 23 6), Della Casa (*Rime*, 37 5, 47 74) e in particolar modo da Bernardo (di cui si contano complessivamente settantadue occorrenze).¹⁸⁰

imo: LXXIV 4 («E l'ime valli e l'alte piagge allaghi»), CLXXII 3 («Chiuda il suo foco in parte ima e profonda»); *ime valli* – con l'aggettivo che è latinismo e *hapax* in *Rvf* (145 10: «in valle ima et palustre») – che riprende parzialmente il sintagma al plurale del Casa (*Rime*, 26 1: «Mentre fra valli paludose ed ime»), ricorre cinque volte nella *Conquistata*: a IX 13 2 («Selve passando, e valli ime, e pendici»), XIV 16 2 («E ne suonan le valli ime, e profonde»), XIX 2 8 («E l'ime valli, e l'ampie strade ingombra»), XXIII 7 1 («Né può tra l'ime valli, e gli erti monti»), 126 4 («da l'ime valli, e da l'inculte arene?»); un unico riscontro si conta invece nella *Liberata*, a XI 11 2 («e ne suonan le valli ime e profonde»).

¹⁷⁹ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 320.

¹⁸⁰ Ivi, p. 321.

languido: LXXII 6 («Languidi e rochi mormorar tal' hora / Odo i fidi messaggi, e l' aria e l' ora»), da *Rvf*, 46 2 («L' oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi et secchi»); si noti però come l' attributo perda di concretezza nel verso tassiano, assumendo un valore semantico esclusivamente uditivo; negli *Amori* di Bernardo Tasso si riscontra la medesima dittologia aggettivale (IV 11 8: «Ond' io, lasso, son già languido e roco?»).¹⁸¹

negletto: LXIV 3 («Vedrò starsi negletto e bianco il crine»), CXIII 6 («Pur egli v' è sì caro, io sì negletto»), CLVII 4 («Occulta va sott' un vestir negletto?»), CLXII 11 («Vince la tua negletta, o la pareggia»); anche nella canzone XXV (v. 63: «Qual hedera negletta hor la mia spene»). Latinismo e *hapax* da *Rvf*, 270 62 («laccio d' or [...] / negletto ad arte, e 'nmanellato et hirt») e *Tr. Fam.*, II 141 («il mal guardato e già negletto nido»), l' aggettivo è frequente in Bernardo Tasso (dodici occorrenze, tra cui in *Amori*, I 112 7, 120 5, II 39 19, 103 56, 108 14, III 39 1, IV 33 13 ecc.), mentre si attesta unicamente nelle *Rime* del Bembo (118 12) e del Casa (48 3).¹⁸²

nubilo: LXXX 10 («Hor nubilo hor seren avien ch' io miri»), forma più rara di *nubiloso*, *hapax* di *Tr. Temp.*, 62 («Nubil' e brev' e freddo e pien di noia»),¹⁸³ attestata con occorrenza unica nella *Liberata*, a XIII 2 7 («quale in nubilo ciel dubbia si vede»), e con tre incidenze nella *Conquistata*.

odorato: XXXVIII 12 («Deh, come altera l' odorate spoglie»), LXXXVI 1 («La man, ch' avolta in odorate spoglie»), CXXII 1 («Secco era quasi l' odorato alloro»), CXXIV 7 («È prato (dissi) d' odorati fiori»), CXLII 2 («Corso al varco odorato era il mio core»), CLXII 12 («Così più vago l' odorate foglie»), da *Rvf*, 185 12 («Fama ne l' odorato et ricco grembo»), ma rilevabile diffusamente negli *Amori* di Bernardo (venti occorrenze).

palustre: LXVI 9 («Ma se rassembro augel palustre e roco»), LXXVII 1 («Palustri valli et arenosi lidi»), XCI 3 («E qual palustre augello il canto e l' ale»), latinismo e *hapax* da *Rvf*, 145 10 («in valle ima et palustre»), per cui si rimanda al lessico dell' *Accademia della Crusca*.

placido: II 11 («Fece le fiamme placide e tranquille»), VIII 14 («Rischiario, o Donna, queste placide onde»), XLI 2 («Si trahean le notturne e placide hore»), LX 12 («Così l' infido mar, placido il seno»), LXXVI 11 («Placida rendi all' hor che tutta imbruna»),

¹⁸¹ Ivi, p. 315.

¹⁸² Ivi, p. 322.

¹⁸³ Ivi, p. 325.

CXLIX 7 («Sì placida ver noi de l'oriente»), CLXV 5 («Quando sembianze placide e tranquille»); latinismo e *hapax* nel *Canzoniere*, si trova in *Rvf*, 351 1 («Dolci durezza, et placide repulse»), nelle *Rime* del Casa (52 13, 54 2), e di Bernardo Tasso (*Amori*, III 68 544: «ne l'acque allor placide e quete»; v 101 7; *Salmi*, 18 40).

rapace: XXXVIII 3 («Man ne' furti d'Amor dotta e rapace»); *rapace* è latinismo e *hapax* petrarchesco (*Rvf*, 360 47: «fiere et ladri rapaci, hispidi dumi»), frequente in Bernardo Tasso (ventitré occorrenze, spesso in accostamento a *mano*);¹⁸⁴ nell'opera di Torquato è tuttavia raro, con quattro attestazioni totali nelle *Rime* e quattro nella *Conquistata* (l'aggettivo non compare invece nella *Liberata*), a III 62 6 («Mai più non s'adoprerò da man rapace»), VII 93 3 («Già tu nata non sei d'orsa rapace»), XIX 78 3 («Valore impetuoso a que' rapaci»), XXIII 76 8 («E breve ora sgombrò quel ch'in molti anni / Man rapaci adunar d'empi tiranni»).

rintuzzato: LXV 4 («E l'arme de' begli occhi, hor sì pungenti, / Saran dal tempo rintuzzate e dome»), XCIV 2 («Tu me sotto arme rintuzzate e frali»); in senso metaforico è in *Tr. Cup.*, IV 90 («da tardi ingegni, rintuzzati e sciocchi») e nel *Ben divino* di Pigna, a 227 8. La dittologia del sonetto LXV ricorre in punta di verso anche in *Lib.* III 76, 4: «l'ire de' venti han rintuzzate e dome».¹⁸⁵

romito: XLII 7 («Chè non t'ascondi, homai sola e romita»), da *Rvf*, 336 6 («veggiola, in sé raccolta, et sì romita»), con forte contrasto dei due contesti narrativi: nel sonetto tassiano l'aggettivo, riferito all'anziana invidiosa, assume infatti una sfumatura dispregiativa; non nel *Canzoniere*, dove l'oggetto della visione è Laura. Colussi rileva opportunamente che la dittologia *sola e romita* è in *Conq.*, XI 3 6 (mentre in *Lib.*, X 3 6 la lezione è «deserta e sola»);¹⁸⁶

rugiadoso: CXIV 9 («Ma pur chi tinge il rugiadoso velo»), CLXII 8 («Lucida in ciel sereno, e rugiadosa»), da *Rvf*, 222 14 («et tutti rugiadosi li occhi suoi»), verso riferito agli occhi piangenti di Laura (nel sonetto CXIV il *rugiadoso velo* è invece allusione alla malattia che ha colpito gli occhi dell'amata), ma si veda anche *Conq.*, II 12 1 («Vedendo il Padre rugiadosi gli occhi»); l'aggettivo è molto frequente negli *Amori* di Bernardo (ventuno occorrenze).

¹⁸⁴ Ivi, p. 325

¹⁸⁵ Cfr. ivi, p. 356; TASSO, *Rime eternee*, cit., pp. 120-21.

¹⁸⁶ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 314.

secondo: ‘favorevole’, CLXXIV 2 («In cui sperar non lice aure seconde»), da *Rvf*, 180 6 («dritto per l’aure al suo desir seconde»), ma anche in *Tr. Pud.*, 91; il sintagma si riscontra anche in Bernardo Tasso (*Amori*, I 56 12-13: «E prego Amor, che con l’aure seconde / Queti l’empia tempesta de’ tormenti»).¹⁸⁷ Nella *Liberata* si rileva per es. a XVII 54 4 («e l’aura, ch’a le vele il volo porse, / non men seconda al ritornar vi spira»), oltre che a I 27 6, XII 48 4, 87 5.

secreto: LVIII 9 («Ma sì chiusa e secreta in sè la serba»), LXXIII 1 («Cercate i fonti e le secrete vene»), LXXXV 14 («E sol mi glorio di secreta fede»), LXXXVIII 1, 11 («Quella secreta carta, ove l’interno [...] Che riveliate i miei pensier secreti»), CX 5 («D’alte querele forse, o di secrete?»); anche nelle canzoni CIV (v. 73: «E fora messi in via scaltri e secreti»), CXLVII (v. 36: «Che fa nel più secreto / Albergo l’alma fra celati affetti?»). Da *Rvf*, 274 9 («In te i secreti suoi messaggi Amore»); nell’*Osanna* prevale nettamente – con la sola eccezione di LXVIII 9 – la forma latineggiante sorda dell’aggettivo, l’unica adoperata nella *Liberata*.¹⁸⁸

vivace: LXXIX 11 («L’esca soave al suo vivace foco»), CXXXI 11 («N’arderian fiamme più vivaci e pronte»), *hapax* nei *Trionfi* (*Tr. Cup.*, III 37: «vivace amor, che ne gli affanni cresce»), mentre è assente nel *Canzoniere*. L’aggettivo, che è invece frequente in Dante, «lo si ritrova spesso» – nota Pestarino – «nella lirica, accoppiato ad Amore o ai suoi correlativi, ivi comprese le fiamme».¹⁸⁹

Relativamente alle voci verbali, si registrano le seguenti occorrenze:

aspergere: XCI 4 («E qual palustre augello il canto e l’ale / Volsi di fango asperse ad humil segno»), CLXXVIII 9 («Deh, pria ch’il verno queste chiome asperga»); latinismo assente nel *Canzoniere* ma *hapax* nei *Trionfi* (*Tr. Cup.*, III 115: «da indi in qua cotante carte aspergo»), si attesta in Bembo e in particolare in Della Casa, a *Rime*, 35 5 («mentr’io colore a le mie carte aspergo») e 53 4 («non fia che ’l tempo mai tenebre asperga»). Come participio, si registra nella rilevante sede proemiale di *Lib.*, I 3 5 («Così a l’egro fanciul porgiamo aspersi / di soavi licor gli orli del vaso»).

¹⁸⁷ Cfr. TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 239.

¹⁸⁸ VITALE, *L’officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 607.

¹⁸⁹ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 136.

delibare: LV 13 («Sì gran diletto par che in voi delibi»); prezioso latinismo «autorizzato da Petrarca» (*Rvf*, 193 8: «doppia dolcezza in un volto delibo»);¹⁹⁰ la voce è assente nella *Liberata* e conta un'unica occorrenza in *Conq.*, XXII 28 8 («Ma nel dolor gratia del Ciel deliba»). Verbo raro nella raccolta tassiana, si ritrova solamente nella canzone XXV, al v. 46 («Deh come puoi soffrir ch'altri delibi / Humor sì dolce e 'l caro mel t'involi?»).

distemprarsi: 'struggersi', XXX 11 («Non par ch'indi mi strugga e mi distempre»), è *hapax* da *Tr. Mor.*, II 136 («Quinci il mio gelo, onde ancor ti distempre»), tre invece le occorrenze nei *Rvf* (55 14: «vòl che tra duo contrari mi distempre»; 224 13: «son le cagion' ch'amando i' mi distempre»; 359 38: «Et ella: “A che pur piangi et ti distempre?»). Il verbo, che si registra anche nella canzone L (v. 38: «E mi distempri in lagrimosi fiumi»), è attestato nella *Lib.*, a XIV 67 6 («d'occhi nascosi distempràr quel gelo») e nella *Conq.*, a XX 34 6 («Che sparse il sangue, o distemprò veneno»).

distornare: XXII 3 («Tutti da l'opre lor toglì e distorni»), da *Rvf*, 27 7 («sì che s'altro accidente nol distorna»), ripresa anche da Bembo, in 107 14 («ma piè mosso dal ciel nulla distorna»), sempre in posizione di rima e in attestazione unica; quattro le occorrenze del verbo nella *Liberata*, sei nella *Conquistata*.

elicere: LXX 13 («Che più ti resta, s'altri il mel n'elice»); *elice* è latinismo petrarchesco da *Rvf*, 321 4 («et parole et sospiri ancho ne elice»), che si riscontra anche nelle rime di Bernardo, in *Amori*, I 97 4 («Come di van piacere doglia si elice») e V 133 8 («Dagli afflitti occhi nostri il duolo elice»). Due le occorrenze nella *Liberata* (come nella *Conquistata*), a IV 77 1 («Questo finto dolor da molti elice / lagrime vere, e i cor più duri spetra»), VII 22 6 («fonti di pianto da' begli occhi elice»), inserite dunque in due contesti

¹⁹⁰ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 324; cfr. anche A. S. MINTURNO, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, satyrici, e d'ogni altra poesia [...]*, Venezia, Valvassori, 1564, pp. 302-3, in cui il verbo è accolto nell'insieme delle voci «conformi più alla forma del parlar Latino, che del nostro». Sull'importanza dei latinismi, e del verbo *delibare*, nell'ambito della *querelle* cinquecentesca tra gravità e piacevolezza dello stile, si sofferma Afrìbo (*Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., in particolare pp. 150-51), che individua – partendo proprio dalle acquisizioni del Minturno – due sistemi altamente indicativi di latinismi in rima: «*delibo-describo-bibo*, e *rifulse-insulse repulse-avulse*, trama rimica, quest'ultima, delle quartine del petrarchesco *Dolci durezza e placide repulse*»; a essere messa in luce – in contrasto con il parere favorevole del Tomitano e del Ruscelli, che intendono le sopra citate sequenze rimiche come un prezioso arricchimento linguistico, in quanto costituite da parole fonicamente aspre e lontane dall'uso comune – è l'opinione al riguardo che si legge nelle *Annotazioni sopra il canzoniere del Petrarca* di Girolamo Muzio, il quale si mostra «come al solito assolutamente contrario [...]; contrario a monte sul concetto dei latinismi e dei latinismi in rima, cioè in una sede che non stempera e copre lo *shock* che essi portano, ma al contrario lo esalta».

di carattere lyricizzante, il primo in riferimento al personaggio di Armida, il secondo a Erminia.¹⁹¹

fedire: XXXVIII 1 («Questa è pur quella che percote e fiede»); *hapax* nei *Rvf* a 100 4 («ne' brevi giorni, quando borrea 'l fiede»). Per ulteriori riferimenti si rinvia alla sezione dedicata al lessico militare.

imperlare: CLXII 7 («Che le campagne imperla e i monti indora»), *hapax* petrarchesco da *Rvf*, 192 5 («vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra»).

impetrare: nell'accezione di 'impietrare', XXIX 4 («Maraviglia, e per tema il cor impetra»), *hapax* nel *Canzoniere*, a *Rvf*, 37 56 («Et perché pria tacendo non m'impetro?»). Si veda anche la sezione relativa al lessico petroso.

inasprire: XIX 6 («Dov'orgoglio l'inaspra a' miei desiri»), LVIII 7 («Ogni altro colpo, hor d'inasprir le giova»); il verbo compare nei *Rvf* come *hapax* a 206 30 («il dir s'inaspri»). Si veda anche la sezione dedicata al lessico petroso.

intepidire: LXVI 7 («Nè fian dal gelo intepidite o spente»), CI 1 («All'hor che ne' miei spirti intepidissi»), *hapax* petrarchesco da *Rvf*, 315 2 («passava, e 'ntepidir sentia già 'l foco»), utilizzato in maniera esclusiva anche da Bernardo (*Amori*, I 8 7).¹⁹²

mesce: XLV 7 («E non mesce le salse a le dolci onde»), XCVIII 8 («Mesce brame e temenze, e sdegni et odi»), CXLV 11 («E fra le dolci fiamme il ghiaccio mesce»); latinismo e *hapax* in *Tr. Et.*, 38 («non alcun mal, che solo il tempo mesce»).

travolvere: LXXI 13 («Travolve e 'l corso lor ferma e sospende?»), verbo «di raro impiego nella tradizione lirica» e *hapax* petrarchesco in *Rvf*, 266 4 («la mia fortuna [...] / mi tene a freno, et mi travolve et gira»).¹⁹³

All'elenco di *hapax* petrarcheschi, diviso in base alle tre principali categorie grammaticali, è possibile aggiungere un'ultima serie di casi in cui sono raccolte altre voci e sintagmi di uso raro nei *Fragmenta* e nei *Trionfi*:

¹⁹¹ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 324; VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., pp. 214-15.

¹⁹² COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 316.

¹⁹³ Ivi, p. 310.

acerba e fera: LXIII 3 («Fostù, quanto sei bella, acerba e fera»); la dittologia è prelievo puntuale da *Tr. Cup.*, II 174 («nomando un'altr'amante acerba e fera»), poi riabilitato unicamente da Bernardo Tasso in *Amori*, I 87 9 («ma siami come vole acerba e fera»).

amaro: XXXIII 10 («Ond'addolcisca il molto amaro, e satio»); è mutuato dal Petrarca l'uso sostantivato dell'aggettivo, in contrapposizione semantica rispetto al 'dolce', in particolare da *Rvf*, 270 22-23 («qual io il dolce costume / onde ò già molto amaro»), 331 53-54 («Al fin se' giunto d'ogni tua dolcezza / et al principio del tuo amaro molto»), come pure in *Tr. Cup.*, III 186 («che poco dolce molto amaro appaga»).¹⁹⁴

attorcere: XXXVI 8 («Com'io di quel che v'ha le chiome attorte»), LXXXII 11 («Ha di sua man il mio Signore attorto»); voce peregrina, il participio conta una sola occorrenza nel *Canzoniere*, a *Rvf*, 189 11 («che son d'error con ignorantia attorto»), mentre si rilevano altre due incidenze verbali a XXIX 3 («né d'òr capelli in bionda treccia attorse») e 296 6 («troncaste, ch'attorcea soave et chiaro»); il verbo – assente in Bembo e Della Casa – compare solamente due volte in *Lib.*, a IV 4 6 («e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte») e XIV 72 3 («ch'a i lunghi crini in su la fronte attorti»); due occorrenze si riscontrano anche nella *Conquistata*.¹⁹⁵

calere: da segnalare è l'occorrenza di CLXVIII 6 («Più l'accendete, e voi di ciò cal poco»), dove l'uso di 'calere' senza preposizione è «preziosismo sintattico da *Rvf*, 133 4 [“donna, mercé chiamando, et voi non cale”]». ¹⁹⁶

guerrera: LXIII 2 («A gli occhi miei, che bella e men guerrera»), forma aggettivale non dittongata – assente nei poemi – che rimanda al sostantivo *guerrera* di *Rvf*, 21 1 («Mille fiate, o dolce mia guerrera»), in Petrarca la voce è declinata anche al maschile in *Rvf*, 274 4 («senza trovarmi dentro altri guerreri?»). L'esito dittongato, assente nei *Fragmenta*, è invece comune nell'*Osanna* (LXXXVII 1, XCIV 1, XCVI 3, CII 14, CXII 13).

periglioso: CLXXIX 12 («Però si ferma al periglioso varco»), il sintagma di clausola deriva da *Rvf*, 91 14 («bisogna ir lieve al periglioso varco»), dove la perifrasi indica la morte; notevole l'adattamento semantico di foggia encomiastica operato dal Tasso, che invece allude all'onore di Fabio Gonzaga, cui non sono sufficienti – per degnamente

¹⁹⁴ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 85.

¹⁹⁵ L'aggettivo compare altre cinque volte nelle rime tassiane, tra cui in 950 5 («Né fu legata mai da fune attorta / nave sì bella in mar tra monti e scogli») e in 954 46 («né capo o chioma attorta / d'orribili serpenti a' suoi viaggi»), entrambe accolte nella *Seconda parte* encomiastica della stampa Marchetti.

¹⁹⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. XC.

celebrarlo – l'«umil laude» che il poeta può offrire. L'aggettivo, che ricorre anche nei due poemi tassiani, si unisce sintagmaticamente al sinonimico sostantivo *passo*, inteso però in accezione concreta (dettata dal contesto militare), in *Lib.*, XI 52 3-4 («e porsi a la difesa ove s'apria / tra le ruine il periglioso passo») e XIX 43 3-4 («Al periglioso passo il vecchio ardito / corse, e sprezzò di quei gran colpi il pondo»); due le occorrenze del sintagma anche nella *Conquistata*.

roco: IV 11 («Tal ch'i' divenni pur gelato e roco»), LVII 3 («Per cui piansi e cantai; hor fatto roco»), LXVI 9 («Ma se rassembro augel palustre e roco»), LXXII 6 («Languidi e rochi mormorar tal'hora / Odo i fidi messaggi, e l'aria e l'ora»), LXXXIX 10 («Hor disdegnando sarò muto e roco»), CI 3 («Pigro divenni augel di valle e roco»); anche nella canzone CIII (v. 8: «Un bianco augel parer fa roco e vile»). Aggettivo la cui portata metapoetica deriva in particolare dall'occorrenza petarchesca di *Rvf*, 332 32 («e 'l suono usato a le mie roche rime»), già fatta propria da Della Casa nelle sue *Rime*, a 23 2 («Amor, di cui piangendo ancor son roco»), 32 16 («con roca voce umil vinto chiamarmi») e 41 («Roca è la voce, e quell'ardire è spento»), e soprattutto 55 13 («ché l'umil cetra mia roca, che voi / udir chiedete, già dimessa pende»).

1.3.2. Lessico dellacasiano

Di gran lunga più limitato è l'insieme lessicale che si contraddistingue per una marcata impronta dellacasiana, per via di richiami espliciti a testi del Monsignore o all'uso di voci ricorrenti nelle liriche di quest'ultimo. Tra i sostantivi:

esca: II 6 («Con l'esca dolce d'un soave errore»), VII 4 («Come son dolci l'esche, e dolci gli hami»), LV 5 («E de' piaceri a la dolce esca avezza»), LXV 13 («Piaga non sana, e l'esca un foco apprende»), LXXIX 11 («L'esca soave al suo vivace foco»), XCI 2 («Esca fu sol vana bellezza e frale»), CXXXI 2 («Raggio, ch'accender suole esca repente»), CLXIII 4 («Di qual esca sarà l'alma nudrita?»), CLXXII 2 («Che lor ministra esca terrena immonda»); *esca* è «lessema frequentissimo in Della Casa»: ¹⁹⁷ valga a titolo esemplificativo l'occorrenza di *Rime*, 47 61 («con la dolce esca ond'ei pascendo strugge», dove il soggetto è Amore), in accostamento sintagmatico all'aggettivo *dolce*, come nei

¹⁹⁷ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 374.

sonetti tassiani II, VII, LV; cui si aggiunge la declinazione strettamente negativa del sostantivo nel sonetto dellacasiano di Glauco (62 13-14: «sì 'l core anch'io, che per sé leve fora, / gravato ho di terrene esche mortali!»), richiamata dal componimento CLXXII dell'Osanna.

larva: con significato di 'spoglia, apparenza', a XCII 12 («Ecco, i' rimovo le mentite larve»), CXLVI 3 («E sol di cieco horror larve e spaventi»), CLXI 8 («Perc'ho in vece di larva, aspetto humano»); anche nell'accezione più specifica di 'maschera', a CLV 7 («E mille larve a me d'intorno erranti»), CLIX 2 («Sotto mentite larve, ad arte incolta»), CLX 14 («Chi vidde al sol più fortunate larve?»), come anche per l'*hapax* petrarchesco di *Rvf*, 89 7 («quel traditore in sí mentite larve», in riferimento ad Amore). La voce registra una doppia occorrenza nel *corpus* dellacasiano, a *Rime*, 8 14 («con nove larve a me ritorni e voli?») e 26 2 («Mentre fra valli paludose e ime / ritengon me larve turbate e mostri»); come suggerisce Colussi, la memoria di questo secondo passo può aver influito sul verso tassiano del sonetto CLV.¹⁹⁸

mostro: XLVII 12 («Ma perchè ella tal'hor, comete e mostri»), LX 14 («Gli affonda e perde infra gli scogli e i mostri»), CLXXIV 6 («E qual mostro più fero entro s'asconde»); Il sostantivo è *hapax* nei *Rvf* (347 5: «o de le donne altero et raro mostro»), nell'accezione di 'cosa mirabile, miracolo, prodigio', che interessa anche l'attestazione della canzone Osanna CIV (v. 48: «Quasi novo e gentil mostro si mira»); nel significato di 'creatura spaventosa, orrenda', com'è da intendere per le occorrenze dei sonetti tassiani, si registra invece nei versi di Della Casa, in particolare a *Rime*, 26 2 («ritengon me larve turbate e mostri»), ma anche dieci volte in Bernardo Tasso (nel caso di *Amori*, IV 38 10, V 5 3, e in *Ode*, 34 26 'mostri marini', come nel sonetto LX dell'Osanna).¹⁹⁹

salma: XXX 8 («Et aggravar no 'l può terrena salma?»), XXXII 6 («Mirava le sue ricche e care salme»); a proposito dell'occorrenza del sonetto XXX, *salma*, nell'accezione di 'peso', ricorda parzialmente l'uso del termine in due passi della *Liberata*, a XI 22 5 («tu riprendi, signor, l'usata salma [dell'armatura]») e in XIII 61 3 («né ferrea salma onde gir sempre onuste»), ma soprattutto – oltre all'incidenza dantesca di *Par.*, XXXII 114 («carcar si volse de la nostra salma») – rinvia ai passi dellacasiani di 23 12 («Pur così stanco e

¹⁹⁸ Ivi, p. 321.

¹⁹⁹ Cfr. ivi, p. 313.

sotto doppia salma») e 76 3 («acerba Morte, e la terrena salma»);²⁰⁰ il sintagma *terrena salma* ritorna anche in *Conq.*, XX 4 3 («e voi che, sciolti da terrena salma») ed è già, in attestazione unica, in Bernardo Tasso (*Amori*, I 22 98: «Che già distrutta è la terrena salma»). La forma plurale del sostantivo, come in XXXII 6, è invece *hapax* petrarchesco in *Tr. Pud.*, 94 («Mille e mille famose e care salme»);²⁰¹

selce: IV 7-8 («S'indurò come suole alta colonna / O scoglio, o selce al più turbato cielo»); la *selce* (v. 8) e più generalmente il tema della durezza della donna nei confronti dell'innamorato rimanda ai vv. 12-13 («tal provo io lei, che più s'impetra ogniora / quanto io più piango, come alpestra selce») del sonetto 41 di Della Casa, *Ben mi scorgea quel di crudele stella*, prima poesia della silloge di quattro sonetti dedicata a Livia Colonna ad istanza del cardinale Alessandro Farnese, su cui il Tasso modella anche l'*incipit* («Io mi credea sotto un leggiadro velo», molto simile nel primo emistichio all'esordio dellacasiano). Nelle *Rime* del Monsignore è anche in 43 1 («Vivo mio scoglio e selce alpestra e dura»).

Per quanto concerne gli aggettivi si segnala:

egro: XXIII 8 («Trovò l'egro mio cor salute e vita»), XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»), CLXXIII 1 («Aprite gli occhi, o gente egra mortale»); *hapax* petrarchesco – per cui si veda sopra – fortemente connotato dall'uso dellacasiano nel sonetto al Sonno 54, vv. 1-3 («O Sonno, o de la queta, umida, ombrosa / Notte placido figlio, o de' mortali / egri conforto, oblio dolce de' mali»), in particolare per quanto riguarda la clausola di CLXXIII 1.

paludoso: CLXXVIII 3 («Per questo paludoso instabil campo»), scoperto calco dellacasiano da *Rime*, 32 24 («per questo paludoso instabil campo»).

palustre: LXVI 9 («Ma se rassembro augel palustre e roco»), LXXVII 1 («Palustri valli et arenosi lidi»), XCI 3 («E qual palustre augello il canto e l'ale»); anche nella canzone CIII (v. 22: «Le sue tane palustri»). Latinismo e *hapax* da *Rvf*, 145 10 («in valle ima et palustre»); in riferimento ad *augell/augello*, due volte in Tasso, rinvia alla tessera dellacasiana di *Rime*, 53 5 («Ma io palustre augel, che poco s'erga»), relativa

²⁰⁰ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 317.

²⁰¹ Cfr. TASSO, *Rime eteree*, cit., pp. 187-88.

all'immagine del poeta che presume delle proprie capacità, incapace di elevarsi stilisticamente.²⁰²

terreno: XV 7 («De gli affetti terreni, e 'l foco interno»), XXVIII 11 («A rischiarar questa terrena chiostra»), XXX 8 («Et aggravar no 'l può terrena salma?»), LI 6 («Di terrena beltà caduche forme»), CXIV 10 («De le terrene stelle, e 'l novo aspetto»), CXXXII 3 («Non sono Apollo con terrena vesta»), CLXVII 6 («D'Amor e paradiso mio terreno»), CLXXII 2 («Che lor ministra esca terrena immonda»), CLXXVIII 4 («De la terrena e lagrimosa valle»); anche nelle canzoni CIII (v. 16: «Un animal terreno»), CIV (v. 122: «Io nacqui poscia di terrena madre», e v. 126: «Forme adorna e colora il terren limo» che rimanda alla tessera dellacasiana di *Rime*, 49 2: «ne l'atro suo limo terreno»). Le tessere *terrene stelle*, *esca terrena*, *terrena salma* sono calchi dellacasiani da 20 5 («Terrene stelle al ciel care e dilette»), 62 14 («gravato ho di terrene esche mortali»), 76 3 («acerba Morte, e la terrena salma»).²⁰³

Infine, alcuni verbi e sintagmi:

aspri martiri: XXVIII 1 («Fuggite egre mie cure, aspri martiri»); come suggerisce Pestarino, il nesso di clausola – sebbene molto frequente nella tradizione – individua come possibile fonte la canzone 45 del Casa, vv. 13-14 («però che 'l cor quest'un conforto ha solo, / né trova incontra gli aspri suoi martiri»).²⁰⁴

dispergi e parti [...] turbi et offendi: XLII 4 («Dispergi e parti, e lui turbi et offendi»); *dispergi* è verbo ricercato – assente nella *Liberata*, ma con alcune occorrenze nella *Conq.* (per es. in XVIII 7 3-4) – che rimanda a *Rvf*, 39 7 («Per non scontrar chi i miei sensi disperga») e 253 12 («Subito, acciò ch'ogni mio ben disperga»), sempre in clausola, ma soprattutto, per il significato letterale, a *Purg.*, III 1-2 («Avvegna che la subitana fuga / dispergesse color per la campagna»); entrambe le dittologie (*Dispergi e parti / turbi et offendi*) ricorrono in testi dellacasiani, rispettivamente in *Rime*, 35 4 («Et Roma dal penser

²⁰² Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 318, 323.

²⁰³ Già Pestarino (TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 104), a proposito della redazione eterea di CLXXII 2, aveva segnalato la ripresa del verso conclusivo del sonetto dellacasiano di Glauco, puntualizzando che «sia *terreno* sia *immondo* sono aggettivi connotati nel *corpus* di monsignore».

²⁰⁴ Ivi, p. 28.

parto e dispergo») e in particolare, con maggiore aderenza al contesto tassiano, in 8 4 («tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi»)²⁰⁵.

fuggito e sparso: LXVI 4 («Co 'l fior de gli anni miei fuggito e sparso»); si tratta di una clausola dittologica esclusivamente dellacasiana, prelevata da *Rime*, 43 7-8 («Ove repente ora è fuggito e sparso / Tuo lume altero?»), diverso è però il contesto: il Tasso si riferisce al tempo della sua giovinezza, il Casa allo sguardo della donna-pietra, che gli è negato.

mescere: XLV 7 («E non mesce le salse a le dolci onde»), XCVIII 8 («Mesce brame e temenze, e sdegni et odi»), CXLV 11 («E fra le dolci fiamme il ghiaccio mesce»); latinismo e *hapax* in *Tr. Et.*, 38 («non alcun mal, che solo il tempo mesce»). Sulla terza occorrenza – come anche per la canzone CXLVII, al v. 1 («O ne l'amor che mesci / D'amar novo sospetto») – influisce in maniera evidente la memoria del v. 3 nel sonetto del Casa alla Cura («e mentre con la fiamma il gielo mesci»)²⁰⁶.

1.3.3. Lessico petroso

Il lessico di matrice “petrosa” si rileva in un numero molto limitato di sonetti:

diaspro: IV 9 («E lei d'un bel diaspro avolta io vidi»); il sostantivo si trova in Dante, *Rime* 43 – ultima canzone delle petrose – al v. 5, in posizione di rima («e veste sua persona d'un diaspro»)²⁰⁷ mentre è assente in Bembo, Della Casa e Bernardo; in Petrarca è solamente in *Tr. Pud.*, 120 («D'un bel diaspro er'ivi una colonna»). Nella *Liberata* si riscontra in corrispondenza dello scontro in battaglia fra Armida e Rinaldo, a XX 66 1-4 («“Sì dunque impenetrabile è costui,” / fra sé dicea “che forza ostil non cura? / Vestirebbe mai forse i membri sui / di quel diaspro ond'ei l'alma ha sì dura?”»), sale invece a cinque il numero delle occorrenze nella *Conquistata*, a II 7 5-8 («Ma quando fece il reo l'indegno acquisto / Là, v'ebbe di David la prisca sede; / Fu il giogo, che ponea, gravoso, ed aspro; / Egli più duro assai d'ogni diaspro»), VIII 92 7-8 («Stese egli il braccio; e tolse il ferro ignudo / Sovra il diaspro del celeste scudo»), XX 28 1-2 («Al diaspro quel lume era

²⁰⁵ Ivi, p. 191.

²⁰⁶ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 340-41.

²⁰⁷ Si cita da D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2018, precedentemente pubblicato in D. ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA, volume I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, introduzione di M. SANTAGATA, «I Meridiani», Mondadori, 2011.

sembiante, / Et al cristallo, in cui lo sol fiammeggia»), 29 6 («Tutto è diaspro quanto il muro estende»), 69 4-5 («Nè rigido diaspro ancor s'intaglia / D'imprese occulte, e di leggiadri carmi»).

impetrare: nell'accezione di 'impietrare', XXIX 4 («Maraviglia, e per tema il cor impetra»); il verbo è innanzitutto parte del lessico petroso della *Commedia*, a *Inf.*, XXXIII 49 («Io non piangèa, sì dentro impetra») e successivamente *hapax* nel *Canzoniere*, a *Rvf*, 37 56 («Et perché pria tacendo non m'impetro?»).

inasprire: XIX 6 («Dov'orgoglio l'inaspra a' miei desiri»), LVIII 7 («Ogni altro colpo, hor d'inasprir le giova»); il verbo compare nei *Rvf* come *hapax* a 206 30 («il dir s'inaspri»), dove il poeta si augura che le parole di Laura divengano aspre nei suoi confronti, se mai fosse vero che egli abbia dichiarato di amare un'altra donna; anche nel sonetto XIX dell'Osanna la voce è riferita all'amata – mentre in LVIII il soggetto è l'anima dell'innamorato, che gode delle ferite inferte da Amore – sebbene muti il contesto: l'inasprirsi è qui dettato dall'orgoglio, che oppone resistenza ai desideri dell'innamorato. Quattro le occorrenze nella *Liberata* (I 85 3, IV 10 6, IX 66 2, XIII 54 7), sei nella *Conquistata* (II 8 3, V 10 6, X 68 2, XV 70 5, XIX 121 7, XXIV 104 4); nelle *Rime* dellacasiane è *hapax*, a 21 7 («o l'inaspri e m'uccida, e pia tranquille»).

selce: IV 7-8 («S'indurò come suole alta colonna / O scoglio, o selce al più turbato cielo»); voce che appartiene anche al lessico dellacasiano, cui si rimanda. Il sostantivo, assente nelle rime dantesche, conta due incidenze nei *Rvf*, a 23 138 («mi volse in dura selce; et così scossa») e 197 6 («Medusa quando in selce transformollo»).

1.3.4. Lessico guerresco

Altra sfera semantica di interesse è quella dedicata all'ambito guerresco, in cui è possibile riconoscere numerosi contatti, dal punto di vista lessicale, con i due poemi tassiani, della *Liberata* e della *Conquistata*. Si riporta dunque un elenco dei casi più significativi, evitando anche in questa occasione – data la minore entità del *corpus* – la divisione per categorie grammaticali:

destriero: XXXIX 6 («Sferzi il destriero e gli rallenti il freno»), XLVIII 14 («Ei non rallenti a' suoi destrieri il morso?»); *hapax* non solo petrarchesco (*Rvf*, 98 1), ma anche nelle *Rime* del Bembo (58 19) e del Casa (42 9: «Portato da destrier che fren non

have»);²⁰⁸ il sostantivo, tuttavia, si era largamente diffuso nei poemi cavallereschi, dal Pulci in avanti (ricorre dodici volte nella *Lib.*, sedici nella *Conq.*).²⁰⁹

faretra: CLV 11 («Et hor prendo la spada, hor la faretra»); voce tradizionalmente ambivalente, pertinente sia alla sfera amorosa che militare – in questa seconda declinazione si attesta in tutte le incidenze delle due *Gerusalemme*, undici nella *Liberata*, ventuno nella *Conquistata* – con doppia occorrenza nei *Trionfi* (*Tr. Pud.*, 134, *Tr. Fam.*, III 63»), unica nelle *Rime* di Bembo (87 4: «e spenda tutta in me la sua pharetra») e ricorrente in Bernardo.

fedire: XXXVIII 1 («Questa è pur quella che percote e fiede»), ma si attesta anche nella canzone CIV (v. 35: «In quelle sparge; ond’ei l’anima fiede / Profonde piaghe, e le riapre e l’ange»); corrisponde alla forma dissimilata e più colta di ‘ferire’; la voce conta nove occorrenze nella *Lib.* – tra cui in dittologia a v 18 6 («e ’l cor stimola e fiede») – e tredici nella *Conquistata*; nella tradizione precedente ricorre nella *Commedia*, è *hapax* nei *Rvf* (100 4: «ne’ brevi giorni, quando borrea ’l fiede») e, sempre in corrispondenza di clausola dittologica, nelle *Rime* del Casa (32 4: «libertà cheggio, e tu m’assali e fiedi»).²¹⁰

impiagare: XIV 14 («E dar salute, ove più forte impiaga»), XLVI 2 («M’impiaga in guisa ch’io languisco a morte»), LVIII 1 («Fra mille strali, onde Fortuna impiaga»); nel significato di ‘ferire’, è verbo ricorrente nella *Liberata* (VII 40 6, 96 7, XX 116 1) che aumenta la sua incidenza nella *Conquistata* (IV 31 3, VIII 33 6, 96 7, XIX 34 1, 100 8, XXIV 89 1, 116 3); il termine è assente nei *Rvf* ed è *hapax* nelle *Rime* del Bembo, a 13 2 («Occhi leggiadri, onde sovente Amore / move lo stral che la mia vita impiaga») in posizione di rima; quattro le occorrenze nei versi di Bernardo Tasso (*Amori*, I 77 12, III 67 13, V 160 6 e *Ode*, 43 10).

infesto: ‘molesto, dannoso’, XCIII 10 («Più costante a’ tuoi colpi, o dolci o ’nfesti»); è termine usato nel poema, a XV 18 1 («La maggior Sirte a’ naviganti infesta»), XIX 2 1 («Ma sovra ogn’altro feritore infesto / sovraggiunge Tancredi»);²¹¹ quattordici i riscontri nella *Conquistata*.

²⁰⁸ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 313.

²⁰⁹ Cfr. VITALE, *L’officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 285.

²¹⁰ Ivi, p. 350.

²¹¹ Cfr. ivi, p. 252.

insidioso: CLVII 10 («Mova la vista insidiosa e 'l suono»); nella *Lib.* si attesta a v 1 2 («ne l'amor suo l'insidiosa Armida»), VII 31 4 («non segue la sua scorta insidiosa»), X 58 4 («che già seguì l'insidiosa guida»), 60 4 («seguendo e d'un bel volto insidioso»), XIV 61 6 («piaggia abitàr l'insidioso mare»), XIX 127 3 («l'arme e 'l venen, l'insegne insidiose») – e si noti come, a eccezione dell'ultimo caso, l'aggettivo è significativamente sempre riferito alla figura di Armida –; nella *Conq.* solamente a VI 1 2 («Ne l'amor suo l'insidiosa Armida»);²¹²

palma: 'simbolo vittorioso di trionfo', XXX 4 («È sua nobil vittoria, e quasi palma?»), XXXII 3 («Mille famose insegne e mille palme»), XCIV 12 («Ella palma n'acquisti, o morte almeno»), CLXXX 11 («Chi vide mai più gloriosa palma?»). Voce molto diffusa nella tradizione, con sei attestazioni nei *Fragmenta* (*Rvf.*, 230 12, 295 12, 359 7, 359 49) ma presente anche nei *Trionfi* (*Tr. Pud.*, 96: «mille vittoriose e chiare palme»), frequentissima nel contesto guerresco della *Liberata* e, in particolare, della *Conquistata*. Dalla *Lib.*, si veda per es. III 68 8 («ed hai del bene oprar corona e palma»), IV 21 6 («la palma de l'impresa al fin riporti»), VI 6 4 («ma di vita e di palma anco avrei speme»), VII 94 7-8 («ché stima ignobil palma e vili spoglie / quelle ch'altrui con tal vantaggio toglie») ecc.

pompa: XXXVI 12 («E se gli altrui sepolcri illustre pompa»), CII 8 («Leggiadra pompa, anzi il trionfo accolta»); voce che è parte dell'insieme lessicale degli *hapax* petrarcheschi – cui si rimanda –, nei poemi tassiani viene frequentemente associata, come nel caso del sonetto XXXVI, a immagini funeree, come in *Lib.*, III 67 1-2 («Di nobil pompa i fidi amici ornaro / il gran ferètro ove sublime ei giace»), 72 2 («Sorse a pari co 'l sole, ed egli stesso / seguir la pompa funeral poi volle»), VIII 56 2 («altra tomba, altra pompa egli ben merta»), X 26 5 («molti onorare in lunga pompa accolti»), XII 95 1-2 («Quivi da faci in lungo ordine accese / con nobil pompa accompagnar la feo»), XVII 40 6 («più che in funebre pompa il duce giaccia»); nella *Conq.*, si veda per esempio IV 78 1-2 («Così disse Goffredo, ed egli

²¹² Relativamente a questa voce Colussi (*Figure della diligenza*, cit., pp. 355-56) rileva: «si raccolgono pochi casi nei quali la voce tassiana conosce un raro impiego nella tradizione lirica; ora se ne riscontrerà una diffusione relativamente maggiore nella poesia epico-cavalleresca (*insidioso*, *minaccioso*) [...]»; e ancora con riferimento puntuale all'aggettivo: «scarsi impieghi nella tradizione poetica precedente, salvo alcune occorrenze in Ariosto (*LIZ*); l'intenso sfruttamento cui è sottoposto dal Tasso lirico ed epico ne segna la fortuna successiva». Per la scansione dieretica, applicata a «epiteti tipici» della *Liberata*, cfr. F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 44-45.

stesso / Seguir la nera pompa, armato, volle»), XXI 79 1-2 («Chiudean alfin la mesta pompa, e 'l fasto / De la gloria mortal, dolenti schiere»).

premio: XVII 7 («E dove caro premio al fin si deve»), LVII 2 («Premio a la fede e refrigerio al foco»); anche nella canzone XXV (v. 6: «hor qual può degno / Premio agguagliar la mia costante fede?»). La voce – molto diffusa nella tradizione poetica e nei due poemi tassiani – appartiene all'insieme lessicale tassiano riconducibile al «campo semantico dello scontro o battaglia guerresca, con i correlati della vittoria e premiazione»; una occorrenza anche nelle *Rime* del Casa (45 108) e negli *Amori* di Bernardo (I 42 19).²¹³

quadrella: V 13 («E mi furo i suoi guardi arme e quadrella»), LXXXIX 13 («Come quadrella son di lucido oro»); *quadrella* è termine militare usato con frequenza dall'autore nelle rime, con significato metaforico di 'freccie' di Amore – come già in *Rvf*, 29 32 («quadrella, dal voler mio non mi svoglia») e 206 10 («S'i' 'l dissi, Amor l'aurate sue quadrella») – e soprattutto in senso proprio nella *Conquistata*, dove le tredici occorrenze quasi raddoppiano le sette della *Liberata*.

spoglie: 'trofei, prede', LXXVI 2 («Che quasi care spoglie e ricche prede»), CII 7 («E de' miei sensi, e di nemiche spoglie»); la voce ricorre nei due poemi: nella *Liberata* è per esempio a IV 80 3 («ed assai care al Ciel son quelle spoglie»), VII 94 7 («ché stima ignobil palma e vili spoglie»), XIII 62 7 («le vincitrici spoglie e i ricchi fregi»), e conta altre sei occorrenze; si attesta inoltre nei *Trionfi* (*Tr. Cup.*, III 123: «di sue vertuti e di mie spoglie altera»; *Tr. Pud.*, 184: «Ivi spiegò le gloriose spoglie») e come *hapax* nelle *Rime* del Casa (71 2: «la negra insegna, e de le spoglie altera»).²¹⁴

suggere: 'succhiare', XVII 6 («Là dove lungo Amore ei sugge e beve»), LXX 8 («Ella sugger pensò vermiglia rosa»); è voce che si riscontra nella *Liberata* (come nella *Conquistata*), in contesto guerresco e amoroso: si veda per esempio XI 79 4 («e finalmente / il sangue saracino a sugger viene»), XX 79 2 («pasce le membra quasi e 'l sangue sugge») e, per la declinazione amorosa, XVI 19 4 («e i dolce baci ella sovente / liba or da gli occhi e da le labbra or sugge»).

trionfo: XCIV 14 («Fia vittoria il morir, trionfo il sangue»), CII 8 («Leggiadra pompa, anzi il trionfo accolta»); ricorrente nelle due *Gerusalemme*: nella *Liberata* per esempio a IX 64 8 («le vostre guerre ed i trionfi vostri»), XII 59 1-2 («Misero, di che godi? oh quanto

²¹³ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 349.

²¹⁴ VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 324.

mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto!)), ma anche in accezione amorosa, come a XVI 38 2 («Ahi! dove or sono i suoi trionfi e i vanti?»).

trofeo: LIX 9 («Veggio trofei del mar, rotte le vele»), CII 14 («Hor son trofei di que' guerrieri ardenti»); sostantivo che pertiene «al campo semantico dello scontro o battaglia guerresca»,²¹⁵ si attesta con frequenza negli *Amori* di Bernardo Tasso. Sette le incidenze nella *Liberata*, a fronte delle trentaquattro della *Conquistata*.

turba: LXXXIV 13 («Tanta è la turba, e tutti un cor sostiene»), CII 5 («Ecco la turba già importuna e stolta»); anche nella canzone XXV (v. 31: «Chiama la turba a' suoi diletti intesa»), che riprende in chiave parodica *Rvf*, 7 11 («dice la turba al vil guadagno intesa»).²¹⁶ Voce frequentissima nei due poemi, declinata spesso nell'accezione di 'moltitudine di soldati'. Si veda per esempio nella *Lib.*, III 59 5 («né fra turba sì grande uom più guerriero»), V 26 1-2 («Or quivi, allor che v'è turba più folta, / pur, com'è suo destin, Rinaldo accusa»), VII 64 8 («di questa ignobil turba un grande stuolo»), IX 20 6 («scorto che sì gran turba egli conduce»), 72 2 («né può la turba aprir calcata e spessa»), XVI 49 6 («de la battaglia, entro la turba ostile»), XVII 18 5 («La turba egizia avea sol archi e spade») ecc.

1.3.5. Lessico «di gravità poetica»

Altra categoria significativa è quella che è stata proficuamente sistematizzata da Maurizio Vitale in relazione alla lingua della *Liberata*, che riguarda un lessico grave «di tinte accese e vistose [...] di suoni grandiloquenti che generano intensi effetti poetici», fonicamente altisonante e che mira ad arricchire la «magnificenza espressiva» del verso.²¹⁷ Si riportano di seguito i riscontri più significativi:

horrore: cfr. latinismi.²¹⁸

oscuro: I 1 («Quella, che trasse già d'oscura parte»), XXII 8 («Queste ombre oscure co' bei raggi ardenti»), XXX 12 («Lontano io gelo, et ombre oscure e fumi»), XXXI 8 («O luna, che ne faccia il sole oscuro»), LXXVI 9 («O Ninfa, o Dea, non de l'oscuro fondo»),

²¹⁵ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 349, ma cfr. anche p. 351.

²¹⁶ Cfr. TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 281.

²¹⁷ La categoria è tratta da VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 193; cfr. pp. 193-99).

²¹⁸ Qui e di seguito si rinvia alla sezione dedicata per le voci che sono latinismi.

LXXX 3 («Da nube che la cinga, oscura e bruna»), XCI 14 («Ne gli oscuri d'oblio profondi abissi»), XCII 5 («Fredda la fiamma è già, sua luce oscura»), XCVIII 11 («Veggio ne l'aria del bel viso oscura»), CXLVIII 3 («O qual frondoso calle o selva oscura»), CLI 11 («Di novo amante oscuro e picciol foco»), CLVIII 13 («Lumi sereni de la oscura vita»), CLX 10 («Nube celava od altro oscuro velo»), CLXVI 3 («Come al partir d'oscura notte ombrosa»); l'aggettivo è molto diffuso nei due poemi e nelle rime. Nella *Liberata* per esempio è a IV 10 3 («n'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro»), VI 5 1-2 («non vuo' già ch'ignobil morte / i giorni miei d'oscuro oblio ricopra»), VI 50 3 («ma sì oscura la notte intanto sorse»), XII 46 1 («Vedi globi di fiamme oscure e miste») XV 9 4 («Noto che minacciava oscuro nembo») ecc.

purpureo: CXIV 6 («Sì come è l'altro, onde purpureo splende»), CLXVI 4 («Vidi purpurea luce in oriente»); anche nella canzone XXV (al v. 51: «Là 've spirar tra le purpuree rose»). Aggettivo che spicca per la sua natura allitterante e consonantica, considerato stilisticamente grave da Di Benedetto (a confronto dell'alternativa parzialmente sinonimica di *vermiglio*).²¹⁹ Già Lanfranco Caretti, tuttavia, rilevava, nell'ambito dell'analisi variantistica del sonetto *Già solevi parer vermiglia rosa* (CLXII), che l'aggettivo *purpurea* della primitiva – ed encomiastica, vista la dedica a Lucrezia d'Este – redazione, «anche ad attenersi soltanto all'etimo e alla tradizione, doveva apparire indubbiamente un segno troppo manifesto di “regalità”». ²²⁰ La voce, parte del lessico del poema, registra un notevole aumento delle occorrenze nella *Conquistata* (trentadue contro tredici). Nella *Lib.*, è riferita, per esempio, al colore degli indumenti (come in III 58 7-8: «Goffredo è quel, che nel purpureo ammanto / ha di regio e d'augusto in sé cotanto»), VI 16 8, XVII 29 8, XIX 62 2), all'alba (VIII 42 4: «i raggi del mattin purpurei e d'oro») ma anche al sangue, in VII 52 8 («a i purpurei tiranni infausta luce»); aumentano nella *Conq.* i riscontri appartenenti a quest'ultima tipologia semantica: IV 36 3-4 («Fu levissima piaga; e i biondi crini / Rigati fur de le purpuree stille»), VIII 103 1-2 («Riman sdegnoso, più ch'afflitto, il Conte / Che fuor purpureo uscirne il sangue vede»), XII 75 6

²¹⁹ Si veda A. DI BENEDETTO, *Una lettura del Tasso lirico*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, cit., p. 46; le osservazioni sono relative alle varianti del sonetto *Già solevi parer vermiglia rosa*, presente nella raccolta Osanna.

²²⁰ L. CARETTI, *Due restauri tassiani*, in ID., *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 213. Nella redazione Osanna, come d'uso, sarà infatti eliminata la maggior parte dei riferimenti contingenti e biografici delle rime precedentemente composte.

(«Fra duo bei fiumi; un di purpureo sangue»), XIX 103 3 («Spargendo d'un purpureo, e caldo fiume»), XXIV 93 7 («E gli empie il grembo di purpureo sangue»).

ribombare: CLXV 4 («Al ribombar de le sonore squille»); assente dall'elenco di riferimento stilato da Vitale, ma altrettanto significativa per il suo peso fonico, è allotropo raro e semplificato di *rimbombare*, diffusissimo in particolare nella *Conquistata* (cinquantasette occorrenze).²²¹ È attestata nel *Furioso* (come a XVII 70 4: «e ribombar de gridi odon le strade»),²²² e con tre occorrenze ne *L'Italia liberata dai goti* del Trissino.

tenebroso: XLIX 4 («M'involgea gli occhi in tenebroso velo.»), CLX 6 («Si ricoprian fra tenebrosoi horrori»), CLXV 2 («Rote faceano, e tenebrosoi giri»); aggettivo di gusto grave tassiano, presente nella *Liberata* con tre sole occorrenze (XII 80 3: «rischiarar parve il tenebroso aspetto»; XIV 45 8: «ch'ei per se stesso è tenebroso e corto»; XIX 83 3: «Torbide notti e tenebrosoi giorni») ma che si attesta in crescita nella *Conquistata*, con ventotto occorrenze.²²³

torbido: LI 10 («Cerchi dal falso e torbido splendore»), LXXX 6 («Nembo o procella torbida importuna»), CXXXI 12 («Ma qualunque io mi sia, torbido o vago»), CLXXII 4 («E non risplenda il torbido splendore»); l'aggettivo ricorre diciotto volte nella *Liberata*, come a VI 61 3 («fé sereno ella il torbido sembante»), IX 26 4 («fra mille lampi il torbido oceano»), X 25 5 («Si fé ne gli occhi allor torbido e scuro») ecc.

usurpare: CXLV 9 («Hor ch'empia Gelosia s'usurpa il loco»); verbo non accolto nell'elenco lessicale di Vitale, ma significativo per l'iterata vocale cupa *u* e per l'aspra ripetizione della vibrante. È voce rara – attestata nei due poemi (sei presenze nella *Lib.*, dieci nella *Conq.*) – che ricalca nell'occorrenza tassiana delle rime *Par.*, XXVIII 22 («Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio»)²²⁴

All'elenco di singole voci è possibile aggiungere, in questo senso, anche alcuni significativi sintagmi e perifrasi allusive:

Alcide ardendo: LXXIX 13, sintagma altisonante, con attacco allitterante e ritorno fonico della occlusiva, che sembra quasi suggerire, mimeticamente, il crepitare delle

²²¹ Comune ai due poemi è, tra le altre, l'occorrenza di *Lib.*, IX 23 7-8 («se ben l'elmo percosso in suon di squilla / rimbomba e orribilmente arde e sfavilla»).

²²² Si cita da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1990⁵ (1976).

²²³ VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 198.

²²⁴ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 371.

fiamme sul rogo dell'eroe. Il parallelismo mitologico riguarda la figura dell'amante, che, bruciando di sublimante passione amorosa, si libera delle sue sembianze umane e mortali (vv. 12-14: «Chè dolcezze soffrendo amare et acre, / E quasi Alcide ardendo, a poco a poco / Cangierà le sue prime humane tempree»).

novo Tantalo: LII 8 («Novo Tantalo fui con fero esempio»), tessera che si distingue per il rincarico vocalico di *o* e di *a* (*nOvO TAnTAlO*), nel secondo caso arricchita dall'appoggio duramente consonantico della *t*, allude alla crudele sorte del poeta che supera quella del personaggio mitologico (e si noti inoltre, nel medesimo verso, il concorso dell'allitterazione quasi aspra della fricativa: *Fui con Fero...*).

Mastro eterno: XV 2, da *Rvf*, 70 41-42 («Tutte le cose di che 'l mondo è adorno / uscìr buone de man del mastro eterno»).

Re de gli altri supebo, altero fiume: LXXIV 1, perifrasi che indica il Po, presso le cui sponde si trova madonna; ma si tratta di un noto prelievo petrarchesco, da *Rvf*, 180; nel commento il Tasso ricorda anche la fonte classica virgiliana di *Georgiche*, I 482 («fluviorum rex Eridanus»).

tempestoso pianto: XLV 14 («Passando un mar di tempestoso pianto»), sintagma fonicamente rilevante per l'allitterante e mimetica ripetizione delle occlusive dure *t* e *p*. L'aggettivo conta due occorrenze nella *Lib.*, a II 84 5 («placa del mare i tempestosi flutti») e VII 98 7 («sdrusciti i fianchi al tempestoso flutto»), e quindici presenze nella *Conq.*, per lo più con significato letterale in riferimento alle acque marine (come in *Lib.*), ma cfr. anche, per esempio, IV 63 1-2 («Come d'alzarsi a tempestosa guerra, / Cinte di nubi le orgogliose fronti»).

Infine, altri casi rilevanti di voci peregrine o fonicamente aspre sono i seguenti:

allumare: 'illuminare', XLVII 2 («Che v'infiora le guance e gli occhi alluma»), CLXXVI 10 («E per tutto risplenda, e 'l tutto allumi»); voce poco frequente nella tradizione ma riscontrabile per es. nei *Rvf* (175 12: «et così di lontan m'alluma e 'ncende»; 185 5: «forma un diadema natural ch'alluma»; 240 10: «di sì alta vertute il cielo alluma») e tre volte nella *Liberata* a VIII 74 6 («que' pochi a cui la mente il vero alluma»), XIV 39 3

(«onde, come a più fiaccole s'allume, / splende quel loco»), XV 34 8 («e poi la notte il ciel di fiamme alluma»);²²⁵ Sette i riscontri nella *Conquistata*.

attorcere: XXXVI 8 («Com'io di quel che v'ha le chiome attorte»), LXXXII 11 («Ha di sua man il mio Signore attorto»); il verbo conta solamente tre occorrenze nei *Rvf* (29 3: «né d'òr capelli in bionda treccia attorse»; 189 11: «che son d'error con ignorantia attorto»; 296 5: «troncaste, ch'attorcea soave et chiaro») e – assente in Bembo e Della Casa, ma non in Bernardo – compare solamente due volte in *Lib.*, IV 4 6 («e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte») e XIV 72 3 («ch'a i lunghi crini in su la fronte attorti»); due occorrenze si riscontrano anche nella *Conquistata*.²²⁶

1.3.6. Latinismi

I latinismi rappresentano il gruppo lessicale più nutrito dal punto di vista quantitativo, pertanto sono riportati secondo la già adoperata suddivisione per categorie di nomi, aggettivi e verbi. Per gli *hapax* petrarcheschi si rinvia alla precedente sezione dedicata. Tra i sostantivi:

angue: XCVII 1 («Ahi, quale angue infernale in questo seno»), CLXXVII 6 («L'angue di tosco e queti il mar sonante»), è latinismo lessicale usato anche nella *Liberata* (per es. a VIII 70 5: «questo che divorò, pestifero angue», al plurale a IV 4 6 «e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte»);²²⁷ dodici i riscontri della *Conquistata*, il triplo rispetto alla *Lib.*

arena: XXI 6 («Hor solcar l'onde, hora segnar l'arene»), XL 12 («O Ninfa, o Dea, sovra l'incolta arena?»), LVI 7 («E son più de l'arene i miei desiri»), LIX 10 («Tronche le sarte e biancheggiar l'arene»), LXXIII 4 («I salsi lidi e le minute arene»), LXXVI 7 («E mentre bagna più l'arena, o cede»), XCVII 9 («Hor qual arena sì deserta, o folto»), CV 7 («Ha tante arene, ove più 'l mar s'implica»), CLXXIV 4 («Huom rado scampa a le bramate arene»); latinismo usatissimo da Bernardo Tasso (per un totale di cinquantacinque occorrenze), ma presente anche nei versi di Bembo (*Rime*, 38 29; *Stanze*, 5 8) e Della Casa (*Rime*, 32 23); la variante aferetica del termine (*rena*) è usata, oltre che nella *Commedia*, a *Rvf*, 35

²²⁵ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 336.

²²⁶ L'aggettivo si attesta altre cinque volte nelle rime, tra cui in 950 5 («Né fu legata mai da fune attorta») e in 954 46 («né capo o chioma attorta»), entrambe appartenenti alla *Seconda parte* della stampa Marchetti.

²²⁷ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 201.

4 («ove vestigio human la rena stampi») e 212 4 («solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento»)²²⁸.

armento: LXXVII 3 («Marini armenti, e voi che fatti havete»), CXL 7 («Pasce gli armenti, e 'n su l'estivo ardore»); latinismo non petrarchesco «molto diffuso in Sannazaro e Bernardo Tasso», nel significato di 'pesci' della prima occorrenza è però calco da *Georgiche*, IV 394-95 («quippe ita Neptuno visum est, immania cuius / armenta [...] pascit sub gurgite»)²²⁹.

bruma: si rinvia alla sezione dedicata agli *hapax* petrarcheschi.

candore: XVII 10-11 («A rimirar come il natio candore, / Dal candor peregrin sia fatto adorno»), XCIX 3 («Spargan le penne di più bel candore»); anche nella canzone CIII (v. 11: «Ma questa mia, che 'l bel candore eccede / De' cigni, hor che se 'n riede»). Voce assente nel *Canzoniere*, nei versi dellacasiani e del Bembo, ma diffusissima nell'opera di Bernardo Tasso (quaranta occorrenze solamente negli *Amori*).

carne: si rinvia alla sezione dedicata agli *hapax* petrarcheschi.

conca: XVII 3 («Pregiate conche, e dal tuo novo honore»); *conche* è latinismo per 'conchiglie', che conta – sebbene assente nei *Rvf* – un precedente nelle *Stanze* del Bembo, a l 1 6, e in particolare nel sonetto di Glauco del Casa (*Rime*, 62 4: «e come sue sembianze si mischiaro / di spume e conche e fêrsi alga sue chiome»). Il termine è *hapax* nella *Liberata* a XVII 23 4 («conche di perle gravide e feconde»), mentre l'incidenza raddoppia nella *Conquistata*.

damma: si rinvia alla sezione dedicata agli *hapax* petrarcheschi.

fasto: LXIV 7 («Così il fasto e l'orgoglio havrà pur fine»); latinismo ('orgoglio, disprezzo') che è «raro in quest'accezione nella tradizione [...] ma caratteristico degli elegiaci latini».²³⁰ Nella *Liberata* si riscontra – con occorrenze parzialmente accolte anche nella *Conq.* – a v 64 3 («oh come perde or l'alterezza e 'l fasto!»), X 26 3 («e con fasto superbo a gli insepoliti / l'arme spogliare e gli abiti infelici»), XVI 38 5 («e così pari al fasto ebbe lo sdegno»), XVII 50 5 («E chi sei, – disse – tu, che sì gran fasto / mostri, presente il re, presenti noi?»).

²²⁸ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 319.

²²⁹ Ivi, p. 331.

²³⁰ Ivi, p. 332.

feretro: LXXXIII 11 («Non però trovo mai tomba o feretro»); *feretro* è latinismo «di rara occorrenza nella tradizione lirica».²³¹ Nella *Lib.* si attesta, con medesimo accento piano, unicamente a III 67 2 («il gran ferètro ove sublime ei giace»), nella *Conq.* a IV 74 2 («Il gran feretro in cui Guidon si giace»); attestato anche nell'*Orlando furioso*, a XXXVII 50 5 («che lo fe' riportar sopra un ferètro») e XLIII 178 3 («spiegate accompagnavano il ferètro»).

folgori: XCV 7 («E 'n van tanti ver me folgori spendi»), sostantivo «latinamente maschile»,²³² che si registra anche in Bernardo Tasso, Petrarca e nei due poemi.²³³

fraude: XCI 12 («Perfida ancor ne la tua fraude io spero»); latinismo fonetico con conservazione del dittongo tonico che si attesta nella *Lib.* a XIX 129 7 («così la fraude a te palese fatta»), mentre più comune è la forma non dittongata *frode/frodo* (diciassette occorrenze); nove i riscontri nella *Conq.*²³⁴

historia: cfr. *hapax* petrarcheschi.

horrore: 'luogo solitario, buio', 'oscurità', XLII 13 («Deh, fuggi il sole, e cerca in chiuso loco / Come notturno augel, gli horrori amici»), CXLVI 3 («E sol di cieco horror larve e spaventi»), CLX 6 («E mille vaghi furti insino al giorno / Si ricoprian fra tenebrosi horrori»); nel significato di 'terrore, angoscia', CXL 3 («Chi riman qui solingo, ove d'horrore / È cieca valle, di miseria e d'ira»), CLV 10 («Hor di speranza pieno, et hor d'horrore»), oltre che nella canzone L (v. 8: «Che non sia cinto di più fosco horrore / L'infelice mio core»). Come 'luogo buio, oscurità' la voce è latinismo e *hapax* petrarchesco che il Tasso recupera grazie anche all'elevata incidenza nella poesia paterna: presente nei *Rvf.*, 176 12 («Raro un silentio, un solitario horrore / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque»), oltre che in Bembo (*Rime*, 4 9), conta «una trentina o più esempi in cui il vocabolo va interpretato in senso concreto» in Bernardo Tasso (*Amori*, I 7 11, 22 30, 23 6, 110 8, ecc).²³⁵ Il sostantivo è largamente attestato nei due poemi, con entrambi i significati.²³⁶

²³¹ Ivi, p. 341 ma cfr. anche VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 181.

²³² TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 211.

²³³ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 94 e n. 189 e VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 291.

²³⁴ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 514.

²³⁵ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 320.

²³⁶ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 193-94.

horto: CLXVII 5 («Meraviglioso grembo, horto e coltura»); latinismo ('giardino') forse suggerito da Bembo (*Stanze*, 31 1: «È la vostra bellezza quasi un orto») ma presente anche nelle *Rime* di Della Casa, a 30 9 («Qual chiuso in orto suol purpureo fiore»)²³⁷

imago: cfr. *hapax* petrarcheschi.

insidia: XXVII 7 («Mentre scorgon l'insidie, e i passi erranti»), CX 3 («Mentre fugge l'insidie e spezza i nodi»), CLX 3 («Nè giamai ne l'insidie i nostri cori»); la voce, assente nel Petrarca volgare, fa parte di quei latinismi per cui «non è possibile indicare una fonte precisa»,²³⁸ sebbene per il v. 7 del sonetto XXVII il Tasso citi come fonte i *Carmina* di Catullo (VII 7-8: «Aut quam sydera multa, cum tacet nox, / furtivus hominum vident Amores»)²³⁹.

larva: si rinvia alle sezioni dedicate agli *hapax* petrarcheschi e al lessico dellacasiano.

meta: XXI 8 («Su 'l carro sì, com'ei corresse a meta»), LXII 8 («Se non posso d'Amor, le mete estreme»), CVIII 10 («In voi raccendo, e sete oggetto e meta»); nell'occorrenza di XXI 8 la voce viene utilizzata con il significato tecnico originario di 'punto intorno a cui girano o a cui devono pervenire i carri', come in Orazio, *Carm.*, I 1.²⁴⁰

monile: cfr. *hapax* petrarcheschi.

ostro: cfr. *hapax* petrarcheschi.

pompa: cfr. *hapax* petrarcheschi.

pugna: XCIV 11 («Se pugna ei vuol, pugni per me pietade»), latinismo diffuso nei due poemi e nelle *Rime* di Bernardo Tasso.²⁴¹

rapina: cfr. *hapax* petrarcheschi.

rastro: CXL 8 («Hor tratta il rastro, et hor la falce aggira»); latinismo «di Poliziano e Sannazaro, che lo desumono da Virgilio, ma accostato a *falce* rimanda direttamente alla coppia tradizionale latina formata da *rastrum* e *falx*»²⁴². La voce è attestata solamente nella *Conquistata*, non nella *Liberata*, in quattro occorrenze: a II, 15 8, XVII 31 5, XXII 66 3, XXIV 49 3.

²³⁷ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 339.

²³⁸ Ivi, p. 341.

²³⁹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 243.

²⁴⁰ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 336; il riferimento oraziano è espressamente dichiarato dall'autore nel commento al testo (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 228).

²⁴¹ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 351.

²⁴² Ivi, p. 333.

vapore: XCVIII 10 («Sparge quasi vapori un sol turbato»); latinismo – attestato sia nella *Lib.* che nella *Conq.* – per cui Colussi rimanda alla fonte di Bernardo Tasso, in particolare ad *Amori*, IV 68 7 («di tutti que’ vapori umidi, argenti»), e soprattutto a un passo delle *Selve* di Lorenzo de’ Medici, a II 134 3 («Io veggio non so che nell’ombra scura, / un foco che di cielo in terra casca / quasi un vapore», qui però nell’accezione di ‘fulmine’).²⁴³

veneno: cfr. *hapax* petrarcheschi.

vestigia: cfr. *hapax* petrarcheschi.

Latinismi aggettivali sono:

adverso: ‘sfavorevole, inclemente’, LXI 8 («E ’n questo mar del mio nemico Amore / La nave crederò del mio dolore, / Ad Euro adverso, disperato amante?»); latinismo petrarchesco riscontrabile a *Rvf*, 344 10 («né gran prosperità il mio stato adverso») e 72 53 («al mio imperfecto, a la Fortuna adversa»), e con plurime attestazioni nella *Conquistata*, per es. VI 108 4 («L’insidie, e i casi avversi huom fuggir deve»), XVIII 71 4 («Che non fia sempre al valoroso petto / Il Cielo adverso, e la Fortuna infida»), XXIV 85 2 («Qui ’l possente Altamoro in pugna avversa / Nulla del core invitto allor perdéo») ecc. L’aggettivo è inoltre *hapax* nelle *Rime* del Casa, a 59 4 («che le fortune adverse amar non sanno») ed è presente nella poesia di Bernardo Tasso, in particolare negli *Amori*, oltre che nelle *Ode* e nei *Salmi*.

argente: cfr. *hapax* petrarcheschi.

angusto: cfr. *hapax* petrarcheschi.

aprico: CV 6 («Nè questo lido e questa spiaggia aprica»); latinismo attestato nel *Canzoniere*, a *Rvf*, 139 6 («e con voi sempre in quella valle aprica») e 303 6 («valli chiuse, alti colli et piagge apriche»), riscontrabile nella *Liberata* (per es. a XIX 81 1: «Me su la spiaggia di Biserta aprica»),²⁴⁴ e nella *Conquistata*; il sintagma di clausola era già dell’*alcasiano*, di *Rime*, 63 8 («ha neve e ghiaccio ogni tua spiaggia aprica»), di Sannazaro

²⁴³ Ivi, p. 336-37.

²⁴⁴ Cfr. VITALE, *L’officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 201.

(*Sonetti e canzoni*, c 52-53: «Non ti soven che in quella piaggia aprica / stamane il tuo dir saggio mi riprese»),²⁴⁵ e riscontrabile negli *Amori* di Bernardo Tasso.

atro: XCVII 6 («De la sua luce in atra nebbia involse?»),²⁴⁶ CLXXVIII 1 («Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle»); latinismo – ricorrente nelle due *Gerusalemme* – che registra una doppia incidenza nei *Rvf*, a 151 1 («Non d'atra et tempestosa onda marina») e 332 66 («chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti»), attestato anche nelle *Rime* del Casa (tra cui 64 4: «parte di me ne l'atre nubi sue») e con elevata frequenza nei versi di Bernardo Tasso.²⁴⁷

audace: LIX 7 («Per notturno seren già sciolse audace»), XCIV 1 («Sdegno, debil guerrier, campione audace»), CXLII 1 («Dal vostro sen, qual fuggitivo audace»); latinismo «molto frequente nella lirica di Bernardo»,²⁴⁸ oltre che nei due poemi tassiani.

aurato: XCIV 3 («Conduci in campo, ov'è d'aurati strali»); latinismo molto diffuso nella tradizione, che registra sei occorrenze nel *Canzoniere* petrarchesco (*Rvf*, 185 1, 201 1, 206 10: «S'i' 'l dissi, Amor l'aurate sue quadrella», 223 1, 296 7, 321 2).

candido: III 6 («Ne la sua voce a candida Angeletta»), XVI 1 («Quella candida via sparsa di stelle»), XVIII 4 («Di candidi ligustri e di viole»), XXXIV 5 («Ella, al candido viso et al bel petto»), XLI 5 («E da candide man vibrata intorno»), LIV 3 («Come depingerai candidi fiori»), LXXVII 13 («Mentre il candido piè lavar desia»), LXXXVII 14 («Una candida man si glori e vantì»), CXXX 12 («Come in candida fronte è il biondo crine»), CLVIII 2 («E 'l bel vermiglio e 'l candido colore»); anche nelle canzoni L (v. 46: «Che s'al candido petto i' mai non toglio»), CIII (v. 13: «La primavera candida e vermiglia»), CIV (v. 66: «Et a quel volto candido e vermiglio»). Latinismo diffuso nella tradizione, che conta dodici occorrenze nei *Rvf* ed è attestato nei versi del Casa, di Bembo e con altissima frequenza nelle *Rime* di Bernardo Tasso.

canoro: LXXVI 8 («Parea dir mormorando, in suon canoro»), LXXXIX 9 («Dunque, s'amando i' parea già canoro»); anche nelle canzoni XXV (v. 69: «Ch'augel canoro intorno a' vostri rami»), CIII (v. 9: «Un bianco augel parer fa roco e vile / Nel più canoro aprile»),

²⁴⁵ Si cita da I. SANNAZARO, *Sonetti e canzoni*, in ID., *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961.

²⁴⁶ Pestarino (TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 217) segnala come possibile fonte del modulo metaforico (riferito però alla notte e non alla nebbia) *Aen.*, VI 866: «sed nox atra caput tristi circumvolat umbra».

²⁴⁷ Cfr. anche VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, pp. 201-2 per le numerose attestazioni nella tradizione poetica.

²⁴⁸ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 338.

CIV (v. 131: «Pur a voci canore»). A proposito osserva Colussi: «la relativa circolazione dell'aggettivo nella lingua poetica cinquecentesca è in genere connessa con l'imitazione o allusione di Hor., *Carm.*, II 20».²⁴⁹ L'aggettivo è ben attestato anche nella *Lib.*, con cinque occorrenze, tra cui a XV 65 3 («sì come al suon de le canore corde»), XX 13 7-8 («così correan volubili e veloci / da la sua bocca le canore voci»), e in particolare nella *Conq.* (diciassette occorrenze, tra cui a I 118 7: «E dove risonar canore cetre»).

ceruleo: cfr. *hapax* petrarcheschi.

egro: cfr. *hapax* petrarcheschi.

fallace: XXXVIII 6 («Ignuda e bella, e se non è fallace»), XL 9 («Tu pensier fido, e tu sogno fallace»), LIII 10 («E 'l mio fermo sperar torna fallace»), LIX 6 («Altri, seguendo il lusingar fallace»), LXXVIII 12 («Specchi del cor fallaci, infidi lumi»), CLI 10 («Tanto gradiste, per fallace segno»), CLXXVIII 2 («Destro m'asconde, e vie fallaci io stampo»); latinismo ricorrente nei *Rvf* (nove attestazioni) e molto frequente nelle *Rime* di Bernardo.

frondoso: LXXVII 5 («Elci f[r]ondose, amici porti e fidi»), CXXXVIII 2 («Froncosa pianta, l'herbe e le viole»), CXLVIII 3 («O qual frondoso calle o selva oscura»); latinismo che si riscontra in Bembo (*Rime*, 140 3: «amate intorno elci frondose, et chioistro»), Della Casa (41 10, 46 71, 61 11, sempre in riferimento o in presenza del sostantivo *elce*) e Bernardo.²⁵⁰

fugace: XXXVIII 14 («O fugaci dilette, o certe doglie»), XLV 1 («Come la Ninfa sua fugace e schiva»), LII 12 («E dritto è ben ch'io fugga onde fugaci»), CX 2 («Onde l'aura fugace, Amore, annodi»), CXLII 4 («Un bacio attrasse il prigionier fugace»); latinismo riscontrabile già nel Petrarca dei *Trionfi* (*Tr. Cup.*, IV 61: «O fugace dolcezza! o viver lasso!»); *Tr. Pud.*, 38: «d'una fugace cerva un leopardo»), poi attestato nelle rime di Bembo, Della Casa e diffusamente in Bernardo. Nella *Liberata*, come nella *Conq.*, si registra con il significato di 'pronto a fuggire' (rispetto al tradizionale e petrarchesco 'fuggitivo'), rientrando così nell'insieme dei latinismi semantici in cui si riconosce «il valore etimologico originario».²⁵¹

illustre: cfr. *hapax* petrarcheschi.

imo: cfr. *hapax* petrarcheschi.

²⁴⁹ Ivi, p. 331.

²⁵⁰ Cfr. ivi, p. 339.

²⁵¹ VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 218; cfr. pp. 220-21.

infido: LX 12 («Così l'infido mar, placido il seno»), LXXVIII 12 («Specchi del cor fallaci, infidi lumi»); latinismo frequente in Bernardo Tasso,²⁵² esso ricorre nei due poemi tassiani, dove si attesta in duplice accezione: con significato corrente (per es. *Lib.*, I 86: «turba infida»; XIV 30: «duce infido») e con contaminazione del significato religioso e morale (per es. a IX 51 5, dove alla «gente fedel» è contrapposta «l'infida», come anche a X 51 2, nell'accusa di Solimano ad Argante, che è «a la sua patria, a la sua fede infido»²⁵³ Per il primo riscontro cfr. *Lib.*, I 22 3 («né la vita esponemmo al mare infido») e *Conq.*, XVIII 7 8 («Nel periglio commun del mare infido?»).

negletto: cfr. *hapax* petrarcheschi.

nubilo: cfr. *hapax* petrarcheschi.

nubiloso: XLVII 3 («In questa nubilosa e fredda bruma»); latinismo petrarchesco (*Rvf*, 28 49: «là sotto i giorni nubilosi e brevi»; 169 10: «un raggio / Scorgo fra 'l nubiloso, altero ciglio»), frequente in Bernardo, e con occorrenza unica nelle *Rime* di Bembo (17 22) e Della Casa (63 9: «a questa breve e nubilosa luce»). Un solo riscontro dell'aggettivo nella *Liberata*, a IV 84 5 («Serenò allora i nubilosi rai»), sei nella *Conquistata* (in tre casi in accostamento sintagmatico con *figlia*).

ondoso: LXXX 8 («Il caro legno per gli ondosi campi»); il sintagma *ondosi campi* – che deriva da *Egloghe*, IX 4-8 di Berardino Rota («or che convien solcar l'onda marina, / e cercar altre piagge et altre rive / con altri remi e con più destro legno. / L'ondoso campo [...]») – è anche in *Rime*, 1244 27 («ne gli aspri colli o pur ne' campi ondosi», componimento accolto nella Marchetti) e conta un'occorrenza nel *Re Torrismondo* (IV 2557); il latinismo *ondoso* è frequente in Bernardo Tasso.²⁵⁴

palustre: cfr. *hapax* petrarcheschi.

perfido: XCI 12 («Perfida ancor ne la tua fraude io spero»), voce che «come allocuzione, rimanda al vocativo *perfide*, diffusissimo nella poesia erotica latina»; come rileva Colussi, nella tradizione precedente è in Boiardo (*Amorum libri*, II 33 12, 53 3) e nell'*Orlando furioso*, a II 1 3, XXXVI 45 2.²⁵⁵

²⁵² COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 364.

²⁵³ R. M. RUGGERI, *Latinismi, forme etimologiche e forme "significanti" nella Gerusalemme Liberata*, in «Lingua Nostra», VII, 4, 1946, p. 82.

²⁵⁴ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 341; i versi del Rota, segnalati da Colussi, da B. ROTA, *Egloghe pescatorie*, a cura di S. BIANCHI, Roma, Carocci, 2005.

²⁵⁵ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 333.

placido: cfr. *hapax* petrarcheschi.

rapace: cfr. *hapax* petrarcheschi.

secondo: cfr. *hapax* petrarcheschi.

sublime: LXXXVIII 6 («Che mal gradite il mio cantar sublime»), CLXXIX 5 («Ma più d'appresso, hor più sublime segno»); Colussi rimanda – in riferimento all'unico riscontro chigiano, corrispondente al sonetto Osanna LXXXVIII – agli *Amores* di Ovidio, in particolare a III 1 39 («Non ego contulerim sublimia carmina nostris»).²⁵⁶ La frequenza dell'aggettivo nei due poemi – usato anche in funzione sostantivata – conosce un incremento notevole nella *Conquistata*, in cui si attesta con novantadue occorrenze (venticinque nella *Lib.*).

In relazione alle voci verbali, si segnalano i seguenti latinismi:

adunare: I 2 («L'or ch'in molti anni avara mano aduna»), CXI 8 («Gir adunando le sue fronde sparte»); latinismo che conta tre occorrenze nei *Rvf* (135 88: «veggiam, quando col Tauro il sol s'aduna»; 233 8: «su tutte altre mie gratie insieme aduno»; 264 71: «adunar sempre quel ch'un'ora sgombre»), e una sola in *Della Casa* (*Rime*, 5 2: «ov'Amor le sue gioie insieme aduna»); in Bernardo Tasso è in *Amori*, I 18 8 («caddi, ch'Amor a' suoi seguaci aduna») e IV 79 10 («e preziose cose insieme aduna»). Il verbo ricorre più volte nella *Liberata* e nella *Conquistata* con il significato di 'mettere insieme un esercito', come per es. in *Lib.*, I 64 3 («Qui settemila aduna il buon Camillo / pedoni, d'arme rilucenti e gravi»), VIII 62 8 («ed armato ch'egli è, con importuna / fretta i guerrier d'Italia insieme aduna»), XI 26 4 («il forte vulgo e gli assoldati aduna»).

aspergere: cfr. *hapax* petrarcheschi.

credere: LXI 7 («La nave crederò del mio dolore, / Ad Euro adverso, disperato amante?»), LXXX 7 («O si creda a l'incerta aspra fortuna / Il caro legno per gli ondosi campi»); nel significato di 'affidare' è latinismo semantico. Colussi individua una possibile fonte della seconda occorrenza nelle *Stanze* di Poliziano, a I 20 5 («né si credeva ancor la vela a' venti»).²⁵⁷

delibare: cfr. *hapax* petrarcheschi.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Ivi, p. 335 (il testo da A. POLIZIANO, *Stanze*, in ID., *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. CARRAI, Milano, Mursia, 1988, pp. 33-135).

elicere: cfr. *hapax* petrarcheschi.

furare: ‘rubare’, XXIV 6 («Dove furasti, e i raggi e l’aure e ’l vento»), LXXI 8 («Fura, dona e ritoglie in un momento»), XCII 8 («Lasso? E chi la ragione o sforza o fura?»), CLXVII 8 («Se quello onde si pasce a te sol fura?»); il latinismo verbale – ben attestato nella *Commedia* (tra cui *Purg.*, XXX 104, *Par.*, XIII 140, ma cfr. anche la forma aggettivale di *Inf.*, XXVII 127: «disse: “Questi è d’i rei del foco furo”») e nel *Canzoniere* (*Rvf.*, 23 72, 135 18, 248 5) – è *hapax* nelle *Rime* del Casa (43 8: «e chi me ’l toglie e fura?»). Le incidenze nella *Liberata* si limitano a due, a II 28 7 («Io l’ho, signor, furata») e VII 39 6 («e sue leggiere / membra il presto guascone a i colpi fura»); in egual numero nella *Conquistata*.²⁵⁸

libare: CXLII 10 («Pur novo bacio poi la tronca parte / Ritroncando, libò la più gradita»); latinismo raro in poesia, usato dall’autore in relazione all’atto del bacio anche in *Rime*, 753 3 («e liba i baci tuoi con quelle voglie»)²⁵⁹. Si riscontra in occorrenza unica nella *Liberata*, in XVI 19 4 («S’inchina, e i dolci baci ella sovente / liba or da gli occhi e da le labra or sugge»), verso conservato anche nella *Conquistata*.

mescere: cfr. *hapax* petrarcheschi.

pasce: LIV 12 («Che pasce il core, e ne fa stratio indegno»), LV 14 («Ch’in voi solo si pasce, e solo alberga»), CXIII 8 («Di pascer le mie voglie alcun non cura»), CXXXII 13 («Pascer forse potrian le pure menti»), CXL 7 («Pasce gli armenti, e ’n su l’estivo ardore»), CXLIX 3 («La dolcezza, onde pasce Amor la mente»), CLXVII 8, 11 («Se quello onde si pasce a te sol fura? [...] / Son vili al mio pensier ch’ivi si pasce»), CLXXVIII 14 («Signore, e tu mi pasci, e tu m’alberga»); anche nella canzone XXV (v. 14: «Pascer, se non di furto, i servi tuoi», v. 44: «Qual ape industrie, e ’n lor ti pasci e cibi»). Latinismo molto diffuso nella tradizione poetica, che conta numerose incidenze nei *Rvf.* (22 19, 93 14, 130 5, 134 12 ecc.) e che è attestato nelle *Rime* del Bembo (tra cui nel grave sonetto 57, *Speme, che gli occhi nostri veli et fasci*, al v. 8: «per che di tue impromesse anchor mi pasci?»), del Casa (come a XLVII 61: «con la dolce esca ond’ei pascendo strugge») e di Bernardo Tasso (trentasei occorrenze negli *Amori*).

pugnare: ‘combattere’, XCIV 11 («Se pugna ei vuol, pugni per me pietade»); verbo diffuso nella tradizione, a partire dalle svariate attestazioni nella *Commedia* (*Inf.*, VI 30,

²⁵⁸ Cfr. VITALE, *L’officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 352.

²⁵⁹ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 342.

Purg., I 22, XX 1, *Par.*, VI 39, XXIX 113). Il latinismo – che è molto ricorrente nei due poemi –²⁶⁰ è tuttavia assente nelle rime del Casa e di Bembo, e conta una sola occorrenza in Bernardo Tasso (*Amori*, v 185 16 «Qualor pugnano insieme i venti e l'onde»).

sofferire: LIII 1 («Era aspro e duro; e sofferir, sì lunge / Da que' begli occhi e dal sereno ciglio, / I' mi diè vanto, un grave e duro essiglio»), LXXIX 12 («Chè dolcezze soffrendo amare et acre»), CXLI 12 («Chè s'allhora un sol giogo io non sofferisi»), CLIX 5 («Ch'a lo splendor fui vinto, e no 'l sofferse / L'alma ch'in lei s'è trasformata e volta»); latinismo semantico attestato nei due poemi tassiani (nella *Lib.* per es. a VI 38 1, VII 75 4, VIII 83 5 ecc.) e all'interno della tradizione (nel Petrarca per esempio si registra a *Rvf.*, 140 5, 339 8, *Tr. Cup.*, II 138, *Tr. Pud.*, 93) nel significato di 'sopportare'.²⁶¹

spatiare: XXXIII 12 («Già novo Glauco, in ampio mar mi spatio»), XLIV 8 («Senza quell'ali ond'io mi spatio a volo»), LVI 2 («Anima errante, a quel sereno intorno / Tu, lieta, spatij, e 'n que' soavi giri»); latinismo di fonte dantesca (cfr. *Purg.*, XXVI 63: «ch'è pien d'amore e più ampio si spazia»), ricorrente nelle rime tassiane e attestato nei due poemi (in *Lib.*, IV 32 5: «Ivi si spazia, ivi contempla il vero»; XVI 26 7: «e tra le fere spazia e tra le piante»; XVIII 105 5: «Spazia l'ira del ferro; e va co 'l lutto / e con l'orror, compagni suoi, la morte»; quattro le occorrenze nella *Conq.*, a v 34 5, XXI 98 7, XXII 34 2, XXIII 106 5). A proposito della prima incidenza dell'Osanna, Pestarino fa notare che «la suggestione dantesca» del verso ritorna «ugualmente alla prima persona e riferito al volo» nel sonetto 1270 – incluso nella stampa Marchetti di rime encomiastiche – al v. 15 («e se 'n altro mi spazio e non vacillo») e in 1313 12 («or con Febo mi spazio, or con Saturno»)²⁶²

trattare: 'maneggiare', XL 8 («Hor tratta il rastro, et hor la falce aggira»); precedentemente in Dante (*Purg.*, XXI 136: «trattando l'ombre come cosa salda»), a proposito Colussi rileva che «in riferimento ad armi è uso tipicamente tassiano, rivendicato come propria innovazione dal poeta nella polemica con la Crusca», come in *Lib.*, IX 12 8, 69 3, XIII 11 6, XVI 3 6, 73 5.²⁶³

²⁶⁰ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 368.

²⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 234-35.

²⁶² TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 85.

²⁶³ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 343; cfr. T. TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in *ID.*, *Opere*, cit., vol. V, pp. 625-720.

Si dà conto, infine, delle forme scempie riscontrate che sembrano seguire la «prassi di non raddoppiare la consonante in giuntura di parola, ricercando un'eventuale coincidenza col latino» o la forma culta dell'allotropo:²⁶⁴ *avampare* (XVI 14, XXX 10, LXXX 4, CVI 6, CL 9, CLXV 12, CLXXV 10), *avenire* (XIV 9, XIX 2, XXVIII 5, XLIV 11, LVI 6, LXXVIII 5, LXXX 10, CVIII 4), *aventare* (CLXIII 9), *aventuroso* (XXXIII 9) *averso* (XXVI 11, XCVIII 6), *avezzo* (V 1, LV 5), *avincere* (LIX 1, LXXXIX 4, CLXXVII 1), *aviso* (XXI 12), *avolgere* (IV 9, XXXVII 11, LVII 7, LXXVII 10, LXXXVI 1, XC 14, CX 14), *inalzare* (LXVIII 6, XCI 7, CLXXIII 5, 8), *inamorare* (XLV 3, LXVII 10, LXXII 2), *rinovare* (LXV 7, CVII 7, CIX 5), *sovenire* (LXXV 9); interpretabile come latinismo grafico è anche *imagine* (XXII 11, XXIII 7, XXIV 4, XLII 11, LI 2, LXXXI 3, CXXIV 13, CLX 8, CLXI 7, CLXVIII 14).²⁶⁵

1.3.7. Esotismi

Per quanto concerne i rari esotismi, si riporta un numero esiguo di voci:

assemblare: XVIII 14 («Che degno è sol di voi, quel che v'assembla»); verbo che rientra nell'insieme di «parole che possono essere considerate (e tali sono indicate nelle trattazioni retoriche e grammaticali cinquecentesche) come esotismi»:²⁶⁶ si trova – oltre che negli *Amori* di Bernardo, a II 7 50 («selva m'assembla ogni abitato loco») e 106 22 («fosco il seren m'assembla, il dolce amaro») – in *Lib.*, XVI 13 4 («la voce sì ch'assembla il sermone nostro») e conta cinque occorrenze nella *Conquistata*.

obliare: XXIX 14 («E per un riso oblio mille tormenti»); come specifica Vitale, il «verbo, un gallicismo, era già nei poeti antichi» ed è attestato sia nella *Liberata* che nella *Conquistata*, oltre che in Petrarca (*Rvf.*, 50 10: «d'alcun breve riposo, ov'ella oblia / la noia e 'l mal de la passata via»; 206 45: «Mal fa chi tanta fe' sì tosto oblia»), Bembo (86 11) e Della Casa (66 8: «e 'n tesoro cercar virtute oblia»):²⁶⁷

oblio: III 14 («E i primi ardori sparge un dolce oblio»), XCI 14 («Ne gli oscuri d'oblio profondi abissi»), CLVII 11 («Che produce fra noi sonno ed oblio»), CLVIII 10 («Che pien di meraviglia e pien d'oblio»), CLXVIII 9 («Nè lontananza oblio m'induce al core»),

²⁶⁴ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 77.

²⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 76.

²⁶⁶ VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 237.

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 363-64.

CLXXII 13 («Più degni fatti in cieco oblio sommerge»); il Minturno la include tra le voci «pellegrine», in quanto «di lingua straniera si pigliano»;²⁶⁸ molto diffusa nella tradizione, si trova per esempio nella *Commedia*, nel *Canzoniere* (34 4, 37 53, 46 13 ecc.), nelle *Rime* di Bembo, Della Casa e Bernardo Tasso, e nei due poemi tassiani (nella *Lib.*, a I 36 1, II 96 6, III 71 3, IV 2 7 ecc., per un totale di tredici occorrenze, diciassette nella *Conq.*);²⁶⁹ il sintagma *cieco oblio* di CLXXII 13 è in Sannazaro (*Sonetti e canzoni*, C 144), in Bernardo (*Amori*, IV 5 10: «ch'avea già ricoperto un cieco oblio», e IV 80 7) e filtra anche nella *Conq.*, a XX 142 7 («Ma cieco oblio già non asconde e copre / Del buon duca di Sora il nome e l'opre»).

temenza: 'timore', XCVIII 8 («Mesce brame e temenze, e sdegni et odi»); nome «di influsso gallicizzante»,²⁷⁰ ricorre nei *Rvf* (71 27: «Oh, se questa temenza»; 147 11: «ché gran temenza gran desire affrena»; 264 16: «ma temenza m'accora»), in *Tr. Mor.*, II 158 («sempre ver' te, se non ch'ebbi temenza») e in attestazione unica nelle *Rime* del Casa, a 73 4 («or che l'amata vista, a me contesa, / m'ingombra di temenza atra e funesta»). Nove le occorrenze nella *Liberata*, come nella *Conquistata*.

1.3.8. Lessico di uso tassiano

Si conclude l'*excursus* sul lessico dei sonetti della stampa Osanna con una breve enumerazione di alcune tessere e voci caratterizzanti, adoperate dal Tasso sia nelle rime che nei poemi e attestate dunque contestualmente in entrambi i registri, il lirico e l'epico:

candida man: LXXXVII 14 («Ma de la fede a' miei pensier costanti, / Morte sia il frutto, e di passarmi il core / Una candida man si glori e vanti»); il sintagma si attesta una sola volta nella *Liberata* (assente invece nella *Conq.*), con riferimento alla mano di Armida, a XIX 67 5 («Su la candida man la guancia posa»); nelle rime si rileva anche a 221 5, 279 3, 403 11, 945 82. Nella tradizione precedente è nel *Teseida* di Boccaccio (III 9 3: «con la candida man talor cogliendo / d'in su la spina la rosa novella»)²⁷¹ e nell'*Orlando furioso* (VII 15 2: «e la candida man spesso si vede»).

²⁶⁸ MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., pp. 302-3.

²⁶⁹ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 305.

²⁷⁰ Ivi, p. 327.

²⁷¹ G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di A. LIMENTANI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.

cieco horror: CXLVI 3 («Geloso amante, apro mill'occhi e giro, / E mille orecchi ad ogni suono intenti, / E sol di cieco horror larve e spaventi»); è interessante rilevare che il sintagma conta quattro occorrenze nella sola *Conq.*, a XX 5 2 («L'ombra di morte, e 'l cieco horror d'Inferno»), XXII 43 4 («Per quelle vie, di cieco horror funeste»), XXIII 64 6 («E segue il cieco horror l'horrida Morte»), XXIV 124 3 («E i mostri suoi dal cieco horror profondo»); la tessera è anche nelle rime di Berardino Rota (178 3: «e pria ch'io reste / in cieco horror di tenebre funeste»),²⁷²

dispietato: LXVII 2 («Benchè Fortuna al desir mio rubella / Ogn'hor si mostri, e dispietato Amore»); aggettivo semanticamente aspro, riscontrabile due volte nella *Liberata* in corrispondenza di apostrofi – pronunciate o solamente pensate dai personaggi, come nella prima incidenza, relativa al monologo interiore di Erminia sulle mura di Gerusalemme – che punteggiano verbalmente le schermaglie dello scontro, a VI 84 1 («Già non avresti, o dispietato Argante, / co 'l mio signor pugnato tu primiero») e a XVIII 34 5 («Deponi il ferro, o dispietato, o il caccia / pria ne le vene a l'infelice Armida»); curioso notare che in entrambe le occorrenze è un personaggio femminile a parlare: Erminia, come anticipato, nel primo caso, e poi Armida, che tenta di impedire a Rinaldo di spezzare l'incantesimo della foresta di Saron. La voce è attestata anche in *Rime*, 95 44 («sol dispietato e fello [Amore]»), 1239 33 («dispietata tempesta e fero vento), 1495 4 («fra cui produsse dispietata guerra») e con undici occorrenze nella *Conquistata*.

fero artiglio: LIII 6 («Saetta vibra, e quasi fero artiglio / Per farmi il fianco infermo e 'l sen vermiglio / La mano adopra, che risana et unge»). Il sintagma – nel sonetto riferito ad Amore – ricorre nella *Liberata* a XX 68 6: «Qual è il timido cigno a cui sovrasta / co 'l fero artiglio l'aquila proterva / ch'a terra si rannicchia e china l'ali, / i suoi timidi moti eran cotali»); il contesto dell'ottava, ben diverso rispetto a quello delle rime (è il momento dello scontro finale alle porte di Gerusalemme), è tuttavia in minima parte riconducibile alla tematica amorosa: la similitudine riguarda infatti Armida, disorientata dalla vista di Rinaldo sul campo di battaglia e dall'incalzare dell'esercito cristiano. Si veda, inoltre, *La*

²⁷² Si cita da B. ROTA, *Rime*, a cura di L. MILITE, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2000.

bella mano di Giusto de' Conti, a 9 1-2 («Quando costei vèr me li passi move, / che mi tien stretto con sì fero artiglio»²⁷³).

giogo indegno: XCV 5 («Hor, che ritratto il cor dal giogo indegno / L'arme ardenti de l'ira in van riprendi»); sintagma attestato nei due poemi (rispettivamente due e quattro incidenze nella *Lib.* e nella *Conq.*), per lo più in riferimento all'usurpazione musulmana di Gerusalemme: nella *Liberata* a I 23 3 («e sottrarre ai cristiani al giogo indegno / di servitù così spiacente e dura») e IV 69 3 («che se mai sottrarremo al giogo indegno / queste sacre ed al Ciel dilette mura»); nella *Conquistata* a II 74 2 («Insin che piaccia a la Pietà Superna / Scoter l'indegno giogo, e l'aspre some»), V 69 3 («Che, se mai sottrarremo al giogo indegno / Queste sacre, e dal Ciel dilette mura»), XXIII 118 8 («E lasci me, co 'l tuo più caro pegno, / Vedova e serva, e presa al giogo indegno»), XXIV 136 6 («Per l'alta via ch'è già calcata, e piena / D'umil plebe, sottratta al giogo indegno»); precedentemente – con aderenza tematica rispetto all'occorrenza del sonetto tassiano, in cui *giogo indegno* è ugualmente riferito ad Amore – è nell'*Orlando furioso*, a XLII 64 8 («Sappi, Rinaldo, il nome mio è lo Sdegno, / venuto sol per sciorti il giogo indegno»).

horribil drago: CLXVII 10 («Quei, ch'i passi veloci d'Atalanta / Fermaro, o che guardò l'horribil Drago, / Son vili al mio pensier ch'ivi si pasce»); la tessera di clausola (che qui allude al mitico dragone che sorvegliava i pomi delle Esperidi)²⁷⁴ conta due riscontri in *Conq.*, a XI 25 1 («Pur sorge nel cimiero horribil drago») e XIX 92 5 («Come il pastor, che scorga horribil drago»).

lampeggiar del riso: XXXVII 3-4 («E 'l lampeggiar del riso humile e piano / Veggia da presso, e 'l folgorar de gli occhi»), LXXII 5 («E dove lampeggiava un dolce riso»), LXXVII 12 («Veggio la Donna, anzi la vita mia [...] / E 'l dolce riso lampeggiar lontano»); come specificato nell'esposizione al sonetto XXXVII,²⁷⁵ si tratta di un sintagma dantesco (*Purg.*, XXI 114: «disse, “perché la tua faccia testeso / un lampeggiar di riso dimostrommi?”), attestato successivamente nei *Rvf.*, a 292 6 («e 'l lampeggiar de l'angelico riso»). Il prelievo – unito alla successiva tessera di XXXVII 4 («'l folgorar de gli occhi») – si ritrova parzialmente in *Lib.*, III 22 1: «Lampeggiàr gli occhi e folgoràr gli sguardi / dolci ne l'ira;

²⁷³ Si cita da G. DE' CONTI, *Il canzoniere*, prima edizione completa a cura di L. VITETTI, Lanciano, Carabba, 1933, 2 voll.

²⁷⁴ Cfr. TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 342.

²⁷⁵ Ivi, p. 251.

or che sarian nel riso?», relativamente all'incontro fra Tancredi e Clorinda sul campo di battaglia.²⁷⁶

lato manco: XLVI 1 («Se la saetta, Amor, che 'l lato manco / M'impiega in guisa ch'io languisco a morte»); anche nella canzone XXV (v. 24: «Qui, sotto al manco lato, / D'ardenti note il cor m'imprimi e 'l segni»). Nel contesto lirico è da intendersi secondo la trasposizione metaforica dell'innamoramento come ferita mortale. Il sintagma ricorre quattro volte nella *Liberata* (*Lib.*, VI 43 4, VII 109 2, XX 22 6, 53 2; le occorrenze raddoppiano nella *Conq.*), sia come riferimento anatomico, sia in relazione alla disposizione delle truppe sul campo: per il primo caso si veda l'occorrenza del sesto canto («De la spada Tancredi e de lo scudo / mal guardato al pagan dimostra il fianco; / corre egli per ferirlo, e intanto nudo / di riparo si lascia il *lato manco*»); dalla *Conquistata*, a II 79 2 («Ei, che feo rivelar l'acuta lancia, / Onde fu il manco lato a lui trafitto») e a VII 105 3, nelle parole di Nicea («Overo a me da la sua destra il fianco / Sendo percosso, e riaperto il core, / Sanato almen così nel lato manco / Colpo di ferro havria piaghe d'Amore»). Pestarino a proposito ricorda che la tessera, indicante la parte del corpo situata sotto il cuore, dove Amore è solito colpire, era già petrarchesca, rinviando in particolare a *Rvf*, 29 30-31 («Lagrime dunque che dagli occhi versi / per quelle, che nel mancho / lato mi bagna chi primier s'accorse / quadrella [...]»), 209 12 («tal io, con quello stral dal lato manco») e 228 1 («Amor co la man dextra il lato manco / m'aperse [...]»).²⁷⁷

lucenti giri: CXLV 1 («Quel puro ardor, che da i lucenti giri / De l'anima immortale in me discese»); il sintagma – che nel sonetto allude agli occhi, in quanto «“Lucenti giri” de l'anima son detti gl'occhi ad imitatione di Platone»²⁷⁸ – si trova, in riferimento alle sfere celesti, nella clausola della canzone alla Vergine (1654 137: «e saglia ove tua gloria alfin rimiri / d'esto limo terreno, / sù nel sereno – de' lucenti giri») e in *Conq.*, XIV 9 6 («O Duci, e voi, che le divine squadre / Del Ciel movete in tre lucenti giri»).

²⁷⁶ Più genericamente, *riso* è spia lessicale che rimanda alle schermaglie amorose della *Liberata*, in particolare con riferimento al personaggio di Armida, come in *Lib.*, IV 88 3 («gli apre un benigno riso, e in dolci giri») e 91 6 («il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste»), V 71 2 («'l guardo lusinghiero e 'l dolce riso») e X 65 1 («Ella d'un parlar dolce e d'un bel riso»), XIV 74 7-8 («indi [la fonte del riso] a rider uom move, e tanto il riso / s'avanza alfin ch'ei ne rimane ucciso»), e alle sue *donzelle*, in XV 62 1-4 («Rideva insieme e insieme ella arrossia, / ed era nel rossor più bello il riso / e nel riso il rossor che le copria / insino al mento il delicato viso») ecc. (cfr. a proposito G. NATALI, *Lascivie liriche. Petrarca nella 'Gerusalemme liberata'*, in «La Cultura. Rivista di filosofia, letteratura e storia», XXXIV, 1, 1996, p. 31).

²⁷⁷ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 280.

²⁷⁸ ID., *Rime d'amore*, cit., p. 327.

mar sonante: CLXXVII 6 («Tu, che d'ira il leon, tu che disarmi / L'angue di toscò e queti il mar sonante»); sintagma ricorrente nella *Conquistata*, in cui si attesta con cinque occorrenze, a v 6 4, VI 18 4, XIV 99 4, XVIII 46 2, XXIV 112 2.

palme... salme: XXXII 3-6 («Mille famose insegne e mille palme / Spiegando in un sereno e chiaro viso; / Quando, rivolto a me, ch'intento e fiso / Mirava le sue ricche e care salme»); come nota puntualmente Pestarino,²⁷⁹ il riferimento ravvicinato a *palme* (v. 3) e *salme* (v. 6) è calco da *Tr. Pud.*, 94-96: «Mille e mille famose e care salme / tòrre gli vidi e scuotergli di mano / mille vittoriose e chiare palme»; la coppia è usata con una certa ricorrenza nelle rime d'encomio tassiane (si veda *Rime*, 1065 2-3, 1129 1-4, 1222 9-10 – questa contenuta nella stampa Marchetti –, 1575 9-11) e nella sola *Conquistata*, a XVI 63 7-8 («Che nostre fian le lor sì care salme; / E cresceran a voi trionfi, e palme»), XIX 20 7-8 (con *palme* usato in senso concreto: «Hor lievi, e scarchi de l'usate salme, / Tingean del proprio sangue olivi, e palme»), XX 35 2-4 («Vi portano auree spoglie, e ricche salme, / Domi i Tiranni d'Oriente ingiusti; / E v'offron, trionfando, e pompe, e palme») e XXIV 12 7-8 («Le prove al forte, a questo, e pregi, e palme; / Prede promise a quello e care salme»).

sangue a le piaghe: C 10 («Tacer ben posso, e tacerò. Ch'io toglia / Sangue a le piaghe, e luce al vivo foco, / Non brami già: questa è impossibil voglia»). L'espressione è attestata, in tutt'altro contesto, in *Conq.*, XXIV 94 4 («Ma 'l padre intanto in su le molli arene, / Dove il mar mormorando il lido bagna, / S'appoggia al tronco e fermo in lui s'attiene / Mentre il sangue a le piaghe asciuga e stagna»).

tormentoso petto: CXXV 1 («Perchè tormenti il tormentoso petto / E pur trafiggi il mio trafitto core?»); si trova in *Lib.*, XII 22 4 («Si va in guisa avanzando a poco a poco / nel tormentoso petto il folle zelo») – e rimane nella *Conq.* – dove il sintagma allude alla gelosia di Senapo, suscitata dall'intenso amore per la moglie.

volgo errante: CLXXVII 3 («O felice eloquenza avinta in carmi / Od in ampio sermon sciolta e vagante, / Che raffreni talhora il volgo errante / Quando il furor ministra e fiamme et armi»); la clausola – nelle *Rime* anche a 1126 6 – si riscontra nell'ambito dei due poemi solamente in *Conq.*, IX 98 4 («Parte videro alcuni in volto crudo, / Et in atto feroce, e minacciante, / L'Angel lui circondar co 'l chiaro scudo / Di veritate opposto al volgo errante»).

²⁷⁹ ID., *Rime eternee*, cit., pp. 187-88.

2. La canzone

Tra le forme metriche minoritarie della raccolta di rime della stampa Osanna vi è senza dubbio la canzone, che si attesta con soli cinque componimenti e un sensibile sbilanciamento nei confronti della prima sezione, in cui se ne riscontrano quattro (mentre una sola è nella silloge di rime per Laura).²⁸⁰ Nonostante l'esiguità numerica, le canzoni per Lucrezia coincidono per lo più con momenti salienti dello svolgimento narrativo.²⁸¹ La prima in particolare (XXV), *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, inaugura il nucleo di poesie (XXV-XXXI) dedicate alla notizia del matrimonio dell'amata e al conseguente riavvicinamento del poeta lontano; come è già stato notato, la singolarità della canzone è determinata non solo dall'inegabile arricchimento, nei suoi contenuti, della narrazione amorosa della silloge (con l'introduzione delle nozze della donna), ma soprattutto dal fatto che il testo formi con il successivo – il sonetto *Amor, colei che verginella amai* – un dittico originale: «canzone e sonetto» – spiega infatti Martini – «sono dei veri e propri controepitalami [...] due palesi violazioni al canone dell'amore petrarchesco [...] rappresentando ambigualmente un decisivo ostacolo all'amore e nello stesso tempo, consentendo nei sonetti successivi un beato soggiorno dell'amante presso l'amata».²⁸²

²⁸⁰ Cinque è anche il numero delle canzoni a tema sacro nella raccolta tassiana curata dal libraio Marcantonio Foppa e in cui si riconosce il progetto della *Terza parte* delle rime (per cui cfr. L. POMA, *La «Parte terza» delle Rime tassiane*, in «Studi Tassiani», 27 (1979), pp. 5-47, e la relativa edizione critica: T. TASSO, *Rime. Terza parte*, cit.), mentre ben più cospicuo è il riscontro numerico della stampa Marchetti, che conta ventidue componimenti in forma di canzone, non per caso – nota Pestarino (R. PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593): il trittico d'apertura*, in «Strumenti critici», 2 (2019), p. 169) – «uno dei metri più presenti nel volume celebrativo, per ovvie ragioni di solennità implicita dell'augusto metro interpretato come corrispondente del classico panegirico o epitalamio della tradizione latina che va almeno da Stazio a Claudiano».

²⁸¹ Già Franco Tomasi (F. TOMASI, *La canzone "Quel generoso mio guerriero interno" di Torquato Tasso*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», a. VIII/2 (2013), p. 103) aveva osservato, a proposito della precedente redazione chigiana: «Se si guarda all'assetto del canzoniere amoroso documentato dal codice Chigiano (1583-1585), sia pure, com'è noto, espressione di una fase provvisoria di assestamento più che soluzione definitiva, è facile osservare come le quattro canzoni presenti nel *Libro primo* (XVIII, XL, LXIX, LXXI) assolvano la funzione di snodi essenziali della parabola narrativa che si viene disegnando», per poi affermare, poco oltre, che «questo ruolo di punto nevralgico nella struttura del canzoniere che le canzoni assolvono nel Chigiano sarà poi confermato, se non persino consolidato e reso più evidente, nell'assetto che il libro raggiunge nell'edizione Osanna» (ivi, p. 105); come si vedrà, le canzoni del codice Chigiano sono le medesime della *princeps*, fatta eccezione per *Qual più rara e gentile* (CIII), che è assente.

²⁸² MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 96.

Segue, nell'ordine progressivo dei componimenti, *Hor che lunge da me si gira il sole* (L), in cui l'innamorato dà sfogo al dolore per lui insostenibile, causato dalla lontananza della sua donna; anche in questo caso, il ruolo della canzone si rivela funzionale allo svolgimento narrativo, fulcro lirico da cui si irradiano prima e dopo «i tipici temi del distacco», dal pensiero d'amore che ha la facoltà di raggiungere l'amata lontana (XLV), fino, ad esempio, al pentimento del poeta per aver cantato la propria afflizione (LIII). Le ultime due canzoni per Lucrezia sono consecutive e segnano la conclusione della prima sezione: *Qual più rara e gentile* (CIII) è una «esibizione di meraviglie diverse succedentisi in sequenza comparativa», dove – ispirandosi, nello schema metrico e nei contenuti, alla canzone petrarchesca *Qual più diversa et nova* (Rvf, 135) –²⁸³ il Tasso «identifica la sua donna con il cigno, l'ermellino, la fonte dell'oblio e della memoria, il fiore dell'aurelia, il loto, la pietra solare e la pietra selenite»;²⁸⁴ nella canzone CIV (*Quel generoso mio guerriero interno*) il poeta cede invece la parola ai sentimenti ipostatizzati di Sdegno e Amore, chiamati a contendere davanti al tribunale della Ragione, alla maniera del Petrarca di *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf, 360): nella conclusione – del componimento e della prima parte del canzoniere – la «sentenza rimane tuttavia sospesa, come già nel Petrarca».²⁸⁵ L'unica canzone presente nella silloge per Laura, *O ne l'amor che mesci* (CXLVII), chiude un trittico dedicato al tema della gelosia, riprendendo e sviluppando, in particolare, l'argomento del sonetto precedente (CXLVI: «Descrive in se medesimo la natura e la sollecitudine de' gelosi»).

Come per la maggior parte dei sonetti, anche le cinque canzoni accolte dall'autore nella *princeps* Osanna vantano precedenti trascorsi redazionali, che permettono di avanzare osservazioni, benché minime, sull'evoluzione diacronica dei testi. Attestata già

²⁸³ La canzone dei *Fragmenta* si fonda su «una serie continua di sette similitudini fra entità dotate di qualità meravigliose e la contraddittoria e tormentosa condizione del protagonista» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 662).

²⁸⁴ DANIELE, *La metrica del Tasso lirico*, cit., p. 276. Il giudizio, avanzato da Daniele (*ibid.*), di «equivalenza metrica (6 stanze + congedo) a schema ABbC, cDdA aBEeBF(f)A (con sirma a concatenazione ripetuta e congedo uguale alla sirma)» rispetto al modello petrarchesco di Rvf, 135 è stato successivamente messo a punto da De Maldé (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 294), che fa notare «l'anomalia tassiana della sirma delle ultime due stanze (schema: aGEeGF(f)A)».

²⁸⁵ MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 100. È da tenere in conto, tuttavia, che la sovrapposizione dei due componimenti rimane comunque parziale; nota infatti Franco Tomasi: «La fedeltà al modello è infatti molto superficiale, tanto che, nonostante sia esibita con particolare evidenza nei primi versi, sarà subito tradita per seguire un percorso argomentativo del tutto differente, sia per i protagonisti coinvolti, sia per la distribuzione dei pesi assegnati ai singoli attori» (TOMASI, *La canzone "Quel generoso mio guerriero interno"*, cit., p. 108).

nelle *Rime eteree* (41) è infatti *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (dove era però posta nella sezione finale, in cui le nozze dell'amata segnano la fine della storia d'amore),²⁸⁶ che viene inclusa successivamente nelle carte del manoscritto Chigiano (XVIII): la variante più macroscopica, confrontando l'autografo con la stampa, risulta senza dubbio l'assenza nel primo della stanza incipitaria, che non viene trascritta (ma che è reintegrata in un secondo momento con una nota di mano dell'autore: «manca la prima stanza», c. 11v); nel dettaglio, fra la consistente messe di varianti registrate dall'apparato dell'edizione critica dell'Osanna,²⁸⁷ è esemplare la vicenda correttoria della precedente lezione del v. 45 («schivo homai di tutt'altre esche mortali»), già presente nella versione eterea e nella stampa Baldini del 1582 (11),²⁸⁸ ma sostituita nel Chigiano in fase di revisione. In particolare, il sintagma *esche mortali*, successivamente eliminato, è «pregnante riecheggiamento»²⁸⁹ del sonetto 62 del Casa, ai vv. 13-14: «Sì [come Esaco] 'l core anch'io, che per sé leve fora / Gravato ho di terrene esche mortali». Tale «tendenza correttoria» – fa notare Colussi – «è quella già appurata al distanziamento dalla maniera dell'acasiana», e in questa circostanza colpisce la clausola di un sonetto – quello di Glauco ed Esaco – «fra i conclusivi e gravissimi del canzoniere».²⁹⁰ La canzone *Hor che lunge da me si gira il sole* è attestata a partire dalla stampa Vasalini del 1583 e confluisce successivamente nella selezione chigiana (XL); a questo proposito, è interessante focalizzare l'attenzione sull'evoluzione di un singolo ma significativo passaggio testuale: ai vv. 35-36, nella redazione Vasalini, la donna per la sua crudeltà veniva paragonata ai serpenti e alle tigri della Libia, assetati di sangue («[...] e non è tigre od angue / Ne la Libia così vaga di sangue»), un'immagine di gusto quasi epico, che richiama alla memoria la descrizione del deserto libico nella *Farsaglia* di Lucano (IX 708-21, ricordata poi da Dante in *Inf.*, XXIV 82-90); le tinte forti di questa lezione saranno invece diluite nella successiva versione chigiana, che nello stadio redazionale finale legge: «[...] e se al partir mostrasti / Doglia, o pietà ne gli atti humani e casti», molto vicina ai versi della *princeps*

²⁸⁶ Le *Rime eteree* tassiane contano due canzoni, collocate consecutivamente a chiusura della silloge; la seconda, ultimo testo della raccolta, è *Mentre ch'a venerar movon le genti* (42), primo elemento di un tritico – annunciato nell'argomento ma non completato – a Leonora d'Este.

²⁸⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., pp. 31-2.

²⁸⁸ Le sigle dei testimoni citate rimandano al *conspectus siglorum* approntato da Angelo Solerti per la sua storica edizione delle rime (T. TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902).

²⁸⁹ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 284, n. 45.

²⁹⁰ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 374.

(«[...] e s'al partir mostraste / Doglia, o pietà d'opre gentili o caste»). Assente dalle due precedenti e più importanti raccolte autoriali prima dell'Osanna, le *Rime eteree* e il Chigiano, è invece *Qual più rara e gentile* (CIII), che è compresa nei due manoscritti estensi E₁ e E₂, oltre che nella stampa Vasalini veneziana del 1586. Fittissimo è invece l'apparato variantistico – cui si rimanda per una consultazione diretta,²⁹¹ in quanto difficilmente riassumibile, per la sua portata, a una manciata di casi – di *Quel generoso mio guerriero interno*, canzone originariamente edita in 11 e poi trascritta e ulteriormente modificata all'interno del codice Chigiano. Significativi restano tuttavia due esempi di sostituzione della *princeps* rispetto al manoscritto, in direzione di una lezione più vicina a un registro allusivo e sublime: al v. 65 «al molle avorio», che sfuma la più esplicita lezione di C «al petto molle»; ai vv. 79-80 «Alcun non fu de' miei consorti averso / Per sacra fame a te di lucido auro», variante sintatticamente e lessicalmente preziosa, a confronto con la precedente redazione chigiana «Non fu de' miei consorti alcuno averso / A te per fame d'or, e spesso incontra...». Da ultimo, il componimento *O ne l'amor che meschi* (CXLVII), a proposito del quale è possibile muovere un'osservazione stilistica interessante, anch'essa in controtendenza rispetto alle prime considerazioni sulla diacronia delle varianti. Confrontando infatti l'originaria attestazione chigiana (LXIX), che legge nei piedi della prima stanza (vv. 1-6):

O sospetto che 'n bando
 Poni ogni altro sospetto
 O sollecito dubbio, o fredda tema
 Chè t'avanzi pensando,
 E cresci nel mio petto,
 Quanto la spene si dilegua, e scema?

con la redazione definitiva dell'Osanna, che presenta nella medesima porzione testuale la seguente lezione:

O ne l'amor che meschi
 D'amar novo sospetto,
 O sollecito dubbio e fredda tema
 Chè pensando t'accresci,
 Et avanzi nel petto
 Quanto la speme si dilegua e scema?

²⁹¹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., pp. 122-24.

si rileva che nella prima occorrenza non viene fatto uso della rima aspra A (-*esci*), poi introdotta nella *princeps*, di forte connotazione tematica e strettamente connessa al grave sonetto dellacasiano alla Cura (*Rime*, 8), la cui fronte recita:

Cura, che di timor ti nutri e *cresci*
e, più temendo, maggior forza acquisti
e, mentre con la fiamma il gelo *mesci*,
tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi,
poi che 'n brev'ora entr'al mio dolce hai misti
tutti gli amari tuoi, del mio cor *esci*,
torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi
campi d'Inferno: ivi a te stessa *inresci*,
[...]

E si aggiunga a margine quanto rilevato da Afribo, relativamente alla rima nel sonetto dellacasiano:

È soprattutto il Petrarca delle rime in morte, a dominante grave e aspra, ad essere letto [...] dal Casa. Parto da appigli concreti: dal profilo delle rime. La rima A del Casa è usata una sola volta nei *Fragmenta* al sonetto 301, dove ritrovo una identica parola rima – *cresci* –, ma è poi tutto il verso ad aver attratto il Casa vista soprattutto l'analogia struttura allocutiva – «fiume, che», «Cura, che». Un'altra parola rima quasi identica è *rinresci* > *inresci*.²⁹²

Pertanto, come dimostrato da quest'ultimo esempio, il concetto di superamento della più esplicita poetica del Monsignore (fondata, nella rielaborazione tassiana, sull'uso di tessere lessicali tipiche, parole rima caratterizzanti e vistose inarcature) e di una conseguente e più marcata gravità dello stile non può essere utilizzato – e questo valga, lo si è visto, anche per la forma metrica del sonetto – per definire univocamente l'intero *corpus* lirico dell'Osanna. Non si registra invece alcuna modifica, nel passaggio da una redazione all'altra, degli schemi metrici delle cinque canzoni, che dalle attestazioni eteree o chigiane alla *princeps* restano invariati: in particolare, ABC BAC CDEeDeFF (sei stanze e congedo CDEeDeFF) per XXV; AB BA ACcDdEE (cinque stanze e congedo cDdEE) per L; aBbCcDdA aBEeBF^fA (sei stanze, dalla quarta aBbCcDdA aEFfEG^gA senza la rima B nella sirma, congedo aBCcBD^dA) per CIII; ABC ABC CDdEffeGg

²⁹² AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., p. 69.

(undici stanze e congedo EgG) per CIV; abC abC cdeeDff (sei stanze e congedo Dff) per CXLVII.²⁹³

Occorre tuttavia, per non deviare dall'obiettivo primario della presente ricerca, interrompere momentaneamente il resoconto puntuale relativo ai singoli testi della raccolta per riassumere sinteticamente la riflessione tassiana sul metro e sulle sue implicazioni di stile. A proposito della canzone – forma metrica giudicata nobilissima poiché, come suggerito dal magistero dantesco, in essa «si comprende tutta l'arte»²⁹⁴ il Tasso si era espresso, infatti, nelle sue *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna*, proponendo un notevole paragone con il poema epico:

La Canzone pare differente dal Poema epico, non solo come il picciolo dal grande; ma anche come l'imperfetto dal perfetto. Con tutto ciò potrebbe alcuno stimare ch'ella dovesse avere le sue parti, se non esattamente perfette, come le epiche, almeno ch'a proporzione corrispondessero a quelle dell'Epopeia, in quella guisa che alcuni minuti animaletti, se ben non hanno nè core nè sangue, si trova però non so che in vece di core e di sangue.²⁹⁵

Affinché questo parallelismo sia validato nella pratica, rendendo così effettiva l'approssimazione stilistica del componimento alla perfezione del poema, la canzone – imitandone la struttura – dovrà contenere in sé tre componenti caratterizzanti, vale a dire la proposizione, l'invocazione, e la narrazione, con la precisazione che «ciò non è semplicemente necessario, ma si verifica per avventura in quelle, le quali contenendo alcuna continuazione d'argomento, quasi imagine di favola, s'accostano a la natura dell'Epopeia»;²⁹⁶ pertanto, più ci si avvicinerà allo stile sublime proprio dell'epica se il discorso poetico si svolgerà senza soluzione di continuità, come un racconto organico e unitario. Proseguendo nella sua argomentazione, il Tasso precisa successivamente che le tre parti del poema – di cui la fondamentale è la narrazione, seguita in ordine di

²⁹³ Lo schema metrico di XXV è quello usato dal Petrarca in *Rvf*, 127 (*In quella parte dove Amor mi sprona*), primo componimento della coppia di canzoni di lontananza insieme a *Rvf*, 129 (*Di pensier in pensier, di monte in monte*); il riferimento di L è invece la canzone *Quando il soave mio fido conforto* (*Rvf*, 359); la canzone CIII riprende parzialmente lo schema metrico di *Rvf*, 135 (fa eccezione la variazione della sirma nelle ultime due stanze); CXLVII riprende metricamente, senza variazione alcuna, *Se 'l pensier che mi strugge* (*Rvf*, 125).

²⁹⁴ TASSO, *La Cavaletta*, cit., p. 117.

²⁹⁵ ID., *Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le tre sorelle, nelle quali si tratta dell'amor divino in paragone dal lascivo*, in ID., *Le prose diverse*, cit., vol. II, p. 81.

²⁹⁶ *Ibid.*

importanza dalla proposizione, mentre l'invocazione «non è tanto essenziale» – potranno essere tradotte nella canzone anche parzialmente: così fece, per esempio, il Petrarca in *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf, 360), in *Standomi un giorno solo a la finestra* (Rvf, 323) e in *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf, 119), testi dove «qual ne sia la cagione, non propone e non invoca», ma in cui si riconosce comunque «un argomento continuato, or con narrazione, or con imitazione»;²⁹⁷ la proposizione è invece chiaramente riconoscibile nella prima stanza di *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf, 23, a partire dal v. 5: «canterò com'io vissi in libertade [...] Poi seguirò [...]»), mentre in *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf, 325) Petrarca «propone ed invoca; ma fa l'uno e l'altro insieme, come è costume d'Omero».²⁹⁸ Ricapitolando, ciascuno dei modelli petrarcheschi riportati può dunque essere considerato, secondo l'autore delle *Considerazioni*, alla stregua di un piccolo poema; il medesimo giudizio potrà, inoltre, essere esteso a qualunque altro componimento in forma di canzone, purché non ci si astenga dal narrare «alcuna testura d'avenimento» ed evitando così le sterili «querele amorose», che nulla hanno in comune con l'epica.²⁹⁹ Del resto, relativamente al pensiero tassiano esposto nelle prime pagine delle *Considerazioni*, erano già state spese parole illuminanti da Antonio Daniele:

Quello che interessa soprattutto in questa minuziosa 'lettura' di componimenti altrui non è tanto l'ardua disquisizione sopra idee chiave del neoplatonismo come bellezza e amore e la difesa di una catarsi poetica individuale con il passaggio dall'«amor lascivo» all'«onesto» e dall'«amor delle bellezze sensibili a quello delle intelligibili» [...] quanto piuttosto il parallelismo instaurato dal Tasso tra canzone ed epica: accostamento da intendere in chiave di poetica tassiana, riconducibile tutta – come si sa – al problema capitale del poema epico (fino agli estremi *Discorsi del poema eroico* del 1594). In questa luce più ampia la canzone assume i contorni più marcati di un genere minore sì, ma agganciato, almeno idealmente, al poema e tale da portare in sé, quasi *in nuce*, l'impronta di quello e delle sue distinzioni. Si tratta naturalmente di un'ottica personalissima, ma tale da affermare la centralità del poema eroico e, in scala ridotta, della canzone tra i generi lirici.³⁰⁰

²⁹⁷ Ivi, p. 82.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Ivi, p. 81.

³⁰⁰ DANIELE, *La metrica del Tasso lirico*, cit., p. 249.

Ritornando, quindi, a considerare singolarmente i cinque componenti dell’Osanna, sarà significativo verificare fino a che punto il Tasso si sia attenuto a questi precetti e se, di conseguenza, anche le canzoni accolte nella stampa potranno essere considerate come modelli di *gravitas* lirica, almeno dal punto di vista strutturale, in virtù di eventuali affinità con il poema eroico.

Per quanto concerne la prima delle canzoni tassiane (XXV), è indubbio che l’esordio della prima stanza contenga un’invocazione ad Amore, cui il poeta si rivolge per lamentarsi – date le nozze di Lucrezia – del suo nuovo stato di amante infelice:

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
Ch’al giogo altrui Madonna il collo inchina,
Anzi ogni tua ragion da te si cede.
Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina
Del mio dolce tesoro; hor qual può degno 5
Premio agguagliar la mia costante fede?
Qual più sperar ne lice ampia mercede
Da la tua ingiusta man, s’in un sol punto
Hai le ricchezze tue diffuse e sparte? 10
Anzi, pur chiuse in parte,
Ove un sol gode ogni tuo ben congiunto.
Ben folle è chi non parte
Homai lunge da te, che tu non puoi
Pascere, se non di furto, i servi tuoi.

E si noti, a proposito, che un’invocazione ad Amore, seppur con altri intenti, contraddistingueva la canzone petrarchesca adottata come esempio significativo nelle *Considerazioni* (Rvf, 325 5-8: «Come poss’io, se non m’insegni, Amore, / con parole mortali agguagliar l’opre / divine, et quel che copre / alta humiltate, in se stessa raccolta?»); inoltre già Pestarino, commentando la versione eterea del componimento, rilevava che «l’invocazione ad Amore, condivisa anche con la prima stanza della prima delle “tre sorelle” del Pigna commentate da Tasso, riconnette per questa parte la canzone amorosa al modello epico».³⁰¹ L’assenza di una dichiarazione di intenti autoriale nell’esordio, e dunque di una metapoetica proposizione, sembra invece essere recuperata nella stanza finale che precede il congedo – dove il poeta rivendica il diritto di continuare a cantare l’amore per la sua donna, anche se non corrisposto –, in particolare ai vv. 80-84:

Nè la mia Donna, perchè scaldi il petto

³⁰¹ TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 276.

Di novo amore, il nodo antico sprezzi,
 Chè di vedermi al cor, già non l'increbbe;
 Od essa, che l'avinse, essa lo spezzi,
 Però che homai disciorlo, in guisa è stretto, 75
 Nè la man stessa, che l'ordio, potrebbe.
 E se pur, come volse, occulto crebbe
 Il suo bel nome entro i miei versi accolto,
 Quasi in fertil terreno arbor gentile,
Hor seguirò mio stile, 80
Se non disdegna esser cantato e colto
Da la mia penna humile.
E d'Apollo ogni dono in me fia sparso
S'Amor de le sue gratie a me fu scarso.

Se è pur vero che si tratterebbe di una proposizione rivolta al futuro – che per di più giunge tardiva negli ultimi versi della canzone anziché, come sarebbe consuetudine, nell'esordio – la stanza pare effettivamente connotata in questo senso, sia per il riferimento all'oggetto di lode («la mia Donna» al v. 71, «Il suo bel nome» al v. 78), sia per quello ad Apollo (v. 83), da cui il poeta spera di ottenere, grazie alla consolazione della poesia, un risarcimento delle sue sofferenze. La narrazione, presupposto imprescindibile per l'accostamento allo stile epico, è invece rispettata: il racconto del trauma provocato dal matrimonio di Lucrezia nel cuore dell'innamorato e il lamento- invettiva rivolto contro l'ipostasi di Amore arricchiscono infatti la trama del romanzo del canzoniere. Ben diverso è invece l'assetto strutturale e contenutistico di *Hor che lunge da me si gira il sole* (L), di cui si riporta la prima stanza:

Hor che lunge da me si gira il sole,
 E la sua lontananza a me fa verno,
 Lontan da voi, che del pianeta eterno
 Imagin sete, questo cor si dole,
 In tenebre vivendo oscure e sole; 5
 E non si leva mai, nè si nasconde
 Sì mesto il sol ne l'onde,
 Che non sia cinto di più fosco horrore
 L'infelice mio core,
 Nè sì perpetui rivi han gli alti monti, 10
 Come i duo caldi e lacrimosi fonti.

La canzone, infatti, pare non seguire partizione alcuna: sono assenti, nei versi incipitari e nei successivi, l'invocazione ad Amore e la presentazione dell'argomento cantato (proposizione); inoltre, manca nel corso del testo la materia propriamente narrativa, il racconto di una vicenda o episodio contingente, trattandosi di un lamento per il (già

avvenuto) distacco dall'amata. Anche *Qual più rara e gentile* (CIII) – che riprende nel tema e nel metro, come si è detto, la canzone 135 del *Canzoniere* e che riecheggia nel primo verso, non a caso, l'incipit della sua fonte (*Qual più diversa et nova*) – sembra tenere altra via rispetto al modello epico. La motivazione è in questo caso innanzitutto metrica, dal momento che nella *Cavaletta*, ribadendo il pensiero dantesco, Tasso informa che «le canzoni tragiche debbano prendere il principio da l'endecasillabo, perciocché quelle le quali cominciano dal verso di sette non sono senza ombra d'elegia», e ricordando ugualmente che Dante «attribuisce l'endecasillabo a la canzone tragica, volendo che tutte le stanze siano tessute d'endecasillabi o che almeno gli endecasillabi superino di numero gli eptasillabi e i pentasillabi»;³⁰² preso dunque atto che il testo tassiano prende avvio proprio da un settenario, verso che ricorre – seppur non in forma maggioritaria – nel corso della stanza (aBbCcDdA aBEeBF^fA) e che è associato, per tradizione, a uno stile di poesia umile, la canzone si dimostra carente anche di contenuti prettamente narrativi, essendo basata su una serie di similitudini volte a esaltare le straordinarie qualità di madonna. Nella prima stanza – riportata di seguito – e nelle successive, inoltre, il poeta non propone e non invoca:

Qual più rara e gentile	
Opra è de la Natura, o meraviglia,	
Quella più mi somiglia	
La Donna mia ne' modi e ne' sembianti.	
Dove fra dolci canti	5
Corre Meandro, o pur Caistro inonda	
La torta obliqua sponda,	
Un bianco augel parer fa roco e vile,	
Nel più canoro aprile,	
Ogn'altro che diletta a meraviglia;	10
Ma questa mia, che 'l bel candore eccede	
De' cigni, hor che se 'n riede	
La primavera candida e vermiglia,	
L'aria addolcisce co' soavi accenti,	
E queta i venti col suo vago stile.	15

Giungendo quindi alla fine della silloge per Lucrezia, *Quel generoso mio guerriero interno* (CIV), di cui si riportano i vv. 1-15, si differenzia rispetto alle precedenti L e CIII:

Quel generoso mio guerriero interno,
Ch'armato in guardia del mio core alberga

³⁰² TASSO, *La Cavaletta*, cit., p. 120.

Pur come duce di guerrieri eletti, A lei, ch'in cima siede ove il governo Ha di nostra natura, e tien la verga	5
Ch'al ben rivolge gli uni e gli altri affetti, Accusa quel ch'a' suoi dolci dilette L'anima invoglia, vago e lusinghiero: – Donna del giusto impero, C'hai tu dal Ciel, che ti creò sembante	10
A la virtù che regge I vaghi errori suoi con certa legge, Non fui contrario ancora, o ribellante, Nè mai trascorrer parmi, Sì che non possa al tuo voler frenarmi.	15

La lirica è costruita interamente, dalla prima stanza al congedo, sulla lunga contesa dei due sentimenti ipostatizzati di Sdegno e Amore, senza lasciare spazio alla voce del poeta (fatta eccezione per i versi d'esordio); sembra dunque essere predominante la narrazione, il racconto di «un argomento continuato», requisito fondamentale per poter paragonare la canzone a un piccolo poema epico. È inoltre fortemente indicativo che tra i modelli petrarcheschi citati nelle *Considerazioni* vi sia anche *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf*, 360), scoperto riferimento del componimento tassiano, come denunciato dall'autore nelle *Espositioni*: «In questa canzona, ne la quale imita il Poeta l'accusa fatta dal Petrarca ad Amore avanti il tribunal de la ragione e la difesa d'Amore, egli introduce ne l'istesso modo l'ira o lo sdegno, il quale accusa Amore avanti la medesima Regina». ³⁰³ Da ultimo, *O ne l'amor che mesci* (CXLVII), canzone a maggioranza di settenari (abC abC cdeeDff, con congedo Dff), che dunque per ragioni metriche non può essere accostata allo stile grave ed elevato. Per quanto concerne la raccomandata tripartizione, se è pur vero che nelle prime due stanze il poeta si rivolge alla cura ipostatizzata, come invocandola (vv. 4-6: «Chè pensando t'accresci, / Et avanzi nel petto / Quanto la speme si dilegua e scema?», vv. 14-15, 25-26: «Già difetto non sei / De la gentil mia Donna [...] Sei colpa e pena mia, / O cruda Gelosia»), quello che viene a mancare risulta essere invece l'elemento portante della narrazione, trattandosi di una prolungata riflessione sugli effetti provocati dalla gelosia nell'animo del poeta.

Date queste premesse – di carattere macrostrutturale, ma fondamentali per il discorso relativo a una *gravitas* stilistica applicata alla forma metrica della canzone – sarà opportuno verificare nelle pagine seguenti, come è stato fatto per il sonetto, il grado di

³⁰³ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 295.

incidenza dei tratti caratterizzanti a livello fonico, sintattico e lessicale, con particolare attenzione a quei componimenti (XXV e CIV) che si sono rivelati idonei, sotto l'aspetto dei contenuti, a un paragone con l'epica e che si candidano a essere, di conseguenza, probabili esempi di uno scarto stilistico verso il sublime anche all'interno del testo.

2.1. *Le figure di suono*

2.1.1. Concorsi vocalici e ribattimenti accentuali

Rinviando al capitolo dedicato al sonetto per un'introduzione relativa ai precetti teorici tassiani sul concorso vocalico e i ribattimenti d'accento (nonché alle successive figure di suono trattate), sarà opportuno procedere attenendosi allo schema di analisi già precedentemente adottato, incominciando con il considerare le occorrenze di incontri su vocale forte che provocano ribattimento accentuale. I casi sono, significativamente, molto limitati: quattro in totale in quattro diversi componimenti – dove si riconoscono moduli già collaudati nella forma del sonetto, quali in particolare l'uso degli avverbi *hor* e *anzi* – di cui si rileva un unico riscontro a inizio verso, con contiguità di arsi in 1^a e 2^a sede, a CXLVII 75 («DicO: – HOr le cade in grembo»), mentre le rimanenti tre occorrenze interessano la più comune posizione di 6^a-7^a, a XXV 67 («Cresce vite sì bella, Arbor felice»), L 52 («Per voi dolce stimandO Ogni mia sorte»), CIV 94 («E per sì bella Donna Anzi trar guai»).

Come prevedibile, sono decisamente più numerosi i concorsi che non provocano ribattimento,³⁰⁴ soprattutto per quanto riguarda la vocale *a*. Riproponendo una partizione per sede di incidenza (quale è stata seguita nel corrispettivo paragrafo precedente), si dà conto innanzitutto dei riscontri in fine di verso (nell'intervallo metrico di 8^a-10^a, di 5^a-6^a per il settenario), latori di una carica fonica di maggiore incisività: a XXV 26 («Del nome a forzA Amato»), XXV 28 («Formi al pensier ciò che più noiA Apporte»), L 26 («Perch'è ragion, che sì pietosA hAbbate»), CIII 75 («Più di lui belli, e sol velatA Appare»), CIV 103 («E d'averso desire un'ombrA A pena»), CIV 128 («Eterno mar d'ogni bellezza Arriva»), CIV 134 («Per dargli senza Assalto»), CIV 168 («Ch'ambo gli regge, e la

³⁰⁴ Data l'esiguità del *corpus*, limitato a sole cinque canzoni, si riportano di seguito tutti i casi riscontrati di concorso in assenza di ribattimento.

sentenza Attende»). A inizio verso, posizione altrettanto marcata, si rilevano i seguenti casi: a CIII 14 («L'aria Addolcisce co' soavi accenti»), CIII 32 («Se labra Asciutte bagna il freddo humore»), CIV 112 («Incontra A quel voler, che teco unito»), CIV 141 («Che lasciA Adietro i suoi pensier più saggi»). Come tipologia più frequente di concorso vocalico si impone tuttavia quella, debolmente efficace, che interessa la sede centrale del verso (tra la 4^a e la 7^a sillaba metrica nell'endecasillabo, tra la 3^a e la 4^a nel settenario): a XXV 29 («Ch'io scorgo in rivA Al Po Letitia e Pace»), XXV 31 («Chiama la turbA A' suoi dilette intesa»), XXV 62 («Che per se stessa caggiA, Altrui s'attiene»), L 2 («E la sua lontananza A me fa verno»), CIII 25 («E per Donna leggiadrA Ancor s'apprezza»), CIII 80 («RassembrA Adorna e lieta»), CIV 15 («Sì che non possa Al tuo voler frenarmi»), CIV 38 («Di voglia in vogliA, Al trasformar d'un viso»), CIV 52 («Lasso, qual brinA Al sole, o dove spira»), CIV 67 («O le rivolga Al variar del ciglio»), CIV 69 («E fattA A me ribella»), CIV 89 («Per questA Al piacer mossi»), CIV 140 («N'esce, e tanto s'inalza Al ciel volando»), CIV 160 («Forse ancorA Averrà, ch'a poco a poco»). Si segnalano infine alcuni esempi di concorso intersillabico: a XXV 2-3 («Ch'al giogo altrui Madonna il collo inchinA, / Anzi ogni tua ragion da te si cede»), L 54-55 («S'averrà mai che per voi bella e cruda, / Amor quest'occhi, lagrimando, chiuda»), CIV 57-58 («Il mio vigor, pace io concedo o tregua / Al mio nemico; e quanto è men feroce»), CXLVII 7-8 («S'amo beltà suprema, / Angelici costumi»).

Tra gli stilemi ricorrenti, al di là della sede di incidenza, che generano l'incontro di vocale uguale, si impone quello scarsamente rilevante legato alla presenza della preposizione, come a XXV 29 («Ch'io scorgo in rivA Al Po Letitia e Pace»), XXV 31 («Chiama la turbA A' suoi dilette intesa»), L 2 («E la sua lontananza A me fa verno»), CIV 15 («Sì che non possa Al tuo voler frenarmi»), CIV 38 («Di voglia in vogliA, Al trasformar d'un viso»), CIV 52 («Lasso, qual brinA Al sole, o dove spira»), CIV 57-58 («Il mio vigor, pace io concedo o tregua / Al mio nemico; e quanto è men feroce»), CIV 67 («O le rivolga Al variar del ciglio»), CIV 69 («E fattA A me ribella»), CIV 89 («Per questA Al piacer mossi»), CIV 103 («E d'averso desire un'ombra A pena»), CIV 112 («Incontra A quel voler, che teco unito»), CIV 134 («Per dargli senza Assalto»), CIV 140 («N'esce, e tanto s'inalza Al ciel volando»); più raramente si tratta di avverbi, di bassa portata semantica, come a CIII 25 («E per Donna leggiadrA Ancor s'apprezza»), CIV 141 («Che lasciA Adietro i suoi pensier più saggi»), CIV 160 («Forse ancorA Averrà, ch'a poco a

poco»). Sono invece solamente due, nelle canzoni, i concorsi vocalici che cadono in corrispondenza del sostantivo *Amore* e di suoi derivati: a XXV 26 («Del nome a forza Amato») e L 54-55 («S'averrà mai che per voi bella e crudA, / Amor quest'occhi, lagrimando, chiuda»). Non mancano, poi, casi in cui il concorso si attesta in corrispondenza di sintagmi fortemente icastici o evocativi, indotti dall'accostamento di voci a intensa carica semantica: per esempio a XXV 28 («Formi al pensier ciò che più noiA Apporte»), CIII 14 («L'ariA Addolcisce co' soavi accenti»), CIII 32 («Se labrA Asciutte bagna il freddo humore»), CIII 75 («Più di lui belli, e sol velatA Appare»), CIV 168 («Ch'ambo gli regge, e la sentenzA Attende»), CXLVII 7-8 («S'amo beltà supremA, / Angelici costumi»).³⁰⁵

Relativamente ai concorsi su vocale forte *o* – che si attestano con una incidenza minimamente inferiore – si segnalano i seguenti riscontri in punta di verso: XXV 1 («Amor, tu vedi, e non hai duolO O sdegno»), L 8 («Che non sia cinto di più foscO hOrrore»), L 41 («Ma non fia ch'ei mi piaccia, o tantO O quanto»), L 47 («Tutto il freddo rigore e l'asprO Orgoglio»), CIII 49 («Nasce un bel fior che sembra un lucidO Oro»), CIV 57 («Il mio vigor, pace io concedO O tregua»). In posizione incipitaria si registrano solamente due occorrenze, a CIII 33 («ProfondO Oblio nel core») e CIV 102 («D'iratO Orgoglio e d'orgoglioso sdegno»); più numerosi i casi collocati nella sezione centrale del verso, a XXV 4 («Altri ha pur fattO, Oimé, quasi rapina»), XXV 5 («Del mio dolce tesoro; hOr qual può degno»), XXV 83 («E d'ApollO Ogni dono in me fia sparso»), L 5 («In tenebre vivendO Oscure e sole»), CIII 6 («Corre MeandrO, O pur Caistro inonda»), CIII 72 («Nel lucidO Oriente»), CIV 64 («Torca da l'altO Obietto, a' bei crin d'oro»), CIV 123 («Ma fu il padre l'istessO, O così stimo»), CXLVII 63 («Come il mio vivo focO Ogn'altro eccede»). Esempi di concorso intersversale si rivelano invece a CIV 39-40 (Quando ivi lieto un risO, / O quando la pietà vi si dimostra»), CIV 64-65 («Torca da l'alto obietto, a' bei crin d'oro, / O la raggiri al molle avorio e bianco»), CXLVII 2-3 («D'amar novo sospettO, / O sollecito dubbio e fredda tema»), CXLVII 73-74 («E se ne l'aria io veggiO / O nube vaga o nembo»).

³⁰⁵ Sfuggono invece a un tentativo di omogenea classificazione i riscontri di XXV 2-3 («Ch'al giogo altrui Madonna il collo inchinA, / Anzi ogni tua ragion da te si cede»), XXV 62 («Che per se stessa caggiA, Altrui s'attiene»), L 26 («Perch'è ragion, che sì pietosA hAbbate»), CIII 80 («RassemblA Adorna e lieta»), CIV 128 («Eterno mar d'ogni bellezza Arriva»).

Per quanto riguarda le tipologie più frequenti – già rilevate nell’ambito di analisi fonica dei sonetti – la più comune è quella che dipende dalla congiunzione disgiuntiva, come si riscontra a XXV 1 («Amor, tu vedi, e non hai duolO O sdegno»), L 41 («Ma non fia ch’ei mi piaccia, o tantO O quanto»), CIII 6 («Corre MeandrO, O pur Caistro inonda»), CIV 39-40 (Quando ivi lieto un risO, / O quando la pietà vi si dimostra»), CIV 57 («Il mio vigor, pace io concedO O tregua»), CIV 64-65 («Torca da l’alto obietto, a’ bei crin d’orO, / O la raggiari al molle avorio e bianco»), CIV 123 («Ma fu il padre l’istessO, O così stimo»), CXLVII 2-3 («D’amar novo sospettO, / O sollecito dubbio e fredda tema»), CXLVII 73-74 («E se ne l’aria io veggiO / O nube vaga o nembo»). Torna inoltre nella canzone, ma con una sola occorrenza (che si aggiunge a quella già segnalata, con annesso ribattimento di 1^a-2^a, di CXLVII 75), il modulo determinato dall’avverbio *hor*, a XXV 5 («Del mio dolce tesORO; hOR qual può degno», qui con sequenza allitterante del nesso *or*); due invece i casi in corrispondenza dell’indefinito *ogni*: XXV 83 («E d’Apollo Ogni dono in me fia sparso»), CXLVII 63 («Come il mio vivo focO Ogn’altro eccede»). Da ultimo, sono ben attestati gli incontri vocalici che coinvolgono sintagmi evocativi, icastici, o più genericamente di forte carica semantica, raggiungendo risultati che si rivelano per lo più altamente suggestivi: L 8 («Che non sia cinto di più foscO hOrrore»), L 47 («Tutto il freddo rigore e l’asprO Orgoglio»), CIII 33 («ProfondO Oblio nel core»), CIII 49 («Nasce un bel fior che sembra un lucidO Oro»), che ripete la clausola del sonetto LXXXIX, al v. 13: «Come quadrella son di lucidO Oro»), CIII 72 («Nel lucidO Oriente»), CIV 102 («D’iratO Orgoglio e d’orgoglioso sdegno»)³⁰⁶.

I concorsi vocalici deboli con conseguente ribattimento sono più numerosi ma limitati alla sola vocale *e* (sono infatti del tutto assenti i casi in *i*). L’artificio ricorre in particolare in presenza del pronome personale femminile, riferito all’amata come in XXV 74 («Od essa, che l’avinsE, Essa lo spezzi»), o all’anima come in XXV 86 («Che, se ciò si concedE, Ella confida») e CIV 23 di 4^a-5^a («Sì che dolentE Ella sospira e geme»), ma sempre nella canonica posizione di 6^a-7^a; altra occorrenza notevole, nella medesima sede, è poi quella di CIV 19 («E qual di varie testE Empio serpente»), che sottolinea l’immagine platonica «de l’Hidra, ch’altro significa che la cupidità»³⁰⁷ – con riferimento agli accessi del

³⁰⁶ Le occorrenze escluse, che non rientrano in alcuna delle tipologie sopra elencate, sono XXV 4 («Altri ha pur fattO, Oimé, quasi rapina») e L 5 («In tenebre vivendO Oscure e sole»).

³⁰⁷ TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 296.

desiderio amoroso –, cui si aggiungono i riscontri di XXV 16 («Regno crudo e 'nfelicE; Ecco io già lasso») e L 24 («Obligo mai vi stringE, Esser non deve»). Unica eccezione al modulo di 6^a-7^a è l'incidenza di XXV 78 («Il suo bel nomE Entro i miei versi accolto»), con ribattimento di 4^a-5^a.

Sono pienamente attestati, come prevedibile, gli incontri vocalici in *e* che non provocano ribattimento, in particolar modo per il diffuso e poco significativo concorso della congiunzione. Riproponendo una prima partizione per sede di incidenza, in punta di verso si registrano le seguenti occorrenze: XXV 9 («Hai le ricchezze tue diffusE E sparte?»), XXV 48 («Non hai tu da ferir saettE Ed arco?»), XXV 57 («Lasso, il pensier, ciò che dispiacE E duole»), XXV 87 («Paga restar ne le miseriE Estreme»), L 5 («In tenebre vivendo oscurE E sole»), CIII 11 («Ma questa mia, che 'l bel candorE Eccede»), CIII 58 («Ch'erra soavemente a l'aurE Estive»), CIV 21 («Rapide tutte, e cupidE Et ingorde»), CIV 25 («Queste sono da me percossE E dome»), CIV 36 («Profonde piaghe, e le riaprE E l'ange»), CXLVII 19 («Regnasse Amor fra voglie asprE E gelate»), CXLVII 33 («Luci serenE E chiare»), CXLVII 45 («E quel che nel suo core ascondE E tace»), CXLVII 57 («S'egli si coprE E cela»), CXLVII 59 («Ben di pietatE È degno»). In *incipit* solo due casi, a L 40 («DitE: – Ei si strugge, amando»), CIV 72 («AprE, E dentro ricetta estranie scorte»), CIV 140 («N'escE, E tanto s'inalza al ciel volando»). La stragrande maggioranza dei concorsi si riscontra però nella non rilevante posizione centrale: a XXV 12 («Ben folle È chi non parte»), XXV 17 («Qui le ceneri spartE, E 'l foco spento»), XXV 33 («Funebri pompE, Et una istessa face»), XXV 34 («Ne l'altrui nozzE E nel mio rogo accesa»), XXV 44 («Qual ape industrE, E 'n lor ti pasci e cibi»), XXV 47 («Humor sì dolcE E 'l caro mel t'involi?»), XXV 54 («Ch'apertE E sanguinose»), L 20 («Di lacrimE E di doglia»), L 47 («Tutto il freddo rigorE E l'aspro orgoglio»), CIII 23 («D'atro limo son cintE, E morto almeno»), CIII 28 («Più che la mortE È di fuggire avezza»), CIII 30 («Mentre raccogliE E sparge il suo veleno»), CIII 51 («Perchè gloria ei producE E chiaro nome»), CIII 90 («Se torna o partE, E fa sentier diversi»), CIV 21-22 («Rapide tuttE, E cupide et ingorde / E sovra l'alma stridE E fischia e morde»), CIV 27 («Ne fiacco moltE E lui non anco uccido»), CIV 36 («Profonde piaghE, E le riapre e l'ange»), CIV 47 («Si mostra in varie guisE E 'n varie forme»), CIV 76 («Così dicE Egli al seggio alto converso»), CIV 90 («RapidamentE, E dal tuo fren mi scossi»), CIV 109 («Il dica ei, che mi vinsE E non m'ancise»), CIV 111 («Questo io dirò; ch'ei folle E non ardito»), CIV 127 («Egli s'erger

soventE, Et a quel primo»), CIV 146 («Ma la gravE E mortale»), CIV 150 («Il tuo fedel seguacE, E no 'l condanni»), CIV 163 («A' rai del suo celestE E puro foco»), CIV 168 («Ch'ambo gli reggE, E la sentenza attende»). Si riscontrano infine svariate incidenze di incontro intersversale, tra cui a XXV 91-92 («Ch'io il bramo e 'l chiedo, al viver mio lo stamE / E l'amoroso mio duro legame»), L 1-2 («Hor che lunge da me si gira il solE, / E la sua lontananza a me fa verno»), L 52-53 («Per voi dolce stimando ogni mia sortE, / E dolce ancor la morte»), CIII 61-62 («Ne l'arabico marE / È con un altro fior, come di rosa»), CIII 81-83 («Così la pietra mia nel dì rilucE, / E la serena lucE, / E 'l dolce fiammeggiar i' non sofferarsi»), CIV 21-22 («Rapide tuttE, E cupidE Et ingordE / E sovra l'alma stridE E fischia e morde»), CIV 152-153 («Che là donde in un tempo ambe partistE / Egli rapido torni, e varchi il cielo»), CXLVII 53-54 («È 'l mio vero et ardentE, / E per timor non gela»).

Il modulo più frequente, come si è anticipato, è costituito dalla occorrenza pressoché irrilevante della congiunzione, talvolta in corrispondenza di dittologie in punta di verso (per lo più con significativa clausola rimica in *-e*): XXV 9 («Hai le ricchezze tue diffusE E sparte?»), XXV 48 («Non hai tu da ferir saettE Ed arco?»), XXV 57 («Lasso, il pensier, ciò che dispiacE E duole»), L 5 («In tenebre vivendo oscurE E sole»), CIV 25 («Queste sono da me percossE E dome»), CIV 36 («Profonde piaghE, E le riaprE E l'ange»), CIV 146 («Ma la gravE E mortale»), CIV 163 («A' rai del suo celestE E puro foco»), CXLVII 19 («Regnasse Amor fra voglie asprE E gelate»), CXLVII 33 («Luci seREnE E chiaRE»), in questo caso anche con concorso del nesso iterato *re*), CXLVII 45 («E quel che nel suo core ascondE E tace»), CXLVII 57 («S'egli si coprE E cela»); ma anche in posizioni meno significative, e non esclusivamente in presenza di sintagmi dittologici: XXV 17 («Qui le ceneri spartE, E 'l foco spento»), XXV 33 («Funebri pompE, Et una istessa face»), XXV 34 («Ne l'altrui nozzE E nel mio rogo accesa»), XXV 44 («Qual ape industrE, E 'n lor ti pasci e cibi»), XXV 47 («Humor sì dolcE E 'l caro mel t'involi?»), XXV 54 («Ch'apertE E sanguinose»), XXV 91-92 («Ch'io il bramo e 'l chiedo, al viver mio lo stamE / E l'amoroso mio duro legame»), L 20 («Di lacrimE E di doglia»), L 47 («Tutto il freddo rigorE E l'aspro orgoglio»), CIII 23 («D'atro limo son cintE, E morto almen»), CIII 30 («Mentre raccogliE E sparge il suo veleno»), CIII 51 («Perchè gloria ei producE E chiaro nome»), CIII 90 («Se torna o partE, E fa sentier diversi»), CIV 21-22 («Rapide tuttE, E cupidE Et ingordE / E sovra l'alma stridE E fischia e morde»), CIV 27 («Ne fiacco moltE E lui non

anco uccido»), CIV 47 («Si mostra in varie guisE E 'n varie forme»), CIV 72 («AprE, E dentro ricetta estranie scorte»), CIV 90 («RapidamentE, E dal tuo fren mi scossi»), CIV 109 («Il dica ei, che mi vinsE E non m'ancise»), CIV 111 («Questo io dirò; ch'ei folle E non ardito»), CIV 127 («Egli s'erger soventE, Et a quel primo»), CIV 140 («N'escE, E tanto s'inalza al ciel volando»), CIV 150 («Il tuo fedel seguacE, E no 'l condanni»), CIV 168 («Ch'ambo gli reggE, E la sentenza attende») ecc. In pochi casi, l'incontro può invece dipendere dalla presenza, talvolta posposta, della 3ª pers. singolare del presente del verbo 'essere', come a XXV 12 («Ben folle È chi non parte»), CIII 20-21 («Però, come si leggE, / È preso, e per vestirne i Duci illustri»), CIII 28 («Più che la mortE È di fuggire avezza»), CIII 61-62 («Ne l'arabico marE / È con un altro fior, come di rosa»), CXLVII 59 («Ben di pietatE È degno»); oppure dall'uso del pronome personale di 3ª pers. sing., come a L 40 («Dite: – Ei si strugge, amando»), CIV 76 («Così dicE Egli al seggio alto converso»), CIV 152-153 («Che là donde in un tempo ambe partistE / Egli rapido torni, e varchi il cielo»). A distinguersi, tuttavia, sono in particolare i riscontri che coincidono con sintagmi significativi, che danno rilievo a una specifica porzione testuale, quali a XXV 87 («Paga restar ne le miseriE Estreme»), in cui si allude all'anima dolente del poeta, a CIII 11 («Ma questa mia, che 'l bel candorE Eccede / Dei cigni [...]»), dove l'amata viene paragonata al cigno «ne la bianchezza», oltre che – come esplicitato nei versi seguenti – «ne la dolcezza del canto»;³⁰⁸ a CIII 58 («Ch'erra soavemente a l'aurE Estive»).

Il numero dei concorsi che interessano la vocale *i* è invece molto più ridotto. Le occorrenze in clausola si rilevano a XXV 31 («Chiama la turba a' suoi dilette Intesa»), XXV 53 («E ben piaghe da te gravI Io sostenni»), XXV 71 («Nè la mia Donna, perchè scaldi Il petto»), CIII 21 («È preso, e per vestirne i DucI Illustri»), CIV 153 («Egli rapido torni, e varchi Il cielo»); a inizio del verso a XXV 79 («QuasI In fertil terreno arbor gentile»), CIII 78 («E quincI Il nome prende»); nella sede centrale a XXV 42 («Crebber vermigli Infra le molli brine»), L 38 («E mi distemprI In lagrimosi fiumi»), CIV 73 («E fora messI Invia scaltri e secreti»), CIV 118 («Come fossI Io, nè lui da me distinse»), CIV 156 («A me, che nacqui In terra e 'n questo velo»); l'unica occorrenza intersversale si registra a CIV 149-150 («Con lor tratta gli Inganni / Il tuo fedel seguace, e no 'l condanni»).

³⁰⁸ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 292.

La tipologia ricorrente è quella legata alla presenza, priva di rilevanza fonica, di articoli o preposizioni: XXV 42 («Crebber vermigli Infra le molli brine»), XXV 71 («Nè la mia Donna, perchè scaldi Il petto»), XXV 79 («Quasi In fertil terreno arbor gentile»), L 38 («E mi distemprai In lagrimosi fiumi»), CIII 78 («E quindi Il nome prende»), CIV 149-150 («Con lor tratta gli Inganni / Il tuo fedel seguace, e no 'l condanni»), CIV 153 («Egli rapido torni, e varchi Il cielo»), CIV 156 («A me, che nacqui In terra e 'n questo velo»). A questi si aggiungono due incidenze in corrispondenza del pronome personale soggetto di 1^a pers. sing., a XXV 53 («E ben piaghe da te gravi Io sostenni»), CIV 118 («Come fossi Io, nè lui da me distinse»); altri casi a XXV 31 («Chiama la turba a' suoi diletti Intesa»), CIII 21 («È preso, e per vestirne i Duci Illustri»), CIV 73 («E fora messi Invia scaltri e secreti»), accomunati dal coinvolgimento di sostantivi e aggettivi sostantivati plurali: *diletti*, *duci*, *messi*. Non si registra, nella canzone, l'interessante corrispondenza dell'incontro vocalico in *i* con descrizioni di immagini e scenari luminosamente icastici o appartenenti alla sfera semantica della luce, come invece si era osservato per il metro del sonetto.

Concentrandosi ora esclusivamente sul ribattimento accentuale – senza limitarsi ai riscontri provocati da concorso di medesima vocale –, si riporta di seguito l'elenco integrale delle occorrenze di tale artificio nell'ambito delle cinque canzoni dell'Osanna, sistematizzate in base alla porzione sillabica interessata all'interno del verso.

1^a-2^a (2 occorrenze): CIII 2 («Opra è de la Natura, o meraviglia»), CXLVII 75 («Dico: – Hor le cade in grembo»),

2^a-3^a (25 occorrenze): XXV 13 («Homai lunge da te, che tu non puoi»), XXV 52 («Sentij l'aure amorse»), XXV 53 («E ben piaghe da te gravi io sostenni»), L 16 («Nè scema una giamai di tante pene»), L 31 («D'Amor, dolci pensieri»), L 52 («Per voi dolce stimando ogni mia sorte»), CIII 12 («De' cigni, hor che se 'n riede»), CIII 20 («Però, come si legge»), CIII 35 («E 'n duo vari soggetti»), CIII 50 («E vince ogni tesoro»), CIII 51 («Perchè gloria ei produce e chiaro nome»), CIII 89 («Tal lei veggio indurarsi ascosa in parte»), CIII 91 («Canzon, ch'io non divegna»), CIV 41 («O pur quando tal'hora»), CIV 84 («Seguij sol per vaghezza»), CIV 109 («Il dica ei, che mi vinse e non m'ancise»), CIV 114 («Qual io gli occhi per duci»), CIV 129 («Ond'ogni altro deriva»), CIV 139 («Per questi, egli talhor con vaghe piume»), CIV 149 («Con lor tratta gli inganni»), CIV 158 («Perdona, ove talhor troppo mi stringa»), CXLVII 2 («D'amar novo sospetto»), CXLVII 21 («Ch'altrui si

rasserena»), CXLVII 68 («Di chi seco ragiona, e i bei sembianti»), CXLVII 79 («Canzon, pria mancherà fiume per verno»).

3^a-4^a (9 occorrenze): XXV 11 («Ove un sol gode ogni tuo ben congiunto»), XXV 34 («Ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa»), XXV 76 («Nè la man stessa, che l'ordio, potrebbe»), L 54 («S'averrà mai che per voi bella e cruda»), CIII 42 («Per temprar quella noia»), CIII 75 («Più di lui belli, e sol velata appare»), CIV 45 («Raddolcir anco al suon de le parole»), CIV 96 («Che gioir d'altra, e ne' sospir no 'l tace»), CIV 113 («Tale ogn'hor segue chiare interne luci»),

4^a-5^a (14 occorrenze): XXV 28 («Formi al pensier ciò che più noia apportate»), XXV 58 («A l'alma inferma hor di ritrar fa prova»), XXV 61 («Sostegno il core, hor come vite suole»), XXV 78 («Il suo bel nome entro i miei versi accolto»), XXV 81 («Se non disdegna esser cantato e colto»), L 36 («Doglia, o pietà d'opre gentili o caste»), CIII 41 («E render poi d'ogni passata gioia»), CIII 44 («O vivo fonte, anzi pur fonti vivi»), CIII 64 («Che lui comprime, anzi che nasca il sole»), CIV 17 («Contra il desio, quando da te si scioglie»), CIV 23 («Sì che dolente ella sospira e geme»), CIV 57 («Il mio vigor, pace io concedo o tregua»), CIV 93 («Ella se 'l sa, tanto il languir le piace»), CIV 128 («Eterno mar d'ogni bellezza arriva»),

5^a-6^a (6 occorrenze): XXV 32 («Liete danze veggio io, che per me sono»), L 9 («L'infelice mio core»), CIV 89 («Per questa al piacer mossi»), CIV 106 («Quant'ei superbì poscia, e 'n quante guise»), CXLVII 61 («Sono i pensier miei lassi»), CXLVII 64 («Chè non temerei sempre»),

6^a-7^a (54 occorrenze): XXV 4 («Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina»), XXV 7 («Qual più sperar ne lice ampia mercede»), XXV 16 («Regno crudo e 'nfelice; ecco io già lasso»), XXV 22 («E via più gravi al piè lacci e ritegni»), XXV 46 («Deh come puoi soffrir ch'altri delibi»), XXV 53 («E ben piaghe da te gravi io sostenni»), XXV 63 («Qual hedera negletta hor la mia spene»), XXV 67 («Cresce vite sì bella, arbor felice»), XXV 73 («Chè di vedermi al cor, già non l'increbbe»), XXV 74 («Od essa, che l'avinse, essa lo spezzi»), XXV 79 («Quasi in fertil terreno arbor gentile»), XXV 86 («Che, se ciò si concede, ella confida»), XXV 92 («E l'amoroso mio duro legame»), L 21 («Onde l'amor gradito esser dovrebbe»), L 24 («Obligo mai vi stringe, esser non deve»), L 32 («Ma per continua prova ei non vi spetra»), L 45 («Ma siate pur crudel, quanto a voi piace»), L 48 («Nè voi torrete a me quel che mi sfate»), L 52 («Per voi dolce stimando ogni mia sorte»), L 59 («Dille che l'amor

mio sempre s'avanza»), CIII 17 («Ch'è bianco sì che vince ogni bianchezza»), CIII 38 («Fonte d'ogni piacer chiara e tranquilla»), CIII 40 («Tor la memoria può d'ogni dolore»), CIII 62 («È con un altro fior, come di rosa»), CIII 73 («Par ch'i suoi biondi crini apra e discioglia»), CIII 74 («Poi ne l'ocaso astringe aurei capelli»), CIII 77 («Co' raggi d'oro al sol bianca risplende»), CIII 96 («E pur quasi d'un marmo esce la voce»), CIV 4 («A lei, ch'in cima siede ove il governo»), CIV 16 («Ma ben presi per te l'armi sovente»), CIV 19 («E qual di varie teste empio serpente»), CIV 30 («Le piume o i tronchi rami arbor novello»), CIV 33 («Come il sol che rotando esce di Gange»), CIV 35 («In quelle sparge; ond'ei l'anima fiede»), CIV 42 («Qual viola il timor ei vi colora»), CIV 43 («O la bella vergogna ivi s'inostra»), CIV 48 («Quasi novo e gentil mostro si mira»), CIV 61 («Consento, che la speme onde ristoro»), CIV 73 («E fora messi invia scaltri e secreti»), CIV 76 («Così dice egli al seggio alto converso»), CIV 83 («Ordini giusti. E s'io rara bellezza»), CIV 88 («Che 'l giovenetto cor subito n'arse»), CIV 94 («E per sì bella Donna anzi trar guai»), CIV 98 («Che per leve cagion, quando più scherza»), CIV 115 («Non men che sovra 'l mio l'arme distrinse»), CIV 121 («Non siam però gemelli: ei di celeste»), CIV 124 («E ben par, ch'egualmente ambo ci deste»), CIV 132 («Tal volta, et a soave almo splendore»), CIV 145 («Se tutto unito a lui seco m'alzassi»), CIV 151 («Ma s'a te non dispiace, alta Regina»), CIV 152 («Che là donde in un tempo ambe partiste»), CIV 158 («Perdona, ove talhor troppo mi stringa»), CXLVII 19 («Regnasse Amor fra voglie aspre e gelate»), CXLVII 79 («Canzon, pria mancherà fiume per verno»).

7^a-8^a (3 occorrenze): L 43 («E vana speme l'error suo lusinga»), L 54 («S'averrà mai che per voi bella e cruda»), CIII 95 («E spero andarne così passo passo»),

9^a-10^a (4 occorrenze): XXV 32 («Liete danze veggio io, che per me sono»), L 45 («Ma siate pur crudel, quanto a voi piace»), CIV 64 («Torca da l'alto obietto, a' bei crin d'oro»), CIV 123 («Ma fu il padre l'istesso, o così stimo»),

Occorrenza doppia (7): XXV 32 («Liete danze veggio io, che per me sono»), XXV 53 («E ben piaghe da te gravi io sostenni»), L 45 («Ma siate pur crudel, quanto a voi piace»), L 52 («Per voi dolce stimando ogni mia sorte»), L 54 («S'averrà mai che per voi bella e cruda»), CIV 158 («Perdona, ove talhor troppo mi stringa»), CXLVII 79 («Canzon, pria mancherà fiume per verno»).

La prima osservazione utile è relativa all'aspetto quantitativo: sommando il totale dei riscontri per ciascuna sede di incidenza si raggiunge il numero complessivo di 117

ribattimenti accentuali il cui valore percentuale, rispetto alla somma dei versi delle cinque canzoni (498), è pari a 23,5, di poco inferiore alla corrispondente percentuale nell'ambito metrico del sonetto, pari a 24,1 (calcolato in base al rapporto tra i 496 ribattimenti registrati e 2058 versi). Si rileva, dunque, una sostanziale conferma della frequenza d'uso di questo artificio nei componimenti della raccolta. Può risultare significativo, inoltre, avanzare alcune riflessioni sull'impiego delle varie tipologie di ribattimento. Il modulo grave di 9^a-10^a si dimostra – come già per il sonetto – minoritario, con quattro presenze, di cui una sola provocata artificialmente dall'apocope della penultima parola del verso (CIV 64: «Torca da l'alto obietto, a' bei crin d'oro») e tre dipendenti da parole tronche, per lo più monosillabi (XXV 32: «Liete danze veggio io, che per me sono», L 45: «Ma siate pur crudel, quanto a voi piace», CIV 123: «Ma fu il padre l'istesso, o così stimo»); limitato a tre incidenze è, proseguendo a ritroso nella geografia metrica del verso, il modulo di 7^a-8^a, in corrispondenza del quale si ripresenta lo stilema di parola apocopata + aggettivo possessivo monosillabico, più volte attestato nei ribattimenti in clausola dei sonetti (L 43: «E vana speme l'error suo lusinga»). A essere confermata è anche la netta predominanza della contiguità di *ictus* in 6^a e 7^a posizione, cui si devono circa la metà dei riscontri totali (54) e in cui si concentra la maggior parte di casi indotti da incontro di vocale uguale; è testimoniato inoltre, anche nelle canzoni, il modulo petrarchesco fondato sugli attributi bisillabi *alto*, *aspro*, a CIV 76 («Così dice egli al seggio alto converso»), CIV 151 («Ma s'a te non dispiace, alta Regina») – in entrambi i casi con riferimento alla prospopea della Ragione, che «in cima siede ove il governo / Ha di nostra natura» (vv. 4-5) –, CXLVII 19 («Regnasse Amor fra voglie aspre e gelate»). Il ribattimento di 5^a-6^a è invece caratterizzato dalla sua diffusione, sebbene limitata (sei le occorrenze, di cui due in endecasillabo), nei settenari, aspetto che viene condiviso ed evidenziato in particolare dal modulo di 2^a-3^a – il più frequente dopo quello di 6^a-7^a – che conta quattordici incidenze su venticinque nel verso breve. Pertanto, si riduce in proporzione la presenza di arsi in 4^a e 5^a posizione, che nei sonetti si avvicinava al 20% rispetto alla totalità dei ribattimenti e che nella canzone si attesta al 12%, data anche la sua inevitabile assenza nei settenari. Particolarmente efficace e degno di segnalazione – tralasciando i meno significativi nove riscontri di 3^a-4^a – è il caso di CXLVII 75 («Dico: – Hor le cade in grembo»), con contiguità di arsi in posizione forte, sulla 1^a e 2^a sillaba metrica, provocato da concorso su vocale intensa *o*. Per quanto riguarda le sette occorrenze doppie, a

prevalere – come già nell’ambito del sonetto – è il più comune modulo di 2^a-3^a-6^a-7^a (XXV 53, L 52, CIV 158, CXLVII 79); seguono con un caso ciascuno i ribattimenti di 5^a-6^a-9^a-10^a (XXV 32), 6^a-7^a-9^a-10^a (L 45), 3^a-4^a-7^a-8^a (L 54).

2.1.2. Allitterazioni

Sull’importanza dell’allitterazione all’interno del sistema tassiano della *gravitas* ci si è soffermati all’inizio del paragrafo 1.1.2 – cui si rinvia –, in particolare a proposito dell’importanza e dell’efficacia dell’iterazione di consonanti aspre, come *s* e *r*, sulle quali più si concentra l’attenzione dell’autore. Il medesimo paragrafo, dopo un sintetico inquadramento teorico relativo alla figura retorica, proseguiva proponendo un tentativo di sistematizzazione delle molteplici occorrenze dell’artificio nei sonetti dell’Osanna, secondo una suddivisione per categorie semantiche che può venire in aiuto anche per quanto riguarda i riscontri delle cinque canzoni.

Una prima tipologia di allitterazione comprende le incidenze che ricorrono in passi del testo in cui il poeta dà voce alle pene e al tormento implicati nel sentimento amoroso; si tratterà dunque di *loci* in cui una fonicità aspra (coincidente per lo più con la marcata iterazione di *r*, *s*, e di nessi consonantici occlusivi) si lega al contenuto letterale dei versi al fine di renderli più espressivi: è questo il caso di XXV 15-16 («Ecco già dal tuo REgno il piè RIvolgo, / REgno CRUdo e ’nfelice»), dove – complice l’anadiplosi – la ripetizione del nesso /xr/ (con *x* vocalica), arricchito dall’aggiunta dell’occlusiva *c* al culmine della serie allitterante, inasprisce l’apostrofe dell’innamorato deluso da Amore, deciso a voler abbandonare il suo regno in seguito alla notizia delle nozze di Lucrezia, poiché causa di insopportabile dolore; ulteriori riscontri si rilevano ancora nella canzone XXV, come per esempio al v. 56 («Ma TRovo chi l’inaSPRa ogn’hoR più CRuda»), che riprende l’aggettivo *cruda* in unione con il verbo *inaspra* (voci di gusto velatamente fonosimbolico, in cui la dura fonicità si lega al significato) e che allude, tramite l’indefinito *chi*, all’amata che conserva il potere di irritare le ferite del cuore con la sua crudeltà,³⁰⁹ ai vv. 58-59 («Lasso, il pensier, ciò che dispiace e duole / A l’alma infeRma hoR di riTRaR fa PRova / E più s’inTERna in TANTE aceRbe pene»), che si distinguono

³⁰⁹ Cfr. TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 286.

per di più, come i precedenti, per l'iterazione aspra della vibrante in corrispondenza della descrizione dell'interiorizzazione del dolore da parte del poeta (cui contribuisce significativamente anche il ribattimento delle sillabe dentali *-ter- / tan-* del v. 59); infine al v. 87 («Paga reSTaR ne le miSeRie eSTReme»), in cui le consonanti più dure (*r, s, t*) insistono unitamente sull'eloquente e semanticamente connotato sintagma di chiusa. Notevole è poi, considerando la canzone L – oltre alle clausole fortemente consonantiche dei vv. 32-33, determinate dalla presenza di rimanti tipicamente petrosi («Ma peR continua PRova ei non vi SPeTRa / Che sete quasi dURa, e FRedda PieTRa»») –, la marcata sequenza allitterante del nesso /or/ ai vv. 47-53, nella quinta stanza, cui contribuisce l'attacco anaforico dei vv. 48 e 50: «Tutto il freddo rigORe e l'asprO ORgoglio, / Nè voi tORRete a me quel che mi sface / MORTal dolORE, o quell'amOR vivace; / Nè mi tORRete mai, che bella e viva / Non vi fORmi e descriva, / Per voi dolce stimando ogni mia sORte, / E dolce ancOR la mORte»; in questi versi, che giungono alla fine del componimento, il poeta rivendica la volontà di perseverare nell'amare, nella consapevolezza che il «mortal dolore» sofferto sarà per lui fatale (ma pur dolce, perché causato dal pensiero della sua donna).

L'intensa allitterazione di *r* che si registra a CIV 1-3 («Quel genERoso mio gueRRieERo interNO, / Ch'ARmato in guARdia del mio cORE alBERga / Pur come duce di guERRieRi eletti») è invece l'unica, tra quelle registrate nelle canzoni, a coniugarsi alla sfera semantica dell'epica, nella sua accezione guerresca e militare, veicolata da suoni duri e aspri; l'attacco del componimento, che rappresenta lo Sdegno personificato nelle vesti di un guerriero in armi, può infatti essere ricollegato a passi dei due poemi simili nella fonicità e nel contenuto, come per esempio a *Lib.*, XIII 19 5-8 – dove si ritrova il sintagma di clausola *guerrieri eletti* – «AlloR vi manda il capitano aRdita / e foRte squadRa di gueRRieRi eletti, / peRché sia scoRta a l'altRa e 'n eseguiRe / i magisteRi suoi le poRga aRdiRe», versi la cui sonorità viene accentuata in attacco con la variante *sovrano*, accolta nella *Conquistata*: «AlhoR vi manda il sovRan Duce aRdita, / E foRte squadRa di GueRRieRi eletti; / Acciò, ch'a l'altRa sia secuRa scoRta, / Quando il timoR l'assale, e la sconfoRta» (XVI 23 5-8).

Non mancano, inoltre, passi del testo – sebbene tutti concentrati nella canzone XXV – in cui le sequenze allitteranti di consonanti gravi vengono risemantizzate nell'ambito di un contesto positivo, che richiama la dolcezza e la quiete di elementi e paesaggi della

natura (per lo più connessi alla rappresentazione in chiave metaforica dell'amata): si pensi ai vv. 35-36 («E come AuRoRa in oRIente aSceSa, / Donna appaRiR»), che descrivono l'epifania di Lucrezia, paragonata all'aurora, nell'evocata rappresentazione del corteo nuziale, e ancora – poco oltre – ai vv. 40-44 («E i pRimi fioR ne coglia, / Que', che già cinti d'amoRoSe Spine, / CRebbeR veRmigli infRa le molli bRine. / Tu, ch'a que' fioRi, AmoR, d'intoRno voli / Qual ape induSTRe, e 'n loR ti paSCi e cibi»), dove l'iterazione della liquida si coniuga all'immagine naturale del fiore, allusione alla bocca dell'amata e, indirettamente, alla verginità della sposa; infine ai vv. 51-52 («Là 've SpiRaR tRa le PURPUREE RoSe / Sentij l'auRe amoRoSe»), che rinviano al momento topico dell'innamoramento.

Per quanto riguarda l'uso mimetico – con funzione onomatopeica – della sibilante, che si era rilevato con un numero limitato di occorrenze nei sonetti, l'artificio si riscontra anche nel metro lungo della canzone, ma solamente a CIV 138 («Sguardi e SoSpiri, miei dolci meSSaggi»), in cui l'iterazione di *s* sembra rimandare al suono dei *sospiri* amorosi, citati nel corso dell'apologia pronunciata da Amore.

Infine, si dà conto di ulteriori stringhe allitteranti di rilievo, connotate da una ricercatezza fonica stilisticamente elevata – fondata sull'iterazione della vibrante o di altri nessi consonantici significativi – e che si concentrano in particolare nelle più gravi canzoni XXV e CIV: a XXV 50 («All'hor che per VAghezza incauto VEnni», che riprende il sonetto III, al v. 2: «E per VAghezza l'alma gioVEnetta»), per esempio, la ripresa della *v* in clausola a inizio di parola (*venni*) fa eco a *vaghezza*, termine chiave collocato perfettamente al centro del verso in cui si individua la ragione primaria dell'innamoramento giovanile, con riferimento al desiderio, che ha esposto il poeta alle frecce di Amore;³¹⁰ ai vv. 72-74 («Nè la mia Donna, perchè scaldi il petto / Di novo amoRe, il nodo antico SPReZZi, / Chè di vedeRmi al coR, già non l'inCReBBE / Od eSSa, che l'avinSe, eSSa lo speZZi») è invece considerevole la sequenza di consonanti in doppia (-zz-, -bb-, -ss-) e di nessi occlusivi (*spr*-, *cr*-) particolarmente duri, implicata con la rivendicazione del *nodo antico* che, nonostante le nozze di lei, lega ancora il poeta alla sua donna. Sono molteplici i riscontri di interesse nel componimento CIV, su tutti la

³¹⁰ Cfr. a proposito la nota di commento di Pestarino, che rileva l'influsso del modello di *Rvf*, 87 10 («Miserò amante, a che vaghezza il mena?»), in cui *vaghezza* può anche essere parafrasato come 'bellezza' della donna (TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 284).

marcata allitterazione di *s* dei vv. 31-35 («Ben il Sai tu, che Sovra il foSco SenSo / NoSTRO riluci sì da l’alta Sede, / Come il Sol che rotando eSCe di Gange. / E Sai come il deSio piacere intenSo / In quelle Sparge»), che sembra irradiarsi dalla parola *Sol*, termine di paragone cui viene accostata mediante similitudine la prosopopea della Ragione; ma sono altrettanto rilevanti anche tessere di estensione più ridotta: si veda la dittologia aspramente allitterante in punta del v. 73 («E fora meSSi invia SCalTRi e SeCRETi»), relativa alla subdola condotta di Amore secondo le parole dell’apologia pronunciata dallo Sdegno; l’insistito e cupo vocalismo del v. 102, che impreziosisce il chiasmo semantico su figura etimologica («D’iratO OrgOgliO e d’OrgOgliOsO sdegnO»), una *dispositio* che viene ripetuta al v. 105, in questo caso contraddistinta dall’allitterazione del consistente grumo consonantico /spr/, nonché dalla doppia affricata sorda («E del diSPREGio SPReZZaTOR divenne»), con entrambi i versi riferiti alla vittoria dello Sdegno su Amore in seguito al rifiuto di madonna. Si segnala, da ultimo, un’occorrenza allitterante, stilisticamente in controtendenza rispetto alle precedenti, nella canzone CXLVII alla gelosia, ai vv. 1-2 («O Ne l’aMOr che MEsci / D’aMAr Novo sospetto»): *incipit* che si connota per l’iterazione della nasale, tradizionalmente il suono dell’elegia e del pianto – come puntualizzato dal Tasso medesimo nei *Discorsi del poema eroico* – e di conseguenza estraneo alla fonicità della *gravitas*.³¹¹

2.1.3. Uso non sistematico di parole sdrucchiole non apocopate a fine verso (e incidenza della clausola dattilica)

Nel paragrafo dedicato ai sonetti (1.1.3) ci si è soffermati sul valore delle clausole dattiliche nei versi endecasillabi, significativi poiché, grazie alla loro «numerosità», conservano la capacità di traslare nella nostra lingua la maestosità dell’esametro latino, in particolar modo quando la chiusa è costituita dalla sequenza di parola sdrucchiola + parola piana. Come già osservato a proposito della forma metrica più attestata

³¹¹ «Ma l’usar molte parole le quali abbiano principio da l’*m* conviene al pianto, e peravventura in questa medesima forma è conveniente, come: “di me medesimo meco mi vergogno”» (TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 237); cfr. anche AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas”*, cit., in particolare alla p. 104, dove, in riferimento alle parole tassiane, specifica: «la /m/ è lo strumento perfetto del pianto, e il pianto è del registro elegiaco e quest’ultimo inerisce allo stile umile o basso. Solo la /r/ (o la /s/ [...]) sono “agevolmente” conformi alla gravità e annessi».

nell'Osanna, l'incidenza di questo modulo è alquanto limitata:³¹² un dato che viene confermato anche dalle canzoni della raccolta, in cui si registrano solo due occorrenze, a CIV 35 («In quelle sparge; ond'ei l'anima fiede») e CIV 88 («Che 'l giovenetto cor subito n'arse»), in questo secondo caso con memoria del Petrarca di *Rvf*, 90 8 («qual meraviglia se di subito arsi?»). Se si estende l'attenzione al settenario – sebbene non equiparabile alla grandezza del verso dei poemi latini e, pertanto, non considerato dal Tasso nel passo di riferimento dei *Discorsi del poema eroico* (per cui si rimanda al par. 1.1.3) –³¹³ può essere aggiunto un ulteriore riscontro notevole, a CIII 61 («Ne l'arabico mare»), verso preziosamente costruito sulla tessera perfettamente dattilica (con accenti di 3^a e 6^a) che contestualizza geograficamente la nuova similitudine della quinta stanza, in cui l'amata è paragonata al fiore di loto. Limitatamente all'incidenza, nel verso breve, delle parole sdrucchiole – sulla cui ricercatezza Tasso si sofferma, come si è detto, nella XXIX delle *Lettere poetiche*, indirizzata a Luca Scalabrino –³¹⁴ si riportano anche, in ordine di importanza, i seguenti casi: CIII 72 («Nel lucido oriente»), dove il valore metrico dell'attributo proparossitono viene parzialmente affievolito dalla sinalefe con la parola in clausola, scandita diereticamente; CXLVII 8 («Angelici costumi»), in cui, come nell'esempio precedente, la sdrucchiola non seguita da un bisillabo piano manca la concidenza con la traslata prosodia del piede dattilico; infine L 20 («Di lacrime e di doglia»), per cui si dà conto solamente della presenza del sostantivo sdrucchiolo *lacrime*.

Per quanto riguarda la chiusa dattilica degli endecasillabi, non necessariamente dipendente dal modulo dato da parola sdrucchiola + piana, si riportano di seguito tutti i versi con *ictus* di 7^a e 10^a (55 su un numero complessivo di endecasillabi pari a 338, con una incidenza del 16,3% – superiore rispetto ai sonetti), sovrapponibili pressoché interamente ai riscontri segnalati per ribattimento accentuale di 6^a-7^a posizione:

³¹² Sulla presenza saltuaria degli artifici stilistici della *gravitas* aveva riflettuto Afribo, sintetizzando sapientemente il pensiero tassiano: «Il magnifico “talora” deve andare contro le sue stesse regole per evitare che il lettore, conoscendo a memoria la strada, ogni sua curva, ogni suo dosso, viaggi ad occhi chiusi e sonnecchianti. Perciò ecco gli sdrucchioli non apocopati, ma come eccezioni a sorpresa, e non come regola. La regola di una lirica alta contempla infatti – lo abbiamo visto – due atteggiamenti complementari: 1) parola non apocopata che finisce in vocale + parola che inizia in vocale con il risultato *numeroso* del *raffronto* vocalico; 2) parola apocopata + parola cominciante per consonante con l'effetto altrettanto *numeroso* dello scontro consonantico» (AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas”*, cit., p. 164).

³¹³ Cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 252-54.

³¹⁴ Cfr. ID., *Lettere poetiche*, cit., pp. 251-66.

XXV: 4 («Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina»), 7 («Qual più sperar ne lice ampia mercede»), 16 («Regno crudo e 'nfelice; ecco io già lasso»), 22 («E via più gravi al piè lacci e ritegni»), 46 («Deh come puoi soffrir ch'altri delibi»), 53 («E ben piaghe da te gravi io sostenni»), 63 («Qual hedera negletta hor la mia spene»), 67 («Cresce vite sì bella, arbor felice»), 73 («Chè di vedermi al cor, già non l'increbbe»), 74 («Od essa, che l'avinse, essa lo spezzi»), 79 («Quasi in fertil terreno arbor gentile»), 86 («Che, se ciò si concede, ella confida»), 92 («E l'amoroso mio duro legame»).

L: 21 («Onde l'amor gradito esser dovrebbe»), 24 («Obligo mai vi stringe, esser non deve»), 32 («Ma per continua prova ei non vi spetra»), 48 («Nè voi torrete a me quel che mi sface»), 52 («Per voi dolce stimando ogni mia sorte»), 59 («Dille che l'amor mio sempre s'avanza»).

CIII: 17 («Ch'è bianco sì che vince ogni bianchezza»), 38 («Fonte d'ogni piacer chiara e tranquilla»), 40 («Tor la memoria può d'ogni dolore»), 62 («È con un altro fior, come di rosa»), 73 («Par ch'i suoi biondi crini apra e discioglia»), 74 («Poi ne l'ocaso astringe aurei capelli»), 77 («Co' raggi d'oro al sol bianca risplende»), 96 («E pur quasi d'un marmo esce la voce»).

CIV: 4 («A lei, ch'in cima siede ove il governo»), 7 («Accusa quel ch'a' suoi dolci diletta»), 16 («Ma ben presi per te l'armi sovente»), 19 («E qual di varie teste empio serpente»), 30 («Le piume o i tronchi rami arbor novello»), 33 («Come il sol che rotando esce di Gange»), 35 («In quelle sparge; ond'ei l'anima fiede»), 42 («Qual viola il timor ei vi colora»), 43 («O la bella vergogna ivi s'inostra»), 48 («Quasi novo e gentil mostro si mira»), 61 («Consento, che la speme onde ristoro»), 73 («E fora messi invia scaltri e secreti»), 76 («Così dice egli al seggio alto converso»), 83 («Ordini giusti. E s'io rara bellezza»), 88 («Che 'l giovenetto cor subito n'arse»), 94 («E per sì bella Donna anzi trar guai»), 98 («Che per leve cagion, quando più scherza»), 115 («Non men che sovra 'l mio l'arme distrinse»), 121 («Non siam però gemelli: ei di celeste»), 124 («E ben par, ch'egualmente ambo ci deste»), 132 («Tal volta, et a soave almo splendore»), 138 («Sguardi e sospiri, miei dolci messaggi»), 145 («Se tutto unito a lui seco m'alzassi»), 151 («Ma s'a te non dispiace, alta Regina»), 152 («Che là donde in un tempo ambe partiste»), 158 («Perdona, ove talhor troppo mi stringa»).

CXLVII: 19 («Regnasse Amor fra voglie aspre e gelate»), 79 («Canzon, pria mancherà fiume per verno»).

2.1.4. Rime consonantiche

L'approfondita riflessione che il Tasso riserva nel dialogo la *Cavaletta* alle rime del sonetto, con attenzione alla loro qualità e alla loro collocazione all'interno del componimento, non viene replicata per il metro della canzone, che viene considerata piuttosto secondo le sue componenti macrostrutturali, preso atto che il Dante del *De vulgari eloquentia* «de le rime non fece menzione, percioc'h'elle non sono proprie de l'arte de la canzona».³¹⁵ Il giudizio sulla consistenza delle rime, dato poco oltre ancora tramite il personaggio di Ercole Cavaletto – cui è riservata questa parte della trattazione –, occupa infatti poco più di una riga («e si dee schivare la ripetizione, l'equivocazione e l'asperità de le rime»)³¹⁶ e sintetizza il pensiero dantesco di *De vulg.*, II 13 12, in cui si raccomanda di evitare l'asprezza a meno che le rime aspre non siano mescolate alle dolci (rendendo così magnifico il dettato). Non trova dunque spazio una teoria stilistica paragonabile a quella esposta nella prima parte del dialogo (relativa al sonetto grave), secondo cui l'intensità fonica delle rime deve essere progressivamente incrementata nello scarto tra la fronte e la sirma, tra il primo e l'ultimo verso.³¹⁷ D'altra parte, giova ricordare quanto affermato dal Tasso sull'argomento nei *Discorsi del poema eroico*, in cui si dichiarava come «oltre tutte le cose che facciano grandezza e magnificenza nelle rime toscane è il suono, o lo strepito per così dire, delle consonanti doppie che nell'ultimo del verso percuotono gli orecchi»,³¹⁸ portando significativamente l'esempio della prima quartina di *Rvf*, 304, di *Rvf*, 318 (*Al cader d'una pianta che si svelse*) e, fatto che più interessa in questo contesto, dei primi quattro versi della terza stanza della canzone 325, connotati da clausole rimiche incentrate sulla vibrante («A le pungenti, ardenti et lucide arme, / a la victoriosa insegna verde, / contra cui in campo perde / Giove et Apollo et Poliphemo et Marte»).

Pertanto, rimanendo la consistenza rimica – dipendente in particolare dalla portata più o meno marcata dei nessi consonantici – uno dei tratti fondamentali delle figure di suono

³¹⁵ TASSO, *La Cavaletta*, cit., p. 118.

³¹⁶ Ivi, p. 121.

³¹⁷ Cfr. ivi, pp. 88 e sgg.

³¹⁸ TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 204-5.

della *gravitas*, in questo paragrafo si considererà brevemente l'incidenza dell'artificio nelle stanze delle cinque canzoni, con attenzione alla presenza di significative rime consonantiche o contrassegnate da caratterizzanti legami intertestuali.

Incominciando dalla canzone XXV, spicca innanzitutto la clausola rimica della quarta stanza, di cui si riportano gli ultimi quattro versi (53-56):

E ben piaghe da te gravi io sostenni,
Ch'aperte e sanguinose
Ancor dimostro a chi le stagni e *chiuda*,
Ma trovo chi l'insapra ogn'hor più *cruda*.

La rima baciata e parzialmente paronomastica dei vv. 55-56, connotata dalla vocale intensa *u* (sebbene non consonantica), e i suoi rimanti aspri *chiuda / cruda*, entrambi con duro attacco occlusivo, appartengono infatti al repertorio del Dante petroso della canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (*Rime*, 43, cfr. vv. 1-10: «Così nel mio parlar vogli'esser aspro / com'è negli atti questa bella pietra / la quale ognora impetra / maggior durezza e più natura cruda, / e veste sua persona d'un diaspro / tal che per lui, o perch'ella s'arretra, / non esce di faretra / saetta che già mai la colga ignuda. / Ella ancide, e non val ch'uom si chiuda / né si dilunghi da' colpi mortali»), un riferimento intertestuale aderente anche sotto l'aspetto tematico, oltre che rimico, dal momento che *cruda* è la donna-pietra dantesca come lo è Lucrezia, che irrita le piaghe del cuore dell'amante. La sesta e ultima stanza – e forse non casualmente, se si pensa alla raccomandata progressione di incidenza fonica nella clausola versale dei sonetti – è però quella che più si distingue per la durezza delle rime (vv. 71-84):

Nè la mia Donna, perchè scaldi il *petto*
Di novo amore, il nodo antico *sprezzi*,
Chè di vedermi al cor, già non *l'increbbe*;
Od essa, che l'avinse, essa lo *spezzi*,
Però che homai disciorlo, in guisa è *stretto*, 75
Nè la man stessa, che l'ordio, *potrebbe*.
E se pur, come volse, occulto *crebbe*
Il suo bel nome entro i miei versi accolto,
Quasi in fertil terreno arbor gentile,
Hor seguirò mio stile, 80
Se non disdegna esser cantato e colto
Da la mia penna humile.
E d'Apollo ogni dono in me fia *sparso*
S'Amor de le sue gratie a me fu *scarso*.

A eccezione di E (-*ile*) – che caratterizza gli unici due settenari, ai vv. 80, 82 – tutte le altre rime della stanza sono, per lo più, fortemente consonantiche, con A (-*etto*) in doppia dentale, B (-*ezzi*) paronomastica e anch'essa legata all'ultima delle “petrose” (*Rime*, 43 14-19: «Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi / né luogo che dal suo viso m'asconda, / che come fior di fronda / così de la mia mente tien la cima. / Cotanto del mio mal par che si prezzi / quanto legno di mar che non lieva onda»), C (-*ebbe*) in doppia occlusiva e in particolare F (-*arso*), i cui rimanti *sparso* / *scarso* ricordano il Petrarca grave di *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi* (*Rvf*, 304), con rimanti di B *arse* / *sparse* / *apparse* / *scarse* (e si noti inoltre come l'invocazione ad Apollo della canzone tassiana – vera e propria richiesta di ispirazione poetica – rovesci nell'intento la situazione dell'io narrante del *Canzoniere*, che nella seconda quartina, ai vv. 7-8, dichiara: «ma l'ingegno et le rime erano scarse / in quella etate ai pensier' novi e 'nfermi»). Di minor peso è invece la liquida D (-*olto*).

Della canzone L risaltano soprattutto le rime dei distici di chiusa, versi che confermano laconicamente (in particolare a partire dalla terza stanza) la travagliata condizione del poeta; le rime più deboli sono quelle dei vv. 11-12 («Nè sì perpetui rivi han gli alti *monti*, / Come i duo caldi e lacrimosi *fonti*») e 43-44 («E vana speme l'error suo *lusinga* / Qual d'huom, che l'ombre in sogno abbracci e *stringa*»), in cui il peso fonico è attenuato dalla presenza della nasale, mentre la consistenza consonantica è resa decisamente più intensa nella chiusa della seconda stanza, in doppia occlusiva (vv. 21-22: «Onde l'amor gradito esser dovrebbe, / Chè senza fin, com'il dolor, s'accrebbe»), della terza, con rima di carattere marcatamente petroso (vv. 32-33: «Ma per continua prova ei non vi *spetra* / Che sete quasi dura, e fredda *pietra*»), della quinta, in cui tornano i rimanti “petrosi” di XXV (vv. 54-55: «S'averrà mai che per voi bella e *cruda*, / Amor quest'occhi, lagrimando, *chiuda*»), e infine del congedo (vv. 59-60: «Dille che l'amor mio sempre *s'avanza*, / Nudrito di memoria, e di *speranza*»).

Per quanto riguarda *Qual più rara e gentile* (CIII), componimento a maggioranza di settenari, si può notare ancora una volta come la carica fonica delle rime aumenti nella parte conclusiva, dove a partire dall'ultima stanza si rileva la ricorrenza di clausole versali su aspra vibrante (vv. 76-90), con A (-*ersi*), F (-*orme*), G (-*arte*):

Una pietra de' *Persi*

Co' raggi d'oro al sol bianca risplende,
 E quindi il nome prende,
 E del bel lume del sovrano pianeta
 Rassembra adorna e lieta.
 Così la pietra mia nel dì riluce,
 E la serena luce,
 E 'l dolce fiammeggiar i' non *soffersi*,
 Quando gli occhi *v'apersi*,
 Ma segue un'altra poi de la sorella
 Il corso vago, e di sue belle *forme*
 Par che tutta *s'informe*,
 E di sue corna, e quindi ancor s'appella.
 Tal lei veggio indurarsi ascosa in *parte*,
 Se torna o parte, e fa sentier *diversi*.³¹⁹

Fino a raggiungere il congedo – che interrompe la serie di paragoni meravigliosi e riporta il lettore alla contingente situazione del poeta –, che include rime quali la palatale A (-*egna*, con rimante *disdegn*a in clausola del componimento), l'aspra B in sibilante doppia (-*asso*) e la petrosa C (-*etra*), vv. 91-97:

Canzon, ch'io non *divegna*
 Fra tante meraviglie un muto *sasso*,
 Solo è cagione Amor, che gratia *impetra*
 Da la mia nobile *pietra*.
 E spero andarne così passo *passo*.
 E pur quasi d'un marmo esce la voce
 Che manco noce, ov'è chi men *disdegn*a.

A questi riscontri, inoltre, si può sommare un'ulteriore osservazione – valida anche per la precedente L – relativa alla contrapposizione tra la clausola vocalica del primo verso (*gentile*) e quella consonantica dell'ultimo (*disdegn*a), che sembra riflettere fedelmente le disposizioni tassiane relative al sonetto, per cui si raccomanda un inizio con rima dolce e una conclusione con rima intensa, e non viceversa.

Questa tendenza pare invece invertirsi nella canzone CIV, dove i nessi consonantici più rilevanti si concentrano per lo più nella prima metà del componimento, a cominciare dall'*incipit* gravemente allitterante della prima stanza, la cui rime sono legate, per la

³¹⁹ È inoltre interessante rilevare come in questo caso faccia sistema con l'intensificarsi della carica fonica delle rime anche un altro tratto caratterizzante, stilisticamente grave, della presente canzone tassiana. Osservava infatti il Bembo nelle sue *Prose* che «più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane», specificando che «lontane chiamo quelle rime che di lungo spazio si rispondono, altre rime tra esse e altri versi trasposti avendo» (BEMBO, *Prose della volgar lingua*, cit., p. 154); nel contesto dell'ultima stanza di CIII, alquanto distanziata è la rima aspra A (-*ersi*), tra le cui due occorrenze (la prima ulteriormente sottolineata dall'attacco allitterante *PIEtRa de PERsi*) si interpone il significativo numero di cinque versi.

maggior parte, dalla consonanza in *r*, con A (-*erno*), B (-*erga*), D (-*ero*), G (-*armi*), cui si aggiunge la doppia dentale C (-*etti*). Di seguito i vv. 1-15:

Quel generoso mio guerriero *interno*,
Ch'armato in guardia del mio core *alberga*
Pur come duce di guerrieri *eletti*,
A lei, ch'in cima siede ove il *governo*
Ha di nostra natura, e tien la *verga*
Ch'al ben rivolge gli uni e gli altri *affetti*,
Accusa quel ch'a' suoi dolci *diletti*
L'anima invoglia, vago e *lusinghiero*:
– Donna del giusto *impero*,
C'hai tu dal Ciel, che ti creò sembante
A la virtù che regge
I vaghi errori suoi con certa legge,
Non fui contrario ancora, o ribellante,
Nè mai trascorrer *parmi*,
Sì che non possa al tuo voler *frenarmi*.

Degna di nota è poi anche la trama rimica dei vv. 46-60, dove alle rime in *r* di B (*forme / trasforme*) e C (*mira / sospira*) è aggiunta l'intensa palatale D (-*accio*), particolarmente efficace al v. 54 («Tal ancor io mi *sfaccio*»), cui fa eco E (*voce / feroce*). Successivamente, l'insistenza sulla sonorità marcata in clausola di verso, con ripresa dei suoni della *gravitas r, s e z*, viene limpidamente testimoniata dalla sesta stanza (vv. 76-90), passo del testo in cui lo Sdegno cede finalmente la parola al nemico Amore e di cui si distinguono, tra le altre, le rime perfettamente consonanti A (-*erso*) ed E (-*arse*), oltre che la clausola doppiamente assibilata di G (-*ossi*):

Così dice egli al seggio alto *converso*
Di lei, che palma pur dimostra e *lauro*;
E 'l dolce lusinghier così risponde:
– Alcun non fu de' miei consorti *averso*
Per sacra fame a te di lucido *auro*,
Ch'ivi men s'empie, ov'ella più n'abonde;
Nè per brama d'honor, ch'i tuoi confonde
Ordini giusti. E s'io rara *bellezza*
Seguì sol per *vaghezza*,
Tu sai, ch'a gli occhi desiosi *apparso*
Donna così gentile
Nel mio più lieto aprile,
Che 'l giovenetto cor subito *n'arse*.
Per questa al piacer *mossi*
Rapidamente, e dal tuo fren mi *scossi*.

Si segnala, da ultimo, il considerevole consonantismo della rima D (-erza) della settima stanza, la quale presenta rimanti paronomastici, quasi ossimorici e senza dubbio contrastanti (*scherza / sferza*) in riferimento allo sprezzante atteggiamento dello Sdegno nei confronti di madonna, descritto dalle parole di Amore (vv. 97-105: «Ma questo altero mio nemico audace, / Che per leve cagion, quando più *scherza*, / Se stesso infiamma e *sferza*, / In quella fronte più del ciel serena, / A pena vide un segno / D'irato orgoglio e d'orgoglioso sdegno, / E d'avverso desire un'ombra a pena, / Che schernito si tenne, / E del dispregio sprezzator divenne»).

Infine, sono di minore portata i riscontri relativi alla canzone, a maggioranza di settenari, alla gelosia (*O ne l'amor che meschi*, CXLVII), di cui tuttavia andrà segnalato senza dubbio l'attacco dell'acasiano mediante la rima A (-esci), che rinvia esplicitamente alla prima quartina del sonetto alla Cura (*Rime*, 8): «Cura, che di timor ti nutri e cresci / e, più temendo, maggior forza acquisti / e, mentre con la fiamma il gelo meschi, / tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi», e a margine l'intensa rima di clausola F, rispettivamente della penultima (vv. 64-65: «Chè non temerei sempre / In disusate tempore») e dell'ultima stanza (vv. 77-78: «Chè spesso ancor m'adombra / Duci et Heroi ne l'ombra»).

Si può quindi concludere che le rime della *gravitas*, caratterizzate da una marcata carica fonica e generalmente da consistenti nessi consonantici, sono attestate – e non in maniera esclusiva, proprio come raccomandato dal citato precetto dantesco – in tutte e cinque le canzoni della stampa Osanna, spesso connotando sedi rilevanti del testo, quali l'*incipit* e la chiusa del componimento, oppure – a livello strofico – il significativo distico di chiusa, in rima baciata, delle singole stanze.

2.2. *La sintassi*

2.2.1. **Asincronia tra metro e sintassi e discorso lungo**

Si è visto, nel sottocapitolo dedicato al sonetto, come nel quinto libro dei *Discorsi del poema eroico* il Tasso si soffermi su alcuni aspetti della sintassi epica:³²⁰ è da ricercare la complessità, con frasi lunghe che, posticipando la conclusione oltre le regolari pause

³²⁰ Cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 202-3.

metriche, lascino come in sospeso il significato del testo. Il modello di riferimento è ancora una volta il Petrarca, di cui è riportata la fronte dei sonetti 298 e 337, in entrambi i casi fondata su un'unica campata sintattica. Oltre ai sonetti, tuttavia, anche la canzone petrarchesca *O aspettata in ciel* (Rvf, 28) viene citata come esempio di periodare grave, in particolare per quanto riguarda i vv. 76-83, i primi otto della sesta stanza:

Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro,
volte l'antiche et le moderne carte,
volando al ciel colla terrena soma,
sai da l'imperio del figliuol de Marte
al grande Augusto che di verde lauro
tre volte triumphando ornò la chioma,
ne l'altrui ingiurie del suo sangue Roma
spesse fiate quanto fu cortese:
[...].

Un'analisi puntuale relativa al marcato grado di esemplarità di questi versi è stata proposta da Afribo:

Qui la lunghezza dei membri e dei periodi fa tutt'uno con un *ordo* pochissimo *naturalis*, fitto di iperbati e interposizioni che ripetutamente separano i microcomponenti di un sintagma o gli elementi di una proposizione con distanze intersversali anche considerevoli. Di più: ogni segmento che interrompe una linea principale è interrotto e complicato a sua volta. La lunghezza implica nello stesso tempo e quasi necessariamente la continua spezzatura [...] Nel dettaglio: il nesso principale+interrogativa indiretta è segmentato e distribuito nell'arco di ben 8 versi: 76 «Tu» 79 «sai»; 83 «quanto»; il soggetto *tu* è separato dal suo verbo da una relativa sospesa a sua volta da una finale implicita: «per arricchir...». Ma il cammino verso la principale è ulteriormente ritardato e caricato di intoppi, per usare un'immagine tassiana: *al grande Augusto, che di verde lauro / tre volte trionfando ornò la chioma*, ovvero un iperbato intersversale dentro una relativa rotta da una subordinata fonicamente densa.³²¹

L'attenzione dunque si focalizza non solo sugli iperbati e le pause che interessano la microsintassi, sintagmi all'interno di un singolo verso o che si estendono al massimo a quello successivo, ma anche – e soprattutto – sull'intero periodo di ampio respiro su cui la prima parte della stanza si costruisce, che travalica senza interruzioni le soste suggerite dai piedi dei primi sei versi. Pertanto, nelle righe che seguono si tenterà di indagare la

³²¹ AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, cit., pp. 168-69.

natura delle strutture sintattiche delle cinque canzoni, verificando l'eventuale incidenza di periodi prolungati.

Il tratto è innanzitutto assente nel controepitalamio *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, componimento in cui i primi sei versi di ogni stanza sono ordinatamente ripartiti nel contenitore dei due piedi petrarcheschi ABC BAC, mentre anche la sirma viene frazionata sintatticamente a formare frasi brevi, che terminano con segni di interpunzione forte, come dimostrato, per esempio, dalla prima stanza (vv. 1-14):

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
Ch'al giogo altrui Madonna il collo inchina,
Anzi ogni tua ragion da te si cede.
Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina
Del mio dolce tesoro; hor qual può degno
Premio agguagliar la mia costante fede?
Qual più sperar ne lice ampia mercede
Da la tua ingiusta man, s'in un sol punto
Hai le ricchezze tue diffuse e sparte?
Anzi, pur chiuse in parte,
Ove un sol gode ogni tuo ben congiunto.
Ben folle è chi non parte
Homai lunge da te, che tu non puoi
Pascer, se non di furto, i servi tuoi.

Lo schema normale di partizione sintattica 3+3 della fronte non è però esclusivo, in quanto – seppur si tratti dell'unica occorrenza – viene meno in corrispondenza della quarta stanza (vv. 43-56), dove non viene rispettata la pausa metrica del primo piede (5+1):

*Tu, ch'a que' fiori, Amor, d'intorno voli
Qual ape industrie, e 'n lor ti pasci e cibi,
E ne sei così vago e così parco,
Deh come puoi soffrir ch'altri delibi
Humor sì dolce e 'l caro mel t'involi?
Non hai tu da ferir saette ed arco?
Ben fosti pronto in saettarmi al varco
All'hor che per vaghezza incauto venni
Là 've spirar tra le purpuree rose
Sentij l'aure amorose;
E ben piaghe da te gravi io sostenni,
Ch'aperte e sanguinose
Ancor dimostro a chi le stagni e chiuda,
Ma trovo chi l'insapra ogn'hor più cruda.*

Sebbene si tratti, come si è detto, di un caso isolato, che non intacca la veste sintattica regolare della canzone, è comunque significativo rilevare che questo “scavalco” venga a coincidere con una interrogativa (altro stilema tipico della *gravitas*), il cui soggetto *Tu* è separato dal rispettivo verbo (*puoi soffrir*) da una serie di relative in coordinazione (vv. 43-45). Siamo tuttavia ben lontani dalla ricercata struttura «a scatole cinesi», basata su intense e ripetute interruzioni sintagmatiche, del modello petrarchesco.³²²

Diverso è il caso della canzone di lontananza *Hor che lunge da me si gira il sole* (L), in cui la brevità delle stanze, di undici versi, e in particolare dei piedi (quattro versi con schema rimico incrociato AB BA), contribuisce nel rendere preponderante – con deroga dei due distici, uno per ciascun piede, all’inizio della seconda strofa (vv. 12-15: «Fonti profondi son, d’amare vene / Quelli, ond’io porto sparso il seno, e ’l volto. / E ’n finito il dolor, che dentro accolto / Si sparge in caldo pianto, e si mantene») – lo sconfinamento sintattico della fronte nella sirma, a formare periodi di cinque versi dove a prevalere, tuttavia, è l’effetto di regolare concatenazione delle parti, e non quello di un grave periodare lungo, complicato da incisi e iperbati; significativo al riguardo è l’esempio dell’*incipit* (vv. 1-5: «Hor che lunge da me si gira il sole, / E la sua lontananza a me fa verno, / Lontan da voi, che del pianeta eterno / Imagin sete, questo cor si dole, / In tenebre vivendo oscure e sole»): due subordinate temporali in coordinazione polisindetica, simmetricamente divise tra i vv. 1 e 2, seguite dalla principale – che occupa i due versi successivi e che è interrotta in maniera non destabilizzante (evitando possibili e più marcate fratture sintagmatiche) da una breve relativa – e da una quarta subordinata, implicita, anch’essa perfettamente contenuta dalla misura versale. Deve invece essere considerata separatamente l’ultima stanza, che si riporta interamente (vv. 45-55):

Ma siate pur crudel, quanto a voi piace,
Che s’al candido petto i’ mai non toglia
 Tutto il freddo rigore e l’aspro orgoglio,
Nè voi torrete a me quel che mi sface
 Mortal dolore, o quell’amor vivace;
Nè mi torrete mai, che bella e viva
 Non vi formi e descriva,
 Per voi dolce stimando ogni mia sorte,
 E dolce ancor la morte.
 S’averrà mai che per voi bella e cruda,

³²² *Ibid.*

Amor quest'occhi, lagrimando, chiuda.

Nella determinante conclusione del componimento – dove il poeta rivendica la sua ferma volontà di amare, prescindendo dal rifiuto della donna e consapevole che tale perseveranza potrebbe condurlo alla morte – la sintassi, che fino a quel momento si presentava scandita da periodi brevi e a tratti altamente frammentata (come nella seconda e nella terza strofa), ora si distende in una lunga e unica campata, comprensiva – nonostante il forte segno di punteggiatura al v. 53 – dell'ipotetica del distico di chiusa. Non si registrano, è pur vero, nemmeno in questa occasione, macroscopiche sospensioni del senso, indotte dalla separazione di componenti di sintagmi alla maniera del Petrarca grave; si delinea, tuttavia, quella ricerca di posticipazione degli elementi sintattici, qui resa esplicita dall'isolamento del *che* (v. 46), di valore causale, rispetto alle successive subordinate in coordinazione dei vv. 48-51, fulcro della stanza e del messaggio dell'intera lirica.

Proseguendo nella rassegna, la canzone CIII si conferma, anche sotto l'aspetto della sintassi, di minore interesse per quanto riguarda la ricerca dei tratti della *gravitas*. Se è ben vero, infatti, che all'interno delle singole stanze – a schema aBbCcDdA aBEeBF^fA e, a partire dalla quarta, aBbCcDdA aEFfEG^gA (dunque senza la partizione in piedi nella prima parte) – la pausa metrica al termine della fronte non coincide mai con una pausa sintattica, questo si deve al fatto che il primo periodo si esaurisce, nella maggior parte dei casi, prima di tale conclusione, come avviene per le prime due stanze (entrambe con schema 4+6+5), per la terza (6+9), la quinta (4+5+4+2) e la sesta (5+8+2); in presenza di periodi lunghi, quale si registra nella quarta stanza (9+4+2) – ma si considerino anche gli ultimi nove versi della terza strofa (vv. 37-45) o la seconda sezione, di otto versi, della sesta (vv. 81-88) – prevale invece una costruzione sintattica piana, scandita dalla coordinazione (vv. 46-54):

Se non è vana in tutto
L'antica fama, che pur dura e suona,
Tra que' che fan corona
Nasce un bel fior che sembra un lucido oro,
E vince ogni tesoro,
Perchè gloria ei produce e chiaro nome
A chi n'orna le chiome,
Nè mai di sponda o di terreno asciutto
Nacque sì nobil frutto.

Riscontri di più marcata carica espressiva in questo senso sono offerti, come prevedibile, dalla canzone CIV (ABC ABC CDdEfFEgG), di evidente stampo petrarchesco nei suoi contenuti, di cui risulta opportuno considerare l'*incipit* (vv. 1-8):

*Quel generoso mio guerriero interno,
Ch'armato in guardia del mio core alberga
Pur come duce di guerrieri eletti,
A lei, ch'in cima siede ove il governo
Ha di nostra natura, e tien la verga
Ch'al ben rivolge gli uni e gli altri affetti,
Accusa quel ch'a' suoi dolci diletti
L'anima invoglia, vago e lusinghiero:*

Si tratta dei versi che precedono l'inizio del dialogo – con la presa di parola dello Sdegno al v. 9 –, significativamente inquadrati da Franco Tomasi nell'ambito della sua già citata lettura della canzone: «il periodo d'avvio infatti è impostato su un'architettura sintattica ampia e dal respiro solenne, con forte distanziamento degli elementi basilari (v. 1 “Quel generoso mio guerriero [...]” v. 4 “a lei [*Ragione*] che...” v. 8 “accusa quel che [*Amore*]...”), e con un grado di subordinazione di discreta complessità». ³²³ Nell'esordio della lirica – la quale «in nome della *convenientia* con un tema così arduo, è impostata su di un registro solenne e grave» – ³²⁴ si ritrova dunque quell'auspicato discorso lungo tale per cui l'estensione sintattica, oltre a non contemplare, superandola, la divisione metrica tra piedi e sirma, ³²⁵ viene a coincidere con una sospensione del senso, causato dalla separazione degli elementi della principale (soggetto, complemento indiretto), che inizia al v. 1 e si conclude solamente ai vv. 7-8 a causa dell'inserzione di molteplici proposizioni subordinanti. Altro esempio notevole, tra gli altri, è dato poi dalla sirma della settima stanza, già considerata per i suoi marcati tratti fonici (rimanti aspri e allitterazioni), dove Amore rimprovera allo Sdegno di essere stato preso da eccessiva irascibilità (vv. 97-105):

³²³ TOMASI, *La canzone “Quel generoso mio guerriero interno”*, cit., p. 109.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Il limite metrico della fronte di sei versi, con bipartizione sintattica che si attiene allo schema 3+3 dei due piedi, è invece rispettato nelle stanze III, IV, V (ma senza la divisione in due unità di 3+3), VI, VII, IX, X; la stanza II segue lo schema 3+6+3+3, VIII 5+10 (con rilevante iperbato intersversale che spezza il nesso di soggetto e verbo della principale, vv. 111-115: «Questo io dirò; *ch'ei folle e non ardito*, / Incontra a quel voler, che teco unito / Tale ogn'hor segue chiare interne luci, / Qual io gli occhi per duci / Non men che sovra 'l mio *l'arme distrinse*»), XI 9+6.

*Ma questo altero mio nemico audace,
Che per leve cagion, quando più scherza,
Se stesso infiamma e sferza,
In quella fronte più del ciel serena,
A pena vide un segno
D'irato orgoglio e d'orgoglioso sdegno,
E d'avverso desire un'ombra a pena,
Che schernito si tenne,
E del dispregio sprezzator divenne.*

Sebbene in questo caso non si rilevi un'asincronia metrico-sintattica, dal momento che il periodo è perfettamente contenuto nei limiti della sirma di nove versi, si può notare come i membri portanti siano ampiamente distaccati l'uno dall'altro (soggetto, verbo, subordinata), con particolare attenzione ai vv. 98-99, in cui la relativa è a sua volta interrotta, in clausola di verso, dall'inserimento di una temporale. È inoltre molto simile alla struttura dell'esordio l'attacco dell'ultima stanza, vv. 151-159, in cui è evidente la posticipazione del verbo principale alla fine del periodo, dopo l'invocazione alla Ragione nel verso iniziale:

*Ma s'a te non dispiace, alta Regina,
Che là donde in un tempo ambe partiste
Egli rapido torni, e varchi il cielo,
Condotto no, ma da virtù divina
Rapto di forme non intese o viste;
A me, che nacqui in terra e 'n questo velo,
Vago d'altra bellezza (e non te 'l celo),
Perdona, ove talhor troppo mi stringa
Con lui, che mi lusinga.*

Riguarda invece strettamente il rapporto tra metro e sintassi un'ulteriore e acuta osservazione di Tomasi, relativa alle stanze terza e quarta, che conferma la ricercata macrostruttura della canzone e che vale la pena riportare per intero:

Il discorso dello Sdegno procede nella terza stanza della canzone verso una più dettagliata analisi della passione amorosa e, più in particolare, delle forme sensoriali attraverso le quali il desiderio provoca all'anima delle «profonde piaghe» (36), di petrarchesca memoria (*Rvf*, 1964). Il netto scarto di tema è marcato con forza anche grazie alla ripresa anaforica di «sai» (31, 34, 44), che coinvolge allocutivamente nelle maglie del discorso la Ragione, una sequenza che prosegue oltre la fine naturale della stanza (v. 45, primo verso della successiva) e che dimostra come la struttura tematico-argomentativa di impronta drammatica finisca per dominare la partizione metrica, indebolendone i

confini istituzionali [...] È una tramatura sintattica e retorica, resa peraltro ancora più cogente nella redazione Osanna con l'esplicitazione di un altro elemento della catena anaforica al v. 37 [...].³²⁶

Si riportano di seguito i versi citati (31-46):

Ben il sai tu, che sovra il fosco senso
Nostro riluci sì da l'alta sede,
Come il sol che rotando esce di Gange.
E sai come il desio piacere intenso
In quelle sparge; ond'ei l'anima fiede
Profonde piaghe, e le riapre e l'ange.
E sai come si volga, e come cange
Di voglia in voglia, al trasformar d'un viso,
Quando ivi lieto un riso,
O quando la pietà vi si dimostra,
O pur quando tal'hora
Qual viola il timor ei vi colora,
O la bella vergogna ivi s'inostra;
E sai come si suole
Raddolcir anco al suon de le parole.

E sai se quella, che sì altera e vaga
[...].

Non si tratta quindi di un vero e proprio valicamento interstrofico, ma di una comunque significativa coordinazione polisindetica che, costituendo uno stretto legame tra le due stanze, concorre nella resa di una sintassi distesa, non contenibile nello spazio di pochi versi, e dunque sublime.³²⁷

La canzone CXLVII, in cui domina il settenario, si rivela invece di scarso interesse. Il componimento infatti, che segue lo schema di suddivisione strofica in due piedi da tre versi ciascuno (abC abC) seguiti dalla sirma (cdeeDff), nella maggior parte dei casi – con

³²⁶ Ivi, p. 113.

³²⁷ In questo senso, giova anche rilevare come sul tono retoricamente alto delle due stanze, dettato dal ribattimento anaforico, agisca la memoria del Petrarca dei *Trionfi* (*Tr. Cup.*, III 151-165), in cui – ricorda Tomasi – si «registrava, attraverso una sequenza anaforica scandita dal “so”, ribadito all'inizio di ogni terzina, un vero e proprio catalogo topico dei fenomeni amorosi attraverso i quali l'anima viene soggiogata, una fenomenologia il cui valore nasceva dal fatto che era stata conosciuta ed esperita direttamente dall'io lirico» (*ibid.*). Ma ancor più significativo è quanto osservato dal medesimo a proposito della modalità di riadattamento del materiale petrarchesco attuata dal Tasso: «L'adattamento del discorso petrarchesco tiene conto della diversa natura metrica dei due testi; se nel caso del testo petrarchesco la catena anaforica è ribattuta simmetricamente all'esordio di ogni terzina, nel caso tassiano, in ossequio alla definizione di una struttura elastica che governa la logica costruttiva della canzone, gli elementi ripetuti sono dislocati con maggiore libertà, tanto da generare una progressione tematica in grado di violare, con evidente consapevolezza, i confini della divisione metrica, non solo rispetto alle parti della strofe, ma persino nel rapporto tra le due stanze contigue» (ivi, pp. 113-114, n. 35).

eccezione della quinta stanza, in cui l'unità sintattica d'attacco termina anticipatamente, al v. 57 – si adegua, dal punto di vista sintattico, alle partizioni interne di carattere metrico: dalla seconda alla quarta stanza la struttura della fronte segue infatti lo schema bipartito delle due terzine (3+3), mentre il periodo unico che occupa i primi sei versi della prima e della sesta strofa non raggiunge, in nessuno dei due casi, un elevato grado di complessità, dato anche il concorso del verso breve, basato per lo più su uno svolgimento parattatico.

2.2.2. *Ordo artificialis* delle parole all'interno dei periodi e rifiuto di «antiteti» e «contraposti»

Nel sottocapitolo precedente, dedicato al sonetto, si è considerato e riassunto il pensiero tassiano in relazione all'*ordo artificialis* e alla disposizione asimmetrica degli elementi all'interno della frase, altro fondamentale punto della sintassi grave, esposto a più riprese nei *Discorsi*, nelle lettere e nella *Lezione* sopra il sonetto del Casa, in cui gli esempi apportati dall'autore, per lo più afferenti al *corpus* lirico dei *Fragmenta*, ripropongono indistintamente versi di componimenti brevi e di canzoni. Pertanto, non essendo necessaria una distinzione metrica dal punto di vista teorico, e rinviando alle citate pagine precedenti per una più esaustiva contestualizzazione, di seguito saranno presi in esame, quando presenti, passaggi significativi di XXV, L, CIII, CIV e CXLVII, in cui sia ravvisabile il perseguimento di un *ordo* sintattico particolarmente difficile, non naturale, complicato da iperbati e inversioni; allo stesso tempo sarà considerato l'eventuale riscontro, nell'ambito circoscritto di singoli o pochi versi, di un rifiuto delle affettate "diligenze" della sintassi, dunque delle scoperte corrispondenze nell'ordine degli elementi sintattici, con conseguente ricerca di asimmetrie e irregolarità.

Per quanto riguarda la prima canzone *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, non si nota a livello generale il ricorso a un ordine spiccatamente *artificialis* delle parole all'interno del verso. È però possibile circoscrivere alcuni passaggi significativi del componimento, in cui la ricercatezza della *dispositio* sintattica va di pari passo con la messa a fuoco di momenti rilevanti della narrazione. Si parta innanzitutto dall'esordio dei vv. 1-2, che recitano «Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno, / Ch'al giogo altrui Madonna il collo inchina»: il grado di complessità non è, come evidente, così forte, eppure è interessante notare l'efficacia dell'anastrofe del v. 2, con anticipazione del

complemento indiretto a inizio verso, da cui deriva la sottolineatura di un sintagma chiave nell'ambito del racconto, il *giogo altrui*, con chiara allusione al novello sposo di Lucrezia cui Amore ha donato il «dolce tesoro» (v. 5) del poeta; altrettanto significativo è, inoltre, rilevare che si tratta di una innovazione dell'Osanna, dal momento che la redazione eterea leggeva «Chinar Madonna il collo al giogo altrui», con una meno incisiva inversione di verbo e soggetto (nel Chigiano la prima stanza non è invece ricopiata). Passando alla stanza successiva, notevole è il parallelismo semantico con *gradatio* ascendente (*calde fiamme > ardenti note*) dei vv. 21 («Già via più *calde* in sen *le fiamme* i' sento»), in lieve iperbato) e 25 («D'*ardenti note* il cor m'imprimi e 'l segni»), entrambi dedicati alla descrizione dei persistenti sintomi amorosi e connotati sintatticamente dalla dislocazione anticipata dell'attributo. Al v. 31 («Chiama la *turba* a' suoi diletti *intesa*»), nella terza stanza, spicca invece l'evidente iperbato, calco petrarchesco oltre che «raffinata parodia» di *Rvf*, 7 11 («dice la turba al vil guadagno *intesa*»), come osserva Pestarino in sede di commento, che fa riferimento alla «rituale invocazione del dio da parte dei convitati». ³²⁸ All'interno della quarta stanza si distingue il v. 53 («E ben piaghe da te gravi io sostenni»), impreziosito dall'iperbato *piaghe...gravi* e che ricorda – dal punto di vista strutturale e per l'insistenza sulla tonica *a*, «con valore quasi iconico a rappresentare l'ampiezza delle *piaghe*» – il v. 4 del sonetto XXXIV delle *Rime* del Casa: «de le piaghe ch'i' porto aspre e profonde»,³²⁹ a proposito della clausola strofica del v. 56 («Ma trovo chi l'insapra ogn'hor più cruda»), poco oltre, si noti invece l'espressiva posticipazione in sede di rima di *cruda*, altro termine chiave del testo che chiama in causa la crudeltà dell'amata, ulteriore motivo di tormento per l'innamorato. La sintassi diviene poi particolarmente ricercata – e il tono più elevato – nel distico finale dell'ultima strofa, non casualmente in corrispondenza dell'invocazione ad Apollo, ai vv. 83-84 («E d'Apollo ogni dono in me fia sparso / S'Amor de le sue gratie a me fu scarso»): l'*ordo verborum* è infatti reso *artificialis* tramite l'uso marcato dell'inversione, in particolare al v. 84, che anticipa il complemento di specificazione, ponendo in evidenza il nome della divinità invocata, e collocando il verbo in clausola. Infine, nel congedo dei vv. 91-92 («Ch'io il bramo e 'l chiedo, al viver mio lo stame / E l'amoroso mio duro legame»), in relazione alla coppia di rimanti nominali *stame / legame*, è da segnalare – per quanto riguarda il

³²⁸ TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 281.

³²⁹ Ivi, p. 285.

rifiuto dei «contraposti» – l’accentuata *climax* aggettivale della chiusa, con tre aggettivi riferiti a *legame* concentrati nell’ultimo verso, in macroscopica disparità numerica rispetto al rimante del verso precedente, privo di attributi.

L’architettura della canzone L rivela, sin dai primi versi, una tensione verso una sintassi di maggiore ricercatezza e complessità. Una spia è data, in primo luogo, dall’esordio (vv. 1-5):

*Hor che lunge da me si gira il sole,
E la sua lontananza a me fa verno,
Lontan da voi, che del pianeta eterno
Imagin sete, questo cor si dole,
In tenebre vivendo oscure e sole;*

Al v. 1 – che esordisce significativamente con una proposizione subordinata – il soggetto, allusione alla donna amata (come viene esplicitato subito dopo dalla similitudine), viene posticipato in posizione forte di clausola, mentre ai vv. 3-4 la principale risulta spezzata su due versi per via della relativa intersversale («Lontan da voi [...] questo cor...»); particolarmente incisivo è poi l’iperbato del v. 5 (*tenebre... oscure e sole*), la cui cupa immagine ricorda, anche per il concorso della clausola dittologica, il v. 11 di *Questa vita mortal* («traesti tu d’abissi oscuri e misti») – sebbene, com’è noto, il contesto dei due componimenti sia del tutto differente. Allo stesso modo, l’esordio della seconda stanza – dedicata al motivo del pianto dell’innamorato – ricorre all’uso marcato dell’anastrofe, come dimostra il v. 12 («Fonti profondi son, d’amare vene»), con conseguente messa in rilievo dei due sintagmi (*Fonti profondi... amare vene*, il primo con i due elementi in perfetta assonanza, nonché parziale consonanza), impreziositi dalla disposizione chiastica dei costituenti; al periodo iniziale fa seguito, per di più, una chiusa in epifrasi, al v. 15 («E ’n finito il dolor, che dentro accolto / *Si sparge in caldo pianto, e si mantene*»). Notevole è poi, nella medesima strofa, il parallelismo semantico dei vv. 19-20 («*Ma s’io piango e mi dolgo, ei più m’invoglia / Di lacrime e di doglia*»), la cui perfetta simmetria si scontra con la diversità metrica dell’endecasillabo e del settenario. Si aggiungono, poi, ai casi citati, gli esordi della terza stanza (vv. 23-24: «E s’alcun di mercede, o di pietate / Obligo mai vi stringe, esser non deve»), con evidente anastrofe che pone in primo piano i due complementi indiretti (*di mercede, o di pietate*), e – sebbene di minor interesse – della quarta, ai vv. 34-35 («Nè pur due lagrimette ancor de’ lumi, / Crudel, vi trassi; e s’al

partir mostraste»), con dislocazione posticipata del verbo. Da ultimo, nella strofa finale – già menzionata nel paragrafo precedente per il suo essere costituita da un'unica campata – è interessante, a livello microstrutturale, la *dispositio* marcata dei vv. 48-49, con inarcatura sintattica indotta da un forte iperbato intersversale («Nè voi torrete a me *quel* che mi sface / *Mortal dolore*»), che sembra rincarare, mediante una sintassi aspra (che si accorda anche all'aspetto fonico della rima dura, con intenso suono palatale, in *-ace*), il messaggio disforico del passo, in cui l'io ritorna sulla natura dolorosa del suo amore.

Particolari preziosismi, dal punto di vista sintattico, si rilevano anche nel componimento CIII, sebbene, come si è detto, il tema trattato e il metro adoperato (una canzone con elevato numero di settenari) suggeriscano un allontanamento dai canoni della *gravitas*. Pertanto, si considerino brevemente i riscontri più significativi, a cominciare dall'*incipit* (vv. 1-2: «Qual più rara e gentile / Opra è de la Natura, o meraviglia»), con ordine perturbato delle parti del discorso, per proseguire con l'esempio dato dalla seconda stanza, in cui la donna viene paragonata al candido ermellino (vv. 16-30):

Un animal terreno,
 Ch'è bianco sì che vince ogni bianchezza,
 Et ogn'altra bellezza,
Morir più tosto che bruttarsi *elegge*.
 Però, come si legge,
 È preso, e per vestirme i Duci illustri
 Le sue tane palustri
D'atro limo son cinte, e morto almeno
Pregio ha di seno in seno,
 E per Donna leggiadra ancor s'apprezza.
 Così la fera mia, perchè s'adorni,
La vergogna e gli scorni
Più che la morte è di fuggire avezza;
Nè macchia il crudo Arcier le care spoglie,
 Mentre raccoglie e sparge il suo veleno.

Si noti innanzitutto la parentetica che interrompe la principale ai vv. 17-18 (*ch'è bianco...*), e la ripresa di quest'ultima al v. 19 con un lieve iperbato che interessa il nesso verbale (*morir... elegge*); la tendenza all'inversione sintattica caratterizza poi i versi successivi, con anticipazione dell'oggetto rispetto al verbo, come ai vv. 23-24 (*d'atro limo / pregio*) e ai vv. 27-28 (*vergogna, scorni / morte*), e lo scambio tra soggetto e verbo al v. 29. Interessante in questo senso è anche la sirma della quarta stanza, ai vv. 55-60:

Et un fior di bellezza in queste rive
Si odora e di mostrar ei nulla è scarso
L'oro disciolto e sparso,
Ch'erra soavemente a l'aure estive.
Ma di sua gloria coronato a l'ombra
Così m'adombra, che m'è dolce il lutto.

Spicca, in particolare, l'*ordo artificialis* dei vv. 56-57, in cui è descritta Lucrezia che si mostra in tutta la sua bellezza, con i biondi capelli sparsi al vento, e l'anastrofe del v. 59 (*di sua gloria coronato*), cui fa seguito il verbo posticipato nel verso di chiusa (*m'adombra*). Il modulo dell'interruzione sintattica, rilevato già per i vv. 16-19, ritorna invece, in maniera altrettanto marcata, ai vv. 70-73 («*Tal questa Donna*, in cui beltà germoglia / E leggiadria fiorisce, al sol nascente / Nel lucido oriente, / *Par ch'i suoi biondi crini apra e discioglia*»), una parentesi, costituita da una doppia relativa in coordinazione, che sembra ritardare il gesto epifanico di madonna, accrescendone l'attesa. La ricercatezza della sintassi contraddistingue anche l'ultima stanza, di cui si segnala il costruito complesso, oltre che inarcante, dei vv. 85-87 («*Ma segue un'altra poi de la sorella / Il corso vago, e di sue belle forme / Par che tutta s'informe*»), dove sono descritte le caratteristiche della pietra selenite, che assume la forma della luna, così come la donna (cfr. vv. 89-90) può «indurarsi», mostrandosi insensibile e cruda verso il prossimo.

Rispetto ai componimenti precedenti, *Quel generoso mio guerriero interno*, già assodato modello di canzone grave tassiana, sembrerebbe distinguersi per un marcato scarto stilistico, percepibile – relativamente all'*ordo verborum* – a partire dalla metà del testo, e su cui tuttavia occorrerà soffermarsi con attenzione. Ma si proceda con ordine. Tralasciando l'esordio – notevole, come si è detto, per la presenza del periodare lungo –, il discorso dello Sdegno, che occupa i vv. 9-75, si svolge con una sintassi non particolarmente difficile, pur senza difettare delle consuete inversioni della lingua poetica. Un esempio può essere fornito dai vv. 16-30:

Ma ben presi per te l'armi sovente
Contra il desio, quando da te si scioglie,
Et a' richiami tuoi l'orecchie ha sorde.
E qual di varie teste empio serpente,
Se medesimo divide in molte voglie,
Rapide tutte, e cupide et ingorde,
E sopra l'alma stride e fischia e morde,

Sì che dolente ella sospira e geme,
 E di perirme teme.
 Queste sono da me percosse e dome,
 E molte ne recido,
 Ne fiacco molte e lui non anco uccido;
 Ma le rinnova ei poscia, e non so come
 Via più tosto ch'augello
 Le piume o i tronchi rami arbor novello.

In questo caso spiccano, più che le usuali disposizioni anastrofiche dei vv. 18 (*l'orecchie ha sorde*), 19 (*di varie teste empio serpente*), alcuni accorgimenti che tendono all'asimmetria degli elementi all'interno dei versi, come la doppia *climax* in tricolon dei vv. 21-22, riferita alla descrizione delle molteplici e perniciose voglie stimulate dal desiderio, e al desiderio medesimo che, sfuggito al controllo della ragione, minaccia l'anima («*Rapide tutte, e cupide et ingorde, / E sovra l'alma stride e fischia e morde*»); si può notare, infatti, come cambi, da un verso all'altro, la disposizione dei membri della figura, nella prima occorrenza interrotta dall'interposizione dell'indefinito *tutte*, mentre nella seconda (v. 22) concentrata senza pause nel secondo emistichio del verso (cambia, inoltre, anche la funzione sintattica degli elementi coinvolti, da aggettivi a verbi). Un altro riscontro significativo in questo senso è poi il chiasmo sintattico – del tipo soggetto + oggetto + oggetto + soggetto, con verbo (*rinnova*) in ellissi – che interessa i vv. 29-30 («*Via più tosto ch'augello / Le piume o i tronchi rami arbor novello*»), con uno sbilanciamento quantitativo dei costituenti nell'ultimo verso (il poeta allude qui, con una comparazione, alla capacità del desiderio di rinnovare le voglie, sopresse dallo Sdegno, molto più velocemente degli uccelli che mutano il piumaggio o degli alberi che sostituiscono i rami tagliati con altri nuovi). L'autodifesa dello Sdegno termina con la fine della quinta stanza, cui fa seguito nella successiva – dopo la chiosa dei versi iniziali – l'attacco dell'allocuzione di Amore (vv. 79-90):

– Alcun non fu de' miei consorti averso
 Per sacra fame a te di lucido auro,
 Ch'ivi men s'empie, ov'ella più n'abonde;
 Nè per brama d'honor, ch'i tuoi confonde
 Ordini giusti. E s'io rara bellezza
 Seguij sol per vaghezza,
 Tu sai, ch'a gli occhi desiosi apparse
 Donna così gentile
 Nel mio più lieto aprile,
 Che 'l giovenetto cor subito n'arse.
 Per questa al piacer mossi

Rapidamente, e dal tuo fren mi scossi.

Sulla particolare cura stilistica della difesa di Amore si è già pronunciato Franco Tomasi, che ne ha messo in rilievo la «tramatura logico-argomentativa costruita a norma di retorica»,³³⁰ individuando una suddivisione del discorso in *exordium*, *narratio* (entrambi riconoscibili nei vv. 79-90), una successiva argomentazione fondata sulle istanze della *translatio criminis* e una *peroratio* finale, in cui si richiede alla Ragione una sospensione del giudizio.³³¹ Come dimostrano a grande evidenza i versi sopra riportati, anche a livello strettamente sintattico è perseguita – nelle parole con cui Amore si presenta innanzi alla Ragione – una maggiore ricercatezza e complessità, acuita anche dal confronto con la prima apologia, nella prima parte della canzone: spiccano, in particolare, gli insistenti iperbatì dei vv. 79 (*alcun non fu... averso*), 80 (*Per sacra fame... di lucido auro*), la forte interruzione sintagmatica che interessa i vv. 82-83 (*i tuoi... ordini giusti*), figure tutte collocate nell'importante sede esordiale della fronte, mentre la tensione si allenta – com'è naturale – con il racconto delle vicende relative all'origine dell'innamoramento. La complessità sintattica dell'esordio, tuttavia, non viene replicata nelle stanze successive; a prevalere è invece la dimensione argomentativa del testo, tale per cui la canzone si rivela essere, non casualmente, «una riflessione di carattere metafisico che si inframmezza al racconto della vicenda amorosa [...] quasi una sorta di commento in versi di carattere allegorico al racconto stesso che si viene dipanando nel *liber*».³³² È alquanto significativo

³³⁰ TOMASI, *La canzone "Quel generoso mio guerriero interno"*, cit., pp. 115-16, n. 41.

³³¹ Ivi, pp. 115-16. Tale «impostazione oratoria» (ivi, p. 115) della canzone del resto, riconoscibile in particolare nell'ambito del discorso pronunciato da Amore, si trova in accordo con i frequenti riferimenti al modello oratorio di Isocrate che si leggono nell'autocommento alle encomiastiche della stampa Marchetti, sebbene in quel caso con riguardo alla retorica dell'elogio. Sull'influenza del modello oratorio nella raccolta Marchetti, ha notato Pestarino: «Molti e vari moduli elogiativi, spesso molto complessi, si spiegheranno nel resto del libro, soprattutto nelle grandi canzoni, secondo modalità che rendono questa raccolta di rime da molti punti di vista un catalogo esemplare degli artifici della rimeria encomiastica, nonché delle risorse di una fitta e arguta intertestualità che si estende spesso ben oltre le linee parcammente dichiarate dall'autocommento. Il risultato è un monumento a una lirica alta, tendenzialmente, anche se con eccezioni, di impostazione solenne, che intrattiene legami con il registro anche oratorio del panegirico: non è un caso che l'*Encomio di Elena* di Isocrate sia citato più volte come modello più o meno diretto, o comunque come esempio di una modalità di elogio pienamente fruibile nelle rime» (R. PESTARINO, *Le lodi degli iddii e degli eroi. L'elogio sublime delle eroine nella sezione d'apertura della Seconda parte delle rime tassiane*, in «Strumenti critici», 3 (2019), p. 410). Per i più significativi richiami a Isocrate nella Marchetti si veda in particolare *Talvolta sopra Pelio, Olimpo et Ossa* (Rime, 1270), canzone in lode della granduchessa di Toscana, Bianca Cappello, dove nell'argomento l'autore nota: «Ne l'artificio d'alcune parti il Poeta imita Isocrate ne l'oratione fatta in lode d'Helena»; e la canzone alla Nana, *O d'alta Donna pargoletta ancella* (Rime 1016), che nel commento rinvia al *Panegirico*.

³³² TOMASI, *La canzone "Quel generoso mio guerriero interno"*, cit., p. 120.

il fatto che il testo possa essere definito un «commento in versi», proprio perché la complessità dei concetti trattati sembrerebbe comportare, a tutti gli effetti, una conseguente rinuncia a una *dispositio* retorica grave. Esempari al riguardo sono la nona e la decima stanza – dove domina (specie nella seconda) una sintassi piana e lineare – in cui Amore descrive la passione secondo i suoi due diversi e contrastanti appetiti («qua’ figli de l’antica Leda», v. 120), quello nobile, l’intellettuale, e quello basso e terreno, il sensitivo:

Non siam però gemelli: ei di celeste, Io nacqui poscia di terrena madre; Ma fu il padre l’istesso, o così stimo. E ben par, ch’egualmente ambo ci deste Un raggio di beltà, che di leggiadre	125
Forme adorna e colora il terren limo. Egli s’erge sovente, et a quel primo Eterno mar d’ogni bellezza arriva, Ond’ogni altro deriva. Io caggio, e ’n questa humanità m’immergo:	130
Pur a voci canore Tal volta, et a soave almo splendore D’occhi sereni mi raffino e tergo. Per dargli senza assalto Le chiavi di quel core, in cui t’essalto.	135
E con quel fido tuo, che d’alto lume Scorto si move, anch’io raccolgo e mando Sguardi e sospiri, miei dolci messaggi. Per questi, egli talhor con vaghe piume, N’esce, e tanto s’inalza al ciel volando,	140
Che lascia adietro i suoi pensier più saggi. Altre forme più belle, ad altri raggi Di più bel sol vagheggia; et io felice Sarei, com’egli dice, Se tutto unito a lui seco m’alzassi.	145
Ma la grave e mortale Mia natura mi stanca in guisa l’ale, Ch’oltra i begli occhi rado avien ch’i passi. Con lor tratta gli inganni Il tuo fedel seguace, e no ’l condanni.	150

Si conclude, infine, questo paragrafo con una breve nota relativa alla canzone *O ne l’amor che mesci*. In questo caso, come si era rilevato già precedentemente, la compresenza di un alto numero di settenari e di un ricorrente andamento paratattico influisce notevolmente sulla pressoché totale assenza di occorrenze in cui sia possibile riconoscere una disposizione non naturale delle parole; a questo si aggiunga il fatto che

al verso breve, nella maggior parte dei riscontri, corrisponde un'unità sintagmatica completa (quali, per esempio, nessi formati da aggettivo + sostantivo, o da soggetto + verbo), che non lascia spazio a iperbati e parentetiche. Un esempio eloquente al riguardo è dato dalla quarta stanza (vv. 40-52):

Voi, sospiri cortesi
E fidi suoi messaggi,
A cui ve 'n gite, a cui portate pace?
Deh, mi fosser palesi
Vostri dolci viaggi,
E quel che nel suo core asconde e tace.
Oimè, che più le piace?
Valore o chiara fama,
O bella giovinezza,
O giovenil bellezza,
O più sangue reale honora et ama?
Ma, se d'amor s'appaga,
Forse del nostro è vaga.

Molto frequenti sono, inoltre, le corrispondenze simmetriche all'interno del componimento, in cui si riscontrano ravvicinate dittologie di clausola (vv. 6, 12-13: «Quanto la speme si *dilegua e scema?* [...] E che mi *strugga e roda*, / S'altri gli *mira e loda?*»; vv. 45, 50: «E quel che nel suo core *asconde e tace* [...] O più sangue reale *honora et ama?*»), chiasmi (v. 24: «Tal che sei *colpa mia, non sol mia pena*», con ripresa in parallelismo concettuale al v. 25: «Sei colpa e pena mia»; vv. 48-49: «O bella giovinezza, / O giovenil bellezza»), parallelismi (v. 29: «Sol per troppo voler, per troppo amare»; v. 42: «A cui ve 'n gite, a cui portate pace?»). Una nota di riguardo, tuttavia, meritano i già citati versi iniziali («O ne l'amor che mesci / D'amar novo sospetto, / O sollecito dubbio e fredda tema / Chè pensando t'accresci...», vv. 1-4), dove l'esordio breve (tramite settenario), e dunque certamente non grave, genera una significativa frizione stilistica in rapporto a una *gravitas* del dettato lirico che agisce invece su più fronti: sulla struttura retoricamente sostenuta dell'anafora (*O... O...*), che culmina con un'interrogativa, si innesta infatti la preziosa reminiscenza dell'acasiana della clausola d'attacco; il fattore più determinante è però il costrutto marcatamente perturbato – a dispetto della brevità dell'unità metrica – dei primi due versi, dove risaltano, nell'ordine, l'incipitario vocativo sospeso, l'anticipazione decontestualizzata del complemento indiretto (*ne l'amor*) e,

infine, la subordinata relativa, “spezzata” su due versi e a sua volta turbata nell’*ordo verborum* per mezzo dell’interposizione iperbatica (*che meschi / ... novo sospetto*).

2.2.3. L’*enjambement*

Dall’inquadramento del sottocapitolo precedente è emerso come la particolare attenzione che il Tasso dedica, in sede teorica, alla figura dell’inarcatura venga sempre rapportata all’ambito metrico del sonetto, sia – com’è ovvio – nella *Lezione* sopra *Questa vita mortal*, sia per quanto riguarda gli esempi petrarcheschi e dellacasiani adottati nelle pagine dei *Discorsi del poema eroico* (Rvf, 319, 326 e il celebre sonetto LIV dellacasiano, al Sonno);³³³ un dato spiegabile innanzitutto con la grande influenza del modello di Della Casa, maestro di *gravitas* – caratterizzata da un personalissimo uso dell’*enjambement* – nell’ambito formale del sonetto; a questo si può aggiungere, inoltre, un secondo fattore, ossia l’innegabile e più marcata incisività del procedimento inarcante nel più rigido contesto delle quartine e delle terzine, rispetto alle stanze di canzone. Nondimeno, essendo l’*enjambement* un artificio compreso a tutti gli effetti – come dimostrato in precedenza – nelle «condizioni richieste a la magnifica forma di parlare»,³³⁴ senza limitazione alcuna dal punto di vista metrico, in questa sede si tenterà di stabilire la portata della sua incidenza nelle cinque canzoni della stampa Osanna, considerando la frequenza e l’intensità dei moduli più significativi.

Un impiego notevole dell’uso dell’inarcatura si riscontra, per quanto riguarda il componimento XXV, nella stanza d’esordio (vv. 1-14):

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
Ch’al giogo altrui Madonna il collo inchina,
Anzi ogni tua ragion da te si cede.
Altri ha pur fatto, oimé, quasi *rapina*
Del mio dolce tesoro; hor qual può *degno*
Premio agguagliar la mia costante fede?
Qual più sperar ne lice ampia *mercede*
Da la tua ingiusta man, s’in un sol punto
Hai le ricchezze tue diffuse e sparte?
Anzi, pur chiuse in parte,
Ove un sol gode ogni tuo ben congiunto.
Ben folle è chi non parte

³³³ TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 204.

³³⁴ ID., *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 125.

Homai lunge da te, che tu *non puoi*
Pascer, se non di furto, i servi tuoi.

Il discorso – violenta apostrofe ad Amore, accusato come solo e crudele responsabile delle nozze di Lucrezia – è infatti ricco di «rompimenti»: in primo luogo ai vv. 4-5 (*rapina / Del mio dolce tesoro*),³³⁵ dove l'interruzione sintagmatica – che interessa un sostantivo e il rispettivo complemento indiretto – è sì grammaticalmente debole, ma alquanto interessante per quanto concerne la portata semantica e narrativa della tessera coinvolta, sintesi estrema del tema trattato: il rivelamento dell'oggetto della rapina, metaforica, ai danni del poeta, il *dolce tesoro*, viene infatti rinviato al verso successivo, di cui occupa interamente la posizione marcata del primo emistichio; segue, ai vv. 5-6 (*degno / premio*),³³⁶ l'unica inarcatura di intensità forte in tutta la canzone, incidente lo stretto legame tra aggettivo e sostantivo di un sintagma che allude ancora, anche se indirettamente, all'amata, o meglio, a una corresponsione amorosa che da lei il poeta non potrà più ricevere (e di cui forse il «rompimento» dell'*enjambement* potrebbe rappresentare, sul piano metrico-sintattico, il correlativo oggettivo). Il procedimento inarcante caratterizza, inoltre, anche la sirma, in particolar modo la chiusa, dove l'incisivo *enjambement* dei vv. 13-14 (*tu non puoi / Pascer*) focalizza l'attenzione sulla parola chiave *pascer* – con riferimento ad Amore, che ha il compito di nutrire coloro che si votano interamente a lui –, il cui significato, tuttavia, viene inibito sia dalla negazione che lo precede, sia dall'inciso successivo («se non di furto», da intendere come 'furtivamente' in quanto «la donna ora sposa non potrà più essere corteggiata apertamente»)).³³⁷ Da segnalare sono anche i versi che formano i piedi della terza stanza (vv. 29-34):

³³⁵ Il sintagma *mio dolce tesoro*, riferito all'amata, è attestato negli *Amori* del Pigna (XLIII 6-7: «perché non veggio l'onda / che il *mio dolce tesoro* abbraccia e porta?», cit. da G. B. PIGNA, *Gli amori*, edizione critica a cura di D. NOLAN con la revisione di A. BULLOCK, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1991), oltre che nel *Pastor fido* di Guarini, nelle parole di Mirtillo (II 222-5: «e sonâr quelle labbra / e s'incontrârò i nostri baci (oh caro / e prezioso *mio dolce tesoro* / t'ho perduto, e non moro?)», cit. da B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. SELMI, introduzione di G. BALDASSARRI, Venezia, Marsilio 1999). La voce *rapina* si riscontra invece in un medesimo contesto lirico-amoroso anche nella *Liberata*, in riferimento a Erminia e al suo amore per Tancredi (XIX 95): «Visitommi poi spesso, e 'n dolce suono / consolando il mio duol, meco si dolse. / Dicea: "L'intera libertà ti dono", / e de le spoglie mie spoglia non volse. / Oimé! che fu rapina e parve dono, / ché rendendomi a me da me mi tolse. / Quel mi rendé ch'è via men caro e degno, / ma s'usurpò del core a forza il regno».

³³⁶ Come nota Pestarino (TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 277), la tessera *degno premio* si rileva nell'*Orlando furioso*, a v 74 3: «per degno premio di mia fé», ma anche nel *Rinaldo*, a VII 38 7: «se l'amor mio premio sì degno or merta» (cit. da T. TASSO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di M. NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 [Commissione Nazionale per l'edizione delle opere del Tasso, «Studi e Testi» 7]).

³³⁷ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 278.

Ch'io scorgo in riva al Po *Letitia e Pace*
Scherzar con Himeneo, *che 'n dolce suono*
Chiama la turba a' suoi dilette intesa.
 Liete danze veggio io, che per me *sono*
Funebri pompe, et una *istessa face*
Ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa.

Nella prima terzina l'iterata inarcatura, con conseguente posticipazione dei due verbi a inizio verso (*scherzar*, *chiama*), restituisce la vivacità della scena dedicata al corteo nuziale guidato da Imeneo (vv. 29-31), ma ancor più efficace figura l'interruzione che interessa i vv. 32-33 (*sono* / *Funebri pompe*), che evidenzia la forte antitesi giocata sulle festose celebrazioni nuziali, equivalenti – agli occhi dell'innamorato deluso – a una lugubre cerimonia funebre; debolissimo è invece l'*enjambement* dei vv. 33-34, che risulta però efficace – oltre che impreziosito da un fortissimo iperbato intersversale (*face* / ...*accesa*) – nel collegare la *face*, in clausola del v. 33, a entrambi i membri, in parallelismo, del v. 34, acquisendo così un duplice valore semantico di 'fiaccola d'amore' e di fuoco votato ad accendere il rogo che condurrà a morte il poeta.³³⁸ Solamente un caso parzialmente significativo nella successiva quarta stanza, ai vv. 46-47 («Deh come puoi soffrir ch'altri *delibi* / *Humor sì dolce e 'l caro mel t'involi?*»), da cui dipende un asimmetrico chiasmo intersversale di sei costituenti (verbo + sostantivo + aggettivo + aggettivo + sostantivo + verbo), con un solo membro nel primo verso. Ulteriori riscontri interessanti si rilevano, da ultimo, nella quinta stanza, dedicata alla trasposizione arborea, in chiave metaforica, delle parti in gioco: la donna, che è sostegno per il cuore del poeta, cerca appoggio, proprio come la pianta della vite, nelle braccia altrui (*arbor felice*, v. 67); la speranza del poeta, come edera senza appiglio, è invece destinata a giacere, dal momento che il suo supporto (la donna-vite) è venuto a mancare. Tale instabilità della natura umana, che destina l'uomo e la donna a cercare l'uno nell'altra un appoggio reciproco,³³⁹ proprio come alcuni tipi di piante, è comunicata anche attraverso lievi

³³⁸ Il motivo del rogo contrapposto alle nozze lega questi versi «anche se in senso diverso», come fa notare ancora Pestarino, all'episodio epico di Olindo e Sofronia in *Lib.*, II 53 5-8: «Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo...» (Cfr. *ivi*, pp. 281-82).

³³⁹ Il *topos*, di tradizione classica e con fonte rintracciabile nell'epitalamio 62 di Catullo, vv. 49-52 (come indicato nelle *Esposizioni* in TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 242), è anche negli *Amori* di Bernardo, a I l 242-44 e in *Lib.*, XX 99 1-2; comparirà poi nel *Re Torrismondo*, a I l 43-52 (Cfr. TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 287).

discordanze metrico-sintattiche, come ai vv. 60-61 («in cui sol trova / Sostegno il core»), dove l'*enjambement* tra verbo e complemento sembra riflettere l'attrazione del cuore del poeta nei confronti della donna, unico suo sostegno; ai vv. 61-62 («hor come vite suole / Che per se stessa caggia»), in cui si fa riferimento all'instabilità della vite; infine ai vv. 63-65 («hor la mia spene / Giacer vedrassi, s'egli pur non lice / Che s'appoggi [...]»), dove due inarcature consecutive accompagnano la metaforica caduta della speranza dell'innamorato, ormai priva di appoggio.

Il grado di incidenza e d'intensità della figura dell'*enjambement* cala invece invece nella canzone L, dove i riscontri sono meno frequenti e meno significativi, a partire innanzitutto dall'esordio della prima stanza, di cui si segnala solamente l'occorrenza debole dei vv. 3-4 («Lontan da voi, che *del pianeta eterno / Imagin sete*, questo cor si dole»), che pone in risalto la perifrasi che indica l'amata,³⁴⁰ cui fa seguito – all'inizio della seconda, ai vv. 12-13 – un altro debole riscontro inarcante, di natura sintattica («*Fonti profondi son, d'amare vene / Quelli [...]*»). Il limite metrico dell'endecasillabo viene meno, inoltre, nell'attacco strofico – in cui si ripone la speranza di poter contare, pur nella lontananza, sulla pietà dell'amata – dei vv. 23-25 («E s'alcun di mercede, *o di pietate / Obligo* mai vi stringe, *esser non deve / Circonscritto* da fine angusto e breve»), particolarmente rilevanti per l'*ordo verborum* artificioso, con un forte iperbatto intersversale (*E s'alcun... / Obligo*) e un uso marcato dell'anastrofe, complicato dall'*enjambement*, nel secondo sintagma verbale (*Esser non deve...*); e, poco oltre, nella forte interruzione del compatto nesso dei vv. 30-31 («Ch'a me voi ne mandaste i messaggieri / D'Amor [...]). L'occorrenza più intensa si riscontra però nella quarta stanza, ai vv. 35-36 («Nè pur due lagrimette ancor de' lumi, / Crudel, vi trassi; e *s'al partir mostraste / Doglia*, o pietà d'opre gentili o caste») – con l'oggetto *Doglia* separato dal rispettivo verbo e dislocato *en rejet* –, significativa anche per la conseguente anafora semantica, in chiave disforica, che segna l'inizio dei due versi con due termini connotati negativamente e che rinviano ai tormenti amorosi sofferti dal poeta (*crudel* è infatti diretta apostrofe alla donna priva di pietà, mentre *doglia* – sebbene qui riferito all'amata – è voce che rimanda alla sofferenza dell'innamorato non corrisposto, già attestata ai vv. 19-20:

³⁴⁰ Nelle esposizioni il Tasso ricorda come la similitudine tra la donna amata e il sole sia un'immagine approvata anche da Giulio Camillo Delminio nel suo trattato *La topica, ovvero de la elocutione* (in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, vol. I, pp. 357-408).

«Ma s'io piango e mi *dolgo*, ei più m'invoglia / Di lacrime e di *doglia*»). Da ultimo si segnala la già citata costruzione marcata dei vv. 48-49, in cui l'iperbato intersversale porta alla posticipazione dell'espressivo sintagma *mortal dolore* («Nè voi torrete a me *quel* che mi sface / *Mortal dolore* [...]»), e per cui si rileva, ancora una volta, la presenza di un *enjambement* sintattico, dunque non forte.

Rispetto a *Hor che lunge da me si gira il sole*, risultano invece di maggior efficacia alcune interessanti occorrenze della canzone CIII, sebbene in questo caso la figura dell'*enjambement* sia agevolata dall'incidenza del verso breve. Si consideri la prima stanza (vv. 1-15):

Qual più rara e gentile
 Opra è de la Natura, o meraviglia,
 Quella più mi somiglia
 La Donna mia ne' modi e ne' sembianti.
 Dove fra dolci canti
 Corre Meandro, o pur *Caistro inonda*
La torta obliqua sponda,
 Un bianco augel parer fa roco e vile,
 Nel più canoro aprile,
 Ogn'altro che diletta a meraviglia;
 Ma questa mia, che *'l bel candore eccede*
De' cigni, hor che *se 'n riede*
La primavera candida e vermiglia,
 L'aria addolcisce co' soavi accenti,
 E queta i venti col suo vago stile.

Si può notare, innanzitutto, come l'*incipit* sia fondato su un'inarcatura forte, che incide il sintagma di aggettivo + sostantivo (*gentile opra*), in cui si anticipa il motivo della lode, di natura comparativa, dell'amata, che occupa l'intero componimento. Altrettanto rilevanti sono poi i riscontri successivi, sebbene di minore intensità dal punto di vista grammaticale: in particolare quello mimetico dei versi 6-7 (*Caistro inonda / La torta...*), i quali, trapassando l'uno nell'altro, sembrano evocare il fluire delle acque del fiume, e l'occorrenza dei vv. 11-12 (*'l bel candore... / Dei cigni*), che pone in risalto il termine di paragone tramite cui viene celebrato il candore dell'incarnato di Lucrezia. Proseguendo oltre si riducono i casi notevoli di inarcatura, che si limitano al riscontro dei vv. 68-69 («E di novo il raccoglie allhor, *che pare / Cader* ne l'onde amare»), dove trova luogo un altro efficace *enjambement* "mimetico", in cui lo stacco tra il primo e il secondo verso suggerisce visivamente, sulla pagina, l'apparente caduta, o meglio immersione, del fiore

di loto nelle acque marine; e alla sequenza conclusiva dei vv. 85-87 («Ma segue un'altra poi de la sorella / Il corso vago, e di sue belle forme / Par che tutta s'informe»), anche se attenuata dalla doppia inversione di clausola, in parallelismo (*de la sorella / ...di sue belle forme / ...*).

Senza dubbio, tuttavia, l'incidenza più rilevante della figura dell'*enjambement* si registra nella canzone di chiusa della silloge per Lucrezia (CIV), che presenta numerosi riscontri significativi. A parte alcune precedenti occorrenze isolate, come nell'esordio dei vv. 4-5 («A lei, ch'in cima siede *ove il governo / Ha di nostra natura*, e tien la verga»), in cui la mancata corrispondenza metrico-sintattica si coniuga alla sospensione del senso indotta dal periodare lungo, che interessa – come si è detto – i primi otto versi, o nei casi dei vv. 11-12 («A la virtù *che regge / I vaghi errori* suoi con certa legge») e 44-45 («E sai come si *suole / Raddolcir* anco al suon de le parole»), entrambi intensi ma agevolati dalla brevità del settenario, un passo particolarmente notevole per il suo andamento inarcante è dato in primo luogo dalla sirma della quarta stanza (vv. 52-60):

Lasso, qual brina al sole, o *dove spira*
Tepido vento, si discioglie il ghiaccio.
Tal ancor io *mi sfaccio*
Spesso a' begli occhi, et a la dolce voce.
E mentre *si dilegua*
Il mio vigor, pace io concedo o *tregua*
Al mio nemico; e quanto è men feroce,
Tanto più forte il sento,
E volontario a' danni miei consento.

È interessante notare come in questo caso la forma paia adeguarsi al significato, abbandonando la rigidità del limite metrico del verso proprio come lo Sdegno cede, deponendo le armi e liberandosi della sua durezza, alle blandizie di Amore e alla bellezza della donna; efficacissima risulta dunque la *gradatio* descrittiva, incentrata sulla figura dell'*enjambement*, in cui la dolcezza amorosa prende il sopravvento: come il vento tiepido scioglie il ghiaccio (*spira / Tepido vento*), lo Sdegno è sconfitto (*mi Sfaccio / SpeSSo*; e si noti anche il concorso dell'aspra allitterazione assibilante), la sua forza viene meno (*si dilegua / Il mio vigor*) e si cerca la pace (*tregua / Al mio nemico*), finché Amore vittorioso – come si aggiungerà poco oltre, al termine del discorso – «del cor le porte / Apre» (vv. 71-72). Ricorrente è anche il modulo inarcante che disloca *en rejet* – seguito da una pausa, segnalata dalla punteggiatura – l'elemento conclusivo dell'unità sintattica costituita dal

verso precedente, con l'effetto di prolungare prosodicamente l'endecasillabo: tale è il caso dei vv. 76-77 («Così dice egli al seggio alto converso / *Di lei*»), ai vv. 91-92 («Forse (io no 'l niego) incauto allhor piagai / *L'alma*»), sempre in posizione incipitaria, all'inizio della stanza, poi ai vv. 94-95 («E per sì bella Donna anzi trar guai / *Toglie*»), e infine ai vv. 158-159 («Vago d'altra bellezza (e non te 'l celo), / *Perdona*»), mentre ai vv. 89-90 viene coinvolto il settenario («Per questa al piacer mossi / *Rapidamente*»), con significativo interessamento di parola lunga dislocata *en rejet*. Inoltre, si registrano ulteriori riscontri interessanti nell'apologia di Amore, come nella ricercata sequenza esordiale, complicata dall'iperbato, dei vv. 82-83 («Nè per brama d'honor, *ch'i tuoi* confonde / *Ordini giusti*») e, poco oltre, ai vv. 85-86 («Tu sai, ch'a gli occhi desiosi *apparse* / *Donna* così gentile»), in cui l'*enjambement* sembra riproporre mimeticamente, mediante lo stacco metrico, l'inattesa e quasi miracolosa prima apparizione di Lucrezia, che ha causato l'innamoramento; un'altra sequenza notevole si rileva poi nella nona stanza, ai vv. 124-129, in cui Amore descrive il meccanismo della passione secondo la sua duplice forma di appetito intellettuale e sensitivo:³⁴¹

E ben par, ch'egualmente ambo *ci deste*
Un raggio di beltà, che di *leggiadre*
Forme adorna e colora il terren limo.
 Egli s'erger sovente, et a quel *primo*
Eterno mar d'ogni bellezza arriva,
 Ond'ogni altro deriva.

Spiccano qui infatti due *enjambements* molto intensi, alla maniera dell'alcasiana, ai vv. 125-126 (*leggiadre* / *Forme*), in cui è inciso il sintagma di aggettivo + sostantivo, riferito alla bellezza della donna, e il nesso dato dalla doppia aggettivazione ai vv. 127-128 (*primo* / *Eterno mar*), con allusione al sommo bene che solo l'amore razionale può, elevandosi, raggiungere. Ben diversa è invece la sorte dell'amore concupiscibile, destinato a rimanere legato alla sua dimensione terrena, come viene sottolineato da due forti inarcature nella stanza successiva (vv. 143-148):

Di più bel sol vagheggia; et io *felice*
Sarei, com'egli dice,

³⁴¹ Cfr. TOMASI, *La canzone "Quel generoso mio guerriero interno"*, cit., p. 118-19, pagine in cui inoltre è messa in luce – per quanto riguarda la distinzione relativa ai due appetiti di Amore – la conformità della spiegazione delle stanze IX e X alla teoria tomistica delle passioni.

Se tutto unito a lui seco m'alzassi.
Ma la grave e mortale
Mia natura mi stanca in guisa l'ale,
Ch'oltra i begli occhi rado avien ch'i passi.

Nel dettaglio, la posticipazione del verbo in anastrofe al v. 144 (*sarei*), che sembra riflettere la tensione ottativa dell'affermazione, viene però immediatamente disattesa dalla forte avversativa *Ma* e dal pesante rincaro del successivo sintagma inarcante, segnato da una marcata – nonché tradizionalmente elegiaca – allitterazione della nasale (*MA la grave e MOrtale / MIA NAtura*), che ribadisce l'indissolubile legame dell'appetito sensitivo alla fisicità della passione.

Da ultimo, concludendo, come si è già rilevato al termine del paragrafo precedente, anche per quanto riguarda l'uso dell'*enjambement* la canzone a prevalenza di settenari *O ne l'amor che mesci* lascia spazio – per via della sua conformazione metrica – solamente a una breve nota. La figura dell'inarcatura, infatti, viene neutralizzata da un andamento piano e prevalentemente paratattico, scandito da parallelismi e simmetrie, e dove nella maggior parte dei casi ciascun verso gode di un discreto grado di autonomia sintattica, tale per cui il riscontro di una mancata corrispondenza tra metro e sintassi risulta pressoché nullo. Fa eccezione tuttavia – pur non incidendo sulla tendenza generale – l'unica effettiva occorrenza di interruzione sintagmatica dell'intero componimento, ai vv. 36-37 («Che fa nel più *secreto* / *Albergo* l'alma fra celati affetti?»), in cui viene espresso il desiderio, conseguenza della gelosia, di voler conoscere quali sentimenti si nascondano nel cuore (*secreto* / *Albergo*) dell'amata.

2.2.4. Le interrogative dirette

Riguardo all'uso delle interrogative dirette nelle canzoni dell'Osanna si dirà in maniera più concisa, essendo il riscontro del modulo limitato ai soli componimenti XXV e CXLVII. È innanzitutto interessante notare come in entrambi i casi la figura si attesti nella sua accezione più grave, nonché la più rara tra quelle rilevate nei sonetti, vale a dire in corrispondenza di un attacco diretto che il poeta rivolge al suo interlocutore personificato. La tangenza, inoltre, interessa anche la geografia interna delle due canzoni, dal momento che sia in *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* che in *O ne l'amor che mesci* è in

primo luogo l'esordio a essere costruito sulla domanda diretta e iterata. Leggono infatti i vv. 1-9 di XXV:

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
Ch'al giogo altrui Madonna il collo inchina,
[...]
[...] hor qual può degno
Premio agguagliar la mia costante fede?
Qual più sperar ne lice ampia mercede
Da la tua ingiusta man, s'in un sol punto
Hai le ricchezze tue diffuse e sparte?

La doppia interrogativa – tramite cui l'amante domanda quale sarà la giusta ricompensa alla sua costanza nell'amare, ora che tutte le bellezze sono state affidate a un solo beneficiario, il fortunato marito – si fa dunque esplicito strumento d'accusa, un'aperta denuncia della responsabilità di Amore nel furto compiuto ai danni di un fedele del suo regno. Il tono dell'invettiva si affievolisce invece nella successiva e ultima sequenza interrogativa, dove l'innamorato – pur continuando ad apostrofare il suo interlocutore – sembra ripensare alla vicenda con un mutato punto di vista, presentando il novello consorte di Lucrezia come unico imputato (vv. 46-48: «Deh come puoi soffrir ch'altri delibi / Humor sì dolce e 'l caro mel t'involi? / Non hai tu da ferir saette ed arco?»; e si noti, a proposito, come il verbo *involi* ('rubi'), qui inteso ai danni di Amore, si contrapponga con grande evidenza ai precedenti vv. 14-15: «che tu non puoi / Pascer, se non di furto, i servi tuoi», ribaltando il ruolo del sentimento amoroso personificato, prima persecutore e ora vittima).

Per quanto riguarda l'*incipit* di CXLVII, si può osservare come il modulo interrogativo, che in questa occasione occupa l'intera stanza, renda bipartita la struttura strofica, con una prima sezione in cui il poeta si rivolge duramente alla prosopopea della gelosia (vv. 1-6), e una seconda – che vede asimmetricamente raddoppiarsi nella chiusa l'interrogazione – in cui, come sospendendo la figura della personificazione (poi recuperata nella stanza successiva), egli pone direttamente a se stesso le dubbiose domande che lo tormentano, chiedendosi quale sia la ragione del suo nocivo sentimento, che lo induce ad amare nella paura e nell'angoscia (vv. 7-13):

O ne l'amor che mesci
D'amar novo sospetto,

O sollecito dubbio e fredda tema
Chè pensando t'accresci,
Et avanzi nel petto
Quanto la speme si dilegua e scema?
S'amo beltà suprema,
Angelici costumi
E sembianti celesti
E portamenti honesti,
Per ch'avien che temendo io mi consumi?
E che mi strugga e roda,
S'altri gli mira e loda?

Ma, oltre a essere un mezzo retorico sul quale si appoggia, come si è visto (ma si pensi anche al modello delle gravi canzoni petrarchesche, citate nel capitolo precedente), il modulo dell'apostrofe-invettiva – qui dimostrato in particolare dalla prima parte, ai vv. 1-6 –, l'artificio sintattico sembrerebbe legarsi al tema della gelosia non solo per una acquisita consonanza tra il contenuto, aspro e grave, e la forma (che deve dunque fondarsi sulla ricercatezza, sulla complessità e sull'irregolarità della *gravitas*). Nelle successive occorrenze infatti è possibile notare come il compulsivo interrogarsi dell'amante, che non trova pace e che teme che altri possano godere delle attenzioni della sua amata, divenga naturale conseguenza della *Cura* che agghiaccia il cuore; le interrogative dirette, quindi, potrebbero essere lette attraverso il filtro di una marcata connotazione tematica: sono infatti le insistenti domande dell'innamorato geloso, che vorrebbero essere rivolte all'amata per porre fine ai dubbi e al tormento che ne deriva. Possono infatti essere intese in questo senso le restanti occorrenze del testo, dove, nel primo caso, ai vv. 33-39, il poeta esterna il desiderio di conoscere gli intimi pensieri della sua donna:

Luci serene e chiare,
Soavi e cari detti,
Riso benigno e lieto,
Che fa nel più secreto
Albergo l'alma fra celati affetti?
Fra gli occulti pensieri,
Che vuol, ch'io tema e spero?

Mentre – in maniera ancora più significativa – nelle tre domande finali, ai vv. 40-52, prendono forma le velleità più esplicite dell'amante, che vorrebbe scoprire a chi sono destinati i sospiri dell'amata e le sue amoroze attenzioni.

Voi, sospiri cortesi

E fidi suoi messaggi,
A cui ve 'n gite, a cui portate pace?
Deh, mi fosser palesi
Vostri dolci viaggi,
E quel che nel suo core asconde e tace.
Oimè, che più le piace?
Valore o chiara fama,
O bella giovinezza,
O giovenil bellezza,
O più sangue reale honora et ama?
Ma, se d'amor s'appaga,
Forse del nostro è vaga.

2.3. Il lessico

Facendo riferimento alle categorie individuate, a partire dai precetti esposti nei *Discorsi dell'arte poetica*,³⁴² nel sottocapitolo riguardante il sonetto, si dà conto in questa sede di voci e tessere riscontrate nelle cinque canzoni dell'Osanna che possono essere incluse – in quanto parole rare, particolarmente connotate tematicamente, *hapax* e latinismi – nella sfera lessicale della *gravitas*. Data l'inevitabile esiguità del *corpus*, determinata dal ridotto numero di componimenti, non sarà proposta in nessun caso una ulteriore suddivisione per categorie grammaticali (sostantivi, aggettivi, verbi), come fatto invece precedentemente in relazione alla forma del sonetto. Rimangono fondamentali, anche per questo paragrafo, gli studi citati di Davide Colussi e Maurizio Vitale.³⁴³

2.3.1. Lessico petrarchesco

Tra i casi di *hapax* petrarcheschi e voci di uso raro più significativi, per quanto riguarda l'insieme lessicale del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, si segnalano i seguenti riscontri:

arrogere: 'accrescere', con il dativo di ciò che è accresciuto, XXV 27 («E perch'aroge al duol ch'è in me sì forte»); latinismo e *hapax* che Tasso riserva all'ambito metrico della canzone «secondo l'esempio di Petrarca e Della Casa»,³⁴⁴ rispettivamente da *Rvf*, 50 53

³⁴² Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., pp. 43-45.

³⁴³ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit. (la sezione dedicata al lessico è alle pp. 301-83) e VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit. (alle pp. 193-510). Non si riscontrano, negli elenchi lessicali redatti rispettivamente da Maurizio Vitale e Davide Colussi, le seguenti voci registrate nel presente paragrafo: *distemprarsi*, *pascere*, *purpureo*, *rapina*, *roco*, *stagnare*, *terreno*, *turba*.

³⁴⁴ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 318

(«et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno») e *Rime*, 45 60 («membrando, arroge al suo mortal desio»). Pestarino sottolinea come il verbo in Tasso sia da intendere – a differenza dell'indicativo di Petrarca e Della Casa – come congiuntivo in subordinata finale; tale ritornerà in *Conq.*, XVI 17 7 e XXIV 122 3, mentre sono quattro le occorrenze all'indicativo nel *Mondo creato*.³⁴⁵

delibare: XXV 46 («Deh come puoi soffrir ch'altri delibi / Humor sì dolce e 'l caro mel t'involi?»); cfr. par. 1.3.1.

distemprarsi: 'struggersi', L 38 («E mi distempri in lagrimosi fiumi»); cfr. par. 1.3.1.

fedire: CIV 35 («In quelle sparge; ond'ei l'anima fiede / Profonde piaghe, e le riapre e l'ange»); cfr. par. 1.3.4.

imago: CIV 117 («De la beltà d'una celeste imago»); cfr. par. 1.3.1.

limo: CIII 23 («Le sue tane palustri / D'atro limo son cinte, e morto almeno»), CIV 126 («Forme adorna e colora il terren limo»); latinismo e *hapax* petrarchesco da *Rvf*, 366 116 («senza terrestre limo»), per cui si rinvia alla sezione dedicata al lessico dellacasiano.

mostro: CIV 48 («Quasi novo e gentil mostro si mira»); cfr. par. 1.3.2.

negletto: XXV 63 («Qual hedera negletta hor la mia spene»); cfr. par. 1.3.1.

palustre: CIII 22 («Le sue tane palustri»); latinismo e *hapax* da *Rvf*, 145 10 («in valle ima et palustre»), fa parte del lessico connotato dall'uso dellacasiano.

rapina: XXV 4 («Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina»); cfr. par. 1.3.1.

rapto: CIV 155 («Condotto no, ma da virtù divina / Rapto di forme non intese o viste»), latinismo e *hapax* da *Rvf*, 193 7 («rapto per man d'Amor, né so ben dove»); una sola occorrenza anche nella *Lib.* (X 73 5: «Pieno di Dio, rapto dal zelo, a canto / a l'angeliche menti ei si conduce»), quattro invece nella *Conq.* (II 45 5, XI 86 5, XX 4 4 e 42 1).

recidere: XXV 89 («Ma se di questa speme / Avien che 'l debil filo alcun recida»), CIV 26 («Queste sono da me percosse e dome, / E molte ne recido»), *hapax* verbale da *Rvf*, 268 65 («sol mi riten ch'io non recida il nodo»), ripreso nelle *Rime* dellacasiane con tre incidenze (31 3, 32 13, 57 9); la voce è molto frequente nei due poemi, specie nella *Conq.* in cui si contano ventisei occorrenze (quattordici nella *Lib.*).

ribellante: CIV 13 («A la virtù che regge / I vaghi errori suoi con certa legge, / Non fui contrario ancora, o ribellante»), da *Rvf*, 44 6 («pianse la ribellante sua famiglia»), sebbene

³⁴⁵ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 280.

il modello sia innanzitutto dantesco, da *Inf.*, I 125 («perch' i' fu' ribellante a la sua legge»). La voce ricorre quattro volte nella *Lib.* (I 21 6, IV 17 6, XVII 4 1, 30 8) e sei nella *Conq.* (di cui nove a I 2 2, XI 52 6, XX 18 7»).

roco: CIII 8 («Un bianco augel parer fa roco e vile»); cfr. par. 1.3.1.

secreto: CIV 73 («E fora messi invia scaltri e secreti»), CXLVII 36 («Che fa nel più secreto / Albergo l'alma fra celati affetti?»); cfr. par. 1.3.1.

sfare: L 48 («Nè voi torrete a me quel che mi sface»), CIV 54 («Tal ancor io mi sfaccio»); il verbo – di intensa e aspra carica fonica – è raro nei *Rvf.*, con due sole occorrenze, sempre in clausola, a 71 31 («Dunque ch' i' non mi sfaccia / sì frale oggetto a sì possente foco») e 164 5 («veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface / sempre m'è inanzi per mia dolce pena»), ma è anche nelle rime del Bembo, a 10 14 («come farfalla al lume che la sface»), 59 38 («A cui ragioni? A che così ti sfaci?»), cui si somma una attestazione nella canzone *Amor, i' piango, e ben fu rio destino* di Della Casa (45 51: «e noia è lor quant'io mi struggo e sfaccio»). La voce ricorre, con i suoi derivati, più volte anche nei sonetti dell'Osanna, a XV 10 («E non consuma i nostri cori o sface»), XLV 9 («Così l'anima mia, che si disface»), XCIV 5 («Già si spezza il tuo ferro, e già si sface»), come nella ballata XLIII 2 («Ch'a poco a poco mi consuma e sface») e nella sestina CLXXI, al v. 6 («Mentre io mi sfaccio a sì lucenti raggi?»).

tergere: 'purificare', CIV 133 («D'occhi sereni mi raffino e tergo»), latinismo e *hapax* nei *Rvf.*, a 146 6 («di viva neve, in ch'io mi specchio et tergo»). Il verbo è assente nella *Lib.* ma è attestato nella *Conq.*, a II 88 3 («[un tempio] Che si leva, e ripone, e lustra, e terge»), XIV 4 5 («Tergasi: e 'l suo pensier a Dio converso»), XVIII 139 5 («Con piume sparse; e chi li terge, e come»).

2.3.2. Lessico dellacasiano

Ritornano nel lessico delle canzoni alcune parole chiave della poetica dellacasiana:

limo: CIII 23 («Le sue tane palustri / D'atro limo son cinte, e morto almeno»), CIV 126 («Forme adorna e colora il terren limo»), latinismo nonché *hapax* petrarchesco a *Rvf.*, 366 116 («senza terrestre limo»), è voce fortemente connotata nelle rime di Della Casa, metafora spregiativa delle passioni terrene in cui l'uomo può restare invischiato, che si riscontra a 47 43 («or penitenza e duol l'anima lave / de' color atri e del terrestre limo»),

49 2 («ne l'atro suo limo terreno»), 61 15 («vissi in palustre limo»); è da rilevare, tuttavia, l'uso del tutto ricontestualizzato – virato al concreto e privo del valore metaforico dell'acasiano – del sintagma *atro limo* nella canzone CIII, riferito alle pratiche della caccia all'ermellino. Il sostantivo, legame lessicale tra le ultime due liriche della prima sezione dell'Osanna, non compare in altri componenti della raccolta.

mescere: CXLVII 1 («O ne l'amor che mesci / D'amar novo sospetto»); cfr. par. 1.3.2.

palustre: CIII 22 («Le sue tane palustri»); cfr. par. 1.3.2. Il recupero della canzone CIII tuttavia, puramente lessicale, esula dalla connotazione metaforica del modello dell'acasiano.³⁴⁶

terreno: CIII 16 («Un animal terreno»), CIV 122 («Io nacqui poscia di terrena madre»), CIV 126 («Forme adorna e colora il terren limo»); cfr. par. 1.3.2.

2.3.3. Lessico petroso

Dal lessico petroso, di matrice petrarchesca:

spetrare: 'far perdere la durezza', L 32 («Ma per continua prova ei non vi spetra»), con clausola fonica in *-etra* che, come nota Santagata, «è la più tipica delle rime 'petrose'» sebbene «“spetrare” [...] sembra un neologismo petrarchesco»;³⁴⁷ si attesta infatti tre volte nei *Rvf*, a 23 84 («E dicea meco: Se costei mi spetra»), 89 13 («et con quanta fatica oggi mi spetro»), 105 19 («quando posso mi spetro, et sol mi sto»). Il verbo è presente anche nei due poemi, con tre occorrenze nella *Lib.* (II 83 8: «ma la sua man ch'i duri cor penetra / soavemente, e gli ammollisce e spetra»; III 8 7: «Duro mio cor, ché non ti spetri e frangi?»); IV 77 2: «Questo finto dolor da molti elice / lagrime vere, e i cor più duri spetra»), cinque nella *Cong.*

2.3.4. Lessico guerresco

Per quanto riguarda la sfera lessicale di ambito guerresco, che suggerisce un rinvio più aderente ai due poemi tassiani:

³⁴⁶ Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 319, 323.

³⁴⁷ PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 114.

fedire: CIV 35 («In quelle sparge; ond'ei l'anima fiede / Profonde piaghe, e le riapre e l'ange»); cfr. par. 1.3.4.

piagare: 'ferire', CIV 91 («Forse (io no 'l niego) incauto allhor piagai / L'alma»); verbo frequente nei due poemi: in *Lib.* per es. a III 34 8 («sempre uccide od abbatte o piaga almeno»), VII 108 1 («Uccide Ormanno, piaga Guido, atterra / Ruggiero»), IX 90 8 («molti piagò di loro e molti uccise»), XI 42 1 («il primo cavalier ch'ella piagasse»), XX 124 4 («osarete piagar feminil seno») ecc., e anche in accezione metaforica, come a XX 65 8 («e mentre ella saetta, Amor lei piaga»).

premio: XXV 6 («hor qual può degno / Premio agguagliar la mia costante fede?»); cfr. par. 1.3.4.

stagnare: XXV 55 («Ch'aperte e sanguinose / Ancor dimostro a chi le stagni e chiuda»); verbo tecnico – precedentemente, rileva Pestarino, è per es. nel *Teseida* (v 103) e nell'*Orlando Furioso* (XIX 22) – con riscontri nella *Conquistata*, a XIV 96 5: «e, stagnandosi il sangue, aspri dolori»; XXIV 94 4: «mentre il sangue a le piaghe asciuga e stagna».³⁴⁸

turba: XXV 31 («Chiama la turba a' suoi dilette intesa»); cfr. par. 1.3.4.

2.3.5. Lessico «di gravità poetica»

Per quanto riguarda il lessico grave «di tinte accese e vistose»³⁴⁹, fonicamente altisonante, individuato da Maurizio Vitale relativamente alla lingua della *Liberata*, si segnala:

horrore: cfr. latinismi.

purpureo: XXV 51 («Là 've spirar tra le purpuree rose»); cfr. par. 1.3.5.

2.3.6. Latinismi

Appartengono all'insieme lessicale dei latinismi, in cui rientrano anche alcuni *hapax* dei *Fragments* e dei *Trionfi* precedentemente citati, le seguenti voci:

³⁴⁸ TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 286.

³⁴⁹ La categoria è tratta da VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 193 (cfr. pp. 193-99).

angere: ‘tormentare’, CIV 36 («Profonde piaghe, e le riapre e l’ange»); latinismo riscontrabile due volte nella *Lib.* (I 9 4: «tanto un suo vano amor l’ange e martira»; IX 97 4: «e un grave e spesso / anelar gli ange il petto e i fianchi scote»), più frequentemente (otto occorrenze) nella *Conq.*; nei *Rvf* si attesta con due occorrenze, a 148 6 («poria ’l foco allentar che ’l cor tristo ange») e 277 3 («tanta paura et duol l’alma trista ange»)³⁵⁰

arrogere: cfr. *hapax* petrarcheschi.

candido: L 46 («Che s’al candido petto i’ mai non toglio»), CIII 13 («La primavera candida e vermiglia»), CIV 66 («Et a quel volto candido e vermiglio»); cfr. par. 1.3.6.

candore: CIII 11 («Ma questa mia, che ’l bel candore eccede / De’ cigni, hor che se ’n riede»); cfr. par. 1.3.6.

canoro: XXV 69 («Ch’augel canoro intorno a’ vostri rami»), CIII 9 («Un bianco augel parer fa roco e vile / Nel più canoro aprile»), CIV 131 («Pur a voci canore»); cfr. par. 1.3.6, dove si è già ricordato quanto osservato in merito da Colussi, secondo cui la «circolazione dell’aggettivo nella lingua poetica cinquecentesca è in genere connessa con l’imitazione o allusione di Hor., *Carm.*, II 20»: affermazione che vale per le due occorrenze tassiane delle canzoni (*augel canoro* è inoltre tessera usata da Bernardo in *Amori*, III 16 1 e IV 90 12). Sull’accostamento sintagmatico a *voci* (come in CIV 131), potrebbe invece agire – suggerisce ancora Colussi – il modello di Ovidio, da *Ars am.*, III 311 («voce canora»), recuperato anche da Pigna (*Ben divino*, 116 8) e Guarini (*Pastor fido*, v 393)³⁵¹

delibare: cfr. *hapax* petrarcheschi.

horrore: L 8 («Che non sia cinto di più fosco horrore / L’infelice mio core»); qui nell’accezione di ‘terrore, angoscia’, per cui cfr. par. 1.3.6. Si riscontra frequentemente nei due poemi; nella *Lib.* con questo significato è per es. a IV 48 7 («ed un fatale orror ne l’alma impresso / m’era presagio de’ miei danni espresso») IX 22 7 («terremoto che ’l mondo empia d’orrore»), XX 104 1 («Lo stupor, di spavento e d’orror misto, / il sangue e i cori a i circostanti agghiaccia»); notevole, inoltre, la doppia occorrenza di VIII 20 3-4 («Ma poi che scosso fu il notturno orrore / che l’orror de le morti in sé copria»), con *variatio* semantica da ‘oscurità’, nel primo verso, a ‘terrore’.³⁵²

³⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 213.

³⁵¹ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 331.

³⁵² Cfr. VITALE, *L’officina linguistica del Tasso epico*, cit., pp. 193-94, COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 320.

imago: cfr. *hapax* petrarcheschi.

mescere: si rinvia alla sezione dedicata al lessico dellacasiano.

mostro: cfr. *hapax* petrarcheschi.

negletto: cfr. *hapax* petrarcheschi.

palustre: si rinvia alla sezione dedicata agli *hapax* petrarcheschi e al lessico dellacasiano.

pascere: XXV 14 («Pascere, se non di furto, i servi tuoi»), XXV 44 («Qual ape industrie, e 'n lor ti pasci e cibi»); cfr. par. 1.3.6.

rapina: cfr. *hapax* petrarcheschi.

rapto: cfr. *hapax* petrarcheschi.

tergere: cfr. *hapax* petrarcheschi.

2.3.7. Lessico di uso tassiano

Da ultimo, si conclude il paragrafo dedicato al lessico con l'enumerazione di alcune espressioni, tessere e voci caratterizzanti che si riscontrano sia nell'ambito del registro lirico o sacro tassiano, sia in quello epico dei poemi:

ammollisse... spetra: L 29-32 («Sì v'ammollisse il petto, / Ch'a me voi ne mandaste i messaggeri / D'Amor, dolci pensieri. / Ma per continua prova ei non vi spetra»); i due verbi, qui in parallelismo antitetico (data la negazione *non*), si riscontrano invece in dittologia, con valore affermativo, in *Lib.*, II 83 8 («ma la sua man ch'i duri cor penètra / soavemente, e gli ammolisce e spetra).

disusate tempore: CXLVII 65 («Così solo io l'amassi, / Come il mio vivo foco ogn'altro eccede, / Chè non temerei sempre / In disusate tempore»); il sintagma si riscontra nelle *Stanze* del Bembo, a 41 7 («e voi pur piace in disusate tempore / viver solinghe e scompagnate sempre») e negli *Amori* del Pigna, a 187 2 («Strana legge d'amore, / modi contrari, disusate tempore»); nel Tasso ritorna invece significativamente solo in *Conq.*, XV 49 8 («Quel, ch'egli ha misto in disusate tempore») e nel *Mondo creato*, I 142 («Ma quello albergo, in disusate tempore / Per sua natura, si tramuta e cangia»).

funebri pompe: XXV 33 («Liete danze veggio io, che per me sono / Funebri pompe, et una istessa face»); il sintagma – assente nella poesia di Petrarca, Bembo, Della Casa e Bernardo – registra una sola occorrenza nella *Liberata* (che filtra anche in *Conq.*), a XVII

40 5-6: «e salvo rieda il campo, e 'n trionfale / più che in funebre pompa il duce giaccia. →», e altre due nel *corpus* delle rime tassiane, a 1014 11 («o pur non orni / funebre pompa o ver notturno cielo») e 1221 163 («e la funebre pompa e le facelle»); la tessera, di uso raro nel linguaggio lirico, è precedentemente attestata nell'*Orlando furioso*, a XXIII 47 1-2: «Mentre apparecchio si facea solenne / di grandi essequie e di funèbri pompe».

lucido oro... lucido oriente: preziose tessere di clausola, scandite dall'attacco con voce sdrucchiola, entrambe attestate nella canzone CIII, al v. 49 («Nasce un bel fior che sembra un lucido oro») e al v. 72 («Nel lucido oriente»), e presenti anche nel *Mondo creato*: *lucido oro*, in punta di verso, è in v 1520 («Sporge la coda, che di lucido oro / Rassembra, e d'ostro poi macchiata e tinta», riferita alla fenice) e VII 704 («ora le vene son del lucido oro»); *lucido oriente* è in v 1299 («de l'odorato e lucido Oriente»); inoltre il sintagma, che ricorre più volte nelle rime di Bernardo (come nell'ode all'Aurora, in *Amori*, I 125 56: «Dal sovrano balcone / Del lucido Oriente uscendo fuori»), è attestato in *Lib.*, a I 71 2 («del lucido oriente al sol le porte»).

manco lato: XXV 24 («Qui, sotto al manco lato, / D'ardenti note il cor m'imprimi e 'l segni»); cfr. par. 1.3.8.

onde amare: CIII 69 («E di novo il raccoglie allhor, che pare / Cader ne l'onde amare»), tessera qui riferita alle acque che ospitano il fiore di loto, nella *Conquistata* compare a XXIV 127 2 («Hor mirava l'arene, hor l'onde amare / E tutto il lido omai vedea coperto / D'estinti corpi e sanguinoso il mare»), parte del paesaggio di desolazione e morte che si presenta agli occhi di Emireno.

percosse e dome: CIV 25 («Queste sono da me percosse e dome»); il participio *dome* ('domate'), da includere tra gli esempi di «participi accorciati o "aggettivi verbali"»,³⁵³ si attesta nei due poemi, anche nel medesimo contesto di clausola dittologica. Nella *Lib.* per es. a I 21 7 («e fra le genti debellate e dome»), III 76 4 («l'ire de' venti han rintuzzate e dome»), v 92 8 («come a l'armata in mar s'opponga, e come / gli Arabi predatori affreni e dome»), VII 35 5 («Qui saran le tue forze oppresse e dome»); nella *Conq.* a XVII 73 6 («Van con le genti soggiogate, e dome»), XVIII 97 1 («E, rivolto al fratel, cui stanca, e doma, / Tenere, e gravi membra il grave peso»), XX 127 7 («Sostien poi ne l'Occaso, e 'l vince, e doma»), 133 8 («Havran da genti sparse, ancise, e dome») ecc.³⁵⁴

³⁵³ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 111.

³⁵⁴ Cfr. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, cit., p. 727.

profondo oblio: CIII 33 («In Grecia un fonte instilla / Se labra asciutte bagna il freddo humore, / Profondo oblio nel core»), è sintagma che si rileva per nelle *Rime* di Guidiccioni (113 2: «Scipio, io fui ratto dal cantar celeste, / e l'ama immersa nel profondo oblio»),³⁵⁵ mentre nella doppia occorrenza della *Liberata* – accolta successivamente nella *Conq.* – i costituenti sono invertiti, evitando così il forte concorso vocalico (a II 96 6: «e i pinti augelli, ne l'oblio profondo»; XIV 2 2: «Ed essi ogni pensier che 'l di conduce / tuffato aveano in dolce oblio profondo»).

raffinare: CIV 133 («D'occhi sereni mi raffino e tergo»), il verbo è dantesco, da *Purg.*, VIII 120 («a' miei portai l'amor che qui raffina»),³⁵⁶ e rarissimo nella tradizione (tra i precedenti più significativi, si conta una occorrenza nelle rime di Michelangelo Buonarroti, a 62 4, e di Benedetto Varchi, a XXX 6).³⁵⁷ È significativo notare che si tratta dell'unico riscontro delle rime tassiane, cui si aggiunge la sola altra incidenza in tutta la sua opera, nella *Liberata*, a XIV 38 7: «Trovano un rio più sotto, il qual diffonde / vivaci zolfi e vaghi argenti e vivi; / questi il sol poi raffina, e 'l licor molle / stringe in candide masse e in auree zolle»).

sanguinoso: XXV 54 («E ben piaghe da te gravi io sostenni, / Ch'aperte e sanguinose / Ancor dimostro a chi le stagni e chiuda»), è aggettivo che ricorre nella *Commedia* (*Inf.*, XXVII 44, XXXIV 54 e *Purg.*, XIV 64), *hapax* nelle rime di Della Casa (45 97) e negli *Amori* di Bernardo (III 9 7); plurime sono le incidenze nei due poemi (nella *Conquistata*, con ventisette riscontri, sono più che raddoppiate i tredici della *Liberata*): nella *Lib.* per es. a III 8 2 («Dunque ove tu, Signor, di mille rivi / sanguinosi il terren lasciasti asperso»), VI 34 6 («che 'l ferro sanguinoso indi ne riede»), 65 6 («Parle veder l'amato cavaliere / lacero e sanguinoso, e par che senta»), VII 52 5 («Qual con le chiome sanguinose orrende»), XII 59 6 («Così tacendo e rimirando, questi / sanguinosi guerrier cessaro alquanto») ecc.

sprezzator: CIV 105 («E del dispregio sprezzator divenne»), appellativo raro nella tradizione, con una occorrenza nel *Pastor fido* (IV 1130-33: «io, che fui dianzi / per la salute altrui / sì largo sprezzator de la mia vita, / sprezzator del mio sangue?»); ricorre

³⁵⁵ Si cita da G. GUIDICCIONI, *Rime*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

³⁵⁶ COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 357.

³⁵⁷ Si veda rispettivamente MICHELANGELO, *Rime*, a cura di E. N. GIRARDI, Laterza, Bari, 1960 e B. VARCHI, *Sonetti*, in ID., *Opere*, II, Trieste, sez. lett.-art. del Lloyd Austriaco, 1859, pp. 832-84.

quattro volte nella *Liberata*, a II 59 7 («d'ogni dio sprezzatore, e che ripone»), 89 5 («O sprezzator de le più dubbie imprese»), XIII 24 4 e XVII 30 4 («sprezzator de' mortali e de la morte»), tre volte nella *Conquistata*, ma anche in *Rime*, 819 6, 1146 11, 1368 52.

3. Nota sulle sestine CLXX-CLXXI

Sebbene la sestina, contrariamente al sonetto e alla canzone, sia esclusa dalla teorizzazione tassiana dei metri gravi, sarà opportuno dedicare ai componimenti CLXX-CLXXI una breve nota di carattere formale, ai fini di mettere a fuoco la presenza di eventuali tratti caratterizzanti. Occorre d'altra parte ricordare che sulla *gravitas* di questa forma, con particolare riguardo all'aspetto fonico, si era espresso in maniera definitiva il Bembo, il quale, nel secondo libro delle sue *Prose*, riconosceva nella lontananza delle rime la ragione del «gravissimo suono [...] delle sestine, in quanto meravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri».³⁵⁸ Nell'ambito però del contesto del libro *Osanna*, il privilegio che si concede a questa forma metrica “altra” – escludendo invece i madrigali (compresi quelli in forma di ottava) e le ballate – può essere giustificato sulla base delle seguenti ragioni. Assente sia dalla raccolta di rime per gli Accademici Eterei, sia dalla intermedia elaborazione

³⁵⁸ Mancano riflessioni di carattere stilistico sul metro della sestina, oltre che, come prevedibile, nella *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, anche nei *Discorsi* e nelle lettere, mentre, al di là della produzione tassiana, è esplicita l'esclusione della forma metrica dal sistema della *gravitas* nelle parole del Minturno (*L'arte poetica*, cit., pp. 302-3): «[Qual sia lo stile della Sestina] Ber. Qual sarà lo stile? Min. Non secco, ma fiorito; non aspro, ma piacevole; non enfiato, ma pieno; e con parole elette, e soavi, ordite chiaramente, e vagamente tessute». Di seguito si riporta invece per esteso il passo delle *Prose della volgar lingua* in cui è esposta la contraria opinione del Bembo: «Ritorno a dirvi che più grave suono rendono le rime più lontane. Perché gravissimo suono da questa parte è quello delle sestine, in quanto meravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri, poi quando per alcun meno e quando per alcun più, ordinatissimamente la legge e la natura della canzone variandonegli. Senza che il fornire le rime sempre con quelle medesime voci genera dignità e grandezza; quasi pensiamo, sdegnando la mendicazione delle rime in altre voci, con quelle voci, che una volta prese si sono per noi, alteramente perseverando lo incominciato lavoro menare a fine. Le quali parti di gravità, perché fossero con alcuna piacevolezza mescolate, ordinò colui che primieramente a questa maniera di versi diede forma, che dove le stanze si toccano nella fine dell'una e incominciamento dell'altra, la rima fosse vicina in due versi. Ma questa medesima piacevolezza tuttavia è grave; in quanto il riposo che alla fine di ciascuna stanza è richiesto, prima che all'altra si passi, framette tra la continuata rima alquanto spazio, e men vicina ne la fa essere, che se ella in una stanza medesima si continuasse. Rendono adunque, come io dissi, le più lontane rime il suono e l'armonia più grave, posto nondimeno tuttavolta che convenevole tempo alla ripetizione delle rime si dia» (BEMBO, *Prose della volgar lingua*, cit., pp. 154-55, II 12; corsivi miei).

chigiana (strutturalmente già vicina alla *princeps*), nonché precedentemente inedita anche tramite i canali delle stampe non autorizzate, nell'ambito della tradizione delle amoro-tassiane la sestina viene introdotta per la prima volta proprio con il definitivo doppio canzoniere mantovano, arricchendone così la sua composizione formale. È in questo contesto che all'originalità metrica sembrerebbe essere demandato un ruolo non casuale all'interno del sistema del macrotesto,³⁵⁹ com'è stato puntualmente notato da Massimo Castellozzi:

Le sestine, composte appositamente per la stampa, avrebbero pertanto la funzione di isolare un nucleo formato mediante una selezione di testi di lunga tradizione e risalente in più d'un caso fino alla stampa degli *Accademici Eterei* [i sonetti CLXXII-CLXXVIII]. Anche in chiave metrico-retorica, alla *gravitas* dei sonetti si contrappone la *levitas* teocriteo-anacreontica delle sestine: Tasso esibisce così il proprio aggiornamento poetico, da un lato conferendo all'edizione un carattere di oggettiva novità e rimarcando al contempo la sua professione di stretta ortodossia filosofico-letteraria in chiave concordistica.³⁶⁰

Un ruolo, dunque, innanzitutto demarcativo, al fine di segnalare al lettore l'inizio di una sezione finale in cui la dimensione filosofico-amorosa del libro trova una più significativa connotazione nel segno della gravità, di contenuti ed elocuzione. Tale innalzamento stilistico tuttavia – pur in presenza di una «*levitas*» derivante da suggestioni teocriteo-anacreontiche, messe in luce anche dalle esposizioni dell'autore ai due testi – potrebbe ragionevolmente irradiarsi a ritroso, interessando anche le due sestine di introduzione, già rilevanti per la loro peculiare struttura metrica. Pertanto, rinviando al capitolo successivo la disamina più approfondita di materia e concetti dell'ultima parte dell'Osanna, con particolare attenzione alla più nobile declinazione spirituale dell'amore che sembra caratterizzare, in senso diacronico, proprio la redazione ultima data dalla *princeps* rispetto alle precedenti, nelle pagine successive si darà conto di una sintetica analisi formale dei

³⁵⁹ Si pensi, a questo proposito, anche all'esempio del modello del canzoniere dellacasiano, dove la sestina 61 – unica della raccolta –, anch'essa posta nella sezione finale del *liber*, ricopre un ruolo altamente significativo, presentandosi come un bilancio autobiografico dell'esperienza vissuta, «*summa* dei motivi dell'ultima stagione della poesia del Casa» (DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 211).

³⁶⁰ M. CASTELLOZZI, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno». Teologia dell'amore e lirica sacra nell'ultimo Tasso*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA, G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: 06/07/2020].

componenti *Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro* (CLXX) e *Poi che non spira al mio soave foco* (CLXXI).

Occorre innanzitutto segnalare anticipatamente la presenza di uno scarto stilistico nel passaggio tra la prima lirica, prevalentemente di carattere descrittivo, dedicata alla lode dell'amata e fondata sul petrarchesco serbatoio metaforico della donna-lauro (come anticipato dall'argomento: *Loda le bellezze de la sua Donna con meravigliose similitudini del lauro e de le sue proprietà*), e la seconda, il cui oggetto è la più aspra immagine dell'*amorosa fiamma* (v. 3) che tormenta il poeta, pur non prescindendo da una più minuta considerazione dei più significativi tratti di suono e sintassi. La patina fonica di *Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro*, primo elemento del dittico, non risulta fortemente marcata in senso grave, sebbene non manchino interessanti riscontri in questo senso: tra i concorsi vocalici, i casi su forte *a* dei vv. 6 («E v'AffinAvA Amor gli AurAti strAli») e 37 («QuAnti la piAntA hA rAmi, Amore hA strAli»), con ripetizione allitterante della vocale che culmina in clausola con la parola rima *strali*; l'occorrenza in *e* del v. 10, che sottolinea l'inizio del discorso diretto di Amore («E dissE: – È meglio saettar nel cielo»); il doppio riscontro nell'attacco del secondo emistichio del v. 30, a conclusione della stanza – la quinta – che introduce il confronto tra la donna-lauro e una miracolosa pianta che cresce nelle acque del mare arabico, le cui fronde, tese al cielo, son fatte di dura e impenetrabile pietra (vv. 25-30: «Ne l'arabico mar s'asconde un tronco / Verde ne l'acque e fuor si volge in pietra; / E serba i suoi colori il verde lauro / Che più s'inaspra, ove le fronde e i rami / Men duri assai de' miei pungenti strali, / Alzandosi da l'acquE, Ei mostrA Al cielo»). In nessun caso, tuttavia, la vicinanza di medesima vocale genera ribattimento di accenti, stilema di cui si contano una occorrenza con modulo di 2^a-3^a (v. 3: «Benchè molle paresse il nobil tronco»), quattro di 4^a-5^a (v. 7: «Dove aguzzava, ei vi spuntò gli strali»; v. 17: «E tanti son quanti le stelle in cielo» e v. 20: «Non uscir mai, quante da' vaghi rami», accomunate dalla tensione comparativa del secondo emistichio; v. 28: «Che più s'inaspra, ove le fronde e i rami»), tre di 6^a-7^a, con la prima, al v. 5, che si distingue anche per il primo emistichio allitterante e la preziosa clausola dattilica (v. 5: «Ma sì Ferma non Fu rigida pietra»; v. 21: «E tutte somigliar lumi del cielo»; v. 33: «Che non cura d'Amor l'arco e gli strali»). Delle sei parole rima del componimento, tre – in punta di verso anche nel congedo (vv. 37-39: «Quanti la pianta ha rami, Amore ha STRAli / E raggi il sole; e del mio lauro il TRonco / Risplende più, ch'al ciel lucente pieTRa») – si distinguono per

la durezza dei suoni consonantici, dovuta in particolar modo alla ripresa allitterante del nesso /tr/. Esigui sono invece gli attributi “gravi” della sintassi. La rigida struttura della sestina, infatti, non permette scavalcamenti sintattici tra una stanza e l’altra, come neppure, di conseguenza, notevoli prolungamenti, a ritardare la conclusione del periodo, sebbene l’*ordo verborum* – per lo più naturale, o non particolarmente marcato – risulti, a tratti, di indubbia artificiosità, come ai vv. 19-24:

*Tante faville ancor di viva pietra
 Non uscir mai, quante da’ vaghi rami,
 E tutte somigliar lumi del cielo.
 E se ’l percote Amor con gli aurei strali,
 Vedreste fiammeggiar d’ardente lauro
 Via più che selce ripercossa il tronco.*

In risalto, nella quarta stanza, è l’evidente iperbato intersversale dell’ultimo distico, impreziosito dall’inversione degli elementi del discorso coinvolti (*d’ardente lauro... il tronco*), iterazione più determinante e retoricamente incisiva di un modulo che caratterizza anche i vv. 19-20, in cui è interrotta la naturale contiguità tra il sintagma soggetto e il verbo principale. Tra le inarcature, rare e di debole intensità, fa eccezione quella che interessa gli ultimi due versi del congedo, la sola a provocare un’incisione sintagmatica: «[...] e del mio lauro il tronco / Risplende più, ch’al ciel lucente pietra» (vv. 38-39).

Come si è anticipato, un complessivo incremento di tratti caratterizzanti e di interferenze che testimoniano il recupero dalla tradizione di modelli lirici gravi si riscontra nella seconda e ultima sestina, così sintetizzata, per quanto riguarda temi e contenuti, dall’argomento che introduce il testo: *Parla del suo amore sotto metafora di fuoco e de la sua Donna sotto quella de l’aura*. Alcune interessanti osservazioni possono essere mosse, in primo luogo, relativamente alle figure di suono e, più precisamente, ai concorsi di medesima vocale; i quali, sebbene quantitativamente ridotti, risultano per lo più notevoli per il loro peso fonico e allusivo. Il riferimento riguarda innanzitutto l’occorrenza del v. 3 (1-3: «Poi che non spirA Al mio soAve foco, / Amor, come soleA, plAcidA l’AurA, / Chi temprerÀ questA AmorosA fiAmmA?»), dove il marcato vocalismo in *a* – espediente fonico avviato timidamente a partire dall’*incipit* e progressivamente intensificato – culmina nell’incontro del secondo emistichio (*questa*

amorosa), riutilizzando stilemi e parole del Petrarca grave e aspro di *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi* (*Rvf*, 304 1-4: «Mentre che 'l cor d'Agli Amorosi vermi / fu consumato, e 'n fiamma AmorosA Arse, / di vaga fera le vestigia sparse / cercai per poggi solitarii et hermi»); per proseguire, poi, con il triplice riscontro su vocale forte *o* al v. 17 («Nè da l'IstrO O dal RenO, O ventO Od aura»), in cui l'enumerazione di elementi della natura – i fiumi, indicati con idronimi precisi, e i venti, introdotti con *variatio* mediante una comune dittologia sinonimica (ma ugualmente impotenti contro l'ardore della fiamma amorosa) – diviene, tramite la negazione di attacco, iperbole retorica finalizzata a sottolineare contrastivamente la grandezza e la potenza dell'amore dell'io poetante. Di minor rilevanza ma comunque degni di menzione sono, inoltre, i riscontri dei vv. 22 («Se non manca homai l'escA A questi raggi»), in cui la contiguità di vocali uguali insiste su *esca*, voce fortemente connotata dal punto di vista semantico e intertestuale, su cui si ritornerà, e 37 (37-39: «O s'estingua il mio focO, O spiri l'aura, / O s'adombrino i raggi, o cresca il rivo, / E se scalda la fiamma, instilli il fonte»), ancora in corrispondenza di vocale forte, a sottolineare l'andamento disgiuntivo del congedo, dove la conclusione ottativa si divide – nel desiderio di alleviare il proprio dolore – tra la speranza della fine dell'amore e l'attesa della pietà da parte dell'amata. Di poco più numerosi i ribattimenti d'accento (nove, a fronte degli otto precedenti), che presentano però anche moduli di più rara attestazione: al v. 2, per esempio, in occorrenza doppia, con contiguità di arsi di 2^a-3^a e 6^a-7^a, e punteggiata da una clausola perfettamente dattilica indotta dall'aggettivo sdrucchiolo («Amor, come soleva, placida l'aura»); al v. 12, con eccezionale riscontro d'attacco, di 1^a-2^a («Diè qualche refrigerio a tanta fiamma»); al v. 20, con ribattimento grave, di 9^a-10^a, delle ultime due sillabe toniche, dipendente dall'apocope («Se cresce al suo stillar la crudel fiamma», non casualmente in corrispondenza di un sintagma semanticamente aspro, riferito al tormento amoroso sofferto dal poeta); si riscontrano inoltre i moduli infrequenti di 5^a-6^a (v. 22: «Se non manca homai l'esca a questi raggi») e di 3^a-4^a (v. 27: «Fuggirò il foco in mezzo al novo foco»), mentre le restanti tre occorrenze sono di 4^a-5^a (v. 3 «Chi tempererà questa amorosa fiamma?»); v. 31: «O lauri, o palme, ove giacendo a l'aura»; v. 35: «S'io trovo ancor quella mia cara fiamma»). La figura dell'allitterazione, inoltre, viene efficacemente adoperata in almeno due occasioni, tra loro contrastanti per quanto riguarda la funzione evocativa, sebbene costruite sulla ripetizione della medesima consonante: si unisce,

infatti, con intento fonosimbolico, al richiamo della dolce brezza di amore l'iterazione, nell'esordio, di *s* a inizio di parola (vv. 1-2: «Poi che non Spira al mio Soave foco, / Amor, come Solea, placida l'aura»); stilema che invece ai vv. 19-20 – maggiormente in linea con i dettami tassiani, teorizzati nei *Discorsi*, della *gravitas* dei suoni allitteranti di consonanti aspre e dure (tali anche a seconda del contesto narrativo) – sembra essere trasposizione fonica del propagarsi della *crudel fiamma* nel cuore dell'amante («Che giova, oimè, verSar nel Seno un rivo / Se cresce al Suo Stillar la crudel fiamma»), la quale, spiega l'autore, è come «ferro infocato che più s'infiamma per l'acqua spruzzata».³⁶¹ Oltre alle figure di suono, il dato sintattico più significativo riguarda senza dubbio l'attestazione, a più riprese nel corso del testo, del modulo interrogativo, a cominciare da quella doppia e simmetricamente bipartita della prima stanza (vv. 1-6):

Poi che non spira al mio soave foco,
 Amor, come solea, placida l'aura,
 Chi tempererà questa amorosa fiamma?
 Qual troverò solinga e chiara fonte,
 Cinta di lauri, o quale ombroso rivo,
 Mentre io mi sfaccio a sì lucenti raggi?

Poi iterata, come lamentoso ritornello, a scandire la metà e la fine del componimento, ai vv. 19-21 («Che giova, oimè, versar nel seno un rivo / Se cresce al suo stillar la crudel fiamma, / E de' lamenti miei s'accende a l'aura?»), e nella clausola dell'ultima stanza, scioglimento sintattico del crescendo vocativo dei versi precedenti (31-36):

O lauri, o palme, ove giacendo a l'aura
 Per dolcezza languiva, o bella fonte
 In cui già viddi tremolare i raggi,
 O solitaria chiostra, o vago rivo,
 S'io trovo ancor quella mia cara fiamma,
 Tra i fiori e l'herbe, ov'è sparito il foco?

serie incalzante di quattro domande su cui si fonda lo svolgimento della lirica, seppure, come appare chiaro, di scoperto tono elegiaco, espressione retorica del pianto esternata dall'amante non corrisposto. Si distinguono, invece, per la ricercata disposizione degli

³⁶¹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 345.

elementi del discorso, rispetto a un andamento sintattico prevalentemente piano e lineare, i vv. 13-18:

D'Etna somiglia pur l'accesa fiamma
O di Fetonte traviato i raggi,
Quando s'ascose ne l'occulto fonte
Il Nilo, per fuggir l'ardente foco;
Nè da l'Istro o dal Reno, o vento od aura
Soffiar potea, non che da secco rivo.

L'ardente desiderio del poeta, paragonato dapprima al fuoco dell'Etna e poi, con preziosa allusione mitologica, all'incendio del carro di Fetonte – che indusse il Nilo, dio fluviale, a cercare riparo nella sua fonte, misteriosa nelle sue scaturigini (con rinvio, esplicitato dal Tasso nell'autocommento, alle *Metamorfosi* di Ovidio, II 254-255) – viene qui associato a una sintassi di maggiore complessità, fondata sull'anastrofe e sull'iperbato: si notino, in particolare, i sintagmi franti e con elementi invertiti *D'Etna... l'accesa fiamma*, e *di Fetonte... i raggi*, nel secondo caso – seguendo un andamento ritmico e sintattico che in parte ricorda il dellacasiano «di lei che stanca in riva di Peneo» (*Rime*, 36 8) – con il concorso del predicativo *traviato* che spezza e rallenta, tramite diresi, il completamento del verso; poco sotto, il marcato iperbato intersversale *Quando s'ascose... / Il Nilo*, con soggetto posticipato *en rejet*; mentre ai vv. 17-18 l'*enjambement*, che incide il nesso tra soggetto e predicato verbale, sembra essere trasposizione grafica dell'impossibilità – anticipata dalla negazione a inizio verso – di rimedio alle fiamme d'amore (*Nè... o vento od aura / Soffiar potea*), che l'innamorato può placare solo con il favore, a lui negato, di madonna (la *placida aura* del v. 2). Una breve considerazione, da ultimo, occorre dedicare anche alla presenza nel testo di voci e tessere caratterizzanti, spie lessicali che rinviano scopertamente ai modelli di Petrarca e Della Casa: su tutte, il sostantivo di forte impronta dellacasiana *esca* (per cui cfr. par. 1.3.2), molto frequente anche nei sonetti dell'Osanna, qui evidenziato dall'indugio fonico generato dal concorso vocalico (vv. 22-24: «Se non manca homai l'*esca* A questi raggi, / Io fontana sarò di vivo foco, / Nè mi varrà ch'io mi converta in fonte») e da intendere, chiosa l'autore, come «il nutrimento de' [...] pensieri»,³⁶² la bellezza della donna che alimenta, attraverso lo sguardo dell'amante (*questi raggi*), il sentimento amoroso; l'uso del verbo *sfare* (cfr. par.

³⁶² *Ibid.*

2.3.1) – *hapax* nel canzoniere del Casa (45 51) ma già attestato nei *Rvf* – che nella *princeps* tassiana conta anche due occorrenze nelle canzoni (L 48, CIV 54), notevole per l'apporto fonico aspramente palatale (v. 6: «Mentre io mi *sfaccio* a sì lucenti raggi?»); cui si somma l'attestazione di espressioni di derivazione petrarchesca, come al v. 11 («Mentre *d'ogni pietà la viva fonte* / Diè qualche refrigerio a tanta fiamma»), con esplicito richiamo della metafora laurana di *Rvf*, 203 (vv. 7-8: «Se non fusse mia stella, i' pur devrei / al *fonte di pietà* trovar mercede»), sonetto ugualmente incentrato sull'immagine topica del fuoco amoroso; e infine al v. 34 («O solitaria chiostra, o vago rivo»), dove la *solitaria chiostra* – qui nell'accezione di 'giardino', come propone, dato anche il contesto naturale, Bruno Basile –,³⁶³ privata della presenza della donna (v. 36: «Tra i fiori e l'herbe, ov'è sparito il foco?»), rinvia in maniera contrastiva al felice paesaggio valchiusano di *Rvf*, 192 8 («vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra / l'abito electo [...] / per questa di bei colli *ombrosa chiostra*»).

³⁶³ ID., *Le rime*, cit., vol. I, p. 171.

Capitolo II. Il canzoniere amoroso: la «materia» e i «concetti»

Per comprendere e mettere a fuoco l'argomento trattato in questo capitolo occorre innanzitutto riprendere alcune fondamentali riflessioni del Tasso teorico degli anni Sessanta. È noto come la prima – nonché quantitativamente più consistente – parte della *Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa* sia dedicata a introdurre il commento puntuale al testo dell'acasiano attraverso l'esposizione di «una sorta di teoria dello stile magnifico».¹ Punto di partenza e obiettivo primario di queste pagine è la confutazione della opinione dantesca secondo cui al sonetto – che è metro umile – non conviene adottare «forma magnifica o sublime».² L'antitesi che viene contrapposta alla tesi (forte dell'autorità di Dante) risiede principalmente nell'evidenza stilistica, «senz'alcun dubbio» grave e magnifica, dell'oggetto di indagine della *Lezione* – il componimento del Monsignore – tale per cui è possibile affermare che «cose eccellenti contiene, da le quali concetti conformi ad esse derivano»; pertanto, può dedurre logicamente il Tasso, «se egli è pur lecito che nel sonetto concetti gravi e magnifici abbiano luogo, sarà parimente lecito che le parole siano gravi e magnifiche».³ Si distingue dunque chiaramente, come dimostrano i brevi passi sopra riportati, l'importanza per l'autore di separare fin dall'inizio, nell'ambito della trattazione sullo stile sublime, il contenuto (le «cose» e i «concetti») dalla veste formale propriamente detta (le «parole»), quest'ultima ampiamente considerata e analizzata – secondo la tripartizione in *figure di suono, sintassi e lessico* – nel capitolo precedente. L'argomentazione tassiana tuttavia, che lascia per il momento in sospeso la precisazione del significato di «cose» e di «concetti» – su cui si tornerà a breve –, prosegue poi osservando come sia in verità Dante stesso, con il suo *Oltre la spera che più larga gira*, a dimostrare che «i concetti gravi e sublimi possano ne' sonetti aver luogo»;⁴ la discrasia delle due opinioni e, conseguentemente, l'errore di

¹ H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 162.

² TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 118.

³ Ivi, pp. 118-19. Miei i corsivi dei passi tassiani citati, qui e di seguito.

⁴ Ivi, p. 119.

Dante sarebbero quindi da imputare alla volontà di quest'ultimo di riconoscere «per essenza della poesia, non i concetti, o la favola, come Aristotele, ma il verso e la corrispondenza delle rime da la qual vuole che tutte l'altre cose prendino legge e si determinino».⁵ È quindi, in altre parole, una differente concezione dello stile a determinare tale divergenza delle posizioni, tra Tasso e Dante, come del resto ha puntualizzato vividamente Herman Grosser, che afferma:

Il formalismo fine a se stesso è drasticamente escluso dall'orizzonte tassiano sin da queste prime prove critiche; l'accento, dopo che il primo Rinascimento si era concentrato sugli aspetti formali dello stile, torna a cadere programmaticamente su quelli contenutistici. In altri termini, ciò significa che l'*inventio* riacquista dignità e importanza teorica nei confronti dell'*elocutio* [...].

E ancora, poco sotto, chiosando una successiva e alquanto significativa precisazione tassiana («quando io dico stilo, intendo non l'elocuzione semplicemente, ma quel carattere che da l'elocuzioni e da' concetti risulta»):⁶

Il Tasso per questa via ribadisce, insomma, il principio classico del *decorum* e dell'*aptum*, della convenienza tra materia ed elocuzione, ma, andando oltre, definisce originalmente lo stile come unità di concetti ed elocuzione e pone con vigore l'accento sulla priorità dei concetti nella determinazione dello stile.⁷

Come notato però anche dal Grosser,⁸ a restare nella *Lezione* alquanto sfumata, almeno apparentemente, è invece la distinzione – nel dominio degli aspetti contenutistici, ai quali il presente capitolo, limitatamente alle rime dell'Osanna, è dedicato – tra le due componenti inizialmente nominate, le cose (o *materia*) e i concetti. In verità, sebbene alcuni passaggi del testo lascino effettivamente trasparire un significativo grado di ambiguità, in cui sembra essere annullata la differenziazione tra *cose/materia* da un lato e *concetti* dall'altro (si pensi alla precedente affermazione al riguardo di *Oltre la spera che più larga gira*, dove i termini di «concetti» e «materia» paiono essere usati con significato sinonimico), ritornano invece su una necessaria e già palesata distinzione le

⁵ Ivi, p. 120.

⁶ Ivi, p. 121.

⁷ GROSSER, *La sottigliezza del disputare*, cit., pp. 165-66.

⁸ Cfr. *ibid.*

righe in cui l'autore fa riferimento, con finalità esplicative, all'esempio dei filosofi e dei poeti. Scrive infatti il Tasso (miei corsivi):

quando alcuno ragiona del cielo o della terra, o d'altre cose somiglianti, come maestro, e per volere insegnare, allora deve egli ragionare con parole proprie, con concetti scientifici e con ordine minuto e distinto; con le quali condizioni impossibile è che s'introduca la magnificenza dello stile: ma quando alcuno di queste cose ragiona come colui, che da quel bello e meraviglioso, che 'n loro appare, fia desto ad ammirargli ed a contemplargli, ed in somma, come poeta o come oratore, che non abbia riguardo a l'insegnare, nè sia obbligato di parlare, nè con quelli ordini nè con quei concetti minuti; allora la pompa e l'altezza dello stile è ricercata; e come tale ne ragiona in questo sonetto il Casa, e però quasi nobilissimo cigno al più sublime giogo di Parnaso s'innalza.⁹

Il passo è molto chiaro e permette di avanzare importanti conclusioni. Si apprende in primo luogo che uno stesso argomento (per es. «del cielo o della terra») può essere trattato con modi (concetti), e quindi finalità, diverse: i filosofi e i maestri, il cui scopo è di natura educativa, devono trattare la materia con l'intento di renderla comprensibile e accessibile, servendosi quindi di uno stile mediocre; non così i poeti, vòlti a perseguire il "bello" per mezzo di uno stile elevato e sublime – così fece il Casa – e non condizionati da necessità didattiche. Viene poi confermato, in secondo luogo, il peso predominante dei concetti nel definire il livello stilistico dell'opera. A partire da queste dichiarazioni, si delinea quindi «la possibilità di accentuare l'indipendenza dei concetti dalla materia, anche se l'osservazione è limitata ai rapporti tra filosofia e poesia»,¹⁰ evitando così una più sottile distinzione nell'ambito dei generi poetici.

Come si è implicitamente anticipato in apertura di capitolo tuttavia, la questione – approfondita solo in parte nella *Lezione* – viene esaminata dal Tasso anche nei *Discorsi dell'arte poetica*, nelle pagine conclusive del terzo libro. Oltre alle acquisizioni esposte anche a margine del sonetto dellacasiano (la critica alla contraddizione dantesca nel trattare concetti grandi con stile umile; la convinzione che lo stile dipenda non dalle parole, come per Dante, ma dai concetti, cui le parole devono essere conformi «per ischivare [...] sconvenevolezza»),¹¹ trovano qui luogo importanti precisazioni poetiche,

⁹ TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 121.

¹⁰ GROSSER, *La sottigliezza del disputare*, cit., p. 166, n. 12.

¹¹ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., pp. 48-49.

che riguardano la più sottile distinzione tra genere epico e genere lirico. È inoltre interessante rilevare come in questo caso il ragionamento tassiano sembri mosso, oltre che dalla volontà di ribattere a possibili obiettori, dall'intento di dissipare una volta per tutte le incomprensioni che definizioni sfumate quali «concetto», «materia», «cose» e «parole» possono aver suscitato nel lettore. A questo proposito, particolarmente significativo è il passo che segue:

Incontro a questo che si è detto, che lo stile nasca da' concetti, si dice: se fosse vero questo, seguirebbe che, trattando il lirico i medesimi concetti che l'epico (come di Dio, degli eroi e simili), lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo; ma questo ripugna alla verità, come appare; adunque è falso etc. E si può anco aggiungere che, stando che le cose trattate dall'uno e dall'altro siano le medesime, resta che sia l'elocuzione che faccia differenza di spezie tra l'una e l'altra sorte di poesia, e perciòché da questa, e non da' concetti, nasca lo stile. Si risponde che grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole.¹²

È palese come nel pensiero sopra riportato l'autore dia conto, fatta eccezione per la clausola finale, di una confutazione eventuale alla sua teoria; una confutazione, tuttavia, che potrebbe essere sostenuta solamente da colui che non ha debitamente interiorizzato la portata degli elementi in gioco: solo confondendo i concetti con le cose (quali sono Dio e gli eroi) – con la «materia nuda»¹³ dunque – si potrebbe arrivare alla conclusione, senza dubbio falsa e insostenibile, che lo stile del poeta lirico sia il medesimo dell'epico. L'obiezione, pertanto, risulta ingiustificata, dal momento che «cose sono quelle che sono fuori dagli animi nostri, e che in se medesime consistono», mentre «concetti sono immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente» e le parole sono «immagini delle immagini», un'accurata ripartizione che permette di respingere l'erroneo assunto per cui lirici ed epici trattino medesimi concetti (con quanto ne consegue a livello stilistico), pur restando vero che entrambi «alcuna volta trattano le medesime cose».¹⁴ Giunto a questo punto, il Tasso può finalmente concludere, fuor di sillogismo:

¹² Ivi, pp. 49-50.

¹³ Cfr. ivi, p. 3.

¹⁴ Ivi, p. 50.

La materia del lirico non è determinata, perché, sì come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico; e da questa varietà de' concetti deriva la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico. Né è vero che quello che costituisce la spezie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltrezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure, ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti; dalle quali condizioni dependono poi quell'altre. E si vede in loro un non so che di ridente, di fiorito e di lascivo, che nell'eroico è disconvenevole, ed è naturale nel lirico.¹⁵

Il puntuale *excursus* teorico – che sarà sinteticamente ribadito al termine del libro (dove è ripetuto che «la diversità dello stile nasce dalla diversità de' concetti, i quali sono diversi nel lirico e nell'epico», ammettendo inoltre la possibilità che «lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici [...] tutto lirico si faccia» e viceversa) –¹⁶ viene inoltre accompagnato, nei *Discorsi*, da una sorta di appendice dedicata alla prassi (pp. 50-54),¹⁷ volta a chiarire, con una nutrita serie di esempi (di cui si ripropongono di seguito i più significativi), quali siano le rispettive peculiarità dei concetti lirici e dei concetti eroici. Vari, caratterizzati da maggiore vaghezza e ornamento e da una composizione di parole «più dipinta e fiorita» devono essere i primi, puntualmente riscontrabili nelle descrizioni laurane quali, per es., in *Rvf*, 126 (vv. 46-52: «Qual fior cadea sul lembo, / qual su le trecchie bionde, / ch'oro forbito et perle / eran quel dì, a vederle; / qual si posava in terra, et qual su l'onde; / qual, con un vago errore / girando, pareva dir: Qui regna Amore») o di *Rvf*, 90 («Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi gli avvolgea [...]), come anche – in rapporto ad altre «materie» – nelle sequenze petrarchesche dedicate all'insistente pensiero amoroso (*Rvf*, 129 40-45: «I l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tronchon d'un faggio / e 'n bianca nube, sì fatta che Leda / avria ben detto che sua figlia perde, / come stella che 'l sol copre col raggio»), al pianto dell'amata (*Rvf*, 156 9-14: «Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia / facean piangendo un più dolce concento / d'ogni altro che nel mondo udir si soglia; / ed era il cielo a l'armonia sì intento / che non se vedea in ramo mover

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁷ Questa parte viene ripetuta con minime variazioni nell'esemplificazione anche alla fine del quinto libro dei *Discorsi del poema eroico* (pp. 223-27).

foglia, / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento»; *Rvf*, 157 12-14: «perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle; / fiamma i sospir', le lagrime cristallo»), nonché, infine, alla rappresentazione dell'aurora, come testimoniato dal sonetto *Il cantar novo e 'l pianger delli augelli* (*Rvf*, 219); puri, semplici e gravi i secondi, come attestano gli esametri virgiliani selezionati dal Tasso, che rispondono antitetivamente – pur trattando le medesime «cose» – ai concetti lirici petrarcheschi: tra questi, la concisa descrizione della bellezza fisica di Didone (*Aen.*, I 496: «regina ad templum, forma pulcherrima Dido»; è invece direttamente confrontabile con l'*incipit* di *Rvf*, 90 la descrizione virgiliana di Venere: «venatrix dederatque comam diffundere ventis» *Aen.*, I 319), del suo amore per Enea (*Aen.*, IV 83: «Illum absens absentem auditque videtque»), quella del pianto di lei (*Aen.*, IV 30: «Sic effata sinum lacrimis implevit obortis»; mentre «maggior ornamento di concetti cerca nel duodecimo, descrivendo il pianto di Lavinia, e con maggior ornamenti di parole lo spiega», cfr. *Aen.*, XII 64-69), e del sorgere dell'aurora (*Aen.*, III 589: «umentemque Aurora polo dimoverat umbram»; IV 129: «Oceanum interea surgens Aurora reliquit»). Notevole è poi, fuori dal confronto serrato del binomio Petrarca-Virgilio, l'osservazione relativa a un passo tratto dall'*Orlando furioso* (XXIII 127 5-8: «Amor che m'arde il cor, fa questo vento, / mentre dibatte intorno al fuoco l'ali. / Amor, con che miracolo lo fai, / che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?»), giudicato di concetti «troppo lirici».

Definite dunque, come necessario, le due categorie che fanno da titolo al presente capitolo, è ora possibile spiegare il piano di lavoro che sarà alla base delle pagine successive: i componimenti della stampa Osanna saranno innanzitutto considerati secondo la canonica e funzionale bipartizione – ereditata dall'autografo Chigiano –¹⁸ in

¹⁸ È in verità noto come la scoperta «suddivisione delle liriche amorose in due libri» (MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 72) venga meno nella *princeps*; è però ormai appurato come questa cassatura avvenga solo «apparentemente» (*ibid.*), dal momento che, come anticipato già da Martini, «la bipartizione sostanzialmente rimane ed è anzi rafforzata da un sonetto [CV] sconosciuto al codice C come a qualunque altra stampa o manoscritto [...] composto appositamente per l'edizione Osanna» (MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 83). Sulla bipartizione delle amorose tassiane a partire dalla redazione chigiana e sulle conseguenti affinità strutturali con la raccolta lirica del Bembo si è soffermato Simone Albonico: «Fin dal canzoniere Chigiano la raccolta delle rime d'amore è divisa in due parti (o meglio in due Libri, di cui però solo il secondo è annunciato da una rubrica), inizialmente di 81 (ultima viene una canzone) e 75 testi, che in seguito agli interventi dell'autore sul ms. (cassature e spostamenti) diventano 73 e 62 testi, uno dei quali richiamato ma non presente e un altro di collocazione incerta. La struttura che ne risulta ha una fisionomia instabile, e sarebbe imprudente accreditarle un'intenzione costruttiva particolare: si può però sottolineare che al punto in cui è stata lasciata consta di 135 testi, esattamente quanti il 'canzoniere' di Bembo, testo di stacco incluso. E ancora ricordare che se la compagine

Rime per Lucrezia (I-CIV) e *Rime per Laura* (CV-CLXXX); ciascuno dei due macroparagrafi sarà a sua volta diviso in due sezioni, la prima – limitata alla «materia», e dunque ai contenuti del libro – finalizzata a indagare la struttura di ciascun canzoniere nella sua funzione di macrotesto, con riguardo alla sua composizione in plurimi nuclei tematico-narrativi e alle eventuali connessioni intertestuali tra le liriche; la seconda – determinante per trarre conclusioni di carattere stilistico, e che dovrà partire proprio dall'analisi contenutistica della prima parte – sarà invece incentrata sui «concetti» tramite cui i temi, gli argomenti, le «cose» delle rime amorose sono trattate, con particolare attenzione a eventuali citazioni di autori classici, alla ripresa di modelli di *gravitas* stilistica afferenti alla tradizione volgare e al confronto parallelo, dove possibile, con testi delle rime tassiane encomiastiche (specialmente quelle della definitiva silloge autoriale della stampa Marchetti) e sacre, nonché con passi scelti delle due *Gerusalemme* (in particolar modo della *Conquistata*), con il conseguente obiettivo di stabilire se e in quali occasioni i modi dell'epica e del sublime, unitamente agli artifici formali, filtrino nelle rime della *princeps*.

1. Le rime per Lucrezia

1.1. *Il canzoniere e la materia*

All'interno del suo fondamentale saggio dedicato all'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose dell'Osanna, Alessandro Martini ha messo in luce

iniziale di 156 testi vedeva la fine del libro primo a 81, nel secondo libro l'ultima rima per la “sua donna” è la 134^{esima}, e le 22 seguenti sono evidentemente divaganti. La prima delle due parti, inoltre, si bilancia attorno a XLIII-XLIV, stabilmente collocati all'inizio della seconda metà, testi che nella stampa Osanna del 1591, curata dall'autore, vengono ancora a trovarsi, intervallati da altri due testi, all'inizio della seconda metà delle rime per Lucrezia. In questa edizione si notano poi alcuni fatti: innanzitutto il numero complessivo dei testi, 180 come tutte le *Rime* in Bembo *Stanze* incluse; poi la suddivisione in due parti di 104 (1 + 103) e 76 testi, non esplicita ma riconoscibile; e infine la collocazione strutturalmente rilevante delle canzoni nella prima parte, alle posizioni 25, 50, e 103-104 (anche il libro primo del Chigiano si chiudeva su una canzone). Come si vede, coincidenze numeriche e generiche, ma una scelta iniziale, quella del Chigiano, che pare discendere, tanto al primo che all'ultimo stadio, da una esatta percezione della struttura della raccolta di Bembo, e una compaginazione finale a stampa che di quella raccolta edita nel 1548 ripete la consistenza complessiva» (S. ALBONICO, *Sulla struttura dei 'canzonieri' nel Cinquecento*, in ID., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 46).

significativamente come «la prima parte manifesti tracce di un romanzo amoroso particolarmente notevoli all'interno del genere canzoniere»;¹⁹ una trama per altro – come menzionato all'inizio del capitolo precedente – già presente nella silloge eterea e che solamente a partire dalla rielaborazione chigiana viene consolidata in virtù di un più funzionale riordinamento dei 29 componimenti giovanili accolti nella prima parte della *princeps*.

Che la raccolta abbia inizio, a partire dalla redazione autografa di C, con un imprescindibile – per lo meno nell'ambito del sistema canzoniere – sonetto proemiale (*Vere fur queste gioie e questi ardori*), è fatto noto. A questo spazio, ricalcando fedelmente le orme del *Canzoniere* petrarchesco, è riservata infatti la presentazione, con sguardo rigorosamente retrospettivo, dell'esperienza amorosa vissuta e ormai superata in seguito al sopraggiunto pentimento (vv. 7-8: «[...] che più laudato parme / Il ripentirsi, ove honestà s'honori»), come recitano le quartine, mentre nella sirma trova luogo la *pars construens* del componimento: la dichiarata consapevolezza del valore esemplare del percorso morale dell'io sarà infatti di giovamento – questa volta con aderente ripresa del sonetto incipitario del Bembo (*Rime*, 1 9-11: «Ché potranno talhor gli amanti accorti, / queste rime leggendo, al van desio / ritoglièr l'alme col mio duro exempio») –²⁰ agli innamorati *accorti*, i quali potranno sottrarre ad Amore, ascoltando l'esortazione del poeta, il controllo della loro anima (vv. 9-11: «Hor con gli essempli miei gli accorti amanti, / Leggendo i miei diletti e 'l van desire, / Ritolgano ad Amor de l'alme il freno»). Aspetto più significativo, nell'ambito delle tematiche toccate da questo testo d'apertura, è però l'autocelebrativa dichiarazione poetica dei vv. 2-4 («Ond'io piansi e cantai con vario carne, / Che poteva agguagliar il suon de l'arme / E de gli heroi le glorie e i casti amori»), in cui – sulla base dell'elogio di Quintiliano a Stesicoro contenuto nell'*Institutio oratoria*

¹⁹ MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 85.

²⁰ Ma si noti come la scoperta ripresa del Bembo sia denunciata già nei versi iniziali, in particolare con la dittologia verbale al v. 2 *piansi e cantai*, noto attacco del componimento proemiale (v. 1: «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra»). Per una lettura dettagliata del rapporto intertestuale che lega i due sonetti proemiali cfr. V. DI IASIO, «Già grande vola, e già trionfa armato»: aspetti della scrittura tassiana tra epos e lirica, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2015, pp. 280-81; ma vd. anche V. MARTIGNONE, *Tasso lirico fra tradizione e innovazione: i sonetti liminali del canzoniere Chigiano*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, Atti del Convegno di Rende (24-25 maggio 1996) a cura di A. DANIELE, F. W. LUPI, S. MANNELLI, Rubbettino Editore, 1997, pp. 25-31.

(1 62), come spiegato nell'esposizione – la lirica d'amore viene ritenuta «capace di raggiungere i livelli dell'epica».²¹

1.1.1. L'innamoramento

Oltrepassato il componimento proemiale, il primo nucleo tematico-narrativo della raccolta comprende i sei sonetti consecutivi dedicati all'innamoramento (II-VII),²² dei quali il quartetto finale è formato interamente da nuove aggiunte della *princeps*, mentre la coppia precedente era già riscontrabile, a distanza ravvicinata, nella prima, nonché analoga nella sua funzione introduttiva, sezione tematica del Chigiano.²³ Non sarà dunque casuale il rilevamento di una effettiva vicinanza stilistico-formale, oltre che di contenuti, di II – testo che apriva, prima di essere accolto e ricollocato all'interno dell'autografo, la raccolta di rime eteree – e III (in C rispettivamente IV e II). Il tratto più macroscopico è dato innanzitutto dalla manifesta bipartizione del testo, in entrambi i casi dipendente da uno scarto temporale tra un *prima* (con tempo verbale declinato all'imperfetto, primo elemento incipitario del v. 1) e un *dopo* (con verbi al passato remoto, secondo una regolare *consecutio temporum*) nella narrazione: quantitativamente più estesa è la descrizione della situazione iniziale – precedente al momento dell'innamoramento vero e proprio, determinato non tanto dalla bellezza fisica di Lucrezia, quanto dal canto di lei – in II, cui sono riservate le prime due quartine, legate dalla coordinazione (vv. 1-2, 5: «*Havean* gli atti soavi e 'l vago aspetto / Già rotto il ghielo, ond'armò Sdegno il core [...] / E di nudrire il mal predea diletto [...]»); limitata alla prima strofa, e dunque dimezzata nell'estensione, in III (vv. 1-2: «*Era* de l'età mia nel lieto aprile, / E per vaghezza l'alma giovenetta [...]»). Dalla seconda parte, introdotta in maniera identica dalla congiunzione temporale *Quando* (II 9: «Quando ecco un novo canto il cor percosse»; III 5-6: «Quando m'apparve Donna assai simile / Ne la sua voce a candida Angeletta»), dipende invece il tema dell'epifania sonora, disvelamento di una voce musicale e miracolosa (III 9: «Miracol novo») che sancisce definitivamente l'inizio della vicenda. Al di là di queste

²¹ Così Basile in TASSO, *Le rime*, cit., vol. I, p. 3; per il commento tassiano cfr. ID., *Rime d'amore*, cit., p. 219.

²² Ci si attiene, qui e di seguito, alla scansione tematico-narrativa proposta da MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., pp. 92 e sgg.

²³ Cfr. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 75.

incontrovertibili congruenze strutturali, cui va ad aggiungersi anche una ripresa parziale della rima A di II (-etto) nella successiva B (-etta) di III (e conseguente variazione dal maschile al femminile nella declinazione della parola rima *eletto / eletta*, rispettivamente ai vv. 8 e 7, prima in riferimento ad Amore e poi all'amata), la lettura consecutiva dei due sonetti gemelli (entrambi declinazione in versi della descrizione topica della nascita dell'amore), tuttavia, mette in luce la presenza di una tensione evolutiva che giustifica l'apparente ricorso tematico, in III, della narrazione di un evento appena considerato. Se infatti la lirica di origine eterea si concentra – in particolare a partire dalla sirma – sulle dinamiche che riguardano il dilagare della passione amorosa nel cuore dell'innamorato, facendo uso del tradizionale bagaglio metaforico dell'*incendio* (v. 14), il sonetto III si distingue per il suo valore metapoetico: non più quindi, dopo la prima quartina, la cronaca minuziosa degli effetti del «novo canto» (II 9), ma il riconoscimento dell'esperienza d'amore come fonte immediata dell'ispirazione poetica; una dichiarazione programmatica pronunciata a posteriori, posta all'inizio della raccolta, che ben si ricollega al vicino componimento proemiale, non casualmente richiamato dalla ripresa dittologica dei verbi di derivazione bembiana al v. 13 («Questa fu quella il cui soave lume / Di *pianger* solo e di *cantar* mi giova», al v. 2 nel proemio: «Vere fur queste gioie e questi ardori / Ond'io *piansi* e *cantai* con vario carne»).

D'altro canto, per quanto concerne i quattro nuovi acquisti dell'Osanna (IV-VII), l'evidente connessione intertestuale fin qui delineata sembra invece venire meno. Si tratta infatti di una successione di tessere – quattro differenti variazioni sul medesimo tema, l'inizio della vicenda amorosa – che si presentano come indipendenti l'una dall'altra, senza tracce esplicite di continuità narrativa. Poco significativo risulta, a questo proposito, il testo dell'argomento del sonetto IV (*Seguita a mostrar con altra metafora come, avisando di trovar la sua Donna senza difesa, fosse da lei vinto e superato*), componimento nei cui versi non si rinviene una reale giustificazione all'uso del verbo *seguire*:²⁴ svanisce del tutto al contrario, con una inversione netta rispetto al contenuto

²⁴ La dicitura dell'argomento potrebbe essere compresa solo in relazione a una progressione cronologica, dalla prima apparizione di Lucrezia al poeta (descritta in II-III) al momento del secondo incontro (IV), in cui la donna si mostra – in seguito alla manifesta passione amorosa dell'amante – inasprita nei modi; tale linearità, tuttavia, sembra essere smentita dal successivo sonetto V, in cui viene riproposta – senza alcun riferimento alla precedente declinazione petrosa – la narrazione del primo incontro e del conseguente innamoramento, come già in II e III.

del sonetto precedente, l'allusione alle miracolose proprietà del canto di Lucrezia, capace di far innamorare e conseguentemente di elevare, ispirandolo, lo stile poetico del soggetto. Tasso riscrive qui infatti – esasperandone l'occasione narrativa (ossia la scoperta dell'amore da parte della donna e relative conseguenze) in chiave petrosa, con l'appoggio di alcuni prelievi puntuali dal primo dei sonetti dellacasiani a Livia Colonna, scritti a istanza del cardinale Alessandro Farnese (*Rime*, 41) –²⁵ la ballata petrarchesca “del velo” (*Rvf*, 11): nel *Canzoniere* ostacolo, dietro cui Laura si nasconde, allo sguardo dell'amante, nel sonetto tassiano fattore di equivoco (vv. 1-2: «Io mi credea sotto un leggiadro velo, / Trovar inerme e giovenetta Donna»), che cela alla vista la vera natura dell'amata, donna-pietra con il potere di raggelare e rendere mute, come una novella Medusa, le lodi del poeta (vv. 5-11: «Ma scoperto l'ardor, ch'a pena io celo, / E 'l possente desio, ch'in me s'indonna, / S'indurò come suole alta colonna, / O scoglio, o selce al più turbato cielo. / E lei d'un bel diaspro avolta io vidi, / Di Medusa mostrar l'aspetto e l'arme, / Tal ch'i' divenni pur gelato e roco»). Il sonetto v (*Giovene incauto, e non avezzo ancora*), dopo la precedente pausa “petrosa” (IV), sembra invece riprendere e implementare il filone narrativo inaugurato con *Era de l'età mia nel lieto aprile*, in cui la metafora di carattere anagrafico esplicitava un dettaglio determinante per l'avvio del romanzo amoroso: la giovinezza, che predispone l'animo alla ricerca del piacere, rendendolo quindi vulnerabile agli accessi di Amore. «Giovene incauto» (v. 1) si definisce infatti il poeta – recuperando, seppur in funzione sostantivata, un attributo di III 2 («l'alma giovenetta») –, che intende dimostrare «quanto egli fosse incauto per l'età e per l'inesperienza» (così nell'esposizione al testo),²⁶ nel momento in cui lui solo rimase prigioniero delle reti *vaghe*, tese per catturare, e dunque far innamorare, la sua donna (vv. 8, 11: «Giovenetta gentil [...] che se n'andò leggiera e snella»)²⁷ Peculiarità di *Mentre adornò costei di fiori e d'herba* (VI), che interrompe la dimensione marcatamente soggettiva dei testi precedenti, per lo più

²⁵ L'attacco del v. 1 («Io mi credea [...]») combina l'*incipit* dellacasiano («Ben mi scorgea [...]») con la fonte petrarchesca di *Rvf*, 207 («Ben mi credea passar mio tempo omai»); dal medesimo sonetto del Casa è inoltre tratto il motivo della *selce* (v. 8) – in riferimento alla donna amata – che accresce la sua durezza per l'azione degli agenti atmosferici (*Rime*, 41, vv. 12-14: «tal provo io lei, che più s'impetra ogniora / quanto io più piango, come alpestra selce / che per vento e per pioggia asprezza cresce»). Per il commento al sonetto dellacasiano cfr. DELLA CASA, *Rime*, cit., pp. 130-33.

²⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 223.

²⁷ L'aggettivo *giovene*, insieme ai suoi derivati alterati e sostantivati, è spia lessicale – e basso continuo – che caratterizza i componimenti III, IV, V, sia in riferimento, come si è notato, al poeta, sia a madonna (sebbene in questa seconda declinazione la voce sia disgiunta dal motivo dell'inesperienza sentimentale e amorosa): «giovenetta Donna» è infatti definita Lucrezia in IV 2, in V 8 «Giovenetta gentil».

incentrati sulla descrizione della condizione emotiva dell'io, è l'impiego della figura della prosopopea, attraverso cui è data voce agli elementi della natura che godono della presenza di Lucrezia: le fonti d'acqua, che vedono in lei una ninfa delle selve (vv. 3-6: «A questa fronte / Si raddolcisce il mio cristallo, e serba. / Se non disdegna pur Ninfa superba / Riposto seggio»), e – come in risposta alla prima affermazione – i «folti rami» (v. 9), la cui funzione è di rivelare la vera essenza dell'amata, non ninfa dei boschi ma creatura scesa «dal cielo in terra» (v. 13), chiaro omaggio al più celebre fra i sonetti danteschi “della loda” nella *Vita nuova* (XXVI 5-7, vv. 7-8: «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare»). Conclude questa prima sequenza dell'innamoramento *Se d'Amor queste son reti e legami* (VII), sonetto di carattere ossimorico – emblematica in questo senso è l'iterazione in poliptoto e figura etimologica dell'aggettivo *dolce* e del sostantivo *dolcezza*, che accompagnano l'enumerazione, nelle quartine, delle sofferenze causate dalla nuova passione²⁸ dove trovano luogo i temi più tradizionali della lirica d'amore e di stampo petrarchesco, dalle reti in cui il poeta è rimasto imprigionato (in cui è ravvisabile un'anticipazione del gioco onomastico sul nome della donna poi esplicitato nel madrigale XIII), alle esche e agli ami tesi non invano da Amore, al contrasto tra l'ardore e il gelo, sino al riferimento finale alle ferite mortali, e pur non meno ambite (vv. 12-14: «Se questa è vita, io mille al cor torrei / Ferite e mille, e tante gioie haverne; / Se morte, sacro a Morte i giorni miei»).²⁹

1.1.2. Le bellezze della donna

²⁸ A commento dei vv. 7-8 («Quanto è dolce il soffrir, s'io peno e taccio, / E dolce il lamentar, ch'altri non ami»), Tasso chiosa nell'esposizione: «ad imitatione di quel sonetto “Dolci son le quadrella, ond'Amor punge”» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 226), con riferimento a Della Casa, *Rime*, 10, testo non a caso innervato sulla ripetizione anaforica dell'aggettivo *dolce*; la fonte petrarchesca – a monte del componimento dellacasiano – è invece rintracciabile in *Rvf*, 205 (cfr. le osservazioni di Carrai in DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 32).

²⁹ Per la metafora della rete d'amore (vv. 1-2: «Se d'Amor queste son reti e legami, / O com'è dolce l'amoroso impaccio») si vedano i sonetti 62, 181 e 263 (v. 7: «né d'Amor visco temi, o lacci o reti», e si noti come tutti e tre gli elementi, *visco*, *lacci* e *reti*, figurino anche nel componimento tassiano) dei *Rvf*; le esche e gli ami (vv. 3-4: «Se questo è il cibo ov'io son preso al laccio, / Come son dolci l'esche, e dolci gli hami») rimandano a *Rvf*, 212 14, 257 5, 195 2 e 280 14 (come puntualmente segnalato nell'esposizione in TASSO, *Rime d'amore*, cit., pp. 225-26); il secondo emistichio del v. 6 («et a l'ardore il ghiaccio») è invece citazione indiretta della tessera «et ardo, et son un ghiaccio» di *Rvf*, 134 2. Per le dolci ferite di amore cfr. tra gli altri *Rvf*, 195; dal sonetto deriva anche, al v. 3, la tessera *invescati rami* (attestata anche a *Rvf*, 142 29), adoperata dal Tasso ai vv. 5-6: «Quanta dolcezza a gli invesciati rami / Il vischio aggiunge», con riferimento alla metafora dei rami ‘coperti di vischio’, in cui l'amante rimane impigliato, ‘catturato, come un uccello nella pania’ (la definizione è di Santagata, cfr. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 188).

Conclusa la sequenza dedicata alla rievocazione dell'inizio dell'amore, si apre così il secondo capitolo di questa prima parte, la serie incentrata sulle bellezze della donna (VIII-XX) – consistentemente implementata rispetto alle sei liriche sul tema di C e all'unico sonetto etereo, qui ripreso in apertura (VIII: *Colei che sovra ogni altra amo et honoro*) e riservato ai miracoli compiuti da madonna sulle rive della Brenta –, la cui novità risiede innanzitutto nel «rievocare, componimento per componimento, ogni singola beltà dell'amata [...] una novità decisiva per le sorti della lirica successiva al Tasso, in quanto invito a moltiplicare a esordio di canzoniere la tematica delle bellezze».³⁰ Dopo il sonetto introduttivo, di provenienza eterea, il canzoniere prosegue all'insegna della varietà metrica. Vengono infatti accolte due ballate, entrambe inedite: la prima (IX: *Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto*), in cui si deplora che la donna abbia coperto la sua bella mano con un guanto, ricalca scopertamente – identico lo schema delle rime – la prima delle ballate dei *Rvf* (11: *Lassare il velo o per sole o per ombra*), con suggestioni tematiche che derivano dal trittico dei sonetti “del guanto” (*Rvf*, 199-201, in particolare 199);³¹ la seconda (X: *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*), un invito ai propri occhi a godere dell'avvenenza di Lucrezia prima che sia troppo tardi, riscrive invece la seconda ballata del *Canzoniere* (*Rvf*, 14, da cui è tratto senza alcuna variazione l'incipit del v. 1, nonché lo schema delle rime).³² Proprio sul tema degli occhi, inaugurato dall'apostrofe di X 1, si fondano i due componimenti successivi (entrambi precedentemente attestati nell'autografo estense E₂), rispettivamente una stanza (XI),³³ in cui ciascun verso

³⁰ MARTINI, *Amore esce dal Chaos*, cit., pp. 93-94.

³¹ In particolare, il motivo dell'indumento che ricopre le bellezze della donna, come suggerito anche dalla parziale identità dei due esordi, si legge già in *Rvf*, 11 (qui si tratta però di un velo che nasconde il viso di Laura). Il tema della mano rivestita dal guanto è invece materia di *Rvf*, 199, sonetto cui il componimento Osanna si ricollega anche mediante precise interferenze lessicali, a partire dalla tessera petrarchesca *dolci spoglie* (vv. 9-11: «Candido leggiadretto et caro guanto, / che copria netto avorio et fresche rose, / chi vide al mondo mai sì dolci spoglie?»), di origine virgiliana (*Aen.*, IV 651: «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat»), da cui dipende il duro rovesciamento dell'apostrofe tassiana (con significativa *variatio* dell'aggettivazione): «Ahi crudel mano, ahi fera invida spoglia, / Chi fia mai che la raccoglia, / Nè sdegni i baci e l'amoroso pianto?» (vv. 12-14). Per un'analisi più distesa dei riferimenti intertestuali che legano la ballata IX ai due componimenti petrarcheschi mi permetto di rinviare a C. T. PENNA, *Una parodia involontaria? Tessere petrarchesche nel canzoniere amoroso di Torquato Tasso*, in «*I' sono innamorato, ma non tanto*», *Le forme della parodia nella letteratura italiana*, Atti del Convegno, Università degli Studi di Pavia, 14-15 novembre 2018, in «*Studi italiani*», 62 (2019), pp.64 e sgg.

³² Cfr. *ivi*, pp. 66 e sgg.

³³ La *Tavola de le Rime* della stampa Osanna presenta numerosi errori e imprecisioni, su cui hanno fatto luce A. DI BENEDETTO (*L'indice delle poesie amorose (1591)*, in *Con e intorno a Torquato Tasso*, cit., pp. 121-25) e G. RABONI (*Stanza, madrigale, ballata. Qualche postilla metrica sulle rime tassiane*, in *Sul*

corrisponde a una battuta del dialogo tra il poeta e Amore, a dimostrazione – come attesta l’argomento – di come «ne gli occhi de la sua Donna sia il premio de la sua servitù»,³⁴ e un madrigale doppio (XII: *Sete specchi di gloria, in cui riluce*)³⁵ basato sulla plurima trasposizione in chiave metaforica (*specchi di gloria, lucide fenestre, chiari fonti* etc.) dell’oggetto di lode; a questi si aggiunge – anch’esso derivante da E₂ – il madrigale XIII (vv. 1-2: «Donna, sopra tutto altro a voi conviensi, / Se LUCE e RETI suona, il vostro nome [...]»), che costituisce un «caso unico di *interpretatio nominis* in questa prima parte»,³⁶ espediente tramite cui a essere celebrati sono ancora gli occhi (*luce*) e i capelli (*reti*) di Lucrezia. Esaurisce il nucleo tematico, da ultimo e a distanza rispetto ai due precedenti, il sonetto XV (*Del puro lume, onde i celesti giri*), di provenienza chigiana, che si distingue per la sua ricercata elaborazione formale,³⁷ oltre che contenutistica (basti ricordare quanto esposto nelle quartine, in cui il poeta esordisce affermando che gli occhi della donna furono formati da Dio con il medesimo purissimo fuoco con cui furono create le sfere celesti, il sole e le stelle, tale che la luce emanata dallo sguardo ha in sé la capacità di mondare gli impuri pensieri terreni e di accendere, nel prossimo, l’aspirazione a più *alti desiri*: «Del puro lume, onde i celesti giri / Fece, e ’l sole e le stelle il Mastro eterno, / Formò i vostri occhi ancora, et al governo / Vi pose Amor perchè gli infirmi e giri [...]»); sul testo di XV si ritornerà in maniera più dettagliata nel capitolo dedicato ai “concetti”. A proposito dell’inedito sonetto XIV – che interrompe la serie di lode per una nuova digressione sugli effetti miracolosi della bellezza dell’amata – è da rilevare l’evidenza della connessione tematica suggerita dal suo *argomento* (*Describe*

Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 561-68). Per quanto riguarda le 12 stanze indicizzate, Di Benedetto spiega: «Vi troviamo infatti elencati indifferentemente componimenti in ottava rima e madrigali “antichi”. Il termine *stanza* rinvia, ben più che alle *Stanze* narrative dell’incompiuto poemetto d’Angelo Poliziano, alle autorevoli *Stanze* liriche di Pietro Bembo: una sequela di ottave obbedienti allo schema rimico canonico ABABABCC. Tali sono, nella *Parte prima* delle *Rime* tassiane, i componimenti *Dov’è del mio servaggio il premio, Amore?* (un’unica stanza) e *Io son la Gelosia, ch’or mi rivelo* (10 stanze). Ma gli altri dieci componimenti elencati non sono in realtà che dei madrigali “antichi”» (p. 124).

³⁴ TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 14.

³⁵ Il componimento XII è l’unico madrigale doppio della raccolta. Si tratta di una forma originale, che denota una certa inclinazione allo sperimentalismo, dal momento che il Tasso si attiene alle regole del madrigale antico, costruendo un testo di soli endecasillabi secondo schemi rimici codificati che, tuttavia, vengono fusi insieme in maniera inedita: la prima stanza infatti, di schema ABC ABC DD, rimanda a *Rvf*, 106, mentre la seconda, di schema ABA BCB CC se considerata autonomamente, segue il primo dei quattro madrigali petrarcheschi, *Rvf*, 52 (Cfr. G. RABONI, *Stanza, madrigale, ballata*, cit., p. 563).

³⁶ MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 93.

³⁷ Cfr. in particolare quanto rilevato al paragrafo 1.2.2. all’interno del capitolo *Sonetti e canzoni nella stampa Osanna: una rassegna stilistica con uno sguardo in diacronia*.

maravigliosamente i miracoli che fa la sua Donna con la sua bellezza, per la quale tutti i dolori si convertono in piacere e l'altre passioni nel suo contrario), se confrontato con quello del già citato VIII (*Dice haver veduta la sua Donna su le rive de la Brenta e descrive poeticamente i miracoli che facea la sua bellezza*), sebbene lo svolgimento sia affatto differente: di tipo naturalistico per quanto riguarda la lirica di origine eterea, di impianto ossimorico per la seconda, interamente giocata sulla paradossale ricerca del dolore, che è per l'amante fonte di piacere (cfr. per es. vv. 3-4: «Penso: – Piace a Madonna il dolor mio, – / Però d'ogni mia doglia io son contento», e vv. 9-11: «Non cresce il male, anzi il contrario avviene, / S'ella radoppia l'amorosa piaga / E sana l'alma con sue dolci pene»). Riprende, a questo punto, la poesia sulle bellezze della donna ma in deroga rispetto all'ordine tradizionale della *descriptio puellae*, passando, dagli occhi, al petto del sonetto XVI, per poi proseguire come a ritroso con la gola (XVII) e la bocca (XIX); una sequenza che nel manoscritto Chigiano era, al contrario, posizionata con un ordinamento invertito – e dunque seguendo le regole della scansione canonica – e consecutivo (sonetti VI-VIII di C); essa si presentava, infatti, come «soluzione fortemente strutturata», da cui emergeva un «marcato scarto» rispetto alle «strategie retoriche riconducibili alla prassi 'etera'», basata sulla descrizione narrata.³⁸ Tale scarto, d'altra parte, non risulta intaccato dalla nuova disposizione della redazione Osanna, dal momento che i componimenti XVI e XVII (rispettivamente VIII e VII in C), allontanandosi dalla suddetta modalità “etera” della descrizione, muovono entrambi dalla visualizzazione del dato oggettivo – il seno, che viene paragonato al cielo stellato (XVI 1-4), e la gola, presentata tramite la metafora della *calda e bianca neve* (XVII 2) – per poi passare «a quello soggettivo dell'ampio moto dello sguardo dell'amante, vero e proprio elemento 'agente' nel complesso della scena»,³⁹ a rinsaldare l'interferenza tra i due testi contribuisce anche, dal punto di vista lessicale, l'occorrenza replicata del ricercato verbo *trapassare* – attestato anche nella *Lib.*, in relazione al pensiero che tenta di penetrare il *chiuso manto* della veste di Armida (IV 32

³⁸ V. DI IASIO, *I sonetti VI, VII e VIII del Chigiano: le ragioni aperte di una serie*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. ALFONZETTI, T. CANCRO, V. DI IASIO, E. PIETROBON, Roma, Adì editore, 2017, pp. 3-4, Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896 [data consultazione: 15/07/2020]. Per quanto riguarda il modello della descrizione narrata, la studiosa fa riferimento in particolare all'esempio del sonetto *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*, terzo componimento nel manoscritto autografo (nell'Osanna posticipato alla seconda parte, fra le rime per Laura).

³⁹ Ivi, p. 6.

1-4: «Come per acqua o per cristallo intero / trapassa il raggio, e no 'l divide o parte, / per entro il chiuso manto osa il pensiero / sì penetrar ne la vietata parte») – a XVI 6 («Per questa, ad altra reggia, a vie più belle / Viste, il desio trapassa, Amor è duce») e XVII 5 («Riman lo sguardo dal piacer astretto. / E s'egli mai trapassa ad altro obietto»). Preceduto dal sonetto XVIII (*Bella donna i colori, ond'ella vuole*), in cui si dimostra come le vesti dell'amata riflettano i variopinti colori della natura – manifestazione dei suoi «vaghi e giovenili» pensieri –,⁴⁰ il componimento XIX è invece «centrato sulla correlazione causale-consecutiva»,⁴¹ vigorosamente fondata sulla figura della ripetizione, anaforica e in poliottoto, dell'aggettivo *bella* (vv. 1-5: «Bella è la Donna mia, se del bel crine / L'oro al vento ondeggiar avien ch'io miri; / Bella, se volger gli occhi in vaghi giri, / O le rose fiorir tra neve e brine. / E bella, dove poggi, ove s'inchine [...]»), in cui è inoltre ravvisabile, limitamente alla prima quartina, un «compendio delle bellezze già cantate».⁴² la bionda chioma (che rinvia a XIII), lo sguardo (i *vaghi giri* del v. 3, a richiamare i *celesti giri* di XV 1, che alludono, introducendo il tema degli occhi, alle sfere celesti), e il candido incarnato (dove la metafora della neve del v. 4 si lega a XVII 2). Termina la serie *De la vostra bellezza il mio pensiero* (XX), lirica in cui si riconosce nella trama rimica un rinvio all'indietro al sonetto XVII, con la rima della fronte B (-etto) – presente anche in II – che ripropone i significativi rimanti *obietto* (XX 2: «Vago, men bello stima ogn'altro obietto») e *diletto* (XX 6: «Ma se l'Idolo vostro ei forma intero, / Prende da sì bell'opra in sè diletto»): se nel sonetto XVII l'*altro obietto* alludeva però alle altre qualità fisiche della donna, non paragonabili all'attraente candore della gola, su cui lo sguardo dell'amante avrebbe potuto indugiare, qui la voce – di cui si incrementa la valenza negativa – passa a indicare, esulando dal particolare fisico, qualunque pensiero del poeta che non sia la bellezza di Lucrezia, e dunque *men bello* (v. 2). Da notare infine, aspetto ancor più rilevante, come il testo – in cui secondo l'*argomento* «'l pensiero gli descrive la bellezza de la sua Donna e s'unisce con lei in guisa che gliela rende sempre presente» – introduca il tema del *pensiero* come soggetto, anticipando quello che sarà un motivo ricorrente della serie successiva, segnata dalla partenza dell'amata.⁴³

⁴⁰ Come si argomenta nell'esposizione (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 234).

⁴¹ DI IASIO, *I sonetti VI, VII e VIII del Chigiano*, cit., p. 5.

⁴² MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 93.

⁴³ Cfr. *ibid.*

1.1.3. La lontananza

La nuova sequenza comprende una serie di quattro sonetti (XXI-XXIV), di cui i primi tre precedentemente inclusi nel manoscritto C, con XXIII (*Giacea la mia virtù vinta e smarrita*) che costituiva l'unico componimento dedicato al tema nella silloge eterea.

La serie è aperta da una lirica di stampo decisamente narrativo: mediante *Donna, crudel Fortuna a me ben vieta* si apprende infatti che Lucrezia è ormai in viaggio, lontana dai luoghi bucolici che hanno fatto da sfondo all'innamoramento.⁴⁴ Al poeta resta pertanto un'unica consolazione: che egli possa continuare a godere della vista di lei grazie all'azione del suo pensiero il quale, come un messaggero, può seguirla ovunque (vv. 5-8: «Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta, / Hor solcar l'onde, hora segnar l'arene, / Et hora piagge, et hor campagne amene / Su 'l carro sì, com'ei corresse a meta»), per poi ritornare – invidiato – al suo cuore. Che il soggetto del presente sonetto fosse anticipato dal precedente (XX) lo si è detto poco sopra; da rilevare è tuttavia la ripresa del medesimo sintagma *mio pensiero* (XX 1 e XXI 3), a rimarcare la scoperta connessione fra due testi che già in C erano posti l'uno accanto all'altro. Quanto segue, nello spazio del canzoniere, è ciò che potrebbe essere definito come il tritico del sogno (in verità un dittico tratto da C, arricchito nell'Osanna dall'aggiunta di un terzo elemento conclusivo). Il primo elemento del tritico (XXII) si distingue per l'introduzione di un tratto innovativo rispetto ai vicini XX-XXI: il pensiero, prima inteso come unico rimedio all'assenza della donna, non solo è reso qui come personificato (attraverso la figura della prosopopea), ma diviene un antagonista, ostacolo al quale il poeta rivolge la richiesta di non turbare le ore notturne, unico momento in cui l'amata può tornare a visitarlo in sogno con immagine che è «più semblante al vero» e con «voce soave» (vv. 9, 11). Da notare, inoltre, come agisca ancora, a livello lessicale, l'interferenza con il sonetto XX, in questo caso di tipo verbale: ritornano infatti le voci attinenti alla rappresentazione figurativa del “fantasma” della donna, *formare* (v. 1) e *fingerè* (v. 10), questa volta con uno scarto qualitativo tra la prima e la

⁴⁴ Dai bagni di Abano, presunto luogo dell'innamoramento del Tasso, la Bendidio – di ritorno a Ferrara al seguito di Leonora d'Este – aveva dapprima raggiunto Padova viaggiando in barca e in cocchio (come l'autore rende noto nel commento: TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 238); da lì era rientrata per via fluviale nella città estense. Per le reali vicende autobiografiche cfr. MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 102 e A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, 3 voll., vol. I, pp. 69-70.

seconda, quest'ultima riferita alla più ambita, in quanto realistica, opera del sogno (mentre *rigido e severo*, v. 12, viene definito il lavoro del pensiero). L'esito positivo della supplica è testimoniato dall'immediata risposta data dal sonetto successivo, *Giacea la mia virtù vinta e smarrita* (XXIII), incentrato sul tema della visita in sogno di madonna, volta a confortare l'innamorato e ad alleviare la sofferenza dettata dalla separazione; in esso agisce chiaramente il modello petrarchesco delle apparizioni oniriche di Laura morta, di cui il discorso diretto dei vv. 10-11 («Parea che mi dicesse: – A che pur tanto, / O mio fedel, t'affliggi e ti consumi?») è puntuale citazione (in particolare cfr. *Rvf*, 341 12-14: «Fedel mio caro, assai di te mi dole, / ma pur per nostro ben dura ti fui, – / dice, et cos'altre da arrestare il sole»).⁴⁵ Il nuovo acquisto della *princeps*, la lirica *Onde, per consolarne i miei dolori* (XXIV), denuncia sin dall'*argomento* (che recita: *Ne l'istesso soggetto*) la sua dipendenza da XXIII: in esso il poeta, ormai consapevole che la visita “sognata” di Lucrezia è solo un *dolce inganno* (v. 3)⁴⁶ – effimero conforto (e *pietoso*, come *pietosa* era l'immagine dell'amata in XXIII) –, «parla co 'l sogno che l'ha consolato»,⁴⁷ domandandosi quale sia la sua origine (vv. 1-4: «Onde, per consolarne i miei dolori, / Vieni, o sogno pietoso, al mio lamento, Tal ch'al tuo dolce inganno homai consento, / Cinto di vaghe imagini ed errori?»).⁴⁸ I versi che seguono, a partire dalla seconda quartina, sono connotati dalla rievocazione degli effetti, descritti con «molta vaghezza»,⁴⁹ della presenza onirica della donna: la vista delle «care gemme» e la fragranza dei «pretiosi odori» (v. 5), la luce abbagliante che ha accompagnato l'apparizione, insieme a «l'aure e 'l vento» (v. 6), il profumo di gigli e viole che spirava dal «fiorito grembo» (v. 10) di lei, il contatto della «bella mano» (v. 13), e il sollievo dato dai suoi sospiri, quasi fossero un «fresco nembo» (v. 13).

1.1.4. Il matrimonio della donna e il ricongiungimento

⁴⁵ Cfr. inoltre l'esautivo cappello introduttivo al sonetto di Pestarino (TASSO, *Rime eterree*, cit., pp. 157-61). Per un'analisi più approfondita del *topos* petrarchesco nel presente sonetto tassiano, si rimanda al capitolo successivo.

⁴⁶ Cfr. MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 94.

⁴⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 240.

⁴⁸ Nell'esposizione il Tasso chiosa il testo facendo riferimento all'immagine classica – ripresa dall'*Odissea* (XIX 560-67) e dal sesto libro dell'*Eneide* (893-96) – delle due porte del sogno, quella di corno (da cui provengono i sogni veri) e quella d'avorio (da cui hanno origine i sogni falsi).

⁴⁹ Così l'autore nell'esposizione (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 240).

La serie (XXV-XXXI) si apre con l'introduzione di un elemento innovativo per quanto riguarda l'aspetto metrico, dal momento che il nuovo nucleo tematico è inaugurato da *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, prima delle due canzoni presenti nella raccolta eterea (e lì inserita nella sezione conclusiva, amara conclusione della vicenda amorosa). Il controepitalamio,⁵⁰ tramite cui si apprende la notizia del matrimonio di Lucrezia, assume la forma del lamento, che il poeta indirizza ad Amore personificato, e si apre con la metafora della «rapina» (v. 4) ai danni dell'innamorato, opera del novello e fortunato sposo della donna. Nonostante il proponimento di abbandonare per sempre l'infelice regno di Cupido (vv. 15-17), l'amante deluso, che sente incrudelire le fiamme amorose nel suo cuore, è tuttavia costretto a ritornare sui suoi passi, pur nella consapevolezza che le nozze di madonna sono per lui un presagio di morte, «funebri pompe» (v. 33) che si contrappongono all'immagine classica del vivace corteo nuziale guidato da Imeneo, evocato all'inizio della terza stanza. Non così si conclude però la lirica, non con un epilogo marcatamente disforico, oltre il quale risulterebbe ardua la ripresa di una trama amorosa di cui sono state raccontate solo le prime battute: rivendicando la sua tenace fede d'amore, intatta nonostante la nuova unione da cui si vede escluso, il poeta intende infatti proporsi agli sposi nelle vesti di un «augel canoro» (v. 69), nel cui canto il «bel nome» (v. 78) di Lucrezia continuerà a essere celebrato; questo nuovo inizio – poetico, oltre che narrativo, che sembra quasi assumere i modi di un nuovo proemio – è punteggiato, nello spazio limitato del distico di clausola dell'ultima stanza, da un'invocazione (assente nel sonetto 1) al dio Apollo, pregato di compensare i torti di Amore con i suoi doni (vv. 83-

⁵⁰ Sulla lettura controepitalamica del componimento Cfr. MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 96; MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 76; TASSO, *Rime eterree*, cit., pp. 273-74, nonché quella archetipica di G. POZZI (*La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974, pp. 69-70), la cui riflessione interessa, in particolare, la modalità di recupero tassiano dell'immagine della rosa stroncata quale allusione alla verginità perduta dell'amata (nella canzone ai vv. 35-42: «E come Aurora in oriente ascesa, / Donna apparir, che vergognosa in atto / I rai de' suoi begli occhi a sè raccoglie, / E ch'altri un bacio toglia, / Pegno gentil del suo bel viso intatto; / E i primi fior ne coglia, / Que', che già cinti d'amorose spine, / Crebber vermigli infra le molli brine», ma anche tema centrale del successivo sonetto XXVI, vv. 1-4: «Amor, colei che verginella amai, / Doman credo veder novella sposa, / Simil, se non m'inganno, a colta rosa / Che spieghi il seno aperto a' caldi rai»). Osserva infatti Pozzi: «Il Tasso adotta a due riprese il tema della rosa colta per esprimere il dolore ed il dispetto dell'amante nel vedere l'amata concessa in moglie legittima ad un altro uomo: qui c'è insieme una vistosa violazione del canone dell'amore proprio al genere lirico ed un controepitalamio. Ora se il motivo della rosa così com'è presentato in quei due componimenti [XXV e XXVI di Osanna] può venir spiegato col solo Catullo [*Carmina*, LXII 39-47] senza necessità di richiami all'Ariosto [*Orlando furioso*, I 42-43], senza Ariosto non si spiega la circostanza del lamento, tant'è esclusivamente ariostesca non solo per il genere, ma perché il poeta, per cantare la sua disdetta amorosa, si è messo né più né meno che nei panni dell'infelice Sacripante».

84: «E d'Apollo ogni dono in me fia sparso / S'Amor de le sue gratie a me fu scarso»). La tematica esplicitamente epitalamica non si esaurisce però nei versi della canzone, riflettendosi in particolar modo nel sonetto successivo (XXVI), *Amor, colei che verginella amai*, attestato a partire dalla redazione chigiana (nella medesima posizione consecutiva rispetto al componimento lungo). Il testo, tuttavia, si distingue nei contenuti rispetto al precedente: del tutto mancante è infatti, in questa sede, la *pars construens*, di carattere metapoetico, attraverso cui la sconfitta dell'amante risultava, se non invalidata, senz'altro superata in nome della poesia; ciò che resta è solamente il «vivace sentimento di gelosia»,⁵¹ che viene espresso, anche in questa occasione, ragionando insieme ad Amore (prima parola dell'*incipit* in XXVI come in XXV), durante il viaggio di ritorno (cfr. vv. 9-11: «Misero, et io là corro, ove rimiri / Fra le brine del volto e 'l bianco petto, / Scherzar la man aversa a' miei desiri») che condurrà il poeta, l'indomani, a rivedere madonna nelle vesti di una *novella sposa* (v. 2). Motivo centrale del sonetto – denunciato sin dalla prima quartina (vv. 1-4: «Amor, colei che verginella amai, / Doman credo veder novella sposa, / Simil, se non m'inganno, a colta rosa / Che spieghi il seno aperto a' caldi rai») e che recupera un'immagine già introdotta nella canzone (vv. 40-42) – è la similitudine floreale, di origine catulliana, che paragona la sposa alla rosa appena raccolta.⁵²

Senza venire meno al fedele recupero della sequenza chigiana inaugurata con la canzone, la storia prosegue come un minuzioso resoconto dei momenti che separano l'amante dal ricongiungimento con la sua donna: nel sonetto XXVII, *Io veggio in cielo scintillar le stelle*, ormai scesa la notte, egli cammina sotto la volta del cielo stellato, il cui scintillio viene equiparato agli occhi dei «cortesi amanti», che sembrano talvolta essere animati da «vive facelle» (vv. 3-4); in XXVIII invece (*Fuggite egre mie cure, aspri martiri*) l'ambientazione notturna – destinata a dileguarsi, in vista del sopraggiungere dell'alba – è estesa dal piano del reale a quello della metafora: il Sole ormai vicino, Lucrezia, tornerà a rischiarare la cupa notte – indotta dalla lontananza – in cui ora brancola il poeta e scaccerà finalmente lo «storno d'augei notturno e fosco» (v. 9),

⁵¹ MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 96.

⁵² La fonte classica è ricordata dal Tasso nell'esposizione al testo, in cui si cita il carme LXII: «imita il Poeta parimente Catullo, il quale assomiglia la Vergine al fiore del giardino, et la sposa a quel ch'è già colto» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 242); come osserva Martini (*Amore esce dal Caos*, cit., p. 95), tuttavia, il rimando più stringente interessa i celebri versi dell'*Orlando furioso* (I 42-43: «La verginella è simile alla rosa [...]»), pronunciati dal personaggio di Sacripante; ma cfr. in particolare quanto riportato delle osservazioni di Giovanni Pozzi nella nota precedente.

trasposizione delle tormentose preoccupazioni, le *cure* – con rimando scopertamente dellacasiano (*Rime*, 8 1-2: «Cura, che di timor ti nutri e cresci / e, più temendo, maggior forza acquisti») – che hanno sin qui assillato la mente e il cuore dell’innamorato geloso. La *climax* narrativa di questa sequenza di origine chigiana, che ha avuto inizio con la notizia delle nozze in *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, viene sciolta infine con il sonetto XXIX (e in particolare nella sirma), come si apprende sin dall’eloquente argomento: *Dice che quando vede la sua Donna rimane così contento de la sua cortesia, che si scorda tutti i tormenti i quali ha sopportati per lei*. Il poeta si trova finalmente al cospetto di madonna, pietrificato dalla meraviglia suscitata dalla visione di lei, che appare, per influsso di Amore, come una inarrivabile creatura del Cielo (vv. 1-4: «Veggio, quando tal vista Amor impetra, / Sovra l’uso mortal Madonna alzarsi, / Tal che rinchiude le gran fiamme ond’arsi / Maraviglia, e per tema il cor impetra»); l’iniziale situazione di *impasse* è però ampiamente superata, o meglio, rovesciata, grazie alle pietose – quanto inattese – parole di conforto (i *soavi accenti* del v. 9) della donna, sublimate nel sorriso (immagine con cui si chiude il testo), che in parte dileguano il suo portamento altero (v. 11: «Di sua divinità parte si spoglia»), concedendo così all’amante il pieno appagamento amoroso (vv. 12-14: «Ma sì quello atto adempie ogni mia voglia, / Ch’io non ho che cercar, nè che narrarle, / E per un riso oblio mille tormenti»).

Con le ultime due liriche della serie, entrambe attestate in E₂ e non in C, la continuità narrativa che aveva contraddistinto i cinque testi precedenti viene progressivamente meno, sebbene si possano individuare anche in questo caso alcuni segnali di connessione intertestuale. Se infatti la prima, *Questa rara bellezza, opra è de l’alma* (XXX), «ben segue la visione di lei interrogandosi sull’origine di tanta bellezza»,⁵³ un sonetto che pacifica nelle terzine le incalzanti domande dei primi otto versi, e in cui la risposta sembra essere trovata – come già acquisito in XXIX – nella natura celeste, ultraterrena e non mortale di Lucrezia (vv. 9-10: «Le sembianze, i pensier, gli alti costumi / Tutti paion celesti [...]»), il componimento XXXI, in cui si allude a un non meglio precisato *impedimento* che ha ostacolato l’innamorato, minacciando la sua serenità (così l’argomento), potrebbe essere giustificato alla luce di uno sguardo retrospettivo alla dolorosa esperienza della separazione, appena trascorsa, come suggerito dall’autore nell’esposizione:

⁵³ MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., p. 97.

Raccoglie in questo sonetto molti impedimenti ne l'amore de gli amanti e molte altre interpositioni, e conchiude che niuna apportò mai tanto dolore o tanta oscurità, quanto quella de la quale egli si lamentò, la quale egli non dice espressamente qual fosse: ma si può credere che si dolesse per la privatione de la vista de la sua Donna, più che per altra cagione. Ma se non fu privatione, certo non furono senza privatione i principi de la sua amorosa infelicità.⁵⁴

Una conferma in questo senso potrebbe riconoscersi nel riferimento mitologico alla figura di Leandro nella prima quartina (in particolare ai vv. 2-3: «Non fra parole e baci invido muro / Più s'interpose, o fra sospiri e pianti; / O mar turbato a duo infelici amanti / Quando troppo l'un fece Amor sicuro»),⁵⁵ che era già riscontrabile in una delle precedenti liriche di lontananza (XXVII 9-11: «Cortesi luci, se Leandro in mare / O traviato peregrin foss'io, / Non mi sareste di soccorso avere»). Si aggiunga inoltre – ipotizzando un'ulteriore connessione, che guarda però alle prime battute della storia – che l'immagine degli *alteri* pensieri amorosi (da intendere come 'costanti'), cui è stato interdetto il volo, sublimazione dell'esperienza d'amore (vv. 9-12: «O dolor d'altro intoppo, a' suoi pensieri / Rotto nel mezo il volo, alcun sostenne, / Perchè volar più non presuma o speri, / Quanto io di quel, ch'a' miei troncò le penne»), si ricollega indirettamente alle «altere piume» del sonetto III, trasposizione metaforica dei versi del poeta attraverso i quali il nome di Lucrezia, grazie all'ispirazione d'amore, poteva essere degnamente celebrato (vv. 9-11: «Miracol novo: ella a' miei versi, et io / Circondava al suo nome altere piume, / E l'un per l'altro andò volando a prova»).

1.1.5. Il trionfo di Amore e le cortesie

⁵⁴ TASSO, *Rime d'amore*, cit., pp. 246-47. Sull'uso di «formule dubitative nell'interpretare passaggi peraltro ovviamente chiari nella mente dell'autore», con riferimento in questo a caso all'espressione *ma si può credere che si dolesse...*, si è espresso Martignone, che riconduce la posa autoriale nell'alveo della «finzione di estraneità del Tasso commentatore rispetto al Tasso autore, della elusiva ed equivoca distinzione tra il critico e il poeta, volta soprattutto ad assicurare all'esposizione una propria autonoma valenza nell'aspirazione alla superiore oggettività di cui s'è detto» (V. MARTIGNONE, *Esemplarità e distacco. L'autoesegesi tassiana alle rime d'amore*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. DANZI, R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, p. 403).

⁵⁵ Così nell'esposizione: «[vv. 3-4] gli infelici amanti sono Leandro et Hero, de' quali l'uno assicurato d'Amore, passò il mare tempestoso, e vi restò alfine sommerso» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 247).

Il trionfo di Amore negli occhi di Lucrezia, attraverso cui si dà inizio a una nuova e felice sezione tematica del canzoniere (XXXII-XXXIX), si lega nel sonetto XXXII (*Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso*) al modulo metapoetico della *recusatio*: in questi versi, infatti, il sentimento personificato, rappresentato nelle vesti di guerriero vittorioso (vv. 3-4: «Mille famose insegne e mille palme / Spiegando in un sereno e chiaro viso»), ingiunge al poeta di abbandonare la materia epica (vv. 9-10: «Nè s'oda risonar l'arme di Marte / La voce tua [...]») per dedicarsi esclusivamente al canto dei pregi suoi e della sua donna. La dinamica inscenata è ovviamente ripresa di un *topos* della classicità, particolarmente noto nella celebre declinazione ovidiana (dove Amore è però Cupido, *puer* ridente e dispettoso), cui qui si fa riferimento, del proemio degli *Amores* (I 1 1-4: «Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere, materia conveniente modis. // Par erat inferior versus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem»)⁵⁶ La conclusione nell'ultima terzina, che instaura un significativo «parallelo tra epica e lirica»,⁵⁷ è una resa incontrastata al *servitium amoris*: le uniche *historie* (v. 12) che l'amante accoglierà nelle sue carte saranno quelle dei suoi *affanni* (v. 14) amorosi.

La riaffermazione del vincolo d'amore mediante una nuova dichiarazione d'intenti poetici, che sembra fare da eco al sonetto proemiale (si pensi, in particolare, al confronto tra genere epico e lirico, già sotteso a I 1-4: «Vere fur queste gioie e questi ardori / Ond'io piansi e cantai con vario carne, / Che poteva agguagliar *il suon de l'arme* / E de gli heroï le glorie e i casti amori», con un'attenzione all'aspetto fonico che è richiamata con modi non dissimili a XXXII 9: «Nè s'oda risonar *l'arme di Marte*»), è seguita da una sequenza di componimenti – in parte già presenti nella silloge eterea (oltre a XXXII, si riscontrano nell'antologia giovanile i componimenti XXXIII, XXXIV, XXXV e XXXVII) dedicati alla descrizione di atti cortesi, resi possibili da un periodo di felice vicinanza trascorso dai due protagonisti. Procedendo ordinatamente, in XXXIII (*Herba felice, che già in sorte havesti*) il dono da parte dell'amata di una pianta di insalata da lei stessa coltivata diviene, nelle quartine, pretesto di lode di alcune qualità della donna precedentemente ricordate, dal

⁵⁶ Si cita da OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di P. FEDELI, Torino, Einaudi, 1999, 2 voll. Il rinvio agli *Amores* non è però limitato ai soli quattro versi proemiali, come nota infatti Pestarino: «L'immagine del trionfo d'Amore e del poeta prigioniero è ancora in Ovidio, *Am.* I 2, 29-30, ma per il tema della personale guerra d'amore fatta oggetto di canto al posto dell'epica cfr II 18, 11-12» (TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 189).

⁵⁷ Ivi, p. 184.

«raggio de' begli occhi accorti honesti» (v. 3, che rinvia a XII 2, XV 5), all'«aura di dolcissime parole» (v. 4, che richiama VIII 7: «E l'aura del parlar, dolce ristoro»), infine alla «bella man, che l'alme accender suole» (v. 8, come in IX 11, XXIV 13); nelle terzine invece, metaforico nutrimento che può porre fine al «digiuno amoroso» (v. 11), permettendo l'identificazione tra il poeta e la figura mitologica di Glauco (vv. 12-14: «Già novo Glauco, in ampio mar mi spatio / D'immensa gioia, e 'n più tranquillo stato / Quasi mi par ch'immortal forma i' prenda»), di memoria dantesca (*Par.*, I 68-69) e soprattutto dellacasiana (*Rime*, 62: «Già lessi, e or conosco in me, sì come / Glauco nel mar si pose uom puro e chiaro»), sebbene, come ha notato Pestarino, «il Glauco tassiano [...] non è certo accostabile a quello platonico, e poi dellacasiano, simbolo invece dell'uomo appesantito dai gravami mortali che opprimono la purezza dell'anima».⁵⁸ Possono essere considerati come un dittico i sonetti XXXIV (*A' servigi d'Amor ministro eletto*) e XXXV (*Chiaro cristallo a la mia Donna offersi*), entrambi costruiti intorno all'espedito dello specchio,⁵⁹ retto dall'innamorato affinché madonna possa ammirare le proprie bellezze, per lui armi mortali (XXXIV 7-8: «E le dolci arme, hor che di morte è rea, / D'affinar contra me predea diletto»; XXXV 13: «Mirando l'armi ond'io fuggij sì tardi»), destinate a colpirlo, come si apprende dalla *pointe* finale del testo riservata all'ultima terzina (si noti in particolare come la voce *piaghe*, fortemente connotata nell'ambito della lirica amorosa, si riscontri nel primo emistichio del v. 14, sia in XXXIV: «Hor, se Madonna a' suoi ministri è tale, / Quai fian le piaghe, onde i rubelli ancide?», che in XXXV: «De le piaghe del cor si fè più certa»). A rinsaldare le evidenti interferenze tematiche e lessicali delle due liriche, concorre anche la ripresa di ulteriori elementi testuali, quali il verbo *volgere* riferito all'avidò sguardo della donna (XXXIV 6: «Vaga di sua beltà, gli occhi volgea»; XXXV 6: «Non volse il guardo di tal vista pago»), gli aggettivi *vago* (XXXIV 6 e XXXV 3, 7, in posizione di rima) e *lucido* (in XXXIV 2 riferito allo specchio; con *variatio*, in XXXV 8, ai capelli, in dittologia con *tersi*, che invece era attributo delle “armi” nel precedente). Merita tuttavia attenzione, nel secondo elemento della coppia, anche il recupero tematico del pensiero del poeta impegnato nella

⁵⁸ Ivi, pp. 79-80.

⁵⁹ Per il motivo dello specchio nella lirica tassiana e nella *Liberata* cfr. B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Editrice Antenore, 1991 (in particolare pp. 53-54, 127-81).

raffigurazione dell'immagine dell'amata, (vv. 2-4: «Sì ch'ella vide la sua bella imago, / Qual di formarla *il mio pensiero è vago*, / E qual procuro di ritrarla in versi»), motivo che era stato inaugurato nel contesto del canzoniere già con il sonetto XX (vv. 1-2: «De la vostra bellezza *il mio pensiero / vago [...]*»), benché non etereo e dunque cronologicamente successivo nella stesura rispetto a *Chiaro cristallo a la mia Donna offersi*.⁶⁰

Disposte in dittici sono anche le restanti quattro liriche, a partire da XXXVI-XXXVII, i cui versi sono accomunati dal tema del nastro di seta, sottratto alla donna e assunto a simbolo del vincolo d'amore, «duro nodo e forte» (XXXVI 4) che neppure la morte avrà il potere di sciogliere. Se nel primo componimento tale assunto permette al poeta di decretare la superiorità di Amore sulla Natura (troppo fragile ed effimero è infatti, a confronto, il *laccio* che lega l'anima al corpo nella vita mortale: «Ti cede, Amor, Natura e non si sdegna / Ch'ella ordisca fral nodo, e 'l tuo non rompa / Morte, e con l'alma in Ciel si privilegi», vv. 9-11), nel secondo – con un logico e giustificato scarto narrativo (introdotto a partire dall'Osanna, mentre in C l'ordine dei testi è invertito)⁶¹ – come anticipato dall'argomento, la *bindella* di seta («Caro furto», v. 11) viene offerta in voto dal poeta ad Amore, nella speranza di poter continuare a godere della presenza di lei e delle sue bellezze, alla cui elencazione – che si estende, fino alla richiesta votiva della prima terzina, in un'unica campata sintattica – è riservato l'intero spazio delle quartine (vv. 1-9: «Amor, se fia giamai che dolce i' tocchi / *Il terso avorio de la bianca mano*, / E

⁶⁰ Si noti come in questo caso, alla luce dell'esplicitazione dei vv. 3-4 («Qual di formarla il mio pensiero è vago, / E qual procuro di ritrarla in versi»), il tema, certamente topico, del pensiero amoroso si faccia carico di un significato che è anche metapoetico, con riferimento dunque al concetto che il poeta elabora in relazione all'oggetto da cantare: sarebbe infatti dal pensiero, *vago* di *formare* la bellezza della donna, che nasce il ritratto in versi. Il motivo della rappresentazione dell'amata, fedele alla visione che il poeta ha di lei, si riconosce già nella declinazione pittorica di *Rvf*, 77 (qui è però Simone Martini che – lui solo – avendo contemplato l'idea di Laura nell'alto delle sfere celesti, e dunque prima della sua incarnazione terrena, ha potuto ritrarre fedelmente la «beltà che m'ave il cor conquiso», mostrando la vera bellezza della sua anima). Più vicino al sonetto tassiano, date anche le puntuali coincidenze lessicali (*formar*, *imago*, *vago*), è il primo elemento del dittico dell'acasiano sul ritratto di Tiziano a Elisabetta Quirini (*Rime*, 33): nelle terzine il poeta si domanda infatti, con chiaro intento metapoetico, come potrà formare, altrettanto veracemente, l'intima parte (la bellezza interiore) dell'immagine ritratta: «Ma io come potrò l'interna parte / formar già mai di questa altera imago, / oscuro fabro a sì chiara opra eletto? / Tu, Febo, poi ch'amor men rende vago, / reggi il mio stil, che tanto alto subietto / fia somma gloria a la tua nobil arte» (vv. 9-14).

⁶¹ Andando oltre la semplice progressione narrativa, che pur giustifica, a mio avviso, l'ordine invertito del dittico nell'Osanna, Giulia Puzzo spiega la modifica della *princeps* alla luce della «spiritualizzazione del sentimento amoroso» rispetto alla redazione del canzoniere quale si legge in C, un processo tale per cui «la sublimazione dell'episodio concreto precede la sua narrazione, la quale ne diventa un semplice corollario» (G. PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna. In margine all'edizione critica delle 'Rime d'amore'*, in «Filologia e critica», XLIII 2 (2018), p. 195).

'l lampeggiar del riso humile e piano / Veggia da presso, e 'l folgorar de gli occhi; / E notar possa come quindi scocchi / Lo stral tuo dolce, e mai non parta in vano; / E come al cor, del bel semblante humano / D'amorose dolcezze un nembo fiocchi, / Fia tuo questo lacciuol [...]).⁶² Più problematico, dal punto di vista della progressione narrativa, il caso dei due sonetti successivi (XXXVIII-XXXIX), la cui definizione di “dittico” sembrerebbe essere giustificata solamente dall'argomento del secondo (che legge: *Nel medesimo soggetto*), e non per via di affinità tematico-contenutistiche, come dovrebbe.⁶³ Ma si veda più nel dettaglio. Nel componimento XXXVIII, che reca a introduzione la didascalia *Ballando con la sua Donna, si lamenta che 'l ballo habbia sì tosto fine*, a essere raccontato è il più significativo, nonché carnale, momento di corresponsione tra Lucrezia e l'amante: la nuda mano di lei, dopo la *deprecatio* della ballata IX, si offre finalmente, nello scenario cortese del ballo, non solo alla vista ma alla stretta del poeta (vv. 7-8: «S'offre inerme a la mia, quasi di pace / Pegno gentile, e di sicura fede»); l'attimo è però fugace, immediatamente turbato dal pentimento della donna e definitivamente interrotto dalla fine delle danze (vv. 9-11: «Lasso, ma tosto par ch'ella si penta / Mentr'io la stringo, e si sottrage e scioglie / Al fin de l'armonia ch'i passi allenta»), raro momento di felicità e appagamento cui fa da epilogo l'amara e patetica clausola dell'ultimo verso: «O fugaci dilette, o certe doglie». Che in XXXIX (*Perchè Fortuna ria spieghi le vele*) – passando quindi a considerare l'ultima lirica della sequenza – non si riscontri alcuna allusione, benché minima, al contesto cortese del ballo e al dettaglio anatomico della mano di madonna, è un dato di fatto. Resta però da rilevare che il tema trattato, quello della fortuna avversa, che non piega, anzi rinsalda la fedeltà dell'innamorato, potrebbe anche essere interpretato come naturale continuazione dell'episodio precedente, di non lieto fine;

⁶² Il dittico XXXVI-XXXVII si mostra, inoltre, interessante, per una significativa interazione di registri: tendente alla *gravitas* nel primo caso, dove le ricorrenti inarcature e la consistenza fonica delle rime (A: -orte; B: -inse; C: -egna; D: -ompa; E: -egi) si fondono con la materia elevata del contenuto, per cui cfr. par. 1.2.6 (si pensi all'*exemplum* storico dei vv. 5-8 e alla chiusa “eroica” dell'ultima terzina, in cui il poeta arriva a paragonare la sua tomba, che si frgerà dell'eterna catena di amore, agli illustri sepolcri dei vincitori in arme); più lirico invece nel secondo, anche per la scoperta partizione dei versi in distici nella fronte.

⁶³ Fa riferimento a un «nuovo [...] dittico conclusivo sul ballo (38-39)» Martini (*Amore esce dal Caos*, cit., p. 97), mentre per Puzzo (*Il laboratorio tassiano della stampa Osanna*, cit., pp. 198-99) è «visibilmente errato» l'argomento che introduce XXXIX, dal momento che il tema trattato dal componimento è «ben lontano dal testo precedente»; la svista, pertanto, potrebbe essere così giustificata secondo la studiosa: «Si potrebbe allora ipotizzare che il sonetto sia stato estrapolato in realtà da un altro contesto, in cui era preceduto da un componimento sullo stesso tema, e inserito poi nella stampa, senza che la sua introduzione fosse però adeguata alla nuova sede».

fermo restando, inoltre, che la «Fortuna ria» (v. 1) cui il poeta fa riferimento non è affatto limitata, nella sua accezione, a una indefinita serie di disgraziati eventi (quale potrebbe essere il nuovo, imminente distacco, introdotto a partire da XL, di cui si noti anche il ricorso della voce *Fortuna*, al v. 2: «Mia fortuna che fa cavalli e navi»), ma declinata per lo più in maniera del tutto soggettiva, con riferimento all'atteggiamento crudele e sdegnoso dell'amata, una mutata disposizione degli affetti che già era stata anticipata dalla chiusa del sonetto precedente (XXXVIII 12-13: «Deh, come *altera* l'odorate spoglie / Riveste, e la mia par che vi consenta»).⁶⁴ Da notare, infine, come ritorni nelle terzine il tema ricorrente dell'amore come esperienza di contrasti ossimorici (come già rilevato per i sonetti VII e XIV), che qui culmina nell'iperbolico rifiuto della *bella pietate* (v. 9) della donna – un *tormento* (v. 10) per l'amante, a fronte del «dolce sdegno / De gli occhi vostri, che di foco armate» (vv. 10-11) –, per concludersi enfaticamente, nell'ultima strofa, con l'eroica attesa della morte e della gloria (vv. 12-14: «Luci divine, onde perir sostegno, / Quand'io torno a morir, non mi scacciate, / Per ch'a la morte, et a la gloria i' vegno»).

1.1.6. La partenza dell'amante e la nuova lontananza

Decisamente più cospicua, rispetto alla prima, è la sezione dedicata alle rime della seconda lontananza dei due protagonisti, di cui fanno parte diciassette componimenti (XL-LVI). La notizia dell'imminente partenza del poeta – che si presenta come in balia della sorte, impotente (XL 1-2: «Se mi trasporta a forza ov'io non voglio, / Mia fortuna che fa cavalli e navi»), con istituzione di uno scoperto parallelismo narrativo che si ricollega alla lirica di introduzione della prima lontananza (XXI 1-2: «Donna, crudel Fortuna a me ben vieta / Seguirvi, e 'n queste sponde hor mi ritiene») – si apprende, inequivocabile, con l'inedito sonetto di apertura (arg.: *Dice che, partendosi da la sua Donna, non potrà vedere o imaginar cosa ch'agguagli la dolcezza d'un suo sdegno, o la bellezza d'un suo disprezzo*): in questi versi, retti da una iterata tensione interrogativa, egli si rivolge dapprima alla donna, mediante la sineddoche degli occhi (v. 3: «Che farò da voi lunge,

⁶⁴ Con l'aggettivo *altera* da intendere qui come 'di animo, contegno, comportamento fiero, superbo, sdegnoso', quale si rileva per esempio in una variante di *Tr. Cup.*, III (v. 107), attestata nel codice degli abbozzi: «Costei non è chi tanto o quanto stringa, / Così *altera* e rebellante suole / Da le 'nsegne d'amore andar solinga» (definizione ed esempio sono tratti dal corpus *TLIO*, consultato il 09/06/2020).

occhi soavi»), domandandosi come e se mai gli sarà possibile mitigare il dolore del distacco, o se invece sarà destinato a rifugiarsi nella solitudine del paesaggio naturale; nella sirma, poi, alle figure del pensiero e del sogno (v. 9: «Tu pensier fido, e tu sogno fallace»), già fedeli consolazioni durante la prima separazione (XXI-XXIV), cui è nuovamente fatta richiesta di soccorso nel dare forma (*formerai*, v. 10) all'immagine fittizia dell'amata. Significativi sono, inoltre, i punti di contatto con il testo precedente (non a caso anch'esso un'aggiunta inedita della *princeps*): il motivo della fortuna che ostacola attivamente la felicità degli amanti (si noti in particolare come in entrambi i casi il distico di apertura sia incentrato sull'immagine metaforica di un forzato allontanamento fisico, a XXXIX 1-2: «Perchè Fortuna ria spieghi le vele / Ne l'Egeo tempestoso o nel Tirreno», ma cfr. anche vv. 6-7; e a XL 1-2: «Se mi trasporta a forza ov'io non voglio, / Mia fortuna che fa cavalli e navi»), sebbene in XXXIX, come rilevato in chiusura del paragrafo precedente, la cattiva sorte sembri essere per lo più accusata della mutata, e ora sdegnosa, disposizione affettiva della donna; l'allusione alla crudeltà di lei (anche in XL, vv. 3-4: «Che farò da voi lunge, occhi soavi, / Benchè tal'hor vi turbi ira et orgoglio?»), che pure non è sgradita al poeta (XXXIX 9-11, XL 13-14: «Se non val ciò ch'in altri alletta o piace, / Dolce un suo sdegno, un bel disprezzo a pena», con parziale ripresa della tessera petrarchesca *dolce sdegno* da *Rvf*, 205 1; ma cfr. anche *Rvf*, 123 11: «fora uno sdegno, a lato a quel ch'i' dico»); infine, il riferimento (che rinvia, sebbene indirettamente, al modello di *Rvf*, 35) alla natura partecipe e confidente dei tormenti dell'innamorato, dove trovare pace e solitudine (XXXIX 8: «O 'n bosco o 'n valle [Fortuna] mi nasconda e cele»; XL 7-8: «O starò solo, ove s'inondi e lavi / Verde colle, ermo lido e duro scoglio?»).

L'avversità del tempo presente, tuttavia, viene interrotta, nell'ordine narrativo dell'Osanna, dall'inserzione di una coppia di sonetti già eterei (ma consecutivi solamente a partire da C) in cui riemerge il ricordo dei trascorsi momenti di intrattenimento a corte. Nel primo (XLI, *Mentre ne' cari balli in loco adorno*) è riproposto il tema del ballo, ma nella precisa declinazione del ballo del torchio,⁶⁵ cui disgraziatamente aveva posto fine

⁶⁵ «Il ballo della torcia usitatissimo in molte parti d'Italia, suole essere l'ultimo in ordine fra tutti gli altri balli che si facciano nella festa, et è riposto nell'arbitrio di ciascuna persona nelle cui mani pervenga la torcia, ammorzandola, terminar quella danza e la festa insieme; et in tale occasione fu fatto questo sonetto, perochè una gentildonna con troppo importuna fretta estinguendola, impose fine a quel piacevole trattenimento» (così spiega il dettagliato argomento del sonetto nella raccolta eterea, in TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 47).

madonna, estinguendo la fiamma della torcia che era giunta fra le sue mani (vv. 9-14: «Quando a te data fu, man cruda e bella, / E da te presa e spenta, e ciechi e mesti / Restar mill'occhi a lo sparir d'un lume. / Ahi, come all'hor cangiasti arte e costume, / Tu ch'accender solei l'aurea facella, / Tu, ministra d'Amor, tu l'estinguesti»); il sonetto XLII, i cui tempi verbali risultano però – a differenza del precedente – essere coniugati al presente (mentre lo sguardo al passato trova giustificazione nell'argomento: *Contro una Donna attempata, la quale [...] haveva interrotto un bel trattenimento*), contiene la nota e aspra invettiva che l'autore indirizza a un'anziana, «nemica d'Amor» (v. 1, con parziale capfinidura, semanticamente antitetica, rispetto alla chiusa del sonetto precedente: «Tu, *ministra d'Amor*, tu l'estinguesti»), colpevole di aver causato con il suo commiato, dettato dall'invidia, la fine di un piacevole passatempo (vv. 3-4: «E dolce schiera a' dolci giochi unita / Dispergi e parti, e lui [Amore] turbi et offendi») e alla quale si intima, tramite una interrogativa retorica, di ritirarsi *sola e romita* nelle sue stanze (vv. 5-8). A questo proposito, è interessante rilevare come si tratti del primo caso all'interno della raccolta in cui non è l'amata (pur nelle sue prevedibili stilizzazioni fisiche o comportamentali) a essere protagonista del testo, come neppure la soggettività del poeta-amante in relazione al rapporto biunivoco che lo lega a madonna, e viceversa: se infatti è l'apostrofe alla vecchia donna – lei sì unica protagonista femminile – a costituire il motore del componimento, le vittime di questo bozzetto cortese sono individuate, più genericamente, nelle schiere di giovani innamorati impegnati in dolci giochi (cfr. v. 3 e v. 10: «Squadre d'Amore»).

Nei due componimenti che seguono (XLIII-XLIV) la narrazione abbandona l'espedito dell'analessi per ritornare a farsi cronaca al presente dell'interiorità dell'amante, secondo i modi della forma dialogata. Oggetto della ballata XLIII – in cui alla ripresa e alla seconda stanza sono riservate le parole del poeta, alla prima stanza la risposta di Amore (già eletto a interlocutore in XI) – è il tema della donna-pietra, già introdotto dal sonetto di innamoramento *Io mi credea sotto un leggiadro velo* (IV) e anche in questi versi posto a contrasto con la condizione dell'io, tormentato *dolcemente* (v. 12) dalla fiamma amorosa. La formula interrogativa che apre il testo (vv. 1-3: «– Donde togliesti il foco / Ch'a poco a poco mi consuma e sface, / In guisa tal, che mi tormenta e piace? –») è iterata nell'*incipit* di XLIV (vv. 1-2: «– Donde ne vieni, o cor timido e solo, / Così tutto ferito e senza piume? –»), sonetto in cui ad alternarsi alla voce del soggetto, in un dialogo serrato con battute

per lo più della lunghezza di un distico, è quella del cuore personificato, di ritorno da una visita alla donna lontana e, come si apprende dalla conclusione, in procinto di ripartire, pur nel rischio di andare incontro a morte certa (vv. 13-14: «– Già m’ergo, e mi son aure i miei sospiri, / E morrò s’ella è sorda, o s’ella il niega. –»). Non sono invece accomunati da una solida continuità narrativa i sonetti XLV-XLVII, acquisizioni originali della *princeps*, fatta eccezione per il terzo (già attestato in C). Da rilevare è però come si riscontri nei primi due il tema della fuga della donna e dell’inseguimento dell’amante, sottolineato anche dalla presenza – che sembra funzionare come vero e proprio connettore intertestuale – dei sintagmi simili *per vie profonde / per vie distorte*: in XLV (vv. 1-4: «Come la Ninfa sua fugace e schiva / Che si converte in fonte e pur s’asconde, / L’inamorato Alfeo per vie profonde / Segue, e trapassa occulto ad altra riva...») il pensiero d’amore rivolto a Lucrezia, non turbato dal dolore e dal pianto, è paragonato alla figura mitologica di Alfeo, che – trasformato in fiume – aveva raggiunto attraverso il mare l’amata Aretusa senza mescolarsi alle acque salse; in XLVI è invece espressa la speranza che anche madonna sia finalmente colpita dalla dorata freccia di Amore, ponendo così termine al *pregar e seguir* dell’innamorato ormai stanco (cfr. vv. 5-8: «Chè di pregar e di seguir m’ha stanco, / Mentre fugge costei per vie distorte. / Ma temo, oimè, che per malvagia sorte / Ella non pera, hor ch’i’ son frale e manco»). *Quel, d’eterna beltà raggio lucente*, infine, è lode nell’asprezza della rigida stagione invernale della bellezza della donna – testo che in C costituiva il secondo elemento della «coppia del “verno”»,⁶⁶ preceduto dalla descrizione del passaggio di madonna su un terreno innevato durante il carnevale –, tale per cui nel cuore del poeta è acceso il desiderio di elevarsi al cielo.

Con la sequenza di componimenti che va da XLVIII a LII si riafferma prepotentemente il tema della lontananza dei due protagonisti. Viene infatti rivissuto, con tempi verbali al passato (nel testo o negli argomenti), il momento dell’addio e della partenza, riabilitando, con poche cassature,⁶⁷ la corrispettiva sezione chigiana. In particolare, la lirica *Tu vedi, Amor, come trapassi e vole* (XLVIII) – già eterea, come XLIX e LI – precede nella rievocazione il momento del distacco: l’amante, attraverso la mediazione di Amore, spera che la donna si mostri pietosa e, rivolgendo gli occhi e le sue preghiere al cielo, fermi il

⁶⁶ MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 77.

⁶⁷ Vengono esclusi i madrigali chigiani XXXVIII-XXXIX e il sonetto XLII, che nell’Osanna sarà accolto nella parte conclusiva delle rime per Laura (CLXXV).

corso del tempo arrestando il carro di Febo-sole, vago «del suon [...] e de la vista» (v. 9) di lei.⁶⁸ Sonetto consolatorio è invece *Sentiva io già correr di morte il gelo*, dove l'egro torpore fisico e l'offuscamento della vista, fatali presagi di una morte causata dal soverchio dolore, vengono risanati, con un rovesciamento che ha inizio a partire dalla seconda quartina, dall'intervento salvifico di madonna, la quale invita il poeta, affidandogli le chiavi del proprio cuore, a non tardare il ritorno presso di lei (vv. 9-11: «– Vattene (disse) e se 'l partir t'è grave / Non sia tardo il ritorno, e serba in tanto / Del mio cor teco l'una e l'altra chiave. –»); riferimento metaforico, come notato dall'autore medesimo nell'esposizione, che rinvia a *Rvf*, 63 11-12); come sottolineato da Martignone,⁶⁹ si riconosce, nella struttura del testo, caratterizzata da un attacco in chiave disforica cui pone rimedio l'inattesa epifania dell'amata, seguita, nelle terzine, dalle dirette parole consolatorie di lei, il modulo del già considerato sonetto XXIII, appartenente alla serie della prima lontananza e con la sola differenza che all'amante ormai lontano, in quel caso, il soccorso non poteva che giungere nella dimensione onirica del sogno. La sequenza trova il suo culmine con la successiva canzone L (*Hor che lunge da me si gira il sole*), dove il poeta, separato da Lucrezia, dà voce alla propria sofferenza. Prima di considerare più specificatamente il contenuto del componimento, occorre tuttavia soffermarsi brevemente sull'argomento posto a introduzione del testo, da cui si legge: *Continua ne l'istesso soggetto, mostrando d'haver infinito dolore per la lontananza de la sua Donna, laonde è ragionevole ch'ella sia tanto pietosa, quanto egli è dolente*. Anche in questa occorrenza spicca infatti la presenza della formula iniziale (*Continua ne l'istesso soggetto*), non pienamente giustificabile, dato il lieve scarto tra il precedente componimento, che si conclude felicemente dopo le parole di conforto di madonna e in cui l'amante può ancora godere della fisica presenza di lei, e il presente della canzone, dove il soggetto soffre per il dolore della lontananza. La discrepanza tuttavia trova qui ragione nella cassatura di due madrigali – in cui l'amante lontano si descrive sofferente e

⁶⁸ Sulle fonti bibliche e classiche del testo si è soffermato Pestarino: «Il sonetto gioca sullo sguardo della donna-sole capace di fermare il sole nel cielo non meno di quanto fece Giosue durante la battaglia di Gabaon (*Ios* 10, 12-13). È notevole però come, al di là della filigrana biblica allusa, anche se solo implicitamente, al v. 4, il concetto centrale del sonetto, ossia quello del sole che arresta, o comunque altera, il proprio corso per contemplare le bellezze della donna, sia ripreso piuttosto, e forse direttamente, anche se con aggiunta del riferimento alla dolcezza del suono che là manca, da quanto si legge di Apollo (e dunque del sole) innamorato di Leucotoe in Ovidio, *Met.* IV 194-99» (TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 151).

⁶⁹ MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 77.

quasi in punto di morte – che nel manoscritto chigiano precedevano il componimento lungo, il cui argomento è stato successivamente riportato nell’Osanna senza variazione alcuna. Nella lirica sono accolti alcuni significativi *topoi* amorosi, per lo più già riscontrati all’interno del canzoniere: a imporsi, come principale motivo della stanza incipitaria, la similitudine – attestata anche nei testi della prima serie di lontananza – tra il sole e la donna, la cui assenza «fa verno» (v. 2) all’innamorato, costretto a vivere senza di lei nelle «tenebre [...] oscure e sole» (v. 5); la metafora degli occhi come «Fonti d’amare vene» (v. 12), sorgenti di lacrime, caratterizza invece la seconda stanza, non a caso fortemente marcata dall’allitterazione della liquida *l* (per es. vv. 16-20: «Nè scema una giamai di tante pene, / Perch’il mio core in dolorose stille / Le versi a mille a mille. / Ma s’io piango e mi dolgo, ei più m’invoglia / Di lacrime e di doglia»), cui fa seguito, nei versi seguenti, la speranza – destinata a essere disattesa – che al dolore provato possa corrispondere, nell’amata, una pietà tale da indurre i «dolci pensieri» di lei a consolare, in veste di «messaggeri / D’Amor» (vv. 29-30), il poeta. La donna però, nonostante si sia mostrata gentile al momento della partenza (vv. 35-36: «[...] e s’al partir mostraste / Doglia, o pietà d’opre gentili o caste»), con perfetto accordo narrativo rispetto al sonetto precedente) è come «dura, e fredda pietra» (v. 33), che non si cura delle pene amorose del suo amante (vv. 40-44: «Dite: – Ei si strugge, amando, / Ma non fia ch’ei mi piaccia, o tanto o quanto, / Per amore o per pianto. / E vana speme l’error suo lusinga / Qual d’huom, che l’ombre in sogno abbracci e stringa. –»). Nella conclusione dell’ultima stanza, che precede il congedo di invio della canzone a Lucrezia, il poeta rivendica, sebbene non corrisposto (vv. 45-47: «Ma siate pur crudel, quanto a voi piace, / Che s’al candido petto i’ mai non toglio / Tutto il freddo rigore e l’aspro orgoglio [...]»), il suo diritto ad amare, consapevole di andare incontro a una possibile morte, quanto mai dolce se sarà causata dall’amore per lei. L’epilogo del componimento (la riconferma della fede dell’amante, nonostante il rifiuto della donna) si ricollega, pertanto, alla conclusione della prima canzone della raccolta, il controepitalamio *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, con una differenza: alla propositiva dichiarazione di intenti poetici, vera e propria *pars construens* di XXV, coronata dall’invocazione ad Apollo nell’ultimo distico che precede il congedo, fa da controcanto, qui, nella medesima sede, la ben più cupa ed icastica allusione funebre alla morte del poeta (vv. 54-55: «S’averrà mai che per voi bella e cruda, / Amor quest’occhi, lagrimando, chiuda»). Chiudono la microsequenza chigiana sul tema

della lontananza due sonetti di differente argomento. In LI (*Non sarà mai, ch'impresa in me non reste*) l'occasione cortigiana della festa diviene pretesto per riconfermare l'esclusività del proprio sentimento: *caduche forme* (v. 6) sono per il poeta le altre gentildonne – l'avvenenza delle quali un indefinito amico lo invita a rimirare, come recita la didascalia – a confronto con la «bellezza angelica e celeste» (v. 8, in cui riecheggia *Rvf*, 70 49:⁷⁰ «ch'i' volsi [gli occhi] inver' l'angelica beltade») di Lucrezia, nuovamente accostata, in chiusura di componimento, all'immagine metaforica e totalizzante del Sole (ricollegandosi, così, ai primi versi della canzone L); inutili dunque, e impotenti, sono le armi di Amore, che non hanno più il potere di far nascere nel cuore dell'amante nuove ed effimere passioni (vv. 12-14: «Deh sappi homai che spente ha sue facelle / Per ciascun'altra e strali ottusi Amore, / E che sol nel mio Sole è vera luce»). LII (*Dopo così spietato e lungo scempio*) è invece una lirica di bilancio: l'esperienza della lontananza si è rivelata essere non solo dannosa – in quanto, come paventato e poi constatato nei componimenti precedenti, ha negato all'amante (che qui si raffigura come «Novo Tantalò», mai saziato della sua sete) la consolazione della pietà dell'amata – ma anche vana, non essendo servita a guarire dalla febbre amorosa, anzi accrescendola (vv. 9-11: «Perchè fuggendo non scemò favilla / De la febre amorosa in tanta sete, / Anzi al cor ne senti più calde faci»). Particolarmente interessante, al v. 5, l'uso della voce *intoppo* («E s'intoppo non fosse ingiusto et empio», voce che è *hapax* nei *Rvf*, da 88 8: «l'amoroso intoppo») con riferimento alla separazione, una spia lessicale che richiama alla memoria il sonetto XXXI dove, come sembra confermare l'esposizione al testo (per cui cfr. quanto osservato in 1.1.4), essa alludeva molto probabilmente all'episodio appena trascorso della prima lontananza, motivo di dolorosa infelicità (vv. 9-14: O dolor d'altro *intoppo*, a' suoi pensieri / Rotto nel mezo il volo, alcun sostenne, / Perchè volar più non presuma o speri, / Quanto io di quel, ch'a' miei troncò le penne; / E ben che sian di lor costanza alteri, / Par che nel pianto d'affondarli accenne»).

L'ultima parte della serie, che completa e conclude il nucleo tematico già definito nella redazione autografa, è costituita per lo più dall'acquisizione di testi inediti, con eccezione di LV (*L'alma, vaga di luce e di bellezza*), che si trovava già in C (ma accolto, in accordo con la scansione proposta da Martignone, tra le successive liriche di «ricaduta nell'amore

⁷⁰ Cfr. TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 142.

e della conferma di esso».⁷¹ Vari i temi trattati, e diversi l'uno dall'altro, escludendo così a priori la possibilità di individuare una continuità narrativa interna ai componimenti posti in chiusura di sezione. LIII (*Era aspro e duro; e sofferrir, sì lunge*) è un sonetto di pentimento, che trae ispirazione sin dall'*incipit*, come esplicitato nell'esposizione, dall'elegia tibulliana I 5 (vv. 1-2: «Asper eram et bene discidium me ferre loquebar; / At mihi nunc longe gloria fortis abest»): per aver cantato con vanto la propria sofferenza durante l'esilio dall'amata, il poeta implora Amore di colpirlo ora più duramente, promettendo allo stesso tempo che sopporterà l'incipiente e più acuto dolore nel silenzio e senza versare lacrime (vv. 12-14: «Ardimi, Signor mio, con viva face / E trafigimi il cor senza mio pianto: / Perchè merto è il martire, ov'ei si tace»). Non originale è invece il motivo di LIV (*Per figurar Madonna al senso interno*), sul pensiero dell'amante, che possiede la facoltà di rappresentare alla mente l'immagine della donna lontana; nuova è però, rispetto ai precedenti, l'introduzione della preziosa e plurima similitudine mitologica, attraverso cui il pensiero, che ruberà al cielo «pura luce e puri ardori» (v. 7) per degnamente ritrarre l'amata, viene accostato sia alla figura di Prometeo, «colpevole di aver sottratto il fuoco agli Dei»,⁷² sia all'«augel feroce» (v. 11), l'aquila che di Prometeo fa strazio, rodendone il fegato, ogni giorno rigenerato in attesa di nuovi tormenti (proprio come accade al cuore del poeta, straziato dal dolore e allo stesso tempo consolato dal fantasma di madonna).⁷³ Si è dato conto, poco sopra, della originaria attestazione di LV nel codice Chigiano, all'interno di una sequenza narrativa che segue la parentesi della lontananza; la sua estraneità tematica trova conferma nella lettera del testo, in cui, anche nella redazione Osanna, non è fatto alcun riferimento alla separazione dei protagonisti: argomento della lirica è infatti la tensione dell'anima verso un amore spirituale e superiore, che pure viene immediatamente negato, a causa del più lusinghiero richiamo della bellezza sensuale del corpo di madonna (vv. 1-4: «L'alma, vaga di luce e di bellezza, / Ardite spiega al ciel l'ale amorose, / Ma sì le fa l'umanità gravose / Che le dechina a quel, ch'in terra apprezza»). Nell'ultimo sonetto è invece ribadito, e definitivamente

⁷¹ MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 77.

⁷² TASSO, *Le rime*, cit., vol. I, p. 70.

⁷³ Nota Basile, a commento dell'ultima terzina: «si noti l'*agudeza* del cuore (dell'amante) sostituito al fegato (di Prometeo), ma come quello sempre rigenerantesi, pur nello *strazio*» (*ibid.*). Significativa è anche la chiosa del Tasso, nell'esposizione al testo, alla doppia similitudine riferita al pensiero: «“Et insieme sarai l'augel feroce”: detto accortamente, che del medesimo pensiero sia effetto l'opera e la pena e ch'un istesso sia l'artefice e colui che gli dà il castigo» (*ID., Rime d'amore*, cit., p. 261).

congedato, il tema della separazione. Il poeta, che in XLIV aveva invitato il proprio cuore a fare ritorno presso l'amata, ora si rivolge – con *variatio* dell'interlocutore – all'*anima errante* (v. 1), pregandola di soddisfare la sua contraria richiesta: riunirsi al corpo, ormai martoriato dal dolore (v. 8: «E solo ho doglia dentro, e doglia intorno»), e ritornare finalmente dalla donna (vv. 11-14: «– Torniamo, e so che aspetta Amore al varco. – / Dolce sarà morir di strale e d'arco, / Dolce stillar il gelo in caldo fiume, / Dolce a quel foco incenerir le piume»).

1.1.7. Il rifiuto della donna

Il titolo della nuova serie fa riferimento al carattere dominante all'interno della «zona tematicamente meno omogenea di queste rime»,⁷⁴ di cui fanno parte 24 componimenti (LVII-LXXX), in buona parte di provenienza eterea. Contrariamente alle aspettative, tuttavia, il sonetto d'apertura – che riscrive il carne v del poeta umanista Giovanni Cotta –⁷⁵ sembra inaugurare la nuova vicinanza dei due protagonisti con i migliori auspici, sulla falsariga della sequenza XXXII-XXXIX, incentrata sul felice ricongiungimento: la richiesta di un guiderdone amoroso, che ripaghi la costanza dell'amante, viene infatti esaudita dalla donna attraverso il dono, offerto con viso sorridente e soffuso di rossore, di una ciocca di capelli. Da segnalare inoltre, superata da poco la metà della prima silloge lucreziana, la ripresa esatta della tessera *piansi e cantai* (vv. 1-4: «Amando, ardendo, a la mia Donna i' chiesi / Premio a la fede e refrigerio al foco, / Per cui *piansi e cantai*; hor fatto roco, / Temo non siano i miei lamenti intesi»), dichiaratamente proemiale (all'interno dell'Osanna, in I 2, nonché diretta citazione del sonetto incipitario del Bembo) e con sguardo retrospettivo alle trascorse pene amorose, qui giustificata dall'esperienza appena conclusa della lontananza.

Dopo LVIII (*Fra mille strali, onde Fortuna impiaga*), sulla dolcezza della ferita di Amore a fronte delle numerose inferte al poeta dalla Fortuna, il tema della crudeltà della donna viene finalmente introdotto con il trittico LIX-LXI, che «ha come filo conduttore la metafora continuata della navigazione d'amore e che s'instaura soltanto nella stampa

⁷⁴ MARTINI, *Amore esce dal Chaos*, cit., p. 98.

⁷⁵ La ripresa, segnalata dal Tasso nell'esposizione al testo, è messa in rilievo anche nel commento di Basile, in TASSO, *Le rime*, cit., vol. I, p. 74.

Osanna attorno a un vecchio sonetto etereo».⁷⁶ Il nuovo filtro disforico, che incide in questa sezione sulla narrazione del romanzo amoroso, viene preannunciato con il primo elemento del tritico: sebbene nel momento presente, come si legge dalla quartina iniziale, la nave dell'amante sia saldamente ancorata a terra, al riparo in un porto sicuro e in acque calme, increspate solamente da una leggera e piacevole brezza marina – con allusione alla dolce corrispondenza di sentimenti mostrata da madonna (si pensi a LVII) –, non viene meno la consapevolezza che il felice momento sia destinato a una fine imminente; ben presto la quiete si tramuterà in tempesta, travolgendo così, come altri prima di loro, gli audaci innamorati che si sono fidati delle lusinghe di Amore, ingannevole nocchiero. Lo scenario figurato dal poeta, presagio di futuri tormenti, è quanto mai cupo e lugubre: «Veggio trofei del mar, rotte le vele, / Tronche le sarte e biancheggiar l'arene / D'ossa insepolti, e 'ntorno errar gli spirti» (vv. 9-11); il naufragio è certo, così come la morte, dolce fonte di piacere – con ripresa della declinazione ossimorica del *topos* funebre riferito all'amante (come già, per esempio, nella vicina canzone L, vv. 45-55) – nel dolore provocato dalle pene amorose. Quanto fin qui paventato trova un'immediata e puntuale conferma nel successivo sonetto LX (*Io vidi un tempo di pietoso affetto*), di provenienza eterea; il testo, in questo caso, si divide funzionalmente, tra fronte e sirma, in due sezioni in cui il tema viene coniugato in altrettante e differenti maniere, la prima letterale e aderente al racconto della (fittizia) realtà della narrazione, la seconda mediante la medesima lettura metaforica della lirica precedente. Lucrezia, che poco prima si era mostrata pietosa, incoraggiando la speranza e l'amore, ora ostenta ira e sdegno (vv. 1-8); allo stesso modo, Amore invoglia, infido, i navigatori a spiegare le vele nel suo regno, lusingandoli con acque placide e invitanti, per poi affondarli fra gli scogli e i mostri marini (vv. 9-12). Alquanto evidente ed esplicito, nelle terzine, il contatto con *Ben veggio avinta al lido ornata nave* (LIX), rinsaldato anche da precise interferenze lessicali: la più significativa riconoscibile nei rimanti *vele/crudeli* (vv. 11, 13 e già in LIX 9, 12), a cui si aggiunge la clausola dittologica del v. 14 («Gli affonda e perde infra gli *scogli e i mostri*»), che evoca – così se si considera l'ordine narrativo della *princeps*, ma si ricordi che la cronologia relativa alla composizione è invertita (in quanto LX precede LIX nella composizione) – la chiusa di LIX («Trove la morte, e non fra *scogli e sirti*»). Presenta

⁷⁶ MARTINI, *Amore esce dal Caos*, cit., pp. 98-99.

legami meno stringenti con i primi due sonetti, pur nella continuazione della metafora nautica, il terzo e ultimo membro del trittico (*Quanto più ne l'amarvi io son costante*), in cui il poeta, ormai preso atto del rifiuto di madonna, si domanda come potrà far fronte alla tempesta di Amore e proseguire la sua navigazione (vv. 5-11: «Che farò dunque? Andrò pur anco avante, / E 'n questo mar del mio nemico Amore / La nave crederò del mio dolore, / Ad Euro adverso, disperato amante? / O sembrerò nocchier, che pioggia ed orza / Ne l'onde d'Adria alterna o nel Tirreno, / Mutando il corso, ov'è soverchia forza?»).

Un'altra progressione tematica è individuabile poco oltre, in un nuovo trittico (LXIV-LXVI) intervallato, rispetto alle liriche “nautiche”, da due sonetti che invece non offrono significativi riscontri di continuità narrativa, data anche la diversa attestazione precedente all'Osanna. In particolare, LXII (*Vissi. E la prima etate Amore e speme*), presente già tra le carte del più tardo (rispetto a C) autografo P₁,⁷⁷ prende avvio nella prima quartina con una precisazione di tipo cronologico («prima etate») che rimanda ai componimenti d'apertura del romanzo amoroso, in cui veniva descritto il momento dell'innamoramento avvenuto negli anni della prima giovinezza (si pensi per esempio a III 1: «Era de l'età mia nel lieto aprile»), per proseguire nella sirma con un'iterata invocazione alla morte, pregata di accorrere *pietosa* (v. 13), per porre fine alla sofferenza. Di provenienza chigiana è invece LXIII, dove al desiderio di morte si sostituisce, antitetivamente, la speranza di un nuovo avvicinamento: se infatti madonna è «più crudel d'ogn'altra» (v. 1), la sua crudeltà viene però superata dalla bellezza, e «le belle» – chiosa l'autore nel commento – «sogliono essere pietose»;⁷⁸ ragion per cui – instaurando un debole legame con la contraria preghiera di LXII (vv. 13-14: «Vieni o pietosa, e con pietosa mano / Copri questi occhi, e queste membra argenti») – viene implicitamente respinta l'eventualità tragica della morte, paventata nella prima strofa, nell'impaziente attesa di una futura benevolenza (vv. 12-14: «Così l'amor, pensando, in me rinverde, / Hor satio no, ma d'aspettar già stanco / C'homai vi faccia la beltà pietosa»), e si noti a questo proposito che anche il tema del rinverdire dell'amore può essere inteso come un ulteriore richiamo, *e contrario*, al sonetto precedente, in cui il poeta morente si definiva invece *secca pianta* «che fronda a'

⁷⁷ «Redatto probabilmente da Tasso tra Roma e Napoli, è inizialmente un codice di dedica diventato in corso d'opera un esemplare di lavoro, databile su base interna tra il 1586 e la primavera del 1589, più probabilmente tra il 1588 e il 1589» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. XLVIII).

⁷⁸ Ivi, p. 267.

venti / Più non dispiega, e pur m'irrigo in vano», vv. 10-11). Decisamente più scoperta, come si è anticipato, è la connessione che unisce i componimenti LXIV-LXVI, tutti fondati sul tema della vecchiaia, oltre che antica, dal momento che l'ordine consecutivo dei tre sonetti nell'Osanna ripropone senza variazioni quello della raccolta eterea (*Rime eterie*, XVII-XIX). È però interessante notare, lo si vedrà nel dettaglio, come l'evidente identità tematica sia modellata in base a tre differenti declinazioni, che generano altrettanti e diversi oggetti per ciascuna poesia. La vendetta è il motore del sonetto LXIV (*Vedrò da gli anni, in mia vendetta ancora*), che il poeta spera di ottenere grazie all'azione del tempo, inevitabile causa di corruzione della bellezza e del corpo femminile: quando «nevi e pruine» (v. 6) coloreranno il roseo incarnato del viso e bianchi e incolti saranno i suoi capelli, «[...] il fasto e l'orgoglio havrà pur fine / Di costei, ch'odia più chi più l'honora» (vv. 7-8); allora, finalmente, Lucrezia troverà consolazione nelle rime dedicatele dal suo amante – ora disprezzate –, nelle quali potrà rinascere come una fenice. Spicca, a livello lessicale, la clausola del primo distico («Vedrò da gli anni, in mia vendetta ancora, / Far di queste bellezze alte rapine»), con il sostantivo *rapine*, qui metaforicamente riferito all'effetto del trascorrere degli anni, che richiama alla memoria un altro e precedente furto, compiuto però ai danni del poeta da parte dello sposo, in XXV 4-5 («Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina / Del mio dolce tesoro»). Una coppia all'interno del trittico sembrano formare invece i due sonetti LXV-LXVI, i cui argomenti recitano rispettivamente *Dice a la sua Donna che quando ella sarà vecchia, non rimarrà d'amarla* e *Dice che quando egli sarà vecchio, non resterà d'amare e di celebrar la sua Donna*; un'unica materia (la fedeltà dell'amante anche nell'ultima fase della vita, di lei e di lui) presentata secondo due punti di vista speculari, la vecchiaia della donna e la vecchiaia del poeta. Le interferenze, contenutistiche, sintattiche e lessicali, nel corso dei due testi sono numerose, a cominciare dall'attacco su medesima congiunzione temporale seguita dal verbo al futuro (LXV 1: «Quando havran queste luci e queste chiome»; LXVI 1: «Quando vedrò nel verno il crine sparso»), dalla pressoché totale identità delle rime B (-enti e -ente) e dalla funzione contestualizzante della prima quartina, adibita in entrambi i casi – con scansione dei quattro versi subordinanti in distici, coordinati tramite polisindeto – alla descrizione di particolari fisici, che denunceranno in futuro la sopraggiunta vecchiaia (per la donna: le chiome non più dorate e gli occhi spenti, ormai disarmati; per l'innamorato, il candore dei capelli). Il marcato parallelismo fra le due liriche è confermato, con grande evidenza,

nello svolgimento delle seconde strofe, in cui trova luogo la proposizione principale (ancora secondo una partizione coordinante in distici), di intento dichiarativo: restando inalterato l'ardore amoroso, continuare a lodare nella vecchiaia il bel nome di madonna; da rilevare, in particolare, al di là dell'identità della dichiarazione di intenti, la ripresa del sintagma *al tuo bel nome*, quasi si trattasse di un chiasmo a distanza (alla fine del v. 8 in LXV: «Alzerò questa voce *al tuo bel nome*»; all'inizio del v. 5 in LXVI: «*Al tuo bel nome* io non sarò più scarso / De le mie lodi [...]»). Della sirma si coglie invece, per i due sonetti, l'introduzione della similitudine in riferimento alla figura del poeta, sebbene con due differenti significati: nel primo componimento egli, celebrando la bellezza della sua donna come fosse ancora incorrotta, sarà come il pittore che emenda, con la sua opera, i vizi del tempo; nel secondo invece il paragone è di gusto dellacasiano: sebbene più simile ad «augel palustre e roco» (v. 9), nei suoi ultimi anni potrà degnamente cantare l'amata, come fosse un cigno cui si appressa il momento della morte (vv. 10-11: «Cigno parrò lungo il tuo nobil fiume, / C'habbia l'hore di morte homai vicine»).⁷⁹ Entrambi i componimenti, infine, si chiudono con l'immagine del fuoco amoroso, che il trascorrere del tempo non ha esaurito.

La sequenza dei sonetti LXVII-LXXII ha carattere disomogeneo, sebbene si potrebbe riassumere come una parentesi di tipo per lo più celebrativo, lungo la quale riemerge, a intervalli, il basso continuo della presente serie tematica, lo sdegno della donna. Così avviene scopertamente, per esempio, in LXIX, dove l'amante dichiara che la pietà e la crudeltà nei suoi confronti sono entrambe, per lui, stimoli ad amare ancor più ardentemente (vv. 12-14: «Hor chi fia mai ch'arresti il mio desire, / S'egualmente lo spinge e pronto il rende, / Con semblante virtù, lo sprone e 'l freno?»); in maniera meno esplicita, nel precedente LXVII, in cui il poeta proclamava la sua costanza nonostante le persecuzioni della sorte avversa e di Amore (e dunque, dell'amata sdegnosa; cfr. almeno vv. 1-2: «Benchè Fortuna al desir mio rubella / Ogn'hor si mostri, e dispietato Amore»); come anche in LXXI, che presenta madonna nelle rivisitate vesti della Fortuna (tema, quello della fortuna, già presente, come si è rilevato, nei sonetti XXXIX-XL), impegnata

⁷⁹ La gerarchia ornitologica della similitudine è la medesima del sonetto del Casa in risposta a Benedetto Varchi, a 53 1-7: «Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga / che 'n Adria mise le sue eterne piume, / a la cui fama, al cui chiaro volume / non fia che 'l tempo mai tenebre asperga; / ma io palustre augel che poco s'erga / su l'ale sembro, o luce inferma e lume / ch'a leve aura vacille e si consume»; nei versi dellacasiani il cigno, simbolo della poesia, allude però, in funzione celebrativa, a Pietro Bembo.

non a concedere e togliere agli uomini ricchezze materiali bensì i «tesori d'Amor» (v. 7) e che pure sembra accanirsi, nella sua indifferenza, solamente contro il suo fedele innamorato: «Cieca non già, ma solo a' miei martiri / Par che s'infinga tale, e cieco huom rende / Con due luci serene e sfavillanti» (vv. 9-11). In lode dei *biondi crini* (v. 3; un dettaglio fisico citato anche, con spiccato prelievo petrarchesco, in apertura di LXXI, vv. 1-2) è LXVIII, mentre è nuova, nell'ambito del canzoniere lucreziano della *princeps*, la declinazione sensuale della celebrazione d'amore in *Mentre Madonna s'appoggiò pensosa* (LXX), dove si invidia un'*ape ingegnosa* (v. 4) cui era toccata la felice sorte – credendo essa di «sugger [...] vermiglia rosa» (v. 8) – di “mordere” (così l'argomento) il dolce labbro della donna (vv. 9-11: «Ah, troppo bello error, troppo felice: / Quel ch'a l'ardente et immortal desio / Già tant'anni si nega, a lei pur lice»). Di attestazione chigiana, come anche i tre precedenti (consecutivi anche nell'autografo), è l'ultima lirica della sequenza, *Io veggio, o parmi, quando in voi m'affiso* (LXXII), in cui è svolto, con una modalità che ricorda l'ansioso dubitare e il vano interrogarsi della seconda parte della canzone CXLVII, il tema dell'amante geloso. Non si tratta, pertanto, di un'apostrofe al sentimento personificato, di elevata ricercatezza stilistica e retorica (quale si riscontra nel sonetto dellacasiano alla Cura e, in parte, nel sonetto XXVIII dell'Osanna), ma di versi in cui è dato conto, virando verso la sfera del contingente (dunque, di stampo realistico e – si potrebbe dire – quasi prosaico), di atti e gesti della donna, interpretati come indizi quasi certi (l'oggetto delle pulsioni del cuore, come si constata nell'ultima terzina, è destinato infatti a rimanere celato agli occhi altrui) di un nuovo amore: «Io veggio, o parmi, quando in voi m'affiso / Un desio che v'accende et inamora [...] E dove lampeggiava un dolce riso, / Languidi e rochi mormorar tal'hora / Odo i fidi messaggi [...]» (vv. 1-2, 5-7).

Di chiara impronta narrativa è invece la sequenza dei componimenti LXXIII-LXXVII, a formare il «ciclo della donna recatasi a Comacchio [...] vera parentesi all'interno del canzoniere, che sembra alludere alle piscatorie napoletane e preludere alle rime marittime di Marino».⁸⁰ Il nucleo di sonetti, eccezione rispetto al tema dominante dell'amata crudele, deriva da un dittico già presente nelle rime eteree (nell'Osanna LXXIV-LXXV) – che era però suggerito, come si apprende dalla didascalia, da un viaggio di Lucrezia a Venezia – poi arricchito di due elementi nella sistemazione chigiana (LXXIII e LXXVII) e

⁸⁰ MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 99.

definitivamente consolidato nell'edizione mantovana con l'aggiunta di una quinta poesia (LXXVI). Nel dettaglio, la sequenza ha inizio con *Cercate i fonti e le secrete vene*, un invito alle Ninfe a rendere onore a madonna, «nella quale» – spiega l'autore nell'esposizione – «paiono raccolti insieme tutti i doni de la natura»;⁸¹ l'atmosfera mitica, ispirata dal paesaggio naturale e, in particolare, equoreo (con allusione al soggiorno marittimo dell'amata), dopo la preliminare apostrofe alle Ninfe (v. 2, «o Ninfe») culmina al termine della seconda quartina con un duplice paragone in riferimento alla donna, che pare per la sua bellezza la dea Venere nata dalle acque, e che – per la dolcezza suadente del suo canto – rassomiglia a una sirena, con un'insistenza sul particolare della voce che rinvia ai primissimi sonetti (II e III) sulla nascita dell'amore (vv. 5-8: «E portatelo a lei, che tal se 'n viene, / *Ne la voce e nel volto*, a l'alta sponda, / *Qual vi parve la Dea che di feconda / Spuma già nacque, o pur vaghe Sirene*»); si noti, inoltre, come all'evocazione dello scenario marino contribuisca la rima semanticamente connotata in *-onda*, con rimanti *asconda, inonda, sponda, feconda*). Il modo dell'apostrofe diretta agli elementi della natura (che sia intesa nella loro declinazione in chiave mitica, come per le ninfe, o meno) viene replicata nel successivo *Re de gli altri superbo, altero fiume* (LXXIV), in cui il poeta, citando *Rvf*, 180 9, si rivolge al Po pregandolo di riportare indietro, con l'aiuto dei suoi *seguaci* (i suoi affluenti, come in *Inf.*, v 99), l'amata, sottraendola così agli dei del mare, colpevoli di averla rapita (vv. 9-12: «Homai solleva incontra il mar tiranno / I tuoi seguaci, e pria ch'ad altro aspiri, / Racquista il sol, che qui s'annida e nacque. / Osa pur [...]»). Da rilevare in questo caso è come, con ulteriore scarto rispetto al sonetto precedente, anche la donna sia presentata (fatta eccezione per il vago riferimento del v. 7, *costei*), coerentemente con gli altri attori del componimento (i fiumi, il mare), come figura non umana ma naturale, tramite la metafora del sole, che è elemento centrale del seguente LXXV, secondo sonetto etereo (*I freddi e muti pesci usati homai*). Qui la donna-sole, che fa innamorare e «parlar d'amore» (v. 2) anche i pesci, viene lodata per il suo potere di purificare, con la sua bellezza, l'acqua del mare, a differenza del vero sole che, ingrato (v. 9), la consuma evaporandola, lasciando a terra solamente il residuo greve della salsedine.⁸² Proseguendo oltre, l'argomento dell'inedita acquisizione dell'Osanna

⁸¹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 273.

⁸² Cfr. a proposito la sinossi interpretativa del cappello introduttivo al sonetto in TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 71.

(LXXVI) legge *Segue le medesime descrittioni*; in verità, una generica approssimazione, dal momento che – pur nell’iterazione del contesto marino e della finalità celebrativa – muta la trama narrativa: unico protagonista della lirica – divisa in due parti, secondo la divisione di strofe lunghe e strofe brevi – è il mare personificato, presentato nella fronte, come in un bozzetto, nell’atto di raccogliere dai suoi fondali tesori e ricchezze (vv. 1-3: «Sceglieva il Mar perle, rubini ed oro, / Che quasi care spoglie e ricche prede / Di tante sue vittorie ancor possiede»), per offrirli nella sirma – mediante l’espedito del discorso diretto, come dono da parte di un innamorato – alla donna, creduta responsabile del flusso e del reflusso delle acque (vv. 9-12: «– O Ninfa, o Dea, non de l’oscuro fondo / Uscita, ma dal ciel, che mia fortuna / Placida rendi all’hor che tutta imbruna, / Te seguio in vece di mia vaga Luna»). Da segnalare, come nota comune al primo componimento del ciclo, il riscontro di un preciso riferimento mitologico, ancora una volta finalizzato a esaltare la lode di Lucrezia: ai vv. 5-6 infatti («Per donarlo a costei, che Giove in toro / Cangiar farebbe, e per baciarle il piede») ella viene implicitamente paragonata, tramite l’allusione alla metamorfosi taurina di Giove, a Europa, rapita dal dio mentre «si diportava sopra il lito del mare».⁸³ Il ciclo si conclude, da ultimo, con un’apostrofe rivolta alle creature e agli elementi del paesaggio marino – secondo una modalità che ricorda i primi due componimenti considerati – cui il poeta chiede di guidarlo dall’amata, immaginata mentre si dedica all’attività della pesca (vv. 9-11: «Veggio la Donna, anzi la vita mia, / E ’l fune avvolto a la sua bianca mano / Che trar l’alme co’ pesci ancor potria»): al di là del senso letterale, la scena – su cui agisce forse anche la memoria evangelica di *Mt*, 4 19-20 – si arricchisce di un significato metaforico-amoroso attraverso la topica immagine della rete, già riscontrata nel corso del canzoniere (per questo si veda, in particolare, il passaggio dei vv. 6-7, «Chi tra le pescatrici accorte e liete, / Dove hanno tesa con Amor la rete», a confronto, per esempio, con v 9-12: «Però tesi tra’ fior d’herba novella / Vaghe reti, sfogando i tristi lai / Per lei, che se n’andò leggiara e snella. / E ’n gentil laccio io sol preso restai»).

Terminata la parentesi marittima del soggiorno a Comacchio, la serie dedicata alla crudeltà volge alla conclusione. Sono tre i sonetti rimanenti, senza alcuna continuità narrativa per quanto riguarda la materia trattata. In LXXVIII (*M’apre tal’hor Madonna il*

⁸³ Dall’esposizione dell’autore al v. 5 (ID., *Rime d’amore*, cit., p. 275).

suo celeste) il tema centrale torna a essere l'atteggiamento insensibile e sdegnoso di lei: l'amante, ormai disingannato, riconosce che i rari sorrisi affettuosi, talvolta concessi, non son degni di meritare fede e che fallace è anche la pietà mostrata (v. 9: «Nè pietà vera ne' begli occhi accoglie», parodiando la vera e doppia pietà di Laura di *Rvf*, 285 8: «Et, di doppia pietate ornata il ciglio»), il cui solo fine è alimentare speranze destinate a essere disattese. Eppure, nonostante la lucida consapevolezza, Amore non ammette deroghe, come si apprende dalla chiusa della terzina finale: «Specchi del cor fallaci, infidi lumi, / Ben conosciamo in voi gli inganni vostri: / Ma che pro, se schifargli Amor ci toglie?». L'assenza di pietà negli occhi della donna è un dettaglio che ritorna in LXXIX (vv. 5-6: «Ma se passar nel seno estremo ardore / Sente da gli occhi di pietà sì scarsi»), sonetto di origine eterea che assume la duplice funzione di *lode* della donna ed esortazione a custodire il nobile fuoco d'amore, che è capace di purificare l'uomo fino a farlo dio.⁸⁴ La parte propositiva del testo, l'invito ad alimentare la face amorosa, viene retoricamente arricchita nelle terzine da una doppia similitudine pagana e, come osservato da Pestarino, con ordine ascendente, in *climax*: dapprima il riferimento – del tutto estraneo alla tematica dell'amore – alle vergini Vestali (vv. 9-10: «Anzi, sì come già Vergini sacre / Nobil fiamma nudrir [...]»)), che avevano il compito di custodire il fuoco del tempio; poi a Ercole (v. 13: «E quasi Alcide ardendo, a poco a poco»)), il quale invece, a differenza delle prime, amore «ben lo conobbe, nei modi più vari e disparati (Megara, Ila, Onfale, Deianira, Iole), e che ne morì a causa della gelosia della legittima consorte, Deianira».⁸⁵ È invece costruito interamente sulla similitudine la lirica LXXX, dove il primo membro, cui sono riservate le quartine, è introdotto dalla congiunzione *Come* e dedicato alla presentazione del termine di paragone, il nocchiero che, scrutando il cielo e le stelle, apprende le sorti dei rivolgimenti atmosferici (vv. 1, 5-6: «Come il nocchier da gli infiammati lampi [...] Conosce il tempo in cui si fugga e scampi / Nembo o procella [...]»)); il secondo membro, avviato con perfetto e simmetrico parallelismo dall'avverbio *Così* all'inizio del v. 9, con riferimento al poeta, il quale, allo stesso modo, può conoscere

⁸⁴ ID., *Rime eterree*, cit., p. 131.

⁸⁵ *Ibid.*

il suo destino, sereno o infelice, di amante osservando il volto della sua donna (vv. 9-10: «Così nel variar del vostro ciglio, / Hor nubilo hor seren avien ch'io miri»).⁸⁶

1.1.8. Le reazioni dell'amante

Altrettanto cospicua, rispetto alla precedente, è l'ultima serie di componimenti per Lucrezia (LXXXI-CIV), il cui tema dominante – sebbene non esclusivo – si riconosce nello sdegno dell'amante, inevitabilmente seguito dalla sua ritrattazione; una materia derivante da una sequenza di quattro sonetti eterei, in origine contigui, che viene recuperata nell'edizione Osanna (XCI-XCII, XCV, XCVII), nonché, come si vedrà, ulteriormente incrementata.

Procedendo però linearmente, seguendo l'ordine delle liriche all'interno della *princeps*, il primo nucleo, dato dai sonetti LXXXI-XC, è fondato per lo più su episodi e motivi di tipo cortigiano, negli ultimi casi preludio e anticipazione dell'imminente fase di rifiuto dell'amore per Lucrezia. Si inizia con *Donai me stesso, e se sprezzaste il dono*, dove il poeta motiva la sua scelta di aver fatto omaggio alla sua amata donandole un ritratto di lei (vv. 7-10: «Nè fuor ch'un bel sembiante altro saprei / Donar, perchè 'l gradiste, e quel vi dono. / In voi finite almen vostri desiri, / Nè gli torca vaghezza ad altro oggetto»); si noti, inoltre, la ripresa del sintagma di clausola *altro oggetto*, che in XX 2 si riscontrava ugualmente come termine di paragone negativo rispetto alla bellezza della donna).⁸⁷ Nella successiva (*Passa la nave mia che porta il core*) viene invece ripresa la metafora della navigazione, in questa occorrenza mediante la palese riscrittura, ribaltandone però positivamente il significato (indicativo, a questo proposito, è innanzitutto l'argomento: *Dimostra la prosperità ne l'amore*), della petrarchesca *Passa la nave mia colma d'oblio* (Rvf, 189). L'ambientazione cortigiana, superata la digressione della metafora nautica, è riproposta in LXXXIII, sonetto già presente in C e costruito

⁸⁶ Come ha notato Pestarino (in *Poesia epigrammatica e sincretismo delle fonti*, cit., p. 68) – nell'ambito di una riflessione relativa però al sonetto tansilliano *Né mar ch'irato gli alti scogli fera* – il motivo del *ciglio* della donna come «responsabile dello stato d'animo del poeta, che è espresso proprio in coordinate meteorologiche» è già petrarchesco (Rvf, 160 5-8; 169 9-10).

⁸⁷ Martini ha messo in rilievo il parallelismo tra le ultime due serie della silloge per Lucrezia: la prima, dedicata allo sdegno di lei, aperta però antiteticamente da un sonetto sul regalo, fatto dalla donna al poeta, di una ciocca di capelli; l'ultima incentrata sullo sdegno dell'amante e inaugurata, allo stesso modo, da un sonetto su un dono offerto a madonna (cfr. MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 98).

sull'espedito narrativo della morte di un pappagallo caro alla donna, episodio che diventa occasione, nel testo, per un ricercato parallelismo di tipo elegiaco: mentre all'animale, che ha trascorso lieto la vita al fianco di lei, apprendendo dal suo canto «dolci e scorte / Note» (vv. 1-2), è toccata la felice sorte di morirle in grembo (vv. 1, 3-4: «Quel prigionero augel [...] / Morendo in sen ti giacque, e dal tuo pianto / Bello honore ebbe poi, felice morte»), più doglioso destino è riservato al poeta («Io, cigno in mia prigion») – al cui dolore sono dedicate, con evidente asimmetria, tre strofe del componimento, a partire dal v. 5 – che per causa di amore muore ripetutamente, senza il conforto di avere come tomba il bel grembo dell'amata e la consolazione del suo pianto. La medesima struttura in parallelismo (ancora di carattere ornitologico), con il primo membro limitato alla prima quartina, si ripete in LXXXIV, un'acquisizione inedita dell'Osanna in cui l'io, rivolgendosi a una *rondinella* (v. 1), che durante l'inverno trova rifugio presso le calde coste africane, istituisce un confronto con Amore, che invece alberga nel suo cuore («Nido infelice d'amorose pene», v. 14) nei gelidi giorni invernali come in quelli estivi, continuando ad alimentare i suoi vani desideri senza concedergli tregua. La prima anticipazione del futuro sdegno dell'amante si riscontra però con il sonetto LXXXVI, dopo una nuova rivendicazione di fedeltà, tanto più gloriosa in quanto non ostentata pubblicamente ma tenuta segreta (LXXXV, *Io non cedo in amar, Donna gentile*, di cui è indicativa, in particolare, la chiusa dell'ultima terzina: «Ch'io se nel cor vi cerco, altri no 'l vede: / E sol mi vanto di nascosa fiamma, / E sol mi glorio di secreta fede»). Ritorna, infatti, in LXXXVI – nel Chigiano attestato fra le rime per Laura – il tema del guanto che copre la mano della donna, ma in questo caso declinato in maniera esclusivamente negativa: se infatti nei componimenti precedenti l'indumento impediva, ostacolando, la vista (come nella ballata IX) o il contatto (in XXXVIII) della mano di Lucrezia solamente nei versi conclusivi, ponendo fine a un felice momento di appagamento amoroso, nel presente sonetto il poeta si domanda invece se la candida mano (che «Faria nuda arrossir l'algente neve», v. 3) gli rimarrà per sempre nascosta, non permettendogli di soddisfare le voglie del suo sguardo; se questo è il suo destino, non gli resta che attendere la morte, nella speranza che essa, nel ruolo di «avara Parca» (v. 12), recida finalmente il filo della sua vita. Tralasciando poi la parentesi astratta, non legata a un episodio contingente, del componimento LXXXVII – in cui l'io si dichiara pronto a morire per mano di madonna, accrescendo così la gloria di lei che, mostrandosi ingrata, ricerca l'onore nelle sofferenze

dell'amante –,⁸⁸ lo scenario cortigiano ritorna a essere sfondo implicito nel successivo dittico di sonetti LXXXVIII-LXXXIX (contigui anche in C). Il primo elemento della coppia si chiude con l'attesa della vendetta nei confronti della donna (vv. 12-14: «Ma par che sdegno anco sperar mi vieti / Quel ch'io sperava, e dolce a l'alma hor finge / La vendetta via più d'ogni mercede»), colpevole di aver mostrato pubblicamente, prendendolo a scherno, una *secreta carta* del poeta a lei indirizzata e contenente rime d'amore (vv. 1-4: «Quella secreta carta, ove l'interno / E chiuso affetto mio, ch'adorno in rime / In poche note e 'n puro stil s'esprime, / Voi dimostrando, mi prendeste a scherno»). È interessante notare come l'insistenza sulla segretezza, ora violata, del sentimento, presentata già in *incipit* e ripresa ancora più esplicitamente nella prima terzina (v. 11: «[...] e se n'infinge / Che riveliate i miei pensier secreti»), porti a conclusione un motivo introdotto solo di recente nel canzoniere con LXXXV (il cui argomento legge: *Si gloria d'Amore e di fede secreta*; ma cfr. anche v. 14: «E sol mi glorio di secreta fede») e cui si alludeva anche in LXXXVII (vv. 10-11: «i miei sospiri e i pianti / Non sian più fiori homai d'occulto Amore»), ma mai citato nelle prime battute del romanzo amoroso. Lo sdegno, che in LXXXVIII è limitato ai tre versi finali dell'ultima strofa, diviene invece, nel secondo e ultimo membro della coppia, il principale espediente narrativo: sebbene, infatti, l'argomento del testo reciti *Si duole d'una repulsa nel ballo e pensa di vendicarsi*, il riferimento all'episodio concreto appare in verità velato e circoscritto (vv. 3-4: «Ch'altrui fedele, a me spietata e fella, / Nega la man che già m'avinse e prese»), mentre l'intero sonetto si presenta come una scoperta accusa nei confronti dell'amata, culminante nella minaccia – in forma di domanda retorica – di cessare il canto delle sue lodi (vv. 9-11: «Dunque, s'amando i' pareo già canoro, / Hor disdegnando sarò muto e roco, / Nè d'armarne oserò lo stile e i carmi?»). Che, a dispetto della didascalia, non sia il rifiuto del ballo la sola ragione dell'atteggiamento sdegnoso del poeta (e dei suoi propositi di vendetta) è un'osservazione che trova conferma anche nelle parole dell'esordio (vv. 1-2: «Mal gradite mie rime, in vano spese / Per honorar Donna leggiadra e bella»), evidente

⁸⁸ Il tema della ricerca del dolore per compiacimento dell'amata, che si traduce per l'amante in piacere, rinvia parzialmente al sonetto XIV, dove però il motivo – non declinato in chiave drammatica o elegiaca – veniva ricondotto alla descrizione degli effetti miracolosi della bellezza della donna (cfr. vv. 1-8: «Se mi doglio talhor, ch'in van io tento / D'alzar verso le stelle un bel desio, / Penso: – Piace a Madonna il dolor mio, – / Però d'ogni mia doglia io son contento. / E se l'acerba morte allhor pavento, / Dico: – Non è, se vuole, il fin sì rio, – / Tal che del suo voler son vago anch'io / E chiamo il mio destino e tardo e lento»).

rimando all'oggetto del sonetto precedente (in particolare vv. 5-6: «Nè solo con questi occhi homai discerno / Che mal gradite il mio cantar sublime», con allusione alle rime svelate e dileggiate). A conclusione di questa prima sequenza – in cui il tema della fedeltà amorosa si avvicenda, alternandosi in maniera non omogenea, all'argomento dominante dello sdegno, che diventerà centrale, come si è anticipato, mediante il recupero del nucleo di liriche eteree a partire da XCI – si attesta il sonetto *Costei, ch'asconde un cor superbo et empio* (XC), dove trova conferma il proponimento – in continuità con la lirica precedente – di rinunciare alla celebrazione della donna amata, al fine di negarle, in futuro, la fama di aver incendiato d'amore il cuore del poeta (intenzione che si pone in netto contrasto rispetto alla conclusione del precedente sonetto LXXXVII): «Ma non fia ver che ne' sospiri ardenti / Suoni il suo nome, e rimarrà sepolta / Del suo error la memoria, e del suo strale».

Nella sezione tassiana della raccolta di *Rime de gli Academici Eterei*, il sonetto *Arsi gran tempo, e del mio foco indegno* (XCI) apriva la *suite* di quattro componimenti consecutivi dedicati allo sdegno dell'amante (*Rime eteree*, 30-33), «tracciando una parabola che partiva dall'invettiva per concludersi con una palinodia della stessa, nel tentativo di cancellare le tracce della violenza verbale che avevano attraversato il discorso lirico». ⁸⁹ Il nucleo narrativo, accolto *in toto* nella redazione Osanna, ma stemperato nella sua compattezza tematica – come si vedrà – da nuove acquisizioni, diviene in questa sede, dopo il preambolo descritto dalle liriche immediatamente precedenti, acme del dissidio emotivo dell'io, che pure non troverà ricomposizione nemmeno con l'espedito, petrarchesco e destinato a rimanere insoluto, del processo di Sdegno e Amore davanti al tribunale della Ragione, nella conclusiva canzone CIV. Ma si consideri ora più nel dettaglio il contenuto dei singoli testi, incominciando dal dittico iniziale – che conserva inalterata, nell'ordine della *princeps*, l'originaria scansione della silloge giovanile – e usufruendo dell'inquadratura offerta dalla lettura di Franco Tomasi: «soprattutto nei primi due sonetti della serie si apre la strada alla rivendicazione di una invettiva dell'io lirico, non più vittima, come tipicamente accade, della ruvida ritrosia della donna amata, ma protagonista pieno, lui e la sua voce poetica, di un vero e proprio controcanto

⁸⁹ F. TOMASI, *Lettura di "Arsi gran tempo e del mio foco indegno" di Torquato Tasso*, in «Italiq», 15 (2012) [mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 23 juin 2020, URL: <http://italique.revues.org/345>; DOI: 10.4000/italique.345], p. 52.

amoroso».⁹⁰ La materia, come si è potuto rilevare, non è nuova rispetto alla recente evoluzione narrativa della stampa mantovana (si pensi in particolare a quanto osservato per i sonetti LXXXVIII-XC), ma i toni sembrano farsi qui più feroci e definitivi. Venuta meno la necessità di un pretesto contingente e concreto (LXXXVIII-LXXXIX) o raffinatamente retorico (XC), la poesia si svolge ora esclusivamente intorno alla rivendicazione di affrancamento da un amore vile, che – come fango sulle ali di *palustre augello* (v. 3) –⁹¹ «ha trattenuto il poeta [...] nelle regioni infime e basse del desiderio»,⁹² e alla conseguente attesa della vendetta, che si consumerà grazie alla *damnatio memoriae* del nome della donna (vv. 12-14: «Perfida ancor ne la tua fraude io spero / Che, dove pria giacesti, ella ti spinga / Ne gli oscuri d’oblio profondi abissi»). Segue, subito dopo, il rincaro di *Non più crespo oro, o d’ambra tersa e pura* (XCII), rovesciamento del sonetto bembiano *Crin d’oro crespo et d’ambra tersa et pura* (*Rime*, 5), nonché «invettiva dai toni aspri e violenti, con la promessa di descrivere la donna priva del velo di bellezza che la poesia le poteva concedere»: ⁹³ il poeta, libero dall’inganno di Amore, può finalmente rimuovere dai suoi versi le *mentite larve* (v. 12), fallaci fantasmi di «fintioni poetiche»⁹⁴ distanti dal vero, augurandosi che madonna, mostrata nelle sue «proprie [...] sembianze» (v. 13), possa essere disprezzata dal mondo intero (ma si noti il tono sarcastico, a differenza della più esplicita redazione eterea, della chiusa, vv. 12-14: «Ecco, i’ rimovo le mentite larve: / Hor ne le proprie tue sembianze homai / Ti veggia il mondo, e ti contempi e pregi»). Lo scarto, perfettamente sottolineato dalla *dispositio* consecutiva (e non sarà forse un caso che proprio nell’Osanna sia ripristinato l’ordine originale dei due componimenti, che apparivano invece invertiti in C),⁹⁵ è palese: dall’attesa di una

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ È riproposta dal Tasso, come già in LXVI, la similitudine dell’*augel palustre*, questa volta però con maggiore aderenza al modello: nel Tasso qui (vv. 1-4: «Arsi gran tempo, e del mio foco indegno / Esca fu sol vana bellezza e frale, / E qual palustre augello il canto e l’ale / Volsi di fango asperse ad humil segno»), come già nel Casa di *Rime*, 53 5-6 (in risposta a Benedetto Varchi: «ma io palustre augel che poco s’erga / su l’ale sembri») e 61 13-15 («Io, come vile augel scende a poca esca / dal cielo in ima valle, i miei dolci anni / vissi in palustre limo»), la figura è immagine del poeta incapace di elevare il suo canto a causa della distrazione delle passioni terrene.

⁹² TOMASI, *Lettura di “Arsi gran tempo e del mio foco indegno”*, cit., p. 54.

⁹³ *Ivi*, p. 55.

⁹⁴ TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 286.

⁹⁵ Diversa però l’opinione di Tomasi (*Lettura di “Arsi gran tempo e del mio foco indegno”*, cit., p. 63), che giustifica il mutato ordine dei componimenti in C: «La novità rispetto alla seriazione Eterea è, come si è già avuto modo di osservare, una inversione tra *Arsi gran tempo* e *Non più crespo oro*, dettata dal desiderio di creare una progressione argomentativa più serrata e forse coerente, in nome della quale l’io lirico dapprima dichiara di voler attuare un controcanto amoroso, destinato appunto a rappresentare la bellezza

vendetta passiva, raggiunta con un'azione svolta in negativo (il non celebrare più la propria donna, condannando la sua memoria all'oblio), al proposito di contribuire attivamente attraverso la propria opera, dichiarando fede a una prospettiva divenuta obiettiva, non più viziata dal filtro amoroso, allo scherno di colei che si è mostrata perfida e crudele. Come si è solo parzialmente anticipato, a complicare l'omogeneità tematica della sequenza eterea – giustificando però in anticipo, dal punto di vista narrativo, la mancata soluzione della canzone *Quel generoso mio guerriero interno* (CIV) – contribuiscono le nuove acquisizioni dei sonetti XCIII-XCIV e XCVI (gli ultimi due già parte dell'autografo C).⁹⁶ Esordiscono con la figura dell'apostrofe i componimenti XCIII (*Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore*) e XCIV (*Sdegno, debil guerrier, campione audace*), il primo indirizzato ad Amore – cui viene fatto giuramento di nuova fedeltà, sentimentale e poetica (vv. 5-6: «Tal ch'io muto consiglio e dono il core, / Sacro la verde età, sacro l'ingegno») –, il secondo che si articola, a partire dal primo verso, come un'accorata preghiera rivolta dal poeta allo Sdegno affinché, più debole combattente sul campo di battaglia (vv. 5-8: «Già si spezza il tuo ferro, e già si sface / Qual vetro o gelo al ventilar de l'ali; / Che fia, s'attendi il foco, e le mortali / Percosse? Ah troppo incauto, ah chiedi pace»), deponga le armi arrendendosi allo strapotere del suo nemico. Incentrato invece sulla similitudine petrarchesca di *Rvf*, 209 è il sonetto XCVI, dove l'amante paventa, come vulnerabile cervo in una selva, facile preda del veltro e dell'arciere, i colpi mortali della sua donna. La metafora guerresca della battaglia, fulcro tematico-narrativo di XCIV, viene estesa, invece, anche al successivo sonetto XCV, ultima lirica di repulsa prima della palinodia di XCVII, in cui però all'antagonista Amore si contrappone non più la prosopopea dello Sdegno, destinata a soccombere, ma la figura medesima del poeta, che all'opposto – finalmente libero dal *giogo indegno* (v. 5) – può dichiararsi adesso tetragono agli assalti del suo nemico: «Vibra pur l'arme tue, faccia l'estremo / D'ogni tua possa orgoglio et honestate, / Nulla curo io, se tuoni o pur saetti» (vv. 9-11). Solo la conclusione, nell'ultima strofa, sembra preannunciare l'imminente fine dell'ostilità da

femminile priva dei “ricchi fregi” della poesia, cui segue, nell'apice dell'ira dominata dallo sdegno, la *damnatio memoriae*».

⁹⁶ È da notare, tuttavia, come nel Chigiano la nuova acquisizione – e in particolare il sonetto XCIV, dal momento che XCVI era invece parte della silloge per Laura – non inficiava l'omogeneità tematica della sezione dedicata allo sdegno, ma si attestava come primo componimento della successiva serie tematica, riservata al pentimento (cfr. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 80).

parte dell'amante (vv. 12-14: «Così mai d'amor lampo, o di pietate / Non veggia sì che speme il core alletti, / Che mansueta lei, non fera io temo»). Con *Ahi, quale angue infernale in questo seno* (XCVII) la *climax* tematica, innescata con il sonetto LXXXVI e culminata nell'invettiva di *Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura*, giunge allo scioglimento risolutivo, dove il poeta «attribuisce a un'ispirazione demoniaca il suo stile aggressivo: la sua "lingua", che in *Arsi gran tempo* aveva appunto il compito di far sprofondare negli abissi dell'oblio l'oggetto della sua poesia, era divenuta "temeraria", empia, proprio a causa della tentazione insinuatasi attraverso l'ira»;⁹⁷ il suo stile, cui poco prima si era riconosciuto il pregio di essersi liberato della nociva zavorra dei falsi fregi (XCII 12-14), è ora giudicato più duro delle armi del gigante Efialte, di memoria dantesca (*Inf.*, XXXI 84-96), che osò sfidare gli dei. Non rimane dunque, all'amante che ha osato insultare la bellezza della sua donna, che cercare rifugio e nascondiglio nei solitari paesaggi naturali («Hor qual arena sì deserta, o folto / Bosco sarà tra l'Alpi, ov'io m'invole / Da la mia vista solitario e vago?»).

La conclusione del canzoniere lucreziano, ben contrassegnata, sotto l'aspetto metrico, dall'inserzione delle due canzoni contigue CIII-CIV, è preceduta da una serie di cinque sonetti il cui tema centrale (con la sola e isolata eccezione di CII) è la riaffermazione dell'innamoramento, prima rinnegato. In XCVIII, quasi una seconda e più sfumata palinodia, il poeta accusa Amore – che «Mesce brame e temenze, e sdegni et odi» (v. 8) – colpevole di aver offuscato ai suoi occhi, provocando così i «duri aspri lamenti» (v. 2), la bellezza e la pietà di madonna. XCIX e C sono invece differenti declinazioni dell'immagine topica della fiamma amorosa: nel primo caso fuoco inestinguibile e senza rimedio (vv. 12-14: «Ma chi temprà quel foco e que' martiri, / Onde m'ardete voi la notte e 'l giorno, / Se tutte fiamme sono i miei sospiri?»), a contrasto con il «caldo de la sua Donna», per il quale «possono esser molti refrigeri trovati da la natura e da l'arte»;⁹⁸ in C *dolor mortale* (v. 6) e ugualmente insanabile, acuito dal silenzio che la donna impone all'innamorato (vv. 1-4: «Vuol, che l'ami costei, ma duro freno / Mi pone ancor d'aspro silentio. Hor quale / Havrò da lei, se non conosce il male, / O medicina, o refrigerio almeno?»). Di impianto retrospettivo è poi il sonetto CI (*All'hor che ne' miei spirti intepidissi*), diviso tra la fronte, in cui l'io si rivolge al recente passato segnato dal

⁹⁷ TOMASI, *Lettura di "Arsi gran tempo e del mio foco indegno"*, cit., p. 60.

⁹⁸ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 290.

raffreddamento della passione amorosa, nonché dalla conseguente perdita dell'ispirazione poetica (vv. 3-5: «Pigro divenni augel di valle e roco, / E vile e grave a me medesimo io vissi. / Nulla poscia d'Amor cantai nè scrissi»), e il tempo presente della sirma, in cui il poeta, *cetra discorde* (v. 9), può finalmente rinnovare il suo canto in lode dell'amata, affidandosi a ciò che gli detta Amore (vv. 12-14: «E dolce il canto è sol nel vostro nome, / E poetando sol di sì begli occhi, / Mi detta Amor quanto io di lui ragiono»). Da ultimo il discordante CII, componimento che, riaffidandosi ai modi dello scontro guerresco, descrive la vittoria dello sdegno contro le false lusinghe della donna, ponendosi come controcanto a distanza del precedente *Sdegno, debil guerrier, campione audace* (XCIV), in cui il poeta, incalzato dal potente Amore, chiedeva pace.

Dei due testi lunghi, collocati in chiusura della prima silloge, è interessante notare innanzitutto la completa diversità della materia trattata (che l'autore desume in parte, come si è notato nel corso del paragrafo 2 del precedente capitolo, da altrettante canzoni petrarchesche, *Rvf*, 135 e 360). Una digressione di carattere descrittivo è *Qual più rara e gentile* (CIII), lirica interamente fondata sulla figura iterata della similitudine, tramite cui la donna viene paragonata, con intento celebrativo, a una serie di creature ed elementi naturali o mitologici (il cigno, l'ermellino, la fonte dell'oblio e della memoria, il fiore dell'aurelia, il loto, la pietra solare e la pietra selenite). Il riconoscimento del magistero di Amore, che, infondendo ispirazione poetica, impedisce all'amante di divenire «Fra tante meraviglie un muto sasso» (v. 92) è motivo del congedo, i cui versi sembrano richiamare *e contrario* la fronte del sonetto CI (dove all'opposto l'io lamentava, come negativo effetto del disamore, il «basso e fioco / Garrir» del proprio canto). Si dirà brevemente anche di *Quel generoso mio guerriero interno* (CIV), il cui contenuto è stato già in parte messo a fuoco dalle rilevazioni stilistiche del capitolo primo. L'oggetto dei versi è noto: la contesa, davanti al tribunale della Ragione, dei sentimenti ipostatizzati di Sdegno e Amore; con il primo dei protagonisti che definisce, sin dall'argomento posto a presentazione del testo, il distanziamento dal pur indubitabile modello petrarchesco, dove a dialogare con Amore era la persona del poeta (uno scarto che trova la sua giustificazione, come si vedrà, anche nei plurimi rimandi interni al sistema del macrotesto definito dal primo canzoniere). Seguendo le orme di *Rvf*, 360 – in cui alla difesa di Amore era riservata la seconda parte del componimento – il primo a prendere la parola è lo Sdegno, il quale, dopo aver rivendicato la sua fedeltà alla Ragione e il suo ruolo di

difensore dell'anima, «per arginare il pericolo scaturito dal desiderio sfuggito al freno del controllo razionale» – ruolo che pure viene vanificato «dalla natura proteiforme delle tentazioni concupiscibili, simili all'Idra che deve fronteggiare Ercole», come si apprende dalla seconda stanza –⁹⁹ è costretto ad ammettere la sua sconfitta a fronte della manifesta superiorità della passione amorosa (vv. 52-60: «Lasso, qual brina al sole, o dove spira / Tepido vento, si discioglie il ghiaccio. / Tal ancor io mi sfaccio / Spesso a' begli occhi, et a la dolce voce. / E mentre si dilegua / Il mio vigor, pace io concedo o tregua / Al mio nemico; e quanto è men feroce, / Tanto più forte il sento, / E volontario a' danni miei consento»). Il discorso dell'antagonista, Amore, ha inizio con la sesta stanza: egli, presentandosi nelle vesti di un imputato «che riconosce le proprie colpe, ma che rende più sottile la propria difesa chiamando in causa altri agenti»,¹⁰⁰ esordisce dichiarando – con significativo rimando alla narrazione del giovanile innamoramento del sonetto II (vv. 1-4: «Era de l'età mia nel lieto aprile, / E per vaghezza l'alma giovenetta / Già ricercando di beltà ch'alletta, / Di piacer in piacer, spirito gentile») – il motivo del suo fallo, il desiderio di bellezza: «[...] E s'io rara bellezza / Seguij sol per vaghezza, / Tu sai, ch'a gli occhi desiosi apparse / Donna così gentile / Nel mio più lieto aprile, / Che 'l giovenetto cor subito n'arse. / Per questa al piacer mossi / Rapidamente, e dal tuo fren mi scossi» (vv. 83-90); la successiva controaccusa dei vv. 97-120, in cui vengono considerate «le ragioni che avrebbero spinto lo Sdegno ad agire, lasciando libero sfogo all'ira»,¹⁰¹ sembrano invece essere un chiaro riferimento, nell'ambito della progressione del romanzo amoroso all'interno del *liber*, alla trascorsa serie dedicata al rifiuto dell'amante. Nelle stanze finali, partendo dal raffronto mitologico dei figli di Leda, i fratelli Castore e Polluce, viene poi definita la differenza tra l'amore concupiscibile (il protagonista della contesa) e il puro amore razionale, che, a differenza del primo (invischiato nel fango delle passioni terrene), ha il potere di raffinarsi attraverso la contemplazione della bellezza, elevandosi al cielo (vv. 124-130: «E ben par, ch'egualmente ambo ci deste / Un raggio di beltà, che di leggiadre / Forme adorna e colora il terren limo. / Egli s'erger sovente, et a quel primo / Eterno mar d'ogni bellezza arriva, / Ond'ogni altro deriva / Io caggio, e 'n questa humanità m'immergo»); facendo uso di un serbatoio di immagini non nuovo ai

⁹⁹ TOMASI, *La canzone "Quel generoso mio guerriero interno"*, cit., p. 111.

¹⁰⁰ Ivi, p. 115.

¹⁰¹ Ivi, p. 117.

componenti di questa prima parte dell'Osanna (come già avveniva per il codice Chigiano), che si ricollega in particolare al sonetto LV. Nella chiusa dell'ultima stanza Amore «propone la sua *peroratio* alla Ragione, chiede cioè insieme perdono [...] e dichiara la sua speranza di giungere ad un progressivo raffinamento che lo possa portare, finalmente, a una contemplazione congiunta con quella della volontà».¹⁰²

1.2. I concetti nella prima parte

1.2.1. Tra epica ed encomio: dal «suon de l'arme» ai «più lodati carmi»

Come anticipato nelle pagine introduttive del capitolo, sarà compito del presente paragrafo indagare quali soluzioni retoriche siano state adottate per quanto concerne lo svolgimento narrativo della prima silloge della raccolta, con particolare attenzione a possibili interferenze di registri elevati – forti di eventuali sostegni intertestuali e derivati *in primis* dal serbatoio del Tasso epico, ma non solo – nell'universo lirico di un canzoniere incentrato sull'amore giovanile, e di parziale matrice autobiografica, per Lucrezia Bendidio.

Ed è significativo, a questo proposito, notare in primo luogo come – a una lettura più attenta – proprio il sonetto proemiale, che assolve la funzione di aprire non solamente la prima parte delle rime ma l'intero libro delle amorose, e di indubbio valore programmatico, sia testimonianza di un caso in questo senso esemplare. Alla base di questa osservazione si pone il cortocircuito tra *Vere fur queste gioie e questi ardori* e il penultimo sonetto della *princeps*, *Fabio, io lunge credea col basso ingegno* (CLXXIX), di cui si propone di seguito il testo:

I

Vere fur queste gioie e questi ardori
 Ond'io piansi e cantai *con vario carme*,
Che poteva agguagliar il suon de l'arme
 E de gli heroi le glorie e i casti amori.
 E se non fu de' più ostinati cori
 Ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme
 Già non devrei, che più laudato parme

CLXXIX

Fabio, io lunge credea col basso ingegno
 Sovra me stesso in voi lodando alzar mi,
Et agguagliar co' più lodati carmi
 Quel valor che di fama eterna è degno.
 Ma più d'appresso, hor più sublime segno
E la gloria veggio io d'impres e d'armi,
 A cui alzarsi devrian metalli e marmi,

¹⁰² Ivi, p. 120.

Il ripentirsi, ove honestà s'honori.
 Hor con gli essempli miei gli accorti amanti,
 Leggendo i miei diletti e 'l van desir,
 Ritolgano ad Amor de l'alme il freno.
 Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti,
 Et a ragion tal volta il cor s'adire,
 Dolce è portar voglia amorosa in seno.

Non c'humil laude. E tal s'havrebbe a sdegno.
 Così maggior si scopre antica torre
 Od alto monte, a chi vicino il guarda,
 E poggiar non vi puote huom lento e carco.
 Però si ferma al periglioso varco
 Del vostro honor la penna, e no 'l trascorre,
 Già leggiera e veloce, hor grave e tarda.

Si tratta, per quanto riguarda CLXXIX, del primo elemento del dittico d'encomio a Fabio Gonzaga, chiusura apparentemente avulsa dal contesto del *liber* (che trova nella lirica di pentimento *Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle* [CLXXVIII] la sua più naturale fine), se non per il legame con il sonetto di dedica *Quella, che trasse già d'oscura parte* – con cui CLXXIX condivide il ricercato schema metrico, non petrarchesco, ABBA ABBA CDE ECD – al cugino Vincenzo I, duca di Mantova e del Monferrato. I punti di contatto tra i due testi sopra riportati sembrerebbero però suggerire un andamento circolare della lettura, stabilendo un collegamento tra il termine e l'inizio del libro di rime e riabilitando, almeno parzialmente, nel sistema del macrotesto, la funzione della “non amorosa” conclusione: la spia di più immediata evidenza si individua innanzitutto nella quasi perfetta identità della rima B (*-arme; -armi*), con quanto consegue per quanto riguarda l'attestazione dei rimanti, in un caso differenti solo nel numero (*carne-carmi*), nel secondo allotropi (*arme-armi*). Tutto si gioca però sull'uso tassiano, in funzione metapoetica, del verbo *agguagliar*, in entrambe le occorrenze attestato al v. 3 (ma introdotto in I – sostituendo la lezione *sostenere* delle stampe 9, 11 e 15 – a partire dalla redazione chigiana, e dunque, significativamente, in stretta correlazione con la funzione proemiale che il sonetto assume a partire dal riordinamento del ms. C), a segnare gli estremi di un libro di poesia che si pone – almeno idealmente – tra le imprese “epiche” degli eroi («con vario carne, / Che poteva agguagliar il suon de l'arme / E de gli heroi le glorie e i casti amori») ¹⁰³ e l'encomio più nobile, che guadagna al destinatario fama eterna

¹⁰³ Non stupisce che *suon de l'arme* sia sintagma ricorrente nei due poemi: con significato proprio, letterale è in *Lib.*, III 76 7 («Lasciano al suon de l'arme, al vario grido, / e le fère e gli augei la tana e 'l nido»); e specialmente in *Conq.*, dove spicca l'occorrenza di IV 1 7, in rima con *carne* («E tra corni, e tamburi, e 'l suon de l'arme, / Le trombe risonar co 'l fiero carne», con riferimento ai soldati cristiani in marcia verso Gerusalemme), il cui rilievo è accresciuto dalla ripresa circolare della chiusa (IV 82 7), che ripropone l'ottava di *Lib.*, III 76, a descrizione del lavoro degli artigiani militari nella foresta di Saron; un'altra attestazione, ma non in posizione di rima, è anche in *Conq.*, XV 58 6 («Feri il gran lume con terror le viste / De' Franchi; e tutti al suon de l'arme armarsi»). Ancor più significativo, per la sua aderenza al sonetto proemiale, è però il riscontro metapoetico di *Conq.*, VII 60 5-8, un'invocazione alla musa affinché lo stile sia adeguato alla materia di guerra – lo scontro tra Argante e Tancredi – che il poeta si accinge a

(«Et agguagliar co' più lodati carmi / Quel valor che di fama eterna è degno»); quasi due moniti stilistici – sebbene nel sonetto al Gonzaga la dichiarazione poetica si limiti alla contingenza del testo, e non retrospettivamente, come nel proemio, alla raccolta intera –, che sembrano alludere alla tensione verso un registro elevato (all'aspirazione a superare la *medietas* fiorita della lirica amorosa), retoricamente ostentata – non casualmente – nei luoghi liminari e più incisivi del doppio canzoniere. Elemento non trascurabile, comune ai due sonetti, è anche il sostantivo *carme/i*, *hapax* petrarchesco da *Rvf*, 186.¹⁰⁴ Il rinvio a *Rvf*, 186, infatti, risulta quanto mai significativo per la sua connotazione metapoetica: il *ruvido carne*, nella poesia dei *Fragmenta*, è riferito allo stile non levigato di Ennio, padre dell'epica latina, che cantò le gesta di Scipione in maniera non adeguata alla statura del personaggio, così come il poeta stesso ha fatto con Laura (vv. 12-14: «Ennio di quel cantò ruvido carne, / di quest'altro io: et oh pur non molesto / gli sia il mio ingegno, e 'l mio lodar non sprezz!»). Più vicino al modello del Petrarca sarebbe quindi CLXXIX, dove l'io lirico dichiara analogamente la sua inadeguatezza nel lodare acconciamente il dedicatario.

Preso atto della corrispondenza tra I e CLXXIX, è interessante notare come, nel secondo componimento, la trama di richiami intertestuali “alti” si sviluppi in molteplici direzioni. Rimanendo ancora nello spazio della prima quartina, per passare però a una rilevazione che è innanzitutto di tipo extratestuale, si consideri a questo proposito la nota d'autore a commento del v. 3: «leggasi il *Panegirico* d'Isocrate, nel quale quel eccellentissimo oratore dimostra come a lo scrittore si convenga, nel lodare, agguagliare con l'oratione la grandezza de le cose lodate»;¹⁰⁵ il modello del *Panegirico* isocrateo sarà infatti ricordato dal Tasso anche nella stesura delle esposizioni per la successiva stampa Marchetti, *princeps* delle rime d'encomio, dove viene citato in relazione alla prima stanza della canzone alla nana (*O d'alta Donna pargoletta ancella*):

È stato dubbio, s'egli sia maggior difficoltà l'aggrandir le cose piccole, ovvero il lodar le grandi convenevolmente, ma per opinione d'Isocrate nel suo *Panegirico*, è più difficile l'arteficio di lodar

cantare («Musa, hor mi dà canora, ed alta voce; / E furor pari à quel furor m'inspira; / Sì che non sia de l'opra indegno il carne: / Ma s'aguagli il mio canto al suon de l'arme»).

¹⁰⁴ Il sostantivo si attesta con frequenza nella poesia di Bernardo Tasso (undici sono le occorrenze negli *Amori*, libro quarto e quinto; sul Tasso figlio, tuttavia, può aver influito anche il riutilizzo della voce da parte di Bembo: tra le sue *Rime* si contano tre occorrenze: 58 58, 149 6, 153 3. Cfr. COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 317-20).

¹⁰⁵ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 350.

le cose grandi: né questa opinione è diversa da quella di Demetrio Falereo, e di Marco Tullio, i quali vogliono, che *tutte le cose si trattino convenevolmente*, cioè le grandi magnificamente, e le mediocri con mediocrità, e l'humili humilmente, *se non quando si scherza, ch'all'ora le cose piccole si sogliono aggrandire con molta gratia*, come fa il Poeta in qualche parte di questa Canzona, lodando la Nana.¹⁰⁶

Sebbene il confronto tra i due componimenti, suggerito dalla prossimità, nei contenuti, dei due passi delle esposizioni, non faccia che porre in risalto la serietà grave del sonetto indirizzato al Gonzaga, rispetto alla canzone, dove lo stile sublime dell'encomio si attenua nelle pose fiorite dello scherzo poetico, tale per cui «le cose piccole si sogliono aggrandire con molta gratia» (si pensi, per esempio, alla dolce cantabilità della prima stanza, suggerita dal doppio vezzeggiativo ai vv. 1-2, e, nei versi finali, dalla rima tronca *sei-Dei*; oppure, con concorso della sintassi del verso, all'affettato parallelismo del v. 11: [vv. 1-13] «O d'alta Donna *pargoletta* ancella, / O *leggiadretto* mostro / In cui si volle compiacere Natura, / Questa si viva, e giovenil figura, / È meraviglia più gentil di quella / Ch'anco per fama dura; / E ne le carte, e nel purgato inchiostro, / Che describe i Giganti al secol nostro: / Però che l'invaghir del far paura, / È più gradito effetto. / *Quelli odiosi fur, tu cara sei*: / E 'l tuo cortese aspetto / Vagheggiano i superni erranti *Dei*»). Per tornare invece alla lettera del testo, si possono individuare significative suggestioni anche nei versi delle terzine. La sirma accoglie infatti, in particolar modo nella prima strofa, la doppia similitudine dell'*antica torre* o *alto monte*, i quali si mostrano in tutta la loro imponenza solo a chi è vicino, all'ultimo negandogli la possibilità della salita; un'immagine in cui si potrebbe riconoscere l'eco dantesca del colle del bene nel canto I dell'*Inferno*, la cui ripida scalata viene negata al pellegrino – appena scampato all'«acqua perigliosa» del peccato

¹⁰⁶ ID., *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, cit., p. 75. Ma sull'opinione d'Isocrate cfr. anche quanto sostenuto più distesamente nei *Discorsi del poema eroico* (cit., p. 82): «E peravventura Virgilio stimò vera quella opinione d'Isocrate, il quale, come racconta Plutarco nella sua *Vita*, dimandato quel che fosse la retorica, rispose ch'era officio del retore il far le cose grandi picciole, e le picciole grandi. Ma se ciò fosse vero, sarebbe similmente officio del medesimo il far le cose degne indegne, e l'indegne degne, l'illustri oscure, e l'oscure illustri, le compassionevoli degne di riso, e le ridicole meritevoli di pietà, e il toglier la meraviglia alle maravigliose, e la verisimilitudine alle vere, aggiungendola alle cose contrarie con l'eccellenza del suo artificio, col quale può superare la difficoltà della materia e la natura istessa. Tuttavolta la cosa sta altrimenti: perché Isocrate, mutando opinione, s'ebbe mai quella che da Plutarco gli fu attribuita, disse: “È agevol molto il superare le cose picciole con l'orazioni, ma parlando aguagliar le grandi è malagevolissimo; e de' fatti gloriosi è difficil dire quello che non si è detto prima; ma delle cose basse e di piccol'estima ciò che si dice a caso, è proprio”. In molti altri luoghi manifestò la medesima opinione, nella quale fu seguito da' migliori e più giudiziosi maestri dell'eloquenza. Laonde non è dubbio che l'eccellentissime forme s'introducono meglio nella materia che sia atta a riceverle».

(v. 24) – poco dopo l’inizio: il *periglioso varco* (v. 12) del sonetto tassiano, l’ascesa al monte che si rivela pericolosa per l’uomo che è *lento e carico* (inadatto, dunque, all’impresa), diviene invece espediente retorico di *captatio benevolentiae*, alludendo a un peccato di tipo poetico, a un’insufficienza di mezzi che denuncia l’incapacità di cantare degnamente la gloria e l’onore del proprio signore (vv. 12-13: «Però si ferma al periglioso varco / Del vostro honor la penna, e no ’l trascorre»). E si noti come – senz’altro più propriamente rispetto alla labile suggestione di *Inf.*, I – il debito nei confronti della tradizione chiami in causa, con una nuova interferenza di registri, che mescola la lirica amorosa all’encomio e viceversa, la memoria di un altro autore, il Della Casa metapoetico del sonetto proemiale, dove allo stesso modo il poeta, rivolgendosi però alla donna amata, riconosce: «troppo ampio spazio il mio *dir tardo umile* / dietro al vostro valor verrà lontano» (vv. 7-8; e *grave e tarda*, come si legge nell’ultimo verso, è anche la penna tassiana, incapace di superare lo scoglio della salita, la grandezza delle imprese del Gonzaga). A coronamento di quanto fin qui osservato, può essere aggiunta una considerazione finale: la rifunzionalizzazione del *viator* di possibile memoria dantesca, ostacolato o – meglio – spaventato dalle difficoltà del cammino (le tre fiere infernali, che si tradurrebbero nell’insormontabile altezza della torre/monte nel sonetto dell’Osanna), quale rappresentazione figurata del poeta che scrive, fa pensare a un’altra similitudine, cara al Tasso scrittore di prosa e teorico, vale a dire quella pseudodemetriana del viandante-lettore, che intoppa camminando per «aspra ed iscoscesa via»,¹⁰⁷ un’asprezza che è indice di «un non so che di magnifico e di grande»;¹⁰⁸ sebbene opposti siano i punti di vista (da una parte lo scrivente che fatica a proseguire il percorso intrapreso con la sua opera, dall’altra chi legge, che inciampa e avanza a rilento), la matrice comune della metafora – il cammino accidentato nella sua duplice accezione di faticoso processo di scrittura e di lettura – si attesta quale indizio allusivo che riconduce, ancora una volta, sulla strada della *gravitas*.

È opportuno notare, tuttavia, come gli evidenti tratti di marca proemiale distinguibili nel primo elemento del dittico a Fabio Gonzaga si irradiano attivamente anche nei confronti dei luoghi limitrofi del libro, coinvolgendo le liriche a esso vicine. Si consideri, a questo proposito, il sonetto posto a conclusione dell’Osanna (CLXXX):

¹⁰⁷ ID., *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 124.

¹⁰⁸ ID., *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 204.

Signor, ch'immortal laude havesti in guerra,
 Là 've i rapidi fiumi agghiaccia il verno,
 In pace ancor s'acquista honore eterno
 E mano inerme apre Helicon e serra. 4
 Tu, ne la tua famosa e nobil terra,
 Deh, non haver due gran vittorie a scherno:
 L'una di te, che 'l tuo nemico interno
 Puoi raffrenar quando ei vaneggia et erra; 8
 L'altra di mia fortuna, e d'empie e felle
 Luci, se 'l cielo e 'l fato ha ingiusta forza.
 Chi vide mai più gloriosa palma? 11
 Molti vinser la terra, e tu le stelle:
 Tu signoreggia il ciel, che tutto sforza,
 Rendendo vera libertate a l'alma. 14

In particolare, nella prima quartina, i motivi del proemio paiono fondersi significativamente con suggestioni eroiche, che si attestano in accordo con il fine celebrativo della poesia. Evidente è infatti, in questo caso, il riecheggiamento del sonetto d'esordio, metapoetico, del Bembo (*Rime*, 1 5: «Dive, per cui s'apre Helicon et serra»),¹⁰⁹ qui rifunzionalizzato in un contesto quasi epico: il canto delle imprese conseguite in tempo di pace (con *mano inerme*) può infatti eguagliare le lodi immortali delle gesta militari – gesta che il Gonzaga ha compiuto *Là 've i rapidi fiumi agghiaccia il verno*, ossia «in Fiandra, dove questo nobilissimo cavaliere ha militato molti anni in servizio del Re, con molta sua laude» –,¹¹⁰ permettendo al poeta di ascendere all'Elicona, monte sacro alle Muse, e procurargli, attraverso il suo canto, *honore eterno*. Lo scarto irrimediabile, quale si delineava in CLXXIX, tra l'altezza della materia (la gloria e l'onore del dedicatario) e gli insufficienti mezzi del soggetto lirico, viene qui, in chiusura del libro, dove la magnificenza dell'oggetto di lode viene a coincidere con la capacità sublimante della lode stessa, superato: la celebrazione del Gonzaga (in virtù della nobiltà delle sue azioni: il dominio del desiderio amoroso e del destino avverso al poeta) può davvero paragonarsi alla sublime grandezza dell'epica e, come eroico encomio di trionfi

¹⁰⁹ La memoria del sonetto proemiale del Bembo agisce scopertamente, nel Tasso lirico, anche in un altro sonetto d'encomio, dedicato alla duchessa d'Urbino e accolto nella stampa bresciana Marchetti (*Rime*, 595): «S'egli avrè ch'altra memoria antica / Rinovi io mai, pittor non rozzo, in carte, / E ch'Elicona per me s'apra, e d'arte / Aura m'inspire al gran concetto amica, / Udrà lo scita, udrà l'arena aprica, / Il tuo nome immortale, e nobil parte / Avrà fra l'armi, e fra gli honor di Marte / Lo scettro, e 'l vanto di beltà pudica»(vv. 1-8). In questo caso tuttavia, più propriamente, l'ispirazione delle Muse è invocata a soccorso del canto dell'impresa di Terra Santa, affinché al poeta sia «conceduto di finire il suo Poema» (arg.), la *Liberata*.

¹¹⁰ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 350.

E tiri, come a Tebe, i tronchi e i marmi;	8
Tu che nel canto ancor d'empie Sirene Dolce risuoni altrui, perchè non pieghi Un cor rigido più d'aspra colonna?	11
Tempra come saette in mele i preghi, E prendi l'arme de l'antica Atene Contra costei, ch'è scinta in treccia e 'n gonna.	14

Si noterà innanzitutto che, come già per CLXXIX, una scoperta spia testuale di connessione con l'esordio del libro si riconosce nelle due parole-rima della fronte (*carmi*, *armi*), declinazione plurale della rima B (-*arme*) di *Vere fur queste gioie e questi ardori*, mentre i riscontri salgono a tre in rapporto al primo dei sonetti al Gonzaga (con rimanti in B *alzarmi*, *carmi*, *armi*, *marmi*); l'attestazione in sede di clausola versale del sostantivo *carmi* coincide inoltre, in linea con i precedenti già considerati, con la materia metapoetica della lirica, una preghiera che il poeta amante rivolge all'eloquenza affinché possa vincere, con la sua poesia, lo sdegno dell'amata. Interessante è però rilevare, oltre a un'ulteriore conferma della circolarità macrostrutturale del doppio canzoniere, come la ripresa del modulo epigrammatico, che interessa qui l'intero componimento, divenga componente attiva della *gravitas* stilistica del testo: l'accumulo sintattico introdotto dall'apostrofe esplicita del v. 1 e innervato, a partire dalla seconda quartina, sull'iterazione anaforica del pronome *Tu* è infatti strumento che, attraverso il prolungamento del discorso, accresce l'attesa del lettore, ritardando lo scioglimento dell'aspettativa all'ultima strofa. Alla poesia, che avrebbe il potere di sedare violente rivolte di uomini in armi, accecati dall'ira, di rendere innocui serpenti velenosi e placare le tempeste, si richiede al contrario – come si apprende solamente con la risoluzione degli ultimi tre versi – di addolcire le proprie preghiere *come saette in mele*, per piegare colei che, invitta da Amore, in accordo con la tradizionale rappresentazione della bellezza disarmata (da *Rvf*, 121 4-6: «Tu [Amore] sè armato, et ella in treccie e 'n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba, / ver' me spietata, e 'ncontra te superba», ma per la ricorrente espressione *in treccia e 'n gonna* nella lirica tassiana cfr. par. 1.2.5), sottomette il cuore dell'amante. Se dunque, alla luce dell'istanza finale, si tratta di una dichiarazione di poetica che si schiera a favore delle dolci blandizie dello stile lirico, colpisce che il sonetto, data la sua struttura sintattica, sembri piuttosto imitare il magnifico *ampio sermon* cui è fatto riferimento al v. 2, senza contare che epico è anche il modello dei vv. 3-8, ispirati, come segnalato nell'autocommento, alla descrizione virgiliana delle straordinarie

facoltà dell'eloquenza di Nettuno, con cui il dio placa la tempesta scatenata da Giunone a danno dei troiani (*Aen.*, I 148-153: «Ac veluti magno in populo cum saepe coorta est / seditio saevitque animis ignobile volgus, / iamque faces et saxa volant, furor arma ministrat: / tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem / conspexere, silent arrectisque auribus adstant; / ille regit dictis animos et pectora mulcet»).

1.2.2. Un amore «più spirituale»

Dopo il sonetto proemiale, come si è considerato più minutamente nel paragrafo 1.1, il romanzo amoroso viene avviato con la lirica *Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto* (II), presentata dall'argomento che segue: *Dimostra come l'amore acceso in lui da l'aspetto de la sua Donna fusse cresciuto dal suo canto*. La precisazione del contenuto della didascalia non è casuale poiché individua il fattore rivelatosi determinante per l'insorgere della passione amorosa, fino a poco prima tenuta a bada: il canto di madonna (v. 9: «Quando ecco un novo canto il cor percosse»), che ha reso indomabili (e «più cocenti», v. 10) le fiamme d'amore, già suscitate dalla vista di lei. Si tratta quindi di un innamoramento avvenuto in due tempi, che sancisce anche – come illustrato nell'esposizione – la superiorità di Lucrezia rispetto alle precedenti figure femminili della tradizione lirica amorosa: per la sua bellezza, che è maggiore perché capace di soggiogare il poeta armato di sdegno (vv. 1-2: «Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto / Già rotto il gielo, ond'armò Sdegno il core»); mentre, come ricordato dall'autore, disarmato è l'io di *Rvf*, 3), facendogli riconoscere «le vestigia de l'antico ardore» (v. 3; con significativo calco virgiliano, reso esplicito nel commento, da *Aen.*, IV 23: «Adgnosco veteris vestigia flammae», come già in *Purg.*, XXX 48); e per il modo con cui si impone la sua vittoria: «col dolcissimo canto. Laonde si comprende che l'amor del Bembo [suscitato invece dalla mano della donna, come descritto in *Rime*, 2] fosse assai materiale, et questo più spirituale. Però che più spirituale è il senso de l'udito che quello del tatto».¹¹³ L'insistita attenzione, a testo e nei paratesti, sulla specificità immateriale dell'innamoramento si scopre ancora più determinante se si guarda, com'è stato notato da Giulia Puzzo,

¹¹³ ID., *Rime d'amore*, cit., p. 220.

all'ordine dei componenti quale si attestava nell'esordio del manoscritto chigiano, e poi non confermato nella *princeps*:

I sonetti introduttivi della stampa (I-III) corrispondono, infatti, ai sonetti I, IV e II del codice, con la significativa anticipazione del sonetto chigiano IV, il quale, nell'Osanna, segue immediatamente la dichiarazione programmatica del sonetto I e ha così il compito di impostare la raccolta. Nella versione del manoscritto, il sonetto, descrivendo la fascinazione del poeta per il canto della donna e l'accrescersi dell'amore, proseguiva e arricchiva la narrazione dell'innamoramento; collocato invece in posizione introduttiva nella stampa, esso apre quasi *ex abrupto* la vicenda del poeta, dove la lode della voce femminile precede ora il primo incontro con la donna e il sorgere dell'amore.¹¹⁴

Il primo canzoniere – il cui svolgimento narrativo, come si è ricordato, è sì punteggiato da testi incentrati su chiari motivi cortigiani e legati al contingente della situazione reale (o supposta tale) –, anche se riservato al racconto di un «più drammatico e terreno amore» (se confrontato con quello per Laura della seconda parte, che invece «si appaga in se stesso»),¹¹⁵ si aprirebbe, dunque, con uno scarto rispetto alla redazione precedente, nel segno di un sentimento di carattere incorporeo e, per questo motivo, superiore;¹¹⁶ l'autore,

¹¹⁴ PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna*, cit., pp. 169-70.

¹¹⁵ MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 120.

¹¹⁶ Si tratta, come prevedibile, di un "concetto" relativo allo svolgimento della tematica amorosa che è fortemente sviluppato anche nelle rime della stampa Marchetti, in cui il catalogo delle donne celebrate si avvale per lo più dell'immagine muliebre quale ispiratrice di un amore casto e spirituale. Così avviene, per citare alcuni fra i più rilevanti esempi, nel sonetto in lode a Barbara Sanseverina (*Barbara meraviglia a tempi nostri*, cfr. vv. 12-14: «E quel, ch'a noi così traluce, e splende, / E d'ardente virtù lucido esempio, / E di gloria immortal, divina fiamma»); e cfr. a questo proposito PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593)*, cit., p. 191, che rileva: «il sonetto inquadra la bellezza di Barbara nel tema della creazione divina, come implicito e radicale superamento di tutte le bellezze di mano mortale edificate per monarchi o divinità pagane»); a Lucrezia Scota (*Quel vago raggio, che lampeggia, e splende*) di cui si noti l'esposizione: «Loda meravigliosa di questa Signora, che la sua bellezza non generi amore lascivo, ma un amore casto e pieno di riverenza» (con ancora una chiusa significativa nell'ultima terzina: «O di nova Lucretia alma bellezza / Che non estingue, e fa più degni i Regi / Del Cielo, e celesti alte corone»). Sulla bellezza intesa come derivazione celeste e divina cfr. tra gli altri *O chiara luce di celeste raggio*, a Lucia Albana e *Rivolse Clelia sospirando al Cielo*, a Clelia Farnese (vv. 12-14: «Che vide mai qua giù più bella imago / D'angelica beltà? Più chiaro esempio / D'haver a scherno il mondo, e i suoi diletti?»). Riconducibile a una declinazione filosofica, di derivazione neoplatonica, dell'amore spirituale è il sonetto *Alma gentil, che da superni chori*, debitamente presentato dall'argomento: *Dimostra secondo l'opinione de Platonici come l'Anima nuovamente scesa nel corpo, e dimenticatasi de le cose celesti, e desta dal raggio de la bellezza, sale e comincia a ricordarsi de l'Intelligenze*; un motivo che viene ripreso, con significativa tangenza rispetto alle battute d'inizio del canzoniere amoroso (in cui, come si è detto, elemento fondamentale è il canto della donna, che sancisce l'innamoramento), in *Per tre sublimi vie sopra le stelle* (anch'esso a Clelia Farnese), dove il poeta fonda l'encomio sull'esposizione delle tre vie che permettono all'anima di ritornare al Cielo, «come scrive Plotino nel libro *De triplici animae reditu*»: la bellezza, il canto, la filosofia, tre qualità in cui eccelle la donna lodata (vv. 1-8: «Per tre sublimi vie sopra le stelle, / Donna reale ad immortal soggiorno, / L'alme sovente inviti al suo ritorno, / Quanto veloci più, tanto più

per citare ancora la limpida riflessione di Puzzo, «prendendo le distanze dagli antecedenti lirici e rifacendosi invece alle tesi platoniche e aristoteliche, per le quali vista e udito vengano reputati sensi maggiormente prossimi alla sfera del divino [...] sembra voler plasmare una poesia amorosa che si rivolga a più alte percezioni [...] e che abbia dunque uno stile – alla lettera – più raffinato».¹¹⁷ D'altra parte, il tema della voce è spunto che si riscontra anche nel primo sonetto chigiano a seguito del proemio, il III nell'edizione mantovana (vv. 1-8):

Era de l'età mia nel lieto aprile,
 E per vaghezza l'alma giovenetta
 Già ricercando di beltà ch'alletta,
 Di piacer in piacer, spirto gentile,
Quando m'apparve Donna assai simile
Ne la sua voce a candida Angeletta;
 L'ali non mostrò già, ma quasi eletta,
 Sembrò per darle al mio leggiadro stile.

Un testo che però nell'Osanna viene accolto con l'apporto di una variante non trascurabile («Ne la sua voce a candida Angeletta»), che elimina la precedente dittologia, rendendo esclusivo il riferimento all'«impalpabile»¹¹⁸ elemento uditivo, al v. 6, la cui lezione nel manoscritto leggeva: «Ne la voce e nel volto ad Angioletta». Inoltre, un contributo notevole all'interpretazione dell'episodio narrato secondo una prospettiva che superi la dimensione terrena e materiale del sentimento d'amore è fornito dal commento autoriale:

«Già ricercando di beltà, ch'alletta, / Di piacer in piacer spirto gentile»: con ogni beltà è congiunto un piacere: con la beltà del corpo il piacere del senso, con la beltà de l'animo il piacer de l'animo, con quella de la mente il piacer de l'intelletto. Dunque, di bellezza in bellezza ascendiamo al cielo per via di resolutione, come insegna Socrate ne l'*Amoroso Convito*. E dopo lui Alcino [Albino], filosofo platonico. *E per la medesima strada, et con l'istesso methodo risolutivo possiamo salir di piacere in piacere, cominciando da quel de l'udito e de la vista. E dice "spirto gentile" per escludere ogni diletto sozzo e materiale, il quale fosse impedimento a questa resolutione e quasi morte del corpo.*¹¹⁹

belle. / L'una con gli occhi illustri a par di quelle / Ch'in ciel rischiara il portator del giorno, / L'altra il tuo canto raddolcisce intorno, / E rasserena i nemi e le procelle»).

¹¹⁷ PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna*, cit., pp. 170-71.

¹¹⁸ «Porre l'accento sulla voce femminile significa proclamare in quale misura la virtù della propria donna sia superiore, poiché essa si dimostra in grado di innamorare con una bellezza più impalpabile di quella che è possibile esaminare tramite la vista» (ivi, p. 170).

¹¹⁹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 221 (mio il corsivo).

Viene infatti ribadita – in particolare nelle righe finali – la visione platonica e nobilitante, dipendente in primo luogo dall’accento posto sul casto piacere uditivo, con cui viene presentata la vicenda narrata (molto più che «diletto sozzo e materiale»). Un evento di cui viene confermato il carattere spirituale e incorporeo e che diventa, per il novello amante, fonte di alta ispirazione poetica, come dichiarato nella prima terzina: «Miracol novo: ella a’ miei versi, et io / Circondava al suo nome altere piume, / E l’un per l’altro andò volando a prova» (vv. 9-11). È in questi versi che, tramite il sintagma d’attacco, *Miracol novo*, innescando una significativa comparazione intertestuale sul piano stilistico, declinata e, allo stesso tempo, “risolta” mediante il superamento del modello da parte dell’io lirico tassiano, si stabilisce una connessione con *Rvf*, 309: se infatti a essere oggetto del sonetto petrarchesco è l’«alto e novo miracol» (v. 1) di Laura, fugacemente manifestatosi sulla terra, e per cui il poeta – incaricato da Amore di dipingerlo in versi per mostrarlo a chi non vi ha assistito – riconosce ancora la sua inadeguatezza (vv. 9-11: «Non son al sommo anchor giunte le rime: / in me il conosco; et proval ben chiunque / è ’nfin a qui, che d’amor parli o scriva»); in *Era de l’età mia nel lieto aprile* l’innamorato beneficia nell’immediato degli effetti positivi derivanti dall’incontro di madonna, che veste il suo stile di *altere piume*. La tessera, che allude, con la metafora del volo, a una poesia alta e sublime, è più che mai notevole, essendo lezione che interessa anche il v. 2 del componimento dellacasiano in risposta a Benedetto Varchi, attestata nell’edizione dei *Sonetti* di quest’ultimo per i tipi di Lorenzo Torrentino (Firenze 1557).¹²⁰ Di seguito il testo dei vv. 1-9, secondo l’edizione a cura di Stefano Carrai:

Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga
 che ’n Adria mise le sue *eterne piume*,
 a la cui fama, al cui chiaro volume
 non fia che ’l tempo mai tenebre asperga;
 ma io palustre augel che poco s’erga
 su l’ale sembro, o luce inferma e lume
 ch’a leve aura vacille e si consume,
 né pò lauro innestar caduca verga
 d’ignobil selva [...].

¹²⁰ A dare conto delle varianti dell’edizione Torrentino («perlopiù formali», mentre sostanziale, insieme a quella citata, è anche *che tempo*, senza articolo, al v. 4), non registrate nell’apparato critico di Fedi, è Carrai (cfr. DELLA CASA, *Rime*, cit., pp. 187-88).

La clausola *altere piume* – mutata in *eterne piume* nell’idiografo Magliabechiano VII 794 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e nella *princeps* di rime del Monsignore (Venezia 1558, per i tipi di Nicolò Bevilacqua) – «potrebbe essere lezione originaria di gusto sannazariano (cfr. *Sonetti e canzoni* 13, 1-2: “Mandate, o Dive, al ciel con chiara fama / di questo almo mio cigno il nome altero”)).¹²¹ Significativo è che anche nel testo dellacasiano il sintagma sia allusione metaforica – giustificata, inoltre, dall’immagine celebrativa del cigno, simbolo della poesia, tramite cui l’autore si riferisce al Bembo – alla ricercatezza dello stile poetico, magnifico e sublime.

La volontà autoriale, quale si apprende dai primi tre sonetti del libro, di raccontare in versi una vicenda amorosa che sia libera della zavorra terrena della realtà contingente e che sia svolta, al contrario, con modi (o si potrebbe dire concetti) filosofico-spirituali richiedenti, come si conviene, «la pompa e l’altezza dello stile»,¹²² tale volontà, si diceva, riaffiora distintamente – sebbene non rappresenti una costante delle rime per Lucrezia – in alcuni luoghi del “romanzo”, dove la componente narrativa, per esempio, cede il passo a evocative pause descrittive, come accade nel sonetto XV (arg.: *Loda gli occhi de la sua Donna, dicendo che son di purissimo lume come il cielo, la cui fiamma non arde e non consuma, e mossi da Amore come da loro intelligenza*):¹²³

¹²¹ Ivi, p. 188. Il sintagma si riscontra anche – ma non in riferimento allo stile poetico – nelle *Rime* di Vittoria Colonna (35 4: «Mentre l’aura amorosa e ’l mio bel lume / fean vago il giorno e l’aer chiaro e puro / con largo volo pel camin sicuro / mossi già l’onorate altere piume») e nel *Ben divino* di Giovanni Battista Pigna, CLXXV 1: «Da ben di Dio raccese altere piume / l’alma sentì nel suo caduco nido, / e sormontò fino a i celesti lampi, / d’angelica virtù cercando l’acque» (si cita rispettivamente da V. COLONNA, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d’Avalos Marchese di Pescara*, Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli a cura di T. R. TOSCANO, Giorgio Mondadori, Milano, 1998 e G. B. PIGNA, *Il ben divino*, inedito a cura di N. BONIFAZI, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1965).

¹²² TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 121. Cfr. in particolare, per i sonetti citati, i paragrafi 1.2.2. e 1.2.3. del capitolo *Sonetti e canzoni nella stampa Osanna: una rassegna stilistica con uno sguardo in diacronia*.

¹²³ Si noti che nel Chigiano il componimento si attestava nella sezione conclusiva, in quart’ultima posizione, dove, come ha notato MARTIGNONE (*La struttura narrativa del codice chigiano*, cit., p. 95), anche alla luce della finalità encomiastica nei confronti della casa d’Este (resa esplicita con l’inclusione di due liriche dedicate a Leonora, la canzone CLII e il sonetto CLV di C), si imponeva una visione dell’amore in senso neoplatonico e spiritualizzante: «La sequenza conclusiva di C₂ contiene però qualcosa in più della semplice (e tarda) ripresa di uno scontato motivo encomiastico. È in primo luogo da notare che gli stessi sonetti CLIV e CLVI (l’ultimo di C), pur non accennando direttamente a Leonora, sembrano alludere a lei. CLIV (un altro recupero dagli Eterei) rivela la necessità di abbandonare, *infiammato d’un celeste ardore* e purgato *d’ogni macchia mortal*, gli amori lascivi per celebrare e cantare quello onesto, ed è testo da interpretare (almeno in questo contesto) come elogio di Leonora, oggetto di amore puro, “platonico”, purificante. In CLV, cui si è già accennato, il poeta si duole del fatto che per l’infermità Leonora non possa più cantare [...] ed è danno ancor maggiore perché si tratta di canto celeste, beatificante, che ripropone l’immagine angelica della donna già tracciata nel sonetto precedente [...]. CLVI infine [...] funge da conclusione e apoteosi dei motivi svolti nei testi precedenti, e, direi, dell’intero canzoniere».

Del puro lume, onde i celesti giri Fece, e 'l sole e le stelle il Mastro eterno, Formò i vostri occhi ancora, et al governo Vi pose Amor perchè gli informi e giri.	4
E solo un raggio che di lor si miri, Lunge sgombra da noi la notte e 'l verno De gli affetti terreni, e 'l foco interno Di leggiadri v'accende alti desiri.	8
La fiamma fa gli spirti a lei sembianti E non consuma i nostri cori o sface, Ben che purghi le voglie impure e miste.	11
Non è tema, o dolor, che mai n'attriste, Serena è come voi la nostra pace, E son pianti di gioia i nostri pianti.	14

È innanzitutto interessante notare come anche in questa occasione la celebrazione dell'amata, qui declinata nella lode degli occhi, sia letta nella prosa dell'esposizione alla luce di un superamento rispetto alla tradizione precedente:

gli occhi, come vuole Aristotele, sono di natura d'acqua, e ciò era necessario per ricever le specie de le cose sensibili, dovendosi far la vista per cotal ricevimento, altri portarono opinione che ne la vista si mandassero fuori i raggi [...] E tra gli altri Democrito estimò che gli occhi fossero di natura di fuoco, havendo risguardo ai raggi. *Questa opinione fu seguita da' poeti: ma il Poeta dice che se gli occhi de la sua donna sono di fuoco, non è di questo fuoco elementare, ma di quel celeste, il quale è purissimo.*¹²⁴

Gli occhi di Lucrezia, infatti, non solo possono mondare con lo sguardo, in accordo con la concezione stilnovistica dell'amore, il cuore dell'uomo dagli impuri *affetti terreni* (v. 7, in C, più prosaicamente, «mondani»), ma possono vantare di essere stati formati con fuoco non «elementare», il medesimo con cui sono state plasmate le sfere del cielo. Concentrandosi più minutamente sull'esordio della prima quartina, si può osservare, inoltre, come l'argomento amoroso – prendendo le distanze dalle più consuete pose liriche – sia qui incrociato con il sommo tema della creazione. Su di esso si fondava proprio il più chiaro esempio di *gravitas* di concetti e di forme nell'ambito del rigido contenitore metrico del sonetto, il dellacasiano *Questa vita mortal*, «elogio salmodiante dell'attività creatrice di Dio padre, innescato dalla quartina iniziale sulla vanità della vita terrena e del

¹²⁴ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 231.

motivo del ravvedimento»,¹²⁵ quest'ultimo, introdotto con la seconda strofa e reso possibile grazie all'epifanico disvelamento dell'opera divina (cfr. vv. 5-8: «Or a mirar le grazie tante tue / prendo, ché frutti e fior, gelo e arsura / e sì dolce del ciel legge e misura, / eterno Dio, tuo magisterio fue»); un componimento, quello grave del Casa, cui si associa nella sua gravità – in virtù del noto *incipit* del dialogo *La Cavaletta* – la prova “minore” (poiché «nel fine [...] diminuisce il suono il quale accresce monsignore») ma riguardante il «medesimo soggetto»¹²⁶ del Coppetta, *Locar sopra gli abissi* (si vedano almeno i vv. 1-9: «Locar sopra gli abissi i fondamenti / de l'ampia terra e, quasi un sottil velo, / l'aria spiegar con le tue mani, e 'l cielo / e le stelle formar chiare e lucenti; / por legge al mar, a le tempeste, ai vènti, / l'umido unire al suo contrario e 'l gelo / con provvidenza eterna e sommo zelo, / e crear e nodrir tutti viventi, / gran segni fur de la tua gran possanza»).¹²⁷ Alle suggestioni di marca dellacasiana, inoltre, si potrebbe forse aggiungere, a margine del verso incipitario, la rilevazione di echi fonici che potrebbero derivare dal Dante di *Oltre la spera che più larga gira* (con le parole *puro...giri* che richiamerebbero fonicamente *spera* e *gira* del sonetto dantesco), lirica che il Tasso, come si è detto, accostava per la gravità dei concetti proprio al sonetto del Monsignore.¹²⁸ Per passare a un livello più strettamente lessicale, il *Mastro eterno* (v. 2), Dio onnipotente e creatore cui si deve anche la sublime purezza degli occhi di madonna, è tessera che non casualmente ricorre con frequenza nel poema didascalico-religioso *Il mondo creato*,¹²⁹ oltre a ritornare in altri luoghi delle *Rime*,¹³⁰ in cui il motivo sacro diviene parte dell'encomio – talora postumo (come per la canzone 517, in morte del cardinale Ercole

¹²⁵ DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 222.

¹²⁶ Si cita, qui e in parentesi, da TASSO, *La Cavaletta*, cit., pp. 92 e 91.

¹²⁷ Si cita dall'antologia *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. ANSELMINI, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, Milano, BUR, 2019³ (2004).

¹²⁸ Cfr. TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit., p. 119.

¹²⁹ Otto le occorrenze, sempre in posizione di clausola e in relazione all'atto della creazione (si cita da ID., *Il mondo creato*, testo critico a cura di P. LUPARIA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006 [Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. VI]): I 180-83 («O non giace in palude o in ima valle, / In cui non si ritrovi e non si mostri / Mirabil arte del suo Mastro eterno, / Che fe' di nulla il magistero e l'opre»), II 285-86 («[...] e le sue note, e i segni / Poi di sua mano impresse, il Mastro eterno»), III 283-84 («Anzi fu l'alta man del Mastro eterno, / Ch'in tante forme figurollo e finse»), V 29-30 («Avea la dotta man del Mastro eterno / Di bei fiori di stelle il ciel dipinto»), VI 543-46 («O come grandi sono, e come eccelse, / Come maravigliose, o Mastro eterno, / Tutte l'opere tue, che tu facesti / Con infinita sapienza et arte!») e 1627-29 («Tal mente umana, che tutto altro intende / Quanto di fuor di lei dipinge et orna / La mano e l'arte del gran Mastro eterno»), VII 16-17 («Ma in questo ch'allor fece il Mastro eterno / Gran teatro e volubile e rotante») e 557-58 («Ma non sol ne l'aspetto e ne la fronte / Mirabile l'arte fu del Mastro eterno»).

¹³⁰ Oltre alla presente, sono cinque le attestazioni (tutte “encomiastiche”) nel *corpus* delle rime tassiane: 517 146, 894 10, 951 35, 1220 14, 1630 11.

Gonzaga, o per la 1220, alla defunta duchessa di Ferrara Barbara d’Austria) – rivolto ai destinatari dei componimenti; e basti solo ricordare, per il momento, rinviando la riflessione al paragrafo dedicato, che di origine encomiastica – come numerosi altri testi poi rifunzionalizzati nel sistema del canzoniere Osanna – è anche il presente sonetto tassiano, indirizzato a Lucrezia Susena, dama di Lucrezia d’Este, nella sezione di rime d’occasione del manoscritto Chigiano (C_{2b}).¹³¹ La fonte da cui è tratto il sintagma è però una lirica amorosa, la canzone petrarchesca 70, un componimento che instaura con il sonetto tassiano una connessione che va al di là del semplice calco lessicale: con questo testo infatti – che precede il trittico delle “cantilene oculorum” (71-73), sugli occhi di Laura (e in lode degli occhi è anche, si ricordi, *Del puro lume, onde i celesti giri*) – Petrarca «rinnega l’ideologia amorosa della sua giovinezza [...] per aprire un discorso nuovo e diverso», in cui si riconosce «un passaggio da una concezione sensuale e pessimistica dell’amore [...] a una visione spiritualeggiante che potremmo chiamare stilnovistica».¹³² Se diversa è la contestualizzazione del motivo sacro nella canzone dei *Fragmenta* (vv. 41-44: «Tutte le cose di che ’l mondo è adorno / uscìr buone de man del mastro eterno; / ma me, che così adentro non discerno, / abbaglia il bel che mi si mostra intorno») – in un passo in cui si legittima la bontà intrinseca di tutte le creature terrestri e così di Laura (da non considerarsi colpevole, quindi, per il tormento causato all’amante) –¹³³, la tensione spirituale, di eco stilnovista, che contraddistingue la svolta, nel corso del *Canzoniere*, della canzone 70 è almeno parzialmente sovrapponibile con il proponimento tassiano – che affiora, in vero, in una parte dei componimenti Osanna, tra cui XV – di racchiudere nella redazione definitiva del canzoniere lucreziano la storia di un amore capace di elevare chi ne fa prova, prescindendo dalla ricerca di appagamenti concreti e carnali.¹³⁴

¹³¹ Per la sigla cfr. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 94.

¹³² Così Santagata in PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 349-50.

¹³³ Così parafrasa Santagata: «le creature sono tutte buone in quanto opere della Bontà divina: anche Laura dunque non è colpevole dell’affanno che provoca (colpevole è l’amante che non capisce la vera natura del dono divino e invece di coglierne l’interna spiritualità si arresta alle forme corporee, suscitatrici di desideri sensuali)» (ivi, p. 356).

¹³⁴ Una linea, quest’ultima, che viene altrettanto sviluppata nella silloge: si pensi, per rimanere nella medesima sezione narrativa, alla ballata IX, in cui il poeta lamenta che gli sia preclusa la vista della mano di lei, coperta dal guanto; una negazione che sarà pienamente risarcita, anche se fugacemente, con il contatto fisico durante il ballo (sonetto XXXVIII), «momento di massima vicinanza e corresponsione fra gli amanti» (MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 97).

Una conferma di quanto sin qui messo in luce si ritrova nel contiguo sonetto XVI, in cui viene rinnovata la descrizione, con toni eterei e, si potrebbe dire, ossimoricamente incorporei, delle bellezze dell'amata, ispiratrici di più alti pensieri:

Quella candida via sparsa di stelle	
Che 'n ciel gli Dei ne la gran reggia adduce,	
Men chiara assai di questa a me riluce,	
Che guida pur l'alme di gloria ancelle.	4
Per questa, ad altra reggia, a vie più belle	
Viste, il desio trapassa, Amor è duce,	
E di ciò ch'al pensier al fin traluca,	
Vuol che sicuro fra me sol favelle.	8
Gran cose il cor ne dice, e s'alcun suono	
Fuor se n'intende, è da' sospir confuso,	
Ma non tacciono in tanto i vaghi sguardi.	11
E paion dirlti: – Ahi, qual ventura o dono,	
Quello ch'a te non è coperto e chiuso,	
Rivela a noi, mentre n'avampi et ardi. –	14

Nel testo non c'è più traccia di espliciti riferimenti alla parte del corpo cui la lode viene rivolta, la quale viene resa nota al lettore solamente attraverso l'argomento (*Loda il petto de la sua Donna*). Si tratta di un processo di astrazione del lessico erotico che, secondo la citata indagine di Puzzo, sarebbe da ricondurre nell'alveo di «una netta progressione verso uno stile grave», attuata nel passaggio dall'autografo alla *princeps*: oltre, infatti, alla soppressione dei componimenti più licenziosi, nell'Osanna vengono cassate e sostituite «alcune tessere lessicali che nel Chigiano definivano, senza sublimazione, parti del corpo o atti d'amore»;¹³⁵ affatto diversa, a questo proposito, appariva la lezione del v. 4 nel manoscritto C: «Che bianca appar fra tenere mammelle», già correzione della stesura primitiva, di ancora più marcata sensualità per il particolare del dettaglio numerico, stampata nell'edizione Baldini (11), «Che pura e bianca va fra due mammelle».¹³⁶ Si potrebbe pertanto supporre che questa precedente declinazione del sonetto, più marcatamente erotica e dunque – si potrebbe dire – vicina al contesto lirico delle rime amorose, Tasso l'avesse attinta dal canto IV della *Liberata*, in corrispondenza del passo in cui – quasi parodizzando il lessico paradisiaco dantesco – si descriveva come lo

¹³⁵ PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna*, cit., p. 171. Per quanto riguarda la soppressione dei componimenti licenziosi, viene portata a esempio la coppia di sonetti chigiani LXXXVI-LXXXVII, sullo scambio di baci tra le due donne cantate dal poeta.

¹³⁶ Altri esempi, di cui viene dato conto (*ibid.*), sono: XXXV, *Del seno, e i capei d'or* (C) > *E l'oro de' bei crin* (85); CIV, *al petto molle* (C) > *al molle avorio* (85); CXLVII, *sospiri accesi* (C) > *sospiri cortesi* (85); CLXVII, *Seno meraviglioso* (C) > *Meraviglioso grembio* (85).

sguardo dei crociati tentasse di spiare i segreti del petto di Armida.¹³⁷ Al contrario, la lezione Osanna («Che guida pur l'alme di gloria ancelle») ben si adegua, completandola, alla rarefatta similitudine della prima quartina, in cui il petto dell'amata viene paragonato alla via Lattea – che si credeva potesse condurre alle divine dimore del cielo, come narrato, commenta l'autore, da Ovidio nelle *Metamorfosi* – per la sua facoltà di elevare il desiderio amoroso alla dimensione incorporea della volontà dell'intelletto («a gli intelletuali regni et a la contemplatione de le cose intelligibili»)¹³⁸.

Questa tipologia di rappresentazione muliebre, declinata attingendo a immagini, metafore e allusioni di carattere “extraterrestre”, trova giustificazione, nonché perfetto compimento se pensata in relazione a XVI, nel sonetto XXX, dove ancora una volta la gravità dei concetti (i modi sublimi con cui l'amata viene celebrata) si coniuga, come per gli esempi precedenti, all'elaborazione formale:

Questa rara bellezza, opra è de l'alma Che vi fa così bella, e 'n voi traluce Qual da puro cristallo accesa luce? È sua nobil vittoria, e quasi palma?	4
O gloria od arte, e magistero è d'alma Natura? <i>O don celeste, o raggio e duce</i> <i>Ch'al vero Sole, onde parti, conduce,</i> <i>Et aggravar no 'l può terrena salma?</i>	8
<i>Le sembianze, i pensier, gli alti costumi</i> <i>Tutti paion celesti; e s'io n'avampo</i> Non par ch'indi mi strugga e mi distempre.	11
Lontano io gelo, et ombre oscure e fumi Par ch'io rimiri; in così dolci tempore De' begli occhi me illustra il chiaro lampo.	14

La lirica è frutto di una fitta rielaborazione correttoria testimoniata dalla travagliata redazione originaria del manoscritto estense E₂, in cui si avvicendano varianti sostitutive che, talvolta, respinte in favore di una nuova lezione, non trovano conferma nella

¹³⁷ Si tratta delle ottave 31-32: «Mostra il bel petto le sue nevi ignude, / onde il foco d'Amor si nutre e desta. / Parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta: / invida, ma s'a gli occhi il varco chiude, / l'amoroso pensier già non arresta, / ché non ben pago di bellezza esterna / ne gli occulti secreti anco s'interna. // Come per acqua o per cristallo intero / trapassa il raggio, e no 'l divide o parte, / per entro il chiuso manto osa il pensiero / si penetrar ne la vietata parte. / Ivi si spazia, ivi contempla il vero / di tante meraviglie a parte a parte; / poscia al desio le narra e le describe, / e ne fa le sue fiamme in lui più vive». Per l'uso del verbo *internarsi* cfr. *Par.*, XIX 58-60; per l'immagine di 32 1-2 cfr. *Par.*, II 34-36 (ma si rinvia, a questo proposito, all'analisi puntuale di Tomasi in TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 252-53).

¹³⁸ Cfr. l'esposizione dell'autore (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 233).

definitiva edizione Osanna. Qui, sebbene attenuata dalla posa dubitativa dell'interrogazione, la visione di Lucrezia non è solamente mezzo per elevarsi alla contemplazione degli *intellettuali regni*, bensì tramite per ricongiungere l'anima con il *vero Sole*,¹³⁹ Dio, di cui lei è diretta emanazione: «in questo quaternario dubbita se la bellezza sia opera de la natura, o dono d'Iddio e raggio de la Divinità, come estimano i Platonici, e par che s'appigli più a questa opinione».¹⁴⁰ Un'opinione che trova sostegno nella terzina successiva, dove il poeta arriva ad affermare che il fuoco amoroso, da cui è arso, non è per lui causa di dolore e disfacimento, essendo provocato da una donna che conserva, nelle sue sembianze terrene, qualità celesti.¹⁴¹

Questa caratterizzazione della donna amata è un tratto che ricorre anche in altri luoghi della silloge, a partire dalla sezione iniziale dell'innamoramento, come avviene in *Mentre adornò costei di fiori e d'herba*, lirica di cui si era già notato il marcato ascendente stilnovistico: «Ma sembrò voce uscìr tra' folti rami: / – Donna con sì gentile e caro sdegno / Non è nata fra boschi o poggi et acque; / Ma perché 'l mondo la conosca et ami / Scesa è dal cielo in terra, e dove nacque / Di sua bellezza honor celeste è degno» (vv. 9-14); e ancora nel sonetto XLVII (vv. 1-7: «Quel, d'eterna beltà raggio lucente, / Che v'infiora le

¹³⁹ Più sfumata e di minor impatto risultava la lezione di partenza del v. 7 nel ms. Estense: «Che per sublime strada al ciel conduce» (E_{2a}), poi sostituita nell'autografo con la variante definitiva (E_{2b}) e così accolta, senza ulteriori modifiche, in 85 (cfr. l'apparato critico in *ivi*, p. 37).

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 246. Sul recupero tassiano della teoria platonica-plotiniana della bellezza, sviluppata liricamente in seno al nucleo di rime per la Bendidio ed elaborata anche nell'ambito dei dialoghi (in particolare *Il Minturno ovvero de la bellezza e Il Messaggiere*), intesa come «trasparenza dell'anima che si manifesta nel velo del corpo» e che «agisce nel ricondurre le anime degli uomini al cielo», si veda E. ARDISSINO, «L'aspra tragedia». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki Editore, 1996 (p. 115, da cui si cita, ma cfr. pp. 103-27); EAD., *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003; EAD., *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni Editore, 2002, 2 voll., vol. I, pp. 231-44; A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 131-68; B. BASILE, *L'ultimo autoritratto*, in ID., *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini Editore, 1984, pp. 103-74.

¹⁴¹ Sull'uso del verbo *distempri*, in clausola del v. 11, la cui portata semantica viene annullata dalla negazione, si vedano al contrario i riscontri nel *Canzoniere*, in 55 14 («Amor, avegna mi sia tardi accorto, / vòl che tra duo contrari [fuoco e lacrime] mi distempre») e 224 13 («s'arder dal lunge et agghiacciar da presso / son le cagion' ch'amando i' mi distempre, / vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno»), che testimoniano la pena dell'amante; a questi si aggiunge l'occorrenza di 359 38, nelle parole di Laura, apparsa in sogno: «Et ella: "A che pur piangi et ti distempre? / Quanto era meglio alzar da terra l'ali, / et le cose mortali / et queste dolci tue fallaci ciance / librar con giusta lance, / et seguir me, s'è ver che tanto m'ami, / cogliendo omai qualchun di questi rami!"». Qui la clausola dittologica (*piangi e ti distempre*) e il rimprovero per una passione che non è stata capace di levarsi da terra, esaurendosi nelle *cose mortali*, sembrerebbero indicare una possibile connessione tra la canzone dei *Rvf* e il sonetto XXX dell'Osanna, in cui l'immagine negativa dell'amore petrarchesco, delineata dal rimprovero laurano, si vede rovesciata nell'edificante amore – secondo la visione proposta nel presente componimento, ma non estendibile all'intera silloge – del romanzo tassiano, «Ch'al vero Sole [...] conduce» (v. 7).

guance e gli occhi alluma / In questa nubilosa e fredda bruma, / Scalda la mia gelata e pigra mente. / E sveglia al core un desiderio ardente / Onde, qual novo augel che l'ale impiuma, / Volar vorrebbe...»), di cui l'autore sottolinea la trama filosofico-amorosa (in contrasto con il dettaglio contingente dell'argomento: *Dice a la sua Donna d'esser acceso da la sua beltà nella maggiore asprezza del verno*) nell'esposizione, facendo appello all'autorità del Fedro platonico e di Ficino;¹⁴² per ritornare poi, con funzione contrastiva, nel sonetto di occasione cortese LI:

Non sarà mai, ch'impresa in me non reste	
L'imagin bella, o d'altra il cor s'informe,	
Nè che là, dove ogn'altro affetto dorme,	
Novo spirto d'amor in lui si deste;	4
<i>Nè men sarà, ch'io volga gli occhi a queste</i>	
<i>Di terrena beltà caduche forme,</i>	
<i>Per desviar i miei pensier da l'orme</i>	
<i>D'una bellezza angelica e celeste.</i>	8
Dunque perchè destar fiamme novelle	
Cerchi dal falso e torbido splendore	
Che 'n mille aspetti qui vago riluce?	11
Deh sappi homai che spente ha sue facelle	
Per ciascun'altra e strali ottusi Amore,	
E che sol nel mio Sole è vera luce.	14

Sebbene il componimento, già parte delle *Rime eteree*, non costituisca il frutto di una più matura rielaborazione della lirica d'amore ma una prova giovanile, esso acquista, nel più ampio macrotesto della *princeps* del canzoniere lucreziano, un incremento di significato, in particolare alla luce di quanto fin qui osservato a proposito della evidente

¹⁴² Significativo, in questo senso, è anche l'esordio della canzone L, dove si ripropone ancora una volta il concetto della bellezza femminile come immagine divina: «Hor che lunge da me si gira il sole, / E la sua lontananza a me fa verno, / Lontan da voi, che del pianeta eterno / Imagin sete, questo cor si dole, / In tenebre vivendo oscure e sole» (vv. 1-5); per la figura il Tasso rimanda, nel commento, al giudizio di Giulio Camillo Delminio: «Assomiglia la sua Donna al sole, chiamandola sua imagine, e la sua assenza, a l'assenza del sole. E questa è ottima similitudine, come pare a Giulio Camillo nel trattato de l'*Eloquenza*» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 259; per il trattato citato vd. G. C. DELMINIO, *La topica, o vero della elocuzione*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., vol. I, pp. 357-407; ma si veda anche quanto osservato dal medesimo nel suo *Trattato delle materie che possono venire sotto lo stile dell'eloquente*: «Diremo medesimamente che la venuta in loco, a cui si oppone partita da loco e presenza in loco, [e] la lontananza da loco gentilmente dimorano nella similitudine del sole, e nell'apparir e nello sparir; il che manifestamente si può comprender per la venuta di Venere appresso Lucrezio: *Te Dea te fugiunt venti, te nubila coeli / Adventuque tuo tibi suavis daedala tellus / Submittit flores, tibi rident aequora ponti, / Pacatumque nitet diffuso lumine coelum* [De rerum natura, I 6-9: "te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti, / placatumque nitet diffuso lumine caelum]; le quali tutte sentenzie sono prese dagli effetti che fa nella primavera il sole» (in ivi, p. 336).

componente “non terrena” che innerva alcuni passaggi della silloge. In accordo con quanto sostenuto in XXX, madonna è qui figurata come di «bellezza angelica e celeste» (v. 8), in contrapposizione alle corruttibili *forme* delle altre gentildonne di corte, che il poeta era stato invitato a considerare. Il testo, come denunciato da alcune riprese lessicali (la cui fonte viene resa nota nell’esposizione), incrocia un sonetto del Bembo (10) e uno del Casa (21): dal primo deriva il sintagma *torbido splendore*, riferito alla schiera delle altre donne, di «forma terrena», incapaci di suscitare amore e di reggere il confronto con il celeste aspetto dell’amata (10 1-4: «Usato di mirar forma terrena / quest’anni adietro, et torbido splendore, / vidi la fronte di celeste honore / segnata et più che sol puro serena»);¹⁴³ dal sonetto dellacasiano l’immagine delle *ottuse* frecce d’Amore, ormai inefficaci al cuore già trafitto dell’amante (21 9-11: «però che da lei sola ogni mio fato, / quasi da chiaro del ciel lume, pende; / per altra ave ei quadrella ottuse e tarde»);¹⁴⁴ Manca tuttavia nel testo bembiano, come anche nel Casa, la declinazione del tema amoroso mediante concetti di carattere filosofico-spirituale, tali per cui l’esperienza può essere interpretata positivamente: la passione, che inizia e si esaurisce nella materialità terrestre, è al contrario evento disforico, rivelandosi fonte di pena e tristezza per il poeta (10 9-11: «La pena è sola, ma la gioia mista / d’alcun tormento sempre, et quella pace / poco sicura, onde mia vita è trista»). Non così invece in LI, la cui conclusione – incentrata sul bisticcio formale (...*sol nel mio Sole*...) che è fulcro della *pointe* finale – è stata così chiosata da Pestarino:

¹⁴³ Ad accomunare il testo 10 del Bembo a *Non sarà mai, ch’impresa in me non reste* sembrerebbe essere anche l’apparente gestione epigrammatica – che porterebbe, per la lirica dell’Osanna, a una significativa interferenza stilistica, tra il registro alto e grave del sonetto e quello umile della forma classica dell’epigramma – della lirica: indubbia nel modello – con l’avallo di Dionisotti, che parla di «struttura epigrammatica e compatta» (BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, cit., p. 514) –, dove nella terzina finale il poeta riafferma quasi inaspettatamente, dopo aver constatato che nell’amore il dolore prevale sulla gioia, la fedeltà alla propria donna (vv. 9-14: «La pena è sola, ma la gioia mista / d’alcun tormento sempre, et quella pace / poco sicura, onde mia vita è trista. / E ’l divin chiaro sguardo sì mi piace, / ch’io ritorno a perir de la sua vista, / come farfalla al lume che la sface»); meno scoperta, e forse solo di superficie, in Tasso, dove non si riscontra nella strofa conclusiva un vero e proprio rovesciamento o una risoluzione narrativa in riferimento a quanto affermato nei versi precedenti – data la coerenza del pensiero del poeta (l’amore per Lucrezia, di bellezza celeste e superiore, e il rifiuto delle altre donne) che non muta nel corso del testo – ma di cui si distingue lo scarto finale (vv. 12-14), con l’affermazione dell’impotenza di Amore e la metafora del sole a sancire l’alterità ultraterrena di madonna.

¹⁴⁴ Compendia così Carrai, nel cappello introduttivo del sonetto: «L’argomento è quello della insostituibilità dell’amata e della impossibilità di consolarsi del suo diniego con il pensiero di altre donne, dal momento che il cuore dell’innamorato è tutto in potere di lei e nessun’altra riesce a farvi breccia» (DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 61).

il concetto che sigilla il sonetto pare alludere alla tematica platonica della bellezza che è in grado di guidare alla contemplazione del vero bene, rappresentato dal sole divino, anche se nella chiusa tassiana esso è ancora simbolo della bellezza, però non terrena, della donna amata, come sanciscono i vv. 7-8, ancora una volta baricentro tematico del sonetto [...].¹⁴⁵

Lo scarto, tale per cui l'amore per la donna verrà a coincidere con l'amore per Dio, non ancora reso esplicito – come notato da Pestarino – nel sonetto di marca eterea, sarà invece compiuto definitivamente nell'edizione del '91, dove il *vero Sol* di *Questa rara bellezza, opra è de l'alma* sarà finalmente da intendersi come allusione alla figura divina (XXX 7: «Ch'al vero Sole, onde parti, conduce»).

La volontà di arricchire il contenuto del canzoniere con temi e concetti che fanno riferimento all'esperienza amorosa intesa come occasione di raffinamento e purificazione dell'io si delinea anche *e contrario*, nei casi in cui il poeta si vede costretto ad ammettere la sua sconfitta e il prevalere del desiderio sensuale. Così accade nel sonetto LV, circostanziata descrizione della fenomenologia d'amore in relazione agli accidenti dell'anima dell'innamorato:

L'alma, vaga di luce e di bellezza, Ardite spiega al ciel l'ale amorose, Ma sì le fa l'umanità gravose Che le dechina a quel, ch'in terra apprezza.	4
E de' piaceri a la dolce esca avezza, Ove in sereno volto Amor la pose, Tra bianche perle e matutine rose, Par che non trovi altra maggior dolcezza.	8
E fa quasi augellin, ch'in alto s'erga E poi discenda al fin ov'altri il cibi, E quasi volontario s'imprigioni.	11
E fra tanti del ciel graditi doni, Sì gran diletto par che in voi delibi, Ch'in voi solo si pasce, e solo alberga.	14

Come si apprende dalla prima quartina – in cui viene esposto in maniera sintetica e puntuale l'argomento del testo, che prosegue nella sirma con una similitudine esplicativa, senza evolversi in un superamento della situazione iniziale –, la volontà di elevarsi al cielo amando viene immediatamente intercettata dall'*umanità*, vale a dire dalla ricerca del piacere nel limite terreno della finitezza del corpo, o meglio, per riprendere le parole

¹⁴⁵ TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 140.

dell'autore nell'esposizione, nella «natura del corpo materiale, da la quale ha principio la malitia: perché la malitia, o la pravità, che vogliam dirla, è quella ch'aggrava l'ali».¹⁴⁶ Il componimento del resto, che era già in C, offre al Tasso dell'Osanna un valido motivo per soffermarsi, in sede di commento, sulla distinzione filosofica tra i due tipi di amore, l'intelligibile e il sensibile:

La natural forza de l'ali, come dice Platone nel *Fedro*, è d'innalzar le cose gravi in alto, dove habitano gli Iddij e dove si veggiono maravigliosi spettacoli de la divinità e de l'ordine co 'l quale essi governano. Però chiama «ardite» l'ale, cioè ardita l'anima, la qual osi di spiegarle per vedere et intendere i misteri divini e celesti. [...]

Il cibo proprio de l'animo è la bellezza, la sapienza, la bontà: o più tosto il bello, il saggio et il buono de' quali nutrice l'ali e l'accresce: ma per la bruttezza e per la malitia, e per le cose contrarie, l'ali sogliono mancare. Il luogo dove si prende questo nutrimento è il campo de le verità, come dice Platone. Ma l'anima, che dechina a la sensualità, cerca l'esca de' piaceri nel volto de la sua Donna.¹⁴⁷

Sebbene, in questa occasione, la digressione dotta dell'esposizione prenda spunto da un episodio negativo (l'incapacità di amare spiritualmente), le notizie erudite – considerando il contesto “lieve” del libro di rime amorose – del commento, aggiunte a posteriori, a corredo della stampa, sembrerebbero ancora una volta sottolineare il proposito autoriale di sottoporre a un processo di raffinamento le liriche precedentemente composte, non solo con interventi sostanziali volti a modificare il contenuto o la struttura del testo, ma anche facendo ricorso allo spazio paratestuale della prosa. Tramite quest'ultima, infatti, la vicenda del protagonista viene ricondotta – nonostante l'assodato fallimento che, si noti, non viene presentato nel testo come definitivo – alla volontà di superamento della contingenza del corpo, un motivo che diventerà centrale nella sede privilegiata della conclusiva canzone CIV.

Al di là del contributo ormai acquisito delle esposizioni, è opportuno spendere una considerazione sull'immagine della prima terzina, adoperata dal Tasso per esprimere il contrasto tra le alte aspirazioni dell'io e il desiderio opposto di soddisfazioni materiali. La similitudine dell'*augellin* è infatti degna di nota per la sua derivazione dalla lirica dell'alcasiana, dove è figura ricorrente e che in due particolari riscontri risulta molto vicina

¹⁴⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 262.

¹⁴⁷ *Ibid.*

al successivo impiego tassiano di LV. Si consideri a questo proposito, in primo luogo, la seconda stanza della canzone di svolta *Errai gran tempo, e del camino incerto* (47, vv. 18-34),¹⁴⁸ componimento che «apre la serie delle rime di pentimento».¹⁴⁹

Nova mi nacque in prima al cor vaghezza,
sì dolce al gusto in su l'età fiorita,
che tosto ogni mio senso ebro ne fue;
e non si cerca o libertate o vita,
o s'altro più di queste uom saggio prezza,
con sì fatto desio com'i' le tue
dolcezze, Amor, cercava, e or di due
begli occhi un guardo, or d'una bianca mano
seguia le nevi, e se due trecce d'oro
sotto un bel velo fiammeggiar lontano,
o se talor di giovenetta donna
candido piè scopriò leggiadra gonna
(or ne sospiro e ploro)
corsi, com'augel sòle
che d'alto scenda e a suo cibo vòle:
tal fur, lasso, le vie de' pensier miei
ne' primi tempi, e camin torto fei.

Proprio come nel sonetto tassiano, l'uccello che dall'alto dei suoi voli aerei è costretto a scendere a terra per cibarsi viene associato al poeta che – distratto dalle sue più nobili aspirazioni – viene trascinato dal desiderio erotico alla ricerca delle *dolcezze* di Amore, concretizzate nelle bellezze fisiche femminili (i *begli occhi*, la *bianca mano*, le *nevi* dell'incarnato, l'*oro* dei capelli, il nudo e *candido piè*). Non c'è però possibilità di redenzione mediante l'esperienza amorosa che, distante dal pensiero neoplatonico e intesa quindi come bassa e travicante, si attua solamente sul piano terrestre ed esclusivamente materiale; e proprio in quanto tale viene condannata senza riserve dal poeta, che con questa lirica stabilisce il nuovo e petrarchesco proponimento alla *mutatio vitae*, finalmente rinnegando le «quattro strade fallaci» che hanno deviato il suo cammino: l'amore, la poesia d'amore, la ricerca della gloria poetica e la carriera ecclesiastica.¹⁵⁰ Allo stesso modo, rappresentazione dell'io «contaminato», non da amore ma «dalla passione dell'ambizione»,¹⁵¹ è l'*augel* di un'altra fra le liriche più gravi dell'ultimo Della

¹⁴⁸ Per l'evoluzione del simbolo dell'*augello* dellacassiano e per il ruolo determinante della canzone 47 all'interno del canzoniere cfr. S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere* (Giovanni Della Casa), in «Strumenti critici», XIII, pp. 265-300.

¹⁴⁹ DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 159.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ LONGHI, *Il tutto e le parti*, cit., p. 291.

Casa, la sestina 61,¹⁵² tale per cui la figura – ormai «sottratta alla significazione di prigioniero o transfuga d'Amore che gli era connaturata nella prima parte» –¹⁵³ si potrebbe definire parte acquisita dei concetti dello stile aspro e sublime del Monsignore. Di seguito la terza stanza (vv. 13-18):

Io, come vile augel scende a poca esca
dal cielo in ima valle, i miei dolci anni
vissi in palustre limo; or fonti e querce
mi son quel che osto fummi e vassel d'oro:
così l'anima purgo e cangio guerra
con pace, e con digiun soverchio cibo.

Sebbene, come anticipato, venga qui meno il tema amoroso, dove la *poca esca* è allusione ai vili premi della corrotta corte romana, ora disconosciuta in favore dei valori incontaminati offerti dallo stato di natura (e perseguibili per il Casa grazie alla sua permanenza nel paesaggio naturale della campagna di Nervesa), rimane invariata la volontà di esprimere l'intima lacerazione del soggetto, diviso tra la tensione spirituale e la pulsione alla soddisfazione materiale. È, inoltre, grazie a questo secondo riferimento testuale che viene innescato un cortocircuito tra il sonetto dell'Osanna, il lessico dell'acasiano e il Tasso epico. I luoghi interessati sono i canti IV e V della *Liberata* (che diventano V e VI nella *Conquistata*, con poche varianti sostanziali), dove protagonista è il personaggio di Armida. Si consideri innanzitutto IV 26 (vv. 1-6):

*Prendi, s'esser potrà, Goffredo a l'esca
de' dolci sguardi e de' be' detti adorni
sì ch'a l'uomo invaghito ormai rincesca
l'incominciata guerra, e la distorni.
Se ciò non puoi, gli altri più grandi adescas:
menagli in parte ond'alcun mai non torni.*

Si tratta del discorso pronunciato dal mago Idrate rivolgendosi alla nipote Armida, affinché ella contribuisca attivamente, sfruttando le proprie doti femminili, a indebolire

¹⁵² «[Nelle estreme liriche dell'acasiano] il dato formale si agita nei labirinti inconsueti della tecnica elaborata, non più tenuta a freno dalle intenzioni della possibile fruizione. Il dantismo esplode quasi con violenza nella sestina (LXI), dove l'istanza "petrosa" non si asservisce più né alla donna né alle asprezze d'Amore, ma quasi si torce nell'ostinata monomania retorica delle rime identiche e insolite» (R. FEDI, *I due canzonieri di Giovanni Della Casa*, in ID., *La memoria della poesia*, cit., p. 245, già apparso come *Introduzione* a G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di R. FEDI, Roma, Salerno Editrice, 1978, to. I pp. IX-XL).

¹⁵³ LONGHI, *Il tutto e le parti*, cit., p. 291.

l'esercito cristiano, se non a convincere il capitano Goffredo a cessare la guerra. Nell'uso del sostantivo fortemente connotato *esca* (presente anche nel sonetto LV), a indicare qui il fascino della donna – vera e propria arma contro le milizie occidentali –, si fondono insieme le due accezioni semantiche con cui la voce si attesta nelle rime del Casa: essa è infatti interpretabile sì come 'nutrimento amoroso del cuore' («che consiste negli occhi, nelle mani, nei capelli, insomma nella vista di madonna»), eppure carica del valore negativo che il nome acquista in seguito alla canzone 47, in cui diviene «attossicante nutrimento (metaforico) dello spirito».¹⁵⁴ Il recupero del modello viene completato con il passo del canto successivo, all'ottava 62, dove ricompare la nota immagine:

In van cerca invaghirlo, e con mortali
dolcezza attrarlo a l'amorosa vita.,
ché quel saturo augel, che non si cali
ove il cibo mostrando altri l'invita,
tal ei sazio del mondo i piacer frali
sprezza, e se 'n poggia al Ciel per via romita,
e quante insidie al suo bel volo tende
l'infido amor, tutte fallaci rende.¹⁵⁵

In questi versi, che si legano nel contenuto al luogo citato del canto precedente, si vede disattesa la speranza di Idraote, un fallimento che egli stesso aveva del resto, sin dall'inizio, paventato (*Prendi, s'esser potrà, Goffredo...*): vana si è infatti rivelata l'esca – qui sostituita da *cibo*, in funzione sinonimica anche nel Casa, com'è stato notato da Longhi – della bellezza di Armida sul pio Goffredo, votato a percorrere la via del Cielo, indicata da Dio. Subisce, di conseguenza, un rovesciamento anche la metafora dell'*augel*, rifunzionalizzata positivamente: esso è infatti *saturo*, appagato della sua religiosa virtù, non costretto a ricercare il nutrimento nei caduchi piaceri terreni della passione amorosa e sprezzando così le *mortali dolcezze* della donna.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Si cita ancora dal fondamentale saggio di Silvia Longhi sulla lettura del canzoniere dellacasiano (ivi, p. 298).

¹⁵⁵ Nella *Conquistata*: «In van tenta invaghirlo; e con mortali / Dolcezza attrarlo a l'amorosa vita: / E come satio augel non piega l'ali, / Ove il cibo mostrando altri l'invita; / Tal ei, schivo del mondo, i piacer frali / Fugge; e sen' poggia al Ciel per via romita: / E quante insidie tende al suo bel volo, / L'infido Amor, sublime ei sprezza, e solo» (VI 94).

¹⁵⁶ Cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 335. Si noti, inoltre, come il legame tra i citati testi tassiani e dellacasiani sia rinsaldato dall'iterazione dell'aggettivo *dolce* e dal corrispettivo sostantivo *dolcezza*, i quali ricorrono nel sonetto Osanna LV, v. 5, all'inizio della stanza di canzone 47, nella sestina 61 (anche se riferito agli anni della giovinezza), e nei due passi della *Liberata*.

Ritornando finalmente alle rime, l'apparente incongruenza del sonetto LV – che è *confessio criminis* da parte dell'io –, rispetto alle plurime attestazioni, nei versi e nel commento, della connotazione spirituale dell'amore per Lucrezia, trova nella canzone CIV, un'esautiva soluzione. È Amore stesso, infatti, a dare conto della sua duplice natura, concupiscibile (cui è data voce nella lirica), destinata a rimanere invischiata – nonostante il desiderio di purificarsi – nella terrestre *humanità* (cfr. LV 3), e razionale, ugualmente attratta dalle forme corporee di madonna ma rivolta alle alte sfere divine dell'«Eterno mar d'ogni bellezza», di cui l'amata è celeste emanazione. Si ripropongono, a questo proposito, le stanze IX e X (vv. 121-50):

Non s'iam però gemelli: ei di celeste,
 Io nacqui poscia di terrena madre;
 Ma fu il padre l'istesso, o così stimo.
 E ben par, ch'egualmente ambo ci deste
 Un raggio di beltà, che di leggiadre 125
 Forme adorna e colora il terren limo.
Egli s'erger sovente, et a quel primo
Eterno mar d'ogni bellezza arriva,
Ond'ogni altro deriva.
Io caggio, e 'n questa humanità m'immergo: 130
Pur a voci canore
Tal volta, et a soave almo splendore
D'occhi sereni mi raffino e tergo.
 Per dargli senza assalto
 Le chiavi di quel core, in cui t'essalto. 135

E con quel fido tuo, che d'alto lume
 Scorto si move, anch'io raccolgo e mando
 Sguardi e sospiri, miei dolci messaggi.
 Per questi, egli talhor con vaghe piume,
 N'esce, e tanto s'inalza al ciel volando, 140
 Che lascia adietro i suoi pensier più saggi.
 Altre forme più belle, ad altri raggi
 Di più bel sol vagheggia; *et io felice*
Sarei, com'egli dice,
Se tutto unito a lui seco m'alzassi. 145
Ma la grave e mortale
Mia natura mi stanca in guisa l'ale,
Ch'oltra i begli occhi rado avien ch'i passi.
 Con lor tratta gli inganni
 Il tuo fedel seguace, e no 'l condanni. 150

Dismessa la metafora dell'*augellin*, la canzone si affida al *topos* delle ali amorose, grazie alle quali l'amante, seguendo l'intelletto, potrebbe liberarsi dal vincolo del desiderio e della materia. A richiamare puntualmente, in chiusura della prima parte, le

premesse dell'innamoramento – considerate all'inizio del presente paragrafo – è, inoltre, il riferimento alle *voci canore* della donna le quali, unite all'*almo splendore* degli occhi, ricordano al lettore le qualità «spirituali» di lei,¹⁵⁷ che permettono di purgarsi dagli affetti terreni. Tale esito, nel presente della narrazione, rimane però disatteso a causa dell'appetito del senso, incapace di conformarsi con «la volontà illuminata da lume superiore».¹⁵⁸ Solo nella stanza finale, dove si conclude, prima del congedo, la difesa di Amore, la speranza di quest'ultimo di unirsi in futuro alla ragione nega la palma alla passione sensuale, riaffermando la marcata tensione sublime del romanzo amoroso (vv. 160-65: «Forse ancora averrà, ch'a poco a poco / Di non bramarlo impari, / E col voler mi giunga e mi rischiar / A' rai del suo celeste e puro foco, / Come nel ciel riluce / Castore unito all'immortal Polluce»).

1.2.3. «*Hora che mi lascio condurre ove gli piace*»: il versante terreno

Com'è già stato ricordato, il percorso tracciato nell'ultimo paragrafo – di un amore che intende essere, fin dalle sue premesse, slegato dalla dimensione corporea – non può dirsi esclusivo. È anzi quanto mai definita, pur senza escludere la sua declinazione spirituale, l'altra e più comune concezione del sentimento amoroso, che invece non può prescindere dal desiderio fisico e dalle conseguenze (per lo più disforiche) determinate dalla negazione, per il poeta, di un appagamento su questa terra. Nell'ambito di questo dominio di tipo “secolare”, a catalizzare l'attenzione del lettore sulle tracce della *gravitas* si attesta il sonetto alle *cure* (XXVIII),¹⁵⁹ che si riporta di seguito con a fronte il noto modello dellacasiano:¹⁶⁰

XXVIII

Della Casa, *Rime*, 8

¹⁵⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 300.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ È nell'esposizione al testo, in riferimento ai vv. 3-4, che il Tasso scrive: «quasi ne l'amore habbia luogo il destino, ma non sempre, cioè non quando ripugna a l'appetito del senso, ma hora che mi lascio condurre ove gli piace» (*Rime d'amore*, cit., p. 244).

¹⁶⁰ Lo stile grave del sonetto dellacasiano alla *Cura* era stato oggetto, com'è noto, di una lezione di Benedetto Varchi pronunciata presso l'Accademia degli Infiammati e pubblicata a Mantova nel 1545 (*Lettura [...] sopra un sonetto della Gelosia di Mons. Della Casa [...]*, Mantova, s.i.t., 1545; ora vd. B. VARCHI, *Lezione di M. Benedetto Varchi nell'Accademia di Padova sopra un sonetto del Casa e sulla Gelosia*, in ID., *Opere*, II, Trieste, sez. lett.-art. del Lloyd Austriaco, 1859, pp. 570-82); sulla *gravitas* del componimento cfr. anche la lettura di AFRIBO in *Teoria e prassi*, cit., pp. 61-75.

Fuggite egre mie cure, aspri martiri
 Sotto il cui peso giacque oppresso il core,
 Che per albergo hor mi destina Amore
 Di nova spene e di più bei desiri.
 Sapete pur, che quando avien ch'io miri
 Gli occhi infiammati di celeste ardore,
 Non sostenete voi l'alto splendore,
 Nè 'l fiammeggiar di que' cortesi giri,
 Quale stormo d'augei notturno e fosco,
 Battendo l'ale inanzi al dì che torna,
 A rischiarar questa terrena chiostra.
 E già, s'a certi segni il ver conosco,
 Vicino è il Sol che le mie notti aggiorna,
 E veggio Amor che me l'addita e mostra.

Cura, che di timor ti nutri e cresci
 e, più temendo, maggior forza acquisti
 e, mentre con la fiamma il gelo mesci,
 tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi,
 poi che 'n brev'ora entr'al mio dolce hai misti
 tutti gli amari tuoi, del mio cor esci,
 torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi
 campi d'Inferno: ivi a te stessa incresci,
 ivi senza riposo i giorni mena,
 senza sonno le notti, ivi ti duoli
 non men di dubbia che di certa pena.
 Vattene: a che più fera che non suoli,
 se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena,
 con nove larve a me ritorni e voli?

Si noterà innanzitutto che l'influenza del Monsignore non riguarda una ripresa pedissequa della struttura del testo, limitandosi a più discrete (ma altrettanto significative) suggestioni. Dellacasiano e grave è senz'altro l'*incipit*, che si fonda sull'apostrofe diretta, tramite la prosopopea, alle preoccupazioni amorose.¹⁶¹ Tasso si inserisce così, come il Casa prima di lui, nell'alveo di una «lunga tradizione» – quello della prosopopea della Gelosia – «che da Boccaccio (*Filocolo* 3, 24), passando per Lorenzo de' Medici (*Selve* 1, 39 ss.), portava ad Ariosto (*Fur.* 30, 1-6)», sebbene «l'allocuzione si era legata specialmente al genere metrico del sonetto già all'altezza di Nicolò Lelio Cosmico, con *Ingrata Gelosia, che 'l dolce volto [...]* e di Sannazaro, con *O gelosia, d'amanti orribil freno*», quest'ultimo diretto modello del Casa.¹⁶² Sulla scia dei rilievi sul tema messi in luce da Carrai nel cappello introduttivo a *Cura, che di timor ti nutri e cresci*,¹⁶³ è opportuno sottolineare, inoltre, come il Tasso – respingendo la più comune allocuzione volgare alla *gelosia* (forte anche dell'avallo del padre Bernardo, in *Amori*, IV 11 1: «Pallida gelosia, ch'a poco a poco») – recuperi, seppure al plurale, la variante culta e appunto dellacasiana del termine (le *cure*, «preoccupazione per antonomasia dell'innamorato»), che guarda alla più alta tradizione latina.¹⁶⁴ Pur restando indubbia la superiorità stilistica del modello – non paragonabile alla più posata rielaborazione

¹⁶¹ «Ma tra le figure delle sentenze che fanno la gravità, principalissima è la prosopopeia» (TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 240).

¹⁶² DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 24.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Carrai in particolare evidenzia, in relazione al sonetto dellacasiano, il rimando virgiliano a *Aen.*, VI 274 («Luctus et ultrices posuere cubilia Curae», con la personificazione al plurale), a Orazio (*Carm.*, III I 40) e Lucrezio (*De rerum natura*, IV 1060, da cui «frigida cura», riferito alla gelosia).

tassiana (giustificata anche dal più sereno contesto narrativo della lirica, dato dall'imminente ricongiungimento dei due protagonisti) – «di concetti e di parole e d'ordine di rime tutto grave»,¹⁶⁵ come dimostrato dalla sua impostazione di tono oratorio (retto dal doppio imperativo dei vv. 7 e 12 e rinsaldato dall'anafora di *ivi*, a partire dal v. 8), dalla ricercata struttura sintattica, dai forti *enjambements*, dagli estesi passaggi allitteranti (quali in *t* nella prima quartina, in *v* nella terzina finale) e dal lessico latineggiante, fino ad arrivare ai concetti – che veicolano la rappresentazione della gelosia quale creatura d'Inferno, che si nutre delle paure dell'amante –, la sua memoria nella prima parte del canzoniere Osanna sembra non limitarsi solamente alla dichiarazione tematica e lessicale dell'*incipit* di XXVIII. All'invito alle *cure* di fuggire, nelle quartine, in vista dello speranzoso riavvicinamento alla donna-Sole, fa seguito nella sirma la similitudine degli uccelli notturni, che rifuggono la luce del giorno; cupa raffigurazione dei crocci dell'amante geloso che viene così motivata dall'autore: «paragona la sua Donna al sole e i suoi dolenti pensieri a gli uccelli notturni, i quali non aspettano la luce, volendo forse accennar la civetta uccello sacro a Pallade, perch'egli fu sempre desiderosissimo di sapere»,¹⁶⁶ e che pure, in verità, potrebbe riguardare ancora il noto precedente, in cui la gelosia era immaginata in volo, di ritorno al cuore del poeta: «[a che] con nove larve a me ritorni e voli?» (v. 14). A questo proposito, è interessante notare come la medesima similitudine sia utilizzata, sempre con funzione negativa, anche in un altro luogo del canzoniere, in cui il poeta lascia libero corso a sentimenti dettati da una concezione dell'amore che non ha niente a che fare con la dimensione spirituale e purificatrice (quale si attesta in alcune liriche della prima parte) e che, d'altro canto, si discosta dalle fiorite e vaghe immagini della lirica amorosa: se in XXVIII si tratta della gelosia che ha tormentato l'amante durante la lontananza da madonna, in XLII (il sonetto-invettiva all'anziana che aveva interrotto i piacevoli intrattenimenti di corte) sono l'ira e il risentimento (vv. 12-14):

Deh, fuggi il sole, e cerca in chiuso loco,
 Come notturno augel, gli horrori amici,
 Nè qui timor la tua sembianza apporta.

¹⁶⁵ VARCHI, *Lezione*, cit., p. 571.

¹⁶⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 244.

Come in XXVIII, la figura retorica è trasfigurazione spregiativa dell'elemento negativo del testo, qui la vecchia invidiosa, «immagine di morte» (v. 11), che viene direttamente apostrofata dall'io lirico e invitata ad allontanarsi (ritorna poi significativamente a sottolineare il parallelismo, sebbene non in esordio e coniugato al singolare, anche l'imperativo *fuggi*).¹⁶⁷ La definitiva lezione Osanna, rispetto alla prima redazione eterea (*Rime eterree*, 29 12-14: «Deh fuggi homai dal sole in chiuso loco, / Come notturno augel, né tristi auspici / Il tuo apparir a' lieti amanti apporte») sembrerebbe, inoltre, consolidare la connessione individuata tra la similitudine negativa di uso tassiano e l'alata *Cura* dellacasiana mediante il riferimento (introdotto a partire da C) al *timor* (v. 14), qui conseguenza indesiderata della funebre presenza e già fonte di nutrimento per la gelosia (*Cura che di timor ti nutri e cresci...*). Del resto, l'accostamento dell'antagonista a una creatura notturna, che vive al riparo della luce del giorno – quest'ultima, nella poesia amorosa, allusione alla presenza della donna, quando non a quella divina – è emblema che si riscontra anche nella *Liberata* (come nel suo successivo rifacimento), in riferimento al personaggio di Argante nel contesto “eroico” dell'incipiente duello con Tancredi, che intende vendicare la morte del cavaliere Ottone provocando così il suo avversario (VI 37):

Fassi inanzi gridando: “Anima vile,
che ancor ne le vittorie infame sei,
qual titolo di laude alto e gentile
da modi attendi sì cortesi e rei?
Fra i ladroni d'Arabia o fra simile
barbara turba avezzo esser tu déi.
*Fuggi la luce, e va' con l'altre belve
a incrudelir ne' monti e tra le selve*”.¹⁶⁸

Dove si noterà, ancora una volta, la ripresa dell'imperativo *Fuggi*, qui come in XLII posto a chiusura dell'apostrofe.

¹⁶⁷ Diversa e più prosaica appare, in questo caso, la motivazione autoriale, secondo cui «assomiglia i vecchi a gli uccelli notturni et a quelli che portan cattivo augurio» (ivi, p. 254); occorre però ricordare che si tratta in entrambi i casi di un commento aggiunto a posteriori e a molti anni di distanza dalla prima redazione eterea.

¹⁶⁸ Cfr. anche nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, XIV 37: «Chi sei, che quasi augel notturno e vile / Errando vai sotto la notte oscura? / Questa è proprio di ladro usanza e stile, / Che di far preda, e non ha d'altro cura: / Va trova albergo al merto tuo simile, / O dormi, come suoli, alla verdura / Sotto un qualche cespuglio, o in qualche grotta, / Co' tuoi compagni masnadiere in frotta» (si cita da B. TASSO, *L'Amadigi di Gaula*, Venezia, Giuseppe Antonelli Editore, 1836).

La suggestione del riconosciuto modello aspro e grave del sonetto alla *Cura* agisce, nella silloge di rime per Lucrezia, anche in altri componimenti. Se in XCII – nell’ambito del ciclo dello Sdegno, per cui si veda il paragrafo dedicato – compariranno, per la prima (ma non unica) volta all’interno dell’Osanna, le inquietanti *larve*, nel Casa spettri infernali che alludono ai sospetti indotti dalla gelosia (v. 14), nel Tasso – memore soprattutto della lezione petrarchesca (*Rvf*, 89 6-7: «tra via m’apparve / quel traditore in sì mentite larve»), con sintagma riferito ad Amore) – rifunzionalizzate a indicare i falsi fregi della bellezza (v. 12: «Ecco, i’ rimovo le mentite larve»), con il sonetto XXII l’ipotesto dellacasiano si fa più profondo e pervasivo. Di seguito, per maggiore chiarezza, a fronte del testo Osanna si riporta nuovamente Della Casa, *Rime*, 8:

XXII

Pensier, che mentre di formarmi tenti
 L’amato volto, e come sai l’adorni,
Tutti da l’opre lor toglie e distorni
 Gli spirti lassi al tuo servitio intenti.
Dal tuo lavoro homai cessa, e consenti
 Che ’l cor s’acqueti, e ’l sonno a me ritorni,
 Prima che Febo, homai vicino, aggiorni
 Queste ombre oscure co’ bei raggi ardenti.
 Deh, non sai tu, che più sembante al vero,
 Sovente il sogno il finge e me ’l colora,
 E l’immagine ha pur voce soave?
 Ma tu più sempre rigido e severo
 Il figuri a la mente, et ei talhora
 La ritrage al mio cor pietosa e grave.

Della Casa, *Rime*, 8

Cura, che di timor ti nutri e cresci
 e, più temendo, maggior forza acquisti
 e, *mentre* con la fiamma il gelo meschi,
tutto ’l regno d’Amor turbi e contristi,
 poi che ’n brev’ora entr’al mio dolce hai misti
 tutti gli amari tuoi, *del mio cor esci*,
torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi
 campi d’Inferno: ivi a te stessa incresci,
 ivi senza riposo i giorni mena,
 senza sonno le notti, ivi ti duoli
 non men di dubbia che di certa pena.
 Vattene: a che più fera che non suoli,
 se ’l tuo venen m’è corso in ogni vena,
 con nove larve a me ritorni e voli?

Il recupero, come evidenziato dai corsivi, riguarda in primo luogo la struttura sintattica della fronte, che riabilita l’esordio sostantivale, con il soggetto separato in iperbato (avviato al v. 1 dall’incisione della relativa e in entrambi casi complicato da una successiva temporale introdotta da *mentre*) dal doppio imperativo in coordinazione polisindetica (asindetica nel Casa); e che ripropone, a livello microstrutturale, la *dispositio* di alcuni segmenti testuali del modello, al v. 3 – svolgimento della subordinata relativa, aperta dall’indefinito *Tutti* e chiusa da una dittologia verbale (come in 8 4) – e al v. 5, che rinvia al secondo emistichio di 8 6.

Al di là dell’aderenza sintattica, l’aspetto che più interessa in questa sede è però il modo in cui viene trattata la tematica amorosa, tradotta qui in esperienza terrena e

disforica, di cui il poeta-amante testimonia i risvolti affannosi. Dal sonetto alla *Cura*, infatti, l'autore desume anche lo svolgimento incentrato sull'apostrofe accusatoria – di tono retoricamente sostenuto, giusta il periodare lungo (nonostante la pausa metrica alla fine del v. 4, segnalata con un punto fermo: *Pensier... Dal tuo lavoro homai cessa...*) e il modo imperativo del verbo (*cessa, consenti*) – e sulla prosopopea che, ugualmente, ha la funzione di rendere concreto un ostacolo incorporeo: in questa occasione il Pensiero che, raffigurando all'innamorato il volto di madonna come *rigido e severo*, interferisce con l'attività consolatoria e ristoratrice del sogno. Pertanto, mentre alla Gelosia, colpevole di aver raggelato con la paura il caldo regno di Amore, viene ordinato di abbandonare il cuore e di tornare ad abitare l'arida ghiaccia infernale; allo stesso modo, al Pensiero, rimproverato per aver fiaccato, a causa del suo lavoro incessante, gli spiriti vitali, è richiesto di farsi da parte, restituendo così al cuore la quiete perduta. Da rilevare è, infine, come entrambi i sonetti siano impreziositi da un rimando al Virgilio epico: del Casa è nota l'allusione ai «lugentes campi» di *Aen.*, VI 441, tradotti ai vv. 7-8, con adattamento di una dittologia petrarchesca (*Rvf*, 115 12), nei *lacrimosi e tristi / campi d'Inferno*;¹⁶⁹ slegato da calchi puntuali e riservato alla sede extra-testuale quello del sonetto tassiano, dove nell'esposizione – di cui si è già rilevato, nel paragrafo precedente, il contributo determinante ai fini di una sublimazione tematico-stilistica delle liriche Osanna – il tema della notte inquieta viene rapportato al modello classico della figura di Didone:

Et in quella parte de la notte che i Latini chiamano *Concubia*, gli amanti scompagnati sogliono affettuosamente darsi in preda al pensier de' loro amori; laonde, dopo la descrizione de la meza notte, seguita Virgilio nel Quarto de l'*Eneide* la sua narratione con queste parole: “*An non infelix animi phoenissa, nec unquam / Solvitur insomnos, oculisque aut pectore noctem / Accipit, ingeminant curae rursusque resurgens / Saevit Amor*” [*Aen.* IV, 529-31 At]. Però il Poeta nel medesimo tempo prega il suo pensiero che non impedisca il sonno e non desvii gli spiriti da l'operationi naturali.¹⁷⁰

¹⁶⁹ DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 26; per un'approfondita analisi dell'evoluzione variantistica dei due versi dellacasianiani si veda anche R. FEDI, *Canzonieri lirici nel Cinquecento. II. La memoria della poesia*, in ID., *La memoria della poesia*, cit., pp. 64-68, in cui si rileva «la solenne impostazione del problema lirico nel superamento delle asprezze del Dante infernale con la *gravitas* virgiliana» (p. 67).

¹⁷⁰ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 238 (sono stati mantenuti i corsivi e la parentesi quadra, quest'ultima in riferimento al luogo del testo citato e alla correzione della lezione erronea [*An > At*], introdotti dalla curatrice).

Non si tratta, tuttavia, dell'unico riferimento riconducibile al personaggio di Didone attestato nelle rime per Lucrezia. Altri versi relativi all'eroina virgiliana, simbolo dell'amore concupiscibile e distruttivo, sarebbero infatti individuabili – com'è stato proposto da Pestarino ¹⁷¹ come traccia d'apertura di un secondo componimento della prima parte, dove il contesto narrativo viene fornito dall'occasione cortigiana, e quanto mai terrena, del ballo del torchio (XLI 1-4):

Mentre ne' cari balli in loco adorno	
Si trahean le notturne e placide hore,	
Fiamma, che nel suo foco accese Amore,	
Lieto n'apriva a meza notte il giorno;	4
E da candide man vibrata intorno,	
Spargea faville di sì puro ardore	
Che pareva apportar gioia et honore	
A' pochi eletti, a gli altri invidia e scorno,	8
Quando a te data fu, man cruda e bella,	
E da te presa e spenta, e ciechi e mesti	
Restar mill'occhi a lo sparir d'un lume.	11
Ahi, come all'hor cangiasti arte e costume,	
Tu ch'accender solei l'aurea facella,	
Tu, ministra d'Amor, tu l'estinguesti.	14

Duplici in questo caso la possibile citazione, sebbene implicita, non rivendicata dall'autore nell'esposizione: in relazione all'immagine della torcia accesa dall'amata – nella sua valenza anche metaforica e topica, della fiamma amorosa – che illumina a giorno le ore notturne, la quale riecheggia la descrizione del banchetto di Didone in *Aen.*, I 726-27 («dependent lychni laquearibus aureis / incensi et noctem flammis funalia vincunt»); e al motivo del v. 2, sul trascorrere della notte, espresso poco oltre anche nel poema virgiliano, vv. 748-49 («Necnon et vario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem»). Due riscontri in cui, «se tale derivazione risulta plausibile, si potrebbe nell'un caso come nell'altro osservare la decisa liricizzazione dei “concetti” epici», trasferiti e ricodificati nell'ornato sistema del sonetto amoroso, con il contributo dell'aggettivazione dittologica (v. 2) e del ricercato *ordo verborum* (v. 4).¹⁷² In questa direzione, inoltre, a conferma del riferimento classico, potrebbe essere letta anche la variante del v. 3 introdotta nella *princeps*, che sostituisce la parola d'attacco *Face* (così nelle *Eteree* e nel Chigiano) con *Fiamma*, più vicina a «noctem flammis funalia vincunt».

¹⁷¹ ID., *Rime eteree*, cit., p. 46.

¹⁷² *Ibid.*

Un secondo dettaglio del testo che, nell'ambito del presente paragrafo, merita di essere preso in breve considerazione è il concetto della mano quale referente preferenziale del desiderio amoroso, in quanto mezzo che rende possibile per l'amante il passaggio dallo sguardo al contatto, indice inequivocabile del grado di corresponsione della donna. In *XLI man cruda e bella* (v. 9), fonte di frustrazione, per aver posto improvvisamente fine – spegnendo la torcia – all'intrattenimento, essa è attrice principale degli eventi che scandiscono la vicenda materiale e contingente dei due protagonisti della prima silloge. A questo proposito, tornando a considerare i primi componimenti della raccolta, se da un lato l'innamoramento viene sancito dall'effetto del canto, auspicio della tensione spirituale del sentimento (cfr. i sonetti II e III), si noterà invece come la più "concreta" serie dedicata alle bellezze della donna, dopo l'introduzione di VIII – sulle conseguenze miracolose del passaggio di lei sulle rive della Brenta –, venga aperta nell'Osanna proprio dall'inedita ballata "del guanto" (IX), in cui per la prima volta viene presentato l'elemento narrativo della mano di madonna:

Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto,
 Amor più non solea,
 Dapoi che preso e 'n suo poter m'havea
 Nel laccio d'oro, ond'io mi glorio e vanto.

Mentre io n'andava ancor libero e scarco, Il candor m'abbagliò di bianca neve, Sì che non rimirai la rete e i nodi. Poi che fui colto, e di spedito e leve Tornai grave, e 'mpedito e caddi al varco, Coperse il mio diletto, e 'n feri modi Sdegnò la bella man preghiere e lodi. <i>Ahi crudel mano, ahi fera invida spoglia,</i> Chi fia che la raccoglia, Nè sdegni i baci e l'amoroso pianto?	5 10
---	---

La ballata è divisibile in tre diverse fasce temporali: la prima, cui è riservata la ripresa, fa riferimento al momento immediatamente successivo all'inizio dell'amore, evento a partire dal quale la donna non ha più smesso di indossare il guanto; nella seconda (vv. 5-11) viene narrato l'antefatto: il poeta – con una contraddizione, rispetto a quanto affermato nei sonetti II e III, in parte motivata dall'imitazione non solo metrica della ballata *Rvf*, 11 (dove similmente l'amore scaturisce dalla vista del volto pietoso di Laura, poi coperto dal velo) – ritorna sulla causa dell'innamoramento, questa volta imputando il

candido e nudo incarnato della mano che, abbagliandolo, lo ha indotto a cadere nella rete tesa da Amore; il lamento dei tre versi conclusivi, affidato a una interrogativa retorica, riguarda invece il tempo presente della narrazione. È in questa sede – in cui si riconosce, ma rovesciato nel contenuto, il ricordo di una terzina di *Rvf*, 199 (vv. 9-11: «Candido leggiadretto et caro guanto, / che copria netto avorio et fresche rose, / chi vide al mondo mai sì dolci spoglie?»), primo sonetto del trittico del guanto – che la poesia tassiana si fonde con la memoria del lirico “eroico” della *Gerusalemme liberata* (IV 31):

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
 onde il foco d'Amor si nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta:
 invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,
 l'amoroso pensier già non arresta,
 ché non ben pago di bellezza esterna
 ne gli occulti secreti anco s'interna.¹⁷³

La suggestione, innescata dall'aggettivo *invida* ('gelosa'), riporta a uno dei passi più sensuali del poema tassiano – l'ingresso di Armida nel campo cristiano – dove il disvelarsi e il celarsi del corpo è studiato «gioco seduttivo»,¹⁷⁴ slegato dalle più caste dinamiche di pietoso assentimento o ritroso rifiuto che caratterizzano un canzoniere amoroso. La ballata, che introduce a tutti gli effetti il motivo “carnale” dell'appagamento (finora negato), si aprirebbe così nel segno della *invida vesta* della maga, veicolo esplicito di desiderio.

La *climax*, come si è già ricordato precedentemente, viene però raggiunta con il sonetto XXXVIII, dove nell'episodio narrato si cristallizza un insperato e concreto contatto – durante un ballo di corte – tra l'amante e la donna:

Questa è pur quella che percote e fiede	
Con dolce colpo, che n'ancide e piace,	
Man ne' furti d'Amor dotta e rapace,	
E fa del nostro cor soavi prede.	4
Del leggiadretto guanto homai si vede	
Ignuda e bella, e se non è fallace	
S'offre inerme a la mia, quasi di pace	
Pegno gentile, e di sicura fede.	8
Lasso, ma tosto par ch'ella si penta	

¹⁷³ L'ottava è conservata nella *Conquistata* (v 33), con una lezione differente per il v. 5 («Invida, à gli occhi soli il passo chiude»).

¹⁷⁴ TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 252.

Mentr'io la stringo, e si sottragge e scioglie Al fin de l'armonia ch'i passi allenta.	11
Deh, come altera l'odorate spoglie Riveste, e la mia par che vi consenta: O fugaci dilette, o certe doglie.	14

Se è vero, da una parte, che del testo si riconosce a grande evidenza la cadenza dello stile “fiorito”, giusta le numerose dittologie e la tendenza al parallelismo (per non dire, passando all'aspetto lessicale, del vezzeggiativo *leggiadretto*, al v. 5), dall'altra si potrà notare come il tema della mano sia trattato, anche in questa occorrenza, con concetti e riferimenti epici. Uno spunto significativo in questo senso è dato, in primo luogo, dall'esposizione, che per l'immagine della stretta quale garanzia di pace e di fedeltà – che nel sonetto determina l'inizio della danza e, benché presto interrotta, della effettiva corresponsione di madonna (vv. 7-8) – rimanda a tre passi virgiliani, dall'*Eneide*: più vicino nel contesto il primo, anch'esso relativo a una promessa d'amore – quella di Enea a Didone – destinata a essere disattesa (IV 307-308: «nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido?»); il secondo e il terzo, con uno scarto notevole, riferiti invece alle vicende guerresche: rispettivamente, l'iniziale disposizione alla pace del re Latino nei confronti dei troiani, poi tradita per volere di Turno (VII 266: «pars mihi pacis erit dextram tetigisse tyranni»), e la richiesta di interrompere le ostilità – anch'essa non attuata – rivolta da Drance a quest'ultimo (XI 362-63: «pacem te poscimus omnes, / Turne, simul pacis solum inviolabile pignus»), sebbene in questo caso il *pignus pacis* alluda a Lavinia e non al gesto distensivo della stretta di mano).¹⁷⁵ Notevole è però anche la stretta corrispondenza – su cui si è soffermato Pestarino – di un altro riscontro di marca epica, tratto dalla *Liberata*, in riferimento al gesto di assoluzione rivolto da Clorinda, in punto di morte, a Tancredi (XII 69 5-8): «e la man nuda e fredda alzando verso / il cavaliere in vece di parole / gli dà pegno di pace. In questa forma / passa la bella donna, e par che dorma».

¹⁷⁵ Nota al riguardo PESTARINO (*Interferenze lessicali*, cit., pp. 155-56): «Attraverso il concetto della mano che è “pegno di pace”, stupisce la congruenza di questi versi con quelli notissimi del trapasso dell'eroina, in *Lib.*, XII 69 [...]. Differente è, come ovvio, la gestualità della morente supina, che *alza* la mano, rispetto alla donna che la *offre*; ma identico è il concetto, fatta salva la connotazione lirica del sonetto, espressa tramite una squisita ridondanza aggettivale: da “gli dà pegno di pace”, fortissima conclusione in un gesto di sorprendente robustezza, che scardina addirittura il verso intorno ad una inconsueta cesura, a “quasi di *pace / Pegno gentile*, e di sicura fede”: è naturalmente il *gentile* a cambiare tonalità dal cupo minore al lezioso maggiore».

La “pace” tuttavia, che viene promessa dall’unione delle mani nella seconda quartina, propiziata dallo scenario cortigiano del ballo, viene infranta immediatamente, come si legge nella prima strofa della sirma. I versi, che descrivono l’attimo in cui la donna – pentita – si libera dalla presa dell’innamorato, riconducono però a un altro episodio, dove il tema lirico dell’amore si intreccia a quello magnifico dello scontro militare:

Lib., XII 57 1-3

Tre volte il cavalier *la donna stringe*
con le robuste braccia, ed altrettante
da que’ nodi tenaci *ella si scinge*,
[...]

XXXVIII 9-11

Lasso, ma tosto par ch’ella si penta
Mentr’io la stringo, e si sottragge e scioglie
Al fin de l’armonia ch’i passi allenta.

Nonostante la *variatio* del sintagma verbale di cui è soggetto Lucrezia (*si sottragge e scioglie*) – sdoppiato dalla dittologia e neppure parzialmente sovrapponibile, per quanto concerne il lessico, al suo corrispettivo nel poema (*si scinge*) – il ballo fra il poeta e l’amata sembrerebbe infatti ispirarsi alla descrizione del combattimento mortale fra Tancredi e Clorinda. Significativo in questo senso è anche il minor impatto della terzina nella redazione chigiana, in cui appare meno definito il legame con i versi della *Liberata*: «Lasso, ma tosto par ch’ella si penta / Mentre io la stringo, e cerchi a me sottrarsi, / Ecco il suon tace, e la rallenta e scioglie»; mentre nella lezione Osanna l’accresciuta dinamicità del v. 10 pare riproporre con maggiore aderenza le schermaglie del duello. Si potrebbe quindi concludere che la revisione del testo nell’Osanna, certamente posteriore al poema, risenta del luogo del canto XII, anche in assenza di richiami lessicali del tutto congruenti: dal *cerchi a me sottrarsi*, e dallo “scioglimento” causato però dalla musica che cessa – secondo la lezione del Chigiano – si passa in effetti all’iniziativa forte della donna, come di Clorinda: *e si sottragge e scioglie*. E si potrebbe inoltre osservare, conseguentemente, come il sottinteso erotico, che già era presente nel passo eroico della *Lib.*, risulti qui – alla luce della memoria del precedente epico – definitivamente esplicitato.

Per quanto concerne l’epilogo (LXXXVI) di questo trittico tassiano – anche se a distanza, data la non contiguità delle tre liriche citate – “del guanto”, preludio del ciclo sullo Sdegno, basti per il momento rilevare quanto segue. Dalla mano, ormai sempre coperta dall’indumento (vv. 5-6: «Mi starà sempre ascosa? E le mie voglie / Lunghe, non fia ch’appaghi un guardo breve?»), il poeta spera ora di ricevere la morte, unico rimedio

alla sofferenza del corpo indotta dal mancato appagamento e invocata nel testo attraverso la perifrasi mitologica della Parca (vv. 9-10, 12: «Bella e rigida man, se così parca / Sei di vera pietà [...] / Prendi l'ufficio almen d'avara Parca»): il sintagma di clausola (*avara Parca*) – spia lessicale di un concetto che si attesta anche nel Tasso epico – ritorna nella *Conquistata*, in corrispondenza della morte di Altamoro, vittima della furia vendicativa di Riccardo (XXIV 93):

Ma già l'avara Parca il filo incide
Di lui ch'il suo valor non tenne a freno;
E il ferro micidial fiammeggia e stride
Sovra 'l dorato scudo, e 'l coglie appieno:
E per mezzo il fanciullo apre e divide,
Insin che tutto a lui s'asconde in seno,
E gli empie il grembo di purpureo sangue:
Mesta l'alma abbandona il corpo esangue.

Oltre alla coincidenza della tessera lessicale, è però interessante notare come si ritrovi, nel contesto stilisticamente sublime dell'ultimo poema, anche la medesima declinazione della rima equivoca, con l'occorrenza aggettivale di *parca* ugualmente relata alla *mano* (qui la mano del duce Goffredo), nel discorso pronunciato da Riccardo – destinato ad abbandonare il campo cristiano dopo l'uccisione di Gernando – a VI 82: «O fratello, e compagno amato, e caro, / Me lunge porterà cavallo, o barca, / Da questo Campo, ov' il mio Duce avaro, / Anzi il mio fato, ha man severa, e parca: / Né forse havrò più di sereno, e chiaro, / Né bianco fil per me l'invida Parca / Dove il tuo si recida; e son vicine / L'hore del pianto, e 'l troppo acerbo fine».¹⁷⁶

1.2.4. L'*asperitas* del ciclo dello sdegno: la palinodia dell'amore e la metafora bellica

Decisamente estraneo alle più consuete pose liriche dei componimenti a tematica amorosa può essere definito il nucleo di sonetti che conclude la prima sezione, in cui

¹⁷⁶ Cfr. anche le altre due occorrenze attestate nel Tasso lirico, entrambe afferenti al registro alto dell'encomio: nella canzone 1316 a Leonora Gonzaga (vv. 33-36: «e del petto faria con novo esempio / tomba non pur, ma tempio; / né sarebbe di vita avara e parca / al vostro sposo, e sprezzera la Parca») e nella canzone-epitalamio 1575, per le nozze di Carlo Gesualdo e Leonora d'Este (vv. 137-140: «Conferma le fatali alte promesse / con la propria armonia lucida Parca, / fila lo stame d'or, Fortuna il tesse, / de' suoi gran doni e de' favor non parca»).

viene dato libero corso al sentimento di sdegno e avversione del poeta nei confronti della donna, esito naturale dell'iterato rifiuto di lei.

Una caratteristica macroscopica è individuabile nella nuova e notevole prospettiva con cui Lucrezia viene presentata, affatto diversa dalla tensione idealizzante della raffigurazione femminile che è parte attiva (cfr. par. 1.2.2) della prima silloge di rime. Un esempio lampante viene fornito dai versi di XCI, sonetto che segna esplicitamente – come già nelle *Rime eternee* – l'inizio del ciclo:

Arsi gran tempo, e del mio foco indegno Esca fu sol vana bellezza e frale, E qual palustre augello il canto e l'ale Volsi di fango asperse ad humil segno.	4
Hor che può gelo d'honorato sdegno Spegner la face e quell'ardor mortale, Con altra fiamma homai s'inalza e sale Sovra le stelle il mio non pigro ingegno.	8
Lasso, e conosco ben che quanto io dissi Fu voce d'huom, cui ne' tormenti astringa Giudice ingiusto a travïar dal vero.	11
Perfida ancor ne la tua fraude io spero Che, dove pria giacesti, ella ti spinga Ne gli oscuri d'oblio profondi abissi.	14

La palinodia messa in atto dall'autore è chiara: la bellezza della donna, che in altri luoghi del canzoniere è intesa come mezzo di sublimazione spirituale, diventa qui unica causa di traviamiento; viene infatti esclusa la possibilità di un amore superiore e nobilitante che, slegato dalla sua più bassa componente concupiscibile e terrena, sia tale da avvicinare l'anima alla sfera del divino (come suggerito, per esempio, da LV e dalla canzone CIV). Una conferma di questa lettura è offerta anche dalla nota di commento dell'esposizione, dove la *face* del v. 6 è intesa univocamente come simbolo dell'«amor sensuale», mentre l'*altra fiamma* (v. 7) è «desiderio ardentissimo de gli studi e de la contemplatione de le cose celesti»,¹⁷⁷ che può essere soddisfatto solamente con il rifiuto del sentimento amoroso.

A riaffiorare sarebbe, quindi, una concezione dell'acasiana dell'amore, dunque negativa e meritevole di condanna, rinsaldata, del resto, dalle numerose allusioni alla poesia grave del Monsignore rintracciabili nel testo. Emblematico, al riguardo, la struttura

¹⁷⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 285.

del verso d'attacco, che fonde insieme, come ha osservato Antonio Daniele, l'*incipit* della canzone 32 (*Arsi, e non pur la verde stagion fresca*) – a sua volta memore dell'esordio del sonetto bembiano, anch'esso di rinuncia all'amore, dedicato a Bernardo Cappello (*Arsi, Bernardo, in foco chiaro et lento*, da *Rime*, 131) – e della canzone 47 (*Errai gran tempo e, del cammino incerto*).¹⁷⁸ Significativo è inoltre che proprio in quest'ultima, che è similmente lirica di pentimento e rifiuto delle passioni secolari, si ritrovi la similitudine negativa dell'*augel* (cfr. vv. 18-34 e in particolare vv. 31-32: «corsi, com'augel sòle / che d'alto scenda e a suo cibo vòle») – altra immagine caratterizzante del canzoniere del Casa – sebbene la declinazione tassiana di XCI si avvicini più propriamente (si veda l'aggettivazione spregiativa) ad altri due riscontri: il primo, anch'esso di carattere metapoetico, nel già citato sonetto 53, a Benedetto Varchi (Della Casa, *Rime*, 53 5-6: «ma io palustre augel che poco s'erga / su l'ale sembro»); il secondo attestato nella sestina 61 (vv. 13-15: «Io, come vile augel scende a poca esca / dal cielo in ima valle, i miei dolci anni / vissi in palustre limo»), in cui si noterà anche il concorso della voce *esca*, nel sonetto tassiano al v. 2, che è noto riferimento dell'acasiano alle vili lusinghe terrene, come già in 47 60-61 («tal io da lui [Amore], ch'al suo venen mi colse / con la dolce esca ond'ei pascendo strugge»).¹⁷⁹ Tuttavia, al di là delle evidenti convergenze del testo con il Della Casa grave delle canzoni, entrambe caratterizzate dal desiderio di distaccarsi definitivamente dall'esperienza amorosa, il componimento tassiano si distingue anche in questa occasione per un ulteriore scarto, in particolare se confrontato con i modelli sopra citati. Nota infatti Franco Tomasi:

Bembo e Della Casa, dunque, appaiono sin dall'avvio del sonetto numi tutelari del giovane Tasso, ma la piega che prende il nostro sonetto muove in direzione diversa rispetto ai due maestri. Più che il disperato appello per una redenzione, nel testo tassiano alla stagione ormai conclusa infatti si contrappone un nuovo stato dell'innamorato, apparentemente libero ed estraneo all'amore, capace di volgere il suo canto contro l'amata. Il rimpianto per una stagione spesa vanamente perché mossa da un amore concupiscibile, semplicemente carnale e terreno [...] non è ammantato dal velo nostalgico e umbratile che avvolge il ricordo della bellezza, perché quell'*esca*, quella seduzione

¹⁷⁸ DANIELE, *Le "Rime" degli Eterei*, cit., pp. 18-19.

¹⁷⁹ Per Della Casa, *Rime*, 53 e per il valore semantico della voce *esca* nella poesia del Monsignore cfr. anche quanto rilevato al par. 1.2.2.

ammaliante, quasi perversa, ha trattenuto il poeta – ora affrancato – nelle regioni infime e basse del desiderio.¹⁸⁰

È grazie a questo *nuovo stato*, libero da amore, che viene messa in atto una nuova (sebbene temporanea) virata verso già esplorati «percorsi filosofici»,¹⁸¹ con una differenza rispetto ai riscontri precedenti: respinto *in toto* l'innamoramento in quanto evento rovinoso e deleterio ed esclusa, conseguentemente, la possibilità di una sublimazione incorporea di tale passione, nel ciclo dello sdegno l'elevazione spirituale è sì raggiungibile, ma tramite il rinnegamento del legame amoroso – e non più in virtù di esso, come risulta invece da altre liriche della silloge (di cui al par. 1.2.2 del presente capitolo). Spicca inoltre a questo proposito, come più volte si è potuto osservare in relazione ai testi dominati dalla tematica dell'amore nella sua accezione spirituale (talvolta anche tramite il contributo delle esposizioni), il “rincarò” della dimensione filosofica del sonetto secondo la redazione dell'*editio princeps*, la cui lezione introduce ai vv. 7-8 il più esplicito riferimento all'*altra fiamma* che guida il poeta *sovra le stelle*, alla contemplazione delle cose divine.¹⁸²

In questo senso, è opportuno soffermarsi su un passo del commento d'autore al successivo XCII, sonetto in cui viene confermata la posizione palinodica del poeta nei riguardi di madonna:

la beltà è raggio de la Divinità, come dicono i Platonici, imperochè la bellezza de gli animi traluce ne' corpi e ne gli occhi particolarmente. Ma il Poeta in questo luogo chiama la bellezza corporea «ombra» de la bellezza, la qual ombra dura per picciol tempo, havendo risguardo a quel luogo del Petrarca: «Là dove i corpi fanno a l'alma velo» (*Rvf*, LXXVII, 11 Ove le membra).¹⁸³

La ritrattazione, come dimostrato da queste poche righe, investe anche la sede paratestuale dell'esposizione, ratificando, mediante i modi espliciti della prosa, le acquisizioni della lirica precedente: la via che permette all'anima di trascendere la bassezza del mondo ed elevarsi al cielo non può più identificarsi con la bellezza della

¹⁸⁰ TOMASI, *Lettura di “Arsi gran tempo e del mio foco indegno”*, cit., p. 54.

¹⁸¹ Ivi, p. 57.

¹⁸² Secondo la lezione eterea si legge invece (vv. 7-8): «Scosso d'ogni vil soma al ciel ne sale / Con pronto volo il mio non pigro ingegno».

¹⁸³ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 285.

donna, la quale – svanito l’ingannevole effetto di amore – si rivela essere vana *ombra*. In questo caso la posa sdegnosa del poeta acquista un rilievo decisivo se confrontato con il sonetto LI:

XCII

Non più cresco oro, o d’ambra tersa e pura
Stimo le chiome che ’l mio laccio ordiro,
E nel volto e nel seno altro non miro
Ch’ombra de la beltà che poco dura.
Fredda la fiamma è già, sua luce oscura,
Senza gratia de gli occhi il vago giro.
Deh, come i miei pensier tanto invaghiro,
Lasso? E chi la ragione o sforza o fura?
Fero inganno d’Amor, l’inganno ornai,
Tessendo in rime sì leggiadri fregi
A la crudel, ch’indi più bella aparve.
Ecco, i’ rimovo le mentite larve:
Hor ne le proprie tue sembianze homai
Ti veggia il mondo, e ti contempli e pregi.

LI

Non sarà mai, ch’impressa in me non reste
L’imagin bella, o d’altra il cor s’informe,
Nè che là, dove ogn’altro affetto dorme,
Novo spirto d’amor in lui si deste;
Nè men sarà, ch’io volga gli occhi a queste
Di terrena beltà caduche forme,
Per desviar i miei pensier da l’orme
D’una bellezza angelica e celeste.
Dunque perchè destar fiamme novelle
Cerchi dal falso e torbido splendore
Che ’n mille aspetti qui vago riluce?
Deh sappi homai che spente ha sue facelle
Per ciascun’altra e strali ottusi Amore,
E che sol nel mio Sole è vera luce.

La contrastante evoluzione narrativa che caratterizza il passaggio dal primo al secondo elemento della coppia era già individuabile nella raccolta eterea, dove i due sonetti si attestavano a dieci posizioni di distanza (*Rime eterree*, 21 e 31). A un confronto ravvicinato dei due testi – accomunati dall’identico attacco con avverbio di negazione (*Non più... / Non sarà mai...*) – il capovolgimento di prospettiva è palese: se in LI le *caduche forme* (v. 6) delle altre dame, *falso e torbido splendore* (v. 10) agli occhi dell’innamorato, facevano da contraltare negativo alla bellezza *angelica e celeste* dell’amata, in XCII l’effimera bellezza terrena diviene qualità spregiativa di Lucrezia: il suo corpo (le chiome, il volto, il seno) è invero «ombra de la beltà che poco dura», che il poeta, trasportato dal sentimento, aveva rappresentato più bello («la crudel, ch’indi più bella aparve»)¹⁸⁴ di quanto fosse testimoniato dall’aspetto reale di lei. Di conseguenza, attenendosi alla continuità narrativa suggerita dalle interferenze fra i due componimenti, le *mentite larve* (v. 13) che l’io lirico si accinge ora a rimuovere – chiosate nell’esposizione come «le delusioni d’amore e le fintioni poetiche»¹⁸⁵ farebbero quindi

¹⁸⁴ La lezione Osanna del v. 11 («Tessendo in rime sì leggiadri fregi / A la crudel, *ch’indi più bella aparve*») testimonia in maniera più diretta ed esplicita il cambio di prospettiva attuato dal poeta rispetto alla redazione eterea («In rime ornando di sì ricchi fregi / La forma tua, *che poi leggiadra apparve*») e a C («La falsa imago *che mirabil parve*»).

¹⁸⁵ TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 286.

riferimento alle sembianze ultraterrene con cui la donna era stata in versi raffigurata, in virtù della fiamma amorosa, ormai fredda e fioca (cfr. v. 5).

Sul medesimo sintagma, inoltre, vale la pena di soffermarsi in quanto possibile punto di partenza per una considerazione sulle connessioni che il sonetto intreccia con i poemi tassiani. La tessera infatti, che ha origine petrarchesca (*Rvf*, 89 6-7: «tra via m'apparve / quel traditore in sì mentite larve»), riferita ad Amore, ma ugualmente inserita «in un sonetto di ripudio, anche se con la consueta incertezza petrarchesca tra libertà e soggezione»¹⁸⁶ conta quattro interessanti occorrenze nella sola *Conquistata* (mentre non compare nella *Lib.*), a cominciare dal più lirico dei riscontri, relativo al travestimento di Nicea – ossia l'armatura di Clorinda indossata per uscire senza sospetto dalle mura di Gerusalemme – che si rivela però strategia inadatta per avvicinarsi ulteriormente all'accampamento cristiano (VII 117 5-8: «Hor pensa a quello, a che pensato inprima / Non bene haveva; et hor le s'appresenta / Pericoloso più, che pria non parve, / L'entrar nel Campo in sì *mentite larve*»); seguito da tre casi in cui, invece, a prevalere è la dimensione epica e religiosa:¹⁸⁷ a XIV 4, nelle parole di Pietro l'Eremita («L'anima è qual cristallo, e puro, e terso, / In cui fiammeggia il Sol, tremante, e vago: / Ma s'è di macchie tenebrose asperso; / Né riceve del Ciel la chiara imago; / Tergasi: e 'l suo pensier a Dio converso, / Sarà quasi divin, quasi presago. / Ma quel, ch'a l'alma peccatrice apparve, / È falso inganno di *mentite larve*»); a XIX 88, nell'ambito della battaglia contro gli Egiziani ingaggiata alle porte di Gerusalemme (vv. 5-8: «Non son queste (ei [Aladin] dicea) *mentite larve*, / Né fantasma, che vaghi a l'aer ombroso; / Vero nemico vedi: e qui si sconta / Con verace valore oltraggio, ed onta»); infine a XXI 10, con riguardo al sogno mistico di Goffredo, narrato nel canto precedente (vv. 5-8: «Né i messi disprezzar del sommo regno, / Ché quasi un messaggier del regno santo / Mandato è il sogno: e quel che al duce apparve / Non fia menzogna di *mentite larve*»). Eppure, preso atto della

¹⁸⁶ ID., *Rime eteree*, cit., p. 204.

¹⁸⁷ Per quest'ultimo aspetto cfr. anche i due riscontri del sintagma nel *Mondo creato*, a III 978-989 («oggi leggiadro amante / E nel più verde e più sereno aprile / De la felice sua gioiosa vita, / Nudrito di pensier dolci e soavi / E di speranze giovenili altero, / Sparso d'arabo odor la chioma e 'l volto / E di purpurei adorno e d'aurei fregi, / Robusto per l'età, raggira intorno / Un gran destriero, o lo sospinge al corso / Gravi lance rompendo in chiuso arringo, / O con estrania pompa in finto aspetto / Appare altrui sotto mentite larve») e VI 1663-6 («Ciance son queste, anzi calunnie espresse / Di falsa lingua a le menzogne avezza. / E s'inghe il Giudeo, mentre figura / A sé medesimo pur mentite larve»). Altre occorrenze sono, inoltre, nel *Rinaldo* (IX 83 8) e nelle rime per Laura (CLIX 2, qui il sintagma è riferito alla maschera indossata dalla donna: «Quel di, che la mia Donna a me s'offerse / Sotto mentite larve, ad arte incolta»).

significativa ricorrenza della tessera nell'ultima elaborazione del poema, la dinamica narrativa del sonetto pare suggerire una più profonda relazione tra la palinodia amorosa del componimento e un altro luogo tassiano, non coincidente con i passi sopra citati, rapportabile anch'esso a un inganno ordito da Amore (ma con il supporto delle arti magiche), il cui epilogo è il brutale disvelamento della realtà e la fine, per il soggetto maschile, della subordinazione sentimentale alla donna prima amata. Il riferimento, come prevedibile, è alla vicenda di Armida e Rinaldo e, più specificamente, alla sintesi che del rapporto fra i due personaggi offre l'episodio della selva di Saron nel canto XVIII della *Liberata* (XXII nella *Conq.*). Addentratosi nella selva, Rinaldo è testimone di una magica trasformazione dell'ambiente naturale, che germoglia e fiorisce al suo passaggio, fino a quando il cavaliere si arresta in una grande radura ai piedi di un mirto, pianta sacra a Venere e da cui scaturiscono le false visioni; dapprima un coro di ninfe, che lo invita a rinnovare il suo amore per Armida (ottave 26-29), e poi il fantasma di Armida stessa (29 vv. 7-8, 30):

Tale era il canto; e poi dal mirto uscia
Un dolcissimo tuono, e quel s'apria.

Già ne l'aprir d'un rustico sileno
Meraviglie vedea l'antica etade,
ma quel gran mirto da l'aperto seno
immagini mostrò più belle e rade:
*donna mostrò ch'assomigliava a pieno
nel falso aspetto angelica beltade.*
Rinaldo guata, e di veder gli è avviso
Le sembianze d'Armida e il dolce viso.

Proprio come madonna nella silloge Osanna (cfr. in particolare la *bellezza angelica e celeste* di Lucrezia in LI), la fallace e inaspettata apparizione della maga è caratterizzata dall'avvenente aspetto di lei, non paragonabile ad alcuna forma terrena. La successiva preghiera che la falsa immagine della donna rivolge a Rinaldo, nella speranza di riaccendere in lui la fiamma amorosa, non viene però accolta; il disinganno è immediato e nulla possono sull'animo del cavaliere i teatrali gesti e le pose che accompagnano le parole: come in XCII per il poeta è ormai «Senza gratia de gli occhi il vago giro» (v. 6), qui senza efficacia alcuna «[Armida] Seguia parlando, e in bei pietosi giri / volgeva i lumi e scoloria i sembianti, / falseggiando i dolcissimi sospiri / e i soavi singulti e i vaghi

pianti» (ottava 33, vv. 1-4). Da ultimo, si consideri la conclusione della vicenda, non distante dall'epilogo del sonetto nell'ultima terzina: il deciso proponimento dell'io, che intende porre fine una volta per tutte alle fittizie illusioni di amore (vv. 12-14: «Ecco, i' rimovo le mentite larve: / Hor ne le proprie tue sembianze homai / Ti veggia il mondo, e ti contempi e pregi») si traduce nel poema con la risoluta reazione di Rinaldo (34 1: «Vassene al mirto...»), il quale – ripetendo drammaticamente il gesto dell'io amante che rimuove le *mentite larve* nell'ambito della narrazione del canzoniere amoroso – abbatte la magica pianta a colpi di spada, facendo così svanire le visioni mostruose che avevano preso il posto delle dolci e infide figure femminili. L'ottava 37, che segna la fine dell'incantesimo della selva di Saron, si conclude con la voce che più di tutte è responsabile, a partire dalla lettura di XCII, del cortocircuito tra i due mondi tassiani, quello reale (o supposto tale) del canzoniere amoroso e quello fantastico del poema:

Sopra il turbato ciel, sotto la terra
 tuona: e fulmina quello, e trema questa;
 vengono i venti e le procelle in guerra,
 e gli soffiano al volto aspra tempesta.
 Ma pur mai colpo il cavalier non erra,
 né per tanto furor punto s'arresta;
 tronca la noce: è noce, e mirto parve.
 Qui l'incanto fornì, sparir le *larve*.

Nel secondo spunto di indagine, preannunciato dal titolo del presente paragrafo, trova invece piena giustificazione la dichiarazione proemiale secondo cui la poesia amorosa della raccolta possa essere paragonata al magnifico fragore delle armi (cfr. I 1-3: «Vere fur queste gioie e questi ardori / Ond'io piansi e cantai con vario carne, / Che poteva agguagliar il suon de l'arme...»). Nella sezione finale della prima parte, per lo più coincidente con i sonetti del ciclo dello sdegno, nell'Osanna come già nel Chigiano, si riscontra infatti una «enfaticizzazione del combattimento che si svolge nell'animo del soggetto lirico, una battaglia del resto continuamente ribadita con il ricorso a metafore di carattere bellico».¹⁸⁸ Né, d'altro canto, erano mancati i tradizionali riferimenti a concetti “guerreschi” nelle rime precedenti, prevalentemente rapportabili al racconto della guerra d'amore tra i due protagonisti o tra il poeta e il sentimento personificato, che vede nell'amante l'unico soggetto destinato alla sconfitta: come, per esempio, nel sonetto XLVI,

¹⁸⁸ TOMASI, *Lettura di “Arsi gran tempo e del mio foco indegno”*, cit., p. 64.

che si apre con l'immagine dell'innamorato mortalmente ferito (vv. 1-2: «Se la saetta, Amor, che 'l lato manco / M'impiega in guisa ch'io languisco a morte», ove per l'uso frequente del sintagma *lato manco* e del verbo *impiegare* nel Tasso epico cfr. i parr. 1.3 e 2.3 alle voci *Lessico di uso tassiano* e *Lessico guerresco*); in LIII (vv. 5-8: «Hor ch'ei mi sfida, e qual più a dentro punge / Saetta vibra, e quasi fero artiglio / Per farmi il fianco infermo e 'l sen vermiglio / La mano adopra [...]»); in LVIII, ancora sui colpi della *saetta d'Amor* (vv. 1-4: Fra mille strali, onde Fortuna impiega / Il mio cor sì, che per ferita nova / Spatio non resta, oimè, loco ritrova / Cara d'Amor saetta, e cara piaga»); e in particolar modo nel sonetto LX, dove la donna crudele è per il poeta minaccia di feroce morte (vv. 5-8: «Hora non so perchè la fronte e 'l petto / Usa di sdegno e di ferezza armarsi, / E con guardi ver me turbati e scarsi / Guerra m'indice, ond'io sol morte aspetto», con evidente calco bembiano, segnalato anche nell'autocommento, da *Rime*, 66 1: «Coei che guerra a' miei pensieri indice»). Al cui elenco può essere aggiunto anche LXXXIX (vv. 9-14: «Dunque, s'amando i' pareo già canoro, / Hor disdegnando sarò muto e roco, / Nè d'armarne oserò lo stile e i carmi? / Chè queste ancor pungenti e fervide armi / Come quadrella son di lucido oro; / Ma la superba hor se le prende a gioco»), componimento che già rientra nella sezione conclusiva dedicata alle reazioni dell'amante e che preannuncia la serie sullo sdegno: qui il poeta tuttavia, non ancora armato del più fiero disprezzo (il «gelo d'honorato sdegno» di XCI 5), non può fare altro che constatare l'inadeguatezza delle sue *fervide armi* (sintagma che coincide parzialmente con *Conq.*, XV 57 2: «saettar vote, e fervide quadrella»).

Un caso a parte, ma altrettanto notevole, si riconoscerebbe invece nella lettera del sonetto LIX, che riscrive, come testimonia la ripresa della metafora del naufragio, *Rvf*, 189. Nella lirica tassiana il poeta, incoraggiato dalla bonaccia a solcare impavido le acque del regno di Amore, viene messo in guardia dalla tetra visione dei resti di coloro che – amanti infelici – lo hanno preceduto, ignari della tempesta amorosa che li avrebbe travolti: «Ma l'aria e 'l vento e 'l mar fede non have: / Altri, seguendo il lusingar fallace, / Per notturno seren già sciolse audace / C'horà è sommerso, o va perduto e pave. / Veggio trofei del mar, rotte le vele, / Tronche le sarte e biancheggiar l'arene / D'ossa insepolti, e 'ntorno errar gli spirti» (vv. 5-11). Il lugubre scenario che viene introdotto con la prima terzina, segnato da cupe immagini di morte, è di carattere epico, prima che lirico. Non a caso, il motivo delle ossa insepolti definite attraverso l'immagine della macchia di colore,

già virgiliano, si riscontra in un componimento del Tansillo in lode di una tragica impresa: nel sonetto *Questi, che 'l mondo in riverenza tene* (*Rime*, 5), infatti, ai vv. 2-4: «poggi e monti d'ossa [...] / biancheggian su queste straniere arene», in riferimento ai tremila fanti spagnoli massacrati dai turchi in Dalmazia nel 1539; nel testo i soldati caduti, simbolo della cristianità, sono celebrati come i grandi eroi dell'antichità. Il sintagma *ossa insepolti* (v. 11) si attesta invece nel sonetto 23 del medesimo, al v. 6 («ossa insepolti, erbose mura e rotte»), sebbene in relazione al *topos* descrittivo delle rovine di antiche città. Ancor più significativa in questo senso, infine, risulterebbe l'affinità del sonetto tassiano con l'ultima ottava del canto XXII di *Conq.*: «Qual d'Oceàn ne' procellosi Regni / Quando si turba in Ciel l'Occaso, e l'Orto, / Son talhor rotti, per tempesta, i legni, / Antenne, vele, sarte, appresso il porto: / Tal di guerra apparian gli horridi segni; / Puniti gli empi, e vendicato il torto: / E di più forte man ferite impresse; / E rotte membra, e smagliate arme, e fesse».¹⁸⁹

Ritornando però alle più scoperte attestazioni di concetti guerreschi, di altro e più incisivo stampo rispetto ai precedenti citati (come si è anticipato poco sopra) risultano i riscontri dei componimenti della sezione finale, in cui la battaglia è combattuta, con largo ricorso all'artificio grave della prosopopea, nell'animo dell'io lirico e prescindendo dalla figura della donna. L'esempio più espressivo si riconosce, innanzitutto, nel sonetto XCIV:

Sdegno, debil guerrier, campione audace, Tu me sotto arme rintuzzate e frali Conduci in campo, ov'è d'aurati strali Armato Amore, e di celeste face.	4
Già si spezza il tuo ferro, e già si sface Qual vetro o gelo al ventilar de l'ali; Che fia, s'attendi il foco, e le mortali Percosse? Ah troppo incauto, ah chiedi pace.	8
Grido io mercè, tendo la man che langue, Chino il ginocchio e porgo inerme il seno: Se pugna ei vuol, pugni per me pietade.	11
Ella palma n'acquisti, o morte almeno, Chè se stilla di pianto al sen gli cade, Fia vittoria il morir, trionfo il sangue.	14

¹⁸⁹ Per quanto riguarda i rimandi ai componimenti tansilliani si è riproposta, con minime modifiche, la n. 19 del mio contributo *Una parodia involontaria?*, cit., p. 71, cui rinvio anche per un confronto più puntuale tra il sonetto tassiano e l'ipotesto petrarchesco.

Qui la metafora bellica, ampiamente denunciata a partire dall'incalzante esordio in tricolon (*Sdegno...guerrier...campione...*), è consolidata dai molteplici riferimenti alla sfera semantica dello scontro militare: in particolare, oltre al più comune cenno alle armi dei due contendenti (*arme rintuzzate e frali, d'aurati strali / Armato Amore...*), spicca nel testo, a partire dalla seconda strofa, la descrizione in presa diretta – secondo il punto di vista “esterno” del poeta, spettatore inerme dell'impari duello – della contesa sul campo di battaglia. In questo contesto, come prevedibile, riaffiorano parole e immagini che sono anche delle due *Gerusalemme* e che riguardano, allo stesso modo, lotte il cui esito risulta ormai segnato (dunque, come se la ripresa del lessico bellico per l'amore, già di tradizione elegiaca, avvenisse per Tasso in dialogo e attraverso il filtro della precedente esperienza epica): tra queste, per esempio, la fragile spada – indicata tramite metonimia – del v. 5, inutile mezzo di combattimento oltre che simbolo della manifesta debolezza del suo possessore, è in parte collegabile a *Lib.*, IX 97, ottava che ritrae le ultime gesta di Solimano, conscio della sconfitta del suo esercito a opera delle forze cristiane e la cui arma, di lama non più affilata, è divenuta inservibile («Fatto intanto ha il Soldan ciò che è concesso / fare a terrena forza, or più non pote; / tutto è sangue e sudore, e un grave e spesso / anelar gli ange il petto e i fianchi scote. / Langue sotto lo scudo il braccio oppresso, / gira la destra il ferro in pigre rote: / spezza, e non taglia; e divenendo ottuso / perduto il brando omai di brando ha l'uso»). Al medesimo personaggio, inoltre, si devono nel poema le *mortali percosse* – nel sonetto in *enjambement* ai vv. 7-8, riferite all'imminente e letale affondo di Amore –, assestate ai nemici nelle ultime battute dello scontro: «Eran mortali le percosse orrende: / quella che non uccide, atterra almanco. / Già fugge ognun da la sbarrata piazza, / dove appressar vede l'orribil mazza» (*Lib.*, XIX 42 5-8). In aggiunta, incide sul rapporto di intertestualità l'attestazione al v. 8 dell'aggettivo *incauto*, qui inserito in una espressione di tono esclamativo, voce che nelle *Gerusalemme* è spesso correlata a guerrieri che vanno incontro alla disfatta o alla morte, come in *Lib.*, XI 44 1-3 («A l'incauto Ademar, ch'era da lunge / la fera pugna a riguardar rivolto, / la fatal canna arriva e in fronte il punge»), e in *Conq.*, a XVIII 48 (vv. 4-6: «Ma via più incauto Argante i passi gira; / E i non ben vinti, e le fortune incerte, / Lascia da tergo», un passo cui, a poche ottave di distanza, farà seguito la descrizione del ferimento: «E come quercia, c'horrida procella / Del Ciel turbato, e fulmine tonante, / Da le radici sue sterpi, e divella; / Così cadeo lo spaventoso Argante») e a XXII 56, nelle presaghe parole

di Lugerìa al marito Argante (vv. 1-4: «Tu marito, tu padre, e tu fratello, / Di tua presenza al mio timor soccorri. / Non so qual di là su fiamma, o flagello, / Strugge le squadre, ove tu incauto accorri»); ma si noti come *incauto* – a conferma dell’interferenza tra i due registri, lirico ed epico, indotta dal contesto guerresco – sia definito anche Riccardo, vittima dell’amore e dei sortilegi di Armida, dopo essere stato ritrovato dai compagni Ruperto e Araldo: «Tacque il giovine incauto: e mesto, e fioco / Parve, e confuso, e senza moto, o voce» (XIII 36 1-2).¹⁹⁰

La dinamica bellica del duello tra le due parti in gioco non viene riproposta nel successivo sonetto XCV, rivendicazione di acquisita libertà che il poeta rivolge ad Amore. La lirica, ancora incentrata sulla prosopopea (anche se limitatamente a uno solo dei protagonisti di XCIV), richiama, rovesciandone il contenuto, il componimento XXXII:

XCV

Mentre soggetto al tuo spietato regno
 Vissi, ove ricondurmi, Amor, contendi,
 Via più de le procelle e de gl’incendi
 Temea pur l’ombra d’un tuo leve sdegno.
 Hor, che ritratto il cor dal giogo indegno
 L’arme ardenti de l’ira in van riprendi,
 E ’n van tanti ver me folgori spendi
 Nè di mille tuoi colpi un fere il segno.
 Vibra pur l’arme tue, faccia l’estremo
 D’ogni tua possa orgoglio et honestate,
 Nulla cura io, se tuoni o pur saetti.
 Così mai d’amor lampo, o di pietate
 Non veggia sì che speme il core alletti,
 Che mansueta lei, non fera io temo.

XXXII

Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso
 Nel seren di due luci ardenti et alme,
 Mille famose insegne e mille palme
 Spiegando in un sereno e chiaro viso;
 Quando, rivolto a me, ch’intento e fiso
 Mirava le sue ricche e care salme,
 – Hor canta (disse) come i cori e l’alme
 E ’l tuo medesimo ancora habbia conquiso.
 Nè s’oda risonar l’arme di Marte
 La voce tua, ma l’alta e chiara gloria,
 E i divin pregi nostri, e di costei.
 Così adivien che ne l’altrui vittoria
 Canti mia servitute e i lacci miei,
 E tessa de gli affanni historie in carte.

Il tema comune ai due testi (entrambi originariamente eterei), altrettanto rapportabile all’uso di concetti di tipo guerresco nello svolgimento narrativo, è quello del trionfo di Amore, sebbene – come si è già potuto notare relativamente alla coppia antitetica XCII-LI – l’atteggiamento sdegnoso del soggetto implichi anche in questo caso un ribaltamento

¹⁹⁰ Il v. 5 in C si attestava come «Già vinta è la tua possa, e già si sface»; il sintagma inarcante *mortali percosse* (vv. 7-8) è proprio della redazione Osanna (mentre si legge *immortali saette* in 11 e *mortali saette* in C); allo stesso modo, *incauto* (v. 8) è lezione della *princeps* che sostituisce *temerario* di 11 e C (ma per maggiore chiarezza ed esaustività si rimanda all’apparato dell’edizione critica, per cui cfr. TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 105).

della situazione iniziale.¹⁹¹ In XXXII, infatti, il dio è vincitore e padrone assoluto dell'animo del poeta, come testimoniato dai simboli vittoriosi delle *palme* e delle *salme*, elementi del testo da cui dipendono significative connessioni intertestuali, che guardano a un registro più elevato. In primo luogo, come osservato da Pestarino, si tratta di un prelievo dal Petrarca dei *Trionfi*, da *Tr. Pud.*, 94-96: «Mille e mille famose e care salme / tòrre gli vidi e scuotergli di mano / mille vittoriose e chiare palme»;¹⁹² la coppia lessicale conta però plurime attestazioni nell'ambito celebrativo delle rime d'encomio tassiane, come in 1065 (vv. 1-4, 7: «L'arme e gli scettri imperiosi e gli ostri, / e le vittoriose e sacre palme, / e mille ricche prede e mille salme / tolte a gli empì di Dio nemici e nostri [...] / son glorie di tua stirpe antiche ed alme»), in 1129, in morte di Giacomo Soranzo (vv. 1-4: Archi e mete, Soranzo, e lauri e palme / e trofei su la terra e sovra l'onda / t'avresti alzato, e l'una e l'altra sponda / ingombra di famose e care salme»), in 1222, canzone dedicata a Giovanna d'Austria, sorella di Barbara, e contenuta nella *princeps* Marchetti (vv. 9-10: «Ma chi porta lontan sì care salme / e coglie allori e palme?»), e in 1575, sulle nozze del principe di Venosa (vv. 9-11: «Ne la città, c'ha più onorate palme / che 'l sacro Elicona ombrosi allori, / mille famose in guerra e care salme»); oltre a essere altrettanto ricorrente nella sola *Conquistata* (a XVI 63 7-8; XIX 20 7-8, ma con *palme* usato in senso concreto, insieme a *olivi*; XX 35 2-4; XXIV 12 7-8), mentre è assente nella *Liberata*.¹⁹³ Ben diverso è invece il contesto narrativo di XCV, che vede vanificati gli assalti armati (in XCIV invece forieri di vittoria pressoché certa) di Amore: l'io lirico, che prima lamentava la prigionia e la condizione di devota schiavitù poetica al proprio signore, è finalmente libero dall'opprimente stato di infelice amante. La metafora cui è fatto ricorso per esprimere il temporaneo affrancamento è quella del *giogo indegno*, al cui proposito è opportuno segnalare, «pur nell'alta topicità dell'immagine», il riscontro “cavalleresco” dell'*Orlando furioso*, in opportuna corrispondenza dell'apparizione dello Sdegno a Rinaldo: «Sappi, Rinaldo, il nome mio è lo Sdegno, / venuto sol per sciorti il giogo

¹⁹¹ Inopportuno sarebbe però qui parlare di palinodia, dal momento che il poeta si limita a dare conto di un cambiamento avvenuto nel corso degli eventi e non di un repentino mutamento di prospettiva e pensiero da parte del soggetto lirico.

¹⁹² TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 187.

¹⁹³ Per un quadro, quanto mai sintetico, sul contenuto del sonetto Osanna XXXII cfr. anche par. 1.1.5 del presente capitolo; per un commento esaustivo al testo si rimanda senz'altro a TASSO, *Rime eternee*, cit., pp. 183-89.

indegno» (XLII 64 7-8);¹⁹⁴ sebbene non manchino anche le attestazioni in chiave epica, rilevabili nell'ampio serbatoio dei due poemi tassiani e riferite all'usurpazione musulmana di Gerusalemme: nella *Liberata* a I 23 (vv. 1-4: «Ma fu de' pensier nostri ultimo segno / espugnar di Sion le nobil mura, / e sottrarre ai cristiani al giogo indegno / di servitù così spiacente e dura») e IV 69 (vv. 3-4: «che se mai sottrarremo al giogo indegno / queste sacre e dal Ciel dilette mura»), cui si aggiungono le occorrenze della *Conquistata*, a II 74 (vv. 1-2: «Insin che piaccia a la Pietà Superna / Scoter l'indegno giogo, e l'aspre some»), XXIV 136 (vv. 5-6: «Per l'alta via ch'è già calcata, e piena / D'humil plebe, sottratta al giogo indegno»); con significato inverso a XXIII 118, nel lamento di Lugeria sul corpo di Argante (vv. 7-8: «E lasci me, co 'l tuo più caro pegno, / Vedova, e serva, e presa al giogo indegno»). In questo caso, tuttavia, non è solamente l'immaginario del Tasso eroico a intersecarsi con il registro lirico-amoroso della poesia. Riaffiora anche – in consonanza con il tono aspro che caratterizza i componimenti del ciclo dello sdegno – la memoria del Petrarca grave delle rime in morte, in particolare quello di *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi* (*Rvf*, 304),¹⁹⁵ sonetto da cui l'autore desume innanzitutto il primo elemento della stringa d'attacco (*Mentre*), tanto più rilevante in quanto ugualmente accordato al tema di un passato, ormai trascorso, vissuto al servizio del sentimento per la propria donna, sebbene diversa sia per i due poeti la ragione della mutata condizione dell'io nel presente: nel primo testo il trapasso di Laura (v. 9: «Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo»), nel secondo il disprezzo sdegnoso dell'amante, causa del passeggero disamoramento.

La parentesi dedicata allo sdegno si chiude, come già per la raccolta eterea, con il sonetto XCVII, ma il recupero di immagini e metafore di carattere guerresco contraddistingue anche alcuni testi della successiva sezione conclusiva delle rime per Lucrezia. Così è, in primo luogo, per il sonetto C, dove la narrazione disforica dell'esperienza amorosa implica nuovamente la descrizione di metaforiche ferite mortali, in questa occorrenza in maniera più esplicita e cruenta: «Tacer ben posso, e tacerò. Ch'io toglia / Sangue a le piaghe, e luce al vivo foco, / Non brami già: questa è impossibil voglia. / Troppo spinse pungenti a dentro i colpi / E troppo ardore accolse in picciol loco» (vv. 9-13). Non più, dunque, indirette allusioni di marca lirica (cfr. su tutti il riscontro di LIII,

¹⁹⁴ Ivi, p. 210.

¹⁹⁵ Cfr. ivi, p. 208.

v. 7: «[...] il fianco infermo e 'l sen vermiglio») ma *sangue* e *piaghe*, con un accostamento che richiama il confronto con i riscontri, inseriti in un contesto bellico, dei poemi, in *Lib.*, XIX 25 1-2 («Il cader dilatò le piaghe aperte, / e 'l sangue espresso dilagando scese»), *Conq.*, XXIV 94 3-4 («s'appoggia al tronco e fermo in lui s'attiene, / mentre il sangue a le piaghe asciuga e stagna»).

Notevole, infine, è il caso di CII, rappresentazione in chiave metaforica del prevalere del sentimento di sdegno sull'amore per madonna (nonostante la rinnovata fedeltà dichiarata dall'amante in XCVII), mediante concetti decisamente militari:

S'arma lo Sdegno, e 'n lunga schiera e folta Pensier di gloria e di virtù raccoglie, Mentre ei per la ragion la spada toglie Ch'è in lucide arme di diamante involta.	4
Ecco la turba già importuna e stolta Sparsa cader de le discordi voglie, E de' miei sensi, e di nemiche spoglie Leggiadra pompa, anzi il trionfo accolta.	8
Bellezza ad arte incolta, atti soavi, Finta pietà, sdegno tenace e duro, E querele e lusinghe in dolci accenti, Et accoglienze liete, e meste e gravi	11
De la nemica mia l'arme già furo, Hor son trofei di que' guerrieri ardenti.	14

Il motivo della battaglia e del trionfo, centrale nella lirica, richiama la trama narrativa del sonetto XCIV (e si noti, inoltre, la vicinanza dei due *incipit*, sebbene inverso sia il ruolo del protagonista, al quale – al contrario – si implora la resa per via della sua manifesta inferiorità: «Sdegno, debil guerrier, campione audace»), non riabilitando però la prosopopea di Amore (a sua volta, del resto, esclusiva in XCV), dal momento che a ricoprire il ruolo dell'antagonista è qui la *nemica mia* (v. 13), Lucrezia stessa. La novità risiede però principalmente nella modalità della contesa inscenata, non un duello tra due guerrieri bensì un vero e proprio scontro di eserciti al seguito dei due rivali: da una parte la *lunga schiera e folta* dei pensieri virtuosi, dall'altra la moltitudine delle voglie dei sensi,¹⁹⁶ forte del corredo di infide armi della donna, le quali tuttavia sono destinate a

¹⁹⁶ La voce *turba*, utilizzata a testo con accezione marcatamente negativa, come denunciato dalla esplicita aggettivazione (v. 5: «Ecco la turba già importuna e stolta»), si attesta nella raccolta anche nella canzone XXV, sebbene in un contesto affatto differente, in riferimento all'allegorico corteo nuziale immaginato dal poeta per le nozze di Lucrezia: «Ch'io scorgo in riva al Po Letitia e Pace / Scherzar con Himeneo, che 'n dolce suono / Chiama la turba a' suoi dilette intesa» (vv. 29-31).

divenire trofei di guerra dello Sdegno trionfante, come si apprende dall'epilogo dei vv. 13-14; e si aggiunga, a questo proposito, come al tradizionale immaginario bellico riconduca il lessico utilizzato, con *schiera* (con ripresa parziale del sintagma in *Conq.*, XVIII 77 5: «Tacque; e la schiera feo più densa, e folta; / Che fu suo proprio magistero, e cura») e *turba* (per cui si veda, per l'aggettivazione, l'*Orlando furioso*, VIII 9 5: «Quella importuna turba più l'impaccia: / presa ha chi qua chi là tutta la strada»), anche se in parte dovuto – com'è altamente probabile, data anche la congruenza tematica – al sonetto 55 del Bembo: «Con la ragion nel suo bel vero involta / l'ardito mio voler combatte spesso / di speme armato, et muovono con esso / falsi pensieri a larga schiera et folta» (vv. 1-4).

Per quanto riguarda il contenuto del componimento, al di là del chiaro significato letterale, viene riproposto dall'autore la visione che aveva caratterizzato i più duri e definitivi sonetti del ciclo, ossia i sonetti della palinodia (XCI-XCII), secondo cui l'esperienza amorosa, limitata a un evento esclusivamente terreno, veniva respinta come riprovevole e dannosa, ostacolo all'elevazione intellettuale dell'io: allo stesso modo lo Sdegno, guidato e armato dalla ragione, viene qui celebrato come salvifico vincitore per aver debellato il desiderio e con esso il potere travicante dei sensuali ammiccamenti di madonna (la bellezza studiatamente incolta, gli *atti soavi*, la *finta pietà* etc.).¹⁹⁷ Tale lettura, come si è più volte rilevato per altri componimenti della raccolta, viene consistentemente riaffermata anche nell'esposizione, dove l'autore insiste nel sottolineare il messaggio filosofico che il testo sottintende: «lo sdegno è ne la parte irascibile, laonde essendo l'ira ministra de la ragione, come dice Platone espressamente ne' libri de la *Republica*, non è maraviglia che lo sdegno parimente combatta contro il piacere de la ragione»; per poi concludere sinteticamente: «describe leggiadrissimamente il trionfo de la ragione et il maraviglioso trofeo drizzato de la sensualità».¹⁹⁸ Si tratta, in vero, di rilevazioni – relative alla tensione spirituale e filosofica dell'Osanna e, in particolar modo, al ruolo delle esposizioni al riguardo – ormai acquisite con i paragrafi precedenti, che pure si è voluto sottolineare per mettere in luce un'affinità, già suggerita dai medesimi

¹⁹⁷ Si tratta di un motivo che, come ha segnalato Basile (cfr. TASSO, *Le rime*, cit., vol. I, p. 111), si ritrova anche nel poema, in corrispondenza del “risveglio” di Rinaldo dall'incanto amoroso vissuto nel giardino di Armida: «Ma poi che diè vergogna a sdegno loco, / sdegno guerrier de la ragion feroce, / e ch'al rossor del volto un novo foco / successe, che più avampa e che più coce, / squarciossi i vani fregi e quelle indegne / pompe, di servitù misera insegne» (*Lib.*, XVI 34 3-8; e cfr. *Conq.*, XIII 36 3-8).

¹⁹⁸ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 292.

concetti di carattere bellico, che CII dimostra di avere con il sonetto a Barbara Torricella (*Rime*, 973) incluso nella *princeps* Marchetti 1593:

Del più bel marmo che nascesse in monte, Candido sì, ch'ogni bianchezza eccede, Polita sorge, e vaga Torre, e siede Imperiosa e con altera fronte.	4
Honore alzato ha contr'Amor il ponte, Ch'intorno accampa, e folgorar si vede, Spiega in cima l'insegne invitta fede, L'honeste voglie a la difesa ha pronte.	8
BARBARA, castità, dentro si guarda, E qual Regina avien ch'ivi s'honori Ma fuor mill'arti adopra il suo nemico,	11
Mill'arme insieme i pargoletti Amori, Pur non avien, ch'omai la scuota, et arda, O che prenda la mente, e 'l cor pudico.	14

Il componimento, che si attesta sul registro alto dell'encomio, rivisita infatti in funzione celebrativa il tema del sonetto amoroso, eleggendo a motivo di lode la castità della donna – la *polita... e vaga Torre*, che è raffigurazione simbolica suggerita dal cognome di lei – , grazie alla quale stolidamente ella si oppone all'assedio del nemico Amore.¹⁹⁹ Rimanendo quindi invariato il ruolo dell'amore quale rivale, poiché inteso esclusivamente come appetito concupiscibile, la prosopopea dello sdegno viene qui invece sostituita dalla pudicizia, virtù che ben si accorda con la funzione encomiastica del testo e alla dedicataria femminile. A rafforzare il non palese rapporto di intertestualità tra i due componimenti contribuisce, inoltre, una significativa spia lessicale: alle *discordi voglie*, in CII falciate dalla spada adamantina della ragione (vv. 5-6: «Ecco la turba già importuna e stolta / Sparsa cader de le discordi voglie»), fanno da contraltare le *honeste voglie* della Torricella, schierate, al contrario, a difesa degli assalti del desiderio. Da menzionare è, infine, il contributo che sull'interpretazione del testo offre l'esposizione dell'autore (corredo di un numero consistente di rime nell'edizione Marchetti), da cui si legge:

¹⁹⁹ «Si tratta di un sonetto nel quale il tema epico-guerresco viene spiegato ancora una volta con riferimento al trionfo della donna contro l'attacco infertole da Amore, destinato a soccombere di fronte alla sua adamantina castità, raffigurata appunto come una torre capace di resistere ad ogni assedio» (PESTARINO, *Le lodi degli iddii e degli eroi*, cit., p. 397).

l'honore difende la sua pudicitia da l'amore, anzi da gli amori, o perché molti siano i desideri de gli animi gentili, o perché le belle sogliano esser amate da molti; La Metafora è continuata sino al fine, là onde diviene Allegoria, ne la quale si dimostra quasi per velo l'invitta castità di questa gentildonna.²⁰⁰

Righe che inquadrano l'allegoria della torre, ricavata dall'*interpretatio nominis*, in un «discorso di carattere morale»,²⁰¹ che è in parte accostabile con la lettura nobilitante (ma per CII di tipo filosofico-spirituale) proposta dall'autocommento dell'Osanna a *S'arma lo Sdegno, e 'n lunga schiera e folta*.

1.2.5. Lucrezia e le altre: sulle tracce delle eroine del poema

Al riguardo delle «principali storie d'amore» della *Gerusalemme liberata*, in un fondamentale saggio del 1996 Giulia Natali osservava come «le “lascivie”» – rifacendosi a un'espressione del Tasso dei *Discorsi del poema eroico* – «che l'epica può mutuare dalla lirica» si fossero insinuate «con invadenza nel tessuto linguistico, e non solo,» del poema, specificando subito dopo che i debiti contratti dal genere eroico interessavano «quello che all'epoca era considerato il linguaggio poetico per eccellenza, il petrarchesco».²⁰² A riprova di quanto affermato nell'introduzione, con una corposa rassegna di riscontri veniva messo in luce in che modo le schermaglie amorose tra i personaggi principali (Clorinda, Tancredi, Erminia, Rinaldo e Armida) si fondassero su tessere e stilemi peculiari del Petrarca volgare, per lo più legati ai ruoli dell'amante e dell'amata nella vicenda dei *Fragmenta*. Si delineava quindi chiaramente come la presenza delle figure femminili nel poema fosse legata quasi esclusivamente a scenari e contesti che, anche quando scopertamente militari,²⁰³ rinviavano – per concorso del tema dell'amore – a una fonte lirica.

²⁰⁰ TASSO, *Delle rime del sig. Torquato Tasso. Parte seconda*, cit., pp. 9-10.

²⁰¹ PESTARINO, *Le lodi degli iddii e degli eroi*, cit., p. 397.

²⁰² NATALI, *Lascivie liriche*, cit., pp. 25-26.

²⁰³ Per questo particolare caso valga da esempio quanto rilevato dall'autrice sul personaggio di Clorinda: «è dato supporre che anche la particolare natura degli interventi di Clorinda sul teatro delle azioni belliche sia il portato della duplicità del suo esser guerriera. Oltre che negli scontri campali, ella compare nell'episodio della difesa delle mura di Gerusalemme dall'attacco crociato: mentre agli altri due principali campioni dell'esercito pagano – Solimano e Argante – è dato di portare a termine una vittoriosa incursione fra le schiere nemiche; Clorinda, che farà di ciò oggetto di rammarico (cfr. XII 3), resta, assieme all'esercito e alla popolazione, a tenere a bada gli assalitori dal sommo degli spalti, rivelandosi un'abile arciera. La sua

Data questa premessa, l'attestazione, nelle descrizioni lucreziane della prima parte delle rime, di tracce riconducibili alle eroine del poema sarà da intendersi come naturale consolidamento di una trama intertestuale che, se pure non può definirsi all'insegna della *gravitas* epica, grazie all'intermediazione del mondo epico della *Gerusalemme* arricchisce le sfumature dei prevedibili *clichés* di un canzoniere amoroso.

Come in parte anticipato dalle precedenti osservazioni relative al sonetto XCII (cfr. par. 1.2.4), le tangenze più significative riguardano in primo luogo il personaggio di Armida. A questo proposito, all'apparizione della *larva* di lei – prendendo a prestito un termine ricorrente nei versi tassiani – a Rinaldo, nel cuore della selva incantata di Saron, sembrerebbero riconducibili non solo l'immagine negativa di madonna quale viene presentata in XCII, ma anche, in modo differente, lo svolgimento narrativo e alcuni precisi passaggi del sonetto XXIII:

Giacea la mia virtù vinta e smarrita	
Nel duol ch'è sempre in sua ragion più forte,	
Quando, pietosa di sì dura sorte,	
Venne in sogno Madonna a darle aita.	4
E ristorò gli spirti, e 'n me sopita	
La doglia a nova speme aprì le porte;	
E così ne l'immagine di morte	
Trovò l'egro mio cor salute e vita.	8
Ella, volgendo gli occhi in dolci giri,	
Parea che mi dicesse: – A che pur tanto,	
O mio fedel, t'affligi e ti consumi?	11
E per che non fai tregua a' tuoi sospiri,	
E 'n queste amate luci asciughi il pianto?	
Speri forse d'haver più fidi lumi? –	14

Il componimento è da leggersi come una «inquieta riscrittura di un tipico motivo petrarchesco: la visita in sogno dell'amata», tema che Tasso svolge senza dimenticare – al di là del modello dei *Fragmenta* (cfr. *Rvf*, 282-286, 302, 341-343) – le prove di coloro che lo hanno anticipato, in particolare il Bembo (*Rime*, 101: *Giaceami stanco, e 'l fin de la mia vita*) e il Tansillo (*Rime*, 177: *Di pianto e di dolor languido e molle*).²⁰⁴ Lasciando solo per il momento in sospenso le scoperte connessioni tematiche con la visita onirica di

apparizione in tal veste ricorda la tradizionale iconografia di Amore armato [...; cfr. XI 28 1-6]. In virtù di quanto abbiamo sin qui visto, non stupisce che, nel momento di descriverla all'opera, Tasso ricalchi assai da vicino il linguaggio del *Canzoniere*» (ivi, p. 35).

²⁰⁴ Si cita dal commento di Francesco Ferretti alla scelta di rime tassiane contenuta nell'antologia *Lirici europei del Cinquecento*, cit., p. 759. Ma cfr. anche il cappello introduttivo al testo in TASSO, *Rime eteree*, cit., pp. 157-61.

Clorinda morta a Tancredi (*Lib.*, XII 91-93), si torni a considerare più minutamente l'episodio di Rinaldo del canto XVIII, con la debita consapevolezza che i rapporti di amante/amato sono, in questa parte del poema, rovesciati rispetto alla tradizionale relazione che vede l'uomo nel ruolo dell'innamorato; ragione per cui trova spiegazione un dettaglio testuale che anticipa il vero e proprio incontro tra i due protagonisti. Il cavaliere viene infatti accolto in vero – dopo essere giunto alla pianta di mirto, da cui scaturiscono le mirabili visioni – dal coro delle cento ninfe, le «finte figlie» generate dalle «selvatiche cortecce» (27 5-6), che danzando intonano un canto, apostrofandolo (28 7-8, 29 1-6):

«Ben caro giungi in queste chiostre amene,
o de la donna nostra amore e spene.

Giungi aspettato a dar salute a l'egra,
d'amoroso pensiero arsa e ferita.
Questa selva che dianzi era sì negra,
stanza conforme a la dolente vita,
vedi che tutta al tuo venir s'allegra
e 'n più leggiadre forme è rivestita».

Come il poeta, malato d'amore e ormai in punto di morte, trova ristoro e salvezza nella visita di madonna (vv. 7-8: «E così ne l'immagine di morte / Trovò l'egro mio cor salute e vita»),²⁰⁵ così il guerriero viene salutato come salvatore della donna da lui abbandonata e ora inferma e languente (*Giungi aspettato...*). La percezione del rovesciamento, tuttavia, si attenua nei versi successivi, dove è la falsa immagine di Armida – in accordo con la sognata manifestazione di Lucrezia in XXIII – a rivolgersi a colui che fu di lei amante (31-32):

Quella lui mira in un lieta e dolente:
mille affetti in un guardo appaion misti.
Poi dice: «Io pur ti veggio, e finalmente
pur ritorni a colei da chi fuggisti.
A che ne vieni? a consolar presente

²⁰⁵ Pestarino (ivi, p. 158) osserva, a proposito dei vv. 7-8 della lirica, che «le radici del parallelo tra sonno e morte sono ovviamente già classiche e petrarchesche», a partire dai riscontri di *Rvf*, 226 9-10 e di *Aen.*, VI 278 (ma altre possibili fonti sono successivamente individuate in *Aen.*, VI 522, per la clausola del v. 7, in II 369 per il sintagma *mortis imago*, e in Ovidio, *Amores*, II 9b 15-18), due luoghi cui fa riferimento il Tasso medesimo nell'esposizione al testo. A ragione, tuttavia, viene precisato che «qui il sonno è invece apportatore di *salute* e *vita*» e che «in questo senso si può affermare che il concetto tassiano rovesci quello del sonetto petrarchesco citato».

le mie vedove notti e i giorni tristi?
o vieni a mover guerra, a discacciarme,
che mi celi il bel volto e mostri l'arme?

giungi amante o nemico? Il ricco ponte
io già non preparava ad uom nemico,
né gli apriva i ruscelli, i fior, la fonte,
sgombrando i dumi e ciò ch'a' passi è intrico.
Togli questo elmo omai, scopri la fronte
e gli occhi a gli occhi miei, s'arrivi amico;
giungi i labri a le labra, il seno al seno,
porgi la destra a la mia destra almeno».

In questo caso sono due le intersezioni individuabili tramite il raffronto tra le ottave del poema e la sirma del sonetto, tali per cui la cogenza dell'accostamento ne risulta consistentemente consolidata, a scapito del legittimo rinvio – data l'indiscutibile congruenza tematica: l'epifania in sogno della donna amata, morta nella *Liberata*, lontana nel componimento amoroso – al canto XII:²⁰⁶ la prima in corrispondenza dell'iterata tensione interrogativa, che innerva, in entrambi i casi, il discorso della figura femminile, a partire dal modulo d'attacco *A che* (forse – come notato da Pestarino – «di diretta ascendenza virgiliana, dall'addio di Creusa in *Aen.* II 776-77, con il vocativo omotetico (nel sonetto al v. 11, *O mio fedel*) “Quid tantum insano iuvat indulgere dolori, / o dulcis coniunx”»);²⁰⁷ la seconda che riguarda invece il fine del discorso stesso, il quale, nelle parole di Lucrezia come in quelle pronunciate da Armida, mira ugualmente a rinsaldare il legame di fedeltà tra i due attori della coppia (in particolare, in XXIII 12-14: «E per che non fai tregua a' tuoi sospiri, / E 'n queste amate luci asciughi il pianto? / Speri forse d'haver più fidi lumi?», e con toni scopertamente carnali negli ultimi versi di XVIII 32: «scopri la fronte / e gli occhi a gli occhi miei, s'arrivi amico; / giungi i labri a le labra, il

²⁰⁶ Ottave 91-93: «Ed ecco in sogno di stellata veste / cinta gli appar la sospirata amica: / bella assai più, ma lo splendor celeste / orna e non toglie la notizia antica; / e con dolce atto di pietà le meste / luci par che gli asciughi, e così dica: / “Mira come son bella e come lieta, / fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta. // Tale i' son, tua mercé: tu me da i vivi / del mortal mondo, per error, togliesti; / tu in grembo a Dio fra gli immortali e divi, / per pietà, di salir degna mi fèsti. / Quivi io beata amando godo, e quivi / spero che per te loco anco s'appresti, / ove al gran Sole e ne l'eterno die / vagheggiarai le sue bellezze e mie. // Se tu medesimo non t'invidii il Cielo / e non travii co 'l vaneggiar de' sensi / vivi e sappi ch'io t'amo, e non te 'l celo, / quanto più creatura amar conviensi”. / Così dicendo, fiammeggiò di zelo / per gli occhi, fuor del mortal uso accensi; / poi nel profondo de' suoi rai si chiuse / e sparve, e novo in lui conforto infuse». L'epiteto *fedel mio caro* (91 8) – di cui rimane traccia in XXIII 11 (*O mio fedel*) – è prelievo da *Rvf*, 341 12-14 («– Fedel mio caro, assai di te mi dole, / ma pur per nostro ben dura ti fui, – / dice, et cos'altre da arrestare il sole»), sonetto in cui Laura morta si rivolge in sogno al poeta (cfr. NATALI, *Lascivie liriche*, cit., p. 41).

²⁰⁷ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 163.

seno al seno, / porgi la destra a la mia destra almeno»); due dettagli, questi, che invece non si attestano nel passaggio onirico del canto XII, non sintatticamente incentrato sulla formula interrogativa e in cui l’apostrofe di Clorinda a Tancredi ha la funzione di congedare in via definitiva il cavaliere, finalmente pronto – una volta uscita di scena la causa della sua fuorviante distrazione amorosa – a dedicarsi alle più alte imprese militari. E si noti infine come fondamentale sia, per quanto riguarda l’accostamento di XXIII con il passo epico del canto XVIII, la redazione definitiva dell’ultima terzina nella stampa Osanna, che si distingue rispetto all’originaria lezione eterea («Ben tempo ancor verrà ch’al chiaro sole / Di quest’amate luci asciughi il pianto, / E ’l fosco di tua vita in lui rallumi»; pressoché invariata in C) per un incremento della progressione interrogativa finale e per un più esplicito riferimento al legame tra la donna e il poeta – dunque più vicino al contenuto dei versi della *Liberata* –, inizialmente espresso attraverso la metafora del *chiaro sole*.

Procedendo ancora a ritroso fino alle prime rime dell’innamoramento, e circoscrivendo in questo caso il luogo di indagine a una singola tessera, si considerino i versi delle quartine di IV, leggendo a fronte un altro eloquente passo tratto dal poema (*Lib.*, IV 27):

IV 1-8

Io mi credea sotto un leggiadro velo,
Trovar inerme e giovenetta Donna,
Tenera a’ preghi, o pur in treccia e ’n gonna
Come era all’hor che parvi al sol di gelo.
Ma scoperto l’ardor, ch’a pena io celo,
E ’l possente desio, ch’in me s’indonna,
S’indurò come suole alta colonna,
O scoglio, o selce al più turbato cielo.

Lib., IV 27

La bella Armida, di sua forma altera
e de’ doni del sesso e de l’etate,
l’impresa prende, e in su la prima sera
parte e tien sol vie chiuse e celate;
e ’n treccia e ’n gonna femminile spera
vincer popoli invitti e schiere armate.
Ma son del suo partir tra ’l vulgo ad arte
diverse voci poi diffuse e sparte.

Comune ai due testi, com’è evidenziato dal corsivo, è il sintagma *in treccia e ’n gonna*, in cui sono fissati i «simboli topici» della bellezza disarmata,²⁰⁸ secondo la coniazione petrarchesca (da *Rvf*, 121 4-6: «Tu [Amore] sè armato, et ella in treccie e ’n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l’erba, / ver’ me spietata, e ’ncontra te superba») in riferimento agli «attributi di una donna “guerriera” contro Amore (come già Castelvetro, nel suo commento al *Canzoniere*, che intendeva il verso come “donna senza elmo e

²⁰⁸ PESTARINO, *Le lodi degli iddii e degli eroi*, cit., p. 399, in riferimento all’occorrenza della tessera in *O degna per cui s’armi un novo Alcide*, v. 12, sonetto della stampa Marchetti.

corazza”».²⁰⁹ Disarmata è infatti Armida che, con lo scopo di indebolire l’esercito crociato allontanando dal campo il maggior numero di guerrieri, «dispiega tutto il suo fascino ed è subito colta in un atteggiamento che ripropone una celebre figurazione del *Canzoniere*»;²¹⁰ lo stesso vale per Lucrezia, che nella rievocazione della narrazione viene descritta nelle vesti della donna-pietra (dall’esposizione: «si sdegnò e divenne simile ad alta colonna per l’altezza, a scoglio et a selce per la durezza»),²¹¹ ma della quale l’io lirico ricorda il suo mostrarsi apertamente, a volto e capo scoperto, libera anche dal *leggiadro velo*, nel giorno in cui egli – vittima della bellezza di lei – cadde nella rete di amore («Come era all’hor che parvi al sol di gelo»). Da rilevare è, inoltre, che la tessera si distingue nell’uso tassiano per un ricorrente impiego nell’ambito del registro encomiastico di componimenti volti alla celebrazione di figure femminili, come attestano i quattro riscontri della raccolta Marchetti: nel sonetto *O degna per cui s’armi un novo Alcide* a Ippolita Turco, salutata come nuova regina delle amazzoni (ma priva del consueto equipaggiamento militare, vv. 9-14: «Benché vinta voi no, ma vincitrice / Anzi parete, né feroce e cruda / Armate il petto e l’una e l’altra mano, / Ma ’n treccia e ’n gonna, e con la destra ignuda / Ch’esce dal guanto, se mai guerra indice, / Prendete l’alme, e col sembiante humano»); nella canzone *Di pregar lasso, e di cantar già stanco*, a Vittoria Doria Gonzaga (vv. 21-25: «Amor di strali armato, e di facelle, / Vinceste inerme, e giovenetta Donna. / Con bianca destra ignuda in treccia, e ’n gonna, / E l’altre voglie a la ragion rubelle, / E le vittorie son, quante le stelle»); nel sonetto a Marfisa d’Este *Questa leggiadra, e gloriosa Donna*, secondo la medesima modalità della lirica a Ippolita Turco (ma questa volta – come nota Basile – con «allusione alla Marfisa dei poemi cavallereschi»),²¹² incentrata dunque sull’immagine della guerriera non armata, ma che trionfa, come precisato dall’esposizione dell’autore, «con la bellezza, e con la castità»²¹³ (vv. 1-4: «Questa leggiadra, e gloriosa Donna, / Di nome altero, e di pensier non crudo, / Non ha per arme già lancia, né scudo, / Ma trionfa, e combatte in treccie, e ’n gonna»); e nella forma originale del “monile” (una «rivisitazione della stanza di canzone»)²¹⁴ *Nel*

²⁰⁹ Si cita dal commento di Tomasi in TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 249.

²¹⁰ NATALI, *Lascivie liriche*, cit., p. 53.

²¹¹ TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 223.

²¹² ID., *Le rime*, cit., p. 896.

²¹³ ID., *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, cit., p. 22.

²¹⁴ PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593)*, cit., p. 168.

mar de' vostri honori, a Margherita Gonzaga (vv. 73-75: «E non è degno monte / Là dove in treccia, e 'n gonna / Facciate d'un bel tronco a voi colonna»). L'espressione, tuttavia, ritornerà anche nella stampa *Osanna*, nella sezione conclusiva delle rime per Laura, nel sonetto «O felice eloquenza avinta in carmi» (CLXXVII), lì «riferita nei vv. 12-14 all'implacabilità della donna amata che non corrisponde all'amore, negli stessi termini dunque di una "vittoria disarmata"».²¹⁵

L'elemento probante per una possibile sovrapposizione dei due personaggi è però costituito, com'è noto, dal dittico di marca eterea riservato al tema dello specchio, poi accolto anche nel *Chigiano* e finalmente nell'*Osanna*:

XXXIV

A' servigi d'Amor ministro eletto,
 Lucido specchio anzi il mio Sol reggea,
 E specchio in tanto a le mie luci io fea
 D'altro più chiaro e più gradito oggetto
 Ella, al candido viso et al bel petto,
 Vaga di sua beltà, gli occhi volgea,
 E le dolci arme hor che di morte è rea,
 D'affinar contra me prendea diletto.
 Poi, come terse fammeggiar le vide,
 Ver me girolle, e dal sereno ciglio
 Al cor volò più d'un pungente strale.
 Ma non previdi all'hor tanto periglio.
 Hor, se Madonna a' suoi ministri è tale,
 Quai fian le piaghe, onde i rubelli ancide?

XXXV

Chiaro cristallo a la mia Donna offersi,
 Sì ch'ella vide la sua bella imago,
 Qual di formarla il mio pensiero è vago,
 E qual procuro di ritrarla in versi.
 Ella da tanti pregi e sì diversi,
 Non volse il guardo di tal vista pago,
 Gli occhi mirando e 'l molle avorio e vago,
 E l'oro de' bei crin lucidi e tersi.
 E pareo fra sè dir: – Ben veggio aperta
 L'alta mia gloria, e di che dolci sguardi
 Questa rara bellezza accenda il foco. –
 Così, ben che 'l credesse in prima un gioco,
 Mirando l'armi ond'io fuggij sì tardi,
 De le piaghe del cor si fè più certa.

La «situazione galante» messa in scena nella coppia di sonetti trova infatti la sua «consacrazione epica» nel canto, il XVI, in cui culmina e successivamente giunge a risoluzione (per effetto di un secondo e diverso specchiamento: cfr. ott. 29-31) la vicenda di Rinaldo e Armida.²¹⁶ Dell'episodio, che occupa le ottave 20-22, si riporta a testo la prima e più significativa stanza:

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)
 un cristallo pendea lucido e netto.
 Sorse, e quel fra le mani a lui sospese
 a i misteri d'Amor ministro eletto.
 Con luci ella ridenti, ei con accese,
 mirano in vari oggetti un solo oggetto:
 ella del vetro a sé fa specchio, ed egli

²¹⁵ ID., *Le lodi degli iddii e degli eroi*, cit., p. 399, n. 14.

²¹⁶ TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 51.

gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.²¹⁷

Nel riprendere però il discorso dall'originaria elaborazione lirica di derivazione eterea (a sua volta riscrittura di un dittico petrarchesco, *Rvf*, 45-46, da cui è tratto «il concetto di fondo della crudeltà indotta nella donna dalla contemplazione della propria bellezza»),²¹⁸ è opportuno muovere innanzitutto dal sintetico ma altrettanto dirimente quadro formulato sulla coppia di sonetti da Beatrice Rima:

i due componimenti costituiscono i due momenti successivi e simmetrici di un'esile trama narrativa, al cui centro sta l'innamoramento e agli estremi due specchiamenti, favorito l'uno e suggerito l'altro dall'amante stesso. Nel primo sonetto egli regge lo specchio alla donna che vi affina le armi della propria bellezza con cui lo ferirà al cuore; nel secondo l'amante le offre lo specchio perché si accerti delle piaghe inferte, contemplandone la causa negli occhi e nell'*avorio* e *l'oro* che, come nell'avvio del sonetto petrarchesco, rappresentano metaforicamente la bellezza (qui *le perle* diventano *molle avorio*). Il primo, a sfondo più narrativo, scandisce i tempi dell'innamoramento; il secondo ne narra la ricognizione a posteriori da parte della donna; mentre l'identificazione della bellezza e del suo potere soggiogante incornicia specularmente l'evento che da essa ha inizio e su di essa si conclude e si riconosce, riconducendo lo sguardo narcisistico della donna da se stessa a se stessa.²¹⁹

Rispetto all'illustrata evoluzione narrativa del dittico, che fa perno sull'evento centrale dell'innamoramento – o forse (aggirando così una scomoda contraddizione rispetto a quanto enunciato nei sonetti d'apertura) sul consolidamento di un sentimento già sbocciato precedentemente, come narrato nelle prime battute del canzoniere –, nelle ottave della *Liberata* i protagonisti sono come immortalati nella loro immobilità narrativa, in un luogo – il giardino incantato di Armida – situato «fuori dallo spazio e dal tempo

²¹⁷ Nelle ottave 21 e 22, invece, Rinaldo dapprima invita Armida a rivolgere gli occhi al suo cuore (vero ritratto della sua bellezza) e poi, sdegnando la donna di fissare il suo guardo su altro che non sia il suo volto, di specchiarsi nella volta del cielo, unico specchio degno di riflettere la sua immagine: «L'uno di servitù, l'altra d'impero / si gloria, ella in se stessa ed egli in lei. / "Volgi," dicea "deh volgi" il cavaliero / "a me quegli occhi onde beata bèi, / ché son, se tu no 'l sai, ritratto vero / de le bellezze tue gli incendi miei; / la forma lor, la meraviglia a pieno / più che il cristallo tuo mostra il mio seno. // Deh! poi che sdegni me, com'egli è vago / mirar tu almen potessi il proprio volto; / ché il guardo tuo, ch'altrove non è pago, / gioirebbe felice in sé rivolto. / Non può specchio ritrar sí dolce imago, / né in picciol vetro è un paradiso accolto: / specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle / puoi riguardar le tue sembianze belle.»».

²¹⁸ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 51.

²¹⁹ RIMA, *Lo specchio e il suo enigma*, cit., p. 54.

della storia», in cui l'amore (che «si riflette su se stesso») è condizione immanente;²²⁰ un aspetto che, tuttavia, non influisce sulla sostanziale vicinanza dei due passi tassiani, accomunati per l'appunto dalla manifesta «egemonia della donna».²²¹ Nei sonetti come nel poema il soggetto maschile, incaricato da madonna a ricoprire il ruolo di *ministro d'Amore* (cfr. XXXIV 1, *Lib.*, XVI 20 4) e intento a reggere lo specchio davanti al volto di lei, diviene l'immagine simbolo di un sentimento a senso unico: se infatti gli amanti del poema «ammirano in due diversi oggetti un solo oggetto: la bellezza del volto e degli occhi di Armida in cui Rinaldo si specchia e che Armida ammira nello specchio», lo stesso avviene per gli attori del canzoniere, dove Lucrezia – che si distingue per un più ostentato compiacimento di sé, anche determinato dal ricorso alla topica metafora delle bellezze come armi mortali da puntare contro l'innamorato inerme (cfr. in particolare XXXIV 7-8: «E le dolci arme, hor che di morte è rea, / D'affinar contra me predea diletto», e XXXV 13-14: «Mirando l'armi ond'io fuggij sì tardi, / De le piaghe del cor si fè più certa») – è ritratta *vaga di sua beltà* (XXXIV 6) e assorta nella contemplazione delle sue qualità fisiche (...*Gli occhi mirando e 'l molle avorio e vago, / E l'oro de' bei crin lucidi e tersi*).²²² Si noti però come la metafora delle armi con riferimento alla bellezza muliebre, pur presente anche nella redazione definitiva, venga però decisamente sfumata – fattore che vede confermata la tensione verso una più marcata spiritualizzazione delle rime nel Tasso della *princeps* (quando non già del Chigiano) – rispetto alla lezione eterea, maggiormente connotata in questo senso sia nel primo che nel secondo componimento del dittico. Per il primo caso si noti la più espressiva icasticità dei vv. 9-10, originariamente «Ver me ratta girolle, e dal bel ciglio / M'aventò al cor più d'un pungente strale» (si veda in particolare l'uso dell'aggettivo *ratta* e la maggiore incisività del verbo *aventò*) e già mutati in C («Ver me girolle, e dal sereno ciglio / Al core andò più d'un pungente strale»); ancor più significativa, inoltre, la versione eterea di XXXV, ai vv. 10-11: «e di che duri strali / Questa bellezza mia l'alme saette», e nella chiusa dei vv. 13-14:

²²⁰ Ivi, p. 132.

²²¹ Ivi, p. 134.

²²² Il distico, come rilevato nel cappello introduttivo alla redazione eterea (TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 59), costituisce «il centro gravitazionale del sonetto», in cui «non a caso, i dettagli della contemplazione sono quelli di Narciso al fonte», in accordo con la lezione delle *Metamorfosi* ovidiane (III 420-23: «Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus / et dignos Baccho, dignos et Apolline crines / inpubesque genas et eburnea colla decusque / oris et in niveo mixtum candore ruborem»).

«Mirando l'armi sue si fe' poi certa / Quai piaghe habbia il mio core aspre e mortali»
(come Osanna anche C).²²³

In margine a quanto già osservato, occorre aggiungere anche un caso di sovrapposizione indiretta, che esclude il riscontro di puntuali interferenze lessicali, ma che è interessante per quanto riguarda la possibilità di una lettura della donna come maga, secondo una declinazione nobilitante e positiva di un episodio, quello della metamorfosi dei crociati (indotta per effetto dei sortilegi di Armida), che si attesta nella *Liberata*:

XXXIII 12-14

Già novo Glauco, *in ampio mar mi spatio*
D'immensa gioia, e 'n più tranquillo stato
Quasi mi par ch'immortal forma i' prenda.

Lib., X 66

Legge la maga, ed io pensiero e voglia
sento mutar, mutar vita ed albergo.
(Strana virtù!) novo pensier m'invaglia:
salto ne l'acqua, e mi vi tuffo e immergo.
Non so come ogni gamba entro s'accoglia,
come l'un braccio e l'altro entri nel tergo,
m'accorcio e stringo, e su la pelle cresce
squamoso il cuoio; e d'uom son fatto un pesce.

Nell'ottava sopra riportata uno fra i cavalieri sfuggiti dalla prigionia della bella siriana racconta in cosa consistessero i poteri di lei: doti magiche, tali per cui gli uomini potevano essere trasformati in muti pesci. Se è pur vero che il referente animalesco sia qui ben distante dalla degradante trasformazione suina a opera di Circe nell'*Odissea* (x 230-243), il fine mortificante della metamorfosi viene però sottolineato dall'ipotesto infernale della bolgia dei ladri (*Inf.*, xxv 112-38), nonché dal particolare conclusivo del *cuoio squamoso* che ricopre la pelle dell'uomo. Nel sonetto XXXIII (per cui cfr. in particolare il par. 1.2.5) la donna-maga sarebbe invece Lucrezia che, al contrario, tramite il dono di una portentosa insalata (vv. 1, 9-11: «Herba felice [...] / Ben sei, tu, dono avventuroso e grato, / Ond'addolcisca il molto amaro, e satio / Il digiuno amoroso in parte i' renda»), permette all'amante di trasformarsi in una divinità marina, *novo Glauco* che attraversa le acque tranquille dell'appagamento amoroso. A conferma di questa suggestione interpretativa

²²³ Il motivo della donna che, specchiandosi, contempla le "armi" della sua bellezza è centrale anche nella "canzone alla Bruna" (*Rime*, 369, e accolta in Marchetti 1593, da cui si cita), in riferimento a Leonora Thiene Sanvitale: «So ch'ella affissa a micidiali specchi / Suoi consiglier fedeli, / Sovente varia i fregi, e li rinnova; / E qual empio guerrier, ch'arme crudeli / A battaglia apparecchi / Pria le polisce, che le vesta, o mova, / Tal ella affina, e prova / Di sua bellezza le saette, e i dardi, / S'acute siano, e salde; "al cor non giunge / Questo, ma leggier punge, / Quest'altro" dice, "uccide, sì, ma tardi; / Da questo huom che si guardi, / Può schermirsi, e fuggire. / È inevitabil questo"; hor tu ch'in tanto / L'adorni e 'l crine, e 'l manto / Così le parla, e così queta l'ire» (vv. 49-64; cfr. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma*, cit., p. 53).

sembrerebbero attestarsi alcune tangenze che riguardano l'aspetto strettamente testuale: al v. 12 del sonetto vi è infatti il riferimento allo spaziarsi nelle acque del mare da parte del soggetto lirico, parzialmente richiamato al v. 4 dell'ottava; notevole è poi, in questo senso, il verso di chiusa, che in entrambi i casi è dedicato alla presa di coscienza dell'avvenuta trasformazione, e quindi di un nuovo corpo.

Non è tuttavia solamente l'immagine di Armida a sovrapporsi a quella di Lucrezia, in particolare nei testi contraddistinti dalla descrizione degli atteggiamenti sensuali di lei e della sua figura quale veicolo di seduzione erotica. Due sono infatti i riscontri che provano la presenza di un dialogo implicito con un altro significativo passo "lirico" della *Liberata*:

LXXIII 1-8

Cercate i fonti e le secrete vene
De l'ampia terra, o Ninfe, e ciò ch'asconda
Di pretioso il mar, ch'intorno inonda
I salsi lidi e le minute arene.
E portatelo a lei, che *tal se 'n viene,*
Ne la voce e nel volto, a l'alta sponda,
Qual vi parve la Dea che di feconda
Spuma già nacque, o pur vaghe Sirene.

Lib., XV 60 1-6

Qual matutina stella esce de l'onde
rugiadosa e stillante, *o come fuore*
spuntò nascendo già da le feconde
spume de l'ocean la dea d'amore,
tal apparve costei, tal le sue bionde
chiome stillavan cristallino umore.

LVII 9-11

Facea il riso più bello il suo rossore,
E 'l suo rossore il riso, e 'n dolci modi
Era stretto il mio cor d'ardenti nodi.

Lib., XV 62 1-4

Rideva insieme e insieme ella arrossia,
ed era nel rossor più bello il riso
e nel riso il rossor che le copria
insino al mento il delicato viso.

Sebbene le ottave coinvolte non siano qui direttamente riferibili alla maga siriana, sua prefigurazione alla vista dei cavalieri Carlo e Ubaldo nelle Isole Fortunate sono la coppia di «natatrici ignude e belle» (59 1) – ostacolo tentatore che vanamente si oppone al fermo proposito dei due guerrieri di ricondurre Rinaldo al campo crociato – di cui fa parte colei che viene presentata nei versi del poema sopra riportati. Come suggerito dai confronti, i concetti sensuali su cui l'autore fa leva per calcare la carica pericolosamente seduttiva di una delle due *donzelle* (cfr. 58 4) sono riproposti separatamente in due sonetti dell'Osanna. Il primo, basato sulla similitudine mitologica di Venere che emerge dalle alme acque marine, è adattato al contingente contesto della gita di Lucrezia a Comacchio, immaginata dal poeta, nelle quartine di LXXIII, mentre affiora dagli spumosi flutti del

mare. Sulla modalità di riutilizzo di parole e concetti è però opportuno spendere un'ulteriore osservazione. Da una parte, infatti, la figura retorica risulta nel sonetto semplificata, in quanto privata della duplicità che nei versi del poema (60 1-2) dipende dall'allusione classica (cfr. *Aen.*, VIII 589-591: «qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda, / quem Venus ante alios astrorum diligit ignis, / extulit os sacrum caelo tenebrasque resolvit») a Venere intesa come Lucifero, luminosa stella del mattino (un'immagine che è invece centrale nell'esordio della canzone-epitalamio, accolta nella stampa Marchetti, *Già il notturno sereno*, ai vv. 1-6: «Già il notturno sereno / Di vaga luce indora, / La stella, che d'Amor scintilla, e splende. / E rugiadosa il seno / I crin stillanti a l'ora / Spiega la notte, e 'l ricco vel distende»);²²⁴ d'altro canto, tuttavia, notevole è, per quanto concerne l'aspetto metrico-sintattico, il recupero del sintagma preziosamente inarcante *feconde / spume*, declinato però, a partire dalla fase correttoria del Chigiano, al singolare, una minuzia variantistica che caratterizza anche la redazione dei medesimi versi nella *Conquistata* (cfr. *Conq.*, XII 100 1-4: «Qual matutina stella esce de l'onda, / Rugiadosa, e stillante, o come fuore / Spuntò, nascendo già, da la feconda / Spuma de l'Ocean, la dea d'Amore»). Il percorso fin qui delineato, che ha a che fare con una rifunzionalizzazione formalmente lirica di alcuni tratti caratterizzanti dei personaggi femminili del poema, trova un conforto notevole nella terzina riportata del sonetto LVII, componimento che nasce con la *princeps* di rime amorose e di cui non si dispone di una redazione precedente (quest'ultima da intendersi come più vicina agli anni di elaborazione della *Liberata* e dunque potenzialmente più esposta a eventuali cortocircuiti non intenzionali tra le due opere). In esso – dal punto di vista narrativo, testimonianza di un felice momento di sintonia tra i due protagonisti, oggettivato dal dono di una ciocca di capelli da parte della donna all'amante – viene riproposto, con evidenza ancor più marcata, il «gioco manierato di intrecci fra *riso* e *rossore*»²²⁵ unitamente alla disposizione semanticamente chiastica e intersversale (ma con l'ordine degli elementi invertiti) che nella stanza della *Liberata* occupa i vv. 2-3 (a seguito del chiasmo invece metricamente perfetto del v. 1, non ripreso in LVII). Diversi sono però nei due testi la cagione e l'intento dell'espressiva posa femminile: nel poema, lascivo e infido ammiccamento che non trova corresponsione da parte dei due cavalieri; nel sonetto, con significativo rovesciamento, pudica conseguenza

²²⁴ Cfr. la nota di commento ai vv. 1-4 dell'ottava in TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 951.

²²⁵ Ivi, p. 953.

della consegna del pegno d'amore che pure, conservando la sua sensualità, contribuisce efficacemente ad alimentare la passione amorosa del poeta. Una riscrittura lirica che si accorda più propriamente al modello del carme v (*Ad Lycorim*) del «gentilissimo et amoroso» poeta neolatino Giovanni Cotta, con cui il Tasso dichiara di contendere nell'esposizione al testo, e dal quale deriva sia il motivo del dono della ciocca di capelli, sia «il modo ancora co 'l quale si fa il dono», che è «medesimo, perchè ne l'uno e ne l'altro si fa co 'l riso e co 'l rossore».²²⁶

Lucrezia, come dimostrano i riscontri fin qui considerati, vale quindi e soprattutto Armida, o chi di lei ne fa le veci (il suo fantasma nella selva di Saron, le nuotatrici nell'isola incantata), con quanto ne consegue nella rappresentazione del personaggio, che assume in queste occasioni tratti pericolosamente conturbanti per il poeta-amante. Ma è anche l'ombra della donna guerriera, con modi che riconducono a ben altra figura della *Gerusalemme*, come si percepisce tra i versi del sonetto XXIX:

<i>Veggio, quando tal vista Amor impetra,</i>	
<i>Sovra l'uso mortal Madonna alzarsi,</i>	
Tal che rinchiude le gran fiamme ond'arsi	
Maraviglia, e per tema il cor <i>impetra.</i>	4
<i>Tace la lingua allhor e 'l piè s'arrettra,</i>	
E son muti sospiri accesi e sparsi;	
Ma nel volto potrebbe ancor mirarsi	
L'affetto impresso quasi in bianca petra.	8
Ben essa il legge, e con soavi accenti	
M'affida, e forse perchè ardisca e parle,	
Di sua divinità parte si spoglia.	11
Ma sì quello atto adempie ogni mia voglia,	
Ch'io non ho che cercar, nè che narrarle,	
E per un riso oblio mille tormenti.	14

Il componimento, che sancisce l'atteso ricongiungimento con la donna dopo una lunga separazione, compariva già nelle *Rime eteree* e può essere letto come precursore di un celebre riavvicinamento del poema, sebbene in un contesto affatto differente (*Lib.*, III 23):

Ei ch'al cimiero ed al dipinto scudo
non badò prima, *or lei veggendo impetra:*
ella quanto può meglio il capo ignudo
si ricopre, e l'assale; ed ei s'arrettra.

²²⁶ ID., *Rime d'amore*, cit., pp. 263-64. Dal Cotta il Tasso riprende anche la *dispositio* chiastica degli elementi riferiti al riso e al rossore: cfr. v. 11: «Ridebat simul, et simul pudebat» (si cita da G. COTTA, A. NAVAGERO, *Carmina*, San Mauro Torinese, RES, 1991).

Va contra gli altri, e rota il ferro crudo;
ma però da lei pace non impetra,
che minacciosa il segue, e: “Volgi” grida;
e di due morti in un punto lo sfida.

Al di là della significativa coincidenza dei rimanti (*impetra-s'arrettra*), condivisa dal Tasso con il Dante petroso di *Così nel mio parlar vogl'esser aspro* (vv. 1-8),²²⁷ il confronto è qui reso possibile in particolare – contrariamente ai casi precedenti, determinanti esclusivamente per i concetti adoperati nella raffigurazione dell'amata – dagli effetti che la visione di lei provoca nell'innamorato: l'immagine dell'amante che, pietrificato nel cuore e nei gesti, ritrovandosi finalmente al cospetto di madonna, ammutolisce e indietreggia, poiché intimorito dalla presenza quasi divina di lei, viene infatti riproposta anche al momento dell'incontro tra Clorinda e Tancredi sul campo di battaglia, successivo alla *breve vista* (1 45 7) che aveva suscitato l'amore del cavaliere presso il *locus amoenus* della fontana ristoratrice. È fondamentale, in questo senso, la parziale evoluzione semantica del verbo *arrettrare*, che nella cornice guerresca dell'ottava si attesta più precisamente quale termine tecnico militare per indicare il progressivo ritirarsi del duellante costretto alla difesa (un significato che rimane implicito nella lirica): anche Tancredi, come il poeta, *impetra* ed è costretto a cedere terreno, seppure per ragioni concretamente ineludibili; egli viene infatti fisicamente attaccato dalla donna armata, che – a differenza della Lucrezia pietosa di XXIX (cfr. vv. 9-11) – minaccia il poeta di morte. Ma si noterà, a questo proposito, che la caccia di Clorinda in armi non è altro che una oggettivazione – dichiaratamente esplicitata nella chiusa del v. 8 (con l'allusione alle *due morti*, quella reale del corpo e quella figurata del cuore) – della metafora topica della morte per amore causata dalla donna crudele, motivo che ricorre, se non nel sonetto considerato, in altri luoghi della prima parte del canzoniere tassiano: si pensi, per esempio, alla chiusa del sonetto IV, ugualmente fondato su un registro petroso (vv. 12-14: «E dir voleva, e non volea ritrarme, / Mentre era fuori un sasso e dentro un foco: / – Spetrami, o Donna, in prima, e poi m'ancidi. →»)²²⁸.

²²⁷ Cfr. D. GIBBONS, *Tasso 'petroso': beyond petrarchan and dantean metaphor in the "Gerusalemme liberata"*, in «Italian Studies», 55 (2000), p. 88; TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 193.

²²⁸ Cfr. inoltre VII 12-14, X 5-7, XIV, XXVI 12-14, XXXIX 12-14, XLIV, XLVI, XLIX, L 45-55, LX 5-8 («Hora non so perchè la fronte e 'l petto / Usa di sdegno e di fierezza armarsi, / E con guardi ver me turbati e scarsi / Guerra m'indice, ond'io sol morte aspetto»), LXII, LXXXIII, LXXXVI 9-14, LXXXVII.

Il parallelismo che è possibile istituire tra l'eroina pagana e la donna delle liriche amorose, tuttavia, non si esaurisce solamente nel ruolo da esse giocato in rapporto alle rispettive controparti maschili. L'irrigidirsi e il successivo retrocedere di Tancredi era stato preceduto da uno scontro feroce in cui i due contendenti, resi irriconoscibili dall'elmo, si erano battuti senza esclusione di colpi, fino a quando Clorinda, per la violenza dell'attacco subito, era rimasta a capo scoperto, finalmente permettendo il riconoscimento (III 21 7-8, 22 1-8):

e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse.

*Lampeggiar gli occhi e folgorar gli sguardi,
dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?*

Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi?
non riconosci tu l'altero viso?

*Quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi;
tuo core il dica, ov'è il suo esempio inciso.*

*Questa è colei che rinfrescar la fronte
Vedesti già nel solitario fonte.*

L'agnizione,²²⁹ che viene anticipata dalla preliminare scoperta che il combattente è in realtà donna dalla bionda chioma (21 7-8), si completa con la vista degli occhi e dello sguardo di lei, ritratti attraverso la fusione di molteplici prelievi petrarcheschi, da *Rvf* (221 9-10: «Sento i messi di Morte, ove apparire / veggio i belli occhi, et folgorar da lunge»; e soprattutto 292 5-6: «le cresse chiome d'òr puro lucente / e 'l lampeggiar de l'angelico riso») e dai *Trionfi* (*Tr. Mor.*, II 86: «ch'io vidi lampeggiar quel dolce riso»),²³⁰ tessere comuni alla raffigurazione (ugualmente – come Natali rileva per il personaggio di

²²⁹ La formula d'attacco dei vv. 5 e 7 (*Quest'è pur quel... Questa è colei*), che è di coniazione petrarchesca (da *Rvf*, 75 9-14: «Questi son que' begli occhi che l'impresse / del mio signor victoriose fanno / in ogni parte, et più sovra 'l mio fianco; / questi son que' begli occhi che mi stanno / sempre nel cor colle faville accese, / per ch'io di lor parlando non mi stanco»), con cui si sancisce in via definitiva il riconoscimento dell'amata da parte di Tancredi, si ravvisa nell'esordio del sonetto XXXVIII con riferimento alla nuda mano di Lucrezia, scoperta in occasione del ballo: «Questa è pur quella che percote e fiede / Con dolce colpo, che n'ancide e piace, / Man ne' furti d'Amor dotta e rapace, / E fa del nostro cor soavi prede» (vv. 1-4).

²³⁰ Cfr. NATALI, *Lascivie liriche*, cit., p. 31. Nel secondo riscontro il verso petrarchesco riprende però il Dante di *Purg.*, XXI 114 («“Se tanto labore in bene assommi”, / disse, “perché la tua faccia testes / un lampeggiar di riso dimostrommi?”»), come ricorda il Tasso nell'esposizione. L'immagine di 22 1-2 viene riutilizzata dal Tasso anche in altri luoghi della *Liberata*, ma con soluzioni di minore iconicità: in riferimento ad Armida (IV 91 5-6: «e lampeggiar fa, quasi un doppio sole, / il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste») e a Rinaldo (V 42 1-2: «Sorrise allor Rinaldo, e con un volto / in cui tra 'l riso lampeggiò lo sdegno»).

Clorinda – «accennata piuttosto che distesamente descritta»²³¹ di Lucrezia nelle rime, nel sonetto XXXVII, anch'esso di origine eterea (vv. 1-4: «Amor, se fia giamai che dolce i' tocchi / Il terso avorio de la bianca mano, / E 'l lampeggiar del riso humile e piano / Veggia da presso, e 'l folgorar de gli occhi»), in LXXII (vv. 5-7: «E dove lampeggiava un dolce riso, / Languidi e rochi mormorar tal'hora / Odo i fidi messaggi») e ancora in LXXVII (vv. 12-13: «E 'l dolce riso lampeggiar lontano, / Mentre il candido piè lavar desia»).

1.2.6. Mitologia di un canzoniere

È stato messo in luce come nella scelta di rime della stampa Marchetti, *editio princeps* di cura autoriale in cui è raccolta una piccola parte dei componimenti d'encomio tassiani, il meccanismo ricorrente su cui si fonda l'elogio delle illustri dedicatarie – in una galleria di figure storiche che è, per l'appunto, quasi esclusivamente femminile (solo dieci sono i destinatari maschili su circa un centinaio di liriche) – sia quella del “superamento”,²³² una strategia che viene messa in atto «riutilizzando il mito classico in chiave di paragone ma in funzione oppositiva [...] secondo la quale la realtà contemporanea e i suoi attori vengono dichiarati di gran lunga superiori anche ai più eroici rappresentanti delle antiche (e bugiarde) favole».²³³ Per citare pochi esempi, accade così che, con una «svalutazione del passato surrettiziamente condotta per poter esaltare i gloriosi tempi presenti», Isabella Farnese si contrapponga antitetivamente e quale controparte positiva a Didone, nelle vesti di una *nuova Elisa* che si distingue per maggiore virtù (*Quanto già l'altra Elisa, al duro amante*); Polissena Gonzaga, che sarebbe stata in grado di placare la furia di Pirro con la sua bellezza, vinca il confronto con l'omonima figlia del re di Troia, sacrificata sulla tomba di Achille (*Se Pirro allor che diè la morte acerba*); e che Ippolita Turca, benché disarmata, sia salutata come guerriera più nobile della regina delle Amazzoni (*O degna, per cui s'armi un novo Alcide*).²³⁴

²³¹ Ivi, p. 30.

²³² Cfr. L. GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, in «Studi tassiani», a. XLIX-L (2001-2002), pp. 47-65; PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593)*, cit.

²³³ PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593)*, cit., pp. 166-67.

²³⁴ GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni*, cit., pp. 58-59.

Di questo genere di meccanismo retorico, intrinsecamente celebrativo nella sua finalità, vi è traccia anche nella prima parte dell'Osanna; la modalità d'uso, tuttavia, è ben diversa dal collaudato modello encomiastico mostrato dalla Marchetti. Il differente contesto, amoroso, delle rime per Lucrezia – mentre da una parte, più naturalmente, farebbe presupporre il ricorso alla tecnica del superamento in funzione della lode dell'amata – induce in questo caso l'autore a sfruttare le possibilità narrative offerte dall'antagonismo (dettato dal sostanziale rifiuto della donna) tra i due protagonisti. Si è detto "tracce", dal momento che tre sono i sonetti in cui tale modo, che nella *princeps* di rime d'encomio si scopre «sistematicamente applicato»,²³⁵ riaffiora nel canzoniere per Lucrezia. Si consideri innanzitutto XXXVI, già attestato in C:

Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte De la vita mortal l'alma s'avvinse, Come quel, c'hor me lega, e voi già strinse, Già vago e dolce, hor duro nodo e forte.	4
Nè quel famoso ch'al figliuol diè morte, Del barbaro monile il collo cinse Lieto così, quando il nemico estinse, Com'io di quel che v'ha le chiome attorte.	8
Ti cede, Amor, Natura e non si sdegna Ch'ella ordisca fral nodo, e 'l tuo non rompa Morte, e con l'alma in Ciel si privilegi.	11
E se gli altrui sepolcri illustre pompa Orna di vincitrice altera insegna, Per la servil catena il mio si pregi.	14

I punti rilevanti presentati dal testo sono molteplici. Nella fronte il poeta, venuto in possesso del nastro usato dall'amata per acconciarsi i capelli (nella lirica inteso come correlativo oggettivo del legame amoroso), dichiara di essere più felice di colui che, dopo averlo sconfitto e ucciso, indossò la collana *barbara* del nemico in segno di trionfo. È innanzitutto interessante notare come l'espedito del superamento, non riguardante la dedicataria ma atto a definire lo stato emotivo del soggetto lirico, sia qui suggerito dalla nascosta *interpretatio nominis* (figura anch'essa «dilagante»²³⁶ nella Marchetti), o meglio, da un gioco identificativo sul nome stesso portato allo scoperto solamente grazie all'esposizione della stampa. È infatti in questa sede che il Tasso rende nota l'identità del referente cui allude il sintagma sostantivato del v. 5 (*quel famoso*): «intende di Manlio

²³⁵ PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593)*, cit., p. 166

²³⁶ Ivi, p. 184.

Torquato da cui l'Autore ha preso il nome, il qual fu così chiamato da la catena che latinamente è detta *torques*, tolta al soldato francese». ²³⁷ Il bottino dell'amante (il Torquato personaggio), il cui destino era già scritto e annunciato nel nome, sarebbe dunque preda più ricca e gloriosa di quella conquistata dal condottiero romano Manlio, battendo in duello il guerriero gallico. Inoltre, è proprio grazie all'espedito del superamento che si determina, nel sonetto, l'interferenza del tono lirico-amoroso con quello epico, dipendente, ancora una volta, dalla metafora bellica del trionfo; una metafora innescata dal confronto con l'episodio guerresco – che si sovrappone a quello contingente della concreta “conquista” del poeta – e continuata nella sirma sul piano della vittoria trionfante di Amore immortale sulla Natura, quest'ultima responsabile del fragile *nodo* che lega l'anima al corpo, destinato a essere sciolto dalla morte. Senza dismettere il paragone guerresco, alla chiusa dell'ultima terzina spetta il compito di fondere le acquisizioni delle strofe precedenti: mentre le insegne vittoriose delle imprese militari ornano i sepolcri degli eroi, la tomba del poeta sarà celebrata per altro glorioso acquisto, la *servil catena* – immagine del vincolo d'amore che rinvia al *laccio* appartenuto a madonna – che la morte non può spezzare (e si noti, a questo proposito, lo scarto in avanti in senso celebrativo, nel passaggio dal primo al secondo verbo: dal più generico *orna* al *si pregi* riferito al più nobile sepolcro del poeta). Si noterà inoltre che tale gestione, con impostazione simmetrica delle quartine fondata sul doppio paragone e con la risoluzione che arriva nella terzina finale su *aprosdòketon* (dove il rovesciamento concettoso e paradossale – in stretto dialogo con il modulo del superamento – riguarda la primazia del trionfo d'amore, che vince il confronto con l'illustre pompa dei sepolcri degli eroi), ha a che fare ancora una volta con un'interpretazione epigrammatica della forma del sonetto. ²³⁸ Insomma, preso anche atto di quanto osservato in margine alle liriche conclusive del libro (cfr. par. 1.2.1), ne risulta che il funzionamento testuale secondo i modi dell'epigramma avviene, in particolari casi, solo se posto a sistema con artifici

²³⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 250. L'episodio, come segnala Basile, è narrato da Tito Livio nel libro VII 10 degli *Ab urbe condita*, mentre l'uccisione del figlio, renitente agli ordini militari, è in VIII 7 (cfr. TASSO, *Le rime*, cit., vol. I, p. 50).

²³⁸ Sulla gestione epigrammatica del sonetto, scriveva Ezio Raimondi (*Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, cit., pp. 283-84): «L'interpretazione epigrammatica o madrigalesca del sonetto mobilita una tecnica argomentativa per così dire a cuspide, proiettata tutta verso la clausola del discorso lirico per estrarne non una semplice sentenza, come accade nel modello petrarchesco, ma un'iperbole o un paradosso che sappia al limite sorprendere».

caratterizzanti della lirica sublime – qui il recupero della tecnica encomiastica del superamento (come anche in CLXXX), ma si pensi anche alle interferenze di marca epica (il periodare lungo, l’ipotesto virgiliano) che contraddistinguono invece lo svolgimento di *O felice eloquenza avinta in carmi* (CLXXVII) – e divenendo esso stesso una componente attiva dello stile grave. D’altra parte si noterà anche come alcuni tratti propri della forma epigrammatica (la risoluzione dell’occasione lirica che giunge solamente nei versi conclusivi, talvolta combinata con una sintassi cumulativa e prolungata) si sovrappongano perfettamente alla teorizzazione del periodare lungo quale strumento di *gravitas*.²³⁹

Seppure, come si è anticipato, ci si trovi in presenza di un caso di superamento *sui generis*, che non sfrutta la potenzialità encomiastica del concetto, rivolgendosi al contrario alla figura dell’amante, le sopra elencate caratteristiche del componimento – la tecnica dell’*interpretatio nominis* quale motore del testo e il tono epico, avviato dall’allusione a un aneddoto militare – sono riconoscibili anche nel primo del trittico di sonetti a Barbara Sanseverina,²⁴⁰ collocato (dopo la prima sistemazione nel manoscritto Chigiano) nella significativa posizione di apertura nella Marchetti, e di cui si riportano i primi quattro versi:

Rime, 541 1-4²⁴¹

Tolse *Barbara* gente il pregio a Roma
De l’arme, e de l’Impero, e serva fella:
O nome a lei fatale, ecco novella
Barbara vincitrice, ancor la doma.

XXXVI 5-8

Nè quel famoso ch’al figliuol diè morte,
Del *barbaro* monile il collo cinse
Lieto così, quando il nemico estinse,
Com’io di quel che v’ha le chiome attorte.

Preso atto della completa diversità del contesto e delle finalità del componimento rispetto a XXXVI, è possibile individuare alcuni punti di contatto tra i due testi. Si noterà innanzitutto che il confronto tra la protagonista della lirica e il referente da lei implicitamente “superato” grazie alle sue più nobili doti guerresche occupa lo spazio di

²³⁹ A questo proposito cfr. quanto rilevato sulla sintassi dei sonetti XXXI e XCIX al par. 1.2.1 del capitolo I.

²⁴⁰ Per una disamina approfondita del trittico d’apertura cfr. PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane* (1593), cit., in particolare pp. 184 e sgg.

²⁴¹ Si ripropone, per comodità, la numerazione Solerti-Maier (poi Basile); la lezione del testo segue però la *princeps* Marchetti.

una quartina (mentre le strofe successive saranno dedicate esclusivamente alla descrizione del trionfo della figura femminile),²⁴² simmetricamente ripartita in due distici di cui il secondo riservato alla dedicataria; una costruzione parzialmente riscontrabile anche in XXXVI, dove il parallelismo tra Manlio Torquato e il poeta è contenuto nel limite di una strofa lunga (in questo caso la seconda, laddove la prima è invece adibita a introdurre il *laccio* di madonna, più caro di quello vitale che lega l'anima al corpo), mantenendo il medesimo ordine di presentazione – con il primo termine costituito dall'*exemplum* tratto dal passato – sebbene non con una perfetta ripartizione simmetrica dei quattro versi (un solo verso riferito al poeta, a fronte dei vv. 3-4 alla Sanseverina). Oltre alle coincidenze parziali di tipo strutturale, spicca il rilievo lessicale comune dell'aggettivo *barbaro*, a sua volta foriero di un'ulteriore osservazione sulle possibili tangenze fra le due liriche e relativa al prevalere, in un caso come nell'altro, del profilo storico (e non mitologico) degli attori del passato, sconfitti nel confronto con i due protagonisti delle rime tassiane:²⁴³ se in XXXVI *barbaro* è il trofeo del condottiero romano strappato al nemico gallo ucciso, nell'encomio alla contessa di Sala la voce – imprescindibile nel sistema dell'*interpretatio nominis* – è riferita, con una variazione semantica dovuta a un avanzamento nella cronologia della storia di Roma, ai «Gothi» e ad «altre straniere nationi» – si cita dall'esposizione – che occuparono l'Urbe e le cui

²⁴² Pestarino (ivi, pp. 188-90) ha però notato come sia più propriamente nel secondo elemento del trittico (*Questa d'Italia bella, e nobil figlia*; anche in *Rime*, 936), e in particolare nell'ultima terzina, che il modulo del superamento – poi completato nel terzo e ultimo componimento della serie – viene svolto dall'autore. Nel testo la bellezza di Barbara è tale da far rinascere nei contemporanei il desiderio dell'antica gloria di Roma e da vincere – dopo il celebrato trionfo sui romani in Campidoglio del primo sonetto – anche «l'ardito Franco e 'l forte Ibero» (v. 6). Eppure, non è il trionfo militare a determinare la sua superiorità, come si apprende dalla risoluzione della sirma: «la “gentilezza” connaturata a Barbara è quella che la spinge, nella terzina finale, vera *pointe* adibita all'enunciato del superamento del moderno sull'antico, a disprezzare la propria vittoria e il nome che ne sarebbe potuto derivare, secondo la prassi dei grandi condottieri del passato» (ivi, p. 190); di seguito il testo: «Questa d'Italia bella e nobil figlia / È vivo essemplio del valor primero, / E de la gloria antica il novo impero / Pur infiammar potrebbe (o meraviglia), / E col seren de le tranquille ciglia / Quetar l'ardito Franco e 'l forte Ibero, / E s'altro sì possente o sì guerrero / Fece del sangue altrui l'onda vermiglia. / E tu che l'African da noi dividi, / Tu non circondi, o Mar, né prima nacque / Barbara più gentile in altri lidi. / Ma vincer non curò la terra e l'acque, / Perch' i vinti consoli e parte affidi, / Preso il bel nome che lodossi / e piacque».

²⁴³ Nel sonetto alla Sanseverina non manca però anche una coperta allusione alla figura di Elena, che il Tasso suggerisce, nell'esposizione, attraverso un rinvio petrarchesco. Al v. 6 infatti «il prelievo ricalca appunto un verso dei *Triumphs* dedicato a Elena causa della guerra di Troia, e ci conduce quindi indirettamente, per forza di allusività, al tema epico classico e all'epica omerica, instaurando al contempo un paragone vittorioso per Barbara tra la sua bellezza e quella dell'antica eroina» (ivi, p. 187; il verso del Petrarca in *Tr., Cup.*, I 135-138: «Poi vèn colei c'ha 'l titol d'esser bella; / seco è 'l pastor che male il suo bel vòlto / mirò sì fiso, ond'uscir gran tempeste, / e funne il mondo sottosopra vòlto»).

gesta sono ora gloriosamente replicate dalla contessa, *novella vincitrice* che al Campidoglio conduce, insieme all'esercito vittorioso delle sue virtù (*dolce rigore, pudica beltà, sdegno cortese*), la schiera di uomini e donne da lei vinti per amore e invidia. Di seguito i vv. 5-14:

Et a qual più s'honora, e più si noma,
 Togliendo il vanto, e 'l titol d'esser bella,
 Spiega le squadre in campidoglio, e quella
 De suoi prigionj incatenata e doma.
 Sono i guerrieri suoi dolce rigore,
 Con pudica beltà, sdegno cortese,
 Che quanto sfida altrui, tanto gli piace.
 I vinti, un sesso, e l'altro, e l'un d'Amore,
 L'altro d'invidia, e con la stessa face,
 Agghiaccia hor l'uno onde già l'altro accese.

La seconda occorrenza del modulo del superamento, che riguarda invece la donna, condivide con la prima il paragone con un personaggio della storia, nonché il fondamentale ruolo esplicativo dell'esposizione. Si veda il sonetto XC:

Costei, ch'asconde un cor superbo et empio Sotto cortese angelica figura, M'arde di foco ingiusto, e si procura Fama da' miei lamenti e dal mio scempio.	4
<i>E prender vuol da quella mano esempio Che troppo iniqua osò, troppo sicura, Per farsi illustre in ogni età futura, Struggere antico e glorioso tempio.</i>	8
Ma non fia ver che ne' sospiri ardenti Suoni il suo nome, e rimarrà sepolta Del suo error la memoria, e del suo strale.	11
Chè gloria ella n'havrà, s'i miei tormenti Faranno historia, e fia vendetta eguale Lasciarla in un silentio eterno avolta.	14

Il riferimento riguarderebbe qui Erostrato, colui che nel 356 a. C. «per soverchio desiderio di fama arse il tempio di Diana Efesia, celebratissimo oltre tutti gli altri, et, come si crede, edificato da l'Amazzoni all'hora ch'occuparono l'Asia»; una «comparatione» che «è bella e simile a l'impresa» – ricordata anche nel dialogo *Il Conte* – «che ne portò il Signor Luigi Gonzaga, nominato Rodomonte, co 'l motto “Utraque clarescere fama”».²⁴⁴

²⁴⁴ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 284; l'identificazione, come segnala De Maldé, dipende dai *Geographicorum libri* di Strabone (Basilea, J. Walder, 1539), che Tasso ebbe in possesso e postillò (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Cr. Tass. 42); cfr. a proposito G. BALDASSARRI, *La prosa del Tasso*

Sarebbe dunque il criminale greco che Lucrezia vorrebbe emulare (se non superare, ma cfr., per la legittimazione dell'estensione al pareggiamento del modulo, il v. 8 del successivo XCVII), bruciando d'amore il cuore del poeta per guadagnare una memoria eterna nelle sue rime. Il confronto, introdotto simmetricamente nelle due quartine, viene completato tramite l'evoluzione della sirma: minacciando una vendetta «conforme a quella che fu data a colui per comune consentimento di tutta la Grecia»,²⁴⁵ l'amante – negando il proponimento di LXV 8 («Alzerò questa voce al tuo bel nome») – promette al nome e all'impresa dell'amata la *damnatio memoriae*, la sola pena che potrà vanificare il desiderio di fama di lei. È però interessante rilevare come la vittoria di madonna e il conseguente superamento del modello storico, qui apparentemente ricusati, saranno determinati a distanza, alla fine della fase dello sdegno, nel sonetto (XCVII) in cui l'innamorato pentito torna a dichiarare la propria fedeltà e il ritorno alla materia d'amore:

Ahi, quale angue infernale in questo seno Serpendo, tanto in lui veneno accolse? E chi formò le voci, e chi disciolse A la mia folle ardita lingua il freno,	4
Sì che turbò Madonna, e 'l bel sereno De la sua luce in atra nebbia involse? <i>Quel ferro ch'Efialte al ciel rivolse, Vinse il mio stile, o pareggiollo almeno.</i>	8
Hor qual arena si deserta, o folto Bosco sarà tra l'Alpi, ov'io m'invole Da la mia vista solitario e vago?	11
O come ardisco hor di mirare il sole, Se le bellezze sue sprezzai nel volto De la mia Donna, quasi in propria imago?	14

Lungi dall'emulare, in chiave lirica e amorosa, la gestione encomiastica secondo cui la donna celebrata vince in bellezza e virtù le eroine dei miti classici, Lucrezia supera in XC, alla luce dell'evoluzione narrativa del canzoniere (e del libro medesimo, materiale smentita della minacciata *damnatio memoriae*), la scellerata brama di gloria del greco.

e l'universo del sapere, in *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del convegno per il quarto centenario della morte di Torquato Tasso, Ferrara, 10-13 dicembre 1995*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki editore, 1999, vol. II, p. 408, n. 175 e B. BASILE, *Indiscrezioni su 'Rime' tassiane*, in ID., *Il tempo e le forme. Studi letterari da Dante a Gadda*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 56-57. L'impresa è tratta dai *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* (VIII, 14, ex 5) di Valerio Massimo (cfr. BASILE, *Indiscrezioni*, cit., pp. 56-57 e E. RUSSO, *L'ordine la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 25-26, n. 63).

²⁴⁵ Si cita ancora dall'esposizione dell'autore (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 284).

Spicca, in questo senso, la caratura apertamente negativa del referente accostato alla figura dell'amata, la quale si impone come nuovo e più famoso Erostrato per l'efficacia delle sue gesta; un dettaglio, del resto, che accomuna il secondo caso di superamento al terzo e ultimo, attestato significativamente proprio nel sonetto XCVII (vv. 7-8, come evidenziato dal corsivo) e, in maniera speculare, correlato questa volta al soggetto lirico.

Sulla scorta degli esempi classici e moderni – citati dal Tasso nel commento – della *Palinodia* per Elena di Stesicoro, dell'ode a Tindaride di Orazio (I 16) e di *Rvf*, 345, è svolto in XCVII, come è noto, il tema della ritrattazione dello sdegno, sentimento che, suscitato dalla crudeltà dell'amata, aveva portato l'io a rinnegare l'amore e i versi a lei dedicati. Il metro di paragone è, questa volta, tratto dal mito: l'empietà della penna del poeta, che ha osato insultare il nome di madonna, sarebbe infatti superiore, o almeno uguale, a quella della spada che il gigante Efialte rivolse contro Giove. L'allusione mitologica si presentava nella prima redazione eterea, poi mutata a partire dalla fase correttiva del Chigiano («Quel ferro che Tifeo contra 'l ciel volse / Non fu d'erore o di furor sì pieno»), con una differente lezione:

Quel ferro che Tifeo contra 'l ciel volse
Forse de la mia penna empio fu meno.

Dal cui confronto emerge la maggiore incisività della versione poi accolta nell'Osanna, con la sostituzione di Tifeo con colui che non solo vi prese parte ma audacemente guidò l'assalto all'Olimpo,²⁴⁶ denunciando così la vicinanza del testo alla fonte dell'*Inferno* dantesco (XXXI 82-111, dove il personaggio è una delle figure centrali del canto) e a Pindaro;²⁴⁷ nonché, in particolare, la cassatura dell'attacco fortemente dubitativo del v. 8 (*Forse...*) a favore di un primo emistichio decisamente affermativo (*Vinse il mio stile...*),

²⁴⁶ Sull'importanza di Tifeo nell'ambito della silloge giovanile e sul suo ruolo di «figura che si pone [...] in modo dialettico nell'immaginario degli Eterei» cfr. però il cappello introduttivo di Pestarino in TASSO, *Rime eternee*, cit., p. 215. A prescindere dall'identità del gigante nel sonetto, è inoltre il medesimo (ivi, p. 217) a far notare che «la controfigura mitologica dell'io lirico è accortamente scelta come forte e pregnante connettore intertestuale: l'empio Gigante fulminato da Giove si fa anche, nel sonetto palinodico, precisa figura di contrappasso per l'amante che, ancora nel sonetto precedente [nell'Osanna il XCV], aveva dichiarato sprezzantemente di non curarsi se la donna (vista appunto in figura di Giove [...]) *tuona o saetta*».

²⁴⁷ Dall'esposizione: «Efialte è numerato da Dante ne *l'Inferno* tra' Giganti che mosser guerra a gli Iddij, ma Homero il chiama Re. Pindaro ne *l'Oda ad Arcesilao Cireneo* fa menzione di lui chiamandolo re similmente, e d'Oti suo fratello ancora, figliuoli d'Ifimedea» (ID., *Rime d'amore*, cit., p. 289).

che sancisce la gerarchia tra i due esempi di nefandezza (messa in dubbio solo successivamente, con il secondo emistichio: *o pareggiollo...*).

Passando oltre i sopra citati riscontri, di importanza significativa per il loro riadattamento in chiave amorosa di un modulo retorico, quello del superamento, che trova nell'encomio – come si è cercato di dimostrare – il suo più naturale contesto di impiego, il rapportarsi a eroi e personaggi mitici è mezzo, nella silloge di rime per Lucrezia, per descrivere più puntualmente lo stato emotivo dell'amante nelle varie fasi del romanzo, talvolta con esiti di particolare interesse anche per quanto concerne il piano dell'intertestualità. In alcuni casi ci si trova in presenza di una vera e propria immedesimazione, tale per cui il poeta si mostra nel ruolo di *alter ego* moderno del suo referente mitico: tra questi il noto sonetto XXXIII, di marca eterea (vv. 9-14):

Ben sei, tu, dono avventuroso e grato,
Ond'addolcisca il molto amaro, e satio
Il digiuno amoroso in parte i' renda.
Già novo Glauco, in ampio mar mi spatio
D'immensa gioia, e 'n più tranquillo stato
Quasi mi par ch'immortal forma i' prenda.

Nell'ambito di questa contingente mitologia terrena, all'amante, che può saziare il desiderio d'amore con l'insalata ricevuta in dono da Lucrezia, pare di assumere – *novo Glauco* che attraversa le acque tranquille dell'appagamento – sembianza divina.²⁴⁸ Il mito, che Tasso attinge dalla sua declinazione ovidiana (in *Metamorfosi*, XIII 906-68, come segnalato nell'esposizione), assume – accolto nella sirma, quale risolutore dell'occasione introdotta nelle quartine – una funzione fondamentale nel dare significato e dignità lirica a un episodio cortese «di per sé prosaico».²⁴⁹ Notevole è però anche il fatto che l'autore instauri qui un dialogo a posteriori – rispondendo con opposte argomentazioni – con il Glauco dellacasiano di *Rime*, 62 (cfr. in particolare vv. 5-8: «però che 'n questo Egeo che vita ha nome / puro anch'io scesi, e 'n queste de l'amaro / mondo

²⁴⁸ Da notare è però come la sovrapposizione tra il poeta e Glauco risulti, nella lezione Osanna (coincidente con quella di C), attenuata rispetto alla versione eterea del sonetto, di cui si vedano le corrispettive terzine: «Ben sete dono avventuroso e grato / Ond'addolcisco il molto amaro, e satio / Il digiuno amoroso *a pieno* i' rendo. / Già novo Glauco in ampio mar mi spatio / D'immensa gioia, e *'l mio mortale stato* / *Posto in oblio, divina forma i' prendo*». Significativi in questo senso sono l'introduzione della locuzione avverbiale *in parte* (v. 11), a sostituzione di *a pieno*, e dell'attacco dubitativo al v. 14 (*Quasi mi par*), assente nella redazione originaria.

²⁴⁹ TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 79.

tempeste, ed elle mi gravaro / i sensi e l'alma, ahi, di che indegne some!)): se per Tasso, sull'esempio dantesco di *Par.*, I 67-69 («Nel suo aspetto [di Beatrice] tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi»), il pescatore di Beozia diviene figura paradigmatica della sublimazione dell'innamorato dovuta al benefico influsso della donna, non così era per il Casa, che nel personaggio mitico – sulla scorta di un'interpretazione platonica (dalla *Repubblica*, 611 c-d) – «non vedeva né l'amante frustrato di Scilla, al modo di Petrarca, né l'uomo indiato di Dante, *Par.* I, 64-72, bensì, come detto, l'uomo che aveva ibridato la propria natura con scorie estranee».²⁵⁰

Secondo la stessa modalità dell'immedesimazione – ma con finalità opposte –, il soggetto lirico, che nel contesto della serie dedicata al trionfo d'amore e alle cortesie può dirsi *novo Glauco* proprio in virtù delle attenzioni ricevute dall'amata, nell'ambito della successiva sezione disforica di lontananza muta il suo riferimento mitico. Si veda il sonetto LII:

Dopo così spietato e lungo scempio, E tante sparse lagrime e lamenti, Io non estinguo le mie fiamme ardenti, Nè parte ancor de' miei desiri adempio.	4
E s'intoppo non fosse ingiusto et empio, Al fonte di pietate havrei già spenti Gl'interni ardori; e pur ne' miei tormenti Novo Tantalo fui con fero esempio.	8
Perchè fuggendo non scemò favilla De la febre amorosa in tanta sete, Anzi al cor ne senti più calde faci.	11
E dritto è ben ch'io fugga onde fugaci, E cerchi dove sparga humor di Lethe, Homai più dolce fonte, e più tranquilla.	14

Non si è affatto distanti, in questo caso, dal concetto di superamento considerato a partire dall'inizio del paragrafo. Nel testo (il cui argomento legge: *Dice d'haver fatto*

²⁵⁰ DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 216. L'equivalenza che vede contrapporsi, da una parte, Dante e Ovidio (insieme al Tasso) e, dall'altra, Della Casa con Platone è, del resto, lucidamente spiegata dall'autore medesimo in sede di commento: «Glauco pescatore, come si legge in Ovidio, mangiando d'una herba de la qual prima havevano gustato i pesci presi da lui, senti dentro trasmutarsi, e saltando nel mare, cambiò figura parimente, e fu ricevuto nel consortio de gli altri Dei marini. Platone nel X del *Giusto* dice che l'antica figura di Glauco, tanto cambiata dal suo primo essere e così rotta da l'onde e con tante alghe e conche, e sassi che le sono attaccate per le quali dimostra l'immagine sua assai più fiera, è simile a l'anima contaminata d'infiniti mali. È seguito Platone da Monsignor De la Casa in quel sonetto: "Già lessi, et hor conosco in me [...]. Ma il Poeta in questo luogo imita Dante, il quale essendo quasi deificato per la contemplatione, assomiglia la sua trasformatione a quella di Glauco» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., pp. 248-49).

indarno esperienza se lo star lontano da la sua Donna poteva risanarlo de l'infermità amorosa, e conchiude che la dimenticanza sola potrebbe esser buon rimedio a questo male) l'amante si vede costretto all'amara constatazione che le sue pene d'amore, niente affatto alleviate dalla lontananza di madonna, si sono al contrario insopportabilmente acuite. Per questo è dunque come *novo Tantalò* che, per più feroce destino rispetto al mito classico (dove il re della Frigia viene «punito delle sue colpe verso i celesti a eterna fame e sete in mezzo all'abbondanza»),²⁵¹ è condannato a soffrire di insaziabile brama anche quando lontano dall'oggetto del desiderio. La sovrapposizione dell'io lirico alla figura mitica, d'altra parte, non era nuova nella tradizione letteraria, dove è senza dubbio significativa la scoperta attestazione in un sonetto paterno (*Amori*, I 21 1-8: «Tantalò son, che pien d'ardenti brame / con la sete d'amor sto in mezzo a l'onde, / e pendemi sul capo adorna fronde / di frutti ch'ad ognor crescon la fame; / ma se nel volto nato perch'io l'ame / pascer cerco il desio, tosto s'asconde, / e l'acque di pietà cupe e profonde / son per me secche, acciò lor sempre brame»), a sua volta probabile debitore di un eloquente passo degli *Asolani* (I XXX) per quanto concerne il paragone tra il disperato amante e il re frigio:

Questi segue una donna crudele, il quale pregando, amando, lagrimando, dolente a morte, tra mille angosciosi pensieri durissima fa la sua vita, sempre più nel disio raccendendosi. A colui, servente d'una pietosa divenuto, la fortuna niega il potere nelle sue biade por mano, onde egli tanto più si snerva e si spolpa, quanto più vicina si vede la disiderata cosa e più vietata, e sentesi sciaguratamente, quasi un nuovo Tantalò, nel mezzo delle sue molte voglie consumare.²⁵²

Tornando però al confronto con il precedente riscontro mitologico di XXXIII, si noterà come l'antitetico parallelismo mitico dei due componimenti – dove nel primo caso il mito è utilizzato nella sua accezione positiva, per descrivere la condizione dell'innamorato felice, nel secondo invece per più efficacemente comunicare la disillusione d'amore – interessa più fronti: a cominciare dal livello strettamente lessicale, con la ripresa sintagmatica di XXXIII 12 al v. 8 (*novo Glauco / Novo Tantalò*), spia più evidente del legame tra i due testi, per passare a considerare poi il piano tematico concettuale; sia XXXIII che LII si fondano sulla metafora dell'appetito d'amore, saziato nel sonetto di

²⁵¹ La nota è di Basile (TASSO, *Le rime*, cit., p. 68), che per le fonti del mito rinvia a Omero (*Od.*, XI 582 e sgg.) e Pindaro (*Ol.*, I 90 e sgg.).

²⁵² P. BEMBO, *Gli Asolani*, in ID., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, cit., p. 366.

Glauco (vv. 10-11: «e satio / Il digiuno amoroso in parte i' renda»), e non in quello di lontanana, dove non è dato rimedio alla sete che arde il poeta di *febre amorosa* (un concetto che è anche dellacasiano, cfr. XLV vv. 61-63: «Lasso, e ben femmi e assetato e 'nfermo / febre amorosa, e un penser nudrilla / che, gioia imaginando, ebbe martiro»). Da ultimo, si confronti la chiusa delle terzine finali:

XXXIII 12-14

Già novo Glauco, *in ampio mar mi spatio*
D'immensa gioia, e 'n più tranquillo stato
 Quasi mi par ch'immortal forma i' prenda.

LII 12-14

E dritto è ben ch'io fugga onde fugaci,
 E cerchi dove sparga humor di Lethe,
 Homai *più dolce fonte, e più tranquilla.*

Risalta la coincidenza della tessera *più tranquillo/a* in correlazione con un elemento acquoreo, ancora una volta in antitesi per quanto riguarda la contestualizzazione: alla pace che l'amante raggiunge nel metaforico mare del piacere, dopo aver gustato l'erba amorosa, si contrappone – introdotto dal bisticcio concettoso, quasi epigrammatico, del v. 12 (...*ch'io fugga onde fugaci*) – la solamente aspirata tranquillità che il poeta di LII intende raggiungere immergendosi nelle acque del Lete, dimenticando così la causa del proprio tormento.

Altra tipologia di recupero è poi quella in cui l'autore proietta su un episodio lirico incentrato sulla lontanana le vicende, tratte dall'immaginario mitico, che riguardano il ricongiungimento di celebri coppie di amanti. È il caso del sonetto XXVII, in cui il poeta, durante un viaggio notturno al termine del quale tornerà a godere della vista di madonna, prega di essere guidato dalla luce delle stelle, come Leandro lo fu dalla lucerna dell'amata Ero, percorrendo a nuoto il tratto di mare che li separava. Qui la ripresa – su cui influisce soprattutto il modello del padre Bernardo, autore del poemetto *La favola di Leandro e d'Ero* (contenuta nel terzo libro degli *Amori*)²⁵³ viene espressa con un periodo ipotetico di valore ottativo, e circostanziata nello spazio di una terzina: «Cortesi luci, se Leandro in mare / O traviato peregrin foss'io, / Non mi sareste di soccorso avere» (vv. 9-11).

²⁵³ Nell'esposizione il Tasso ricorda, insieme all'opera paterna, i versi danteschi tratti da *Purg.*, XXVIII 71-75 («ma Elesponto, là 've passò Serse, / ancora freno a tutti orgogli umani, / più odio da Leandro non sofferse / per mareggiare intra Sesto e Abido, / che quel da me perch'allor non s'aperse») e la versione in lingua greca di Museo (forse letta, come segnala De Maldé, nell'edizione greco-latina *Musaei opusculum de Herone et Leandro. Orphei Argonautica. Eiusdem Hymni. Orpheus de lapidus*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1517; cfr. TASSO, *Rime d'amore*, cit., pp. 243-44).

Interessa invece l'intero impianto del componimento la similitudine che in XLV (sonetto nato sull'Osanna) paragona il mito di Alfeo – dio fluviale che scorre sotto il mar Ionio e, senza mescolare le sue acque dolci alle salse, raggiunge in Sicilia l'amata ninfa Aretusa –, cui sono riservate le quartine, al dolce pensiero d'amore del poeta lontano, che si unisce a madonna senza venire turbato dal «mar di tempestoso pianto» (v. 14). In parte connesso al testo sopra menzionato per il ricorso alla similitudine mitologica in riferimento al pensiero dell'amante, sebbene indubbiamente più concettoso nei contenuti (per cui cfr. anche quanto notato al par. 1.1.6), è poi un altro sonetto inedito, attestato unicamente nella *princeps*, il LIV; si vedano i vv. 5-14:

Potrai volar su nel sereno eterno,
 Et al più bel di tanti almi splendori
 Involar pura luce e puri ardori,
 La vendetta del Cielo havendo a scherno?
 Qual Prometeo darai l'alma e la voce
 A l'Idol nostro e quasi humano ingegno,
 E tu insieme sarai l'augel feroce
 Che pasce il core, e ne fa stratio indegno,
 Vago di quel che più diletta e noce?
 O t'assicura Amor di tanto sdegno?

Al cui proposito si potrà aggiungere che l'allusione all'impresa di Prometeo, che rubò il fuoco agli Dei, in relazione all'atto di adeguatamente raffigurare, sottraendo all'empireo la pure luce celeste, il simulacro della donna, è concetto che Tasso riutilizza anche in ambito d'encomio, come dimostra il sonetto di *Rime*, 640 sopra la statua di Margherita d'Austria, duchessa di Parma (vv. 9-14: «Ma da qual terra sì pregiati marmi / trasse il suo Fidia, o qual Prometeo al sole / forse involò per dar lor vita il lume? / Fu divo od uom? L'opra mirabil parmi / miglior di quelle che Vulcan far suole: / oh pur l'invida età non le consume!»).

A ulteriore conferma di una tendenza, nel libro *Osanna*, all'innalzamento del tono lirico, esperita anche attraverso l'allusione mitologica, contribuisce l'unica vera sovrapposizione tratta dal mito e riservata al personaggio di Lucrezia, che nel sonetto LXXVI, anch'esso inedito prima della *princeps* mantovana, viene celebrata come colei «che Giove in toro / Cangiar farebbe» (vv. 5-6); dove con l'esplicito riferimento si intende assomigliare l'amata «ad Europa, la qual si diportava sopra il lito del mare con le

compagne, quando da Giove trasformato in toro, fu portata in Candia per l'alto mare».²⁵⁴ Di maggiore interesse tuttavia, benché in questo caso il mito – non coinvolgendo direttamente la figura di madonna – sia adoperato con la funzione di descrivere gli straordinari effetti che la vista di lei induce negli uomini, è il riscontro dato dal sonetto LXXIX, già presente nella silloge eterea:

Chi serrar pensa a' pensier vili il core, Apra in voi gli occhi e i doni in mille sparsi Uniti in voi contempli, e 'n lui crearsi Sentirà nove brame e novo amore.	4
Ma se passar nel seno estremo ardore Sente da gli occhi di pietà sì scarsi, Non s'arretti o difenda, ove in ritrarsi Non è salute, o 'n far difesa honore.	8
Anzi, sì come già Vergini sacre Nobil fiamma nudrir, aggiunga ei sempre L'esca soave al suo vivace foco,	11
Chè dolcezze soffrendo amare et acre, E quasi Alcide ardendo, a poco a poco Cangierà le sue prime humane tempre.	14

Qui la similitudine doppia, che è introdotta da un avverbio di intenso valore avversativo e cui è affidata la *pointe* finale del sonetto, è tesa a rimarcare la straordinarietà dell'esperienza amorosa, che viene associata – seppure attraverso figuranti esclusivamente pagani –²⁵⁵ alla sfera del sacro e del divino: essa infatti, se custodita e alimentata come l'inviolabile fiamma delle vergini vestali, porterà l'amante a liberarsi delle sue spoglie mortali, come fu per Alcide che salì al cielo bruciando sul rogo dell'Eta, da lui stesso preparato dopo aver suscitato la gelosia della moglie Deianira. Anche l'immagine dell'ascesa al cielo dell'eroe trova, nel sonetto giovanile in morte del cardinale Ercole Gonzaga, una declinazione di carattere encomiastico: «Mirabil tela ordivi, allor che Cloto / la ruppe; e dal gran rogo al ciel salisti / glorioso assai più ch'Alcide in Eta» (518 12-14).²⁵⁶

1.2.7. I primi destinatari: tre casi di riadattamento

²⁵⁴ Dall'esposizione tassiana al testo (ivi, p. 275).

²⁵⁵ TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 131.

²⁵⁶ Cfr. ivi, p. 133; R. GIGLIUCCI, *Repertorio di luoghi ossimorico-paradossali in alcuni lirici italiani del Rinascimento*, in ID., *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, p. 162, n. 250.

Come emerso in alcuni tratti della presente ricognizione, diverse sono le connessioni che le rime d'amore intessono con il Tasso dell'encomio. Un fatto che non sorprende, tenendo anche in considerazione quanto era stato osservato a suo tempo da Giovanni Getto, secondo cui «all'encomio tende si può dire la stessa lirica d'amore, che, lungi dal nutrirsi di una animata vicenda sentimentale, si compiace di un esteriore corteggiare da cui si origina tutta una serie di complimenti e omaggi alla donna»;²⁵⁷ e che può assumere una incontrovertibile evidenza qualora nella prima parte delle rime Osanna vengano inclusi componimenti la cui redazione originaria ne attesti l'iniziale intento celebrativo e occasionale.

Tra questi rientra il sonetto Osanna LXVIII, vergato da mano autografa nel manoscritto E₁ nel corso dell'ultimo anno di reclusione tassiana a Sant'Anna (la compilazione del codice sarebbe infatti da collocare tra «tra l'estate del 1585 e il giugno del 1586, comunque non oltre la liberazione, avvenuta il 13 luglio 1586») e poi edito nel 1586 nella stampa 27, la veneziana *Parte Quarta*, per i tipi di Giulio Vasalini:²⁵⁸

Perch'altri cerchi, peregrino errante, La bella Europa ove il dì poggi o 'nchini, Meraviglia maggior de' biondi crini Non vide ancora, o di sì bel sembante.	4
Nè là dove indurossi il vecchio Atlante, O l'Asia inalza i monti al ciel vicini; Nè fra suoi lumi ancor, lumi divini, Benchè si mostri il sol nel suo levante.	8
Ma se pur veggio fiammeggiar tra loro Due volte il giorno l'amorosa stella, Perch'una voi sì tardi in terra honoro?	11
E ben vincete e questa luce e quella; E se mostraste al sole i capei d'oro, Fareste vergognar l'Alba novella.	14

L'argomento, che nella *princeps* si presta a inserire il testo nella cornice delle lodi tributate dal poeta all'amata (*Dice che 'l mondo non ha maggior meraviglia del crine de la sua Donna, ma si duole ch'a pena si veda là verso la sera*), si limitava invece in E₁ a rendere noto il dedicatario, il cardinale Carlo di Lorena. Eppure, nonostante la

²⁵⁷ G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951, p. 301.

²⁵⁸ Si cita dalla scheda di De Maldé contenuta nella sezione *Manoscritti, postillati e stampe implicati* dell'edizione critica (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. XLIV; ma cfr. in particolare L. MILITE, *I manoscritti E₁ ed F₂ delle Rime del Tasso*, in «Studi tassiani», XXXVIII (1990), pp. 41-70).

significativa modifica di indirizzo – dove madonna si sostituisce a una figura maschile – restano per lo più sostanzialmente invariati il tema e la struttura del testo, ugualmente fondato sulla lode dei *biondi crini*, che superano con la loro lucentezza lo splendore del sole e delle stelle. Contenuto è infatti, come dimostra l'apparato di edizione critica,²⁵⁹ il numero delle varianti introdotte con la stampa mantovana (tra le quali spicca, non casualmente, quella relativa al v. 10, in cui si allude a Venere con il sintagma *amorosa stella*, in luogo del meno connotato *la più ch[i]ara stella* di E₁). Non viene invece modificata la preziosa tessitura sintattica della fronte, marcata dall'esordio su congiunzione e conseguente subordinata con valore limitativo, un modulo senza altre attestazioni nelle amoroze tassiane ma che si ritrova nelle rime d'encomio, come ben dimostrano le quartine di un sonetto ad Alderano Cybo Malaspina (*Rime*, 1101):

Perch'altri popol freni aspro e guerriero
 col timore e con l'arme e i suoi confini
 lunge distenda, e d'or circondi i crini
 e di scettro real se 'n vada altero,
 men possede di te che l'amor vero
 de' fidi tuoi possedi, e da' vicini
 li difendi col senno, e sol l'inchini
 al successor di Cesare e di Pietro;

Mentre in Osanna LXVIII la tensione sintattica dei primi versi intende comunicare la vana ricerca del *peregrino errante*, che in nessun luogo della terra potrà imbattersi in meraviglia più grande dei luminosi capelli di Lucrezia, qui allo stesso modo la subordinata, ugualmente legata a una principale semanticamente negativa (*men possede...*; come LXVIII 4 e sgg.: *Non vide... Né... Né...*), è volta a celebrare indirettamente i pregi del marchese di Carrara, principe illuminato che vince il confronto con coloro che, al contrario, regnano *col timore e con l'arme*.²⁶⁰ Riaffiora pertanto – in entrambi i casi in stretta connessione con l'evoluzione sintattica del testo, a partire

²⁵⁹ Cfr. TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 77.

²⁶⁰ Meno significativi in questo senso altri riscontri del modulo sintattico, nel sonetto 1110 a Vincenzo Fantini (vv. 5-8: «Perch'altri a' miei desiri il varco imprune, / non sbigottir mentre per me t'adopre: / così al tempo ch'i nomi involve e copre / il tuo s'invole ed a l'oblio comune») e in 1159, a Giustiniano Masdoni (vv. 12-14: «Né perch'altri misuri il cielo e 'l mare / e de' lor moti le cagioni intenda, / par che più se n'avanzi o se 'n diletta»); ma si veda anche l'occorenza di *Conq.*, XX 20: «Nel tempio istesso, ove il Signore alberga, / cavalli ha il Sol, Baal profani altari: / e perch'altri gli atterri e gli sommerga, / E ne scacci gli dèi d'Averno avari; / Par, che di nove macchie ancor s'asperga; / Né laverian, senza sua gratia, i mari: / Ma risorgon le statue; e 'n verde spoglia / Questo, e quel bosco inciso, ivi germoglia».

dall'esordio subordinante – il concetto del superamento, il quale, come osservato nel paragrafo precedente, è spia indicativa di tracce eventuali, nelle liriche d'amore, dello stile e dei modi sostenuti dell'encomio. La vittoria di Lucrezia sui lumi celesti, d'altra parte, è puntualizzata anche dalla chiosa dell'autore, che osserva al riguardo del sonetto e della chiusa dell'ultima terzina:

havendo paragonato le chiome de la sua Donna a' lumi celesti, si lamenta che la stella di Venere appaia inanzi al nascer del sole, e da poi ch'egli è tramontato: e la sua Donna mostra i suoi capelli solamente verso la sera. Conchiudendo poeticamente, che se gli mostrasse la mattina, farebbe vergognar l'alba.²⁶¹

Contenuto invece nel secondo manoscritto Estense (E₂) – «collettore delle rime d'encomio e d'occasione degli anni 1585-1587» nonché, per alcuni componimenti, vera e propria «sede di elaborazione formale» –²⁶² è il madrigale doppio che nella *princeps* occupa la posizione XII:

Sete specchi di gloria, in cui riluce Eterno raggio d'immortal bellezza, Occhi leggiadri e lucide fenestre, E chiari fonti ancor di pura luce, Da cui discende rio d'alta dolcezza, Non come fiume di montagne alpestre. E rote, e sfere, anzi celesti segni, E soli da scacciar nebbia di sdegni.	5
S'illuminate voi l'oscura mente, Occhi voi sete, occhi non già, ma lumi; E 'l seren vostro, è 'l mio novo oriente, E l'horror si dilegua, e l'ombra e i fumi Fuggon, luci, da voi, luci serene, Ch'accendete desio d'alti costumi. Luci e lumi, il cui raggio al cor se 'n vene, E 'n lui, come farfalla, arde la spene.	10 15

La redazione Osanna del componimento coincide con l'ultima fase correttoria cui il testo è stato sottoposto sul codice Estense. Indicativo è però che manchi sulla carta corrispondente del manoscritto la postilla autografa che testimonia la volontà autoriale di accogliere il madrigale nel “primo libro” delle rime (come avviene invece per altri undici

²⁶¹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 270.

²⁶² Ivi, p. XLVII.

liriche dell'Osanna che derivano da E₂); la cui ragione potrà essere individuata nell'argomento, che in E₂ intitolava i versi alla *Principessa di Mantova*, Eleonora de' Medici Gonzaga, escludendoli formalmente dal novero delle amorose. La natura descrittivo-elogiativa del componimento, incentrato sulla lode degli occhi, gli permette tuttavia di essere accolto senz'altro nella serie dedicata alle bellezze di Lucrezia, pur distinguendosi per un andamento e un tono altisonante – in parte già annunciati dal sintagma d'apertura, *specchi di gloria*, inusuale nell'ambito della tradizione lirica amorosa – che ne denunciano la genesi encomiastica. Significativi in questo senso sono gli artifici retorici che affidano al testo un'enfasi quasi declamatoria, su tutti, recuperando una definizione tassiana, il raddoppiamento – impreziosito dalla *climax* ai vv. 7-8 – delle congiunzioni, che «accregono forza al parlare»²⁶³ (*Sete specchi di gloria... / Occhi leggiadri e lucide fenestre, / E chiari fonti ancor di pura luce... E rote, e sfere, anzi celesti segni, / E soli da scacciar nebbia di sdegni... / E 'l seren vostro, è 'l mio novo oriente, / E l'horror si dilegua, e l'ombra e i fumi / Fuggon, luci, da voi, luci serene...*) e su cui si regge la struttura sintattica di entrambe le stanze; a questa figura si aggiunge, in parte includendola, quella della “duplicazione” delle parole (o epanalessi), che «è ornamento ch'arrichisce e fa magnifica la poesia»,²⁶⁴ e che connota in questo caso i versi della seconda metà, a partire dall'iterazione della chiave tematica *occhi*, per interessare poi vertiginosamente anche le sue variazioni sinonimiche (*Occhi voi sete, occhi non già, ma lumi... / Fuggon, luci, da voi, luci serene... / Luci e lumi, il cui raggio al cor se 'n vene...*). È qui, inoltre, che traspare in maniera più vivida l'istanza celebrativa del testo, insieme alle vestigia di una trama autobiografica: in accordo con la datazione di E₂, il riferimento all'*oscura mente* del poeta, assediata da *ombra* e *fumi*, che rinasce sotto la guida luminosa e salvifica della donna (e si noti, a questo proposito, la forte risemantizzazione di *lumi*, non semplicemente 'occhi', ma fonti luminose che soccorrono i cupi turbamenti del soggetto lirico), ispiratrice di *alti costumi*, sarebbe infatti interpretabile come ragionevole allusione alla fine della reclusione del Tasso a Sant'Anna, avvenuta per intercessione di Vincenzo I, marito di Eleonora.

Il motivo degli occhi quale fonte di luce celeste che dissipa le tenebre, intese come metafora delle sofferenze e delle cure terrene, si ripresenta poi, nell'ordine di rime della

²⁶³ ID., *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 206.

²⁶⁴ Ivi, p. 209.

princeps, poco oltre, nei versi centrali del più volte citato sonetto XV (cfr. in particolare par. 1.2.2). Si vedano i vv. 5-11:

E solo un raggio che di lor si miri,
Lunge sgombra da noi la notte e 'l verno
De gli affetti terreni, e 'l foco interno
Di leggiadri v'accende alti desiri.
La fiamma fa gli spirti a lei sembianti
E non consuma i nostri cori o sface,
Ben che purghi le voglie impure e miste.

La lirica era precedentemente attestata nella seconda parte del Chigiano, nella sezione che segue quella delle rime per Laura ed è riservata ai componimenti d'occasione (C_{2b}), introdotta da un argomento che ne annunciava il tema e la dedicataria: *Loda gli occhi de la Signora Lucretia Susena, Dama della Signora Duchessa d'Urbino*; si tratta, tuttavia, come segnalato da De Maldé, di una prova giovanile, che era stata edita per la prima volta nel 1573, nella raccolta musicale *Di Constantio Porta il terzo libro de' Madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce* (Venezia, figliuoli di A. Gardano).²⁶⁵ In assenza di più stringenti e previi riferimenti di carattere autobiografico, come si è notato invece per il caso precedente, il motivo si adatta più naturalmente al contesto di un'esperienza amorosa con risvolti filosofico-spirituali: la *notte* e il *verno* rinviano qui alle impure passioni mondane che vengono raffinate dagli occhi redentori della donna, sebbene risulti comunque rilevante la coincidenza che riguarda l'effetto dello sguardo purificatore della dedicataria/amata: come in XII esso accende *desio d'alti costumi* (v. 14), nel sonetto è ispiratore di *leggiadri... alti desiri* (v. 8). Preso atto delle differenze che emergono dal confronto di XII e XV, seppur nell'identità tematica della lode degli occhi, si può infine notare come la contrapposizione tra luce e tenebre quale definizione del rapporto tra il poeta e madonna è concetto riscontrabile anche – e significativamente, a conferma del sottosenso encomiastico del concetto – nella raccolta di rime Marchetti. Nel sonetto di risposta a Livia Spinola (*Rime*, 1262) il Tasso celebra la chiara fama di lei, mentre assomiglia la propria all'ombra e alle tenebre:

*Se 'l mio nome riluce, e forse appressa,
Dove il ciel tante gratie a voi comparte:
Pur gli rimiro intorno ombre cosparte,*

²⁶⁵ ID., *Rime d'amore*, cit., p. 18.

<i>E la tempesta, e 'l verno ancor non cessa.</i>	4
<i>Ma 'l vostro è un raggio, anzi è la luce stessa,</i>	
<i>Che nulla turba, e se da voi si parte,</i>	
<i>Nel volo più s'illustra, e Giove, e Marte,</i>	
<i>Hanno gloria minore a lor concessa.</i>	8
<i>Voi dunque disgombrate il cieco horrore,</i>	
<i>Si come sole in tenebroso tempio</i>	
<i>Fuor de le nubi uscendo, o 'n verde riva.</i>	11
<i>E voi mi ritogliete al fero scempio,</i>	
<i>Acciò che riposato almeno io viva,</i>	
<i>In nobil parte, in cui virtù s'honore.</i>	14

Dove la dittologia *la tempesta e 'l verno* (v. 4), in riferimento allo stato dell'io lirico, è parziale variazione della coppia *la notte e 'l verno* del sonetto XV, mentre la presenza del verbo *disgombrate* (v. 9), cui fa da soggetto la dedicataria, richiama, con figura etimologica, la voce *sgombra* di XV 6.

2. Le rime per Laura

2.1. Il “secondo libro”

È fatto noto che l'organicità e la compattezza narrativa della prima parte delle amoroze tassiane non sia invece doppiata nella seconda e successiva sezione: un assunto la cui validità interessa sia la provvisoria sistemazione chigiana, dove i 38 testi dell'«effettivo canzoniere per Laura» (C_{2a}) ripropongono, «ma in maniera meno salda dal punto di vista narrativo», lo schema del primo libro lucreziano, e dove, per di più, l'esiguo numero di componimenti viene completato – senza soluzione di continuità – da una «serie di testi eterogenei, in parte legati a motivi amorosi occasionali, per il Tasso evidentemente non inscrivibili nel disegno complessivo dei due canzonieri precedenti, in parte dedicati a diverse donne celebrate dal poeta» (C_{2b});²⁶⁶ sia nella stampa mantovana, in cui «al breve tempo narrativamente scandito della prima parte risponde il tempo assoluto della seconda», dove al racconto segnato dalle schermaglie, tra dolorosi rifiuti e felici corrisposizioni, fra i due protagonisti, si sostituisce invece quello di un amore che «si appaga in se stesso» e che è dunque esente da una più contingente e terrena scansione

²⁶⁶ MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice chigiano*, cit., pp. 90, 94.

narrativa e temporale. Una sostituzione, questa, su cui pesa certamente l'assenza di un solido riferimento di base – si potrebbe dire di uno “scheletro”, dal punto di vista strutturale –, quale è invece il giovanile *liber* etereo (decisamente più breve ma completo nella sua evoluzione narrativa) rispetto alla prima parte delle rime nella loro redazione definitiva, come ha ben dimostrato Alessandro Martini:²⁶⁷ solo cinque (CXXXIX, CLIV, CLXXII, CLXXIV, CLXXVIII) sono infatti le liriche della seconda sezione Osanna (O₂) già incluse nella raccolta per gli Accademici padovani; mentre limitato è anche il raffronto rispetto a C, da cui derivano solamente 23 componimenti (numero che si riduce a 19 se si escludono i prelievi di O₂ da C₁).²⁶⁸ Significativo è inoltre, a proposito della debole concatenazione delle rime della seconda parte, che almeno due sono in realtà le destinatarie – tra loro “distanti” nell'ambito della cronologia della biografia tassiana – che si nascondono dietro al nome di Laura: una non meglio identificata “Signora Laura” (S. L.), donna ferrarese in cui sarebbe individuabile il cosiddetto «secondo amore» del Tasso giovane (successivo quindi al legame con la Bendidio, in sposa al conte Paolo Machiavelli nel carnevale del 1562), e la celebre cantatrice e arpista mantovana Laura Peperara, giunta alla corte di Ferrara nel maggio del 1580.²⁶⁹ L'eterogeneità delle destinatarie d'origine caratterizza già le 38 liriche del secondo libro chigiano – dove sono «raccolte insieme per la prima volta le poesie giovanili per la “Signora Laura”, presentate in un certo ordine, con l'intromissione di componimenti più recenti, come il sonetto già destinato a Lucrezia d'Este in cui “loda il petto della S. L.”, e svariati madrigali tra i quali un certo numero ascritti nelle stampe alla Peperara» –,²⁷⁰ e viene convalidata anche nella *princeps* del 1591:

Anche in questa ultima versione il Tasso mantiene in apertura il canzoniere per la Bendidio, a cui fa seguire senza soluzione di continuità le rime per la «Signora Laura», unificando materiali di

²⁶⁷ Cfr. MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., pp. 85-92.

²⁶⁸ In particolare, derivano da C₁: CLIV, CLVIII-CLIX, CLXXV; da C₂: CVI, CXXVIII- CXXXI, CXXXVI, CXL-CXLII, CXLV-CXLVIII, CLV, CLVII, CLXIII, CLXVII, CLXXII-CLXXIII.

²⁶⁹ Sull'annoso equivoco che ha portato alla sovrapposizione, nel nome della Peperara, delle due figure femminili si veda DURANTE, MARTELLOTTI, «*Giovinetta peregrina*», cit., e in particolare, pp. 1-8, 270-86; per l'elenco delle rime tassiane realmente dedicate alla gentildonna mantovana cfr. la *Tavola delle rime per Laura Peperara*, alle pp. 327-33.

²⁷⁰ Ivi, p. 276.

varia provenienza sotto il nome della «sua donna»: ne consegue la totale e definitiva confusione tra la «Signora Laura» e Laura Peperara, corroborata dal comune nome di battesimo.²⁷¹

Al di là delle dovute precisazioni sui rapporti di O₂ con le precedenti redazioni (eterea e chigiana) e della reale identità biografica della destinataria – occorrerà però ricordare che la fisionomia dell'edizione definitiva delle amorose presenta una notevole differenza rispetto al manoscritto C: manca, infatti, nell'Osanna una concreta segnalazione che avvisi dell'autonomia delle due sillogi (per Lucrezia e per Laura), le cui liriche al contrario – mentre il contenuto del Chigiano viene chiaramente ripartito in due libri – si susseguono senza interruzione alcuna. Come ha osservato Alessandro Martini, l'abolizione della divisione in due libri «vuol senz'altro sottolineare l'unità del canzoniere, ma la bipartizione sostanzialmente rimane»;²⁷² notevole è, tuttavia, che l'unitarietà delle due parti trovi conforto anche sotto l'aspetto tematico-contenutistico. Nota infatti ancora Martini:

Ho già detto come gli scambi di componimenti fra prima e seconda parte rispetto al primo e secondo libro del codice sono determinati dal criterio della riunione tematica. Conseguo da queste attrazioni tematiche che la seconda parte presenta rispetto alla prima numerosi temi nuovi. Le variazioni di temi già sviluppati nella prima si manifestano così come evidenti segnali di raccordo fra le due parti e impongono una lettura parallela di testi molto lontani gli uni dagli altri, che rivelano poi una straordinaria capacità di completarsi anche in senso logico-narrativo.²⁷³

Alla luce di queste premesse, si passi ora a considerare la scansione della materia secondo la trattazione «non narrativa»²⁷⁴ della seconda parte laurana, riservando in questo caso una particolare attenzione – data l'assenza di una trama “romanzesca”, e dunque ripartibile in serie di liriche tematicamente e narrativamente affini (come avveniva invece per la prima parte) – anche ai riferimenti e alle marcature di carattere metrico, qualora

²⁷¹ Ivi, p. 277.

²⁷² MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 83.

²⁷³ Ivi, p. 104. Il giudizio viene anticipato anche nelle pagine introduttive del medesimo saggio: l'«ultimo canzoniere tassiano [...] trascende ogni passato condizionamento contingente. Ma l'unità riposa anzitutto nel rapporto che s'instaura fra le due parti, benché formalmente non disgiunte: essenzialmente narrativa la prima e non narrativa la seconda, che a mio modo di vedere regge sulle riprese tematiche della prima, per cui questi richiami dall'una all'altra divengono i punti strategici del senso complessivo della raccolta» (pp. 84-85).

²⁷⁴ Si veda la nota precedente.

risultino significative in relazione all'ordinamento e all'evoluzione delle vicende del poeta e della sua donna. Alla medesima causa, oltre che al numero sensibilmente inferiore dei componimenti (76, a fronte dei 104 per Lucrezia), saranno anche da imputare la maggiore brevità del presente paragrafo (2.1) rispetto al corrispondente lucreziano 1.1 (*Il canzoniere e la materia*) e il mancato riscontro di una sua ulteriore suddivisione in plurimi sottoparagrafi tematici.

A non mancare invece, in apertura della nuova sezione, è una lirica di carattere marcatamente proemiale, che «segnala dunque come meglio non si potrebbe la divisione in due parti del canzoniere e a un tempo la sua unità».²⁷⁵ Il sonetto *Voi, che pur numerate i nostri amori* infatti, che è aggiunta inedita dell'Osanna, da un lato si ricollega al componimento che fa da esordio all'intera raccolta (*Vere fur queste gioie e questi ardori*), come denuncia esplicitamente l'identità della rima A (e del rimante *amori*, sempre nella prima quartina) e l'evidente recupero dell'ipotesto petrarchesco di *Rvf*, 1, qui rilevabile, in particolare, in una coincidenza di tipo formale: il falso anacoluto determinato dal vocativo *pendens* dell'attacco («Voi, che pur numerate i nostri amori [...] Non ha tanti l'aprile herbette e fiori...», vv. 1-5) che è chiaro rimando all'*incipit* dei *Fragmenta* («Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono [...] spero trovar pietà...», vv. 1-8); dall'altro – come annunciato nitidamente anche dall'argomento (*Dichiara con la similitudine del fuoco e del fonte, come da un amore nascessero molti amori*) – si presta all'introduzione di una materia nuova, che segna dichiaratamente uno scarto rispetto all'ultima serie delle rime per Lucrezia e all'epilogo filosofico-spirituale della canzone CIV: il poeta, rivolgendosi alla schiera dei lettori, ormai partecipi delle sue vicende d'amore (vv. 1-4: «che pur numerate i nostri amori, / E per saldar la mia ragione antica, / Qual mi fosse benigna e qual nemica, / E le mie vecchie colpe e i novi errori»), ribadisce che le pene da lui sofferte – più numerose che i fiori in aprile, che i granelli di sabbia in una spiaggia o le stelle nel cielo notturno –, sono state provocate da una sola donna (vv. 11-12: «un medesimo foco», «un fonte sol»), motivo tutt'altro che originale all'interno del libro; complice una gestione epigrammatica del sonetto, l'arguzia è però nell'ultimo distico, marcato in attacco da un'intensa avversativa («Ma non spense l'arsura o tempo o loco, / D'Amor nascendo Amori a mille a mille», vv. 13-14): con un inaspettato *aprosdòketon*, giocato anche

²⁷⁵ Ivi, p. 83.

sull'insistenza retorica del poliptoto (v. 14: *Amor... amori*), è inaugurato l'inizio di un nuovo capitolo amoroso che, congedando l'esclusività lucreziana della prima parte, si apre all'insegna della pluralità. L'allusione iperbolica ai *mille amori*, sorti per effetto del primo, preannuncia così la venuta della nuova figura femminile di madonna Laura.

La seconda parte delle rime Osanna si apre su una serie di dieci sonetti (CV-CXIV), la più lunga rispetto alle numerose microsequenze interne (per lo più dittici), e rapportabile per estensione soltanto alla catena altrettanto significativa della chiusa (nove sonetti: CLXXII-CLXXX). È all'interno di questo primo insieme metrico che viene introdotta una delle più significative innovazioni della seconda silloge: l'identificazione allusiva di madonna Laura con elementi che appartengono al mondo della natura; quest'ultima diviene ora partecipe delle vicende sentimentali del poeta, assumendo tratti antropomorfi suggeriti dal gioco onomastico sul nome della donna, presenza femminile che diventa – come l'omonima destinataria dei *Rvf* – anche aura, lauro e aurora.²⁷⁶ All'ambientazione naturale, che sarà sfondo ricorrente del nuovo amore, non casualmente è dedicata – con concorso di un calco da *Rvf*, 10 (vv. 5-6: «qui non palazzi, non teatro o loggia, / ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino...») – la prima quartina del sonetto CVI (attestato anche in C), effettivo cominciamento dopo l'esordio proemiale di CV: «Dove nessun teatro o loggia ingombra / La vista lieta del notturno cielo, / L'aura si mostra senza benda o velo, / Sì come stella suol che nulla adombra»; un motivo che viene rimarcato anche nella sirma, con riferimento ai *bifolci* (v. 10) ispirati nel canto da Amore, destato a sua volta, in una dolce alba di gelo, dal risveglio della donna-aurora. Incentrata sul tema del desiderio amoroso dell'amata che si appaga narcisisticamente in se stesso, alimentando contestualmente la passione dell'amante (per cui cfr. anche il dittico XXXIV-XXXV), è la coppia CVII-CVIII, dove il primo elemento si fonda sulla similitudine del vento (*l'aura*), che per effetto del moto circolare, come chiosa l'autore nell'esposizione,²⁷⁷ «ritorna in se medesimo» (vv. 1-4: «Come vento ch'in sè respiri e torni, / L'aura voi sete; e se da voi si move, / In voi raggira Amor, nè cerca altrove / Più felici e più chiari e bei soggiorni»); il secondo, invece, sul tipico paragone dello sguardo con i raggi del sole («perch' il ritorno del sole è ne l'istesso punto donde prima s'era partito»),²⁷⁸ e con la partecipazione attiva

²⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 104.

²⁷⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 303.

²⁷⁸ *Ibid.*

del poeta, i cui occhi, a guisa di specchio, rendono alla donna il pensiero d'amore originatosi negli occhi di lei, sebbene – «Dura legge d'Amor»! (v. 9) – con gran danno e scorno: egli ne rimane colpito a morte, apprendendo inoltre che ben altra era la meta del *raggio altero* di Laura (vv. 12-14: «Per me non fuste voi pensosa o lieta: / Deh, si rivolga in me quanto vorrei / L'amor, che 'n voi finisce, e 'n voi s'acqueta»). Interamente giocati sulla metafora dell'aria, senza alcuna allusione, contrariamente alle liriche precedenti, alla figura umana dell'amata, sono invece i due componimenti successivi, in cui la lode si unisce, nelle parole del soggetto lirico, alla deprecazione: in CIX l'*aura* fugace che spira dall'Oriente («chiama "oriente" il luogo dov'è nata la sua Donna. O perché l'assomiglia al sole et al vento che viene da quella parte», con suggestione dantesca da *Par.*, XI 52-54)²⁷⁹ fa da piacevole corredo al *locus amoenus* descritto nelle quartine (ai vv. 3-6: «Perchè tra verdi fronde e lucid'acque / E fresche herbette spiri e lieti fiori, / E rinovi i suoi primi e vaghi errori / Lungo le rive, onde m'accese e piacque»); essa tuttavia non si volge a mitigare il calore delle fiamme che ardonò il cuore dell'amante, il quale si augura, nella chiusa dell'ultima terzina, di godere almeno del suo rapido passaggio. Una variazione sul medesimo tema è CX, dove la fronte e parte della sirma sono occupate da una fitta serie di interrogazioni con cui l'amante si domanda quale rete potrà mai imprigionare l'aura e quale sia il luogo più adatto per tendere la trappola (cfr. vv. 1-2: «Di che stame ordirò la vaga rete, / Onde l'aura fugace, Amore, annodi...»); la risoluzione arriva solo nella strofa conclusiva, che svela l'*adynaton* (di marca petrarchesca, per cui si vedano in particolare i versi finali della sestina 239 dei *Rvf.*: «et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura...», vv. 36-37) sotteso ai versi precedenti: «Ah, nemico di pace e di riposo, / Chi tende a l'aura, e chi la canta e prega, / E se medesimo solo avvolge e lega».

A partire dal sonetto CXI la dimensione extratemporale e spazialmente idillica dei primi componimenti subisce però una progressiva sospensione, lasciando intravedere scorci di episodi contingenti e reali. *L'aura del vostro lauro in queste carte* (CXI), che non rinuncia alle consuete variazioni paronomastiche sui *senhals* laurani (come ben dimostra il verso d'esordio), è il componimento che nel 1583 apriva, con funzione di proemio e dedica, la raccolta epitalamica *Il lauro verde*, curata dal Tasso in occasione delle nozze di Laura

²⁷⁹ Ivi, p. 104.

Peperara. In esso la metafora agricola introdotta con la prima quartina assolve una doppia funzione, il riferimento ai *germi* e ai *coltori* rinviando ai componimenti poetici scritti in celebrazione di Laura per mano di diversi poeti (v. 2: «Molti germi veggio io, molti coltori»), e i vv. 3-11 essendo invece dedicati alla più cara coltivazione della rigogliosa pianta d'alloro (l'amore per la donna) nei cuori degli amanti e, in particolare, del soggetto medesimo: «Ma più vago ei verdeggia in mezo a' cori, / E coltivato v'è con più bell'arte. / E se potesse a' be' vostri occhi in parte, / Com'egli è dentro, dimostrarsi fuori, / Mille rami vedreste, e mille Amori / Gir adunando le sue fronde sparte» (vv. 3-8; un'immagine, quella dell'astratta coltivazione d'amore nel proprio cuore, che è debitrice, come segnala anche l'autore in sede di commento, di *Rvf*, 228 1-8). Notevole è poi la conclusione, in cui fa capolino la figura del Tasso curatore del libro, che rivendica la sua attiva responsabilità nella scelta dei testi (i *frutti*) inclusi nell'antologia, concreta testimonianza della sua fede e devozione (vv. 12-14: «E 'l vorrei palesar ne' miei felici / Frutti, che non uscir di questo ingegno, / Ma sono miei, perchè gli scelsi almeno»). Sonetto di corrispondenza (già attestato nella ferrarese Vasalini del 1583) è invece CXII, risposta per le rime alla proposta (*Hor che non puote Amor, Tasso s'accende*) – in cui l'autore, in balia della tirannia amorosa, chiamava in aiuto e consiglio il Tasso, «oracolo d'amore» – del giureconsulto ferrarese Giustiniano Masdoni.²⁸⁰ La materia della lirica segue un'accurata ripartizione in strofe, con le prime due quartine – che rispondono ordinatamente alla richiesta «Dimmi, ch'ardore è questo, e donde viene» (v. 11) del proponente – riservate alla definizione dell'origine e della sede di Amore, che nasce dalla bellezza della donna e si instaura, in accordo con il pensiero aristotelico,²⁸¹ nel cuore dell'amante, e le terzine in cui invece sono indicate le armi (Ragione e Sdegno) con le quali difendersi dagli accessi della passione. La figura di madonna, qui assente, torna a essere protagonista nel successivo CXIII, sonetto in cui all'eterea immagine di Laura sembra sovrapporsi quella più concreta e terrena di Lucrezia; svaniscono infatti le perifrasi allusive e l'amata, direttamente apostrofata nel verso d'esordio, diviene qui

²⁸⁰ Il sonetto di proposta si legge in T. TASSO, *Delle Opere colle controversie sulla 'Gerusalemme liberata' e con le annotazioni intere di vari Autori, notabilmente in questa impressione accresciute*, Venezia, appresso S. Monti e N. N. compagno, 1735-42, XI, p. 12.

²⁸¹ «Dimostra la sede di Amore secondo Aristotele e gli altri Peripatetici, i quali hanno voluto che l'anima sia indivisibile nel soggetto, ma divisibile ne le virtù, perché Platone estimò altrimenti, e la divide ancora nel subietto, ponendo la parte ragionevole nel cervello, l'irascibile nel cuore, e la concupiscibile nel fegato» (dall'esposizione dell'autore, in TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 306).

oggetto di rimostranze per aver fatto maggiore stima della fede di un cane, animale fedele per natura, che non dell'amore del poeta (vv. 1-4: «È vostra colpa, Donna, o mia sventura, / Che nel fido animale a me soggetto / La fede amiate, e nel fedel mio petto / L'habbiate a sdegno, ov'è sì bella e pura?»); un motivo, questo, in parte assimilabile con la materia del sonetto lucreziano LXXXIII, dove, allo stesso modo, oggetto dell'invidia dell'amante era fatto «un pappagallo che era stato caro a la sua Donna».

Con l'ultimo sonetto della serie viene presentato invece un tema nuovo che, interessando anche i successivi due madrigali di otto versi, forma un trittico metricamente eterogeneo. Spunto narrativo di CXIV è infatti la malattia degli occhi di madonna, che il poeta tratta facendo ricorso alla preziosa similitudine delle stelle – su cui si ritornerà nel paragrafo seguente – «coperte da' nuvoli e da' vapori», completata, nell'ultima terzina, con una preghiera rivolta ad Amore affinché intervenga a rasserenare i *chiari lumi* dell'amata. Il motivo è continuato anche in CXV, dove la riacquistata salute della dedicataria, esternata con il ritorno sfolgorante della sua luminosa bellezza, è paragonata ad ameni scenari naturali: «Non è sì bello il rinverdirsi un faggio, / O 'l ravivar di lucida facella, / O 'l serenar di tenebroso cielo, / Come ne gli occhi vostri il dolce raggio / Par di novo raccessò, e come è bella / La rosa che s'infiora al mezo gelo». La chiusa interrogativa dell'ultimo distico (vv. 13-14: «E se già piacque la beltà smarrita, / Hor, che farà questa beltà fiorita?»), di gusto epigrammatico, richiama alla memoria – come già si era osservato, ma per diverse ragioni, per CVII-CVIII – i vv. 13-14 del sonetto XXXIV a Lucrezia («Hor, se Madonna a' suoi ministri è tale, / Quai fian le piaghe, onde i rubelli ancide?»); significativa in particolare, nel più recente madrigale (la cui prima attestazione risale alla stampa 27, Vasalini 1586), la ripresa dell'avverbio temporale che introduce l'interrogarsi del poeta in riferimento a una nuova e mutata situazione presente, in parte dipendente dall'intensificata percezione, da parte del soggetto, della bellezza dell'amata.²⁸² Come seguendo uno svolgimento tematico “incatenato”, l'ultimo elemento

²⁸² Si noti, a questo proposito, come Lucrezia in XXXIV sia descritta, poco prima, nell'atto di affinare le “armi” della sua bellezza mirandosi allo specchio, per poi volgere repentinamente lo sguardo fatale all'amante, che ne rimane colpito (vv. 9-11: «Poi, come terse fiammeggia le vide, / Ver me girolle, e dal sereno ciglio / Al cor volò più d'un pungente strale»); in CXV invece l'avvenenza della donna è accresciuta per effetto della guarigione. Il modulo interrogativo (per cui cfr. almeno *Rvf*, 113 14, 270 17-19) è caro al Tasso della *Liberata*: si pensi alla descrizione degli effetti devastanti di Amore sulla maga siriana, sia al momento dell'effettivo innamoramento (*Lib.*, XIV 66 1-4: «Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide / come placido in vista egli respira, / e ne' begli occhi un dolce atto che ride, / benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?)»), sia del successivo incontro con Rinaldo sul campo di battaglia (*Lib.*, XX 64 1-4: «Torria ben ella

del tritico, il madrigale CXVI, si sviluppa infine proprio intorno all'argomento avanzato dai due versi finali, essendo esso incentrato sul confronto tra la *languidetta beltà*, che pur nella sua infermità aveva il potere di soggiogare Amore, e quella risanata, che si annuncia, nel suo prospero vigore, ancor più poderosa; doppiato è, inoltre, anche il modulo sintattico dell'interrogativa (riproposta per di più con medesimo significato), seppure qui collocata nella prima parte del testo: «Languidetta beltà vinceva Amore, / Bench'egli sì possente e forte sia; / E se tanto potea mentre languia, / Quanto hor potrà, ch'acquista il suo vigore?» (vv. 1-4).

La corona di madrigali *Vaghe Ninfe del Po, Ninfe sorelle* (CXVII) è un componimento che, per la sua peculiarità metrica e di contenuto (nonché per la sua estensione, si tratta infatti del testo più lungo della seconda parte, con 96 versi), deve essere considerato separatamente. Pubblicato per la prima volta nel 1586 nella stampa 27, esso era stato elaborato dal Tasso durante la permanenza a Sant'Anna, per celebrare l'arrivo della damigella Laura Peperara a Ferrara. In accordo con la recente interpretazione di Durante e Martellotti, le *vaghe ninfe* apostrofate nell'esordio sarebbero quindi – dietro la *fictio* dell'allegoria mitologica – le fanciulle estensi, invitate a onorare l'arrivo della *giovinetta peregrina* (v. 5, tale in quanto 'forestiera', nativa di Mantova) intrecciando per lei ghirlande d'erbe e di fiori, mentre il poeta ne tesserà le lodi in rime (vv. 4-8: «Tessiam hor care ghirlandette e belle / A questa giovinetta peregrina, / Voi di fronde e di fiori, et io di rime. / E mentre io sua beltà lodo et honoro, / Cingete a Laura voi le treccie d'oro»). Il fulcro dell'intera lirica si individua però a cavaliere fra la terza e la quarta stanza, in cui il soggetto, avviando una lunga digressione, si augura che il suono della sua poesia raggiunga le sponde del Mincio, dove i cigni salutarono cantando – con un canto più melodioso di quello, dolcissimo, emesso in punto di morte – il giorno natale di Laura (vv. 25-27: «I bianchi cigni in fresche lucid'acque / Morendo, fanno men soave canto / Di quel ch'udì quando costei nascea»). È infatti a partire da qui che, «prendendo spunto dal ricordo della nascita della giovane artista», l'autore «ripercorre in una rievocazione trasognata le varie fasi della sua prima infanzia a partire dalla culla».²⁸³ Nella stanza

che il quadrel pungente / tornasse indietro, e le tornasse al core; / tanto poteva in lei, benché perdente / (or che potria vittorioso?), Amore»); come anche al disvelamento di Clorinda in armi agli occhi di Tancredi (*Lib.*, III 22 1-2: «Lampeggiàr gli occhi e folgoràr gli sguardi, dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?»).

²⁸³ DURANTE, MARTELLOTTI, «*Giovinetta peregrina*», cit., p. 16. E si noti, inoltre, quanto osservato a proposito del legame tra la lirica e la reale biografia dell'autore: «Torquato [...] ci avvisa che al momento

seguinte, Laura bambina (*nova meraviglia*, v. 38), muovendo i suoi primi passi, fa germogliare il paesaggio naturale che la circonda; sono però le doti canore, esibite dalla fanciulla sin dalla sua più tenera gioventù, a convogliare l'encomio poetico della seconda metà del componimento, come si apprende con l'esordio della settima strofa: «Voi che le sete sol nel canto eguali, / Già tacevate, o cigni, in verdi sponde / Cantando Laura di dolcezza piena» (vv. 49-51). Nuova sirena il cui canto supera quello soavissimo, già evocato, dei cigni, ella rendeva partecipi della sua armoniosa melodia le rive del fiume mantovano, riferimento geografico che offre al poeta lo spunto per un confronto vittorioso fra la sua donna – il cui talento, destinato ad allietare la nobile corte estense, non si addice ai rozzi scenari silvestri – e i personaggi del Virgilio bucolico (vv. 57-64: «Son più belle Sirene in voi già nate / Acque e rive felici, ove sicuro / Il buon Titiro già pascea la greggia. / Nè per dolce armonia così lodate / O Amarilli o Galatea già furo, / Com'è costei, che quel cantar pareggia, / Di cui tra i boschi, e 'n picciola capanna, / Indegno è 'l suon de l'incerata canna»). Terminata la digressione con un nuovo riferimento al Po, che riporta l'attenzione del lettore al tempo presente e alla corte ferrarese – dove «Laura è al centro dell'ammirazione, e non ha chi possa eguagliarla nel canto o nella danza» –,²⁸⁴ il componimento, con moto circolare, termina con un secondo invito alle ninfe a rendere omaggio alla bellezza e alla grazia di madonna (vv. 92-96: «E 'nghirlandate homai le belle fronti, / Portin le Ninfe homai varie ghirlande, / E l'humide, e l'alpestri, e le selvagge. / E voi siate le prime, e le più snelle, / Vaghe Ninfe del Po, Ninfe sorelle»).

Si noterà tuttavia che alcuni elementi tematici della “corona” vengono significativamente prolungati – denunciando quindi una non casuale continuità per almeno brevi sequenze della seconda parte – nei componimenti successivi. I natali mantovani di Laura sono ricordati anche nella contigua ballata CXVIII (modellata sulla ballata bistrofica di *Rvf*, 59),²⁸⁵ in cui la donna piangente, dapprima paragonata a una profumata pianta d'Arabia, torna a essere celebrata mediante il *senhal* dell'alloro (vv. 1,

della nascita di Laura si trovava a Mantova, evidentemente in una di quelle ben note estati del 1563 o del 1564, quando soggiornava presso il padre Bernardo» (ivi, p. 15), e ancora poco oltre: «la “corona” prosegue narrando i progressi di Laura nella bellezza e nel canto, progressi a cui il poeta ebbe modo di assistere nei ripetuti soggiorni mantovani che si susseguono tra il 1563 e il 1569, e ciò che non vide (quando la morte del padre gli toglie ogni motivo di visitare la città dei Gonzaga, Laura aveva soltanto sei anni) poté facilmente immaginare, ricostruire poeticamente e poeticamente descrivere» (ivi, p. 16).

²⁸⁴ Ivi, p. 18.

²⁸⁵ DANIELE, *La metrica del Tasso lirico*, cit., pp. 262-63.

5-6: «Non è d'Arabia peregrina pianta [...] / Ma sovra lucide acque / Nata è di Manto nel felice seno»), da cui il poeta spera di ricevere la gloria e l'incoronazione poetica (v. 15: «Perchè de le tue fronde io m'incorone»). Occasione del madrigale CXIX (*Non fonte, fiume od aura*) – otto versi in distici baciati con alternanza di settenari ed endecasillabi, dove la prima metà è fatta «ad imitatione de' primi di Teocrito, che si leggono nel suo *Tirsi*» (*Idyl.*, I 1-3) –²⁸⁶ sono gli effetti meravigliosi del canto di madonna (il quale è tema centrale, come si è detto, di *Vaghe ninfe del Po*), che viene comparato ai melodiosi suoni della natura, mentre nel CXX – di soli endecasillabi e schema ABABCBC (da *Rvf*, 52) – viene recuperata, ancora sulla scorta di *Rvf*, 228, la metafora della coltivazione poetica e amorosa che era stata introdotta con il sonetto proemiale della raccolta *Il lauro verde*; i *molti coltori* del sonetto (i poeti che hanno contribuito con le loro rime alla raccolta epitalamica) sono però qui sostituiti dalla esclusiva figura dell'io lirico che, rivogendosi ad Amore, dichiara programmaticamente la sua fedeltà a madonna, lauro coltivato con i vomeri della poesia e della passione (rispettivamente lo *stile* e lo *strale*) e innaffiato dalle lacrime del devoto amante: «Sian vomeri il mio stile e l'aureo strale, / Amore, al bel terren del novo alloro [...] / Acqua il mio pianto, che sì largo inonda / La coltura mirabile, e 'l lavoro» (vv. 1-2, 5-6).

Giunti a questo punto del “secondo libro”, è possibile rilevare come l'inserimento di un contenuto di portata marcatamente narrativa (a connotazione, come si vedrà dei madrigali CXXVI-CXXVII) sia preceduto da un nucleo apparentemente compatto di cinque liriche, con disposizione simmetrica per quanto concerne l'aspetto metrico: due coppie di sonetti inframezzate da un componimento lungo (una ballata stravagante di quattro stanze a schema Xyywwz AB AB Bccddz). Il primo sonetto della coppia (CXXI-CXXII), composta da testi originariamente indirizzati alla Peperara (come testimoniano le didascalie delle stampe 28 e 49), si smarca dalla sequenza delle liriche precedenti tramite l'indicazione paratestuale dell'argomento: *Questo sonetto con l'altro accompagnano un libro de' madrigali dedicato a la S[ignora] Laura*; sebbene in questo caso, come ricorda De Maldé, esso «non figuri nelle prime due raccolte ferraresi del 1582-1583 per la Peperara (*Il lauro secco* e *Il lauro verde* [...])» e neppure nella raccolta *I lieti amanti* (Venezia, 1586, dedicata da Ippolito Gianluca – che fu anche intermediario tra il Tasso e gli Accademici

²⁸⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 313.

Rinnovati per l'allestimento dei due *lauri* – al conte Bevilacqua),²⁸⁷ motivo per cui secondo Basile «forse fu inviato manoscritto a Laura».²⁸⁸ Il richiamo nell'argomento all'*altro* componimento, tuttavia, non può che riguardare *L'aura del vostro lauro in queste carte* (CXI, nonché proemio effettivo del *Lauro verde*), testo di cui si ripropongono i motivi centrali, a cominciare dall'esordio con funzione di dedica (vv. 1-2: «In queste dolci et amorse rime, / Laura, vedrete il vostro lauro impresso»), per proseguire con la celebrazione della donna tramite l'immagine del lauro (vv. 5-6: «E non è pianta che si pregi e stime, / Tanto in Parnaso o lungo il bel Permessò...»), e infine con il riferimento agli altri cantori che contribuiranno a esaltare, con afflato poetico mosso da amore, il nome di lei (vv. 10-12: «e choro amico e lieto / In compagnia d'Amor vi canta a l'ombra / Che fa d'un ramo la maggior facella»). Il sonetto seguente, CXXII (*Secco era quasi l'odorato alloro*), costituisce invece una variazione sul tema della malattia di madonna, già introdotto con la serie CXIV-CXVI e qui declinato secondo l'allegoria del lauro secco, che viene risanato miracolosamente dal pianto di Amore. Alla ballata, forse ispirata dall'evento reale di un concerto a due voci eseguito da Laura Peperara e Livia d'Arco e nella *princeps* reinterpretato in chiave allegorica,²⁸⁹ dove le due dame, *Lauretta* e *Lia*, rispettivamente «sono prese per la poesia, la quale è la medesima con la filosofia, e per l'attione, cioè per la vita contemplativa e per l'attiva»,²⁹⁰ fa seguito il secondo dittico metrico, composto dai sonetti CXXIV-CXXV, nei cui temi, tra loro eterogenei, si riconoscono trame già note nel primo canzoniere: nel primo caso la lode della *bella mano* – qui rappresentata nell'atto di ricamare un *bel velo* e per questo paragonata alla mano creatrice di Dio (vv. 12-14: «Simile a quella che figura in Cielo / Tante imagini vaghe, e ben comparte / Le chiare stelle ne la notte ombrosa») –, nel secondo (*Perché tormenti il tormentoso petto*) una disperata invocazione di pietà rivolta ad Amore (vv. 9-11: «Non esser di pietà, Fanciul, sì parco, / Chè non ho loco da ferite nove, / E 'ndegna è d'huom già vinto altra vittoria»).

Strettamente connessi, come anticipato poco sopra, sono invece i componimenti CXXVI-CXXVII, che si distinguono per evidenti affinità, non soltanto metriche. Si tratta

²⁸⁷ Ivi, p. 144.

²⁸⁸ ID., *Le rime*, cit., vol. I, p. 205.

²⁸⁹ Cfr. DURANTE, MARTELOTTI, «*Giovinetta peregrina*», cit., p. 256.

²⁹⁰ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 315.

infatti di due madrigali di otto versi e di soli endecasillabi che unitamente si ricollegano alla prima canzone dell'Osanna, il controepitalamio *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (XXV). Argomento centrale per le due liriche laurane è infatti il matrimonio della donna, sebbene, come ha notato Martini, nella seconda parte «le nozze di Laura sembrano trovare il poeta disposto a una meno accorata e più canonica celebrazione epitalamica»;²⁹¹ non sarà pertanto casuale che nel nuovo e pacificato punto di vista dell'amante i contenuti che furono già materia della canzone vengano ora ripresi con ordine chiastico: mentre in XXV l'io lirico esordiva con un'apostrofe ad Amore, per poi rivolgersi, nelle stanze finali, all'invidiato sposo, qui con un'inversione «il primo madrigale evoca Laura e il marito e il secondo si rivolge ad Amore».²⁹² Rivisitato positivamente, rispetto soprattutto alla “coda”, anch'essa controepitalamica, costituita dal sonetto XXVI, è il tema – favorito dal *senhal* arboreo di madonna – della mano del novello sposo che coglie i frutti intatti della pianta: dapprima *aversa* al desiderio del poeta (cfr. XXVI 9-11), essa diventa *giovanetta mano e fortunata* (cfr. CXXVI 5-8: «E giovanetta mano hor di lei coglie / I novi frutti, e le novelle foglie. / O fortunata man cui tanto lice; / E chi vi canta a l'ombra ancor felice»); mentre il rogo amoroso, che nella canzone era contestualmente celebrazione nuziale del corteo di Imeneo e fuoco mortale per il poeta (vv. 32-34: «Liete danze veggio io, che per me sono / Funebri pompe, et una istessa face / Ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa»), nel secondo madrigale è *santa face* alimentata dalla tenere fronde dell'alloro: «De l'arboscel, c'ha sì famoso nome, / Hor s'ha fatta Himeneo la santa face, / E de le verdi fronde orna le chiome / Amor, con tuo dolore e con tua pace» (vv. 1-4). Il parallelismo tra la prima e la seconda parte intorno al motivo nuziale è continuato, poi, anche nelle rime immediatamente successive che, fondate sulla simbologia della donna-aurora, si ricollegano al ciclo dei sonetti XXVII-XXIX (sul viaggio notturno dell'amante per far ritorno, sul far del mattino, al cospetto dell'amata-Sole).²⁹³ Celebri sono i due madrigali a prevalenza di settenari *Hore fermate il volo* ed *Ecco mormorar l'onde* (CXXVIII-CXXIX), che apparivano già nell'edizione Vasalini del 1583 e, benché in forma di ballata e con ordinamento contiguo ma invertito, nel Chigiano.²⁹⁴ Il primo testo è perfettamente

²⁹¹ MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 109.

²⁹² Ivi, p. 108.

²⁹³ Cfr. ivi, pp. 109-10.

²⁹⁴ Per l'evoluzione metrica dei due componimenti cfr. D. COLUSSI, *Instabilità metrica di due liriche tassiane*, in ID., *Figure della diligenza*, cit., pp. 387-408 (prima in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo*

bipartito in due sequenze di sette versi ciascuna (come ben segnalato dalla scansione sintattica e metrica: abB, cddC; effE, aGg) in cui trovano luogo altrettante richieste da parte del poeta: alle Ore, di sospendere lo scorrere del tempo per festeggiare il ritorno dell'alba, e alle Aure, di portare i sospiri d'amore dove si trova Laura, per poi ritornare recando il suono delle sue *chiare voci* (v. 11); moti circolari, quello del tempo sospeso e quello del vento, che vengono consolidati dalla struttura chiastica dei versi (in cui si individuano due terzine estreme e due quartine centrali), come dal ritorno, anch'esso circolare, del sostantivo d'attacco in clausola, come ultima parola rima (v. 14: «Aure soavi ed Ore»). Alla ricercata cura strutturale del primo madrigale, risponde, in *Ecco mormorar l'onde*, la semplicità piana del distico baciato (aaBBccddeEffGg) e una scansione asimmetrica che vede i primi undici versi – dove l'andamento marcatamente paratattico e polisindetico è retto dall'iterazione anaforica del presentativo *Ecco*, ai vv. 1 e 7, e in cui a dominare sono le figure del parallelismo e del chiasmo – contrapporsi a una chiusa autonoma, equiparabile a un congedo di canzone (vv. 12-14: «O bella e vaga *Aurora*, / *L'aura* è tua messaggiera, e tu de l'*aura* / Ch'ogn'arso cor *ristaura*»), in cui si noti la ripetizione della parola tematica *aura* in rima ed epanadiplosi). Argomento della lirica, com'è noto, è l'apparizione dell'alba in un idillico scenario naturale, descritta come «lievissima rappresentazione di elementi naturali colti in rapida, fugace successione, fino alla comparsa in scena della donna, evocata mediante il senhal petrarchesco de “L'aura”», in accordo con «un gioco paronomastico di rime e rispondenze foniche [...] fino a riempire tutto il componimento delle sue liquide, /r/ ed /l/». ²⁹⁵ La serie, che si potrebbe definire post-epitalamica, si conclude con il sonetto già chigiano CXXX (variazione dell'incipitario CVI, come dimostra anche la parziale identità dei due argomenti), ²⁹⁶ dove la simbologia allusiva dei madrigali si traduce in un parallelismo e in una esplicita comparazione – perfettamente ripartiti tra fronte e sirma e tra prima e seconda strofa – in

per i suoi settant'anni, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 561-83).

²⁹⁵ S. RITROVATO, «*Ecco mormorar l'onde*». *Un esercizio di lettura*, in ID., *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 114-15 (prima in «*Italique*», XV, 2012, pp. 197-214). Sul dittico dei due madrigali laurani cfr., oltre a ivi, in particolare pp. 113-18, anche le imprescindibili pagine di MARTINI (*Amore esce dal caos*, cit., pp. 109-13); per l'analisi del più celebre *Ecco mormorar l'onde* A. DANIELE, *Lettura di un madrigale tassiano*, in «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», CXLIX (1974), pp. 349-62 (ora in ID., *Capitoli tassiani*, Padova, Editrice Antenore, 1983, pp. 181-202).

²⁹⁶ Argomento di CVI è *Descrive il levarsi del sole e de la sua Donna e la stagione e 'l luoco dove habitava*; in CXXX *Dimostra come nel nascimento del sole egli si mova a cercar la sua Donna*.

cui l'amata torna a essere figura umana e distinta rispetto all'evocativo sfondo bucolico. Nelle quartine – che sintatticamente ripropongono lo svolgimento in polisindeto del madrigale (richiamato anche dalla rima interna *onde/fronde* dei vv. 2-3) – il sopraggiungere dell'alba è preludio della ricerca, da parte del poeta, della propria Aurora, la donna che può appagarlo con la grazia luminosa di un suo sguardo; nelle terzine è invece istituito un paragone mitologico, di derivazione petrarchesca, tra la chioma della «bella amica di Titon geloso» (v. 11, con calco parziale da *Purg.*, IX 1: «La concubina di Titone antico»); ma cfr. in particolare *Rvf*, 291 5-8) e quella più vaga e luminosa di Laura: «Nè innanzi al novo sol, tra fresche brine, / Dimostra in ciel seren chioma sì vaga / La bella amica di Titon geloso, / Come in candida fronte è il biondo crine; / Ma non pare ella mai schifa nè vaga, / Per giovenetto amante o vecchio sposo». Completano il trittico di sonetti *Qual da cristallo lampeggiar si vede* (CXXXI), che, incentrato sul tema degli occhi dell'amante quali specchi della bellezza dell'amata, si ricollega a CVIII, altro testo (come il già citato CVI) appartenente alla serie d'esordio, e *Per ch'io l'aura pur segua, e nel mio pianto* (CXXXII), secondo sonetto di risposta su tema amoroso, dopo quello a Giustiniano Masdoni (CXII, anch'esso incluso nella prima decina di liriche metricamente omogenee), indirizzato a Gian Lorenzo Malpiglio.

La successiva sequenza di tre ballate (CXXXIII-CXXXV) non mostra tracce di continuità narrativa, sebbene in essa sia possibile riconoscere spie tematiche che rinviano al primo canzoniere. Significativo in questo senso è l'esordio di CXXXIII (vv. 1-3: «Donna gentil, mentr'io vi miro e canto, / Mi passa un dolce ardore / Di vena in vena, e mi distrugge il core»), lirica in cui il poeta *Dice che per troppo rimirar la bellezza de la sua Donna diventa cieco* (arg.), molto vicino all'*incipit* della seconda ballata della *princeps* (X 1-4: «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro / Nel volto in cui pietà par che c'inviti, / Pregovi, siate arditi, / Pascendo insieme il vostro e 'l mio desiro»), a sua volta rielaborazione su medesimo schema metrico di *Rvf*, 14 (sugli effetti rovinosi che la vista di Laura esercita sugli occhi dell'innamorato, fino a condurlo alla cecità). CXXXIV ripropone invece la forma dialogata del botta e risposta tra il poeta e Amore sull'insorgere della passione amorosa: se nella ballata XLIII la risposta all'interrogativo della ripresa (vv. 1-3: «– Donde togliesti il foco / Ch'a poco a poco mi consuma e sface, / In guisa tal, che mi tormenta e piace? –») riguarda la natura “petrosa” della donna (vv. 4-6: «–Da una gelata pietra, / Che non si spetra per continuo pianto, / Ma quando più l'irrigo, più s'indura»), qui essa

è da ricercare nella dura corteccia del lauro (vv. 1-6): «– Con qual focil meraviglioso, Amore, / Il mio bel foco hai desto? / E di qual selce tratto il vivo ardore? – / – Nè ferro trasse il tuo vivace foco, / Nè fuor di pietra ripercosso uscio, / Ma da la scorza d’un bel Lauro è nato. –»; e si noti a questo proposito come il riferimento alla *pietra*, tramite negazione, del v. 5 possa essere letto, nel contesto del libro Osanna, quale chiara allusione all’alterità del secondo amore laurano (metaforicamente suscitato, per l’appunto, dalla pianta d’alloro). Ricorrente nella prima parte è poi il tema della vendetta dell’amante, che è centrale in CXXXV, sebbene, occorre notare, esso sia qui trattato con modi originali: il poeta, che nell’attacco del sonetto XCI dichiarava, con concorso del passato remoto, lo spegnimento dell’ardore amoroso (v. 1: «Arsi gran tempo...») e il gelo del cuore indotto da *honorato sdegno* (v. 5), nella ballata, come spiegato dall’esposizione, «dice d’arder parimente, perché l’ira è accensione del sangue intorno al cuore»²⁹⁷ (vv. 4-6: «Hor, benchè spenta sia nel petto mio / La brama e ’l foco, pur i’ bramo et ardo / Per voi, che fiera quanto bella sete»).

Dopo l’isolato madrigale *Con la saetta de la punta d’oro* (CXXXVI), sulle leggi incise da Amore «Nel verde tronco d’un frondoso alloro» (v. 4), ha inizio una consistente serie di sei sonetti, in cui si distinguono almeno due nuclei tematico-narrativi. Il primo è dato dal paragone, introdotto in CXXXVII e continuato in CXXXVIII (entrambi attestati in E₂ e con medesimo schema rimico della sirma: CDC DCD), tra le speranze dell’amante e gli alberi che vengono trapiantati il primo giorno di maggio. In particolare, nel primo componimento del dittico il poeta, che dedica al termine arboreo di comparazione la prima quartina («Quest’arbor ch’è traslato al novo maggio, / Lasciando i larghi campi e l’alte rive, / Frondeggia a voi su l’alba; e pur non vive, / Ma consola il morir co ’l vostro raggio»), insiste su un’analogia di carattere negativo, determinata dal troncamento che (come le piante, ma con maggior danno) hanno subito i desideri e le aspettative dell’amante,²⁹⁸ uno scarto sottolineato dall’iterata anafora della congiunzione *né*

²⁹⁷ TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 322.

²⁹⁸ Chiosa così l’autore: «l’albero troncato e trapiantato il primo di maggio, com’è usanza comune di tutta Italia, non ricevendo più nutrimento da la terra, si può dire che sia privo de l’anima vegetativa il cui officio è di nutrire, e per conseguente ch’egli sia morto, nondimeno conserva per molti giorni le foglie verdi. Ma le speranze sono, com’egli dice, “troncate” con maggiore ingiuria, perché non ritengono più il verde, havendo risguardo a quel verso di Dante: “Mentre che la speranza ha fior del verde” [*Purg.*, III 135]. Quasi voglia dire le mie speranze, per la mutatione de l’amore, non solamente sono collocate in altra parte, ma sono in tutto morte» (ivi, p. 322).

(preceduta da *non*, al v. 7), che innerva il testo a partire dalla seconda strofa: «In me troncaste, e con più grave oltraggio, / Voi le speranze, e son di vita hor prive, / E *non* spiegano i rami a l'aure estive, / *Nè* ponno verdeggiar qual pino o faggio. / *Nè* basta il vento lor de' miei sospiri...» (vv. 5-9). In CXXXVIII la situazione subisce invece un rovesciamento, l'albero, trapiantato davanti all'abitazione di Laura e prima descritto come morente, diventa qui felice e fortunata figura dell'amante: esso, quale nuova Clizia, si volge alla vicina e ristoratrice donna-sole, che si mostra più luminosa della luce del giorno (cfr. soprattutto vv. 5-8: «Hor credo ben, che di mutar ti piaccia / Paese e stanza: e come Clitia suole, / Sei tu per gratia volta al novo sole, / Che le tenebre mie disperde e caccia»). Sonetto di marca eterea è invece *Aura, c'hor quinci scherzi hor quindi vole* (CXXXIX), come denunciato dalla presenza, al v. 7, del nome bucolico di Lucrezia (*Licori*), che nel contesto della seconda parte delle rime diviene però riferimento laurano. Nonostante l'evidente discordanza onomastica, l'inclusione della lirica nella seconda parte dell'Osanna viene giustificata dal tema dell'aura, messaggera e tramite tra il poeta e l'amata, nonché allusione petrarchesca al nome della seconda donna. A esso fa seguito un componimento, incluso anche nel secondo libro del Chigiano, che introduce un nuovo elemento narrativo, interrompendo così la fissità temporale, prevalentemente descrittiva, della sequenza. Con il sonetto CXL si apprende infatti della partenza di madonna dalla corte per la villa, evento che genera due effetti miracolosi e paralleli: la trasformazione della città in un luogo dai tratti infernali (vv. 2-4: «ahi ben di ferro ha 'l core / Chi riman qui solingo, ove d'horrore / È cieca valle, di miseria e d'ira») e la contestuale civilizzazione dei boschi e delle campagne, dove ora risiede Laura insieme ad Amore (vv. 9-11: «O fortunata selva, o liete piagge / Ove le fere, ove le piante e i sassi / Appreso han di valor senso e costume»). Il secondo nucleo tematico-narrativo riguarda invece le liriche CXLI-CXLII, entrambe di provenienza chigiana e relative alla nascita di un secondo amore, che sostituisce il primo. L'incongruenza tra il contenuto, di sapore proemiale, e la posizione dei due testi, collocati nella *princeps* perfettamente a metà del canzoniere per Laura, si spiega confrontando la funzione che i due sonetti assolvevano nel manoscritto C. *L'incendio, onde tai raggi uscir già fore* (CXLI), in cui si registra l'insorgere di un nuovo incendio amoroso e, allo stesso tempo, l'incrudelirsi del più antico, inaugurava infatti il secondo libro dell'autografo, dopo la canzone *Quel generoso mio guerriero*

interno.²⁹⁹ *Dal vostro sen, qual fuggitivo audace* (CXLII, arg.: *Nel medesimo soggetto de' baci*) concludeva invece nel manoscritto C un tritico – posto a poca distanza dal secondo proemio – sui baci scambiati tra la prima e la seconda donna: visione allegorica in cui il cuore dell'amante, prima custodito da Lucrezia, tramite il passaggio offerto dal *varco odorato* della bocca (CXLII 2) viene accolto da Laura, essa si conclude con l'auspicio che anche l'ultima e minor parte, rimasta in seno alla Bendidio, possa reintegrarsi nel secondo oggetto d'amore.³⁰⁰

In seguito, dopo un dittico madrigalesco in lode degli occhi (CXLIII-CXLIV), tratto dalla silloge autografa di rime d'encomio E₂, ha inizio il breve ciclo sulla gelosia culminante nella canzone CXLVII (e che tuttavia presenterà circostanziate ricorrenze isolate anche nei componimenti successivi). Il motivo viene trattato, si potrebbe dire, gradualmente, in *climax*. È infatti introdotto con il sonetto CXLV, tematicamente bipartito tra la fronte, in cui è rievocato l'innamoramento, *puro ardor* disceso dalle sfere celesti, e la sirma, dove, ritornando al presente della narrazione (*Hor...*, v. 9), il poeta dà conto di come il nuovo sentimento abbia usurpato la sede di Amore, mescolando – come da tradizione – il gelo alle fiamme e accrescendo il tormento: «Hor ch'empia Gelosia s'usurpa il loco / Ove sedeva Amor solo in disparte / E fra le dolci fiamme il ghiaccio mesce, / M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce / Sì ch'io ne pero, ahi lasso: hor con qual arte, / Se temprato è dal gel, più m'arde il foco?» (vv. 9-14). Un notevole incremento – di tipo quantitativo e qualitativo – nella trattazione della tematica si rileva invece con il successivo sonetto CXLVI (*Geloso amante, apro mill'occhi e giro*, contiguo al primo anche in C), accurata descrizione della fenomenologia clinica dell'amante geloso, inquadrata sin dalla prima parola d'attacco (e non solamente, come per il caso precedente, a partire dalle terzine) e che tocca il vertice con la definitiva acquisizione dell'ultima strofa: «Si nieghi a me, pur ch'a ciascun si nieghi: / Chè quando altrui non splenda il mio bel Sole, / Ne le tenebre ancor vivrò beato». L'argomento viene proseguito, senza variazione della materia, negli ottantuno versi della canzone (*O ne l'amor che mesci*, nel Chigiano inserita nel primo canzoniere), dove però la distaccata consapevolezza ostentata nella clausola precedente

²⁹⁹ Secondo Martini (*Amore esce dal caos*, cit., p. 83) la ragione dello spostamento nell'Osanna di *L'incendio, onde tai raggi uscir già fore* – e la conseguente sua sostituzione con un nuovo sonetto d'esordio (CV: *Voi che pur numerate i nostri amori*) – risiederebbe nella sua meno marcata caratterizzazione proemiale.

³⁰⁰ Cfr. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano*, cit., p. 92.

cede il passo a un sospettoso dubitare che incide sull'andamento sintattico delle stanze, in parte segnate da un incalzante accumulo di interrogative riguardanti sia la natura stessa del sentimento che – con una sovrapposizione tra la *fictio* del turbamento emotivo dell'*agens* e i modi retorico-sintattici adottati dall'*auctor* – i nascosti moti dell'animo di madonna, di cui l'amante vorrebbe venire a conoscenza (cfr. il par. 2.2.4 del capitolo I). Nel congedo, tuttavia, è sancita – con un *adynaton* che determina il temporaneo esaurimento dell'argomento – la vittoria della fede amorosa sul gelido timore: «Canzon, pria mancherà fiume per verno, / Che nel mio dubbio core / Manchi per gelo Amore» (vv. 79-81).

La prima parte della sequenza di sonetti CXLVIII-CLI è formata da componimenti che, contrariamente alla serie precedente, non presentano tra di loro una stringente continuità tematica. È pur vero, tuttavia, che *Hor che riede Madonna al bel soggiorno*, sul ritorno di Laura nella sua residenza cittadina, richiama specularmente il sonetto di partenza *Hor, che l'aura mia dolce altrove spira* (CXL). In esso il poeta dapprima «vorrebbe vedere la città farsi *selva oscura* per difenderla dal caldo estivo»³⁰¹ – un motivo, quello della calura estiva che insidia l'amata, trattato anche nella prima silloge (cfr. XCIX) – per concludere con la rievocazione antonomastica di celebri figure mitiche di carrettieri (sull'esempio di *Rvf*, 225 12-14), che egli eguaglierebbe se avesse il privilegio di guidare il carro su cui viaggia la propria donna: «Ma 'l suo chi regge per campagne e prati? / Oh pur foss'io, ma con sua pace, Amore, / L'Automedon un giorno, e poi Fetonte» (vv. 12-14). Sonetto di risposta in materia d'amore, come già CXII e CXXXII, è invece CXLIX, indirizzato al letterato ferrarese Annibale Pocaterra e incentrato sugli influssi benefici dell'aura amorosa, che addolcisce lo spirito degli amanti (vv. 1-4: «L'aura soave, al cui spirar respira / E gioisce il tuo cor nel foco ardente, / La dolcezza, onde pasce Amor la mente, / Indi sparge nel canto, e placa ogn'ira»). Significative tracce di continuità narrativa presentano però i due sonetti successivi insieme con la ballata CLII, catena di testi che gravita intorno al rifiuto della donna. Se infatti CL si presenta come un invito, direttamente rivolto a madonna, ad amare, corrispondendo a pieno i sentimenti del poeta qui apertamente dichiarati (cfr. vv. 9-11: «Io tutto avampo, e voi credete a pena / Che si riscaldi a gli amorosi rai / Quel possente voler, che nulla affrena»), e non cedendo alla

³⁰¹ MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., pp. 120-21.

gelida ritrosaggine indotta dal timore («non parla d’ogni timore, ma di quello de la gelosia, nè d’ogni amore, ma de l’amor de l’animo al qual è contrario il timor de la gelosia, o almeno ripugnante»),³⁰² un’evoluzione, in negativo, della situazione precedente si riconosce in CLI, dove nelle parole dell’amante sembrerebbe evidente l’allusione alla recente dichiarazione amorosa di CL: «E ben de l’alma il volontario ardore / Vi dimostrarai ne gli occhi e ne la fronte, E tutte l’opre a riverirvi pronte, / E le parole intente a farvi honore; / Nè darvi pegni di verace amore / Potea più certi...» (vv. 3-8); l’effetto sortito non è stato però quello desiderato, dal momento che la freddezza dell’amata si è rivelata all’io lirico nella sua cruda realtà, non segno di timore ma indizio di consapevole rifiuto, dettato dalla preferenza per un *novo amante* (vv. 9-11: «Quando, sprezzata grande e chiara fiamma, / Tanto gradiste, per fallace segno, / Di novo amante oscuro e picciol foco»). Nella chiusa del componimento Laura è rimproverata – in un finale interrogativo che, aperto da una dura apostrofe, assume i modi dell’invettiva – per aver scelto di sospirare per chi dell’amore si prende gioco (vv. 12-14: «Crudel, d’huom che si strugge a dramma a dramma, / Perchè mille sospiri avere a sdegno, / E sospirar per chi se ’l prende a gioco?»), una sorta di contrappasso rispetto alla situazione di partenza, che vedeva il poeta supplicare la donna di non scherzare col proprio dolore (CL 7-8: «e non prendiate a gioco / Come i vostri dilette il mio dolore»). Si noti infine come la connessione intertestuale sia convalidata anche sotto l’aspetto metrico-lessicale, con identità delle rime A (-ore) e B (-oco) del primo sonetto rispetto a B ed E del secondo e un’elevata coincidenza delle parole-rima, con rispettivamente tre (*core, ardore, amore*) e due (*foco, gioco*) riscontri comuni.³⁰³ L’epilogo della vicenda, come anticipato, giunge con la ballata CLII.³⁰⁴ La lirica si rivolge ancora direttamente alla destinataria, sebbene con una parziale ritrattazione, ella è infatti ora «Donna bella e gentil» (v. 1) cui il poeta rivendica, con insistito poliptoto, la propria fede amorosa, pur nella ormai acquisita consapevolezza che

³⁰² TASSO, *Rime d’amore*, cit., p. 331.

³⁰³ Per quanto riguarda la vicinanza intertestuale dei due sonetti, occorre ricordare che entrambi – come anche la successiva ballata – erano precedentemente attestati nella stampa 28 (Venezia, Vasalini, 1586), sebbene solamente CL fosse già incluso nel manoscritto E₁.

³⁰⁴ Sull’anomalia della ballata ai vv. 5-9, che genera le rime irrelate A e D (e conseguente schema XYYX ABC BDC EeX), si era espresso il Solerti, secondo cui si sospettava che il v. 5 «dovesse terminare con *nacque* e rimare col nono» (TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, cit., vol. II, p. 34n.); sulla questione metrica, e a sostegno del Solerti, è successivamente tornato Daniele (*La metrica del Tasso lirico*, cit., p. 269): «è sicuramente in questa direzione [...] che va ripensata la forma del testo, talché la disposizione della stanza dovrebbe conseguentemente essere (se mai dovesse emergere l’autografo di questo testo) ABC, BAC, Ddz».

in cambio non potrà ricevere che odio e crudeltà (vv. 7-9: «Ma v'amai, se m'amaste, et hor non meno / V'amo, che voi m'odiate e sete ria, / Come a la mia fortuna et a voi piacque»).

Descrizione delle bellezze di madonna sono il madrigale a due stanze *Ha gigli e rose et ha rubini et oro* (CLIII) e il sonetto etereo – con *incipit* che rimodella un verso petrarchesco (*Rvf*, 292 5: «le cresse chiome d'òr puro lucente») con Della Casa (*Rime*, 11 3-5), conservando inoltre la memoria di un esordio del Bembo (*Rime*, 5 1) e di Guidiccioni (*Rime*, 123 1) –³⁰⁵ *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente* (CLIV), due componimenti di lode che si distinguono per la loro estraneità al *corpus* delle rime per Laura, data l'assenza di riferimenti ai tradizionali *senhals* petrarcheschi che sovrappongono la celebrazione dell'amata all'evocazione di scenari idillici naturali o in cui a dominare è la simbologia arborea dell'alloro. In CLIII – non casualmente un testo d'encomio, nato come dedica a Marfisa d'Este (così nel ms. E₂ e nella stampa 28) – la lode è infatti condotta, nella prima stanza, secondo il tipico repertorio stilnovistico della *descriptio puellae*, come ben testimonia il verso d'esordio, per poi concentrarsi, nella seconda, sull'elogio delle virtù morali: «La Natura v'armò, bella Guerrera, [...] / E 'n vostro campo è ne la prima schiera / L'honor, la gloria, e stanno a lor vicini / Gli alti costumi e le virtù anch'elle; / Et un diasprio intorno il cor v'ha cinto, / E voi sete la duce, Amore il vinto» (vv. 9, 12-16). CLIV chiudeva invece il dittico proemiale della silloge giovanile e occupava una posizione incipitaria anche nella redazione chigiana (dove si attestava come terzo componimento del primo libro); un fattore da cui dipende la considerevole portata narrativa della lirica dove, all'enunciazione dell'avvenenza fisica di madonna e dei prodigi da lei compiuti (lo sguardo che fa fiorire i prati e bruciare di passione i cuori), segue, nelle terzine, la presa di coscienza dell'amante, inizialmente illusosi di poter sfuggire all'innamoramento coprendo gli occhi alla vista di tale creatura celeste, ignaro del pericolo della sua voce: «Ma del rischio minor tardi m'accorsi: / Chè mi fu per l'orecchie il cor ferito, / E i detti andaro ove non giunse il volto» (vv. 12-14).

Con il sonetto CLV è inaugurata una delle più lunghe serie tematicamente omogenee delle rime Osanna, quella del carnevale e delle maschere, che si protrae fino al componimento CLXI, compattando testi che erano già accolti nei due libri di C (CLV, CLVII,

³⁰⁵ Cfr. DANIELE, *Le "Rime" degli Eterei*, cit., p. 14; TASSO, *Rime eterree*, cit., p. 14.

CLVIII, CLIX), e aggiungendone altri di diversa provenienza (CLX da 27, CLXI da E₂). Nella prima lirica (arg.: *Nel ritorno del carnevale, assomiglia le sue imaginationi a le maschere*), è salutata la *stagion lieta* (v. 1), propizia agli amanti che, coperti dalle *varie forme* dei travestimenti, più liberamente si dedicano alle schermaglie di fughe e inseguimenti, mentre il poeta, pur circondato da «mille larve... erranti» (v. 7), non interrompe il suo canto elegiaco (v. 9: «Con queste parlo, e piango, e canto, e scrivo»), con accumulo verbale che in parte richiama I 1-2: «Vere fur [...] / Ond'io *piansi* e *cantai* con vario carne»). Parentesi tematica e metrica sono le dieci *Stanze sopra la Gelosia*, andate in stampa per la prima volta con l'edizione aldina del 1581 (8), sulla natura e origine del sentimento, qui, con ricorso alla figura della prosopopea, introdotto a presentarsi in prima persona; componimento a proposito del quale si noterà, tuttavia, la non totale estraneità rispetto alle liriche del ciclo carnevalesco, come testimonia la presenza di una spia lessicale significativa (*larve*) e l'esposizione di una sintomatologia (vv. 61-66: «Nè sì, nè no nel cor mi sona intiero, / E *varie larve* a me fingo e disegno. / Disegnate le guasto e le riformo, / E 'n tal lavoro io non riposo o dormo. // Sempre erro, e ovunque vado i dubbi sono / Sempre al mio fianco, e le speranze a lato») che non è distante dalla descrizione che di sé fa il soggetto, turbato e insonne, diviso tra il timore e la speranza, in CLV 5-8, 10: «Io, come vuole Amor che mi trasformo, / Mi vesto ad hor ad hor novi sembianti, / E *mille larve* a me d'intorno erranti / Veggio, con dubbio cor che mai non dorme [...] / Hor di speranza pieno, et hor d'horrore» (nei sonetti del carnevale *larve*, che vale 'spoglia, apparenza', sarà però da parafrasare, dato il contesto, con il significato maggiormente connotato di 'maschera'). La serie riprende con *Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto* (CLVII), in cui madonna, apparsa mascherata «in guisa d'huom» (v. 3), viene riconosciuta dal poeta per la sua immutata virtù di far innamorare (vv. 7-11: «Quest'è colei ch'invola i cori e prende / Mill'alme, aprendo ogni più chiuso petto. / E ben veggio hor, come soave e chiara / Mova la vista insidiosa e 'l suono / Che produce fra noi sonno ed oblio»), mentre in CLVIII, al contrario, ingannato dal volto velato di lei che ne impedisce il riconoscimento, l'amante inerme resta folgorato dalla soverchia luminosità dei suoi *occhi divini* (v. 8), colpito dalle saette di Amore, che in quel *breve spatio* (v. 5) era confinato. L'episodio viene riabilitato in CLIX (arg.: *Nel medesimo soggetto*), dove la rievocazione dell'accaduto, sinteticamente riassunto nella prima quartina, lascia spazio a una più distaccata e consapevole indagine sugli effetti che lo

sguardo ha provocato nell'animo dell'io (cfr. in particolare vv. 5-11: «Ch'a lo splendor fui vinto, e no 'l sofferse / L'alma ch'in lei s'è trasformata e volta; / E l'alma luce in se medesma accolta / Ne' suoi raggi s'ascose e ricoperse. / O pur Amor, che gli rivolge in giro, / Prese nove sembianze e novi inganni, / Volle a me far sì come a gli altri ei suole»). Diversa è l'epifania di luce del sonetto CLX (*Era la notte, e sotto il manto adorno*), dove l'apparizione di madonna, descritta nelle terzine, disperde le tenebre notturne, illuminando a giorno il cielo e con esso le *fortunate larve*, figure mascherate nello scenario cortigiano e festoso del ballo: «Nè 'l seren puro de la bianca luna / Nube celava od altro oscuro velo, / Quando alta Donna in lieto choro apparve, / Et illustrò con mille raggi il cielo, / Ma quelle non sparir con l'aura bruna: / Chi vidde al sol più fortunate larve?» (vv. 9-14); declinazione positivamente contraria di una lirica della prima parte (XLI), in cui la luce della torcia, che «apriva a meza notte il giorno» (v. 4), viene improvvisamente estinta, durante le danze, dalla cruda mano di Lucrezia (vv. 9-11: «Quando a te data fu, man cruda e bella, / E da te presa e spenta, e ciechi e mesti / Restar mill'occhi a lo sparir d'un lume»). Nell'ultimo sonetto del ciclo (CLXI), con uno scarto significativo, *larva* diviene infine il volto umano di madonna, in realtà creatura celeste discesa miracolosamente tra gli uomini mortali, Dea che, come chiosa l'autore, «porta questa humanità in vece di maschera»: ³⁰⁶ «Et ella dir pareva: – Dal Ciel sovrano / Per meraviglia sono a voi discesa / E l'immagine porto al vel sospesa, / Perc'ho in vece di larva, aspetto humano» (vv. 5-8). Esaurito il ciclo tematico, la sequenza di sonetti, avviata con CLVII, si conclude con due componimenti indipendenti l'uno dall'altro e dai testi a essi contigui. *Già solevi parer vermiglia rosa* (CLXII), già accolta (dopo essere apparsa, nel 1579, in 7, sigla che individua la genovese *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti*) nella stampa 11 e nel ms. E₁, è infatti celebrazione, mediante similitudini naturali, della bellezza matura dell'amata: più vivida rispetto a quella acerba della giovinezza, essa appare come un fiore finalmente schiuso e dai petali odorosi, o come il sole che arde più intensamente nella calda ora di mezzogiorno (vv. 12-14: «Così più vago l'odorate foglie / Il fior dispiega, e 'l sole a mezo il giorno / Via più che nel mattino arde e fiammeggia»); attestata in 11 e nel secondo libro del Chigiano è CLXIII, dove non casualmente ritorna la consueta simbologia laurana: la donna è qui *aria* e *L'aura* che, in passato suo unico

³⁰⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 339.

nutrimento, ora si nega orgogliosamente al poeta, lasciando a digiuno i suoi *famelici spirti* (v. 5; cfr. *Rvf*, 207 59-60: «io qui di foco et lume / queto i frali et famelici miei spirti») e facendogli desiderare di rivederla, sia pure crudele e sdegnosa.

Svariati sono i contenuti delle liriche che precedono la serie finale (CLXX-CLXXX). Unione di due stanze di madrigale attestate come divise nei testimoni precedenti (E₁ e 28) è CLXIV, che presenta nelle sue due strofe uno scenario diverso e contrapposto: come nel primo la natura stravolta partecipa attivamente della malattia della donna, così nel secondo una nuova condizione di quiete meteorologica – tale per cui la terra e il cielo, assumendo tratti antropomorfi, *ridono*, finalmente rasserenati (vv. 9-11: «Ride la terra e ride il ciel sereno, / E rota il sol via più lucenti raggi, / E l' imagine bella appar ne l' onde») – è indice dell'ormai superata infermità. Segue il prezioso dittico dell'incendio notturno (CLXV-CLXVI) – su cui si tornerà più dettagliatamente nel paragrafo successivo – dove i tetti in fiamme delle abitazioni preludono al divampare del fuoco amoroso in seno al poeta, accorso sul luogo dell'incidente e lì abbagliato dall'apparizione inaspettata di madonna (cfr. CLXV 1-2, 5-6: «Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville / Rote faceano, e tenebrosi giri: [...] / Quando sembianze placide e tranquille / L'alto incendio destar de' miei desiri», nonché l'esordio di CLXVI 1-2: «Tra l'empie fiamme a gli occhi miei lucente / La mia sì bella appare, e sì pietosa»). Il sonetto CLXVII è invece lode del petto, incentrata sulla metafora del giardino e culminante, nelle terzine, con il paragone dei seni dell'amata con celebri immagini tratte dal mito. La serie di sonetti volge al termine con *Amai vicino, hor ardo, e le faville* (CLXVIII), sulla lontananza che «non è certo rimedio a l'amorosa infermità» – motivo trattato anche nella silloge lucreziana ma secondo l'opposta declinazione, acquorea, della sete d'amore (LII) – e si conclude con CLXIX, dove l'esordio di stampo petrarchesco nella prima quartina (vv. 1-4: «Cantai già lieto, e ricercai nel canto / Gloria più cara a me che l'oro a Mida; / Hor piango mesto, e 'n dolorose strida / Chiedo pietà via più d'honore e vanto», sul modello di *Rvf*, 229: *Cantai, or piango, et non men di dolcezza*) evolve nei versi successivi, a partire dalla figura etimologica dei vv. 5-6 («Donna, che se mai *piangi* il dolce *pianto* / Accende Amor...»), nella celebrazione del pianto dell'amata, attesa dimostrazione di pietà e per il poeta *caro pregio* (v. 10) a coronamento delle rime d'amore.

Pubblicata esclusivamente nell'edizione Osanna è la coppia di sestine CLXX-CLXXI, dittico di cui è stato messo in luce la significativa funzione di marcatore metrico ad

anticipazione del nucleo finale dei sonetti CLXXII-CLXXVIII, improntati a «toni ed intenti squisitamente filosofici».³⁰⁷ Entrambi i componimenti si fondano su un serbatoio di immagini evocate dal linguaggio metaforico-allusivo – attivato a partire dalle variazioni paronomastiche sul nome della donna – che più volte è riaffiorato nel corso della seconda parte. In particolare, nella prima sestina Laura è *vivo lauro* (v. 1) il cui tronco, fermo e inattaccabile dagli aguzzi strali di Amore, fa sembrare molle la pietra più dura della tradizione lirica, il “petroso” diaspro (vv. 7-9: «Dove aguzzava, ei vi spuntò gli strali / Senza passar la scorza al dolce lauro / E 'l diaspro stimò più molle pietra»); la pianta – paragonata, nella quinta stanza, ad albero che ha radici nelle acque del mare d'Arabia e rami, non lambiti dalle onde marine, che pietrificano pur conservando il colore verde –, prosegue il poeta, non si cura per la sua durezza dei colpi inferti da Amore; essa cresce in mezzo al mare del suo pianto «E 'ndura al lacrimar le foglie e i rami / Ove non toccan l'onde il verde lauro» (vv. 35-36). Nel congedo, riepilogando «i concetti detti prima»,³⁰⁸ è ribadita la natura petrosa della donna-lauro: «Quanti la pianta ha rami, Amore ha strali / E raggi il sole; e del mio lauro il tronco / Risplende più, ch'al ciel lucente pietra» (vv. 37-39). Centrale in CLXXI è invece la metafora del fuoco amoroso che, come si apprende dall'esordio, non più temprato dalla placida aura («il favor de la sua Donna»), più ardentemente brucia in seno al poeta (vv. 1-3: «Poi che non spira al mio soave foco, / Amor, come solea, placida l'aura, / Chi tempererà questa amorosa fiamma?»); esso, simile nella sua grandezza all'incendio dell'Etna o a quello del carro di Fetonte (cfr. vv. 13-16), non si spegne con l'acqua o con il vento (vv. 19-21: «Che giova, oimè, versar nel seno un rivo / Se cresce al suo stillar la crudel fiamma, / E de' lamenti miei s'accende a l'aura?»), ed è tale che l'amante è destinato a convertirsi in «fontana [...] di vivo foco» (v. 23); per concludere con la speranza, espressa nel congedo, che, se l'amore non si affievolisce, l'amata torni a mostrarsi pietosa.

È invece «nucleo formato da una selezione di testi di lunga tradizione»³⁰⁹ la serie dei sette sonetti CLXXII-CLXXVIII, una parte dei quali (CLXXII, CLXXIV, CLXXVIII) di prima attestazione nella raccolta degli Eterei. Cancellata l'occasione cortigiana suggerita dall'argomento che anticipava la redazione giovanile, come già in C (dove la lirica si

³⁰⁷ CASTELLOZZI, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno»*, cit., p. 1124.

³⁰⁸ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 344.

³⁰⁹ CASTELLOZZI, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno»*, cit., p. 1124.

posizione terzultima, dunque ugualmente nella sezione finale del secondo libro),³¹⁰ CLXXII (*Huom di non pure fiamme acceso il core*) si presenta come dissertazione, che il poeta rivolge ad Amore, sulla duplice natura del sentimento, incentrata sulla «variazione contrastiva tra gli opposti ambiti della luce e della tenebra (corrispettivi dei due tipi di amore)»:³¹¹ limitata allo spazio della prima quartina è quello lascivo, il cui “fuoco”, che è *torbido splendore* (v. 4), deve rimanere chiuso e nascosto «in parte ima e profonda» (v. 3); l'amore puro, *celeste ardore* (v. 5), cui sono riservati i versi successivi, è al contrario nobile e glorioso, e in quanto tale degno di essere rivelato al mondo. Posto a conclusione del Chigiano era *Aprite gli occhi, o gente egra mortale* (CLXXIII), testo che ben si attaglia, secondo l'ordine Osanna, al messaggio di ecumenica condivisione del sentimento amoroso promosso nel sonetto precedente. Qui il poeta si rivolge a tutti gli uomini, invitandoli a contemplare la bellezza salvifica della sua donna, che può condurre a Dio (vv. 5-8: «Vedete come a Dio s'inalza, e l'ale / Spiega verso le stelle ardite e preste; / Com' il sentier v'insegna, e fuor di queste / Valli di pianto al Ciel s'inalza e sale»); nella sirma l'esortazione, che dalla sfera visiva passa a interessare quella uditiva (*Vedete... / Udite... / Udite...*, vv. 5, 9, 12), si tramuta in sollecito ad ascoltare il canto redentore di lei, «recuperato», come ha commentato Martignone, «in questa nuova dimensione celeste e definito dunque diverso dal lascivo e pericoloso richiamo delle sirene»³¹² (cfr. in particolare vv. 9-11: «Udite il canto suo, ch'altro pur suona / Che voce di Sirena, e 'l mortal sonno / Sgombra de l'alme pigre, e i pensier bassi»). Primo elemento, nonché unico nella *princeps*, del dittico accolto nelle *Rime eteree* e originariamente scritto a corredo – ossia riservato alla sezione introduttiva in lode dell'autore – del dialogo *L'innamorato* di Brunoro Zampeschi è *Ch'il pelago d'Amor a solcar viene* (CLXXIV).³¹³ Il testo, nell'ambito della sezione conclusiva della silloge eterea intrecciava, secondo una prospettiva metapoetica, «significativi legami con altri componimenti, a cominciare [...] dall'esordio dottrinale»,³¹⁴ il *Chi* che, secondo la lezione eterea (*Rime eteree*, 16 1: «Chi

³¹⁰ Argomento della versione eterea è *Risponde ad una gentil donna la qual proverbiandolo gli havea detto che non poteva vero amor esser quello ch'era palese a molti*.

³¹¹ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 102.

³¹² MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice chigiano*, cit., p. 98.

³¹³ Delle due edizioni del dialogo di Zampeschi l'unica datata è quella del 1565 (Bologna, Giovanni Rossi); ora si legge in B. ZAMPESCHI, *L'innamorato*, a cura di A. MAGGI, C. MONTANARI, M. SUBIALKA, S. CHRISTOPHER-FAGGIOLI, Ravenna, Longo Editore, 2010.

³¹⁴ TASSO, *Rime eteree*, cit., pp. 234-35.

di non pure fiamme acceso ha 'l core»), caratterizzava anche l'attacco del citato sonetto CLXXII. Fondato sulla metafora classica della navigazione, in esso il poeta elegge il dedicatario, suo amico, a nocchiero e salvatore degli amanti in balia delle onde, dispersi nel pericoloso mare d'amore. Nella chiusa lo Zampeschi, cui si riconosce il potere di placare le onde e i venti (vv. 7-8: «e i venti incerti e l'onde, / Qual nume lor, con certe leggi affrene», e si noti l'esposizione ai versi: «non si contentando di haverlo fatto nocchiero, il vuol deificare»), viene equiparato a Polluce divinizzato, la stella dei Gemelli che indicava la rotta ai naviganti.³¹⁵ La serie prosegue con CLXXV (*Facelle son d'immortal luce ardenti*), testo occasionale che in C era riservato al primo libro, nonostante la dedica esplicita, nella didascalia, alla poetessa Tarquinia Molza (la cui identità è nascosta invece, come d'uso, nell'argomento Osanna: *Scrive ad una Gentildonna mostrando che 'l difetto de l'amare non era ne la bellezza di lei, ma ne l'amor proprio*); mentre materia di CLXXVI (*Amore alma è del mondo, Amore è mente*) – indirizzato, nella stampa 11, a Vincenzo Gonzaga – è «l'illustrazione di cosa sia Amore e di come esso governi tutto l'universo».³¹⁶ A conclusione del ciclo sono date due diverse e antitetiche “preghiere”:³¹⁷ nella prima (*O felice eloquenza avinta in carmi*), laica, che si distingue per un marcato tono declamatorio – sostenuto, in particolare, dall'anafora del *Tu* (ai vv. 5, 9), che culmina con un'interrogativa al termine della prima terzina –, il poeta fa appello alle potenti armi dell'eloquenza, con cui spera di piegare il cuore di pietra della sua donna, la quale si mostra «scinta in treccia e 'n gonna» (v. 14), dunque disarmata; la seconda invece (*Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle*) – chiusa penitenziale di suggestione petrarchesca (da cui anche il celebre sintagma d'esordio, tratto da *Rvf*, 62, e completato da una tessera, *atra nube*, di gusto dell'acasiano, per cui cfr. *Rime*, 64 4), nonché ultimo sonetto delle *Rime eternee* (40), prima del dittico di canzoni (41-42) – rivolta a Dio, affinché riconduca sulla via del bene i *torti passi* (v. 5) del poeta, rimasto invischiato nella palude delle infide passioni terrene.

La cornice, che isola in chiusura il nucleo centrale dei sette sonetti, con la medesima funzione demarcativa svolta prima dalle sestine, è costituita dal dittico finale a Fabio

³¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 242.

³¹⁶ CASTELLOZZI, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno»*, cit., p. 1124.

³¹⁷ L'espressione è autorizzata dagli argomenti posti a introduzione dei due sonetti, rispettivamente *Prega l'eloquenza che gli plachi lo sdegno de la sua Donna* e *Prega Iddio che gli mostri la dritta strada da ritornare alla celeste patria*.

Gonzaga (CLXXIX-CLXXX). A proposito del primo componimento – celebrazione fondata sui modi della *captatio benevolentiae*, tali per cui il poeta si dichiara non all’altezza delle alte lodi che si convengono alla famiglia Gonzaga – si è già avuto modo di rilevare (par. 1.2.1) la sua significativa funzione macrostrutturale nel sistema del libro *Osanna*, in particolare per quanto riguarda le spie metriche e lessicali che rinviano circolarmente al proemio del volume; stilemi proemiali che lasciano tracce, come si è potuto notare, anche nel sonetto ultimo *Signor, ch’immortal laude havesti in guerra* (CLXXX), dove il medesimo viene esortato a due gloriose vittorie spirituali, da conseguire in tempo di pace ma altrettanto degne di essere cantate dalla poesia sacra alle Muse (vv. 3-4: «In pace ancor s’acquista honore eterno / E mano inerme apre Helicon e serra»): il dominio della passione amorosa e, contestualmente, delle «empie e felle luci», le ingiuste costellazioni che si mostrano avverse al poeta, e il cui corso tuttavia può essere piegato per effetto dell’intercessione del Gonzaga: «Tu, ne la tua famosa e nobil terra, / Deh, non haver due gran vittorie a scherno: / L’una di te, che ’l tuo nemico interno / Puoi raffrenar quando ei vaneggia et erra; / L’altra di mia fortuna, e d’empie e felle / Luci, se ’l cielo e ’l fato ha ingiusta forza. / Chi vide mai più gloriosa palma? / Molti vinser la terra, e tu le stelle: / Tu signoreggia il ciel, che tutto sforza, / Rendendo vera libertate a l’alma» (vv. 5-14).

2.2. *I concetti nella seconda parte*

2.2.1. La sublimazione del quotidiano: la malattia della donna

In uno dei suoi contributi contenuti all’interno della raccolta, dal titolo eloquente, *Giù verso l’alto*, Roberto Gigliucci osservava come nel *Ben divino* di Giovan Battista Pigna fosse rilevabile «la scelta di materia poetabile decisamente bassa, in quanto relativa a microeventi davvero prosaici»;³¹⁸ seguivano esempi altamente significativi, tra i quali quello del sonetto scritto in occasione di uno schizzo di fango che aveva macchiato il velo della donna, un componimento su una graffiatura del viso («con implicazione mitologica»)³¹⁹ e infine una canzone sul salasso di madonna, tema che avrà larga fortuna

³¹⁸ R. GIGLIUCCI, *Fuoco nero tra Pigna e Tasso*, in ID., *Giù verso l’alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2004, p. 186.

³¹⁹ Ivi, p. 187.

nella successiva tradizione lirica barocca. A interessare tuttavia non era soltanto la varietà prosaica e minuziosamente realistica delle occasioni narrate, quanto la tensione sublime e grave del linguaggio poetico adoperato: caso esemplare era costituito proprio dalla citata canzone, di registro «elevato e grave», a testimonianza di una «prassi sublimante e mitizzante esercitata da certa sensibilità manierista sull'evento umile»;³²⁰ prassi di cui si rendono partecipi anche numerosi altri poeti del secondo Cinquecento: tra i più noti, Guarini (autore, per esempio, di un sonetto sul brindisi: *Mentre in lucido vetro almo liquore*), Ascanio Pignatelli e Tasso.³²¹

Del Tasso – che resta però tra i casi più defilati, per la sua meno marcata aderenza al racconto dettagliato di minimi e bassi accidenti quotidiani – è citato il sonetto *Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto* (il CLVII dell'Osanna), sul tema (anche guariniano) della donna in maschera, e su cui si tornerà nel sottoparagrafo successivo. Nell'ambito della seconda parte della *princeps*, risulta però altrettanto notevole, in questo senso, la modalità di svolgimento, in due componimenti, del tema della malattia dell'amata che, introdotto con un tritico nella sezione iniziale (CXIV-CXVI), si attesta in seguito nuovamente con due ulteriori riprese (CXXII, CLXIV).

Si legga dunque il primo sonetto della serie:

I chiari lumi, onde 'l divino Amore	
In due zaffiri se medesimo accende,	
Simili a quel che 'n cielo adorni ei rende,	
Hor nube copre di sanguigno humore.	4
Nube vaga e crudel, crudele ardore	
Si come è l'altro, onde purpureo splende	
Alcun pianeta e 'n oriente ascende	
Che sparso è di rosato aureo colore.	8
Ma pur chi tinge il rugiadoso velo	
De le terrene stelle, e 'l novo aspetto	
Che ci annuncia di mesto, e d'infelice?	11

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Un'eloquente conferma in merito a quanto rilevato da Roberto Gigliucci, del resto, è data dall'antologia padovana degli Eterei: tra le liriche del Guarini, oltre al già citato componimento sul brindisi, si ritrova per esempio un sonetto ispirato dalla vista dell'amata *fattasi a la finestra per veder portar a la sepoltura un cadavero* (arg.); di Scipione Gonzaga è invece *Sparse il volto di pallide viole*, sul fazzoletto di madonna caduto in un canale, mentre Stefano Santini scrive *in materia d'una caduta d'una bellissima gentil donna, che caminando per strada intoppandosi cadde* (arg.); riguarda invece un episodio di epistassi, sofferto dal poeta e inteso quale sintomo (condiviso con l'amico Ridolfo Arlotti) di ardore amoroso, il sonetto di Annibale Bonagente *Ridolfo, s'ambo una cagion verace*. A proposito del piccolo canzoniere tassiano, pur distante dalla marcata prosaicità di tali occasioni, si ricordi tuttavia la presenza di componimenti quali il sonetto sul ballo della torcia e il noto dittico dello specchio (rispettivamente XLI, XXXIV-XXXV dell'Osanna).

Deh, se le gira Amor come suo cielo,
Ei le sereni, e queti il nostro petto
La bella luce angelica e beatrice.

14

Il male di cui è vittima la donna, come chiaramente annunciato anche dall'argomento (*Assomiglia il Poeta gli occhi infermi de la sua Donna a le stelle coperte da' nuvoli e da' vapori, e prega Amore che scacciando il male gli faccia sereni*), è quello "petrarchesco" degli occhi, e dunque senz'altro autorizzato dalla tradizione letteraria. L'ipotesto è infatti individuabile nel sonetto *Rvf*, 231, da cui trae spunto anche la similitudine meteorologica delle stelle (gli occhi), offuscate dalle nubi indotte dal malanno (cfr. vv. 1-8: «I' mi vivea di mia sorte contento, / senza lagrime et senza invidia alcuna, / ché, s'altro amante à più destra fortuna, / mille piacer' non vaglion un tormento. / Or quei belli occhi ond'io mai non mi pento / de le mie pene, et men non ne voglio una, / tal nebbia copre, sì gravosa et bruna, / che 'l sol de la mia vita à quasi spento»). Tuttavia, il concetto, che nella lirica dei *Rvf* occupa lo spazio metrico di una sola quartina – mentre i primi quattro versi sono riservati al soggetto e la sirma culmina in un'invocazione al Padre etereno, in cui è chiesta ragione dell'infausto evento (vv. 13-14: «ma Tu come 'l consenti, o sommo Padre, / che del Tuo caro dono altri ne spoglie?») –, diviene il fulcro narrativo del componimento tassiano, interamente incentrato su figure di gusto preziosamente cromatico, da esso dipendenti. Si pensi ai due *zaffiri* – prelievo petrarchesco, segnalato anche nell'esposizione (*Rvf*, 325 17: «d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro») – coperti di *sanguigno humore* nella prima strofa, un contrasto di cui rimane traccia anche nell'esordio di un sonetto del Pignatelli sul medesimo tema: «*Sovra i begli occhi, onde lucente e puro, / Come in suo cerchio, il foco tuo risplende, / Amor, sanguigna nebbia hor si distende, / E 'l tuo sereno ciel folgora oscuro*» (*Rime*, XXXVI 1-4).³²² Da rilevare saranno però, in particolar modo, le notevoli implicazioni epiche che l'immagine del purpureo offuscamento porta con sé. Nel poema, infatti, essa diventa presagio di nefasti eventi, come in *Lib.*, IX 15:

Ma già distendon l'ombre orrido velo
Che di rossi vapor si sparge e tigne;
la terra in vece del notturno gelo
bagnan rugiade tepide e sanguigne;
s'empie di mostri e di prodigi il cielo,

³²² Si cita da A. PIGNATELLI, *Rime*, a cura di M. SLAWINSKI, Res, Torino, 1996.

s'odon fremendo errar larve maligne:
votò Pluton gli abissi, e la sua notte
tutta versò da le tartaree grotte.

dove la «descrizione di un ambiente notturno spettrale, caratterizzato da orrorose immagini di sangue» è posta quasi come «avvertimento prodigioso del combattimento che sta per avere inizio».³²³ Spicca, inoltre, il fitto intreccio lessicale, oltre che semantico, che lega il sonetto all'ottava: *sanguigno* è nella lirica il liquido che vela i lumi di madonna – come tinte di rossi vapor sono le ombre che incupiscono lo scenario notturno del campo di battaglia – mentre nel passo della *Liberata* l'attributo è riferito all'inquietante rugiada che ricopre la terra (*rugiade tepide e sanguigne*);³²⁴ *rugiadoso* è invece definito nel componimento il *velo* delle *terrene stelle* (vv. 9-10, in relazione all'umida superficie degli occhi), tessera che a sua volta è richiamata, *e contrario*, in IX 15 1 (*orrido velo*). Ma si veda anche il pertinente riscontro di *Lib.*, XIII 54:

*Non esce il sol giamai, ch'asperso e cinto
di sanguigni vapori entro e d'intorno
non mostri ne la fronte assai distinto
mesto presagio d'infelice giorno;
non parte mai che in rosse macchie tinto
non minacci equal noia al suo ritorno,
e non inaspri i già sofferti danni
con certa tema di futuri danni.*

Ancor più puntuale, in questo caso, è il parallelismo con l'esordio di *I chiari lumi, onde 'l divino Amore*: sebbene la raffigurazione sia da interpretare esclusivamente secondo il suo significato letterale, e non in relazione a un accostamento per similitudine (come avviene invece per il sonetto), i *sanguigni vapori* – *mesto presagio* dell'imminente periodo di siccità – offuscano qui, analogamente, il luminoso sorgere del sole. Interessante risulta infine, in questo senso, anche l'evoluzione variantistica della descrizione di Satana, nel passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata*:

³²³ Dal commento al testo di Tomasi in TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 572.

³²⁴ A questo proposito, in *ibid.*, si rileva come l'immagine della rugiada di sangue abbia un antico precedente in Omero (*Il.*, XI 53-54: «e giù dall'alto una rugiada / di gocce di sangue»), già riproposto in ambito cavalleresco dal Cataneo nella *Marfisa* (VIII 34 1-6: «scaccian da l'aere intanto ogni splendore / l'umide de la terra ombre moleste. / La notte di lugubre atro colore / e non d'allegro e lucido si veste: / sparsa di crudel sangue... / l'oscura gonna ha in quelle falde e in queste»).

Lib., IV 7

Orrida maestà nel fero aspetto
terrore accresce, e più superbo il rende:
rosseggian gli occhi, e di veneno infetto
come *infausta* cometa il guardo splende,
gl'involva il mento e su l'irsuto petto
ispida e folta la gran barba scende,
e in guisa di voragine profonda
s'apre la bocca d'atro sangue immonda.

Conq., v 7

Horrida maestà nel fero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende,
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto
Qual *sanguigna* cometa il guardo splende;
Le guance involva, e su l'irsuto petto
La nera, e folta barba hispida scende;
E 'n guisa di voragine profonda
S'apre la bocca d'atro sangue immonda.

dove la lezione definitiva del v. 4 (*infausta* > *sanguigna*), mostrandosi più vicina alla fonte latina di *Aen.*, II 210 («ardentisque oculos suffecti sanguine et igni»), ripropone tramite similitudine, seppure in un contesto del tutto altro, l'immagine negativa degli occhi iniettati di sangue; contatto considerevole anche per essere tramite del significativo cortocircuito tra il verso virgiliano, in cui il rossore sanguinolento negli occhi dei mostri marini si connette a quello “termico” dell'ardore di fiamma, e il sonetto, dove la nube vermiglia è anche *crudele ardore* (v. 5).

Del resto, la raffinatezza stilistica e lessicale (si noti pure, a questo proposito, la continuazione della similitudine nella seconda quartina, per cui gli occhi malati di madonna appaiono come il pianeta che, sorgendo coperto dalle nuvole, si mostra circondato di *rosato aureo colore*),³²⁵ trova ragione nella genesi encomiastica del testo, attestato per la prima volta nell'autografo E₁ e dedicato, come anche nelle successive stampe 27 e 48, al *mal de gli occhi* di Lucrezia d'Este (riferimento identificativo poi cassato, come d'uso, nella *princeps*), primo elemento di un dittico che viene ripartito nelle due edizioni d'autore, l'Osanna appunto, e la Marchetti, da cui vale la pena riportare il testo del secondo sonetto:

Questa nebbia sì bella, e sì vermiglia,
E pur sì lagrimosa, ed importuna,
Amor, come si stringe, e si raguna
Sotto le due serene, e liete ciglia? 4
Opera è di Natura, o meraviglia,
Che tu ci mostri? E se giamai digiuna
Vista s'affisa in lei, tosto s'imbruna,
Et un vago balen vola, e s'appiglia. 8
E non perturba solo i nostri sguardi,
Ma passa al core il diletto male,

³²⁵ Secondo Basile (TASSO, *Le rime*, vol. II, p. 1062) la tessera *alcun pianeta* (v. 6) alluderebbe a Marte, sulla scorta dei versi purgatoriali «Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino, / per li grossi vapor Marte rosseggia» (*Purg.*, II 13-14).

E gli spirti vitali accende, e strugge.	11
Pur sì dolce è 'l languir, ch'altrui non cale	
De la salute, e sospirando, e tardi,	
Ogni spirto gentil ne scampa, e fugge.	14

Plausibile ragione della destinazione di questa seconda lirica (molto vicina, per identità di moduli sintattici e lessicali, al sonetto XXX: *Questa rara bellezza, opra è de l'alma*) al contesto più sostenuto della *princeps* di rime d'encomio potrebbe essere, «a dispetto dell'occasione feriale»,³²⁶ la marcata tematica filosofica, da cui dipende l'andamento interrogativo-assertivo del discorso, a sostituzione del taglio principalmente descrittivo di CXIV. Se infatti, nella chiusa di quest'ultimo, si richiede ad Amore, come fosse intelligenza angelica preposta al cielo degli occhi dell'amata, di sgombrare dalle nubi la salvifica luminosità del suo sguardo, in *Questa nebbia sì bella, e sì vermiglia* (*Rime*, 1042) il poeta, con il sostegno dell'autorità di Ficino e Petrarca (citati nell'esposizione), dichiara invece Amore responsabile, non solo del malanno della donna (vv. 1-6) ma anche della «modalità di “contagio”» (vv. 6-11): dapprima oscurando la vista a colui che ha posato lo sguardo *digiuno* (v. 11) su di lei, il male arriva ben presto al cuore, bruciandone gli spirti vitali. In accordo con il secondo sonetto petrarchesco sulla malattia che colpisce gli occhi Laura (*Rvf*, 233, cfr. in particolare vv. 9-11: «ché dal dextr'occhio, anzi dal dextro sole, / de la mia donna al mio dextr'occhio venne / il mal che mi diletta, et non mi dole»), la patologia si carica qui, a differenza di CXIV, di un duplice significato, fisico e spirituale (con il secondo relativo alla passione amorosa, letale per il poeta). Scrive infatti l'autore nel commento dell'edizione Marchetti:

Dubita ragionando con Amore se la cagione per la quale s'apprende il mal de gli occhi per la vista, non altrimenti che 'l mal contagioso per contagio, sia la natura o Amore, e conchiude benché non espressamente, ch'egli sia amore, perch'insieme co 'l mal de gli occhi, s'appiglia l'amore, il quale è infermità del cuore, e de l'anima.

Marsilio Ficino nel *Convito* dice, che l'amore è fascino, il Petrarca parve che stimasse passione in parte volontaria, in parte naturale, quando egli disse: *E pur, come intelletto avesse, e penne, / Passò, quasi una stella, ch'in ciel vole, / E natura, e pietate il corso tenne* [*Rvf*, 233 12-14], da la qual opinione non si dilunga il poeta, perché l'amore è opera non solamente naturale ma volontaria.

³²⁶ PESTARINO, *Le lodi degli iddii e degli eroi*, cit., p. 408.

Se dunque risulta ben percepibile – anche attraverso il confronto dell’esposizione, che nel libro delle amorose è per lo più limitata a minime osservazioni parafrastiche – lo scarto tra il taglio dotto e filosofico del secondo componimento, rispetto a quello piano, dettato dalla descrizione per similitudine, del primo, rimane ad ogni modo significativo l’inserimento nella seconda parte dell’Osanna di una lirica ideata come apertura di un ricercato, per parole e concetti, dittico d’encomio.

Tralasciando la fiorita *mediocritas* dei due brevi madrigali CXV-CXVI, il secondo segnato dall’esordio, stilisticamente eloquente, su vezzeggiativo (*Languidetta beltà vinceva Amore*), come anche la declinazione lirica e di ascendenza petrarchesca di CXXII (in cui la donna inferma è *Secco... alloro* risanato dalle lacrime ristoratrici di Amore), si consideri invece il madrigale doppio CLXIV (arg.: *Ne l’infermità e ne la convalescenza de la sua Donna*):

Roche son già le cetre e muti i cigni Al languir vostro, e secco il lauro e 'l mirto, E con languidi rai pallide stelle, E l'alba in manti oscuri od in sanguigni; E più si duole ogni gentile spirto, E son discordi i venti e le procelle, E par ch'aspetti di sì breve guerra, Il cielo un novo sole, un fior la terra.	5
Ride la terra e ride il ciel sereno, E rota il sol via più lucenti raggi, E l'immagine bella appar ne l'onde; E rallentando i fiumi al corso il freno, Cessan l'ire de' venti e i fieri oltraggi, Per ch'alloro non perda o ramo o fronde; E con la vostra pace, ha pace in tanto Il mare e l'aria, e tregua il duolo e 'l pianto.	10 15

I punti di contatto con il sonetto CXIV sono molteplici. Tema del componimento è innanzitutto, come si è più volte anticipato, la malattia della donna, sebbene qui declinato genericamente, e non secondo il riferimento petrarchesco degli occhi; ritorna inoltre, ai vv. 3-4, la spia figurativa della luce celeste oscurata da manti cupi e *sanguigni*; due tangenze che si completano con la terza e più determinante: la dedicataria è infatti, ancora una volta, la duchessa Lucrezia d'Este, come si apprende dalla didascalia del ms. di prima attestazione, l'autografo E₁. Occorre rilevare, tuttavia, come sia solamente con l'Osanna che le due stanze, dedicate rispettivamente alla descrizione dell'infermità e della

successiva convalescenza della donna, due stati resi attraverso due scenari naturali antitetici, vengono unite a formare un unico componimento a strofa doppia (mentre venivano considerate come madrigali autonomi nella tradizione manoscritta e a stampa precedente). È alla luce di questa più stretta connessione narrativa (rinsaldata dalla suddetta unione formale) che il parallelismo tra la situazione iniziale, segnata da una natura arida e stravolta dalle calamità naturali, e quella finale – in cui l’immagine di serena quiete, che segue la tempesta, porta con sé la speranza certa del ritorno alla vita, già annunciata, del resto, ai vv. 7-8 («E par ch’aspetti di sì breve guerra, / Il cielo un novo sole, un fior la terra») – sembrerebbe suggerire un confronto con alcune sequenze descrittive della *Liberata*. Se da una parte il cenno, nella chiusa della prima stanza, alla furia della bufera quale *breve guerra* (v. 7) può rinviare indirettamente alla tempesta scatenata contro i cristiani impegnati in battaglia dalle forze inferi, in *Lib.* VII 115 («Da gli occhi de’ mortali un negro velo / rapisce il giorno e ’l sole, e par ch’avampi / negro via più ch’orror d’inferno il cielo, / così fiammeggia infra baleni e lampi. / Fremono i tuoni, e pioggia accolta in gelo / si versa, e i paschi abbatte e inonda i campi. / Schianta i rami il gran turbo, e par che crolli / non pur le quercie ma le rocche e i colli»), un paragone più opportuno potrebbe essere dato da alcune ottave del canto XIII, che introduce ed esaurisce il motivo della siccità.

In maniera non dissimile in effetti, come risulta da un circostanziato confronto di passi puntuali, vengono trattate le varie fasi delle rispettive “affezioni” (il male della donna, l’arsura che affligge il campo crociato):

CLXIV 1-4

Roche son già le cetre e muti i cigni
Al languir vostro, e secco il lauro e ’l mirto,
E con languidi rai pallide stelle,
E l’alba in manti oscuri od in sanguigni;

Lib., XIII 54

*Non esce il sol giamai, ch’asperso e cinto
di sanguigni vapori entro e d’intorno
non mostri ne la fronte assai distinto
mesto presagio d’infelice giorno;
non parte mai che in rosse macchie tinto
non minacci equal noia al suo ritorno,
e non inaspri i già sofferti danni
con certa tema di futuri affanni.*

CLXIV 5-8

E più si duole ogni gentile spirto,
E son discordi i venti e le procelle,
E par ch’aspetti di sì breve guerra,

Lib., XIII 74-75

Così dicendo, il capo mosse; e gli ampi
cieli tremaro e i lumi erranti e i fissi,
e tremò l’aria riverente, e i campi

Il cielo un novo sole, un fior la terra.

de l'oceano, e i monti e i ciechi abissi.
Fiammeggiare a sinistra accesi lampi
fur visti, e chiaro tuono insieme udissi.
*Accompagnan le genti il lampo e 'l tuono
con allegro di voci ed alto suono.*

*Ecco subite nubi, e non di terra
già per virtù del sole in alto ascese,
ma giù del ciel, che tutte apre e disserra
le porte sue, veloci in giù discese:
ecco notte improvvisa il giorno serra
ne l'ombre sue, che d'ogni intorno ha stese.
Segue la pioggia impetuosa, e cresce
il rio così che fuor del letto n'esce.*

CLXIV 9-16

Lib., XIII 80

*Ride la terra e ride il ciel sereno,
E rota il sol via più lucenti raggi,
E l'immagine bella appar ne l'onde;
E rallentando i fiumi al corso il freno,
Cessan l'ire de' venti e i fieri oltraggi,
Per ch'alloro non perda o ramo o fronde;
E con la vostra pace, ha pace in tanto
Il mare e l'aria, e tregua il duolo e 'l pianto.*

*Cessa la pioggia al fine e torna il sole,
ma dolce spiega e temperato il raggio,
pien di maschio valor, sì come sòle
tra 'l fin d'aprile e 'l cominciar di maggio.
Oh fidanza gentil, chi Dio ben cole,
l'aria sgombrar d'ogni mortale oltraggio,
cangiare a le stagioni ordine e stato,
vincer la rabbia de le stelle e 'l fato.*

Sono distinguibili, in particolare, tre fasi. Nella prima ad accomunare la lirica e il poema è la già citata raffigurazione del cielo velato da nubi sanguigne, simbolo di oscuri presagi di tradizione biblica; nella seconda, alla pioggia torrenziale che, per intervento divino, pone fine al funesto periodo di siccità corrispondono i venti e le procelle, culmine della rappresentazione metaforica della malattia, i quali già preannunciano il sorgere di un *novo sole* (v. 8). Il salutare ritorno del tempo sereno e la rinnovata quiete del paesaggio naturale occupano interamente sia la seconda stanza di CLXIV (imitazione di un idillio teocriteo oggi considerato spurio),³²⁷ sia l'ultima ottava del XIII canto: in entrambi i testi – di cui si noti la spiccata vicinanza dei due distici d'esordio, con attacco verbale e conseguente parallelismo sintagmatico nei due emistichi del primo verso (*Ride la terra... ride il ciel sereno / Cessa la pioggia... torna il sole*) e clausola rimica che varia solo nel numero (*raggi/raggio*) – la ristabilizzata condizione meteorologica è segno di rinascita: esclusivamente fisica per madonna, ormai avviata alla guarigione, fisica e morale per l'esercito cristiano, come confermerà anche l'alba benevola su cui si aprirà il canto XIV,

³²⁷ Cfr. TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 340.

«che annuncia non solo un nuovo giorno, ma una nuova e più propizia stagione per i crociati». ³²⁸

2.2.2. Un altro caso di sublimazione: il ciclo delle maschere e l'evoluzione spirituale della figura femminile

Nell'ambito dell'accentuata frammentazione tematica e narrativa della seconda parte delle rime, costituisce una considerevole eccezione l'estesa uniformità (per metro e contenuto) della sequenza CLV-CLXI: ciclo di sei sonetti – il più lungo della silloge laurana – la cui compatta consequenzialità è interrotta solamente dalla corona di stanze per la Gelosia (CLVI). Se a essere indubbia risulta dunque l'omogeneità del tema, o meglio, del contesto (la corte durante i festeggiamenti del carnevale) in cui l'occasione di ciascuna lirica è inserita, più labili appaiono le tracce della continuità del racconto, per lo più incentrato su plurime e diverse descrizioni riguardanti l'attesa e la conseguente rivelazione della donna. L'accostamento di tessere tra loro sostanzialmente indipendenti e che non sembra rispettare, in apparenza, alcun ordine preciso (con parziale eccezione del dittico interno CLVIII-CLIX, per cui cfr. par. 2.1) viene però smentita, almeno in parte, se si pone attenzione alla progressiva evoluzione, da un polo disforico e negativamente terreno a quello positivo e spiritualizzato dell'ultimo sonetto, della rappresentazione dell'amata; una *climax* raffigurativa che incide, interessando la sfera dei "concetti", anche sul piano della ricercatezza stilistica.

Pressoché assente nella lirica d'esordio, in cui viene annunciato il ritorno della *stagion lieta* (v. 1), che permette agli amanti di dare libero corso, coperti dalle maschere, alle loro *quêtes* amorose, la figura femminile viene introdotta solamente con l'ultima terzina (CLV 12-14):

Ma tu dentro e di fuor, presente e vivo,
Mi sei crudel; ma pur ti placa Amore,
Chè forse gratia de' miei falli impetra.

³²⁸ Dal cappello introduttivo di Tomasi al canto XIV in TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 859.

La dura apostrofe (che in chiave quasi parodica rimanda, per il sintagma d'attacco in funzione avversativa e posizione di clausola strofica, a *Rvf*, 280 12-14: «Ma tu, ben nata che dal ciel mi chiami, / per la memoria di tua morte acerba / preghi ch'i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci hami»), del resto, ben si giustifica con quanto affermato nelle strofe centrali (vv. 5-11), dove il poeta, non corrisposto dall'amata crudele e solo, si descrive attorniato da «mille larve [...] d'intorno erranti» (v. 7; uomini e donne mascherati dunque, ma anche, allo stesso tempo, fantasmi della sua immaginazione) con cui egli si intrattiene, come chiosato nell'esposizione, o perché «si tramuti interiormente in queste forme, o perché vaneggiava per amore, o per l'una e l'altra cagione».³²⁹

Uno scarto rispetto alla situazione di partenza è percepibile già con il secondo componimento della serie (CLVII), aperto, si potrebbe dire, *in medias res*, presentando l'incedere della donna in maschera, ora partecipe – rispetto all'apparente estraneità di CLV (netto sembrerebbe infatti il contrasto tra i *vaghi amanti* celati in *varie forme* della prima quartina e la *crudel* apostrofata nell'ultima terzina) – delle celebrazioni festive:

Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto Le sue vere bellezze altrui contende, E 'n guisa d'huom ch'a nobil preda intende, Occulta va sott'un vestir negletto?	4
Se 'l ver meco ne parla un novo affetto Ch'in virtute d'Amor ragiona e intende, Quest'è colei ch'invola i cori e prende Mill'alme, aprendo ogni più chiuso petto.	8
E ben veggio hor, come soave e chiara Mova la vista insidiosa e 'l suono Che produce fra noi sonno ed oblio.	11
Aspro costume in bella Donna e rio, Che dentro al regno sol d'Amor s'impara: Voler di furto il cor, s'io l'offro in dono.	14

In questo caso, nel corso del testo, contribuisce alla declinazione negativa e disforica dell'immagine dell'amata – qui ancora generatrice di una passione esclusivamente terrena e frustrante –, oltre all'evoluzione narrativa del componimento, anche la memoria di altre donne della tradizione poetica. A prendere corpo, sovrapponendosi alla seconda donna delle rime, è ancora una volta il profilo di Armida, che fa capolino tramite due significative tessere lessicali: quella esposta in clausola del v. 1, il *mentito aspetto*, nel

³²⁹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 333.

sonetto con chiaro riferimento al mascheramento di madonna, riprende in accezione concreta una espressione che nel poema riguardava invece le movenze e gli atteggiamenti falsi e teatrali ostentati dalla maga, contestualmente nascondendo il reale intento del suo piano, per distrarre dall'alta impresa i cavalieri crociati (*Lib.*, IV 85):

Rendé lor poscia, in dolci e care note,
grazie per l'alte grazie a lei concesse,
mostrando che sariano al mondo note
mai sempre, e sempre nel suo core impresse;
e ciò che lingua esprimer ben non pote,
muta eloquenza ne' suoi gesti espresse,
e celò sotto sì *mentito aspetto*
il suo pensier ch'altrui non diè sospetto.

Determinante, in questo senso, si rivela però la prima terzina, dove l'amata, con efficace zeugma, è contemplata mentre muove «la vista insidiosa e 'l suono / Che produce fra noi sonno ed oblio» (vv. 10-11). Oltre all'attribuzione a madonna, in questi versi, di poteri quasi magici (indurre al sonno con la sola forza dello sguardo e della voce), si noti anche l'attestazione dell'aggettivo *insidiosa*, che è nel poema qualificazione peculiare e pressoché esclusiva del personaggio di Armida e di vicende a lei connesse:³³⁰ si veda l'eloquente riscontro di *Lib.* V 1 1-2 («Mentre in tal guisa i cavalieri alletta / ne l'amor suo l'insidiosa Armida, / né solo i diece a lei promessi aspetta / ma di furto menarne altri confida»); cui fa seguito quello di VII 31 1-4 («sì ch'incontra al castello, ove in un prato / il curvo ponte si distende e posa, / ritiene alquanto il passo, ed invitato / non segue la sua scorta insidiosa»), dove la *scorta insidiosa* è il «corriero» (27 4) incontrato da Tancredi, in realtà uomo di Armida che tenta di condurre il campione cristiano alla trappola del castello incantato; mentre alla maga stessa allude il nesso *insidiosa guida* di X 58 1-4 («E perché conosciuto avea il drappello, / ch'aiutò lui contra la gente infida, / esser de' suoi più cari ed esser quello / che già seguì l'*insidiosa guida*»); l'aderenza più interessante, in

³³⁰ Ai quattro riscontri dell'aggettivo di cui si dà conto a testo, tutti riferibili al personaggio di Armida, si aggiunge l'occorrenza di XIV 61 1-6 («Così dal palco di notturna scena / o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare. / Questa, benché non sia vera sirena / ma sia magica larva, una ben pare / di quelle che già presso a la tirrena / spiaggia abitò l'*insidioso mare*»), dove la ninfa che emerge dalle acque, «benché non sia una vera sirena ma un prodigioso fantasma» creato dalla maga, è paragonata alle creature mitologiche che un tempo abitavano le coste *insidiose* delle spiagge campane (cfr. *Aen.*, V 864-865), come parafrasa Tomasi in TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 901-2. L'attestazione di *Lib.*, XIX 127 1-4 («Di parte in parte poi tutto gli espose / ciò che di fraudolente in lui si tesse: / l'arme e 'l venen, l'*insegne insidiose*») riguarda invece l'esordio della relazione, tramite discorso indiretto, di Vafriano sul complotto ordito da Ormondo ai danni di Goffredo.

relazione al sonetto dell'Osanna, si registra però all'ottava 60 del medesimo canto (vv. 1-4):

«Partimmo noi che fuor de l'urna a sorte
tratti non fummo, ognun per sé nascoso,
d'Amor, no 'l nego, *le fallaci scorte*
seguendo e d'un bel volto insidioso.

[...]».

Il resoconto dei crociati sul modo in cui caddero, improvvidi, nella trappola tesa dalla bella siriana con la complicità di Amore sembra infatti anticipare, in un contesto epico, il racconto in chiave lirica dell'episodio di corte. Donna-maga e pericolosa sarebbe, dunque, l'amata del poeta, che ruba furtivamente, sotto mentite spoglie, i cuori degli astanti, conquistando anche coloro che sono più restii ad amare (vv. 7-8), e per questo antagonista e nemica, come conferma anche la scoperta suggestione dell'ultima terzina:

Aspro costume in bella Donna e rio,
Che dentro al regno sol d'Amor s'impara:
Voler di furto il cor, s'io l'offro in dono.

Al riguardo dell'ultima strofa, commenta l'autore: «il primo è furto fatto a Monsig[nor] De la Casa [*Rime*, 3 12], ma acutissimamente soggiunge: [14] “Voler per furto”, e parlando del furto amoroso, commette il furto poetico, ch'è più lecito». ³³¹ Come puntualmente segnalato dall'integrazione dell'Edizione Nazionale, il massiccio prelievo (che riguarda l'intero v. 12 tassiano) interessa il terzo sonetto del canzoniere del Monsignore, *Affliger chi per voi la vita piagne* (vv. 12-14: «aspro costume in bella donna e rio / di sdegno armarsi e romper l'altrui vita / a mezzo il corso, come duro scoglio»). Nel componimento, caratterizzato da evidenti suggestioni petrose, il costume *aspro... e rio* sottintende al comportamento sdegnoso e crudele della donna, che è come *duro scoglio* su cui si infrange disastrosamente la navigazione dell'amante. La memoria della donna-pietra dellacasiana si aggiunge, pertanto – sebbene decisamente attenuata (viene infatti meno il paragone di madonna con il *duro scoglio*, e la crudeltà, nel testo Osanna,

³³¹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 337.

si riferisce al modo furtivo con cui la Laura tassiana fa innamorare) – a quella altrettanto marcata di Armida, confermando la narrazione disforica introdotta con CLV.

Il carattere oppositivo e antagonistico, che ha caratterizzato sin qui – nelle prime due liriche del ciclo – il rapporto fra i due protagonisti (si pensi in particolare, per entrambi i casi, al tono delle terzine conclusive), si attenua significativamente con il dittico successivo, in cui a prevalere (sebbene non venga meno, per l'amante, la certezza del danno e delle ferite amorose) è l'immagine di madonna quale meravigliosa e abbagliante epifania luminosa (cfr. CLVIII 9-11: «E tanto m'abbagliò la vista ardità, / Che pien di meraviglia e pien d'oblio, / Non conobbi lo stral, nè la ferita»). Questa deviazione del discorso lirico, del resto, viene confermata anche da precisi riscontri lessicali, come testimoniato ad esempio dalla notevole evoluzione del sintagma *vista insidiosa* (CLVII 10), che diviene in CLVIII 9 *vista ardità*, facendo decadere, tramite la sostituzione dell'aggettivo, la connotazione fortemente negativa determinata dalla reminiscenza epica di Armida; ma si noti anche, ancora nel primo elemento del dittico, l'attestazione della tessera *occhi divini* (vv. 4-8: «E breve spatio dentro a' suoi confini / Rinchiudea maestà, gratia et honore, / E solo in voi si scopriva Amore / E da voi saettava, occhi divini»), tramite cui si preannuncia la chiusa spiritualizzante del sonetto ultimo della serie. Determinante, in questo senso, è anche l'esposizione alle quartine di CLIX, in cui l'autore, per rendere «la cagione per la quale non si riconoscesse la sua Donna», fa ricorso a ricercate immagini tratte dalla *Commedia* dantesca: in particolare, il mancato riconoscimento da parte del poeta (il quale per la soverchia luminosità non ha saputo proteggersi, come si apprende già in CLVIII, dall'abbacinante sguardo dell'amata) viene spiegato con la similitudine purgatoriale del sole che – come l'angelo della mansuetudine apparso al *viator* – si rende invisibile abbagliando la vista dell'uomo: «e fece la mia voglia tanto pronta / di riguardar chi era che parlava, / che mai non posa, se non si raffronta. / Ma come al sol che nostra vista grava / e per soverchio sua figura vela, / così la mia virtù quivi mancava» (*Purg.*, XVII 49-54); per i vv. 5-8, che alludono all'anima della donna circonfusa di luce e impossibile al riconoscimento («Ch'a lo splendor fui vinto, e no 'l sofferse / L'alma ch'in lei s'è trasformata e volta; / E l'alma luce in se medesima accolta / Ne' suoi raggi s'ascese e ricoperse»), la fonte è invece la raffigurazione paradisiaca dell'anima di Carlo Martello, avvolta e nascosta dalla luce della sua letizia come un baco fasciato dal bozzolo della sua seta (*Par.*, VIII 52-54: «La mia letizia mi ti tien celato / che

mi raggia dintorno e mi nasconde / quasi animal di sua seta fasciato»). Insomma, i molteplici fattori testuali ed extratestuali si mostrerebbero quindi concordi nell'avvisare il lettore di un avvenuto, o almeno imminente, scarto del registro stilistico, ancora una volta in direzione di una sublimazione di un episodio di partenza (la partecipazione di madonna a una festa in maschera tenutasi nell'ambiente di corte) senz'altro prosaico e quotidiano.

Un'ulteriore conferma arriva dal componimento che segue, il sonetto CLX:

Era la notte, e sotto il manto adorno	
Si nascondeano i pargoletti Amori,	
Nè giamai ne l'insidie i nostri cori	
Hebber più dolce offesa e dolce scorno;	4
E mille vaghi furti insino al giorno	
Si ricopian fra tenebrosi horrori,	
E con tremanti e lucidi splendori	
Mille imagini false errando intorno;	8
Nè 'l seren puro de la bianca luna	
Nube celava od altro oscuro velo,	
Quando alta Donna in lieto choro apparve,	11
Et illustrò con mille raggi il cielo,	
Ma quelle non sparir con l'aura bruna:	
Chi vidde al sol più fortunate larve?	14

In esso si distingue infatti, rispetto alle liriche precedenti, il tono altisonante e grave dell'esordio, funzionale all'introduzione di un elemento scenografico innovativo all'interno del ciclo: l'ambientazione notturna, determinata dall'occasione del ballo della torcia (il motivo, per cui cfr. XLI, non è nuovo alla *princeps* delle amorose). Ad agire sul distico iniziale, come denuncia l'autore nel commento, è la memoria virgiliana di *Aen.*, III 147 («Nox erat et terris animalia somnus habebat»); ma si ricordi anche come suggestioni dell'*Eneide*, relative al contrasto tra luce e tenebra, fossero ravvisabili anche in XLI, cfr. par. 1.2.3), passo da cui deriva il calco del sintagma d'attacco – caro anche al Tasso della *Liberata* (per cui si vedano in particolari i riscontri di *Lib.*, VI 103 1 e XII 1 1, attestati anche in *Conq.*) –, come pure la struttura sintattica della coordinata in polisindeto, che si apre con un complemento di luogo di parziale coincidenza semantica (sia *terris* che la perifrasi *sotto il manto adorno* fanno riferimento a un'occupazione notturna: il sonno degli uomini nel poema latino, le giocose imboscate degli amorini nella lirica). La magniloquente introduzione dei versi iniziali (si noti anche la complessità fonica delle rime della fronte, incentrate sull'elemento vibrante), del resto, non è fine a se stessa, dal

momento che preannuncia, con funzione antitetica, l'esplosione di luce indotta dall'epifania della donna (con conseguente ritorno fonico della vibrante nella rima E, parzialmente consonante con A e B). L'evento, questa volta privo di conseguenze disforiche per il poeta, sembrerebbe porsi come rovesciamento positivo della situazione descritta nel primo sonetto della serie: se in *CLV le mille larve... erranti* (i giovani amanti nascosti dalle maschere ma anche gli incorporei fantasmi causati dal delirio amoroso) erano partecipi confidenti delle pene del soggetto lirico (vv. 7-9: «E mille larve a me d'intorno erranti / Veggio, con dubbio cor che mai non dorme. / Con queste parlo, e piango, e canto, e scrivo...»), sofferente per la mancata corresponsione della donna crudele, qui invece le *mille imagini false* – con riferimento agli attori in maschera del ballo, intenti a passarsi di mano in mano i deboli lumi delle lanterne (i *tremanti e lucidi splendori*, v. 7) – sono fortunati e quasi indegni spettatori della miracolosa apparizione di Laura, che trasforma la notte in giorno. Si noti infine come alla rifunzionalizzazione della figura dell'amata contribuisca indirettamente anche il recupero parziale di una tessera petrarchesca. Si rilegano, a questo proposito, i primi sei versi di *Rvf*, 335:

Vidi fra *mille* donne una già tale,
 ch'amorosa paura il cor m'assalse,
 mirandola in *imagini non false*
 a li spirti celesti in vista eguale.
 Niente in lei terreno era o mortale,
 sì come a cui del ciel, non d'altro, calse.
 [...].

La lettura del sonetto petrarchesco suggerirebbe, in particolare, una analogia tra la donna della seconda parte e la Laura dei *Fragmenta*. Nei versi sopra riportati, l'io lirico ricorda di aver visto quest'ultima distinguendola, per il suo aspetto «a li spirti celesti in vista eguale», tra *mille donne*; la straordinarietà della visione laurana – che fu reale e non frutto dell'immaginazione («mirandola in *imagini non false*») – è tale da richiedere al soggetto una conferma della sua veridicità, come testimonia il sintagma di clausola del v. 3. Sono invece, nel recupero tassiano dell'espressione iperbolica, *mille imagini false* quelle che si contrappongono – come le *mille donne* di *Rvf*, 335 – alla straordinaria manifestazione di madonna, così definite, come specifica l'autore nel commento, perché celate dalle maschere, con riguardo primario, dunque, alla situazione narrativa contingente. L'espressione tuttavia, in virtù di un possibile cortocircuito con il sonetto del

Canzoniere, si arricchirebbe di un significato più profondo, secondo cui le false e vane forme terrene, evocate ai vv. 7-8, sarebbero battute dalla fulgida bellezza, non mortale e quindi vera (cfr. *Rvf*, 335 v. 5), della donna amata; una dinamica, questa, che riprenderebbe, seppur in maniera implicita e coperta, il sonetto LI a Lucrezia, di medesima ambientazione cortigiana (vv. 5-8: «Nè men sarà, ch'io volga gli occhi a queste / Di terrena beltà caduche forme, / Per desviar i miei pensier da l'orme / D'una bellezza angelica e celeste»); cfr. par. 1.2.2).

La sublimazione della figura femminile, come anticipato all'inizio di questo paragrafo, raggiunge il culmine con l'ultimo sonetto del ciclo, il CLXI:

Nudo era il viso, a cui s'aguaglia in vano Opra di Fidia o già per fama intesa Quella, a cui vita fu la fiamma accesa, E nuda ancor la bella e bianca mano.	4
Et ella dir pareva: – Dal Ciel sovrano Per meraviglia sono a voi discesa E l'immagine porto al vel sospesa, Perc'ho in vece di larva, aspetto humano. –	8
E per temprare i raggi e 'l vago ardore Chiudea gli occhi et apriva, et era in tanto Cortese il sonno, e più cortese Amore.	11
Cortese il suo bel velo e 'l caro guanto; Nè sol cortese, ma pietoso il core Ne l'altrui riso: hor che sarà nel pianto?	14

Gli elementi di interesse della lirica sono molteplici, a partire dalla ricercata strofa iniziale che fonde insieme concetti di carattere peculiarmente encomiastico: il modulo del superamento coniugato al richiamo di figure del mito e attraverso il riferimento, altrettanto prezioso, all'arte scultorea. Il viso di madonna, infatti, supera di gran lunga, per la sua bellezza, sia le opere di Fidia (le statue, chiosa l'autore, «fra le quali è celebratissima quella di Minerva fatta in Atene»),³³² sia la perfezione mitica, nota solamente per fama – con probabile allusione al racconto platonico del mito contenuto nel *Protagora* –, della statua modellata da Prometeo per creare l'uomo, cui fu data vita con una fiamma.³³³ Il duplice paragone in funzione celebrativa, d'altra parte, non è nuovo alla poesia del Tasso lirico, come dimostra il sonetto sopra la statua della duchessa di

³³² TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 339.

³³³ Per l'allusione mitologica del v. 4, la cui interpretazione è sostenuta dall'esposizione dell'autore («intende il Poeta de la statua di Prometeo»), Basile rinvia invece al mito della statua amata da Pigmalione (TASSO, *Le rime*, cit., vol. II, p. 1008).

Parma, Margherita d’Austria: «Ma da qual terra sì pregiati marmi / trasse il suo Fidia, o qual Prometeo al sole / forse involò per dar lor vita il lume?» (*Rime*, 640 9-11). Nella quartina che segue, la tensione spiritualizzante, progressivamente accumulatasi tramite le tracce implicite dei componimenti precedenti, si scioglie con il discorso diretto della donna, dove, con uno scarto notevole – come già rilevato nell’ambito del par. 2.1 –, ella si riconosce quale creatura celeste discesa tra gli uomini mortali (una autoinvestitura che, in un certo senso, segna una presa di distanza anche dal modello femminile della prima parte: la natura celeste di Lucrezia si attestava infatti, nel sonetto VI, attraverso le parole pronunciate dalla personificazione di elementi naturali). Notevole, in questi versi, è la risemantizzazione della voce *larva*, che passa dall’accezione concreta di ‘maschera’, come si è rilevato, con l’avallo del commento d’autore, per i riscontri di CLV 7, CLIX 2, CLX 14, a quella di ‘spoglia umana’, dietro cui madonna cela la sua identità ultraterrena. La sublimazione dell’occasione cortigiana – apertamente ribadita dall’argomento (*Describe la sua Donna la quale portava la maschera attaccata ad un velo di cui era vestita*) – interessa, poi, anche il proseguimento narrativo delle terzine. L’abbiocco della dama, che viene descritta, ai vv. 9-11, nell’atto di chiudere e riaprire gli occhi, viene infatti interpretato quale benevola intercessione di Amore, grazie al quale viene data tregua alla luminosità dello sguardo di lei, altrimenti insostenibile.³³⁴ A suggellare l’avvenuta trasformazione dell’amata, da oggetto di passione terrena e disforica a fonte di amore spirituale e nobilitante, sono, infine, i versi della terzina conclusiva in cui, distaccandosi definitivamente dalle precedenti sovrapposizioni con la figura dell’*insidiosa* Armida, è riecheggiata – qui con riferimento alla cortese pietà della donna (vv. 13-14: «Nè sol cortese, ma pietoso il core / Ne l’altrui riso: hor che sarà nel pianto?»)»

³³⁴ L’elevazione di tale posa quotidiana a nobile materia poetica non è però da considerarsi un’innovazione tassiana. Basti pensare, come ha messo in luce Roberto Gigliucci (in *Fuoco nero tra Pigna e Tasso*, cit., pp. 160-61), all’esempio fornito da un sonetto di Giovanni Battista Pigna sul medesimo motivo (*Come in sereno ciel tremanti stelle*) e poi confluito nel *Ben divino* (CLI) con una «nuova, ampia didascalia tutta spostata sul motivo dell’*excessus mentis in Deum* da parte di Lucrezia, non più una generica gran Dama nell’abbiocco, preda della cecagna [...] Basta insomma mutare una didascalia per accentuare l’elemento spiritualizzante e trasformare un omaggio galante nella tessera di un canzoniere cortigiano-metafisico, un’occasionalità in una occasione epifanica». Di seguito il testo del sonetto: «Come in sereno ciel tremanti stelle, / Nel suo bel viso con soavi ardori / Tra chiuse e aperte eran sue luci belle / Sfavillando desio d’eterni honori. / Nuotar parean veri dilette in quelle / Et ne i veri dilette i dolci amori / E in amor dolci angeliche fiammelle / Vive di dentro et languidette fori. / Sonno non fu, ma una gentil rapina, / Ma un balenar che l’alma fece a Dio / Per gli occhi onde costei spesso l’affina. / Et s’era più costante il guardo mio, / Visibilmente i’ la vedea divina, / Tolto dal mondo con leggiadro oblio».

– la patetica esclamazione che nel poema faceva seguito al disvelamento agli occhi di Tancredi della casta guerriera, Clorinda, sul campo di battaglia (cfr. *Lib.*, III 22 1-2: «Lampeggiar gli occhi e folgorarà gli sguardi, / dolci ne l'ira: or che sarian nel riso?»).

2.2.3. La *gravitas* della Gelosia

Se è vero che, com'è stato ricordato nel corso del paragrafo 2.1, quello narrato nella seconda parte del *liber* può a ragione essere definito come un «amore che si appaga in se stesso» e differente, in quanto tale, rispetto al «più drammatico e terreno amore per Lucrezia»,³³⁵ occorre tuttavia prendere atto della trattazione e del significativo approfondimento, proprio nel contesto delle rime per Laura, di un tema – la gelosia dell'amante – senza dubbio discordante e, in questo senso, problematico. Si è visto (cfr. in particolare par. 1.2.3) come nello spazio del primo canzoniere il Tasso includesse il sonetto, di gusto dellacasiano, rivolto alle *cure* (XXVIII: *Fuggite egre mie cure, aspri martiri*), un'allusione chiara (dato anche l'evidente ipotesto di Della Casa, *Rime*, 8) alla preoccupazione per eccellenza dell'innamorato. In esso, tuttavia, la specificità della materia, da un lato corroborata dalle plurime connessioni intertestuali con il sonetto gravissimo del Monsignore, si stemperava nella contingente occasione narrativa della lirica (l'ormai imminente e speranzoso ricongiungimento del poeta con la donna), progressivamente trasferendo il *focus* del discorso dal soggetto lirico all'immagine salutare della donna-Sole. Altrettanto indicativa, del resto, risultava la didascalia d'apertura, da cui si apprendeva la centralità del motivo del riavvicinamento, completato con un successivo e alquanto generico richiamo ai *pensieri* e agli *affanni* dell'amante (arg.: *Appressandosi a la sua Donna, dice a' suoi pensieri et a' suoi affanni che si partano da lui*). Pur considerando il precedente del sonetto alle cure, il divario rispetto all'incremento tematico della seconda parte resta netto; cinque sono infatti, nel “secondo libro” laurano, i componimenti incentrati sul tema topico della gelosia, con una notevole varietà metrica: il nucleo principale, costituito dal dittico di sonetti CXLV-CXLVI e coronato dalla canzone CXLVII, e due successive riprese, il sonetto CL e, da ultimo, le dieci stanze (CLVI).

³³⁵ MARTINI, *Amore, esce del caos*, cit., p. 120.

La serie di testi, secondo la redazione e l'ordinamento dell'edizione mantovana, è stata oggetto di una circostanziata disamina da parte di Stefano Prandi, il quale, a introduzione dell'argomento, ha opportunamente osservato come «la tarda sistemazione tassiana della raccolta *Osanna* costituisce un punto di osservazione ideale per un'indagine di tipo tematico, in quanto al suo interno sembra ricapitolarsi l'orizzonte topico di un'esperienza ventennale di poesia».³³⁶ L'analisi di Prandi muove significativamente dall'individuazione delle «coordinate di base del discorso tassiano», le quali vengono ricondotte al «luogo comune del contrasto paradossale tra ardore della speranza e gelo del timore che la lirica petrarchesca aveva applicato più genericamente alla situazione amorosa nel suo insieme».³³⁷ Su questa immagine antitetica – del tutto assente nella lirica alle cure (un'ulteriore conferma della non specificità, nella prima parte, di questa linea tematica) – si fonda la *pointe* conclusiva di CLXV:

Quel puro ardor, che da i lucenti giri De l'anima immortale in me discese, Si soave alcun tempo il cor m'accese Che nel pianto gioiva e ne' sospiri.	4
Come minacci Amor, come s'adiri, Quali sian le vendette e quai l'offese, Per prova seppi allhor, nè più s'intese Che beassero altrui pene e martiri.	8
Hor ch'empia Gelosia s'usurpa il loco Ove sedeva Amor solo in disparte E fra le dolci fiamme il ghiaccio mesce, M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce	11
Si ch'io ne pero, ahi lasso: hor con qual arte, Se temprato è dal gel, più m'arde il foco?	14

Nella sirma la Gelosia, che ha insidiato il trono di Amore, mescola il ghiaccio del sospetto alle fiamme del desiderio; l'esito, che si completa con l'*aprosdòketon* interrogativo della chiusa, non è però quello naturale: il gelo, infatti, alimenta inaspettatamente l'incendio indotto dall'innamoramento e così il dolore da esso provocato.³³⁸ Ad agire sul testo

³³⁶ S. PRANDI, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*»: variazioni tassiane sul tema della gelosia, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di A. BATTISTINI, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 68.

³³⁷ *Ibid.*,

³³⁸ L'inaspettato divampare del fuoco del desiderio per effetto del gelo del timore, verificatosi nell'animo del poeta, non si ripeterà invece nel sonetto (CL) dedicato alla gelosia della donna, per la quale l'amante teme che, al contrario, per effetto del gelo, receda il vivo ardore amoroso: «S'amate, vita mia, perchè nel core / Tema e desire è ne l'istesso loco? / Se l'uno affetto è gelo, e l'altro è foco, / Il ghiaccio si dilegui al vivo ardore, / Nè 'n petto giovenil paventi Amore, / Nè ceda nel suo regno a poco a poco / Gelida amante» (vv. 1-7).

tassiano è senz'altro il modello grave del Casa e in particolare, ancora una volta, quello prevedibile del sonetto omotematico alla Cura (*Rime*, 8), da cui è ripreso, al v. 11 e al v. 14, il concetto dell'antitesi pseudoetimologica che contrappone il gelo (> gelosia) al fuoco, elemento centrale nella prima quartina del Monsignore:

Cura, che di timor ti nutri e cresci
e, più temendo, maggior forza acquisti
e, *mentre con la fiamma il gelo mesci*,
tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi,
[...]

Interessante rilevare, a questo proposito, come il testo dell'Osanna riabiliti, per il v. 11, la lezione di partenza attestata nel manoscritto Chigiano, respingendo la variante dittologica, stilisticamente meno incisiva, introdotta in fase di revisione (C_c: «E fra le fiamme il ghiaccio asperge e mesce»). Resta da notare, tuttavia, come, nell'ambito della raffigurazione tradizionale del contrasto antitetico tra i due sentimenti che si avvicinano nell'animo dell'amante, il Tasso – partendosi, in questo caso, dal suo modello – faccia ricorso anche al serbatoio metaforico, di marca guerresca, dell'usurpazione del cuore (vv. 9-10), un'immagine che, sebbene con esclusivo riferimento all'innamoramento, si riscontra anche in un passo della *Liberata* (XIX 95 5-8):

Oimè! che fu rapina e parve dono,
ché rendendomi a me da me mi tolse.
Quel mi rendé ch'è via men caro e degno,
ma s'usurpò del core a forza il regno.

Nelle parole di Erminia, che raccontano la fine della sua trascorsa prigionia nelle mani dell'esercito cristiano, l'usurpatore – con notevole rifunzionalizzazione della voce verbale (nel poema attestata per lo più in un contesto bellico) in accezione lirica – è Tancredi, che, concedendole la libertà (*Quel... ch'è via men caro e degno*), prepotentemente si impossessò del dominio del suo cuore.

Si venga ora all'apparente incongruenza menzionata in apertura di paragrafo e riguardante l'inclusione delle rime sulla gelosia nella seconda parte, ossia dove la traccia narrativa e contingente del romanzo d'amore si fa, rispetto alla prima silloge, decisamente più labile e indefinita. Se si considera l'esordio del primo, effettivo componimento dedicato al tema, per l'appunto il sonetto CLXV, appare chiara la volontà autoriale di

elevare la materia – di per sé legata a una concezione amorosa bassa e terrena – a una dimensione metafisica, in linea dunque con quella già citata tensione spiritualizzante che anima l'intero libro e che si intensifica proprio nella sezione di liriche per Laura. Si rilegga la prima quartina:

Quel puro ardor, che da i lucenti giri
De l'anima immortale in me discese,
Si soave alcun tempo il cor m'accese
Che nel pianto gioiva e ne' sospiri.

In questa occasione, il taglio dotto e filosofico dei primi versi è determinato in via inequivocabile dalla concentrazione, nel primo distico, di perifrasi eloquenti quali *puro ardor*, *lucenti giri*, *anima immortale*; una prospettiva che (come di consueto per l'edizione Osanna) viene sottolineata anche dal contributo sublimante dell'esposizione:

“puro” chiama il suo amore, perch'era amor de la bellezza de l'anima, e da lei cagionato.
“Lucenti giri” de l'anima son detti gl'occhi ad imitatione di Platone, il qual disse nel *Timeo*:
“Principio Dij figuram capitis ad rotunditatem mundi finxere, in eoque; duos illos animae divinos circuitus statuerunt”.³³⁹

L'amore descritto insomma – il medesimo che, capace di offese e vendette (vv. 5-8), nelle terzine si vede minacciato dalla gelosia – è quello purissimo, che prescinde dalla bellezza fisica e si infonde dall'anima immortale della donna attraverso i suoi occhi luminosi. In questa prospettiva, di peso rilevante è la lezione introdotta dalla redazione Osanna per la clausola del v. 1 (*lucenti giri*), che annulla la portata velatamente negativa e non spirituale dell'attribuzione originaria, quale si legge nella stampa Baldini e nel Chigiano («fatali giri»); un'innovazione resa ancor più significativa dalla sua allusiva connotazione religiosa – che ha a che fare con le sacre sfere celesti –, attivata da un cortocircuito intertestuale tutto tassiano che rinvia, da una parte, alla preghiera conclusiva della canzone alla Vergine (*Rime*, 1654 131-137: «O Regina del ciel, Vergine e Madre, / col mio pianto mi purga, / sì ch'io per te risurga / dal fondo di mie colpe oscure ed adre,

³³⁹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 327. La citazione platonica si legge in *Omnia Divini Platonis opera, tralatione (sic) M. Ficini* [...], Basilea, in officina Frobeniana, 1536 (Biblioteca Apostolica Vaticana, segn.: Barb. Cr. Tass. 46).

/ e saglia ove tua gloria alfin rimiri / d'esto limo terreno, / sù nel sereno – de' lucenti giri») e, dall'altra, alla litania della voce narrante che accompagna, sostituendosi alle voci dei personaggi, la processione dei crociati presso il monte Oliveto, secondo una variante propria della *Conquistata* (XIV 9 1-6: «Te Genitor, te Figlio, eguale al Padre, / E te, che d'ambo uniti amando spiri; / E te d'huomo, e di Dio, Vergine Madre, / Chiaman propitia a' lor giusti desiri, / O duci, e voi, che le divine squadre / Del Ciel movete in tre lucenti giri»).

Il gelido sospetto dell'amante, introdotto nella sirma del sonetto CXLV tramite il ricorso alla tradizionale contrapposizione di fuoco amoroso e ghiaccio della gelosia, è invece argomento primario, sin dall'*incipit*, del secondo elemento del dittico, il sonetto CXLVI. Qui, tuttavia, il *focus* tematico induce a una interessante diversificazione dei concetti rispetto alla lirica precedente, come dimostra chiaramente la prima quartina:

Geloso amante, apro mill'occhi e giro,
E mille orecchi ad ogni suono intenti,
E sol di cieco horror larve e spaventi,
Quasi animal ch'adombre, odo e rimiro.

Campeggia infatti, nei primi quattro versi, il riferimento al personaggio mitologico di Argo, cui alluderebbe la figura dell'amante dai mille occhi e dalle mille orecchie, secondo una declinazione lirica che trova in un sonetto del Tansillo il precedente più calzante (*Rime*, 92 9-11: «Gelosia, crudel mostro, ch'hai d'intorno / al fier capo cent'occhi e cento orecchi, / a nocer sempre aperti, a giovar chiusi») ³⁴⁰ e che si intreccia – come ha notato ancora Stefano Prandi – con un secondo, rilevante referente classico, quello della prosopopea della Fama virgiliana, rappresentata «alata, dai molti occhi, velocissima, resa più forte dal proprio incedere, mai quieta un istante, incapace di distinguere il vero dal falso». ³⁴¹

³⁴⁰ Ma cfr. anche, del Tansillo, il sonetto VII (*Rime*, 25 1-4: «O d'Invidia e d'Amor figlia sì ria, / che le gioie del padre volgi in pene; / cauto Argo al male e cieca talpe al bene, / ministra di tormento, Gelosia»), oltre che Lorenzo de' Medici, *Selve* (I 39: «Solo una vecchia in uno oscuro canto, / pallida, il sol fuggendo, si sedea, / tacita sospirando, ed uno amante / d'uno incerto color cangiante avea; / cento occhi ha in testa, e tutti versan pianto, / e cento orecchi la maligna dea; / quel che è, quel che non è, trista ode e vede; / mai dorme, e ostinata a sé sol crede»; cit. da L. DE' MEDICI, *Selve*, in ID., *Opere*, a cura di T. ZANATO, Torino, Einaudi, 1992, pp. 435-520) e Ariosto, *Rime* (capitolo XXV, v. 15: «lei mira ogni 'ntorno»; cit. da L. ARIOSTO, *Le rime*, in ID., *Opere minori*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 107-237).

³⁴¹ PRANDI, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*», cit., p. 76. Alla n. 43 (*ibid.*) è dato conto dei più significativi riscontri tratti dall'*Eneide*: IV 180 («pernicibus alis»), 182 («tot vigiles oculi»), 174-175

Da rilevare è però come il Tasso, pur inserendosi pienamente (come si è notato anche per CXLV) nel solco della tradizionale rappresentazione della gelosia, ne rinnovi parzialmente i modi, da una parte adattando i tratti caratterizzanti di Argo direttamente al personaggio dell'innamorato (e cassando dunque, in questo caso, il più comune tramite della personificazione del sentimento); dall'altra fondendolo con un'immagine (vv. 3-4) che, seppure appartenente al serbatoio delle similitudini dantesche (cfr. *Inf.*, II 48: «come falso veder bestia quand'ombra»), rinvia in particolare al *Canzoniere* del Petrarca (227 5-8): «tu stai nelli occhi ond'amorose vespe / mi pungon sì, che 'nfin qua il sento et ploro, / et vacillando cerco il mio thesoro / *come animal che spesso adombre e 'ncespe*». A essere ripresa dal sonetto petrarchesco – che pure non tratta il tema della gelosia – è infatti la condizione di tormentoso e insistente timore vissuta dall'innamorato, resa attraverso il paragone dell'animale che si adombra (ossia che si spaventa e arretra per un'alterazione della percezione visiva, com'è proprio dei cavalli) e determinata, nella lirica tassiana, dal richiamo alle note *larve* di marca dellacasiana (che valgono come i sospetti indotti dalla gelosia, falsi miraggi *di cieco horror*; per cui cfr. in particolare *Rime*, 8 12-14: «Vattene; a che più fiera che non suoli, / Se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena, / Con nove larve a me ritorni e voli?»); viene così delineata, per quel che riguarda l'amante, una figura composita e dai contorni ibridi, mostruosa e al contempo sopraffatta dal timore, il cui significato viene spiegato dall'autore in sede d'esposizione: «finge che 'l geloso sia un mostro con mille occhi e mille orecchie, ma allegoricamente per “occhi” e per “orecchie” intende i pensieri del geloso». ³⁴² Elemento chiave dell'*incipit*, ad essa sarà fatta allusione anche nella successiva canzone CXLVII, dove il poeta «di nuovo assomiglia il geloso ad Argo, o più tosto dice che vorrebbe haver tanti occhi da guardar le cose interiori quanti Argo n'haveva per l'esteriori». ³⁴³ Di seguito i vv. 27-32:

E me stesso n'accuso,
 Ch'al mio martir consento
 Sol per troppo voler, per troppo amare;
 E quel che dentro è chiuso,
 Con cento lumi e cento
 Veder i' bramo, e non sol ciò ch'appare.

(«Fama, malum qua non aliud velocius ullum / mobilitate viget virisque acquirit eundo»), 185 («nec dulci declinat lumina somno»), 188 («tam ficti pravique tenax quam nuntia veri»).

³⁴² TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 327.

³⁴³ Ivi, p. 329.

È però alla sezione conclusiva del sonetto CXLVI che viene riservata «la nuova tensione che il Tasso immette nella tradizione lirica relativa al tema della gelosia [...] in cui l'incremento del pensiero non porta a un rischiaramento e potenziamento della visione, ma ad un selvaggio affastellarsi di "larve" che blocca ogni movimento prima che si realizzi, che conduce alla perfezione di una cecità assoluta».³⁴⁴ Si vedano i vv. 9-14:

Temo ch'altri ne goda, e che m'invole
L'aura e la luce; e ben mi duol che spieghi
Raggio di sua bellezza in alcun lato.
Si nieghi a me, pur ch'a ciascun si nieghi:
Chè quando altrui non splenda il mio bel Sole,
Ne le tenebre ancor vivrò beato.

L'esito finale, introdotto dall'epanadiplosi del v. 12, raggiunge il massimo grado di espressività nell'icastica e paradossale immagine dell'ultimo verso – «quasi un incondizionato "elogio della morte"» –³⁴⁵ in cui viene rovesciato il tradizionale *topos* del soggetto lirico mosso dalla ricerca della luce salvifica della donna-sole; si pensi, per esempio, a *Rvf*, 349 (vv. 12-14: «et da sì folte tenebre mi parta / volando tanto su nel bel sereno, / ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna», sebbene qui con riferimento alle tenebre della prigione terrena), o, più propriamente, al Bembo di 17 11-12 («a madonna non già, ché tanto lume / a le tenebre mie non porta il sole»), a Bernardo Tasso (tra cui *Amori*, I 23 5-8: «Ma [almo sol] non rischiari la mia fosca mente, / Di tenebre e d'orror tristo soggiorno, / Ch'un altro Sol di più bei raggi adorno / Lume le dona, e di chiaro e lucente»; 36 1-3: «Chiaro mio Sol, che i miei notturni orrori, / E le tenebre mie col vivo raggio / Degli occhi allumi...»), o al capitolo III del Tansillo (*Rime*, 66), sulla lontananza dell'amata (vv. 7-9: «Deh, sarà mai ch'a rivedervi io torni, / o lumi amati, e che la vostra aurora / ne le tenebre mie pietosa aggiorni?»); una tensione, del resto, che caratterizza anche la *princeps* delle amorose, come testimoniato, per esempio, dall'esordio in negativo della canzone L (vv. 1-5: «Hor che lunge da me si gira il sole, / E la sua lontananza a me fa verno, / Lontan da voi, che del pianeta eterno / Imagin sete, questo cor si dole, / In tenebre vivendo oscure e sole») e, nella seconda parte, dal sonetto CXXXVIII (vv. 5-8: «Hor

³⁴⁴ PRANDI, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*», cit., p. 83.

³⁴⁵ *Ibid.*

credo ben, che di mutar ti piaccia / Paese e stanza: e come Clitia suole, / Sei tu per gratia
volta al novo sole, / Che le tenebre mie disperde e caccia»).

Venendo, infine, all'epilogo della canzone CXLVII, si noterà innanzitutto come in essa ritornino, prevedibilmente, immagini e concetti introdotti con il dittico che precede, a partire dal già citato richiamo alla figura di Argo (vv. 27-32), a quello più diffuso del contrasto tra fuoco e gelo, motivo individuabile, su traccia dell'acasiana, già nei versi incipitari e riproposto nella quinta stanza (cfr. in particolare vv. 53-57: «È 'l mio vero et ardente, / E per timor non gela, / Nè s'estingue per ira o per disdegno, / E cresce ne la mente / S'egli si copre e cela»). A questi si aggiungono però anche spunti nuovi, tra i quali spicca la rievocazione mitica della stanza conclusiva (vv. 66-78):

Nè solo il dolce suono,
E l'accorte parole
Di chi seco ragiona, e i bei sembianti,
Ma spesso il lampo e 'l tuono
E l'aura e 'l vento e 'l sole
Mi fan geloso, e gli altri Divi erranti.
Temo i celesti amanti,
E se ne l'aria io veggio
O nube vaga o nembo,
Dico: – Hor le cade in grembo
La ricca pioggia, – e co 'l pensier vaneggio,
Chè spesso ancor m'adombra
Duci et Heroi ne l'ombra.

Dove il poeta, geloso degli elementi della natura, ha riguardo alla favola di Danae, «del cui amore acceso, Giove si convertì in pioggia d'oro»,³⁴⁶ una variazione sul tema che, occorre notare, perfettamente si tiene al sistema tassiano sin qui delineato e relativo alla sintomatologia dell'amante colpito da gelosia: la fantasia mitica sarebbe infatti frutto delle allucinazioni (*larve*) della mente preannunciate nell'esordio del sonetto CXLVI, come si apprende dalla giustificazione addotta dall'io lirico nel distico di chiusura (vv. 77-78).

Si torni ora indietro a considerare brevemente l'inizio della canzone (vv. 1-6):

O ne l'amor che meschi
D'amar novo sospetto,
O sollecito dubbio e fredda tema
Chè pensando t'accresci,
Et avanzi nel petto

³⁴⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 329 (cfr. OVIDIO, *Met.*, IV 697 sgg.).

Quanto la speme si dilegua e scema?

Ci si è già soffermati, a più riprese, nel corso dei paragrafi 2.1 e 2.2 del capitolo precedente, a sottolineare come la suggestione dell'acasiana dei concetti e delle rime si innesti efficacemente sulla ricercatezza grave della struttura sintattica dei primi versi. Sarà utile pertanto, in questa sede, prendere in considerazione l'esposizione dell'autore alla prima stanza, al fine di sottolineare un altro significativo nodo concettuale del ciclo della gelosia:

chiama la gelosia con molti sinonimi, i quali si convengono al poeta, come insegna Aristotele nel terzo de la sua *Retica*: la chiama "sospetto" ne l'amore, a differenza de gl'altri sospetti che non sono amorosi, perchè questa diversità basta a dimostrar quel ch'ella sia; la chiama "dubbio", la chiama "tema" similmente. Dimostra più chiaramente da' congiunti e da gl'opposti quale sia. *Imperoch'è sempre accompagnata col pensiero, dal qual piglia accrescimento, è sempre contraria alla speranza. Laonde alcuni hanno detto che la gelosia è quasi infermità e febre de la speranza ch'al fine l'uccide, convertendosi in disperatione.*³⁴⁷

Di particolare interesse si rivela, soprattutto, quanto dichiarato a proposito dei vv. 4-6, per cui la gelosia viene definita quale *infermità e febre de la speranza*, che conduce alla disperazione. Si tratta di un'acquisizione che il Tasso – com'è stato messo in luce da Prandi –³⁴⁸ aveva potuto leggere nel *Trattato de l'amore umano* di Flaminio Nobili,³⁴⁹ e che aveva già fatto propria nel suo *Discorso della gelosia*, pronunciato presso l'Accademia modenese nel febbraio del 1577, dove la distesa similitudine tra il dannoso sentimento e la malattia è resa con dovizia di macabri dettagli:

Parimente nasce la gelosia da l'amore, nasce parimente da l'amore la disperazione; ma in quel modo che suole la vipera partorire gli figliuoli, che in quel punto medesimo ch'ella gli produce, more; e così come la candela si estingue al mancar di quel licore in cui ella si mantiene; così l'amore al mancar della speranza, ch'è suo cibo e suo nutrimento, parimente ne rimane estinto; *ed all'ora*

³⁴⁷ Ivi, p. 328.

³⁴⁸ PRANDI, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*», cit., pp. 72-73.

³⁴⁹ «Sì come la febre, quantunque sia segno di vita, nondimeno più tosto a morte che a vita suol condurre; così la gelosia [...] più tosto a mortal odio che a vero amore mena altrui» (F. NOBILI, *Il trattato dell'Amore Humano [...], con le postille autografe di Torquato Tasso*, pubblicato da P. D. PASOLINI in occasione del terzo centenario della morte del poeta, Roma, Loescher, 1895, c. 36r). Sulla ricezione tassiana del trattato di Nobili cfr. A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità*, cit., pp. 142-52.

della morte d'amore, quasi serpe d'alcun putrefatto cadavere, nasce la disperazione, la qual è in tanto da la gelosia differente, in quanto la febre da la morte è diversa. È la gelosia febre d'amore e della speranza; e la disperazione è morte dell'uno e dell'altra: la gelosia così va disponendo l'animo a la disperazione, come la febre va disponendo il corpo a la morte: e per concludere, la gelosia è timor misto di qualche speranza, la disperazione è certezza di quel male privo d'ogni speranza buona; cioè, la gelosia è sempre congiunta con amore, l'altra sempre separata.³⁵⁰

Per causa della gelosia, insomma, si perde la speranza nell'amare e si arriva alla disperazione, la quale, nascendo dal corpo morto di amore, coincide con la fine dell'innamoramento. Ed è quanto paventato dal poeta, che riconosce come la speme receda inevitabilmente di fronte al dilagare della *fredda tema*, in apertura della canzone; anche se a tale fisiologico decorso sembri alludere anche un'altra lirica della seconda parte, esclusa dal ciclo della gelosia. Si rileggano le strofe centrali del sonetto CLV (vv. 5-11):

Io, come vuole Amor che mi trasformo,
 Mi vesto ad hor ad hor novi sembianti,
 E mille larve a me d'intorno erranti
 Veggio, con dubbio cor che mai non dorme.
 Con queste parlo, e piango, e canto, e scrivo,
 Hor di speranza pieno, et hor d'horrore,
 Et hor prendo la spada, hor la faretra.

Se è pur vero che il frequentissimo motivo dell'oscillazione tra speranza e scoramento, nell'ambito della lirica amorosa, non sia affatto da considerarsi come tratto caratterizzante e peculiare del tema della gelosia,³⁵¹ in questo caso gli indizi testuali e macrotestuali sembrerebbero confermare una lettura in questo senso: al di là della più evidente coincidenza semantica del v. 10, che pare riproporre il contrasto sentimentale, nell'animo del soggetto, di CXLVII 4-6, occorrerà notare come a quest'ultimo sia strettamente legata la presenza delle *larve*, qui da intendere sì come le maschere carnevalesche che suscitano

³⁵⁰ T. TASSO, *Discorso della gelosia*, in *Le prose diverse*, cit., vol. II, p. 177.

³⁵¹ Alcuni esempi significativi, estranei al motivo della gelosia dell'amante, si riscontrano per esempio nel *Canzoniere*: cfr. *Rvf*, 124 12-14 («Lasso, non di diamante, ma d'un vetro / veggio di man cadermi ogni speranza, / et tutti miei pensier' romper nel mezzo»), 178 1-5 («Amor mi sprona in un tempo et affrena, / assecura et spaventa, arde et agghiaccia, / gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia, / or mi tene in speranza et or in pena, / or alto or basso il meo cor lasso mena»), 182 1-4 («Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo, / di gelata paura il tèn constretto, / et qual sia più fa dubbio a l'intellecto, / la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo»), 254 1-4 («I' pur ascolto, et non odo novella / de la dolce et amata mia nemica, / né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica, / sì 'l cor tema et speranza mi puntella»).

i vaneggiamenti e le fantasie del poeta e che tuttavia non possono che suggerire una conseguente allusione ai fantasmi della mente, frutto della gelosia, del sonetto CXLVI 3-4 («E sol di cieco horror larve e spaventi, / Quasi animal ch'adombre, odo e rimiro»). L'elemento probante di questa ipotesi interpretativa si riscontra però in un dato di carattere topografico, che riguarda quindi la collocazione del componimento all'interno della seconda parte del volume: il testo, con cui è avviata la serie delle maschere (per cui cfr. par. 2.2.2), ha infatti anche la significativa funzione di anticipare la consistente interruzione – in quanto apparentemente slegata dal compatto nucleo tematico di CLV-CLXI – costituita dalle *Stanze sopra la Gelosia* (CLVI), di cui si riporta di seguito quella d'apertura (vv. 1-8):

Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo
 D'Amor ministra in dar tormento a' cori.
 Ma non discendo già dal terzo Cielo,
 Dov'Amor regna, anzi duo son gli Amori,
 Nè là su mai s'indura il nostro gelo,
 Tra le divine fiamme e i puri ardori;
 Non però da l'Inferno a voi ne vegno,
 Ch'ivi amor no, ma sol vive odio e sdegno.

La parola è qui finalmente ceduta, con uno scarto rispetto ai casi precedenti in cui il punto di vista era esclusivamente quello dell'amante, alla prosopopea del sentimento, secondo un'evoluzione dello svolgimento narrativo non distante dalla sezione finale della prima parte, in cui la contesa tra Amore e Sdegno culminava, nella canzone CIV, con la disputa filosofica tra i due personaggi ipostatizzati. Nel discorso della Gelosia, in cui ritornano, come si vedrà, i vari *topoi* tematici della tradizione tassiana, a richiamare l'attenzione si impone innanzitutto il tono aspramente parodico dell'esordio presentativo, in particolar modo per quanto concerne il primo distico: ben riconoscibile è infatti la presenza di una perifrasi di marca lirica (*D'amor ministra*),³⁵² ricorrente, con minime variazioni, nel Tasso delle rime (ma anche, si ricordi, del poema), e riferita alla funzione attiva dei protagonisti nel processo dell'innamoramento e nelle dinamiche amorose, quale si attesta nel noto *incipit* del sonetto XXXIV (vv. 1-2: «A' servigi d'Amor ministro eletto, / Lucido specchio anzi il mio Sol reggea»), e nella chiusa di XLI (vv. 13-14: «Tu

³⁵² È significativo che si tratti di una lezione propria dell'Osanna, mentre la precedente tradizione a stampa, tra cui la Baldini, legge *D'Amor compagna* (cfr. TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 187).

ch'accender solei l'aurea facella, / Tu, ministra d'Amor, tu l'estinguesti»), come anche nelle celebri ottave di Rinaldo e Armida del canto XVI (in particolare 20 1-4: «Dal fianco de l'amante (estranio arnese) / un cristallo pendea lucido e netto. / Sorse, e quel fra le mani a lui sospese / a i misteri d'Amor ministro eletto»); e qui, con netto rovesciamento, relata invece alla gelosia, che è *d'Amor ministra...* nel *dar tormento ai cori!* Allo stesso modo, anche nel proseguimento dei versi successivi (vv. 3-6) la personificazione sembrerebbe chiamare in causa, tramite un preciso recupero sintagmatico e conseguente *correctio* rispetto a quanto già affermato dal poeta, un altro sonetto dell'Osanna: se infatti nel primo componimento del dittico CXLV-CXLVI il bersaglio della gelosia, introdotta nelle terzine, era il *puro ardor* (v. 1) amoroso tramesso tramite gli occhi dall'anima immortale della donna, qui – ancora, si potrebbe intendere, in accordo con una chiave di lettura che mira al rovesciamento parodico della sublimante esperienza amorosa – si dichiara invece l'impossibilità di tale assunto, dal momento che essa (chiosa l'autore) non è «compagna de l'Amor celeste, ma del volgare»,³⁵³ ragione per cui alcun potere ha il gelo del timore *Tra le divine fiamme e i puri ardori* (v. 6) del terzo cielo di Venere (quello, si intende, che è sede dell'amore puro e spirituale). Notevole è poi la battuta del distico di chiusura, con cui il Tasso, negando l'origine infernale della gelosia, instaura un dialogo con la tradizione lirica precedente, quella afferente al Casa in primo luogo (*Rime*, 8 7-8: «torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi / campi d'Inferno: ivi a te stessa incresci»), a Tansillo (tra cui *Rime*, 25, v. 5: «Tesifone infernal, fetida Arpia», 149 7: «questa ch'uscita è del tartareo chiostro», 90 2: «verme infernal») ma anche, a ritroso, al Sannazaro (*Sonetti e canzoni*, XXVII 12-14: «Tornati giù, non raddoppiar miei mali! / Infelice paura, a che venisti? / Or non bastava Amor con li suoi strali?») e a Lorenzo de' Medici (*Selve*, I 40-41).³⁵⁴ La motivazione di questa presa di posizione, in controtendenza rispetto ai precedenti citati, è consolidata dall'autore nell'esposizione:

doppo haver detto che non discende dal Cielo, soggiunge che non viene “da l'Inferno”, perchè s'ella segue l'Amore, e l'Amore non è mai ne l'Inferno, ella similmente non vi può essere. *Havrebbe ciò potuto provare per altra ragione, perchè ne l'Inferno è disperatione, ma dove è disperatione*

³⁵³ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 334.

³⁵⁴ Sul distico dellacasiano e i relativi modelli cfr. la nota di commento di Carrai in DELLA CASA, *Rime*, cit., p. 27; per i riferimenti alla natura infernale della gelosia nella tradizione lirica amorosa cfr. anche PRANDI, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*», cit., p. 75, n. 40.

*non è gelosia. È dunque la gelosia un affetto quasi di mezo, com'è l'amore, non buono e non cattivo, nè bello nè brutto, ma tra l'uno e l'altro.*³⁵⁵

Dove si vedrà come il commento, che attribuisce all'inferno la disperazione, morte dell'amore e della speranza, ben si ricollega alla tesi esposta nel *Discorso della gelosia* e ripresa a sostegno della prima stanza della canzone CXLVII. Tale insistenza sulla supposta "neutralità" della gelosia, inoltre, risulta alquanto significativa se considerata a livello macrotestuale: la negazione tassiana della tradizionale origine infernale del sentimento e la sua interpretazione, proposta nell'autocommento, mediante un parallelismo con la passione amorosa (anch'essa, limitatamente alla sua declinazione concupiscibile, che è quella che si accompagna alla gelosia, un affetto «non buono e non cattivo»), renderebbe infatti meno problematico l'inserimento di questa serie tematica, e in particolare delle *Stanze*, nell'ambito della dimensione prevalentemente spirituale e salvifica dell'amore laurano.

Una conferma definitiva (come si è in parte reso noto nel corso del par. 2.1) della velata anticipazione tematica del sonetto CLV si riscontra invece ai vv. 61-68 (a cavaliere tra l'ottava e la nona stanza), in cui è riproposta l'immagine delle larve, generate dal lavoro incessante e immaginifico del timoroso pensiero dell'amante, e dell'oscillazione tra la speranza e il dubbio:

Nè sì, nè no nel cor mi sona intiero,
E varie larve a me fingo e disegno.
Disegnate le guasto e le riformo,
E 'n tal lavoro io non riposo o dormo.

Sempre erro, e ovunque vado i dubbi sono
Sempre al mio fianco, e le speranze a lato.
Ad ogni cenno adombro, ad ogni suono,
A un batter di palpebre, a un trar di fiato.

³⁵⁵ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 334. Nella medesima direzione, tuttavia, sembra attestarsi anche il commento tassiano al sonetto *S'amate, vita mia, perchè nel core* (CL), sulla gelosia della donna, in questi versi apostrofata – con significativa ripresa dell'incipit di CXLVI (*Geloso amante*) – come *Gelida amante*: al riguardo dell'interrogativa indiretta dei vv. 1-2 («S'amate, vita mia, perchè nel core / Tema e desire è ne l'istesso loco?»), l'autore infatti osserva che «può parer sciocca la domanda, perch'è proprio de gli amanti il temere. Tutta volta il Poeta non parla d'ogni timore, ma di quello de la gelosia, nè d'ogni amore, ma de l'amor de l'animo al qual è contrario il timor de la gelosia, o almeno ripugnante» (ivi, pp. 330-31).

La presenza della voce *adombro*, con riguardo allo stato di spavento e turbamento generato dal moltiplicarsi dei pensieri sospettosi dell'innamorato, completa la sequenza di richiami ricollegandosi circolarmente alla similitudine di derivazione petrarchesca del primo sonetto della serie (CXLV 3-4: «E sol di cieco horror larve e spaventi, / Quasi animal ch'adombre, odo e rimiro»). Prevale invece, nelle stanze che precedono, la rappresentazione del sentimento secondo i tratti, già citati, della Fama virgiliana, alata e velocissima (vv. 25-30, 41-44):

Gli homeri alati, alati ho ancora i piedi,
 Sì che Mercurio, e 'nsieme Amor simiglio;
 E ciascuna mia penna occhiuta vedi
 D'aureo color, di nero e di vermiglio.
 Pronta e veloce son più che non credi,
 Popol che miri. Il sa Venere e 'l figlio,
 [...]

Non son l'Invidia io no, benchè simile
 Le sia, com'ha creduto il volgo errante.
 Fredde ambe siam, ma con diverso stile:
 Pigra ella move, io con veloci piante,
 [...]

Una caratterizzazione, questa, che viene intensificata dalla lezione Osanna del v. 44, dove *veloci piante*, più vicino al sintagma «pedibus celerem» di *Aen.*, IV 180, sostituisce il meno felice *io porto ale a le piante*, appartenente alla tradizione a stampa precedente.³⁵⁶ Permane, tuttavia, anche l'allusione alla figura di Argo che, sebbene limitata al riferimento implicito del v. 27, viene debitamente messa in luce dall'esposizione («descrive come sian l'ali de la gelosia, cioè simili a quelle di Mercurio e d'Amore, ma occhiute, come quelle d'Argo, per dimostrar ch'il geloso ha cento occhi ne' suoi sospetti»)³⁵⁷.

³⁵⁶ L'efficace evoluzione del verso è stata sottolineata da PRANDI, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*», cit., p. 76, n. 44, a proposito della contrapposizione tra la raffigurazione della Gelosia e quella dell'Invidia, pigra e lenta, che risponde invece alle caratteristiche della descrizione ovidiana di *Met.*, II 771 (ivi, pp. 75-6).

³⁵⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 335. Si noti come, in questo caso, il riferimento alla Gelosia quale essere alato e dai mille occhi sia preceduto, nelle stanze II e III, da una digressione sul suo «corpo aereo» e variopinto «come Iride di più colori, per dimostrar le mutationi de l'aspetto che seguitano a le passioni de l'animo» (ivi, p. 334); il modello, denunciato nel commento, sono le *Selve* di Lorenzo de' Medici (I 39 3-4). Di seguito il testo delle due stanze tassiane, vv. 11-24: «Forma invisibil sono; e mio ricetta / È non chiuso antro od horrida caverna, / Ma loco ombroso e verde e rëal tetto, / E spesso stanza de' cuor vostri interna; / E formate ho le membra, e questo aspetto, / D'aria ben densa, e la sembianza esterna / Di color vari ho così adorna e mista, / Che di Giunon l'ancella appaio in vista. // Questo che mi ricopre, onde traluce

2.2.4. «Veri fur... questi ardori»: incendi notturni, tronchi in fiamme e colate laviche

Se ci si sofferma a considerare la sequenza di componimenti che, superato il madrigale doppio sulla malattia della donna (CLXIV), anticipa la serie dei sette sonetti finali (CLXXII-CLXXVIII) con cui si conclude la duplice vicenda amorosa del poeta, si noterà come, pur in assenza di una effettiva continuità narrativa, la metafora delle fiamme d'amore costituisca una sottotraccia tematica ricorrente. Il dato certamente non stupisce, preso atto dell'indiscutibile topicità e frequenza della figura nella tradizione della lirica amorosa, ma si carica di un significato particolare nell'ambito del rapporto con il sistema macrotestuale del libro *Osanna*. Spazi eletti ad accogliere la testimonianza del divampare dell'incendio amoroso, all'interno della raccolta, sono infatti in particolare anche i due sonetti d'apertura:

I 1-2

Vere fur queste gioie e questi *ardori*
Ond'io piansi e cantai con vario carne,
[...]

II 2-4

E le vestigia de l'antico ardore
Io conosceva dentro al cangiato petto.

II 9-14

Quando ecco un novo canto il cor percosse,
E spirò nel suo foco, e più cocenti
Fece le fiamme placide e tranquille.
Nè crescer mai, nè sfavillare a' venti,
Così vidi giamai faci commosse,
Come l'incendio crebbe, e le faville.

Notevole, a questo proposito, risulta l'entità della prima parola-rima del componimento proemiale, il rimante con cui, significativamente, si inaugura l'intero volume e che, alludendo all'ardente esperienza amorosa vissuta dal soggetto lirico, rinvia ovviamente al campo semantico delle fiamme e del fuoco. Il motivo, solo accennato nel testo d'esordio, viene poi debitamente sviluppato nel sonetto II, a partire dalla ripresa in clausola di verso del sostantivo (v. 2): qui l'insorgere dell'amore è infatti indotto dal canto

/ Parte però del petto bianco e terso, / D'aria è bel velo; e posto in chiara luce / Prende sembiante ad hor ad hor diverso. / Hor qual piropo al sol fiammeggia e luce, / Hor nero il vedi, hor giallo, hor verde, hor perso, / Nè puoi certo affermar ch'egli sia tale, / E di color sì vari anco son l'ale».

della donna che, spirando sulle faci del cuore – già accese per effetto della bellezza –, ravviva il fuoco, provocando l'incendio. Il particolare del canto, che, come un mantice, ispira il divampare del sentimento, risulta inoltre determinante nel legare, sin dall'inizio della vicenda, l'immagine del fuoco a quella di un amore di natura spirituale – e dunque superiore – in quanto «più spirituale è il senso de l'udito che quello del tatto»³⁵⁸ (alle spie testuali ed extratestuali che mettono in luce, nel primo canzoniere, la tensione a una sublimazione dell'esperienza amorosa narrata, si è dedicato il paragrafo 1.2.2).³⁵⁹

Per tornare, dunque, alla sezione che avvia alla conclusione della parte laurana e dell'intero libro (il riferimento, come si deduce dalle righe introduttive del presente paragrafo, riguarda la sequenza CLXV-CLXXI), il massiccio recupero, in questa sede, del serbatoio metaforico del fuoco, rinviando circolarmente all'esordio, sembrerebbe dunque sottolineare – nonostante la tradizionale bipartizione tra primo e secondo canzoniere – la sostanziale organicità del *liber* amoroso (fattore che trova la conferma anche negli evidenti tratti proemiali della coppia CLXXIX-CLXXX, per cui cfr. par. 1.2.1); un'organicità i cui risvolti sarebbero percepibili anche sul piano dell'innalzamento del tono lirico, in perfetto accordo con gli accenti epici ed encomiastici suggeriti dal sonetto proemiale e dal dittico di chiusura a Fabio Gonzaga.

Si legga quindi, per venire infine alla prassi, il primo elemento dell'eloquente coppia di sonetti CLXV-CLXVI, il cui argomento recita *Describe come andando per vedere uno incendio notturno s'accendesse d'amoroso fuoco*:

Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville Rote faceano, e tenebrosi giri: E 'ntanto io spargea fuor caldi sospiri Al ribombar de le sonore squille.	4
Quando sembianze placide e tranquille L'alto incendio destar de' miei desiri; Et hor dovunque gli occhi o 'l piede io giri Miro i bei raggi sparsi a mille a mille.	8
Così presagio d'amoroso ardore Fu quel notturno foco, e la mia fiamma, Già mancando l'altrui, s'accese e crebbe; Nè d'avampar, nè di pregar m'increbbe:	11
Si piace il modo onde un sol petto infiamma Con tante faci e con nova arte Amore.	14

³⁵⁸ Si cita dall'esposizione dell'autore al sonetto II (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 220).

³⁵⁹ Si ricordi, inoltre, che sulla metafora dell'incendio esordiva anche il sonetto che in C era deputato ad aprire il secondo libro (*L'incendio, onde tai raggi uscir già fore*), un componimento che nell'Osanna viene però spostato – e in un certo senso declassato – intorno alla metà della seconda sezione (CXLI).

Il componimento, primariamente attestato sul ms. E₂, rielabora, con un maggiore grado di complessità, un testo del Guarini apparso nelle *Rime de gli Academici Eterei* e ugualmente incentrato sul *topos* dell'incendio di una casa, «evento reale e spicciolo» che viene posto a confronto con l'ardore interiore dell'innamoramento (arg.: *Parla a le brigate che correano al rumore d'un fuoco appreso nel vicinato, facendo comparazione de le sue fiamme a quelle*):³⁶⁰

Voi, che de' danni altrui pietose genti correte ove fra turbe afflitte e meste ardendo sono ad un vil tetto infeste fiamme men de le mie vive e cocenti,	4
qui, dove al cor ben mille faci ardenti cieco fanciul meco scherzando ha deste, siate a spegner il foco ardite e preste che verso l'alma già par che s'aventi.	8
L'aura de' miei sospir via più l'accende, tal che né suon di dolorose squille né onda cura di duo rivi eterni,	11
né da fumo sorgente o da faville mostra di fuor i gravi incendi interni: ché quanto cresce più tanto men splende. ³⁶¹	14

La speculare e simmetrica contrapposizione tra accadimento concreto, esterno e quello soggettivo ed esclusivo che si verifica nel cuore dell'amante – con una implicazione sintattica che si riflette nella bipartizione della fronte, perfettamente divisa tra una prospettiva contingente (*Voi, che...*) e una che riguarda invece l'animo del soggetto (*qui, dove...*) – viene invece superata nell'evoluzione narrativa del sonetto tassiano, che devia dal prevedibile sistema binario grazie all'introduzione di un terzo elemento, la folgorante apparizione luciferina dell'amata. Scrive al riguardo Gigliucci:

³⁶⁰ Per la citazione e il confronto tra le varie declinazioni del tema nella tradizione lirica tardo cinquecentesca e barocca (con particolare attenzione ai rapporti tra il modello guariniano e le variazioni tassiane) si rimanda a R. GIGLIUCCI, *Case in fiamme*, in *Giù verso l'alto*, cit. (si cita da p. 198).

³⁶¹ Si cita da *Rime de gli Academici Eterei*, cit., p. 69. Il sonetto fu ripubblicato nel 1598, con una diversa conformazione testuale, nella stampa veneziana Ciotti: «Voi che de' danni altrui pietose genti, / correte ove fra turbe afflitte e meste / son poche fiamme ad un vil tetto infeste, / che per suo scampo ha 'l cielo amico e i venti, / qui, dove più di mille e più cocenti / nel seggio di quest'alma Amor n'ha deste, / deh rivolgete i passi! A spegner queste / sien tutte l'arti e i pensier vostri intenti, / poiché foco d'amor né onda cura / di lagrimoso rio, né suon di squille, / né vento di sospir, che più l'accende. / Né da fumo sorgente o da faville / mostra del petto mio la grave arsura, / che, quanto cresce più, tanto men splende» (si cita da B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, UTET, 1971, p. 207, son. n. XXIV).

c'è l'incendio di un caseggiato, presumibilmente, ben più grandioso, e contestualmente l'epifania di madonna lucida placida, che induce l'incendio interiore nel poeta. La divaricazione fra la fiamma *mia* e l'*altrui* è in regime di proporzionalità inversa (cresce la prima ove si spegne a poco a poco la seconda), e si aggiunge una terza fonte di luminosità, la donna stessa, lucifera e raggianti.³⁶²

Viene arricchita, inoltre, la funzione del referente oggettivo, non più solamente termine di paragone ma presagio materiale del successivo e incontrollabile divampare dell'ardore amoroso (cfr. vv. 9-10: *Così presagio d'amoroso ardore / Fu quel notturno foco*; cui si aggiunge la chiosa autoriale dell'esposizione: «dice che 'l fuoco notturno non fu causa del suo amore, perch'egli era prima innamorato, ma presagio»).³⁶³

A rendere però ancora più interessante la riscrittura tassiana è l'attivazione di un sottile cortocircuito intertestuale che ci indirizza, ancora una volta, nella sfera della gravità epica. Si sarà notato, innanzitutto, come *Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville* riproponga modalità sintattiche e narrative del primo sonetto sull'innamoramento; spicca, in particolare la corrispondenza di alcune porzioni testuali:

CLXV 1-11

Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville
 Rote faceano, e tenebrosi giri:
 E 'ntanto io spargea fuor caldi sospiri
 Al ribombar de le sonore squille.
Quando sembianze placide e tranquille
 L'alto incendio destar de' miei desiri;
 Et hor dovunque gli occhi o 'l piede io giri
 Miro i bei raggi sparsi a mille a mille.
 Così presagio d'amoroso ardore
 Fu quel notturno foco, e la mia fiamma,
 Già mancando l'altrui, s'accese e crebbe;
 [...]

II 1-4, 9-14

Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto
 Già rotto il cielo, ond'armò Sdegno il core,
 E le vestigia de l'antico ardore
 Io conoscea dentro al cangiato petto.
 [...]
Quando ecco un novo canto il cor percosse,
 E spirò nel suo foco, e più cocenti
 Fece le fiamme *placide e tranquille*.
 Nè crescer mai, nè sfavillare a' venti,
 Così vidi giamai faci commosse,
 Come l'incendio crebbe, e le *faville*.

La lettura in parallelo dei versi sopra riportati pone infatti in evidenza, dal punto di vista sintattico, il medesimo esordio verbale all'imperfetto seguito nel secondo distico da una coordinata polisindetica (con cui viene presentata la situazione iniziale), cui fa seguito, seppure con variazione del luogo di incidenza, la subordinata temporale

³⁶² GIGLIUCCI, *Case in fiamme*, cit., p. 197.

³⁶³ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 341.

introdotta dal *Quando* e mirata a introdurre la *climax* narrativa del testo (un modulo sintattico che è “proemiale” anche nei *Fragmenta*: cfr. *Rvf* 2 5-8 e 3 1-4). Ma non è tutto; come si è anticipato la tangenza interessa anche il contenuto informativo delle strofe coinvolte: mentre nei primi quattro versi il poeta si impegna a rendere conto di un amore incipiente (*E ’ntanto io spargea fuor caldi sospiri*, v. 3; *E le vestigia de l’antico ardore / Io conoscea dentro al cangiato petto*, vv. 3-4), l’evoluzione dei versi successivi è riservata, nel primo come nel secondo componimento, al racconto di come tale sentimento sia pienamente sbocciato per effetto di un evento improvviso e inatteso (un’epifania visiva in CLXV, sonora in II) e alla conclusiva constatazione del nuovo stato dell’amante (*e la mia fiamma... s’accese e crebbe*, vv. 10-11; *Così vidi giamai... come l’incendio crebbe*, vv. 13-14). Non meno importanti sono, infine, i richiami rimici e lessicali: di rilievo è la corrispondenza chiastica della parola rima *faville*, posta nel sonetto II in clausola del verso finale, mentre in CLXV si ritrova al termine del verso incipitario e con passaggio dalla sua accezione metaforica a quella concreta; interessa invece l’intero sintagma di clausola il recupero del secondo rimante (*placide e tranquille*, vv. 5 e 11).

Questi stringenti punti di contatto, se da una parte non fanno che confermare ulteriormente quanto osservato in apertura di paragrafo sulla tensione circolare della macrostruttura, risultano oltremodo significativi se si guarda al duplice coinvolgimento dell’*Eneide* virgiliana, chiamata in causa da entrambe le liriche Osanna: i rimandi al poema classico, insomma, risulterebbero consolidati, a formare una sorta di sistema, dalla stretta connessione dei due sonetti tassiani, al contempo contribuendo a una resa dell’esperienza dell’innamoramento con risvolti epici sotto l’aspetto intertestuale. Da notare, passando al dettaglio dei riscontri puntuali, è in primo luogo come il racconto della vicenda amorosa si apra nel segno Didone: il poeta afferma infatti che le prime avvisaglie dell’innamoramento lo inducono a riconoscere *le vestigia de l’antico ardore* (II 3), le tracce a lui già note della passione, citando esplicitamente (come non manca di denunciare l’autore nel commento, rinviando anche al calco dantesco di *Purg.*, XXX 48) le parole pronunciate dall’eroina all’inizio del quarto libro (IV 20-23: «Anna, fatebor enim, miseri post fata Sychaei / coniugis et sparsos fraterna caede penatis, / solus hic inflexit sensus animumque labantem / impulit. *Adgnosco veteris vestigia flammae*»). Il parallelismo tra l’io lirico e la Sidonia, se nei fatti limitato al componimento della prima parte, può però essere esteso anche al sonetto dell’incendio notturno, considerati i plurimi

riferimenti alla metafora dell'insorgere del fuoco d'amore in *Aen.*, IV.³⁶⁴ D'altra parte è ancora il Tasso dell'esposizione ad avvisare chi legge della presenza, nel testo, di un preciso calco virgiliano, in riferimento però allo spettacolo della devastazione prodotta dalle fiamme: le *rote* di fuoco e i *tenebrosi giri* di fumo (v. 2) scaturiti dal tetto incendiato dell'abitazione riprendono infatti la descrizione dell'eruzione dell'Etna di *Aen.*, III 571-574 («sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis / interdumque atram prorumpit ad aethera nubem / turbine fumantem piceo et candente favilla / attolitque globos flammaram et sidera lambit»). Il sottotesto epico del poema latino, insomma, appare saldamente legato, alla luce di questi riscontri, all'immagine topica del fuoco, nella sua declinazione metaforica come in quella concreta; e in questa direzione sembrerebbe attestarsi anche l'occasione "reale" del sonetto tassiano: di case in fiamme si leggeva senz'altro nell'*Eneide*, nell'ambito della rievocazione dell'incendio di Troia e, in particolare, nei versi che descrivono la vista della città devastata quale si presenta agli occhi di Enea: «Tum vero manifesta fides Danaumque patescunt / insidiae. Iam Deiphobi dedit ampla ruinam / Volcano superante domus, iam proximus ardet / Ucalegon, Sigea igni freta lata relucent. / Exoritur clamorque virum clangorque tubarum» (II 309-313). Significativa risulta, in particolar modo, la corrispondenza tra il punto di vista del poeta e quello altrettanto soggettivo dell'eroe troiano, cui si somma l'attenzione, nella lirica, al dettaglio sonoro del *ribombar delle sonore squille* – «de la campana che suona perchè la gente corra al fuoco» –³⁶⁵ che sembra riproporre il *clamorque virum clangorque tubarum* del testo latino, al contempo distanziandosi, per la sua altisonante gravità fonica (si noti in particolare l'onomatopeico *ribombar* e l'espressiva allitterazione della sibilante, per cui cfr. anche *Conq.*, XXIV 135 7-8: «Nè valle intorno v'ha, che non rimbombe / Di sacre squille, e di canore trombe»), dal meno efficace precedente guariniano (v. 10: *suon di dolorose squille*).

A conforto di quanto sin qui registrato si pone, con grande evidenza, il secondo elemento del dittico (CLXVI, arg.: *Nel medesimo soggetto*):

Tra l'empie fiamme a gli occhi miei lucente

³⁶⁴ Cfr., oltre a *Aen.*, IV 23, IV 1-2 («At regina gravi iamdudum saucia cura / volnus alit venis et caeco carpitur igni»), 54-55 («His dictis inpenso animum inflammavit amore / spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem»), 66-67 («est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore volnus»).

³⁶⁵ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 341.

La mia sì bella appare, e sì pietosa, Come al partir d'oscura notte ombrosa, Vidi purpurea luce in oriente.	4
<i>O come al tempo già di Troia ardente Helena tacque sospirando ascosa, Che le faci infiammò, rapita sposa, Piena la terra e 'l mar di fera gente.</i>	8
Sante luci del ciel, non faccia oltraggio Ingiurioso foco al biondo crine, Od a le rose in lei ch'invidia il maggio,	11
Nè strugga le sue bianche e fresche brine; E s'in me pur s'accende il dolce raggio, Non s'estingua il mio foco anzi il mio fine.	14

Nella prima quartina l'apparizione lucifera di madonna in prossimità delle fiamme notturne è paragonata al sorgere dell'aurora (tramite una similitudine che in parte, per la medesima contrapposizione tra luce e oscurità, ricorda *Conq.*, XXIV 20 1-4: «Parve, che nel finir, fiammelle, e lampi, / Scendesser verso lui dal Ciel sereno; / Come talvolta da' cerulei campi / Scote l'ombrosa notte aureo baleno», con riferimento a Goffredo). È però nella seconda strofa che organicamente si ricompongono, seppur a posteriori, i molteplici richiami virgiliani dei due sonetti gemelli precedentemente analizzati, II e CLXVI. L'evocata figura di Elena (ancora una volta con allusione puntuale, segnalata nel commento, al secondo libro: *Aen.*, II 567-569: «Iamque adeo super unus eram, cum limina Vestae / servantem et tacitam secreta in sede latentem / Tyndarida aspicio») ³⁶⁶ che assiste silenziosa all'incendio di Troia, ella stessa colpevole per aver suscitato, *rapita sposa*, un fatale incendio d'amore, può essere intesa come estrema sintesi e archetipica giustificazione della correlazione tra le fiamme sensibili alla vista e quelle interiori, soggettive, che ardono l'animo dell'amante. Sulla ricercata elaborazione tematico-concettuale del sonetto CLXVI, del resto, si era già espresso Roberto Gigliucci:

si depreca che il fuoco reale possa investire chiome e incarnato di madonna, mentre ci si dichiara ben desiderosi di bruciare sempre, con topica *voluntas* e *voluptas dolendi*. Poi c'è il confronto con Elena come causa dell'incendio di Troia. E tutta la rete intertestuale che rimanda a Virgilio, come si esplicita nello stesso autocommento tassiano, a voler nobilitare l'incendio moderno con il sublime

³⁶⁶ Per il parziale calco del v. 7 (*le faci infiammò*), ricontestualizzato in chiave metaforica e amorosa, Tasso rinvia invece a VI 518-519: «*flammas media ipsa tenebat / ingentem et summa Danaos ex arce vocabat*». Si tratta delle parole pronunciate con odio da Deifobo (nel suo racconto si sottolinea – in disaccordo rispetto alla versione del secondo libro (567-588), ripresa nel sonetto dell'Osanna, che la vede nascosta nel tempio di Vesta per timore delle vendette dei Danai – il tradimento di Elena, complice degli Achei nella notte dell'incendio di Troia).

immaginario dell'incendio iliaco, nel cui tragico contesto appunto Enea incontrava la muta ascosa Elena. Insomma, la duplice tassiana variazione sul tema (direi senz'altro posteriore al son. guariniano) fa ramificare invenzione su invenzione, lascivie liriche su un fusto di nobile gravitas.³⁶⁷

Il motivo del fuoco d'amore, magnificamente reintrodotta con il dittico dell'incendio notturno, persiste anche in alcuni dei componimenti che seguono, come nel sonetto di lontananza CLXVIII (anch'esso proveniente dall'autografo E₂), il cui esordio di stampo petrarchesco (cfr. *Rvf*, 229 1: «Cantai, or piango...», 230 1: «I' piansi, or canto...») evolve in una ridondanza iperbolica incentrata sull'immagine dell'incendio del cuore:

Amai vicino, hor ardo, e le faville
Porto nel seno, onde s'infiama il foco;
E non l'estingueria tempo nè loco,
Bench'io cercassi mille parti e mille.

È però con la coppia di sestine CLXX-CLXXI (e in particolar modo, come si vedrà, con la seconda delle due) che il riferimento tematico, con quanto ne consegue per quanto riguarda le relative variazioni concettuali, torna progressivamente a imporsi come dominante. La centralità del *topos*, in questo caso, si vede rafforzata dal contrasto tra la fredda durezza del casto lauro, cui è sovrapposta l'immagine dantesca e aspramente grave della donna-pietra, del primo componimento, e il pervasivo ardore del poeta su cui si fonda la seconda sestina. Ma si veda più nel dettaglio, a partire dalla stanza quarta di CLXX (vv. 19-24):

Tante faville ancor di viva pietra
Non uscir mai, quante da' vaghi rami,
E tutte somigliar lumi del cielo.
E se 'l percote Amor con gli aurei strali,
Vedreste fiammeggiar d'ardente lauro
Via più che selce ripercossa il tronco.

³⁶⁷ GIGLIUCCI, *Case in fiamme*, cit., pp. 197-98. In nota il medesimo si sofferma, inoltre, sul legame tra le chiome della donna e il fuoco, ricordando che «in un madrigale tassiano si dichiara una innocua consustanzialità dei due elementi», con riferimento a *Rime*, 348 1-3: «Aventossi repente a' capei d'oro, / ma non li offese, il foco, / quasi volesse dir: “Questo è il mio loco”», aggiungendo poi che «una ulteriore collusione metaforica fra *tetto* e *chiome* è sottintesa, giusta *Rvf* 325, 16 ove, come si sa, l'architettura corporea di Laura contempla il “tetto d'oro” per la *chevelure*» (*ibid.*, n. 362).

Non è infatti del tutto assente, nel primo elemento del dittico, il motivo del fuoco, sebbene in questo caso esso venga puntualmente adattato *e contrario* al contesto petroso: le faville che accendono i bei rami, simili alle stelle del cielo e paragonabili, allo stesso tempo, alle scintille scaturite dalla dura selce, alludono alla «proprietà del lauro già narrata di sopra»,³⁶⁸ con probabile riferimento alla ballata CXXXIV, in cui Amore, interrogato dal poeta, spiega quale sia l'origine dell'incendio che lo ha colpito: «Nè ferro trasse il tuo vivace foco, / Nè fuor di pietra ripercosso uscio, / Ma da la scorza d'un bel Lauro è nato» (vv. 4-6). Dalla corteccia della pianta – che «è la parte esteriore e significa l'apparenza» –³⁶⁹ sarebbero dunque spontaneamente generate le scintille che ardono l'animo dell'amante; ma se il durissimo tronco venisse colpito dagli aguzzi strali di Amore, ecco che allora lo si vedrebbe avvolto dalle fiamme (*fiammeggiar*), *via più che selce ripercossa*. Si noti, a questo proposito, come l'insistito paragone della donna-lauro alla pietra focaia, che viene ripreso (quasi a cornice della strofa: vv. 19 e 24) nel verso conclusivo, confermi come le fiamme non siano da intendere in funzione riflessiva: esse susciterebbero infatti l'ardore amoroso del poeta, ma non avrebbero alcun effetto sulla pianta, come del resto veniva reso noto nella ballata (vv. 7-12: «– E chi serba la fiamma in freddo loco? / O chi la temprà in guisa, o Signor mio, / Che non avampi l'arboscello amato? – / – La Natura, non io, per nostro honore: / Suo miracolo è questo. / Io d'esca in vece l'avicino al core. →»)³⁷⁰. A definire le coordinate semantiche e strutturali della lirica in funzione di uno stile ricercatamente sublime contribuirebbe dunque, in questo caso, la combinazione dell'evidente modello petroso dantesco – su cui si ritornerà a breve – con quello grave delle sestine del *Canzoniere*, chiamato in causa non solamente dalla coincidenza della forma metrica, ma anche per la ripresa del *senhal* del lauro, attivo in *Rvf*, 30 (*Giovene donna sotto un verde lauro*) e soprattutto *Rvf*, 142 (*A la dolce ombra de*

³⁶⁸ Si cita dall'esposizione (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 344).

³⁶⁹ Ivi, p. 321.

³⁷⁰ I versi conclusivi della ballata, riportati a testo, sono così chiosati dall'autore: «“O chi la temprà in guisa”: ch'ella non s'inamori. Amore di nuovo risponde al dubbio del Poeta, e la risposta è fondata sovra una natural proprietà del lauro, del quale fregandosi insieme la scorza o i rami, suole uscire il fuoco, come scrive Teofrasto, e più ampiamente il Mattiolo, ov'egli tratta di questa materia» (ivi, p. 321); le edizioni degli autori citati sono individuati da De Maldé rispettivamente nell'*Historia de le piante libri tre* (forse Venezia, Biondo, 1549) e nel *Compendium de plantis* (Venezia, Valgrisana, 1571).

le belle frondi),³⁷¹ da cui vengono riprese anche alcune parole-rima. Si riporta di seguito la significativa ultima stanza (vv. 31-36):

Tanto mi piacque prima il dolce lume
ch'i' passai con diletto assai gran poggi
per poter appressar gli amati rami:
ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
mostranmi altro sentier di gire al cielo
et di far frutto, non pur fior' et frondi.

Nella lirica tuttavia, che in una delle prime forme del *Canzoniere* «rispondeva probabilmente all'esigenza di dichiarare conclusa la narrazione amorosa», comunicando una «ferrea decisione d'intraprendere *altro salire al ciel* [v. 38]», i rimanti sarebbero volti a riprodurre la «duplicazione del 'ripensamento' [...] congegnandosi in una biforcazione fra mondo terreno (*frondi, poggi, rami*) e celeste (*luce, cielo, tempo*)».³⁷² Una tale bipartizione è invece assente nella sestina tassiana, dove il recupero di *rami* e *cielo*, nell'ambito di uno scenario naturale che fa da sfondo alla declinazione arborea dell'immagine muliebre, viene combinato, come si è anticipato, con il modello petroso – che filtra esplicitamente mediante il rimante fortemente connotato *pietra* – e in particolare modo con quello della sestina *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (*Rime*, 41),³⁷³ di cui si legga la quarta stanza (vv. 19-24):

La sua bellezza ha più vertù che pietra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba;
ch'i' son fuggito per piani e per colli
per potere scampar da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra

³⁷¹ Alla sestina *Rvf*, 30 (oltre che al sonetto 180, v. 7), rinvia anche il Tasso medesimo in sede di commento (*Rime d'amore*, cit., p. 343), con riguardo alla metafora delle *auree fronde* (vv. 1-6: «Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro / Tutto sicuro dal furor del cielo, / Con l'auree fronde e con pungenti rami, / Benchè molle paresse il nobile tronco; / Ma si ferma non fu rigida pietra, / E v'affinava Amor gli aurati strali»), che «significano “le chiome”», in accordo con il v. 24 del Petrarca («ch'è i rami di diamante, et d'òr le chiome»). Per il *vivo lauro* dell'esordio (anche in *Rvf*, 30 27, in clausola di verso) l'autore rimanda al sonetto *Al cader d'una pianta che si svelse* (vv. 9-11: «Quel vivo lauro ove solean far nido / Li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti, / che de' bei rami mai non mossen fronda»).

³⁷² G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, 1992, cit. a p. 286 e 287.

³⁷³ Tutto si tiene del resto, se si considerano le strette connessioni messe in luce dalla critica tra il componimento dantesco e *Rvf*, 142, la cui prima strofa «è tutto un riaffollarsi di suggerimenti di quella sestina» (D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, in «Revue des Études Italiennes» (nouvelle série), XXIX, 1-3, p. 15); ma cfr. anche FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., pp. 284-92 e gli ulteriori rinvii, per quanto riguarda le influenze delle petrose, a P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 125, 139 e a G. GORNI, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in «Lettere italiane», XXX, p. 6.

poggio né muro mai né fronda verde.

Si riconosce, qui, il motivo del simbolico superamento, da parte dell'amata, delle qualità della pietra, che è ricorrente nel testo tassiano: si pensi al riferimento alla solida stabilità della donna-lauro nei versi d'esordio (vv. 1-2, 4-5: «Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro / Tutto sicuro dal furor del cielo [...] / Benchè molle paresse il nobil tronco; / Ma sì ferma non fu rigida pietra»), alla durezza della sua scorza, con allusione alla castità (v. 9: «E 'l diaspro stimò più molle pietra»), alla virtù di generare scintille che accendono il fuoco d'amore (nei citati vv. 19-24) e, nel congedo, alla sua viva lucentezza (vv. 38-39: «e del mio lauro il tronco / Risplende più, ch'al ciel lucente pietra»). Sono, inoltre, i versi danteschi a presentare il contrasto, assente in *Rvf*, 142, tra la fredda severità dell'amata e l'incendio amoroso che arde il poeta (vv. 31-36):

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me, che mi torrei dormire in pietra
tutto 'l mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder du' suoi panni fanno ombra.

Introdotta da un *adynaton* che è «proverbiale sin da Euripide e Aristotele [...] poi attestato largamente nella poesia classica»,³⁷⁴ colpisce poi l'identificazione arborea di madonna, che è *legno molle* ('umido') e *verde*, dunque difficilmente infiammabile. Tali qualità vengono sì rovesciate nell'immagine delle copiose scintille scaturite dal tronco del lauro tassiano, sebbene invariate restano le conseguenze: come legno verde anche l'alloro della sestina CLXX, lambito solo esternamente dalle fiamme, non viene toccato dall'incendio che, transitivamente, colpisce soltanto l'amante. Di attestazione petrosa sono, infine, anche le faville incendiare (CLXX 19-24), cui è dedicata – con riferimento al pericoloso sguardo di madonna, che fa innamorare – la sirma dell'ultima stanza di *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*:

CLXX 19-24

Tante *faville* ancor di viva pietra
Non uscir mai, quante da' vaghi rami,

Dante, *Rime*, 43 74-78

Ancor negli occhi, ond'escon le *faville*
che *m'infiamman* lo cor ch'io porto anciso

³⁷⁴ Si cita dal commento di Claudio Giunta in ALIGHIERI, *Rime*, cit., p. 409.

E tutte somigliar lumi del cielo.
E se 'l percote Amor con gli aurei strali,
Vedreste *fiammeggiar* d'ardente lauro
Via più che selce ripercossa il tronco.

guarderei presso e fiso
per vendicar lo fuggir che mi face,
e poi le renderei, con amor, pace.

Per ritornare all'ambito della sequenza di riferimento di questo paragrafo (CLXV-CLXXI), il *topos* del fuoco d'amore, forte delle interferenze dantesche, si registra dunque anche nella sestina CLXX, seppure a prevalere – come prevedibile all'interno di un componimento incentrato sulla raffigurazione metaforica della virtuosa castità dell'amata – sia la controparte tematica della freddezza e della durezza. Contribuisce certamente in questo senso, come si è in parte visto, la ricorrenza del rimante *pietra*, ma di particolare rilevanza risultano anche, data la collocazione in chiusura di sestina, i molteplici richiami acquei che connotano la stanza finale (vv. 31-36: «Tal *sovra queste rive*, e 'n questo cielo / Questo meraviglioso e novo tronco, / Che non cura d'Amor l'arco e gli strali, / *In mezo al mar del pianto* è fredda pietra; / E 'ndura *al lacrimar* le foglie e i rami / *Ove non toccan l'onde* il verde lauro»), tramite cui il netto scarto segnato, sin dall'*incipit*, dalla sestina successiva (CLXXI) risulta ancora più marcato.

Oggetto del secondo elemento del dittico, che risponde – con modi che si potrebbero definire almeno in parte speculari e, contestualmente, antitetici – alla petrosità della donna, è infatti primariamente l'amore del poeta *sotto metafora di fuoco* (arg.: *Parla del suo amore sotto metafora di fuoco e de la sua Donna sotto quella de l'aura*). Si riporta di seguito la prima stanza (vv. 1-6):

Poi che non spira al mio soave foco,
Amor, come solea, placida l'aura,
Chi temperà questa amorosa fiamma?
Qual troverò solinga e chiara fonte,
Cinta di lauri, o quale ombroso rivo,
Mentre io mi sfaccio a sì lucenti raggi?

La serie di liriche, inaugurata dalla magnifica allusione all'epico incendio di Ilio, trova qui, nella vertiginosa ripetizione delle connotate parola-rime (*foco, fiamma, raggi*) della sestina, che rinnovano a ogni stanza le tormentose fiamme d'amore, l'apice dello svolgimento tematico. È inoltre interessante notare come la convergenza semantica dei sostantivi posti in clausola di verso sia parzialmente condivisa da un altro e non casuale componimento, la ricercata sestina doppia, edita nell'edizione Marchetti, *Hespero già*

risplende, Hespero in cielo (Rime, 1366), *hapax* metrico nell'intero *corpus* lirico tassiano (vv. 1-6):

Hespero già risplende, Hespero in cielo,
Al fin sorge aspettato al novo lume,
Gioveni homai sorgete; hor viva fiamma,
Dà bel principio co' notturni raggi
A questa chiara, e fortunata notte:
Vieni Himene Himeneo, ch'è spento il giorno.

Si tratta di una lirica di carattere epitalamico che Tasso inviò a Scipione Gonzaga a celebrazione delle nozze del fratello, Giulio Cesare Gonzaga, con Flaminia Colonna (1587). La metafora amorosa del fuoco, comune ai due testi, si declina però qui secondo la sua accezione nuziale: la *fiamma* è infatti allusione, nella maggior parte delle incidenze, alla fiaccola di Imeneo, i *raggi* alla diffusione della sua luce nella notte che accoglie i novelli sposi, come dimostrato, per esempio, anche dai successivi vv. 9-12: «A questi amici de la fredda notte, / Fatevi incontra, e sol di questo lume / Lo qual fiameggia d'amorosi raggi, / Et a prova cantiam sì bella fiamma». La divaricazione rispetto al significato delle medesime voci nella sestina CLXXI è dunque notevole, specialmente per quanto riguarda la seconda, dal momento che – come chiosato dall'autore in esposizione al v. 7 («Ahi, soavi ben furo e dolci i raggi / Ch'acceser già ne l'alma il dolce foco») ma in accordo anche con la massima parte dei riscontri restanti – «chiama “raggi” gli sguardi de la sua Donna, ch'accesero il suo amore».³⁷⁵ Non mancano tuttavia, al di là delle già rilevate coincidenze metriche e parzialmente tematiche (il fuoco delle due liriche è infatti in entrambi i casi fuoco d'amore), alcuni contatti puntuali: anche nella sestina doppia infatti, in un unico caso, i *raggi* sono intesi con riferimento agli occhi della donna (vv. 13-18):

La palma è ne l'incendio, e ne la fiamma
Vieni Himene Himeneo, ch'è spento il giorno,
Elle son preparate, e i dolci raggi
Di sì begli occhi, onde s'infiamma il Cielo
Sgombrano ogni pensier co 'l dolce lume,
Ma la vittoria ama il pensar di notte.

³⁷⁵ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 344.

E si noterà, a questo proposito, come *dolci* siano definiti anche gli sguardi di Laura che infiammano il cuore dell'amante in Osanna CLXXI 7. Qui però i raggi sono tali da incendiare il cielo, un'immagine condivisa anche da *Poi che non spira al mio soave foco*, sebbene calata, o meglio, sublimata in un contesto mitico (vv. 13-16):

D'Etna somiglia pur l'accesa fiamma
O di Fetonte traviato i raggi,
Quando s'ascose ne l'occulto fonte
Il Nilo, per fuggir l'ardente foco;

In questo caso è però l'ardore del soggetto lirico a essere paragonato al traviato percorso incendiario di Fetonte sul carro del Sole, i cui effetti – simili a quelli provocati dagli occhi della sposa, che infiammano la volta celeste – Tasso aveva già precedentemente ricordato nel libro delle amorose, a commento del sonetto XVI: «i poeti favoleggiando dissero che Fetonte uscendo dal zodiaco per lo spavento de le fiere e de' mostri che in quello si vedevano, accendesse quella parte del cielo in guisa che vi rimase perpetuamente il segno de l'incendio».³⁷⁶ Secondo il medesimo intento sublimante dell'esperienza amorosa si legge inoltre il confronto iperbolico con il fuoco dell'Etna, che si ritrova anche in altre liriche tassiane: nel sonetto *Donna, se ben le chiome ho già ripiene* (*Rime*, 389 5-6: «Etna così sul dorso alto sostiene / le brine e 'l gelo e dentro ha fiamma eterna»)³⁷⁷ e soprattutto in uno dei madrigali scritti ad istanza di Don Carlo Gesualdo, principe di Venosa (*Rime*, 483): «Etna d'amor son io, / il mio amore è la fiamma / che a mezza notte mi consuma e 'nfiamma, / e i miei caldi sospiri / son le rote di fumo e i torti giri, / e l'indurato gelo / presso a le fiamme è l'amoroso zelo, / e 'n un istesso core / il ghiaccio serba fede al vivo ardore» (dove le *rote di fumo e i torti giri* del v. 5 richiamano invece CLXV 1-2: «Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville / Rote faceano, e tenebrosi giri»). Per tornare alla sestina CLXXI, il *topos* del vulcano, che, come ha osservato Basile, «aveva ripreso vigore nel Cinquecento dopo il *De Aetna* di P. Bembo»,³⁷⁸ persiste inoltre,

³⁷⁶ Ivi, p. 232.

³⁷⁷ Il sonetto è incluso, con alcune varianti (tra cui la soppressione del riferimento esplicito all'Etna ai vv. 5-6, che leggono: «Così monte su 'l dorso alto sostiene / Le brine, e 'l gelo, e dentro ha fiamma eterna»), nella Marchetti, introdotto dall'argomento: *Dimostra con la comparatione d'Etna, e de la selce come un vecchio Cavaliero freddo esteriormente per la vecchiezza, habbia nel core il foco amoroso*.

³⁷⁸ TASSO, *Le rime*, vol. I, p. 356. Esso si attesta, per esempio, anche nel sonetto del Guarini *Se gli amorosi miei gravi tormenti* (sonetti 11 7-11: «Mirate il cor dove l'incendio accolto / più chiare ha le faville

indirettamente, nella preziosa trasfigurazione dell' *fontana di vivo foco*, che segue nella stanza successiva (vv. 19-24):

Che giova, oimè, versar nel seno un rivo
Se cresce al suo stillar la crudel fiamma,
E de' lamenti miei s'accende a l'aura?
Se non manca homai l'esca a questi raggi,
Io fontana sarò di vivo foco,
Nè mi varrà ch'io mi converta in fonte.

L'immagine è tratta, come reso noto nell'esposizione, dalla prima delle *Odi pitiche* di Pindaro (vv. 21-22), dove viene impiegata in senso concreto con riferimento ai flutti lavici dell'Etna.³⁷⁹ Insomma, come appariva chiaro, nel dittico di sonetti CLXV-CLXVI, l'intento di «nobilitare l'incendio moderno con il sublime immaginario dell'incendio iliaco»,³⁸⁰ qui l'esperienza amorosa – nell'ultimo componimento che precede la serie finale di sonetti e su cui influiscono, dal punto di vista della grave ricercatezza stilistica, le rilevate tangenze con l'epitalamio encomiastico della Marchetti – è grandiosamente paragonata al devastante ardore delle colate vulcaniche e consacrata nel segno del mito incendiario di Fetonte.

2.2.5. Ascesi e pentimento nella serie dei sonetti finali

Si è già più volte anticipato come la serie finale dei sonetti CLXXII-CLXXVIII – alla luce delle recenti acquisizioni di Massimo Castellozzi sull'importante valore finale e conclusivo dei sette componimenti («rispettivamente preceduti e seguiti dalle due serie di sestine e dai due sonetti terminali a Fabio Gonzaga») –³⁸¹ ricopra un ruolo determinante nell'ambito del macrotesto del *liber* amoroso, dato l'imporsi di una visione

e più cocenti. / Così in gelida selce anco dimora / chiusa favilla, e talor d'Etna il seno / sotto falda di neve arso fiammeggia»).

³⁷⁹ Cfr. ID., *Rime d'amore*, cit., p. 345.

³⁸⁰ GIGLIUCCI, *Case in fiamme*, cit., p. 198.

³⁸¹ CASTELLOZZI, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno»*, cit., p. 1124; ma cfr. anche ID., *Nota in margine al finale delle "Rime d'amore" di Torquato Tasso*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. ALFONZETTI, T. CANCRO, V. DI IASIO, E. PIETROBON, Roma, Adi editore, 2017, Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896 [data consultazione: 15/11/2020].

dell'esperienza d'amore in chiave filosofica e spirituale. In particolare, è stato notato come il finale, «solo flebilmente narrativo», sia:

individuabile piuttosto attraverso la filigrana del rapporto stabilito fra poesia e critica, ovvero fra 'prassi' e 'teoria', e ripartito, sulla scorta di un perpetuo sincretismo o eclettismo filosofico al secolo imperante, tra una prima terna a maggior vocazione ascetica (ed eventualmente biografica) ed una seconda terna dal tono più prettamente cosmologico-ontologico, chiusa infine dal cosiddetto sonetto petrarchesco del 'pentimento'.³⁸²

Al di là delle evidenti implicazioni filosofiche e religiose, interessa però, in questa sede, incominciare la disamina nel segno dell'intertestualità lirica, a partire da un'osservazione che riguarda il primo sonetto (CLXXII). Scrive infatti Castellozzi, a proposito di *Huom di non pure fiamme acceso il core*:

premessa la distinzione fra quanti esperiscono un amore basso ed uno celeste, è Amore stesso a comandare a questi ultimi che «il mondo conosca et quindi impare» quanto grande è la sua forza; nel monito sembrano risuonare il dovere degli iniziati nel mito della caverna di Platone e consuetudine gli argomenti del celeberrimo sonetto casiano, oggetto della giovanile lezione tassiana.³⁸³

Il sonetto casiano di cui si fa menzione è ovviamente *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due*, esempio accertato di *gravitas* e magnificenza per forma e concetti,³⁸⁴ nonché ragione cogente per un confronto puntuale tra i due testi:

CLXXII

Huom di non pure fiamme acceso il core,
Che lor ministra esca terrena immonda,
Chiuda il suo foco in parte ima e profonda,
E non risplenda il torbido splendore.
Ma chi infiammato di celeste ardore
Purga il pensier in viva face e 'n onda,
Non è ragion che le faville asconda
Senza parlar, nè tu 'l consenti, Amore.
Chè s'altri, tua mercè, s'affina e terge,
Vuoi ch' il mondo il conosca, et indi impare
Quanto in virtù di que' begli occhi hor puoi.

Della Casa, *Rime*, 64

Questa vita mortal, che 'n una o 'n due
brevi e notturne ore trapassa, oscura
e fredda, involto avea fin qui la pura
parte di me ne l'atre nubi sue.
Or a mirar le grazie tante tue
prendo, ché frutti e fior, gelo e arsura
e sì dolce del ciel legge e misura,
eterno Dio, tuo magisterio fue;
anzi 'l dolce aer puro e questa luce
chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre,
traesti tu d'abissi oscuri e misti,

³⁸² ID., *Nota in margine al finale delle "Rime d'amore"*, cit., p. 1.

³⁸³ Ivi, p. 4.

³⁸⁴ Cfr. TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, cit.

E s'alcun pur il cela, insieme i tuoi
Più degni fatti in cieco oblio sommerge,
E de l'alte tue glorie invido appare.

e tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce
di tenebre era chiuso e tu l'apristi,
e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre.

Come appare chiaro da una lettura appaiata, le tracce del modello dellacasiano non risultano, invero, manifeste (un fattore significativo, se si considera che CLXXII è in realtà una lirica giovanile, pubblicata nel canzoniere delle *Rime eteree*, e dunque appartenente alla fase tassiana di più pedissequa imitazione del Monsignore). È però utile, in primo luogo, muovere da rilievi e tangenze di tipo strutturale e, in particolare, dalla fronte: se infatti, in *Huom di non pure fiamme acceso il core*, la perfetta bipartizione tra prima e seconda quartina ripropone la contrapposizione neoplatonica tra amore concupiscibile e amore spirituale, nel Casa, allo stesso modo, la scansione metrica tra prima e seconda strofa segna il passaggio dalla tensione verso la vanità della vita terrena alla celebrazione contemplativa del creato di Dio. Spicca, in questo senso, l'esordio avversativo che caratterizza, in entrambi i casi, il v. 5 (*Ma* e, con declinazione temporale, *Or*, che marca il superamento di una stagione spesa vanamente e macchiata dal peccato); ma ancor più significativa si rivela la coincidenza della contrapposizione concettuale, su cui si fondano entrambe le liriche, fra l'oscurità e la luminosità redentrice. Mentre in *Questa vita mortal* le *atre nubi* sono allusione alle tenebre del peccato, che ostacolano il disvelamento della *luce chiara* dell'opera divina (a sua volta contrapposta, nella sirma, al caos degli *abissi oscuri e misti*, che ha preceduto il momento della creazione), nel sonetto tassiano il contrasto appare senz'altro più sfumato ma ugualmente determinante per suggerire un parallelismo tra la potenza del Dio creatore dellacasiano e quella del puro amore celeste di CLXXII. Qui le *non pure fiamme* – secondo l'esposizione, con una *climax* esplicativa, «l'amor non legitimo, non sincero, non honesto»³⁸⁵ sono definite, in clausola del v. 4, *torbido splendore*, sintagma coniato dal Bembo (10 1-4: «Usato di mirar forma terrena / quest'anni adietro, et torbido splendore, / vidi la fronte di celeste honore / segnata et più che sol puro serena»),³⁸⁶ dove l'aggettivazione denuncia apertamente il riferimento a una scarsa lucentezza. Il fenomeno viene spiegato con una precisa motivazione tecnica nel

³⁸⁵ ID., *Rime d'amore*, cit., p. 345 (per la successiva citazione tratta dalle esposizioni vd. p. 346).

³⁸⁶ Il sintagma si attesta nell'Osanna anche in LI 9-11 («Dunque perchè destar fiamme novelle / Cerchi dal falso e torbido splendore / Che 'n mille aspetti qui vago riluce?»), con riferimento alle bellezze terrene delle altre gentildonne di corte e in contrapposizione con la «bellezza angelica e celeste» (v. 8) della donna amata (cfr. par. 1.2.2).

commento («il fuoco d'amore perturbato da l'essalationi de la carne è simile a la fiamma mescolata co 'l fumo»), sebbene, d'altra parte, come ricorda Pestarino «l'amore fisico, sensuale, vuole silenzio e oscurità, secondo *topos* già antico».³⁸⁷ A tale torbido (e quindi oscuro, meno luminoso) fuoco si contrappongono, nella seconda quartina, le chiare faville di *celeste ardore*, simbolo dell'amore spirituale; ma è interessante notare come determinante, in questo senso, risulti la lezione Osanna: essa, accogliendo le correzioni del Chigiano (C_b), introduce al v. 4 il calco bembiano (*torbido splendore*) tramite cui il contrasto tra la prima strofa (che suggerisce un confronto con le tenebre terrene del sonetto del Casa, vv. 1-4) e la seconda, all'insegna delle lucifere fiamme celesti, risulta consolidato. Diversa appariva infatti la lezione del sonetto nella sua forma eterea, poi filtrata nella stampa 11: «Chi di non pure fiamme acceso ha 'l core, / E lor ministra esca terrena immonda, / Chiuda l'incendio in parte ima e profonda / Sì che favilla non n'appaia fuore» (*Rime eteree*, 16). Non mancano, poi, ulteriori e più esplicite conferme della presenza del modello lirico dell'acasiano: Al v. 2 l'*esca terrena immonda* (vale a dire, secondo l'esposizione, i «pensieri lascivi» che sono «nutrimento de l'Amore») rinvia, come ha notato Pestarino, alle *terrene esche mortali* del sonetto di Glauco (*Rime*, 62 13-14: «sì 'l core anch'io, che per sé leve fora, / gravato ho di terrene esche mortali») e «d'altronde sia *terreno* sia *immondo* sono aggettivi connotati nel *corpus* di monsignore».³⁸⁸

Il *topos* delle fiamme, che si ricollega alla serie precedente (cfr. par. 2.2.4) e in particolare alla sestina CLXXI, è sostituito nel successivo sonetto CLXXIII da quello del canto della donna, ugualmente significativo per quanto riguarda il richiamo, nelle battute finali del libro, alle fasi iniziali dell'innamoramento – con riferimento alle liriche II e III – nel segno sublimante di un'elevazione spirituale dell'esperienza amorosa. Scrive, a questo proposito, Erminia Ardissino:

Nel sonetto *Aprite gli occhi, o gente egra mortale* il poeta invita ad “innalzarsi” dietro il canto della donna, che non è né di sirena, né mortale, ma capace di «sgombra[re]» dalle anime «i pensier bassi»: [...] La lode della donna per il suo canto contribuisce alla spiritualizzazione d'amore, secondo una ben nota suggestione ficiniana. [...] Come la bellezza, così la musica eleva l'anima e

³⁸⁷ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 102; quale esempio significativo viene citato Ovidio (*Ars am.*, II 607 ss.: «Praecipue Cytherea iubet sua sacra taceri; / admono, veniat nequis ad illa loquax [ecc.]»).

³⁸⁸ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 104.

guida alla contemplazione. È questa un'idea platonica riattualizzata da Ficino nell'argomento dello *Ione*, dove viene applicata al furore poetico: [...] L'idea elaborata da Ficino ha un forte sapore plotiniano e verso plotino sembra orientarsi anche Tasso nell'interpretare le terzine del sonetto sopra citato.³⁸⁹

Dove il commento tassiano alle terzine («quella de la musica è una de le tre vie per le quali l'anima ritorna al cielo, per opinione d'alcuni filosofi, come appresso diremo più distintamente»)³⁹⁰ suggerisce il confronto con un altro sonetto, raccolto però nella stampa Marchetti, *Per tre sublimi vie sopra le stelle* (*Rime*, 1039) – già citato nel corso del par. 1.2.2 –, in cui si legge nell'esposizione: «Come scrive Plotino nel libro *De triplici animae reditu*, tre sono le strade di ritornare al Cielo, l'una per via de la bellezza, o de l'Amore, la seconda de la Musica, la terza de la filosofia».³⁹¹ Come già rilevato per CLXXII, è però quanto mai significativo notare come, anche in questo caso, la redazione Osanna punti a contaminare la declinazione filosofica dell'amore recuperando concetti e immagini che appartengono al serbatoio della *gravitas* lirica dell'acasiana. Si propone di seguito la prima quartina di CLXXIII con a fronte i primi sette versi di Della Casa, *Rime*, 54:

CLXXIII 1-4

Aprite gli occhi, o gente egra mortale,
In questa saggia e bella alma celeste,
Che di sì pura humanità si veste,
Ch'a gli angelici spirti è in vista eguale.

Della Casa, *Rime*, 54 1-7

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
Notte placido figlio, *o de' mortali*
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa,
soccorri al core omai che langue e posa
non ave, e questa membra stanche e frali
solleva: [...]

Il sintagma di clausola dell'*incipit* tassiano riabilita, per quanto concerne l'aspetto variantistico, la lezione originaria, quale si leggeva nella prima attestazione a stampa del componimento (la stampa aldina del 1581, siglata 8), respingendo contestualmente la redazione chigiana, in cui la seconda e definitiva stesura, in pulito, della lirica, nell'ultima carta del codice occupata dal canzoniere, esordiva così: «Aprite gli occhi, o miseri mortali, / In questa chiara e bella alma celeste, / Che di sì pura humanità si veste, / Che

³⁸⁹ ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino*, cit., pp. 135-36.

³⁹⁰ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 347.

³⁹¹ ID., *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, cit., p. 80.

gli angeli a lei sono in vista eguali» (vv. 1-4, c. 96v). Ed è grazie a questo intervento restaurativo che appare evidente un rinvio al sonetto al Sonno, suggerito dalla più che parziale coincidenza della tessera *gente egra mortale* con l'inciso dei vv. 3-4 del componimento del Monsignore (*o de' mortali / egrì conforto*). Oltre all'evidenza del riscontro lessicale, occorrerà registrare come la rifunzionalizzazione tassiana dialoghi con il proprio modello su un livello che non è soltanto formale: qui infatti quella che viene definita, facendo ricorso alle parole di Castellozzi,³⁹² come una «esortazione ad una elevazione dal sonno, dal peccato originale, dalle “valli di pianto” [v. 8], verso le alte cime della *pulchritudo animae*» – gli occhi sono infatti, specifica l'autore nel commento, «gli occhi de la mente, de' quali sono oggetto le bellezze de l'anima» – sembra rovesciare in senso positivo l'invocazione dellacasiana che al contrario, ben lontana dalle salvifiche prospettive celesti della lirica Osanna, individua nel sonno l'unico conforto possibile alle sofferenze della vita mortale.

La spiccata *gravitas* della redazione Osanna del sonetto rispetto alla scartata versione chigiana, del resto, è un aspetto che è già stato opportunamente sottolineato da Castellozzi:

Notevoli, fra i due testimoni [C e 85], sono le varianti interne al sonetto che ne moralizzano il tono soprattutto attraverso le sostituzioni lessicali e ne rendono più “grave” lo stile attraverso ristrutturazioni sintattiche, con conseguenti effetti retorici di più spiccata solennità: [...] Nella veste presentata sul Chigiano, la gravità dell'*incipit*, con l'invocazione all'imperativo plurale, finiva per assumere un'intonazione escatologico-predicatoria forse eccessivamente scoperta. La sostituzione su Osanna di *miseri* con il più ricercato latinismo *egra* e, specialmente, l'innalzamento retorico ottenuto dal pur raro e piuttosto straniante zeugma (segnalato proprio dal Tasso nell'autocommento) sembrano meglio appagare l'eleganza formale richiesta dalle altitudini spirituali cui perviene infine la *saggia e bella alma celeste*.³⁹³

Vale la pena, inoltre, soffermarsi brevemente anche sulle due strofe centrali del sonetto (vv. 5-11):

Vedete come a Dio s'inalza, e l'ale
Spiega verso le stelle ardite e preste;

³⁹² CASTELLOZZI, *Nota in margine al finale delle “Rime d'amore”*, cit., p. 4.

³⁹³ ID., *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno»*, cit., p. 1126.

Com' il sentier v' insegna, e fuor di queste
 Valli di pianto al Ciel s' alza e sale.
 Udite il canto suo, ch' altro pur suona
 Che voce di Sirena, e 'l mortal sonno
 Sgombra de l' alme pigre, e i pensier bassi.

Si noterà innanzitutto l'attestazione, al v. 10, della tessera *mortal sonno* – con un'aggettivazione maggiormente espressiva rispetto a C (*grave sonno*, ma in clausola del v. 11) – tramite cui appare ancora più esplicita la correlazione del componimento con il precedente dellacasiano. A proposito della quartina, è stato invece messo in luce come la lezione della *princeps* contribuisca a dichiarare «la natura apertamente teologica del testo»:³⁹⁴ indicativa, in questo senso, la sostituzione lessicale del v. 5 (*al Ciel C > a Dio* 85; scelta che però è in parte giustificata dall'introduzione, in 85, della voce *Ciel* al v. 8, mentre in C la *facies* dei vv. 7-8, ben diversa da quella della stampa, era la seguente: «e quante fiamme intorno accese e deste / ha ne' suoi voli alteri e triomfali») e le varianti dei vv. 7-8, tali per cui è la donna, alla quale viene attribuito «un carattere “angelico”, secondo la tradizione dionisiana, neo-platonica e poi dantesca [...] a mostrare pertanto la via di accesso al Cielo».³⁹⁵ Significativa è poi la presenza, nell'Osanna, dell'espressione di sapore biblico *valli di pianto* (v. 8, con cui, si nota nell'autocommento, «chiama il mondo»), che rinvia indirettamente a un altro sonetto, il CLXXVIII (l'ultimo della serie), in cui notevole si mostra, ancora una volta, l'ascendenza grave della poesia del Casa:

Padre del cielo, hor ch' atra nube il calle	
Destro m' asconde, e vie fallaci io stampo	
Per questo paludoso instabil campo	
De la terrena e lagrimosa valle,	4
Reggi i miei torti passi ond' io non falle,	
E di tua santa gratia il dolce lampo	
In me risplenda; e di sicuro scampo	
Mostra il sentiero a cui voltai le spalle.	8
Deh, pria ch' il verno queste chiome asperga	
Di bianca neve, o di sì breve giorno	
Copran tenebre eterne il debil lume,	11
Dammi, ch' io faccia al tuo camin ritorno,	
Quasi vestito di celesti piume,	
Signore, e tu mi pasci, e tu m' alberga.	14

³⁹⁴ Ivi, p. 1127.

³⁹⁵ *Ibid.*

Sui recuperi flagranti, in questo componimento, di plurime tessere dellacasiane si è soffermato Pestarino, che ha rilevato, per quanto riguarda la fronte del sonetto, la stretta aderenza del v. 3 (resa ancor più evidente nel passaggio dalla lezione eterea – che legge ai vv. 3-4: «Con vago piè per questo instabil campo / De la mondana e paludosa valle» – all’Osanna) a un passo della canzone 32 (vv. 23-25: «Ma, lasso me, per le deserte arene, / Per questo paludoso instabil campo / Hanno i ministri tuoi trovato il calle»), mentre la costruzione del v. 6 (*di tua santa gratia il dolce lampo*), con sintagma inarcato nella redazione eterea (vv. 6-7: «e di tua gratia il lampo / Dolce sopra me splenda»), sembrerebbe conservare la memoria dei vv. 26-29 del medesimo componimento di Monsignore («Ch’i’ riconosco di tua face il lampo / E ’l suon de l’arco, ch’a piagar mi vène. / Né l’onda valmi o ’l giel di questa valle, / Né ’l segno è duro, né l’arcier mai falle»), sia «per l’analogo costruito anastrofico», sia «per la progressione rimica *valle* : *falle*, che Tasso mantiene in versi contigui ma variando il senso (i due *falle* sono solo omografi)». ³⁹⁶ Due riscontri che si rivelano interessanti, come ha notato ancora Pestarino, anche per la ricontestualizzazione del materiale lessicale, nel sonetto tassiano, dall’ambito amoroso della fonte a quello alto e spirituale della preghiera a Dio.

Si è menzionata, poco sopra, la connessione stabilita dalla tessera di CLXXIII 8 (*valli di pianto*) con il presente componimento, e rapportabile, in particolare, all’esplicito riferimento alla *lacrimarum vallis* del v. 4: *De la terrena e lagrimosa valle*. Da segnalare è però che la tessera è innovazione propria della *princeps* (nella redazione eterea: *mondana, e paludosa*), una scelta che è notevole soprattutto per l’introduzione dell’aggettivo *lacrimosa*, tramite il quale viene attivato un ulteriore cortocircuito intertestuale nel segno della *gravitas*. Nonostante la diversità contestuale, sembra infatti essere presente la memoria dei «lagrimosi e tristi / campi d’Inferno» evocati nel sonetto alla Cura (Della Casa, *Rime*, 8 7-8) e, con essa, anche le sottese implicazioni virgiliane che – insieme al recupero della dittologia petrarchesca di *Rvf*, 115 12 («la faccia lagrimosa et trista») – connota la lezione del Casa, legata al ricordo epico dei «lugentes campi» dell’Averno di *Aen.*, VI 441;³⁹⁷ la traccia dellacasiana (e classica), la cui individuazione è

³⁹⁶ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 264.

³⁹⁷ Sul percorso variantistico del sonetto alla Cura, e in particolare del suo «punto focale» (i vv. 7-8), si era soffermato Roberto Fedi, il quale così concludeva: «Il lettore cinquecentesco poteva così apprezzare l’incrocio di memorie comico-epiche, la solenne impostazione del problema lirico nel superamento delle asprezze del Dante infernale con la *gravitas* virgiliana. Proprio al centro del sonetto, e inarcato in un forte

autorizzata dalla suddetta sostituzione aggettivale (*paludosa* > *lagrimosa*), troverebbe inoltre la conferma nell’attestazione, sebbene anticipata al v. 3, del sostantivo *campo*, nella sede esposta di clausola (...*paludoso instabil campo*).³⁹⁸ Le convergenze tuttavia, anche per questa lirica e come nei casi precedenti, non sono limitate esclusivamente alla sfera lessicale, se si considera che qui, nella chiusa del libro, ritornano concetti e immagini che – con maggiore aderenza semantica rispetto a quanto rilevato per CLXXIII – appartengono anche a *Questa vita mortal*, sonetto con cui si conclude il canzoniere del Monsignore. Si noterà, innanzitutto, come la prima quartina tassiana sia fondata, allo stesso modo, sulla rappresentazione metaforica del traviamiento quale nube oscura (*atra nube*, v. 1) che ostacola il retto percorso della vita dell’uomo (cfr. Della Casa, *Rime*, 64 1-4: «Questa vita mortal, che ’n una o ’n due / brevi e notturne ore trapassa, oscura / e fredda, involto avea fin qui la pura / parte di me ne l’atre nubi sue»). Contestuale è poi la conseguente ripresa del contrasto tra le tenebre del peccato e la illuminante grazie divina, sebbene essa qui, non ancora rivelata, si attesti come proiezione speranzosa dell’io penitente (vv. 5-7): «Reggi i miei torti passi ond’io non falle, / E di tua santa gratia il dolce lampo / In me risplenda...», mentre nel modello la salvifica redenzione è per il soggetto, che può finalmente godere del *dolce aer puro e questa luce chiara* (vv. 9-10), già avvenuta. Se poi nell’Osanna, «a seguito di un processo di riscrittura e risistemazione del distico finale che avverrà anche a costo di uno schema rimico CDE DEC che risulta *hapax* in *Rvf* 95», cade l’immagine del ritorno a Dio «nei termini dichiaratamente dellacasiani [...] del *sublime augel*», che si attestava invece nella chiusa della redazione eterea (vv. 12-14: «Dammi ch’io faccia a tua magion ritorno, / Come sublime augel che spieghi et erga / Da vil fango palustre al ciel le piume»);³⁹⁹ al contrario, è determinante, per quanto riguarda il consolidamento del modello costituito da *Questa vita mortal*, la

enjambement, il sintagma “campi d’inferno” ripeteva, nella stessa posizione di inizio verso in cui si distendeva il “lugentes campi” del passo virgiliano (ma con la variante dell’inversione sostantivo-attributo, o specificazione, e l’eco anticipata – per così dire – dell’aggettivo originario al verso precedente), un ricordo lontano ma di nuovo sensibile e di profonda caratterizzazione. Era un segnale: indicava, come abbiamo accennato, anche un superamento stilistico verso una nuova sperimentazione in questa prima parte del canzoniere del Della Casa, un’indicazione di percorso netta e ricca di implicazioni» (FEDI, *Canzonieri lirici nel Cinquecento*, cit., p. 67).

³⁹⁸ Sulla definitiva lezione della *princeps* può avere influito, tuttavia, anche la memoria della *Canzone a l’anima* del padre Bernardo: si veda *Amori*, III 66 20-26 («E la nebbia dispergi, / Co’ raggi del dolore atroce e duro, / De le tue colpe, e de’ terreni inganni: / Spiega i possenti vanni, / Amica mia, et a quell’aere oscuro, / A quella inferna e lagrimosa valle, / Scorta da Carità, volgi le spalle»).

³⁹⁹ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 267.

lezione della *princeps* in corrispondenza dei vv. 10-11 («o di sì breve giorno / Copran tenebre eterne il debil lume»; nella redazione eterea: «e 'l mio nascente giorno / Chiuda in tenebre eterne il fosco lume»), dove il sopraggiunto riferimento al *topos* della brevità della vita, sostituendo l'allusione alla giovinezza del poeta (non più giustificabile all'altezza della stampa mantovana: *e 'l mio nascente giorno > o di sì breve giorno*), si ricollega al celebre esordio della lirica finale del Monsignore («Questa vita mortal, che 'n una o 'n due / brevi e notturne ore trapassa...»).

A proposito delle liriche sin qui prese in considerazione, non può tuttavia non colpire – in particolar modo per quanto riguarda la connessione, nel nome del Casa, dei sonetti CLXXIII e CLXXVIII (ma si pensi anche al modello di *Questa vita mortal*, sotteso, in maniera diversa, sia a CLXXII che a CLXXVIII) – l'apparente contraddizione che deriva dalla combinazione di una chiusa (CLXXVIII) che si attiene al modello tradizionale e petrarchesco, di carattere penitenziale, con un componimento (CLXXIII) in cui a imporsi è una «dimensione ascetico-didattica e quindi d'invocazione pubblica [...] per indicare con chiarezza la necessità di un amore universale e letteralmente estroverso, attuato secondo i *topoi* neoplatonici già presenti a Dante della vista e dell'udito del canto armonioso, che conduca direttamente a Dio».⁴⁰⁰ La concezione dell'amore quale passione spirituale e nobilitante non è però la sola a essere contemplata in questa sezione conclusiva del *liber*, come ben dimostra la lettera del sonetto CLXXV (*Facelle son d'immortal luce ardenti*), in cui, come recita l'argomento, il poeta *Scrive ad una Gentildonna mostrando che 'l difetto de l'amare non era ne la bellezza di lei, ma ne l'amor proprio*. Nel testo, originariamente indirizzato a Tarquinia Molza (a lei fanno riferimento gli argomenti dei mss. C e I₄), si ripresenta infatti «di amore la pur topica visione esclusiva e distruttiva»;⁴⁰¹ qui l'amante, insensibile agli occhi e alla voce della donna, è già stato consumato da altra fiamma (vv. 9-14):

Sol io, fra i vivi raggi, e fra le note
 Onde avampa ciascun, nulla mi scaldo,
 Nè trova onde nutrirsi in me l'ardore.
 Nè già son io gelido marmo e saldo,
 Ma, consumato in altra fiamma il core,
 Hor che cenere è tutto, arder non pote.

⁴⁰⁰ CASTELLOZZI, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno»*, cit., p. 1127.

⁴⁰¹ ID., *Nota in margine al finale delle «Rime d'amore»*, cit., p. 4.

Versi in cui riaffiora l'eco del Petrarca aspro di *Rvf*, 304, a cominciare dalla lezione del v. 13 (dove *fiamma* è variante esclusiva di *Osanna*, a sostituzione di *incendio*), che riecheggia l'esordio del sonetto petrarchesco (vv. 1-2: «Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi / fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse»); ma si noti anche il contatto parziale tra *Rvf*, 304 9 («Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo»), con allusione alla morte di Laura e allo stesso tempo dell'amore da lei suscitato, e l'ultima terzina tassiana, in cui il fuoco generato dalla bellezza e dalla grazia della donna, benché vivo e ardente, si rivela impotente e inefficace per il cuore incenerito del poeta.⁴⁰²

Non sarà forse casuale allora, data la declinazione dell'amore quale esperienza devastante per il soggetto, la contiguità del testo con il sonetto giovanile *Ch'il pelago d'Amor a solcar viene* (CLXXIV), scritto a corredo del dialogo *L'innamorato* di Brunoro Zampeschi, e in cui il dedicatario è eletto a duce d'amore, salvatore degli amanti che soffrono in balia delle onde amorose. La lirica – le cui svariate implicazioni intertestuali sono state indagate da Pestarino nell'ambito dell'edizione commentata delle *Rime eteree* – viene accolta nell'*Osanna* «in lezione praticamente identica»; il Tasso interviene infatti solamente sul sintagma di clausola (*Appenda al nume tuo votive spoglie > Appenda al nume tuo l'humide spoglie*), e dunque «in direzione chiaramente oraziana», in linea con l'attestazione della metafora, con medesimo significato amoroso, di *Carm.*, I 5 13-16 («me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo»)⁴⁰³. Interessa, pertanto, in questa sede, considerare come il sonetto si ponga in dialogo con il macrotesto del canzoniere laurano, e in particolar modo con gli altri riscontri di componimenti che, indirizzati a destinatari maschili, sono riservati alla trattazione della materia d'amore. Mentre in CLXXIV è il poeta – che corrisponde in realtà al Tasso giovane degli anni Sessanta – a riconoscere nell'opera dell'amico l'esemplarità didattica delle sue *certe leggi*, con cui tenere a freno «gli impedimenti d'amore [...] i

⁴⁰² A proposito dei vv. 5-6 («E qual hor più ti lagni o ti lamenti, / Foco 'l tuo pianto, e foco i tuoi sospiri»), Castellozzi (ivi, p. 5 e n. 17) ha osservato che «la viva manifestazione del pianto e dei lamenti della donna», introdotta nell'*Osanna* (mentre in C: «E foco son le lacrime dolenti / Che talhor versi, e foco i tuoi sospiri»), è ascrivibile ai fenomeni «riguardanti intertestualità ed intratestualità in Tasso e più in particolare relativamente agli scambi fra registro epico e lirico [...] Il dittico *lagni/lamenti* non è nuovo nella poesia tassiana e costruzioni analoghe sono infatti reperibili più specificamente nel filone epico, dal *Gierusalemme* [...] al *Rinaldo* [...] e infine alla *Gerusalemme Liberata*».

⁴⁰³ TASSO, *Rime eteree*, cit., p. 238.

pericoli [...] gli inganni»⁴⁰⁴ (vv. 5-8: «Tu le Sirti, le Scille e le Sirene, / E qual mostro più fero entro s'asconde, / Varchi a tua voglia, e i venti incerti e l'onde, / Qual nume lor, con certe leggi affrene»), parzialmente invertita si presenta l'occasione in due dei tre sonetti di corrispondenza inclusi nella seconda parte (CXII, CXXXII, CXLIX), in cui è invece il Tasso a fornire risposte che riguardano la natura e la fenomenologia del sentimento. Di impostazione marcatamente dottrinale è *Amor col raggio di beltà s'accende* (CXII), a Giustiniano Masdoni. Il testo, come si è già rilevato nell'ambito del paragrafo 2.1, segue i dettami del pensiero aristotelico, individuando nel cuore la sede di Amore e riconoscendo la necessaria guida della ragione a frenare gli istinti della passione, che «non è ne l'inclinazione naturale solamente», ma «moto vehementissimo».⁴⁰⁵ Il valore didattico della lirica si concentra nella terzina, in cui «dimostra l'error suo a l'amico, il qual troppo si fidava d'Amore», come puntualizza la chiosa dell'autocommento: «Tu, se pur cerchi al viver tuo sostegno, / Prendilo da Ragion, che contra Amore / Quasi contra nemico armata viene. / Ella corregga ogni tuo vano errore / E s'armi seco un suo guerriero Sdegno, / Che 'l penoso tuo cor tragga di pene» (vv. 9-14). Da notare è, nell'esposizione e nell'argomento (*Risponde ad un suo amico de la natura d'Amore*), il riferimento esplicito all'amicizia che lega i due corrispondenti, un tema centrale nel sonetto giovanile (CLXXIV): evocato nella didascalia (*Scrive ad un Cavaliero suo amico, lodando un suo libro d'Amore*), nonché nell'affettuoso ricordo *post mortem* accolto nel commento, esso filtra anche nel testo: «è l'amico fraterno (il riferimento finale, anche se trasposto tecnicamente nella relativa costellazione, è a Polluce) ad essere, per il giovane Tasso, “duce” nell'impresa d'amore».⁴⁰⁶

Funziona poi da involontario connettore intertestuale il contenuto della prima terzina del proponente Masdoni (vv. 9-11: «Tu di mia fragil vita alto sostegno / Di Febo Nunzio, oracolo d'amore / Dimmi, ch'ardore è questo, e donde viene»),⁴⁰⁷ versi in cui il dedicatario viene identificato con l'epiteto di *oracolo d'amore*, sacro messaggero di Apollo. A giudicare dalla risposta tassiana (il componimento CXXXII) e dalla rispettiva didascalia (*Risponde con le medesime rime ad un sonetto del S[ignor] G[iovanlorenzo]*

⁴⁰⁴ ID., *Rime d'amore*, cit., p. 347.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 307.

⁴⁰⁶ CASTELLOZZI, *Nota in margine al finale delle “Rime d'amore”*, cit., p. 4

⁴⁰⁷ Si cita da TASSO, *Delle Opere colle controversie sulla ‘Gerusalemme liberata’*, cit., XI, p. 12.

Malpiglio nel quale dall'amico era stato chiamato Apolline), anche il sonetto di proposta del Malpiglio, non individuato dalla critica, si fondava su un simile paragone:

Per ch'io l'aura pur segua, e nel mio pianto	
Le preghi, mentre fugge altera e presta,	
Non sono Apollo con terrena vesta,	
Che Peneo vide, e vide Anfriso e Xanto.	4
Nè d'entrar nel suo speco ancor mi vanto,	
Se 'l futuro predice e manifesta;	
Ma, se mai lagrimando Amor si desta,	
Quel ch'ei spira, Malpiglio, io scrivo e canto.	8
Egli dettava già soavi accenti	
Quand'io sul Po tessea verdi ghirlande,	
E nove rime egli formò pur dianzi,	11
Là 've tra gelide acque e sacre ghiande	
Pascer forse potrian le pure menti	
Fole più dolci de gl'altrui romanzi.	14

Sebbene qui sia poi il Tasso – che nella prima quartina allude, tramite i riferimenti fluviali (da *Met.*, I 567-579) al mito di Apollo e Dafne, e nella seconda al sacrario del dio a Delfo, dove la sacerdotessa Pizia rivelava il futuro –,⁴⁰⁸ che si autodefinisce fedele scriba d'amore, con scoperto tributo dantesco (cfr. *Purg.*, XXIV 52-54), a rifiutare esplicitamente l'identificazione divina, argomentando le ragioni nell'esposizione: «sono a Febo simile ne l'amore, ma non già ne la virtù de la poesia, nè de la profetia, perchè in lui è divinità e ne gl'inspirati da lui, furore. Ma nel Poeta l'una è arte, l'altra prudenza».⁴⁰⁹ L'implicazione mitologica, d'altra parte, è concetto nobilitante comune anche al sonetto da cui si è partiti, il tributo a Brunoro Zampeschi (CLXXIV), in cui nell'ultima terzina, nell'evocare la figura di Polluce divinizzato, «non si contentando di haverlo fatto nocchiero, [il poeta] il vuol deificare».⁴¹⁰

Le oscillazioni, nell'ambito della serie finale, verso un amore che è ancora riprovevolmente concupiscibile – testimoniate sotto l'aspetto narrativo, oltre che dal sonetto di chiusa penitenziale (CLXXVIII), dalla ricomparsa del *topos* del naufragio amoroso di CLXXIV – vengono però sensibilmente neutralizzate dal celebre *Amore alma è del mondo, Amore è mente* (CLXXVI), «traduzione in termini lirici dei principi cosmologici e metafisici per come si erano cristallizzati nella cultura filosofica del tardo

⁴⁰⁸ ID., *Le rime*, vol. I, p. 190.

⁴⁰⁹ ID., *Rime d'amore*, cit., p. 320.

⁴¹⁰ Ivi, p. 347.

Cinquecento»,⁴¹¹ in cui è reso esplicito «il passaggio ciclico di Amore» – che si lega strettamente alle letture tassiane di Plotino – «dal mondo terreno a quello ideale (ciò che discende sulla terra come soffio di passione e che ritorna al cielo come spirito di contemplazione)». ⁴¹² Si riporta di seguito il testo:

Amore alma è del mondo, Amore è mente, E 'n ciel per corso obliquo il sole ei gira, E d'altri erranti a la celeste lira Fra le danze là su veloci o lente.	4
L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente Regge, misto al gran corpo, e nutre e spira; E quinci l'huom desia, teme e s'adira, E speranza e diletto e doglia ei sente.	8
Ma ben che tutto crei, tutto governi, E per tutto risplenda, e 'l tutto allumi, Più spiega in noi di sua possanza Amore.	11
E come sian de' cerchi in ciel superni, Posta ha la reggia sua ne' dolci lumi De' bei vostr'occhi, e 'l tempio in questo core.	14

La fortuna critica del sonetto, del resto – come ha ricordato di recente Castellozzi, soffermandosi in particolare sulle diverse fasi redazionali e variantistiche della lirica, che passa da «una destinazione prima amorosa, poi encomiastica e quindi definitivamente amorosa» –,⁴¹³ è antica, essendo stato incluso dal Foscolo, che ne rilevava la capacità «di contemperare in sé la mistica filosofia con lo stile spontaneo e sensuale dei classici, in particolare di quelli avvertiti come sommamente originali e poetici: su tutti Anacreonte»,⁴¹⁴ nei suoi *Vestigi della storia del sonetto italiano* (1815). Culmine, nel doppio canzoniere, della declinazione filosofica della passione amorosa, ben riconoscibili sono nei versi del componimento i segnali lessicali «di effetto luministico» da cui dipende l'interpretazione metafisica: *sole, risplenda, allumi, lumi* (con *allumi* e *lumi* che sono significative innovazioni di clausola proprie dell'Osanna).⁴¹⁵ Notevole è poi che nella prima quartina sia svolto il tema di Amore quale – riproponendo le parole di Francesco Ferretti – «corifeo metaforico, secondo l'opinione (platonica e pitagorica) in base a cui il

⁴¹¹ CASTELLOZZI, *Nota in margine al finale delle "Rime d'amore"*, cit., p. 1.

⁴¹² CORSARO, *Percorsi dell'incredulità*, cit., pp. 158 e sgg.

⁴¹³ CASTELLOZZI, *Nota in margine al finale delle "Rime d'amore"*, cit., p. 3.

⁴¹⁴ Ivi, p. 1.

⁴¹⁵ La citazione è di Ardissino («*L'aspra tragedia*»). *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki Editore, 1996, p. 115), sebbene con riferimento a *Questa rara bellezza opra è de l'alma*, sonetto filosofico-amoroso che nell'Osanna afferisce alla prima sezione (XXX).

moto dei pianeti produce un'armonia sublime»,⁴¹⁶ motivo che si riscontra, con evidenti tangenze di tessere lessicali, anche nel canto XIV della *Liberata*, in corrispondenza del prodigioso viaggio di Goffredo nelle alte sfere celesti (9 1-6: «Ma perché più lo tuo desir s'avvive / ne l'amor di qua su, più fiso or mira / questi lucidi alberghi e queste vive / fiamme che mente eterna informa e gira, / e 'n angeliche tempore odi le dive / sirene e 'l suon di lor celeste lira»).⁴¹⁷ È però nella sirma che «con procedimento deduttivo, dalle quartine alle terzine, la forza universale d'Amore viene quindi ricondotta, come luogo di maggiore intensità, alla passione dell'io lirico [...] e alle bellezze della donna». ⁴¹⁸ Qui il riferimento al sentimento come potenza divina e creatrice (vv. 9-10) e la similitudine del tempio quale sede del cuore suggerirebbe, inoltre, il confronto con un altro esempio lirico di scoperti accenti sublimi, il terzo elemento del trittico (collocato in apertura della Marchetti 1593) in lode di Barbara Sanseverina, di cui si vedano i vv. 5-14:

Ma quel che fece i bei stellanti chiostri
 E volge il Sole in giro e 'l Mare affrena,
 A due zaffiri diè luce serena
 E la porta v'apri di perle e d'ostri.
 E di più bianchi marmi un vivo tempio
 Cinse d'intorno, e 'l suo desio v'accende
 Alma devota che d'Amor s'infiamma.
 E quel ch'a noi così traluce e splende
 È d'ardente virtù lucido esempio
 E di gloria immortal divina fiamma.

Con la differenza che, in questo caso, *quel che fece i bei stellanti chiostri* è chiara allusione di marca dellacasiana al Dio cristiano, mentre il corpo-tempio, sulla cui edificazione si concentra la prima terzina, nell'autocommento è chiosato con riguardo al

⁴¹⁶ F. FERRETTI, *Torquato Tasso*, in *Lirici europei del Cinquecento*, cit., p. 773.

⁴¹⁷ Il sottotesto filosofico di CLXXVI 1-4 è messo in luce nell'autocommento: «“Amore alma è del mondo”: nuovamente è detto dal Poeta ch'Amore sia anima del mondo, de la quale sono diverse opinioni. Anaxagora volle che la “mente” fosse Iddio, ma Iddio, per opinione d'Aristotele, move, come amato e desiderato: la qual opinione tocca il Poeta nel secondo verso. “E d'altri erranti a la celeste lira”: imita Dante, anzi Platone, il quale assai prima disse: “Deus mundum tanquam cytharam concinnavit”. Et prima di Platone, Orfeo nell'*Hinno ad Apolline* cantò: “Tu spheram totam cithara resonante contemperas”. “Fra le danze là su veloci o lente”: segue l'opinione di Platone nel Timeo, ne la qual oltre molte altre parole in questo proposito, si leggono queste: “ut autem esset quaedam velocitatis illorum, tarditatisque mensura certissima omniumque, octo motuum prodiret in lucem chorea, etc.”» (TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 348). Come nota De Maldé (*ibid.*), il riferimento dantesco è a *Par.*, I 76-78, a sua volta «probabilmente derivato dal *Somnium Scipionis* di Cicerone, la cui edizione del 1564 figura tra i postillati tassiani (Biblioteca Apostolica Vaticana, segn.: Barb. Cr. Tass. 45)».

⁴¹⁸ FERRETTI, *Torquato Tasso*, cit., p. 772.

cuore di lei – e dunque in accordo con la clausola di CLXXVI, dove si pone nel cuore del poeta-amante – sede «di castità, di fede, e di religione».⁴¹⁹ Non solo, come nel sonetto CLXXVI Amore risplende «ne' dolci lumi / De' bei vostr'occhi» (vv. 13-14), qui la donna «diventa, in virtù della sua bellezza interiore che traluce per il corpo agli occhi dei contemplanti e tramite un artificio di connessione intertestuale di marca schiettamente petrarchesca, “d'ardente virtù lucido esempio”»,⁴²⁰ e ispiratrice, come nota l'autore, di un «Amor virtuoso, intendendo de l'amor d'Iddio, o de l'amor maritale, o d'altro sì fatto».⁴²¹

Nel sonetto *O felice eloquenza avinta in carmi* (CLXXVII) la donna torna, infine, ad avere connotazioni petrose, mostrando «cor rigido più d'aspra colonna» (v. 11); un passaggio che, se da una parte mal si lega alla già debole portata narrativa delle liriche precedenti, si vedrebbe giustificato dalla prossima conclusione penitenziale di CLXXVIII, tale per cui il bilancio dell'esperienza amorosa si conclude negativamente, relegata nel «paludoso instabil campo» delle passioni terrene. Rimane però più cogente, a motivazione della collocazione del componimento in fine di libro, la sua scoperta implicazione metapoetica e la conseguente relazione – che consoliderebbe il rinvio circolare al sonetto d'esordio – con il dittico di chiusura a Fabio Gonzaga.

2.2.6. Amore ed encomio

L'assenza, per quanto riguarda la seconda parte dell'Osanna, di una solida base narrativa connotata sin dalla sua origine in senso amoroso (come era stato per la prima parte, fondata sulla trama della silloge eterea per la Bendidio) induce inevitabilmente al recupero, in maggior misura, di liriche d'occasione e con fini encomiastici e celebrativi, non ideate per essere accolte organicamente in un libro di rime d'amore; ragione che è intrinseca, come si è già potuto rilevare (cfr. par. 2.1), alla scarsa organicità della sezione laurana, nonché altrettanto determinante nell'ambito di un discorso stilistico, in favore di una sublime ricercatezza che va al di là del tradizionale registro lirico amoroso.

⁴¹⁹ TASSO, *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, cit., p. 5.

⁴²⁰ PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593)*, cit., p. 191.

⁴²¹ TASSO, *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, cit., p. 5.

Ci si è già soffermati a considerare il dialogo instaurato dai componimenti riservati al motivo della malattia della donna – nati come dedica a Lucrezia d’Este – con il modello epico dei poemi e con la raccolta Marchetti. Alla medesima, del resto, erano indirizzati, in origine, altri tre sonetti, per lo più incentrati sulla lode della bellezza di lei, riabilitati in prossimità della conclusione del libro: il noto *Già solevi parer vermiglia rosa* (CLXII), incluso, dopo le prime attestazioni nelle stampe (tra cui l’antologia genovese 7 e la Baldini 11), nel ms. E₁ con la didascalia *Loda la bellezza della Signora Duchessa d’Urbino la qual non scema perché cresca l’età*; il sonetto CLXVII, in lode del petto (presente nella stampa 22 e poi già in C accolto nella sezione per la Signora Laura); infine, *Cantai già lieto, e ricercai nel canto* (CLXIX), apparso per la prima volta nell’aldina de 1581 (8). E si noterà a questo proposito come, nel primo caso, una spia significativa della destinazione non amorosa si riconosca nel tema stesso del componimento, il canto della bellezza matura (che prende le distanze dal *topos* dell’amore giovanile), rimarcato mediante un modulo retorico, quello del superamento, che è frequente nella poesia encomiastica (CLXII, vv. 9-11: «Ma nulla a te l’età men fresca hor toglie, / Nè beltà giovenile in manto adorno / Vince la tua negletta, o la pareggia»). Interessante inoltre, per il ricorso di stilemi preziosamente connotati, la lettera di CLXVII – sonetto che si lega al precedente per il riferimento, nella prima quartina, all’età matura della dedicataria – in particolar modo per quanto si legge nelle terzine (vv. 5-14):

Meraviglioso grembo, horto e coltura
 D’Amor e paradiso mio terreno,
 L’ardito mio pensier, chi tiene a freno,
 Se quello onde si pasce a te sol fura?
 Quei, ch’i passi veloci d’Atalanta
 Fermaro, o che guardò l’horribil Drago,
 Son vili al mio pensier ch’ivi si pasce.
 Nè coglie Amor da peregrina pianta
 Di beltà pregio sì gradito e vago:
 Sol nel tuo grembo di te degno ei nasce.

Da sottolineare è innanzitutto la soppressione, con fini sublimanti, dei riferimenti spiccatamente erotici e carnali rispetto alla precedente redazione chigiana, con il sintagma *Meraviglioso grembo* (v. 5) che nell’Osanna sostituisce – come già notava Giulia Puzzo –⁴²² l’esplicito *Seno meraviglioso* precedentemente attestato, mentre al v. 11 il più neutro

⁴²² PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna*, cit., p. 171.

pensier subentra all'implicazione concupiscibile connessa alla lezione *desir* di C. Ma ancor più determinante, in questi versi, è il modo della lode, che culmina nella sirma coniugando, come già in altri luoghi del doppio canzoniere (cfr. par. 1.2.6), la tecnica celebrativa del superamento con nobili termini di paragone, tratti dal mito: dai pomi d'oro che attardarono la corsa di Atalanta, sconfitta in gara da Ippomene (vicenda cui allude anche, come nota il Tasso nell'esposizione, il Petrarca di *Tr. Cup.*, II 164-168),⁴²³ che furono i medesimi che Eracle sottrasse alla custodia del drago Ladone (*l'horribil Drago* del v. 10), nel giardino delle Esperidi, fino a quello – implicito al v. 13 – «che fu dato da Paride per premio de la bellezza, quando egli fu eletto giudice de le tre Dee».⁴²⁴

Tra i nomi ricorrenti vi è poi anche quello di Margherita Gonzaga, già ispiratrice dei due madrigali sull'infermità (CXV-CXVI), annessi al sopracitato sonetto CXIV alla duchessa d'Urbino, e dedicataria del penultimo componimento – connotato da un esordio di gusto epico e coronato dalla rappresentazione della figura femminile quale epifania luminosa e incorporea – del ciclo delle maschere (CLV-CLXI). A lei, inoltre, fa riferimento la didascalia della redazione manoscritta (attestata in E₁) della lirica *O bella man, che nel felice giorno* (CXXIV), declinazione esclusiva del motivo della mano che si contrappone, unica nella seconda parte, alle plurime sequenze narrative della prima incentrate sul medesimo tema (la ballata IX, e i sonetti XXXVIII, XLI e LXXXVI):

O bella man, che nel felice giorno, Fra pretiose gemme e dolci odori, Il serico trapunto e i nostri cori Passavi insieme, e saettavi intorno,	4
Quando pria rimirai nel seno adorno Le variate forme e i bei colori: – È prato (dissi) d'odorati fiori Questo, ch'a gli altri fa vergogna e scorno? –	8
Pur mi raccolsi, e nel leggiadro velo Io riconobbi la mirabil arte, E d'angelica man l'opra ingegnosa, Simile a quella che figura in Cielo	11
Tante immagini vaghe, e ben comparte Le chiare stelle ne la notte ombrosa.	14

⁴²³ L'allusione al mito di Atalanta torna anche, significativamente, nella *Conquistata*, con riferimento alla descrizione della bellezza di Nicea, nel momento in cui, per indossare l'armatura di Clorinda, si spoglia delle sue vesti femminili: «Nicea si spoglia la feminea vesta, / Che da gli homeri scende insino al piede: / E con vestire schietto ancora honesta, / E bella è sì, ch'ogni credenza eccede: / Simile a chi già corse a' pomi d'oro, / Ed a lei, che diè nome al verde alloro» (VII 111 3-8).

⁴²⁴ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 342.

A questo proposito – sull’evoluzione sublimante e grave della mano in quanto oggetto di lode, nel passaggio dalla silloge per Lucrezia a quella per Laura – si era espresso opportunamente Alessandro Martini:

Nella prima parte l’abbiamo già vista apparire nuda nel giorno dell’innamoramento, per poi sempre stare nascosta nel guanto, fino al breve ed eccezionale contatto fisico concesso durante il ballo, fonte di *fugaci dilette e certe doglie* e, sempre durante il ballo, *man cruda e bella* che accende e spegne la facella d’amore, poi di nuovo *bella e rigida man* perpetuamente celata. Ora nella seconda parte essa appare non più *cruda e rigida*, ma solo *bella* mentre lavora a un ricamo che è «d’angelica man l’opra ingegnosa, / simile a quella che figura in cielo / tante immagini vaghe», simile cioè addirittura alla mano di Dio.⁴²⁵

Connessioni intertestuali interessanti, in questo senso, si riscontrano inoltre per quanto riguarda il versante lessicale: si noti infatti, nella prima terzina, l’attestazione dell’attributo *angelica* e il riferimento al *leggiadro velo* (sintagma petrarchesco, da *Rvf*, 319 14), tessere che, in funzione ancor più marcatamente iperbolica, data la quotidianità dell’occasione poetica, si ritrovavano nel *Ben divino* del Pigna, con riguardo al gesto di madonna compiuto per asciugarsi il viso dal pianto (XLVI 9-14: «Deh, tu leggiadro amorosetto velo / de l’angelica man, che teco involto / il cor che mi rapisti or serbi e stringi, / quando, felice te, suggi il bel volto / (ahi, ch’a pensarvi sol son foco e gelo!), / il mio cordoglio a i lumi suoi dipingi»).

Non mancano dedicatari meno celebri, la cui indiretta presenza, nella seconda parte della *princeps* Osanna, filtra grazie a una singola lirica. È il caso del madrigale CLIII, destinato, in E₂ e nella stampa 28, a Marfisa d’Este e la cui genesi non amorosa si rivela apertamente nella seconda stanza, riservata all’elogio tipicamente encomiastico delle virtù morali della donna, attuato con ricorso a metafore di carattere bellico (vv. 9-16):

La Natura v’armò, bella Guerrera,	
E strali sono i guardi, e nodi i crini,	10
E le due chiare luci ambe facelle;	
E ’n vostro campo è ne la prima schiera	
L’honor, la gloria, e stanno a lor vicini	
Gli alti costumi e le virtù anch’elle;	
Et un d’iaspro intorno il cor v’ha cinto,	15
E voi sete la duce, Amore il vinto.	

⁴²⁵ MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., pp. 106-7.

Qui, in particolare, l'appellativo di *bella Guerrera*, da cui dipende la successiva trasposizione metaforica in chiave militare delle qualità di lei (l'onore, la gloria e la castità), trova la dovuta giustificazione nel dato onomastico, in cui riviveva la memoria delle eroine dei poemi ferraresi, con un procedimento non diverso dal sonetto gemello *Questa leggiadra, e gloriosa Donna*, inserito nella Marchetti, in cui Marfisa d'Este – che ha nome «di guerriera celebrata da' poeti moderni, e formata alterissima»⁴²⁶ viene celebrata secondo il *topos* della vittoria disarmata (cfr. almeno vv. 1-4: «Questa leggiadra, e gloriosa Donna, / Di nome altero, e di pensier non crudo, / Non ha per arme già lancia, né scudo, / Ma trionfa, e combatte in treccie, e 'n gonna») e dove ritorna sia il richiamo alla castità mediante l'immagine del diaspro che ricopre il cuore, sia la conseguente allusione alla sconfitta di Amore: «Pur inerme non è, ma 'l casto petto, / Lo qual si prende il vano amore a scherno, / Copre d'un lucidissimo diamante» (vv. 9-11). Nell'ambito del profilo variantistico, in prospettiva diacronica, delle didascalie ai testi, si registra una sola volta anche il nome della contessa Beatrice di Lodrone, damigella di Barbara d'Austria, cui nella stampa Vasalini 27 era indirizzata la ballata a due stanze *Donna gentil, mentr'io vi miro e canto* (CXXXIII), sul motivo della bellezza muliebre che abbaglia l'osservatore, rendendolo cieco. Da rilevare in questo caso, in corrispondenza dei versi d'esordio, sarebbe innanzitutto l'immagine dell'ardore amoroso che scorre nelle vene, il cui modello archetipico, come nota l'autore nell'autocommento, viene individuato nell'*Eneide*, in relazione alla metaforica ferita d'amore che tormenta Didone (IV 1-2: «At regina gravi iam dudum saucia cura / volnus alit venis et caeco carpitur igni»). Degno di nota è però anche il sintagma d'attacco, *Donna gentil*, in comune con l'unico componimento dedicato alla contessa nella Marchetti, il sonetto – che ugualmente insiste, nella sirma, sull'ardore suscitato dal meraviglioso sguardo di lei (cfr. in particolare vv. 12-14: «Se dubbio sono, ove i begli occhi accenda, / Se nati in terra, o sia dal ciel usciti, / Qual meraviglia è, s'io n'avampo, ed ardo?») – *Donna gentil, che 'l tuo principio havesti*.

È pur vero, d'altra parte, che l'interferenza con il registro dell'encomio riguarda non solo i casi di rime extravaganti, rifunzionalizzati nel sistema amoroso della seconda donna del canzoniere, ma anche, seppur in misura minore, i componimenti nati nel nome di

⁴²⁶ TASSO, *Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, cit., p. 22.

Laura Peperara, al fine della celebrazione del suo arrivo presso la corte ferrarese. Un'interferenza che, senza dubbio, risulta per lo più occultata dal ricorrente richiamo al *senhal* lirico petrarchesco, legato al nome della donna, fulcro centrale anche nel caso di testi la cui didascalia denuncia apertamente la relazione con una situazione reale e contingente, che esula dalla *fictio* del libro d'amore (si pensi al sonetto CXI, proemio della raccolta epitalamica *Il lauro verde*, e ancora alla coppia di madrigali CXXVI-CXXVII, a celebrazione delle nozze con Annibale Turco), e la cui traccia più evidente si potrebbe forse individuare nella corona di madrigali *Vaghe ninfe del Po, ninfe sorelle* (CXVII), dove lo scenario mitico – di un paesaggio naturale abitato da schiere di bellissime ninfe – fa da sfondo all'esaltazione della cantatrice, incentrata sulla rievocazione della sua nascita in terra mantovana e del successivo sviluppo, in tenera età, di impareggiabili doti canore. È infatti qui che si ritrova, più volte iterato nella concatenazione cumulativa delle stanze, il ben noto modulo del superamento, a partire dall'esordio della quarta, in cui il poeta afferma che, nel giorno della nascita della Peperara, i cigni cantarono più dolcemente che – con efficace confronto antitetico – nel momento della loro morte (vv. 25-27: «I bianchi cigni in fresche lucid'acque / Morendo, fanno men soave canto / Di quel ch'udì quando costei nascea»); versi cui il Tasso affida un significato metafisico, corredandoli, in sede d'esposizione, di una distesa chiosa di carattere filosofico:

è proprio de' cigni cantare soavissimamente avanti la morte, come si legge nel *Fedone*, non per alcun dolore, ma perché essendo sacri a Febo, partecipano de la divinatione e de la virtù del presagio. Laonde si rallegrano, sapendo prima i beni de l'altra vita. Ma il Poeta attribuisce questo presagio a' cigni per la felicità che si aspettava del nascimento di Laura [...].⁴²⁷

A questo riscontro ne fa seguito un secondo, che occupa interamente, superata la metà del componimento, la settima stanza (vv. 49-56):

Voi che le sete sol nel canto eguali,
Già tacevate, o cigni, in verdi sponde
Cantando Laura di dolcezza piena.
Et eran tante le sue voci e tali,
Che parean mormorando dir quell'onde:
– È per fermo costei nova Sirena. –
Oltre i candidi cigni, onde beate,

⁴²⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 310.

Son più belle Sirene in voi già nate.

Due sono, in questo caso, i fronti su cui si impone vittoriosamente la donna. Nei primi versi l'allusione al silenzio dei cigni (che pur vengono definiti a lei *nel canto uguali*) nel momento del dolce canto di lei non può che leggersi come un'attestazione della sua superiorità canora, doppiata, nella seconda parte della stanza, dalla bellezza, che vince quella antonomastica delle sirene. Una lettura che viene confermata e sottolineata, ancora una volta, con il concorso dell'autocommento, tramite cui vengono integrate nell'elogio anche le qualità morali: «l'ha paragona co' cigni e la paragona con le Sirene e la chiama la più bella de le Sirene, havendo riguardo non solo a la bellezza del corpo humano, ma de l'animo». ⁴²⁸ Il passaggio più interessante, in questo senso, è però quello della stanza successiva (vv. 57-64):

Son più belle Sirene in voi già nate
Acque e rive felici, ove sicuro
Il buon Titiro già pascea la greggia.
Nè per dolce armonia così lodate
O Amarilli o Galatea già furo,
Com'è costei, che quel cantar pareggia,
Di cui tra i boschi, e 'n picciola capanna,
Indegno è 'l suon de l'incerata canna.

Da rilevare è, innanzitutto, come il meccanismo retorico instauri qui un dialogo esplicito con il Virgilio delle *Bucoliche*, ipotesto non a caso richiamato frequentemente quale modello di riferimento nell'autocommento al componimento. All'autore latino, inoltre, il Tasso rinvia, seppure indirettamente, anche al riguardo dei citati vv. 25-27, ricordando nell'esposizione che l'immagine del canto dei cigni nel giorno della nascita della dedicataria si doveva all'imitazione di un epigramma greco – del poeta Cristodoro di Coptos, stampato nell'*Anthologia Planudea* – ⁴²⁹ «fatto nel nascimento di Vergilio e trasportato in questa lingua dal signor Angelo Costanzo», cui seguiva la citazione dei vv. 12-13 (sonetto XV): «Essendo nato tra 'l soave canto / Di bianchi Cigni». ⁴³⁰ Nell'ambito

⁴²⁸ Ivi, p. 311. Sull'interpretazione della stanza si sono soffermati anche DURANTE e MARTELOTTI («*Giovinetta peregrina*», cit., p. 17): «i cigni restano muti per lo stupore al canto di Laura, e sono le acque del lago che, con il loro mormorio, sembrano paragonarla a una “nova sirena”. In effetti al fortunato lago è stata donata la più bella delle sirene, che supera nel canto i cigni».

⁴²⁹ Cfr. la n. 2 in TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 312; B. BASILE, *Microscopie tassiane*, in «Studi tassiani», XXXIV, 1986, pp. 32-34 e n. 41.

⁴³⁰ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 310.

dei vv. 57-64, il nesso intertestuale è invece rappresentato dal dato topografico, la terra mantovana e le sponde del Mincio – il luogo natio di Laura – che «portano con sé il ricordo della poesia pastorale di Virgilio»,⁴³¹ offrendo contestualmente lo spunto per un nuovo e duplice gareggiamento. A livello intradiegetico Laura, il cui canto è «di qualità tale da non poter essere accompagnato dalla siringa di Pan, o da trovar luogo in una piccola capanna (è cioè degno di una corte e di unirsi a strumenti di nobile estrazione),⁴³² vince implicitamente il paragone con i citati personaggi femminili virgiliani; mentre rimane sottinteso il confronto extranarrativo con cui il Tasso arriva a commisurare la poesia bucolica di Virgilio, non bastevole a degnamente celebrare la cantatrice, e il proprio (confacente) canto di lode per la Peperara (vv. 60-62: «Nè per dolce armonia così lodate / O Amarilli o Galatea già furo, / Com'è costei...»), che nella terza stanza il poeta definiva convenientemente «chiaro suon de l'alte mie parole» (v. 22). La primazia di Laura infine, nell'ultima parte del componimento – che si ricollega alla geografia e al tempo presente –, viene riconosciuta anche dal paesaggio ferrarese, non osando il Po paragonarla (ancora mediante ricorso del medesimo modulo retorico) ad alcun'altra ninfa del luogo: «Quasi scordossi per vaghezza il fiume / Di rendere al gran Po l'usato omaggio, / Da cui tenuta in sì gran pregio è Laura, / Ch'altra Ninfa agguagliarle ei non presume» (vv. 73-76).

⁴³¹ DURANTE, MARTELOTTI, «*Giovinetta peregrina*», cit., p. 17.

⁴³² *Ibid.*

Conclusioni

Gli indizi formali rilevati e i molteplici segnali che avviano della presenza, nell'evoluzione narrativa dei componimenti del doppio canzoniere, di un dialogo persistente con generi e registri testuali extra-lirici spinge a domandarsi secondo quale chiave stilistica interpretare il libro in cui le rime d'amore tassiane, definitivamente selezionate e riordinate, trovano la loro ultima sistemazione. Quanto emerso dall'indagine del primo capitolo sembrerebbe innanzitutto confermare le tendenze scrittorie del Tasso maturo, già perspicuamente evidenziate dalla minuziosa analisi di Davide Colussi condotta sul ms. Chigiano, il quale denunciava nelle pagine finali del suo lavoro – convalidando il precedente giudizio di Dante Isella sul «definitivo superamento in atto della poetica dellacasiana» –¹ una inequivocabile rinuncia, nella redazione autografa, «ai tratti distintivi dello stile grave del Casa»;² una conclusione che, del resto, il medesimo aveva convenevolmente esteso anche alla forma della stampa mantovana, anticipando che «nell'Osanna non paiono registrarsi reversioni rispetto alle generali tendenze correttorie qui illustrate, che saranno dunque da considerare nella sostanza confermate, così come ne esce confermato e perfezionato il disegno narrativo».³ È allo stesso tempo opportuno, tuttavia, leggere gli esiti della mia preliminare indagine formale in sinergia con la seconda parte della ricerca, con riguardo ai risultati degli affondi eseguiti su circoscritti nuclei di liriche, che si sono rivelate di significativa importanza non solamente per quanto concerne l'aspetto tematico, ma anche, in particolar modo, in relazione al fondamentale filtro tassiano dei “concetti” (nonché, talvolta, con il concorso delle dotte suggestioni ermeneutiche proposte dall'autoesegesi).

Il progressivo accantonamento – portato a termine nella *princeps* – di un'imitazione quasi pedissequa del modello dellacasiano, di «un sublime introdotto in età giovanile nella “fiorita vaghezza” dello stile lirico» e sotto la cui luce «il Tasso delle rime eteree e della prima produzione ferrarese non pare troppo distante dalla “novella schiera di poeti”

¹ D. ISELLA, *Per un'edizione delle 'Rime amorose' del Tasso*, in ID., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. ISELLA BRUSAMOLINO, Torino, Einaudi, 2009, p. 53.

² COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 380.

³ Ivi, pp. 380-81.

denunciata nella *Lezione*»,⁴ potrebbe infatti non essere letto, necessariamente, nella direzione di un irreversibile rifiuto e conseguente superamento della *gravitas* nel contesto lirico dei componimenti d'amore. A essere abbandonato, nella tappa ultima dell'edizione mantovana, come già nel codice C, è senza dubbio il ricorso frequente agli artifici più scoperti: la tendenza a una sintassi irregolare quando non instabile, la ricerca delle asimmetrie, l'uso reiterato e destabilizzante dell'*enjambement*, ecc.; ma questo in favore di una interiorizzazione matura della gravità stilistica – inizialmente ispirata al modello del Monsignore – e in direzione della definizione di un nuovo sublime amoroso, che mostrerebbe i suoi debiti nei confronti del registro magnifico, proprio dell'epica (e in particolare del Tasso dei poemi), e di quello eroico, tipico dell'altrettanto nobile materia d'encomio.

In questo senso, a ricoprire un ruolo determinante sarebbero proprio i luoghi liminari del libro, cruciali nell'avvertire il lettore della peculiare alterità del "contenitore" lirico e significativamente legati da fitti richiami intertestuali, a istituire una trama di connessioni con cui si sancisce, oltre alla nobilitante chiave di lettura della raccolta, la sua compatta organicità. Ed è così che il fragore delle armi, evocato nel sonetto proemiale con chiara allusione metapoetica (I 2-3: «con vario carne, / Che poteva agguagliar il suon de l'arme»), si vede consacrato dai molteplici richiami del dittico finale: dalla parziale autocitazione di CLXXIX 3-4 («Et agguagliar co' più lodati carmi / Quel valor che di fama eterna è degno»), alla ripresa in clausola di verso del sostantivo *arme* (v. 6: «E la gloria veggio io d'impres e d'armi») che coinvolge anche il vicino sonetto CLXXVII (v. 4: «Quando il furor ministra e fiamme et armi»). Tale connessione, inoltre, si rivela oltremodo notevole in quanto stratificata (agisce infatti su molteplici fronti, lessicale e metrico, come si è detto, ma anche tematico) e per la sua natura bidirezionale: il motivo dell'invocazione alle muse, omaggio esplicito all'esordio delle *Rime* del Bembo (ma che afferisce per tradizione alla poesia epica), viene introdotto dal Tasso proprio nell'ultimo sonetto dell'Osanna e sapientemente intrecciato all'encomio del Gonzaga (CLXXX 3-4: «In pace ancor s'acquista honore eterno / E mano inerme apre Helicon e serra»), il *nobilissimo cavaliere* (come viene definito nell'esposizione) la cui lode, del resto,

⁴ Ivi, p. 381.

permette all'autore di inserire, nella conclusione del libro d'amore, l'alta e gloriosa materia guerresca.

Insomma, la circolarità del canzoniere, come attestato dalle molteplici relazioni che legano il proemio alla conclusione, è marcata dal connubio sublimante tra epica ed encomio, due tracce che, apertamente denunciate nei componimenti ultimi, attraversano però l'intera raccolta, incidendo sulla rappresentazione del doppio romanzo d'amore. Può avvenire così che alla figura di Lucrezia siano attribuiti comportamenti e pose che si sovrappongono (o viceversa) con le descrizioni delle eroine tassiane e dove a imporsi, contaminando la tensione del soggetto lirico verso un amore puro e spirituale, è in particolare il profilo conturbante della maga Armida: se è vero che può trattarsi di false suggestioni (smentite dalla genesi eterea, e dunque precedente, delle liriche rispetto al poema: per es. il noto dittico dello specchio, XXXIV-XXXV), rimane il fatto che nella destinazione ultima dei testi – l'edizione Osanna – le tangenze vengono confermate, quando non potenziate con l'incremento di interferenze sintattiche e tematiche (è il caso, ad esempio, del sonetto XXIII, dove la descrizione dell'apparizione onirica della donna viene resa, secondo la redazione della *princeps*, più vicina all'episodio delle insidiose visioni di Rinaldo nella selva di Saron). Mentre la metafora ricorrente della guerra d'amore indurrà talvolta al riconoscimento, dietro alle schermaglie dei protagonisti del libro di rime, di celebri episodi della vicenda bellica e amorosa che contrappone Tancredi a Clorinda; si pensi all'occasione cortigiana e senz'altro lirica del ballo, che nel sonetto XXXVIII sembra tradurre esplicitamente il sottinteso erotico del duello fatale del canto XII. Due identificazioni che certamente sbiadiscono nel contesto del secondo libro, dove a prevalere è la rappresentazione della donna quale figura incorporea, che si fonde con gli elementi antropomorfi del paesaggio naturale, inducendo così a un recupero meno scontato del modulo epico, che agisce qui per accostamenti descrittivi e preziose suggestioni di tipo semantico: lo testimonia opportunamente la serie di componimenti sulla malattia dell'amata, in cui le allusioni a *sanguigni umori* (CXIV) e a scenari paesaggistici stravolti da dannose calamità (CLXIV) si intrecciano con la narrazione di nefasti presagi ed eventi rovinosi per l'esercito cristiano. A beneficiare di questa commistione è poi anche il tradizionale *topos* del fuoco d'amore, attivo sin dalle fasi iniziali dell'innamoramento per Lucrezia – con ricorso a chiare citazioni dal IV libro dell'*Eneide* – e portato al culmine nella sequenza di liriche che precede la sezione finale

del volume. Qui l'immagine iperbolica delle case in fiamme, correlativo oggettivo dell'ardore amoroso che caratterizza il dittico di sonetti CLXV-CLXVI, porta allo scoperto il debito con la descrizione epica e virgiliana della distruzione di Troia, e il conseguente parallelismo tra madonna Laura e la mitica Elena, testimone silenziosa di una sconfitta la cui origine risiede nel fatale incendio d'amore da lei provocato.

Come si è anticipato, inoltre, altrettanto fondamentale nel processo di definizione di questo nuovo sublime della lirica d'amore è la linea eroica dell'encomio, che più di una volta si interseca con la narrazione delle vicende che legano il poeta alla donna amata. Occorrerà ricordare, innanzitutto, come nell'Osanna confluiscono numerosi testi composti, in origine, con intenti dichiaratamente celebrativi (con quanto ne consegue sul piano della ricercatezza stilistica) e poi inseriti nell'intreccio narrativo dell'edizione mantovana. Spicca in questo senso, nella seconda parte, il nutrito nucleo di rime che nella precedente redazione del codice E₁ si attestava in lode di Lucrezia d'Este, ma altrettanto eloquenti per la riconoscibile *facies* retorica sono anche riscontri isolati, quale il madrigale CLIII a Marfisa d'Este, che viene elogiata – in maniera non dissimile dai componimenti della stampa Marchetti – mediante il riferimento alla metafora bellica della donna guerriera, che sconfigge Amore grazie alle sue insuperabili doti morali; fino ad arrivare a casi estremi di ricontestualizzazione, come avviene per *Perch'altri cerchi, peregrino errante* (LXVIII), il cui grave e raro esordio su subordinata limitativa, *hapax* nel libro tassiano, trova giustificazione nella caratura del destinatario iniziale, il cardinale Carlo di Lorena. L'attestazione di moduli tipicamente encomiastici, tuttavia, non ha solamente a che fare con la passiva inclusione di componimenti di genesi celebrativa, non ideati per una raccolta amorosa. Non mancano infatti gli esempi che testimoniano una consapevole combinazione di registri, dove il canto dell'amante si traduce in una poesia dai toni nobilmente eroici. È in questo peculiare contesto che la tessitura lirico-amorosa dei singoli testi si arricchisce di accorgimenti che sono spia della tensione verso uno stile elevato. Tra questi a distinguersi è l'iterato ricorso alla tecnica retorica del superamento, il cui riutilizzo nel canzoniere amoroso si piega a svariate situazioni e fini, dal naturale intento celebrativo, tramite cui è sancita l'impareggiabile bellezza e grazia di madonna (si pensi all'impianto retorico della corona di madrigali *Vaghe ninfe del Po*), fino a quello opposto, della deprecazione dell'amata per la sua crudeltà (come in parte si rileva in XC: *Costei, ch'asconde un cor superbo et empio*). Una polarità, questa, che interessa anche la

declinazione del modulo in chiave metapoetica: se nella ritrattazione dello sdegno (XCVII), il poeta si rimprovera per l'empietà del suo stile (vv. 7-8: «Quel ferro ch'Efialte al ciel rivolse, / Vinse il mio stile, o pareggiollo almeno»), nella sopra citata corona di madrigali per la Peperara egli potrà invece affermare, con intento autocelebrativo, che la dolcezza armoniosa del suo canto supera la poesia del Virgilio bucolico.

C'è infine una terza componente che, seppur non rilevabile nelle tracce evidenziate dagli importanti luoghi liminari del canzoniere (il sonetto proemiale e il dittico a Fabio Gonzaga), contribuisce al processo di grave sublimazione dell'esperienza del soggetto lirico, incidendo su passaggi ugualmente significativi e simbolici della raccolta. La lettura neoplatonica della vicenda amorosa quale processo di spirituale purificazione e avvicinamento a Dio, seppur non esclusiva, è motivo che affiora già nel romanzo terreno e contingente della silloge per Lucrezia, e che, giocoforza, viene consolidata nella seconda parte laurana, all'insegna di un sentimento slegato dalla dimensione corporea e dalla scansione temporale della prima sezione. Nell'ambito del sistema del macrotesto, è però indicativo che su di esso insistano due componimenti altamente rappresentativi nell'economia del libro, la canzone CIV, con cui si pone fine al racconto del primo innamoramento e che si conclude con l'auspicio, da parte di Amore concupiscibile, di liberarsi delle pulsioni carnali per elevarsi al cielo, e il celebre *Amore alma è del mondo, Amore è mente* (CLXXVI), fulcro della serie finale dei sonetti CLXXII-CLXXVIII, dove il sentimento è finalmente inteso quale forza metafisica, potenza divina e creatrice che governa l'universo. La dimensione filosofica, sottolineata, grazie anche al fondamentale apporto dell'autocommento, nelle zone sensibili della scelta di rime, sembra così imporsi quale principale linea interpretativa dell'intero libro.

È nell'ambito di questo composito sistema di trame tematiche e fruttuose contaminazioni di registri alti che gli artifici formali della *gravitas*, in buona parte un lascito ereditato dalla passata stagione dell'acasiana, vengono ricondotti alla loro reale funzione poetica, l'adeguamento della forma alla grandezza della materia e dei concetti trattati. Non solo, nel complesso doppio canzoniere, quanto sopravvive delle più scoperte pose stilistiche giovanili viene talvolta consolidato e rafforzato, come propriamente dimostra, per esempio, la sintassi lunga e "sospesa" di *Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle*, effettiva conclusione della vicenda amorosa del soggetto lirico, le cui quartine, secondo la lezione della redazione definitiva, sono rette da un disteso iperbatò

interstrofico che interrompe il legame tra soggetto e verbo (*Padre del cielo... / Reggi i miei torti passi...*); una tendenza che trova conferma, per ricordare un altro riscontro significativo, anche nel già citato sonetto XXIII, dove la sirma si distingue, nella *princeps*, per l'introduzione di una marcata progressione interrogativa, assente nella prima attestazione eterea, che si estende dalla prima alla seconda terzina. D'altra parte, non mancano poi i casi in cui le innovazioni del Tasso maturo sono mirate a modificare un'elaborazione formale originariamente piana e posata, come avviene in corrispondenza dell'esordio, inasprito nei suoni di clausola e perturbato nell'*ordo verborum*, dell'unica canzone della seconda parte delle rime, *One l'amor che mesci* (CXLVII), elemento centrale di un ciclo tematico grave, quello sulla gelosia dell'amante, che trova proprio nella sistemazione della stampa mantovana la sua più estesa trattazione, completata dalla prosopopea del sentimento – altra figura della *gravitas* tassiana teorizzata nei *Discorsi* – nelle *Stanze* (CLVI). Per tornare infine un'ultima volta sul componimento di chiusura a Fabio Gonzaga, a dare prova di un impiego maggiormente consapevole ed efficace dei tratti del sublime, che più proficuamente interagiscono con il contenuto, catalizzando l'attenzione del lettore, sono i versi delle terzine, che concludono la lirica e, contestualmente, il canzoniere amoroso. L'intento didattico del libro, che nel sonetto proemiale si presentava come capace, per il suo valore esemplare, di liberare le anime degli innamorati dalla schiavitù d'amore, lascia spazio, nelle battute finali, alla sfera esclusivamente privata della soggettività: rivolgendosi al dedicatario – il solo che potrà vincere il suo destino avverso, cui si fa riferimento con il supporto dell'unica inarcatura forte del testo (le *empie e felle / luci*, a indicare le maligne costellazioni; ma non si può non pensare, dato il contesto, all'ambiguità semantica del sostantivo, tradizionalmente riferito agli occhi della donna amata) – è infine il poeta a sperare, nel sonetto ultimo dell'edizione Osanna, che alla propria anima sia resa *vera libertate*.

Bibliografia

1. Opere tassiane citate e consultate

T. TASSO, *Apologia in difesa della 'Gerusalemme liberata'*, in ID., *Opere*, vol. v, pp. 625-720.

Conq. = vd. *Di Gerusalemme conquistata*.

T. TASSO, *Delle Opere colle controversie sulla 'Gerusalemme liberata' e con le annotazioni intere di vari Autori, notabilmente in questa impressione accresciute*, Venezia, appresso S. Monti e N. N. compagno, 1735-42.

Delle rime del sig. Torquato Tasso Parte prima di nuovo dal medesimo in questa nuova impressione ordinate, corrette, accresciute et date in luce. Con l'espositione dello stesso Autore [...], In Mantova, Per Francesco Osanna Stampator Ducale, 1591.

Delle rime del sig. Torquato Tasso, Parte seconda. Di novo date in luce, con li Argomenti et Espositioni dello stesso Autore [...], In Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti, 1593.

Di Gerusalemme conquistata del sig. Torquato Tasso libri XXVIII [...], In Roma, Presso à Guglielmo Facciotti, 1593.

T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 3-55.

T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, pp. 57-259.

T. TASSO, *Gerusalemme conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione critica a cura di C. GIGANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi, 2014³ (1971) [sola consultazione, le citazioni sono tratte dall'edizione a cura di F. Tomasi: vd. sotto].

- T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, BUR, 2018³ (2009).
- T. TASSO, *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- T. TASSO, *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di G. BALDASSARRI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013.
- T. TASSO, *Il mondo creato*, testo critico a cura di P. LUPARIA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. VI).
- T. TASSO, *Il Re Torrismondo*, a cura di V. MARTIGNONE, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1993.
- T. TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in ID., *Opere*, vol. V, pp. 88-151.
- T. TASSO, *Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le tre sorelle, nelle quali si tratta dell'amor divino in paragone dal lascivo*, in *Le prose diverse*, vol. II, pp. 71-110.
- Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1854-1855, 5 voll.
- Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1875, 2 voll.
- T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll.
- T. TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902.
- T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1995.
- T. TASSO, *Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal, ec. di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse*, vol. II, pp., 115-34.
- Lib.* = vd. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI.
- T. TASSO, *Opere*, a cura di B. MAIER, Milano, Rizzoli, 1963-1965, 5 voll.

Rime d'amore = T. TASSO, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, edizione critica a cura di V. DE MALDÉ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV, *Rime*, Prima parte - Tomo II).

T. TASSO, *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV, *Rime*, Prima parte - Tomo II).

T. TASSO, *Rime eteree*, a cura di R. PESTARINO, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2013.

T. TASSO, *Rime. Terza Parte*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV, *Rime*, Terza parte).

T. TASSO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di M. NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 (Commissione Nazionale per l'edizione delle opere del Tasso, «Studi e Testi» 7).

2. Altre opere citate

Aen. = vd. VIRGILIO, *Eneide*.

D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991.

ID., *Rime*, a cura di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2018 [prima in D. ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA, volume I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, introduzione di M. SANTAGATA, «I Meridiani», Mondadori, 2011].

L. ARIOSTO, *Le rime*, in ID., *Opere minori*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 107-237.

- ID., *Orlando furioso*, a cura di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1990⁵ (1976).
- P. BEMBO, *Gli Asolani*, in ID., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, pp. 311-504.
- ID., *Le rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno Editrice, 2008, 2 tomi.
- ID., *Prose della volgar lingua*, in ID., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, TEA, 1989, pp. 71-309.
- ID., *Stanze*, in ID., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, pp. 651-71.
- G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di A. LIMENTANI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- C. V. CATULLI *carmina recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. A. B. MYNORS, Oxonii, E typographeo Clarendoniano, 1958.
- V. COLONNA, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos Marchese di Pescara*, Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli a cura di T. R. TOSCANO, Giorgio Mondadori, Milano, 1998.
- F. COPPETTA BECCUTI, *Rime*, in G. GUIDICIONI, F. COPPETTA BECCUTI, *Rime*, a cura di E. CHIORBOLI, Bari, Laterza, 1912, pp. 91-327.
- G. COTTA, A. NAVAGERO, *Carmina*, San Mauro Torinese, RES, 1991.
- G. DE' CONTI, *Il canzoniere*, prima edizione completa a cura di L. VITETTI, Lanciano, Carabba, 1933, 2 voll.
- G. C. DELMINIO, *La topica, o vero della elocuzione*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, pp. 357-407.
- L. DE' MEDICI, *Selve*, in ID., *Opere*, a cura di T. ZANATO, Torino, Einaudi, 1992, pp. 435-520.
- DEMETRIO, *Sullo stile*, introduzione di D. M. SCHENKEVELD, traduzione e note di A. ASCANI, Milano, BUR, 2002.

B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. SELMI, introduzione di G. BALDASSARRI, Venezia, Marsilio 1999.

ID., *Opere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, UTET, 1971.

G. GUIDICIONI, *Rime*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

La sacra Bibbia, Edizione ufficiale della C.E.I., edizione a cura della Unione Editori e Librai Cattolici Italiani (UELICI), Roma, Cooperativa Promozione Culturale, 1999.

Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca, a cura di G. M. ANSELMI, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, Milano, BUR, 2019³ (2004).

LUCREZIO, *De rerum natura*, a cura di A. FELLIN, Torino, Utet, 1997.

MICHELANGELO, *Rime*, a cura di E. N. GIRARDI, Laterza, Bari, 1960.

A. S. MINTURNO, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, satyrici, e d'ogni altra poesia [...]*, Venezia, Valvassori, 1564.

F. NOBILI, *Il trattato dell'Amore Humano [...], con le postille autografe di Torquato Tasso*, pubblicato da P. D. PASOLINI in occasione del terzo centenario della morte del poeta, Roma, Loescher, 1895.

ORAZIO, *Odi ed epodi*, introduzione di A. TRAINA, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, Milano, BUR, 2018⁵ (1985).

OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di P. FEDELI, Torino, Einaudi, 1999, 2 voll.

ID., *Le metamorfosi*, traduzione di G. PADUANO, introduzione di A. PERUTELLI, Torino, Einaudi, 2000.

F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2017⁵ (1996).

ID., *Triumphs*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988.

G. B. PIGNA, *Gli amori*, edizione critica a cura di D. NOLAN con la revisione di A. BULLOCK, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1991.

ID., *Il ben divino*, inedito a cura di N. BONIFAZI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

A. PIGNATELLI, *Rime*, a cura di M. SLAWINSKI, Res, Torino, 1996.

A. POLIZIANO, *Stanze*, in ID., *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. CARRAI, Milano, Mursia, 1988, pp. 33-135.

Rime de gli Academici Eterei, a cura di G. AUZZAS, M. PASTORE STOCCHI, introduzione di A. DANIELE, Padova, CEDAM, 1995.

B. ROTA, *Egloghe pescatorie*, a cura di S. BIANCHI, Roma, Carocci, 2005.

ID., *Rime*, a cura di L. MILITE, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2000.

I. SANNAZARO, *Sonetti e canzoni*, in ID., *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961.

L. TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. TOSCANO, commento di E. MILBURN e R. PESTARINO, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 tomi.

B. TASSO, *L'Amadigi di Gaula*, Venezia, Giuseppe Antonelli Editore, 1836.

ID., *Rime*, Torino, Edizioni RES, 1995, 2 voll.: vol. I, *I tre libri degli Amori*, testo e note a cura di D. CHIODO; vol. II, *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*, testo e note a cura di V. MARTIGNONE.

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, 4 voll.

B. VARCHI, *Lezione di M. Benedetto Varchi nell'Accademia di Padova sopra un sonetto del Casa e sulla Gelosia*, in ID., *Opere*, II, Trieste, sez. lett.-art. del Lloyd Austriaco, 1859, pp. 570-82.

ID., *Sonetti*, in ID., *Opere*, II, pp. 832-84.

P. VICTORIUS, *Commentarii in librum Demetrii Phalerei De elocutione*, Florentiae, Junctae, 1562.

VIRGILIO, *Bucoliche*, introduzione di A. LA PENNA, traduzione e note di L. CANALI, Milano, BUR, 1978.

ID., *Eneide*, traduzione di L. CANALI, introduzione di E. PARATORE, Milano, Mondadori, 1991² (1985).

B. ZAMPESCHI, *L'innamorato*, a cura di A. MAGGI, C. MONTANARI, M. SUBIALKA, S. CHRISTOPHER-FAGGIOLI, Ravenna, Longo Editore, 2010.

3. Studi critici citati e consultati

A. AFRIBO, *Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso. Appunti da una querelle*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, vol. II, pp. 411-430.

ID., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009.

ID., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001.

S. ALBONICO, *Sulla struttura dei 'canzonieri' nel Cinquecento*, in ID., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 29-46.

ID., *Verso lo stile magnifico. Leopardi e Giovanni Della Casa*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. ITALIA, prefazione di S. CARRAI, Pisa, Pacini Editore, 2010, pp. 59-82.

G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2016.

E. ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni Editore, 2002, 2 voll., vol. I, pp. 231-44.

EAD., *«L'aspra tragedia»*. *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki Editore, 1996.

EAD., *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

L. BALDACCI, *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

G. BALDASSARRI, *A illuminar le carte. Per l'esegesi delle Rime tassiane*, in *Studi sul Manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. LONGO, introduzione di G. FERRONI, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 135-153.

ID., *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, vol. II, pp. 361-409.

ID., *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi tassiani», a. XXV 1975, pp. 5-74.

B. BASILE, A. CASADEI, *Ariosto e Tasso*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. X, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 817-840.

B. BASILE, *Indiscrezioni su 'Rime' tassiane*, in ID., *Il tempo e le forme. Studi letterari da Dante a Gadda*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 51-74.

ID., *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle "Lettere" del poeta*, in «Filologia e critica», a. 2000, n. 2-3, pp. 222-44.

ID., *L'ultimo autoritratto*, in ID., *Poëta melancholicus*, pp. 103-74.

ID., *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984.

L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1977³ (1961).

ID., *Due restauri tassiani*, in ID., *Studi sulle rime del Tasso*, pp. 195-232.

ID., *Per una nuova edizione delle Rime di Torquato Tasso*, in ID., *Studi sulle rime del Tasso*, pp. 11-112 [prima in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Memorie della Classe di Scienze morali, storiche, filologiche, I, VIII, 6, 1947, pp. 251-327].

ID., *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

M. CASTELLOZZI, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno». Teologia dell'amore e lirica sacra nell'ultimo Tasso*, In *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA, G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 1124-30 [Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164].

ID., *Nota in margine al finale delle "Rime d'amore" di Torquato Tasso*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. ALFONZETTI, T. CANCRO, V. DI IASIO, E. PIETROBON, Roma, Adi editore, 2017 [Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896].

F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957.

D. COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011.

ID., *Instabilità metrica di due liriche tassiane*, in ID., *Figure della diligenza*, pp. 387-408 [prima in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 561-83].

A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

R. CREMANTE, *La memoria della "Canace" di Sperone Speroni nell'esperienza poetica di Torquato Tasso*, in *Sul Tasso*, pp. 149-86.

F. D'ALESSANDRO, *Torquato Tasso e alcuni commenti cinquecenteschi al Petrarca*, in «Aevum», a. LXXVI 3, pp. 737-59.

A. DANIELE, *Capitoli tassiani*, Padova, Editrice Antenore, 1983.

ID., *La metrica del Tasso lirico*, in ID., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Roma, Marra, 1994, pp. 247-315.

ID., *Le "Rime" degli Eterei* in ID., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Editrice Antenore, 1998, pp. 1-55 [prima in *Rime de gli Academici Eterei*, a cura di G. AUZZAS, M. PASTORE STOCCHI, Padova, Cedam, 1995, pp. 1-38].

ID., *Lettura di un madrigale tassesco*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLIX (1974), pp. 349-62 (ora in ID., *Capitoli tassiani*, pp. 181-202).

G. DA POZZO, *A proposito dei Discorsi del Tasso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 437, CXLII, 1965, pp. 34-51.

V. DE MALDÉ, *Le 'Rime' tassiane tra filologia e critica*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, atti del Convegno, Ferrara 10-13 dicembre 1995, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, vol. I, pp. 317-32.

EAD., *Torquato Tasso. Autocommento alle Rime (1591)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. CARUSO, W. SPAGGIARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 239-250.

D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, in «Revue des Études Italiennes» (nouvelle série), XXIX, 1-3, p. 13-37.

A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996 [uscito in prima edizione con il titolo *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970].

ID., *Dalla prima alla seconda «Gerusalemme»*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, pp. 191-241.

ID., *Due note sulle rime di Torquato Tasso. I. La canzone al Metauro e la sua presunta compiutezza e II. L'indice delle poesie amorose (1591)*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, pp. 121-25.

ID., *Le rime «eteree»*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, pp. 9-16.

ID., *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

ID., *Una lettura del Tasso lirico*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, pp. 17-87.

V. DI IASIO, «*Affaticarsi alquanto per la mia gloria*»: su alcune varianti tassiane, in «*Studi tassiani*», LXII-LXIII (2014-2015), pp. 79-95.

EAD., «*Già grande vola, e già trionfa armato*»: aspetti della scrittura tassiana tra epos e lirica, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2015.

EAD., *I sonetti VI, VII e VIII del Chigiano: le ragioni aperte di una serie*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. ALFONZETTI, T. CANCRO, V. DI IASIO, E. PIETROBON, Roma, Adi editore, 2017 [Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896].

C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999² (1967).

E. DURANTE, A. MARTELOTTI, «*Giovinetta peregrina*». *La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, con CD contenente “Madrigali per Laura Peperara, Firenze, Olschki Editore, 2010.

R. FEDI, *Canzonieri lirici nel Cinquecento. II. La memoria della poesia*, in ID., *La memoria della poesia*, pp. 52-80.

ID., *I due canzonieri di Giovanni Della Casa*, in ID., *La memoria della poesia*, pp. 201-49 (già apparso come *Introduzione* a G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di R. FEDI, Roma, Salerno Editrice, 1978, to. I pp. IX-XL).

ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

ID., *Tasso, Della Casa e un poeta dimenticato*, in ID., *La memoria della poesia*, pp. 342-69.

F. FERRETTI, *Torquato Tasso*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. ANSELMINI, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, con pagine di R. ROVERSI e M. RUEFF, Milano, BUR, 2019³ (2004), pp. 743-824.

G. FERRONI, *L'esercizio della lirica fra Bernardo e Torquato Tasso*, in «*L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*», a. VIII/2 (2013), pp. 9-24.

Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima, Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di L. BORSETTO e B. M DA RIF, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997.

G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

F. GAVAZZENI, *Le «Rime de gli Academici Eterei»*, in «Studi di Filologia italiana», vol. LXVI (2008), pp. 221-83.

G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951.

L. GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, in «Studi tassiani», XLIX-1 (2001-2002), pp. 47-65.

D. GIBBONS, *Tasso 'petroso': beyond petrarchan and dantean metaphor in the "Gerusalemme liberata"*, in «Italian Studies», 55 (2000), pp. 83-98.

C. GIGANTE, *Dal "cantiere" dell'autografo alla composizione a stampa. L'elaborazione della 'Gerusalemme conquistata'*, in ID., *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 156-201.

C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

R. GIGLIUCCI, *Case in fiamme*, in ID., *Giù verso l'alto*, pp. 195-206.

ID., *Fuoco nero tra Pigna e Tasso*, in ID., *Giù verso l'alto*, pp. 139-94.

ID., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2004.

ID., *Repertorio di luoghi ossimorico-paradossali in alcuni lirici italiani del Rinascimento*, in ID., *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 69-279.

M. T. GIRARDI, *Dalla "Gerusalemme liberata" alla "Gerusalemme conquistata"*, in «Studi tassiani», XXXIII (1985), pp. 5-68.

G. GORNI, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in «Lettere italiane», XXX, pp. 3-13.

H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

J. GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo ritmico: l'endecasillabo di Giovanni Della Casa*, in «Stilistica e metrica italiana», 16 (2016), pp. 147-92.

M. GUGLIELMINETTI, “*Quando appare la persona del poeta*”. *Saggio sulle rime autobiografiche del Tasso (1557-1579)*, in «Revue des Études Italiennes», XLII 1-2 (1996), pp. 55-84.

D. ISELLA, *Per un'edizione delle 'Rime amorose' del Tasso*, in ID., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. ISELLA BRUSAMOLINO, Torino, Einaudi, 2009, pp. 51-114.

La metrica dei Fragmenta, a cura di M. PRALORAN, Roma-Padova, Antenore, 2003.

S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, in «Strumenti critici», XIII, pp. 265-300.

V. MARTIGNONE, *Esemplarità e distacco. L'autoesegesi tassiana alle rime d'amore*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. DANZI, R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 399-406.

ID., *La struttura narrativa del codice Chigiano delle rime tassiane*, in «Studi Tassiani», a. XXXVIII 1990, pp. 71-128.

ID., *Tasso lirico fra tradizione e innovazione: i sonetti liminali del canzoniere Chigiano*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, Atti del Convegno di Rende (24-25 maggio 1996) a cura di A. DANIELE, F. W. LUPI, S. MANNELLI, Rubbettino Editore, 1997, pp. 25-31.

ID., *Varianti d'autore tassiane: un sondaggio sulle "Rime amorose"*, in «Italianistica», XXIV (1995), pp. 427-35.

A. MARTINI, *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e Critica», a. IX 1984, pp. 78-121.

A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993.

L. MILITE, *I manoscritti E₁ ed F₂ delle Rime del Tasso*, in «Studi tassiani», XXXVIII (1990), pp. 41-70.

G. NATALI, *Ancora sul lessico petrarchesco nella "Liberata"*, in «Esperienze letterarie», 23, 1998, pp. 29-54.

EAD., *Lascivie liriche. Petrarca nella "Gerusalemme liberata"*, in «La Cultura», XXXIV (1996), pp. 25-73.

A. OLDORN, *The textual problems of Tasso's "Gerusalemme conquistata"*, Ravenna, Angelo Longo Editore, 1976.

G. ORELLI, *La lettera della luminosità e della trafittura*, in «Il piccolo Hans», 12 (1976), pp. 140-52.

C. T. PENNA, *Una parodia involontaria? Tessere petrarchesche nel canzoniere amoroso di Torquato Tasso*, in «I' sono innamorato, ma non tanto», *Le forme della parodia nella letteratura italiana*, Atti del Convegno, Università degli Studi di Pavia, 14-15 novembre 2018, in «Studi italiani», 62 (2019), pp. 63-75.

R. PESTARINO, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593): il tritico d'apertura*, in «Strumenti critici», 2 (2019), pp. 165-93.

ID., *Le lodi degli iddii e degli eroi. L'elogio sublime delle eroine nella sezione d'apertura della Seconda parte delle rime tassiane*, in «Strumenti critici», 3 (2019), pp. 389-412.

ID., *Poesia epigrammatica e sincretismo delle fonti in Luigi Tansillo: il sonetto "Né mar ch'irato gli alti scogli fera"*, in ID., *Tansillo e Tasso, o della «sodezza» e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini Editore, 2007, pp. 53-84.

A.A. PIATTI, «*Su nel sereno de' lucenti giri*». *Le "Rime sacre" di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

D. PIROVANO, «*Contra questa avversario de la ragione*». Dante, 'Vita nuova', XXIX, e Guido Cavalcanti, 'Rime', XV, in «*Per beneficio e concordia di studio*». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni, a cura di A. MAZZUCCHI, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2015, pp. 755-67.

L. POMA, *La «Parte terza» delle Rime tassiane*, in «Studi Tassiani», 27 (1979), pp. 5-47.

ID., *Nota filologica*, in T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964.

G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.

S. PRANDI, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*»: variazioni tassiane sul tema della gelosia, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di A. BATTISTINI, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 67-83.

G. PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna. In margine all'edizione critica delle "Rime d'amore"*, in «Filologia e critica», II (2018), pp. 161-201.

G. RABONI, *Stanza, madrigale, ballata. Qualche postilla metrica sulle rime tassiane*, in *Sul Tasso*, pp. 561-68.

E. RAIMONDI, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Rinascimento inquieto*, Nuova edizione, Torino, Einaudi, 1994, pp. 267-306 [prima in Atti del Convegno internazionale sul tema "Premarinismo e gongorismo" (Roma, marzo-aprile 1971), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95-123].

ID., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.

ID., *Poesia della retorica*, in ID., *Poesia come retorica*, pp. 25-70 (prima edito in *Retorica e critica letteraria*, a cura di L. RITTER SANTINI e E. RAIMONDI, Bologna, Il Mulino, 1978).

ID., *Tasso e la totalità lacerata*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, vol. I, pp. 3-10.

M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento-Formes et occasions de la louange entre XVIe et XVIIe siècle*, a cura di D. BOILLET, L. GRASSI, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011, pp. 19-49.

B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Editrice Antenore, 1991.

S. RITROVATO, «Ecco mormorar l'onde». *Un esercizio di lettura*, in ID., *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 113-30 [prima in «Italique», XV (2012), pp. 197-214].

R. M. RUGGIERI, *Latinismi, forme etimologiche e forme "significanti" nella Gerusalemme Liberata*, in «Lingua Nostra», VII, 4, 1946, pp. 76-82.

E. RUSSO, *L'ordine la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.

ID., *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005.

A. SAINATI, *La lirica di Torquato Tasso. Parte prima*, Pisa, Stabilimento Tipografico Succ. FF. Nistri, 1912 e *Parte seconda*, Pisa, Enrico Spoerri Libraio-Editore, 1915.

«Senza te son nulla». *Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di M. CORRADINI e O. GHIDINI, Roma-Milano, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, 3 voll.

B. T. SOZZI, *La poetica del Tasso*, in «Studi tassiani», 5, 1955.

Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma, a cura di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003.

F. TOMASI, *La canzone "Quel generoso mio guerriero interno" di Torquato Tasso*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», a. VIII/2 (2013), pp. 99-120.

ID., *Lettura di "Arsi gran tempo e del mio foco indegno" di Torquato Tasso*, in «Italique», 15 (2012), pp. 47-72 [URL: <http://italique.revues.org/345>; DOI: 10.4000/italique.345].

ID., *Note sulle 'Rime' nelle lettere del Tasso*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. CARMINATI, E. RUSSO, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2016, pp. 45-59.

ID., *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. METLICA, F. TOMASI, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015, pp. 11-36.

Torquato Tasso e la cultura estense, Atti del Convegno, Ferrara 10-13 dicembre 1995 a cura di G. VENTURI, 3 voll., Firenze, Olschki, 1999.

P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1972.

M. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, 2 voll., Milano, LED, 2007.

4. Strumenti

AMI = *Archivio Metrico Italiano* (<http://www.maldura.unipd.it/ami/php/ricerca.php>).

ASIM = *Archivio delle Similitudini*, vol. I: *Ariosto, Boiardo, Marino, Pulci, Tasso B., Tasso T., Tassoni, Trissino*, a cura di O. BESOMI, N. CASELLA, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1994.

ATLI = *Archivio Tematico della Lirica Italiana*, vol. II: *T. TASSO, Rime*, a cura di O. BESOMI, J. HAUSER e G. SOPRANZI, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1994, 3 voll.

BIBIT = *Biblioteca Italiana* (<http://www.bibliotecaitaliana.it/>).

LIZ = *Letteratura Italiana Zanichelli*, CD-rom dei testi della Letteratura italiana, a cura di P. STOPPELLI ed E. PICCHI, versione 4.0, Bologna, Zanichelli, 2001⁴.

TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, fondato da P. G. BELTRAMI, diretto da P. SQUILLACIOTI (tlio.ovi.cnr.it/TLIO).

5. Sigle dei manoscritti e delle stampe tassiane citate

C = Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 302.

E₁ = Modena, Biblioteca Estense, Ital. 385 = α.V.7.8 (ex II.F.16).

E₂ = Modena, Biblioteca Estense, Ital. 379a = α.V.7.2 (ex II.F.18).

I₄ = Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. segn. n. 1072.XII.3.

P₁ = Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 212 (ex Pal. 222; ex 104-E.5.7.64-B.13).

7 = *Scelta di Rime di Diversi Eccellenti Poeti [...] parte seconda*, Genova, C. Zabata, 1579.

8 = *Rime del Signor Torquato Tasso parte prima [...]*, Venezia, Manuzio, 1581.

9 = *Delle Rime del Signor Torquato Tasso parte prima [...]*, Venezia, Manuzio, 1582.

11 = *Scielta delle Rime del Sig. Torquato Tasso. Parte prima [e seconda] [...]*, Ferrara, Baldini, 1582.

15 = *Delle Rime et Prose del S. Torquato Tasso [...] parte prima*, Venezia, Manuzio, 1583.

22 = *Rime et Prose del Signor Torquato Tasso, parte terza [...]*, Venezia, Vasalini, 1583.

27 = *Delle Rime et Prose del Sig. Torquato Tasso. Parte quarta [...]*, Venezia, Vasalini, 1586.

28 = *Gioie di Rime e Prose del Sig. Torquato Tasso [...] Quinta e sesta parte*, Venezia, Vasalini, 1587.

48 = *Delle Rime del S. Torquato Tasso. Parte Quarta e Quinta* [...], Genova, A. Orero, 1586.

49 = *Delle Rime et Prose del Sig. Torquato Tasso* [...] *Parte quarta*, Milano, P. Tini, 1586.

85 = *Delle Rime del Sig. Torquato Tasso parte prima* [...], Mantova, Osanna, 1591.