



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«piansi e cantai con vario carme». Per un
commento al Chigiano di Torquato Tasso*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Martina Nadia Cappellari
n° matricola 2048433 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

INDICE

INTRODUZIONE	5
1. Cenni biografici	7
2. Contesto storico-culturale	11
3. Struttura e composizione del Chigiano	15
3.1 Struttura	17
3.2 Il primo libro: C ₁	18
3.2.1 Sezioni	19
3.3 Il secondo libro: C ₂	24
4. Analisi stilistica	27
4.1 Aspetti metrici	27
4.1.1 Forme metriche	27
4.1.2 Rime	39
4.1.3 Figure metrico-sintattiche	43
4.1.4 Prosodia	45
4.2 Lessico	46
4.2.1 Lessico petrarchesco	47
4.2.2 Lessico non petrarchesco	56
4.2.3 Altre voci	58
4.3 Profilo sintattico	60
4.3.1 Il periodo	60
4.3.2 Figure retoriche di posizione	66
TORQUATO TASSO, <i>RIME D'AMORE</i> (Chigiano)	75
I	77
II	83
III	89
IV	95
V	101
VI	107

VII	113
VIII	117
IX	121
X	127
XI	133
XII	139
XIII	143
XIV	147
XV	153
XVI	157
XVII	163
XVIII	169
XIX	197
XX	203
XXI	209
XXII	215
XXIII	221
BIBLIOGRAFIA	229
Bibliografia di riferimento	229
Bibliografia critica	230
Sitografia	232

INTRODUZIONE

Il seguente lavoro di tesi ha come obiettivo principale quello di fornire un possibile commento alle rime amorose del canzoniere Chigiano. Il campione di liriche preso in esame corrisponde ai testi I-XXIII, che costituiscono le prime tre sezioni tematiche della raccolta: la descrizione dell'innamoramento dell'io, la lode della donna, la lontananza della stessa. Nonostante il numero complessivo delle liriche sia pari a 156, bisogna considerare la struttura bipartita del canzoniere tassiano. Infatti, esso è costituito di due libri, C₁ e C₂, che coesistono in un unico insieme ma che nondimeno possono risultare anche indipendenti l'uno dall'altro. Dopo questa premessa, si può affermare che il nucleo testuale analizzato rispecchia solo una piccola parte dell'insieme totale di cui fa parte (81 componimenti), ma costituisce comunque un buon punto di partenza per una futura analisi complessiva e per comprendere alcune tendenze della lirica tassiana di questa fase mediana, posta tra la gioventù "eterea" e la maturità dell'Osanna.

I primi capitoli del lavoro saranno volti a delineare da una parte il quadro storico-culturale in cui si verifica l'esperienza tassiana, dall'altra il rapporto tra il contesto letterario in questione e il Chigiano stesso. A seguito di indicazioni strutturali e compositive del canzoniere, avrà quindi luogo un'analisi stilistica complessiva, scaturita sia dal gruppo di testi presi in esame (I-XXIII) sia dalla consultazione di studi critici inerenti all'intero Chigiano. L'oggetto di paragone principale sarà inevitabilmente Petrarca, modello indiscusso del petrarchismo cinquecentesco, ma anche punto da cui partire per innovare la propria poesia, secondo quello sperimentalismo vario e plurimo tipico del Rinascimento letterario italiano.

1. Cenni biografici

Di famiglia nobile e acculturata, ma non economicamente indipendente, Tasso nasce a Sorrento nel 1544, dove il padre Bernardo lavora come segretario del principe di Salerno, Ferrante Saverino. Il periodo dell'infanzia è caratterizzato da eventi drammatici, come la morte prematura della madre e l'esilio politico del padre Bernardo, il quale, spogliato di tutti i suoi beni, trova rifugio inizialmente a Roma. A partire dal 1556, la vita del giovane Torquato è caratterizzata da un'intensa mobilità, dovuta alla fragile condizione di Bernardo che, oltre ad essere etichettato come "bandito", per via della sua condizione precaria di letterato è costretto a cercare continuamente protettori che lo sostengano, soprattutto dal punto di vista economico. Tuttavia, per quanto concerne la sua formazione, questi continui spostamenti risultano alquanto vantaggiosi, offrendogli l'occasione di conoscere alcuni dei principali centri culturali italiani, quali Roma, Pesaro, Urbino, Venezia, Padova, Bologna, Mantova e Ferrara. Le molteplici realtà con cui si confronta, oltre che geograficamente diverse, risultano eterogenee a livello linguistico e culturale; ciò gli permetterà di arricchire e di ampliare il suo bagaglio sapienziale. In questi luoghi, inoltre, entra ben presto in contatto con le importanti istituzioni e le corti nobiliari del tempo.

Prima di giungere alla corte di Ferrara, dove si stabilizzerà dal 1565, Tasso è a Venezia col padre tra il 1559 e il 1560: un soggiorno estremamente proficuo, che gli permette di avvicinarsi al celebre panorama editoriale veneziano, caratterizzato da un pubblico più ampio di quello cortigiano, nonché a importanti figure quali Girolamo Ruscelli e Ludovico Dolce. Sempre a Venezia si accosterà all'Accademia della Fama, di cui il padre è membro: figura centrale di questo nucleo di intellettuali è il patrizio Domenico Venier, nella cui casa avvengono i ritrovi e le discussioni culturali tra gli accademici.

Nel 1561 pubblicherà i suoi primi sonetti nella silloge *Rime dei diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo*. Il volume, voluto dal nonno della giovane aristocratica morta prematuramente, è l'occasione per molti giovani letterati emergenti, chiamati in causa a partecipare a questo poetico compianto funebre, di pubblicare propri testi per la prima volta. Un anno dopo, Tasso dà alle stampe il suo primo poema: il *Rinaldo*.

Sulla scorta dell'esperienza accademica precedente, nel 1564 Tasso aderisce all'Accademia degli Eterei, fondata a Padova da Scipione Gonzaga e il cui programma si lega allo studio della cultura neoplatonica e alla nobilitazione della poesia, anche quando quest'ultima accoglie elementi del quotidiano. Entro questa realtà culturale, Tasso pubblicherà un nucleo di quarantadue poesie, una sorta di piccolo canzoniere con una precisa sequenza narrativa, all'interno della raccolta *Rime de gli accademici Eterei*, promossa da Scipione Gonzaga e a cui partecipano i membri della stessa istituzione culturale.

Annunciato fin dal 1565, anno in cui Torquato entra al servizio del cardinale Luigi d'Este, il poema della *Gerusalemme liberata* rappresenta il cantiere più impegnativo e importante di questi anni giovanili. Il lungo lavoro su quest'opera, contraddistinto da continue modifiche, riscritture e dubbi già a questa prima fase, è abbandonato nell'estate del 1576, specie a seguito della cosiddetta "redazione romana": le reazioni negative sulla narrativa e sulla poetica da parte della piccola *équipe* di lettori che avrebbe dovuto fornire un'opinione complessiva sull'opera ormai conclusa deludono Tasso, al punto tale da abbandonare il progetto.

Riassumendo, questa prima fase è caratterizzata da un'intensa formazione, attraverso precisi luoghi del Cinquecento, quali la corte, l'accademia, l'università e l'editoria, e dalle prime prove letterarie, ancora acerbe, ma comunque di un certo rilievo e comprendenti diversi generi letterari. Dal punto di vista dello stile poetico, questo periodo giovanile si nutre da una parte del modello dell'acasiano e dall'altra da una sperimentazione volta ad allargare i temi lirici del più tradizionale petrarchismo, sulla scorta dell'Accademia eterea. Si sente inoltre il carattere teorico tipico del Cinquecento, secolo in cui le discussioni culturali si fanno vive e in cui la necessità di delineare in modo preciso e sistematico i campi del sapere è spiccata.

L'anno 1579 segna un passaggio decisivo della sua vita, come anche della sua attività letteraria: è l'anno della reclusione a Sant'Anna, una prigionia che durerà diversi anni. Dopo l'abbandono della *Gerusalemme liberata*, Tasso vive uno stato di sempre maggiore inquietezza, causato da diversi fattori, tra cui l'ambiente cortigiano. Egli, infatti, dichiara più volte nelle sue lettere personali di sentirsi poco apprezzato alla corte estense e di essere vittima dell'invidia dei cortigiani. Il continuo lamento per un fato poco benevolo nei suoi confronti, presente tanto nelle sue opere letterarie quanto nel suo

epistolario, e l'enfaticizzazione dei tratti irrequieti della sua personalità, attraverso la creazione di un vero e proprio mito negli anni successivi, offriranno alla storia un ritratto di Tasso caratterizzato da uno stato mentale alterato e maniacale. Altro fattore ad influire su questo quadro biografico è il versante religioso: lo stesso Torquato, temendo di propendere per una fede di natura eterodossa, si sottopone a diversi esami dell'Inquisizione, con risultati tuttavia nulli. Ciò inciderà nel progressivo sgretolamento del rapporto con la famiglia d'Este: il controllo di Ferrara era sì nelle mani del duca estense, ma apparteneva comunque ai territori dello Stato della Chiesa. Tuttavia, il vero movente che costringe il duca ad imprigionare Tasso sono i suoi eccessi di furore.

Con la prigionia si avvia così la seconda grande fase tassiana, da cui possiamo evidenziare a sua volta un primo momento, che vede come principale progetto il canzoniere Chigiano (1579-1586), e un secondo momento, caratterizzato dal progetto Osanna e da alcune opere tarde (*Dialoghi*, *Il Re Torrismondo*, *Gerusalemme conquistata*, *Mondo creato*). Gli anni della reclusione coincidono quindi con un ripensamento complessivo della propria produzione lirica, anche in virtù delle molteplici stampe pirata che avvengono a partire dal 1581, per mano ad esempio di Aldo Manuzio, Giulio e Simone Vasalini, Giulio Cesare Cognacini. Gli editori, infatti, possedendo i testi di Tasso, approfittano del suo isolamento per pubblicarli, senza tenere conto tuttavia della volontà autoriale. Il grande successo editoriale non soddisfa però l'autore, ritrovatosi senza compensi economici e senza potere decisionale sul suo materiale lirico. Il Chigiano, canzoniere amoroso composto di 156 componimenti, rappresenta dunque un meditato progetto di riscatto letterario. Il tentativo sarà tuttavia vano, non giungendo mai alle stampe: la decisione di abbandonare il cantiere lirico emergerà già in una lettera inviata al suo collaboratore Giovan Battista Licino, datata 1586. Probabilmente, il grande progetto lirico successivo, corrispondente all'Osanna, era già nella mente dell'autore.

Si avvia quindi l'ultima parte della vita e della produzione tassiana: definendosi come un intellettuale, la cui unica sede ideale è la biblioteca, un *angulus* oraziano in cui vivere contro le difficoltà sociali, Tasso accoglie i suoi ultimi anni nella dimensione filosofico-sapientziale. La campagna di riscrittura e di ridefinizione delle sue opere precedenti, il canzoniere Osanna per la lirica e la *Gerusalemme conquistata* per l'epica, si accompagna alla creazione di nuove opere dal sapore prettamente filosofico. Il secondo Tasso vuole

infatti presentarsi nelle vesti del filosofo eloquente che predilige il dialogo con i sapienti e la cui arte mira a racchiudere in sé tutti i saperi.

Una vita intensa quella di Tasso, il cui animo irrequieto si riflette anche nei suoi cantieri letterari, mai abbandonati definitivamente nel corso degli anni, bensì soggetti ossessivamente a ripensamenti, riscritture, modifiche, certamente in virtù di un riscatto contro le pubblicazioni avvenute senza il suo diretto controllo, ma anche sintomo di un animo tormentato e perennemente insoddisfatto per quella perfezione tanto desiderata, ma che mai riesce a raggiungere.

Muore a Roma il 25 aprile 1595.

2. Contesto storico-culturale

Con l'avvento del Rinascimento la situazione socio-culturale italiana cambia profondamente. Il Cinquecento è infatti il secolo del consolidamento della corte come luogo di produzione e fruizione culturale, della tipografia che soppianta i codici manoscritti, della traduzione e pubblicazione delle grandi opere classiche, dell'affermazione del volgare letterario e di una sua normativa, di una crescente produzione trattatistica, e delle Accademie come luogo fecondo di scambi intellettuali.

Per quanto riguarda la corte, il modello italiano del Cinquecento è caratterizzato da due aspetti: il primo è «il forte policentrismo», a scapito quindi di «un unico centro egemone»; il secondo riguarda la «spiccata omogeneità delle differenti realtà cortigiane», distaccandosi dunque dall'identità quattrocentesca, e generando una sorta di codice comune sintetizzabile nel *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528)¹. Un tale modello prevede dunque una certa conflittualità interna, sia verticale, tra sovrani e cortigiani, sia orizzontale, entro i cortigiani stessi. Inoltre, la subordinazione politico-economica genera una sorta di perdita dell'identità artistica vera e propria.

D'altro canto, il Cinquecento è anche il secolo delle Accademie, luoghi di incontro e di scambio culturale molto più liberi rispetto alla corte, i cui i membri altro non sono che veri e propri sodali. A seconda dei luoghi e delle stesse istituzioni, l'orientamento ideologico varia, venendo a crearsi così una differenziazione del programma culturale e dell'identità della stessa Accademia.

Se ci si sposta, invece, sul versante prettamente linguistico-letterario, data chiave che apre una nuova stagione è quella del 1525, anno in cui Pietro Bembo pubblica le sue *Prose della volgar lingua*, offrendo così una normativa linguistica per il volgare letterario che sarà presa a modello per tutto il Rinascimento e oltre. Si afferma così il volgare scritto e di esso ci si serve non solo per consolidare una propria tradizione letteraria, ma anche per accostarsi ai classici e tradurli.

La nascita della stampa e l'avvento dell'industria tipografica segnano poi un cambiamento radicale nella fruizione della letteratura. «La svolta, secondo una prospettiva ormai condivisa, cade all'inizio degli anni '30, quando per incastro di date si

¹ G. Alfano, C. Gigante e E. Russo, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 86

*chiudono e si mostrano al pubblico i grandi cantieri di primo Cinquecento*²: oltre al *Libro del Cortigiano* di Castiglione, già stampato nel 1528, è il turno delle *Rime* di Bembo nel 1530 e della terza e ultima edizione dell'*Orlando furioso* nel 1532, ripulita secondo la normativa bembiana. Questo decisivo passaggio getta le coordinate a nuovi modelli, a cui, tuttavia, nei decenni successivi, non solo ci si accosterà, ma da cui nondimeno ci si distaccherà, a costruire così un ampio ventaglio di esperienze letterarie. In questa direzione, ad assumere un ruolo preponderante, divenendo un vero e proprio epicentro della tipografia, è Venezia: qui letterati come Lodovico Dolce, Girolamo Ruscelli, Lodovico Domenichi, Dionigi Atanagi, Francesco Sansovino potenziano il lavoro degli editori, divenendo veri e propri collaboratori nel processo tipografico. Con l'avvento della forma libro, cambia inoltre la tipologia di fruitori delle opere letterarie. Si avvia, infatti, un processo di omogeneizzazione del pubblico che delinea un «“gusto medio” generalizzato»³. Di conseguenza, sia scrivere sia leggere opere letterarie diviene accessibile a più persone, seguendo le fila di una democratizzazione linguistica che amplia di gran lunga il raggio d'azione: artisti come Michelangelo Buonarroti e Giorgio Vasari, ma anche donne come Vittoria Colonna e Gaspara Stampa si dedicano alla scrittura. A quest'altezza, inoltre, l'oggetto libro, si presenta come un vero e proprio simbolo del gentiluomo cinquecentesco, come dimostra la volontà di molti aristocratici di farsi ritrarre con in mano un volume – si vedano, ad esempio i ritratti eseguiti dal Parmigianino.

Spostando l'attenzione sulla lirica, durante il Rinascimento viene a crearsi una nuova organizzazione di essa, che si sviluppa su due linee: da una parte prende sempre più piede, sulla scorta del modello petrarchesco, la forma individuale del libro d'autore; dall'altra si opta per un'organizzazione collettiva attraverso le antologie, le quali forniscono spesso un quadro letterario complessivo del tempo. La fortuna di quest'ultime si registra fin dalle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* di Gabriele Giolito (1545), ma anche dalle successive “antologie di antologie”, raccolte volte sì a fornire un quadro letterario collettivo, ma che attuano una selezione più ristretta di autori e di testi, puntando così su una maggiore qualità.

² Ivi, p. 26.

³ Ivi, p. 125.

La lirica cinquecentesca è segnata indubbiamente dalle *Prose* di Bembo, che innalzano Petrarca a rigido modello da imitare: una direzione che non considera solamente il tradizionale motivo della parabola interiore del *Canzoniere*, ma che guarda anche allo stile e al lessico. Con Bembo si delinea, quindi, un petrarchismo di natura ortodossa, in contrasto con la reazione anti-petrarchista di alcuni letterati, ma anche con un petrarchismo meno fedele, aperto a diverse sperimentazioni. Sin dalla prima metà del Cinquecento, dunque, si riscontrano esperienze varie del petrarchismo; un esempio che si può citare è quello di Bernardo Tasso, la cui presenza, come dichiara Giorgio Forni, risulta «indispensabile per intendere i lieviti eterodossi del petrarchismo»⁴. Il quadro che si delinea si caratterizza sia per una «volontà emulativa nei confronti di un canone», sia per «un gusto di sperimentazione formale»⁵. Come dichiara Afribo, si può parlare di «un Cinquecento che è *tutto* ma che può essere anche il *contrario di questo tutto*: cioè eccezione, imitazione come emulazione come ci assicura un pluricitato stralcio da una lettera di Guidiccioni a Minturno, l'anno è il 1531: “io reputo esser viltà lo sta sempre rinchiuso nel circolo del Petrarca”; o come ci conferma lo stesso Minturno trent'anni dopo, nella sua *Arte poetica*, quando scrive che è “lecito [...] prender ardimento di mutare con l'esempio di lui [Petrarca] il parlare»⁶. L'etichetta «contrario di tutto» citata da Afribo non rimanda, quindi, all'anti-petrarchismo, ma a un «petrarchismo plurale o misto»⁷, caratterizzato da un ampio ventaglio di sperimentazioni. In altre parole, in questa realtà letteraria divaricata, bipartita, emerge una moltitudine di esiti vari, diversi tra loro. Se con Giovanni Della Casa questo profilo sperimentale è sottolineato dal totale accoglimento della *gravitas* e della complicazione dei nessi sintattici attraverso l'ampio uso dell'*enjambement*, in un autore come Minturno è visibile ad esempio nel largo impiego di schemi metrici non petrarcheschi (46,4 % contro 53,6 % di schemi petrarcheschi)⁸. Sulla scorta di questa analisi introspettiva del petrarchismo, si deve sottolineare come durante il secondo Cinquecento si presenterà un progressivo abbandono

⁴ G. Forni, *Dal Tansillo al Tasso*, in *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-2000)*, in «Lettere italiane», Casa Editrice Leo S. Olschki, vol. 53, no. 3, luglio-settembre 2001, p. 426.

⁵ M. Del Cengio e N. Magnani, *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, Ravenna, Longo Editore, 2020, p. 6.

⁶ A. Afribo, *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, Ravenna, Longo Editore, 2020, p. 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Afribo, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 146.

del rigido modello promosso dal Bembo. A quest'altezza, si delineano esperienze volte ad innalzare l'esercizio lirico, sia sul versante stilistico, preponderando per una maggiore *gravitas*, sia sul versante tematico, allargandolo e al contempo ricercando uno spessore culturale maggiore, visibile perlopiù nel commento dei testi, elemento paratestuale particolarmente presente in questa seconda fase del secolo.

In questo contesto, si colloca Torquato Tasso, la cui parabola letteraria vive diverse fasi: se nell'età giovanile lo sperimentalismo dell'acasiano avrà la meglio, successivamente Tasso cercherà di rientrare nelle linee petrarchesche, senza tuttavia omologarsi al modello. In questo senso, il progetto del canzoniere Chigiano fornisce un'idea chiara di questa panoramica, mostrando come all'aderenza di tratti petrarcheschi e petrarchistici, si contrapponga un atteggiamento innovatore, che verte in una direzione del tutto personale, perfettamente in linea con l'identità plurale della letteratura cinquecentesca.

3. Struttura e composizione del Chigiano

La progettazione del canzoniere Chigiano non è unicamente frutto di fattori interni, legati a uno scopo prettamente letterario, bensì è influenzata anche da condizioni esterne. L'autore, recluso a Sant'Anna per sette anni a partire dal 1579, decide di ripensare e riordinare il suo materiale lirico. Sicuramente la totalità del tempo libero a sua disposizione incentiva la creazione letteraria, ma ciò che più incide è la non legittimata circolazione a stampa dei suoi testi e la volontà di riscatto personale attraverso un'opera che innalzi il suo valore e che gli possa concedere la libertà anticipata. Quest'ultimo aspetto risulta abbastanza evidente anche dalla cospicua crescita di lettere registrata negli anni della prigionia, in cui oltre a presentare i suoi cantieri letterari si appella a possibili protettori nella speranza di ottenere la scarcerazione.

Come già affermato da Franco Tomasi, «le lettere tassiane hanno da sempre costituito per gli studiosi un essenziale punto d'avvio per indagini filologiche e critiche sulle rime, perché nel mare complesso della lirica tassiana tra edizioni pirata, progetti d'autore avviati e non conclusi, rime encomiastiche diffuse con un'intensità quasi allarmante, i diversi pezzi epistolari consentono di porre dei punti di ancoraggio rassicuranti e spesso decisivi»⁹. Anche per la ricostruzione del progetto del Chigiano, l'epistolario tassiano risulta estremamente importante, offrendo informazioni preziose quali date, fasi di progettazione, volontà e dubbi dell'autore, nomi di amici, collaboratori ed editori. In tal proposito, proprio da una lettera indirizzata a Scipione Gonzaga nel 1580¹⁰ si viene a conoscenza del fatto che già nel secondo anno di prigionia Tasso manifestava la volontà di mettere mano alle sue liriche, ormai divenute numerose e diffuse in modo disordinato dalle molteplici edizioni pirata:

Io so d'aver molte volte supplicato a Sua Altezza che faccia stampare il mio poema, l'egloga mia, un volume di rime ch'io le diedi, ed un altro che diedi poi al conte Ercole Tassone; perchè con danari che se ne trassero, potessi provvedere a qualche mio bisogno. E perchè vo imaginando che Vostra Signoria illustrissima, come quella che m'è peravventura più amorevole di molti altri, si potrà per sè muovere a compiacermi in quel ch'ella può, le fo sapere che sì come io non sono oltre modo frettoloso di stampar le mie cose, così non mi spiacerebbe che Vostra Signoria illustrissima facesse

⁹ F. Tomasi, *Note sulle 'Rime' nelle lettere del Tasso*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di Clizia Carminati e Emilio Russo. Edizioni di Archilet, 2016.

¹⁰ T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier.

stampare que' primi dodici canti che sono in sua mano, ed oltre ciò l'egloga mia. Ma ne' sonetti non veggo com'ella possa por mano con mia sodisfazione, se non quando ella volesse con diligente severità riprovar tutti quelli che non giudicherà degni di lodatissimo scrittore, de' quali sono anco forse alcuni nel libro che diedi al signor duca [Alfonso d'Este], ed in quel de gli Eterei. Ma bench'io non ricusi di veder insieme stampati tutti quelli che sono nel libro del signor duca, ed in quel che diedi al cont'Ercole; gli altri nondimeno, che non sono in questo numero, desidero che sieno severissimamente esaminati, e fatta di loro diligentissima scelta: perciocchè sì come alcuni ce ne sono de' quali io molto mi compiaccio, e quelli particolarmente che io feci nel principio del mio umore; ce ne sono nondimeno molti i quali mi sono usciti da le mani ne la mia pazzia, i quali per migliaia di scudi non vorrei che si vedessero.

Or faccia Vostra Signoria quel che giudica che sia di maggior mia sodisfazione; e creda che se l'amorevolezza sua sarà eguale al giudizio, io rimarrò soddisfatto di Vostra Signoria illustrissima. Per molte cagioni io non ho fretta de la stampa, e particolarmente perché io desidero di fare una scelta de le mie rime, e di ridur l'altre cose a quella perfezione ch'io desiderava. Ma quando pur Vostra Signoria illustrissima si risolvesse che ben fosse, per trarmi di necessità, di stamparle; tanto più volentieri vedrò stampati i dodici primi canti, che non vedrei tutto il poema, quanto mi pare che abbiano minor bisogno di lima e sieno men soggetti ad opposizioni. Quando Vostra Signoria illustrissima non si risolvesse a fare stampar le mie cose, non si risolva a mandarlemi; perch'io l'ho per molto più sicure ne le sue mani che qui, ove non posso ricuperar cosa alcuna del mio. Il signor fattor Coccapani, il cont'Ercole Tassone, ed il signor conte Scipione Sacrato, credo che sieno presso che poco informati del mio compiacimento intorno a' sonetti: e le torno a ridire, che io antepongo in questa parte la mia sodisfazione a l'utile, se per altro sono desideroso di qualche onesta utilità. Creda Vostra Signoria illustrissima che un de' gran desideri ch'io abbia, è che la memoria de la sua amorevolezza verso me, e de la mia osservanza verso lei, passi senza alcuno impedimento a la posterità. La prego che voglia affaticarsi per la mia liberazione quanto più potrà. E bacio in mio nome le mani a monsignor illustrissimo Albano: e viva felice. Di Ferrara.

«Alludendo a tre suoi “volumi” di rime (uno in mano allo stesso Scipione, un altro affidato a Ercole Tassone, il terzo in possesso del Duca Alfonso)»¹¹, l'autore sottolinea la necessità di una severa analisi dei suoi sonetti scritti in precedenza e di una «loro diligentissima scelta», in virtù di «quella perfezione» che tanto desiderava. La costante insoddisfazione e la continua rielaborazione del materiale letterario lo accompagneranno per tutta la sua vita, senza consentirgli mai di approdare a un punto conclusivo e definitivo delle sue opere. Per quanto concerne le rime, questo aspetto è facilmente visibile mettendo in correlazione i tre grandi cantieri: molte delle rime giovanili della raccolta eterea, seppur

¹¹ T. Tasso, *Rime d'amore*, a cura di F. Gavazzeni, M. Leva, V. Martignone, Modena, Cosimo Panini Editore, 1993.

«profondamente mutate di senso stilistico, tematico e poetico»¹², permangono sia nel Chigiano, sia nell'edizione Osanna. La lenta lavorazione del processo di creazione delle liriche rispecchia pienamente il pensiero di Tasso messo per esplicito nella lettera del 1586 indirizzata ad Antonio Costantini, in cui dichiara di necessitare del tempo affinché possa valutare in modo corretto la qualità delle sue rime: paragonate all'uva trasformata in vino apprezzabile attraverso un lungo e lento processo, le rime non manifestano nell'immediato il loro valore. Quest'idea assume maggiore concretezza ancora una volta nell'epistolario: alcune lettere inviate ad amici, collaboratori o possibili protettori riportano alcuni testi poetici con varianti e modifiche annesse, motivate e commentate agli interlocutori¹³.

Si può allora comprendere la profonda criticità con cui Tasso affronta la sua attività di poeta e di intellettuale, ma anche il totale coinvolgimento interiore ed emotivo che lo lega a precisi nuclei di lavoro per tutta la sua vita.

3.1 Struttura

Nella ricostruzione critico-filologica del canzoniere tassiano, risulta indispensabile il manoscritto autografo Chigiano L VIII 302 (C), base dell'edizione critica di riferimento a cura di Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone e degli importanti studi di Davide Colussi. Il codice, risalente agli anni 1583-1584, rappresenta «la prima testimonianza che rispecchia un coerente e complessivo progetto di canzoniere amoroso del poeta»¹⁴. La sua importanza filologica era già stata colta in precedenza da Angelo Solerti¹⁵, Lanfranco Caretti¹⁶ e Dante Isella che dimostra l'importanza dei due postillati Ts₁ e Ts₂, su cui Tasso lavora in brutta copia, per arrivare alla stesura di C.

Per quanto riguarda la struttura, il Chigiano è composto di due libri, che rappresentano due parti distinte a livello narrativo, quasi a costituire due canzonieri indipendenti: il primo, contrassegnato come C₁, ha per argomento l'amore per la cortigiana Lucrezia Bendidio; il secondo, invece, contrassegnato come C₂, è dedicato a un'altra donna, Laura

¹² *Ibidem*.

¹³ T. Tasso, *Lettere*.

¹⁴ V. Martignone, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, in «Studi tassiani», XXXVIII, no. 38, 1990, p. 71.

¹⁵ T. Tasso, *Le rime*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898.

¹⁶ L. Caretti, *Studi sulle rime del Tasso*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.

Peperana. Fin da questo primo dato del macrotesto, si può percepire una certa originalità, che ha come punto principale la coesistenza di due amori distinti, ma logicamente legati e presenti all'interno di un unico progetto.

Il *corpus* totale comprende 156 componimenti, con una presenza maggioritaria di sonetti, e a seguire madrigali, canzoni e ballate.

3.2 Il primo libro: C₁

C₁ comprende 81 componimenti, di cui 63 sonetti, 4 canzoni, 13 madrigali e 1 ballata. Dal punto di vista dell'intertestualità tassiana, è importante ribadire che 31 dei testi contenuti in questa prima parte del canzoniere sono riconducibili alla fase poetica giovanile. Essi, infatti, erano stati composti per l'antologia delle *Rime de gli Academici Eterei* pubblicata nel 1567. Tra gli altri 11 testi rimanenti, 4 proseguono in C₂, mentre 7 rimangono esclusi per ragioni tematico-contenutistiche, essendo legati al motivo dell'encomio.

Vi è quindi un recupero di materiale precedente, modificato sia per una nuova maturazione stilistica, sia per motivi di coerenza narrativa e strutturale del nuovo universo lirico. Oltre ai cambiamenti interni del testo vero e proprio, si tenga presente una mutazione anche dell'ordinamento di collocazione di essi, al fine di costruire una linea narrativa lineare e precisa. Se nella raccolta eterea il nucleo di testi tassiani non era caratterizzato da un «ordinamento narrativamente saldo e giustificato»¹⁷, ecco che col Chigiano questa componente muta di segno, a testimonianza di un progetto più maturo e ben pensato dell'autore, volto a costituire un vero e proprio canzoniere.

Il recupero di vecchio materiale interessa un ulteriore nucleo di 26 testi, composti a posteriori dell'esperienza eterea in varie occasioni. La loro presenza nelle stampe Baldini (11) e Vasalini (22)¹⁸, cosiddette “irregolari” proprio per la mancanza del consenso e della volontà autoriale, appare importante in virtù del fatto che, come ha osservato Martignone, proprio queste due edizioni costituiscono «il punto di partenza della stesura del Chigiano»¹⁹.

¹⁷ V. Martignone, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, p. 73.

¹⁸ Secondo la numerazione di riferimento delle stampe a cura di Angelo Solerti.

¹⁹ V. Martignone, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, p. 74.

I restanti 24 testi risultano inediti, probabilmente composti per completare la linea narrativa del canzoniere Chigiano.

Una novità rilevante della raccolta a livello strutturale che interessa il paratesto è la presenza di argomenti anteposti ai singoli componimenti, che sintetizzano in una sola riga il tema principale. La loro funzione è quella di consolidare i rapporti che intercorrono tra i singoli testi del canzoniere, e di conseguenza dare una maggiore omogeneità e linearità narrativa del macrotesto. Dal punto di vista del testo, invece, l'argomento permette una chiave di lettura che facilita la comprensione del componimento che segue. Questa fase poetica intermedia che intercorre tra le prime prove giovanili e le ultime opere della maturità, di cui il Chigiano assume un ruolo centrale, si propone come un punto di inizio verso l'ultima fase caratterizzata dalla presenza del supporto del commento. Se, infatti, nella raccolta eterea Tasso presenta sulla pagina unicamente i testi poetici, e nel Chigiano li arricchisce con la presenza dell'argomento, ecco che nel suo ultimo progetto lirico, l'edizione Osanna del 1591, egli si serve del commento: la maturità poetica e intellettuale dell'autore viene esibita attraverso tale supporto, la cui funzione didascalico-contenutistica da una parte, e auto-elogiativa dall'altra, combacia con un progressivo ampliamento strutturale e con il raggiungimento di uno stadio poetico più raffinato.

3.2.1 SEZIONI

La tessitura del macrotesto è caratterizzata e scandita da sezioni tematiche ben precise, che consolidano la struttura generale e la linea narrativa. Si riporta qui di seguito la sintesi schematica elaborata da Martignone²⁰:

- 1) Proemio e descrizione dell'innamoramento (I-IV)
- 2) Lode della donna (V-X)
- 3) Donna lontana 1 (XI-XXIII)
- 4) Occasioni mondane (XXIV-XXXV)
- 5) Poeta lontano (XXXVI-XLII)
- 6) Conferma dell'amore (XLIII-XLIV)
- 7) Donna crudele (XLV-LI)

²⁰ Ivi, p. 81.

- 8) Donna instabile (LII-LIII e LIX-LXI)
- 9) Donna lontana 2 (LIV-LVIII)
- 10) Poeta geloso (LXII-LXIX)
- 11) Poeta sdegnato (LXX-LXXVII)
- 12) Pentimento e ritorni all'amore (LXXVIII-LXXXI)

La storia d'amore per Lucrezia Bendidio, filo tematico principale dell'opera, è narrata attraverso le presenti tappe.

È importante sottolineare che l'impostazione soggettiva della raccolta pone in primo piano non tanto la donna in sé, quanto il livello psicologico ed insieme emotivo dell'io: il punto di vista del poeta, con le sue sensazioni positive e negative, predomina in tutti i testi del Chigiano, fornendo ai lettori una sorta di esempio universale ed insieme personale del percorso interiore dell'innamorato. Si può allora affermare che il canzoniere amoroso tassiano costituisca un viaggio introspettivo, analizzato attentamente e in modo critico, creando una mappa concettuale che delinei i comportamenti da adottare e che descriva le inevitabili tappe da affrontare. Le sezioni tematiche fissate da Martignone si orientano in modo efficace in questo orizzonte, facendo coincidere la prospettiva poetico-narrativa della vicenda d'amore con quella riflessiva e interiore dell'io lirico. Ogni passaggio, dunque, è portatore di un conseguente nodo riflessivo dell'io.

Dopo il tradizionale sonetto proemiale che getta le linee contenutistiche dell'intera raccolta, prende avvio la sezione sulla descrizione del momento in cui avviene l'innamoramento: la rappresentazione iperbolica e superlativa dell'amata, pressoché divinizzata, che si basa sul tradizionale senso della vista, si intreccia alla percezione uditiva giunta all'orecchio dell'io lirico. Nonostante vi sia una chiara fedeltà ai dettami della tradizione petrarchesca e petrarchista, Tasso attua nondimeno delle innovazioni, riscontrabili soprattutto nel motivo neoplatonico del canto. Il gareggiamento con Petrarca risulta evidente in alcuni luoghi, come ad esempio nell'esplicitazione dell'elemento temporale «aprile» del sonetto II, che coincide con il mese in cui avvenne il primo incontro tra Laura e Petrarca; o ancora nella ripresa del modulo della *descriptio puellae* di Rvf 90, alla cui base sono poste le chiome dorate mosse dal vento. Lo scarto e il superamento entro la competizione letteraria messa in atto, oltre al fondamentale motivo

neoplatonico citato in precedenza, riguardano prevalentemente gli intensi toni iperbolici che oltrepassano quelli del modello petrarchesco.

In modo analogo è costruita l'impostazione eccentrica che si riscontra nella sezione successiva, inerente alla lode della donna. Originali risultano ad esempio i sonetti VI-VIII, ciascuno del quale loda una parte del corpo della donna: dalla bocca, si passa alla gola, fino a giungere al petto. L'elogio della bellezza femminile, dunque, si espande da quella generalità e da quei tratti topici della tradizione, andando a soffermarsi in modo approfondito su precise parti del corpo, tra cui la gola, elemento decisamente non canonico. La scelta dell'autore, tuttavia, non è casuale: gli elementi celebrati si ricollegano al motivo del canto, mezzo con il quale la donna colpisce il cuore dell'amante. Questo aspetto ritornerà periodicamente per tutto il canzoniere, contraddistinguendosi come un vero e proprio *leitmotiv* della raccolta. Si può allora ribadire che la presenza della chioma bionda, del candore dell'incarnato e degli altri tratti standardizzati della *descriptio puellae* sono sì presenti, ma restano parte di uno sfondo che funge propriamente da cornice al vero protagonista: il tratto originale antipetrarchesco.

Altro elemento caratteristico del Chigiano è il legame percepibile che intercorre tra i testi: essi si riprendono gli uni con gli altri attraverso tessere lessicali o nuclei tematici, sinonimi e riformulazioni. Questo aspetto lascia trasparire la raffinata capacità di Tasso nel riproporre un medesimo elemento, variandolo più e più volte. Inevitabile è sottolineare l'importanza macrotestuale del procedimento: dall'insieme del canzoniere, alle precise sezioni, fino ai singoli testi, l'omogeneità e la compattezza risultano rafforzate.

Rimanendo focalizzati sulla seconda sezione, si noti come il sonetto X, punto conclusivo, funge da sintesi complessiva ma anche da anticipazione al successivo gruppo di testi: l'introduzione dell'elemento del pensiero immerge il lettore in una fase più introspettiva dell'esperienza amorosa, quella che avrà come argomento principale la lontananza della donna. Questa modalità di anticipazione è frequente nella raccolta e tocca prevalentemente i componimenti finali che chiudono una data sezione, ma anche le canzoni, la cui forma ampia permette inoltre la formulazione di una sintesi del materiale narrativo precedente e insieme un preludio a ciò che seguirà successivamente.

Dalle ultime considerazioni, si può quindi comprendere che il percorso che crea Tasso fin dai primi passi del Chigiano è caratterizzato da movimenti di andata e di ritorno,

anticipazioni e riassetamento al discorso presente. Nella terza sezione, il cui tema della lontananza fisica della donna favorisce questo continuo moto, è visibile già solo a partire dai suoi due nuclei principali: la partenza della stessa da una parte, e il riavvicinamento al poeta in occasione del matrimonio dell'amata dall'altra. Dopo un primo sofferto distacco, venuto a conoscenza delle nozze, Tasso trova l'occasione per descrivere un suo riavvicinamento a Lucrezia con la canzone XVIII. Il gioco di forze che si percepisce a livello del macrotesto è talvolta evidente anche all'interno dei singoli testi, come avviene in questo caso. Il componimento in questione è infatti caratterizzato da un continuo confronto di aspetti antitetici, da una circolare movenza entro due estremità distinte: l'io e lo sposo di Lucrezia, il clima gioioso delle nozze e quello funebre percepito dall'io, la realtà esterna ed effettiva e la dimensione riflessiva e interiore dell'io, la rassegnazione per la perdita dell'amata e la speranza della sua accettazione nell'esser nuovamente celebrata dai versi del poeta. Il motivo metaletterario è ripreso anche nell'ultimo testo che chiude la seguente sezione, ovvero il sonetto XXIII, giungendo a un punto di approdo e di parziale risoluzione alla lontananza dell'amata: Amore autorizza l'io a proseguire il suo canto per la donna, preannunciando l'inizio di un nuovo nucleo tematico-narrativo.

A questo punto si giunge a una fase di stasi. Il quarto capitolo, infatti, sembrerebbe essere puramente digressivo e descrittivo, senza fornire impulso e prosiegua alla linea narrativa. L'argomento comune conduce all'insieme vario e disparato delle occasioni mondane: scene quotidiane che hanno come funzione principale quella di fornire semplicemente maggior concretezza e realtà alla storia del canzoniere, attraverso la riproduzione della vita pubblica.

Con la quinta sezione, la storia riprende una certa dinamicità: torna l'argomento della lontananza, ma questa volta non della donna, bensì del poeta stesso. La partenza dell'io lirico non comporterà tuttavia un distacco psichico-emotivo. Nell'ultima tessera del presente nucleo narrativo, egli ribadirà infatti la solida fedeltà che lo lega a Lucrezia, più forte di qualsiasi distrazione amorosa.

Parte centrale del primo libro del Chigiano è la sesta sezione che, come già anticipato dalla chiusura del nucleo precedente, ribadisce e conferma l'amore nei confronti della Bendidio. Per mezzo di due soli componimenti, l'io lirico dà avvio a una riflessione interiore sulla base delle precedenti tappe che ha vissuto: né la separazione dall'amata, né la moltitudine di distrazioni amorose, né tantomeno il tentativo di dirigersi verso i diletta

celesti hanno avuto la meglio sui suoi sentimenti. La conclusione che ne scaturisce sembrerebbe fungere da preludio a una situazione idilliaca, volta tutta all'elogio dell'esperienza amorosa. Tuttavia, il gioco di forze contrapposte del Chigiano permane fino all'ultimo verso, proseguendo di sezione in sezione in un'oscillazione continua. Da questo momento, infatti, il sentimento dell'io non sarà più in chiave positiva fino all'ultima sezione, ma sarà vissuto dallo stesso soggetto con profondo turbamento proprio in virtù della sua instabilità.

Il ribaltamento è ben visibile dagli argomenti dei due gruppi successivi: dapprima la crudeltà della donna, poi la sua instabilità. Per quanto riguarda il primo, interessante è il tritico dell'invecchiamento (XLVIII-L), in cui inizialmente il poeta assume il tradizionale tono dell'invettiva augurando all'amata la perdita della sua bellezza col trascorrere delle stagioni, per poi attenuare bruscamente la modulazione in virtù del desiderio di vicinanza nel tempo della loro vecchiaia. Sin da questo sottogruppo si percepisce l'instabilità del sentimento amoroso, che diverrà via via più evidente. Tenendo conto della funzione didascalica del canzoniere, già a quest'altezza uno degli intenti di Tasso sembrerebbe quindi quello di mostrare agli *accorti amanti* che proprio questo repentino cambio di segno sia parte integrante dell'esperienza amorosa.

Con l'occasione di un nuovo distacco dell'amata, la nona sezione pone al centro un progressivo turbamento del sentimento amoroso dell'io che funge questa volta da spinta interiore affinché si agisca concretamente nell'azzerare la lontananza. Tasso esorta, infatti, il fiume Po a recuperare l'amata per ricondurla a Ferrara, per poi alludere in un altro componimento a un viaggio compiuto in prima persona per incontrarla.

La parte finale del primo libro risulta estremamente interessante dal punto di vista dell'analisi del comportamento dell'innamorato. Le ultime sezioni si focalizzano fortemente sull'io: la gelosia del poeta (LXII-LXIX), il suo sdegno (LXX-LXXVII), ed infine il pentimento per l'atteggiamento scontroso avuto e il ritorno all'amore (LXXVIII-LXXXI). La fase negativa e controversa della vicenda, avviata principalmente con la sezione della donna crudele, trova qui il suo culmine, rivolgendo tutta la focalizzazione sull'io lirico e sulla sua psicologia. A questa altezza narrativa il carattere esemplare del canzoniere, dichiarato nel sonetto proemiale, trova il suo culmine, il suo nucleo centrale. L'occasione colta da Tasso è quella di delineare un quadro teorico-filosofico di emozioni negative quali la gelosia, attorno al cui tema numerosi intellettuali del Cinquecento si

erano dibattuti. Il periodo in cui si è registrato un vero e proprio fermento culturale indirizzato alla tematica della gelosia è il secondo Cinquecento; le due linee teoriche principali si ricollegano una ad Ariosto, la cui lettura risulta negativa e antitetica all'esperienza amorosa, e l'altra a Varchi, che considera tale sentimento tappa inevitabile della stessa esperienza, in quanto appartenente all'amore. Tasso aderisce a quest'ultima lettura e ciò lo si può capire anche dal disegno complessivo del Chigiano. A seguito di queste sezioni dal carattere negativo, infatti, l'io cambierà direzione, tornando ad accogliere il sentimento amoroso.

La chiusura intorno al pentimento sembrerebbe fare eco al modello petrarchesco, riprendendo un motivo che diviene topico nel clima letterario cinquecentesco, sia per quanto riguarda il petrarchismo laico sia per il genere della poesia spirituale, che ebbe notevole fortuna specie nella prima metà del secolo. Tuttavia, la chiave di lettura che offre Tasso non contempla la dimensione religiosa. Egli, infatti, non considera la passione terrena come traviamiento verso il vero amore, quello per Dio. Secondo il suo parere, l'amore è un'esperienza che deve essere vissuta, nonostante non sia caratterizzata unicamente da sensazioni positive. Lo scopo didascalico e morale del Chigiano è proprio quello di fornire le coordinate corrette per orientarsi entro la vicenda d'amore: l'innamorato deve sapere che anche il dolore, la gelosia, lo sdegno sono tappe imprescindibili della passione, e prendendone consapevolezza deve poi riuscire a trovare quella dimensione razionale che lo porta a pentirsi dei suoi stessi pensieri e delle sue stesse sensazioni avute in precedenza. Il pentimento, dunque, è tutto rivolto alla dimensione psicologica dell'io lirico, al suo aver dubitato dei propri sentimenti, restando così ancorato al contesto terreno.

Da quest'analisi ne consegue che, come suggerisce Martignone, «la tessitura è elaborata e precisa»: C₁ mostra come «ogni passaggio è giustificato, ogni testo ha una sua ragione di essere, una sua posizione funzionale rispetto alla struttura generale»²¹.

3.3 Il secondo libro: C₂

La seconda parte del Chigiano si tratta prevalentemente di una riproposizione del primo libro: sezioni, temi, contenuto risultano pressoché analoghi, variati in minima

²¹ Ivi, p. 80.

parte. L'elemento di scarto è la presenza di un nuovo oggetto amoroso: l'amore per Laura Peperara. Il finale aperto della canzone LXXXI che suggella C₁, in cui è rappresentata una sfida argomentativa tra lo Sdegno e Amore concupiscibile personificati davanti al tribunale della Ragione, consente il passaggio del tema nel successivo canzoniere. C₂ si apre infatti con l'immediata novità dell'insorgere di un nuovo amore, nonostante i sentimenti di Lucrezia fossero ancora presenti.

C₂ è costituito di 75 testi, tra cui 47 sonetti, 3 canzoni, 22 madrigali, 3 ballate. Il *corpus* risulta numericamente analogo a quello di C₁, inferiore solo di qualche testo. Dalla raccolta eterea permangono solo 4 testi (CXXVII, CLII, CLIV, CLV). «Se il canzoniere che celebra l'amore per Lucrezia (C₁) accoglie e riorganizza, come visto, gran parte delle liriche giovanili legate a quella esperienza, i travasi in C₂ non esorbitano la misura della consueta disponibilità tassiana a riferire testi, a distanza di tempo, a occasioni diverse da quella per la quale erano stati composti»²². La maggior parte dei componimenti di questo secondo canzoniere deriva dalle stampe "irregolari", specie quelle di Baldini (11) e Vasalini (22). I testi inediti scritti in occasione della stessa raccolta sono invece 13, costituendo una piccola parte.

Dal punto di vista della linea narrativa, è importante sottolineare che il secondo libro del Chigiano rimane un cantiere aperto, provvisorio. Di conseguenza, l'unità del contenuto entro un percorso logico compiuto viene meno, contrapponendosi a C₁. Gli studi di Martignone hanno proposto l'ipotesi di una distinzione di due momenti distinti, senza proseguire ad analisi più approfondite proprio in virtù del carattere provvisorio e incerto di C₂: il primo ripercorre le tappe narrative di C₁ ma aderenti al nuovo amore per Laura (LXXXII-CXIX); il secondo è costituito da un carattere più generico di lodi a diverse dame e di liriche d'occasione amorosa, facendo i conti con una carenza dell'impianto narrativo (CXX-CLVI).

Dal secondo nucleo individuato, decisamente debole dal punto dello sviluppo della vicenda, si comprende il carattere provvisorio dell'intera opera. Tasso chiude, con incertezza, il Chigiano, senza dichiararne una certa soddisfazione. La stessa irresolutezza dell'opera è quindi presente nella mente dell'autore, il quale decide non di promuovere la raccolta, ma di abbandonarla per passare a una successiva: l'edizione Osanna.

²² Ivi, p. 90.

4. Analisi stilistica

4.1 Aspetti metrici

4.1.1 FORME METRICHE

Dato significativo e particolarmente espressivo dell'aspetto stilistico di un componimento è sicuramente quello dettato dallo schema metrico. In un contesto così ricco di sperimentalismi come quello cinquecentesco, ecco che lo schema metrico permette di tracciare con più lucidità le linee dell'andamento petrarchistico o anti-petrarchistico di un poeta. I due versanti che prevalgono a quest'altezza sono quelli dichiarati da intellettuali come Girolamo Muzio da una parte e Antonio Minturno dall'altra: se il primo, nelle sue *Annotazioni*, esorta a un'aderenza regolare del Petrarca, privilegiando «pochi schemi e sempre quelli, sempre petrarcheschi»²³, con il Minturno invece si passa a una maggiore libertà volta alla varietà metrica, adottando anche schemi non-petrarcheschi.

Appare dunque chiara l'importanza dell'analisi di questo aspetto stilistico nel quadro lirico del Chigiano, tenendo inoltre presente il legame e la comune ideologia metrico-stilistica che intercorrono tra lo stesso Tasso e Minturno, che porterebbero verso una dichiarata innovazione. I dati raccolti avranno l'obiettivo di confermare o smentire questa ipotizzata linea, inserendo in modo più preciso l'autore del Chigiano all'interno del petrarchismo Cinquecentesco.

Sonetto

Nella seguente tabella sono riportati gli schemi metrici dei sonetti utilizzati da Tasso nel suo canzoniere Chigiano. Il confronto tra l'opera tassiana e il modello petrarchesco mette in evidenza il grado di petrarchismo all'interno di questo aspetto preciso:

Schemi metrici	C₁	Chigiano	Rvf
ABBA ABBA CDE CDE	22,22 %	22,72 %	36, 59 %
ABBA ABBA CDE CED	11,12 %	17,27 %	0%

²³ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci Editore, 2009. p. 168.

ABBA ABBA CDE EDC	20,63 %	17,27 %	0,315 %
ABBA ABBA CDE DEC	14,28%	10 %	0,315 %
ABBA ABBA CDE ECD	9,52 %	10 %	0 %
ABBA ABBA CDE DCE	9,52 %	9,09 %	20,50 %
ABBA ABBA CDC DCD	6,35 %	5,45 %	34,38 %
ABBA ABBA CDC EDE	0 %	1,82 %	0%
ABBA ABBA CDC CDC	0 %	0,91 %	2,21 %
ABAB ABAB CDE CED	3,17%	1,82 %	0 %
ABAB ABAB CDE DCE	1,59 %	0,91 %	0,315%
ABAB ABAB CDE CDE	1,59 %	0,91%	0,95 %
ABAB BABA CDE CDE	0 %	0,91 %	0,315 %

In riferimento allo schema metrico petrarchesco per eccellenza, ABBA ABBA CDE CDE, l'autore ne mantiene l'uso elevato con una percentuale del 22,72% sull'intera produzione e di 22,22% nel primo libro. Tuttavia, la diminuzione è evidente, probabilmente dovuta dallo sperimentalismo di altre forme di sonetti. In tal senso, uno slancio innovativo è intrapreso dallo schema ABBA ABBA CDE EDC, la cui percentuale nel primo libro è quasi pari allo schema petrarchesco visto in precedenza (20,63%). Si noti che in Petrarca vi è solo un testo che possiede il presente schema (*Rvf*93). Un'analoga situazione si presenta con lo schema ABBA ABBA CDE DEC, isolato nel *Canzoniere* da tutti gli altri componenti (*Rvf*95), ma con una frequenza del 14,28 % in C₁ e del 10% nell'intera raccolta tassiana.

Due moduli originali non riscontrabili nel modello sono gli schemi ABBA ABBA CDE CED e ABBA ABBA CDE ECD, usati con una certa frequenza da Tasso (rispettivamente 17,27 % e 10% sull'intera raccolta). Sempre sul versante anti-petrarchesco, timido è il tentativo del modulo ABAB ABAB CDE CED, che si ferma a un 3,17 % in C₁ (2 testi) e a un 1,82 % nell'intera raccolta (2 testi).

Una netta diminuzione di moduli espressamente petrarcheschi prevede gli schemi ABBA ABBA CDE DCE (da 20,50 % nel modello a 9,1 % nel Chigiano) e ABBA ABBA

CDC DCD (da 34,38 % nel modello a 5,45% nel Chigiano), costituendo un ampio e importante scarto.

Restano invece all'incirca in linea con i tentativi sperimentali di Petrarca alcuni schemi poco utilizzati dallo stesso, quali ABBA ABBA CDC CDC (un solo caso nel Chigiano), ABAB ABAB CDE DCE (un solo caso sia nel Chigiano sia in *Rvf*), ABAB ABAB CDE CDE (un solo caso nel Chigiano e tre in *Rvf*), ABAB BABA CDE CDE (un solo caso sia nel Chigiano sia in *Rvf*).

Dopo questa prima lettura complessiva, è importante sottolineare l'andamento costante delle quartine. Se infatti le terzine risultano soggette a una maggior varietà dei moduli, lo schema delle quartine resta pressoché stabile, confermando la massima presenza, quasi assoluta, del tipo incrociato ABBA ABBA (93,64 %). La varietà delle terzine non sorprende proprio per il contesto cinquecentesco che è sì caratterizzato da un fedele e preciso petrarchismo anche negli aspetti metrici, ma che nondimeno si nutre di esperienze più sperimentali: «in Della Casa, Varchi, Guidiccioni, Mario Colonna e nei due Tasso, è evidente una fenomenologia metrica più screziata e varia, sperimentale, decisamente curiosa di forme inedite e meno edite»²⁴. Si consideri che persino nel Bembo, dove i tre grandi moduli petrarcheschi delle terzine restano i più frequenti (CDE CDE, CDC DCD, CDE DCE), il primato non è del tradizionale CDE CDE, la cui percentuale è pari al 17 %, contro il 35,9 % del modello, ma spetta al tipo CDC DCD (37,3 %) ²⁵.

Prendendo in considerazione i dati raccolti da Afribo in *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*²⁶, sembrerebbe esserci una discordanza: in Tasso, gli schemi petrarcheschi ricoprono l'82,7 %, mentre quelli non-petrarcheschi solo il 17,2 %. Tuttavia bisogna considerare che il campione preso in esame da Afribo è più ampio, in quanto rinvia all'Osanna. L'ultimo progetto lirico del Tasso è infatti caratterizzato da un numero di liriche decisamente elevato. Il Chigiano, dunque, sembrerebbe porsi in una stagione in cui l'autore è ancora influenzato dallo sperimentalismo giovanile, seppur per certi aspetti si verifichi comunque un cambio di direzione entro il perimetrico petrarchistico. Si potrebbe allora parlare di una fase intermedia; per approdare a una piena maturazione e a

²⁴ A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 145.

²⁵ Ivi, pp.147.

²⁶ Ivi, pp. 146-149.

una precisa identità poetica bisognerà aspettare l'edizione Osanna. Si osservino i dati del panorama lirico cinquecentesco estrapolati da Afribo²⁷:

	Schemi petrarcheschi	Schemi non petrarcheschi
Trissino	97,77 %	2,22 %
Bembo	86,3 %	13,7 %
Coppetta	97,5 %	2,5 %
Stampa	99,5 %	0,5 %
Casa	83,56 %	16,43 %
Varchi	75 %	25 %
Guidiccioni	80 %	20 %
Vittoria Colonna	82 %	18 %
Bernardo Tasso	73,2 %	26,8 %
Minturno	53,6 %	46,4 %
Torquato Tasso	82,7 %	17,2 %

Come dichiarato in precedenza, le percentuali su Tasso non riguardano solo il canzoniere Chigiano, ma una produzione lirica complessiva riconducibile all'ultima stagione. Tuttavia, è interessante sottolineare come due figure a cui guarda spesso, specie nella fase giovanile e nel successivo periodo, si distacchino maggiormente dagli schemi petrarcheschi: il padre Bernardo Tasso e Minturno. Se la direzione di Minturno è esplicitata più volte nei suoi scritti, optando per una linea espressamente sperimentale, interessante è invece il dato su Bernardo (73,2 %), in virtù dello stretto legame che intercorre tra lui e Torquato. Si può allora ipotizzare una possibile influenza dal punto di vista degli schemi metrici, confermata e visibile nei dati del Chigiano presentati in precedenza.

Proseguendo l'analisi sulla scorta di un'indicazione di Afribo, si deve sottolineare la presenza di «un luogo forse più propizio di altri per testare la stabilità o meno del modello

²⁷ Ivi, p. 146.

petrarchesco-petrarchistico, ed è il primo testo, il testo alfa di un libro, che nei *Fragmenta* è un sonetto di schema ABBA e CDE replicato»²⁸. Ciò che si vuole comprovare è la presenza o meno della «specializzazione incipitaria della memoria»²⁹ durante il Cinquecento. In tal caso, Tasso segue fedelmente le orme di Petrarca utilizzando lo stesso schema metrico, ma non nell'immediato; infatti, in un primo momento, l'ordine primitivo della seconda terzina era EDC – visibile nella stampa 11 Baldini, pubblicata nel 1582 –, e solo nella fase di revisione muta, rifacendosi al modello petrarchesco. Lo schema antecedente non era riscontrabile nemmeno in Bembo, e quindi risultava al di fuori del sistema del petrarchismo; tuttavia, era «ben collaudato dal padre Bernardo e anche dal Casa»³⁰. Compiendo questo cambiamento metrico-strutturale, l'autore del Chigiano si accosta a quella linea petrarchista in senso stretto che rimane sempre fedele all'utilizzo del modulo metrico ABBA ABBA CDE CDE per i sonetti proemiali; tra gli autori che vi aderiscono si vedano ad esempio Gaspara Stampa, Pietro Bembo, Giovanni della Casa, Bernardo Cappello, Antonio Brocardo. Di notevole importanza è il fatto che la modifica attuata risulta l'unica correzione metrica del primo libro; nondimeno, l'utilizzo immediato dello schema petrarchesco per il sonetto proemiale del secondo libro, *L'incendio onde tai raggi uscir già fore*, conferma la ferma volontà di rientrare nel perimetro petrarchesco e petrarchista per quanto concerne lo schema proemiale.

Riassumendo, si può quindi constatare da un lato una chiara aderenza al modulo petrarchesco per eccellenza, ovvero ABBA ABBA CDE CDE, compresi i testi proemiali, dove risulta pressoché cristallizzato in un'ottica petrarchistica; dall'altro però sono notevoli gli scarti e le innovazioni messe in atto, immettendosi in un indirizzo del tutto personale e originale. Nonostante 9 schemi su 12 compaiano già nel modello, restringendo il campo di analisi alla frequenza del loro uso, è innegabile un distanziamento dalla linea petrarchesca.

²⁸ A. Afribo, *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, a cura di M. Dal Cengio e N. Magnani, Ravenna, Longo Editore, 2020, p. 21.

²⁹ Definizione coniata da Gian Biagio Conte presente in: A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo*, p.169.

³⁰ A. Afribo, *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, p. 23.

Canzone

La presenza delle canzoni nel Chigiano ricopre una piccola parte: su 156 componimenti ne appaiono 7, rispettivamente 4 nel primo libro (C₁) e 3 nel secondo (C₂). La presenza in percentuale sul totale dei componimenti è pari a 4,49 %; rimane pressoché invariata se restringiamo il campo alle due distinte parti compositive, ottenendo un risultato di 4,93% per C₁ e di 4% per C₂. Per quanto riguarda il *Canzoniere*, la percentuale è superiore (7,92 %), ma ricopre comunque una minima parte rispetto alla grande fetta riservata ai sonetti. Questi dati si possono ricollegare alla pensata e precisa collocazione delle canzoni all'interno del macrotesto di un canzoniere. Infatti, per motivi legati all'ampiezza testuale che permettono di costruire un percorso ragionativo elaborato, come anche per il suo carattere aulico e grave che gli conferisce una certa importanza, la forma metrica della canzone fin da Petrarca è collocata in punti precisi della raccolta, a scandire momenti narrativamente salienti o pause di recupero e di conseguente riflessione del materiale lirico precedente. Lo stesso utilizzo mirato si ritrova anche in Tasso.

La prima canzone a comparire in C₁, ad esempio, ricopre la diciottesima posizione, a metà della terza sezione sulla lontananza della donna. Dopo una prima idilliaca fase caratterizzata dalla descrizione del momento dell'innamoramento e dalla lode di Lucrezia, ecco che si avvia momento di segno opposto, scandito da sentimenti quali nostalgia e dolore. Si capisce allora il motivo che spinge Tasso a inserire a quest'altezza una canzone: lo stile grave si collega all'intensità delle emozioni dell'io per la sofferta lontananza e l'unico mezzo a disposizione per tenere vicina la donna, ovvero il pensiero, può svilupparsi qui in un ampio percorso riflessivo. A livello narrativo, inoltre, risulta importante la cruciale notizia delle nozze della donna, che cambierà radicalmente il rapporto con il poeta.

Dopo la sezione delle occasioni mondane, che rappresenta una fase piuttosto digressiva e statica a livello narrativo, con il successivo gruppo di testi sul poeta lontano apparirà una nuova canzone (XL), in cui la sofferenza dell'io per la lontananza che intercorre fra lui e l'amata, già nominata in precedenza, raggiungerà qui il culmine, dichiarando la necessità di trovare dall'altro lato un atteggiamento profondamente pietoso proporzionale al suo dolore.

I due successivi nodi sono posti nella parte finale: il primo nella penultima sezione tematica, che fa riferimento al poeta geloso (canzone LXIX); il secondo si offre come

punto conclusivo dell'ultimo capitolo, inerente al pentimento dell'io dopo una fase negativamente intensa, e insieme dell'intero libro (canzone LXXXI). Per quanto riguarda la prima canzone, essa è costituita di un'importante riflessione su un tema centrale della raccolta e del dibattito cinquecentesco, ovvero la gelosia. Oltre quindi a concedere un'intera sezione tematica a questo aspetto, proprio in virtù della sua inevitabile presenza all'interno dell'esperienza amorosa, secondo il pensiero tassiano, il poeta elabora un lungo discorso per argomentare la sua colpa. La gelosia, infatti, nasce nell'amante e si nutre dello stesso, senza che la donna abbia necessariamente un ruolo preponderante in questo. Dopo aver dimostrato tale tesi, Tasso si avvia a descrivere gli effetti della passione in questione, sfruttando il metro della canzone al fine di offrire una panoramica completa del suo pensiero sull'argomento in questione, varcando il confine dell'universo narrativo del Chigiano per abbracciare quello teorico-filosofico proprio alla realtà intellettuale del Rinascimento.

La canzone LXXXI, composta *ad hoc*, è costruita sull'impianto contenutistico di *Rvf* 360: l'ambiente è quello inquisitorio del tribunale della Ragione. Le due personificazioni che si accusano a vicenda sono da un lato lo Sdegno e dall'altro Amore concupiscibile. Il componimento finale del primo libro ripercorre quindi, su un piano allegorico, tutta l'esperienza amorosa vissuta e di essa soprattutto i nodi teorici cruciali trattati nelle ultime sezioni tematiche. Il carattere di sintesi è posto in questo caso su due piani paralleli: da un lato il racconto vero e proprio, dall'altro il ragionamento filosofico della passione amorosa. Questo tirare le somme, tuttavia, non giunge ad una sentenza conclusiva vera e propria, lasciando irrisolta la decisione della Ragione. Il finale aperto, atipico delle canzoni, è voluto dall'autore per consentire il passaggio più lineare alla seconda storia, al secondo canzoniere.

Dopo aver constatato la corrispondenza con il modello petrarchesco nella modalità di utilizzo della canzone a livello strutturale nonché narrativo, il passo successivo riguarda gli schemi metrici.

Schema metrico	Chigiano	<i>Rvf</i>
ABCBAC CDEeDeFF	XVIII, CLII	127
ABBA ACcDdEE	XL	359

abCabC cdeeDff	LXIX	125
ABCABC CDdEfFEgG	LXXXI	–
ABCABC cAbDD	CXXII	–
AbCBaC cDEeDdfGgF	CXXIV	–

Su sette canzoni, quattro riprendono uno schema metrico petrarchesco e, di queste, tre sono contenute in C₁. Questo dato conferma da una parte la profonda conoscenza della tradizione da parte di Tasso e la sua aderenza parziale; dall'altro, emerge uno sperimentalismo autonomo che si distacca dai dettami del petrarchismo, evidente soprattutto nel secondo libro, progetto incerto e incompleto. Il tratto innovatore della canzone CXXIV è riscontrabile anche nella mancata *combinatio*, violazione che da Dante in poi non è più permessa. Tuttavia, l'assenza di questa ripresa concomitante di rime è ancora presente nel modello petrarchesco in alcuni testi, che mostrano ancora un certo legame con la poesia delle origini (cfr. ad es. *Rvf* 105, 135, 206, ecc.).

Per quel che concerne gli schemi petrarcheschi, si nota una certa continuità e un certo utilizzo negli esperimenti del petrarchismo. Il primo schema riportato nella tabella, ad esempio, è utilizzato da altri autori, attivi sia nella prima parte del secolo, sia nella seconda: Dionigi Atanagi (*Alma lucente, che dagli occhi nostri*), Bartolomeo Arnigio (*Novo ed alto desio mi accende il petto*), Giovanni Mauro (*Perché, signor, non è salita ancora*), Pietro Gradenigo (*Come potrò, già mai, la accesa voglia*), Bernardo Tasso (*Bene era assai, fanciul crudo e spietato e Temo, donna gentil, che alzarmi in alto*).

Lo schema di *Rvf* 359 torna in Angelo Rinieri (*Chi mi darà la voce e le parole*), Bernardo Cappello (*Dolce pensier, che le mie acerbe pene*), Giovanni Tommaso Dardano (*La notte che seguì dopo lo occaso*), Cosimo Rucellai (*Nella queta stagion del dolce oblio*) Bartolomeo Arnigio (*Nessun diletto e gioia, che sia in questo*) e altri autori del secolo.

Ancora più utilizzato è lo schema abCabC cdeeDff, presente in Niccolò Tiepolo (*Amor, che in dolce foco; Che fia? che or più sereno; Ecco, inanzi se in viene; Se il dolor che mi sforza*), Iacopo Sannazzaro (*Amor, se vuoi che io dica*), Giorgio Bizanti (*Dappoi che la impia morte*), Lodovico Martelli (*Lasso, che io ardo e veggio*) e altri.

In riferimento ai tre schemi metrici non petrarcheschi, non sembrano esserci ulteriori riscontri, ad eccezione del veneziano Sebastiano Erizzo che recupera lo schema ABCABC CDdEffeG in *Perché gioia del cor starsi nascosa*.

Se da un lato il Cinquecento è caratterizzato da un più spinto sperimentalismo rispetto al secolo precedente, è pur vero che, come afferma Afribo, «nella canzone il petrarchismo effettivo supera quello percepito, che anche la canzone è meno plurale che petrarchistica, tanto nella prima metà del secondo quanto nella seconda: su 45 canzoni di Tasso 37 petrarchesche; su 16 di Celio Magno 15 petrarchesche»³¹. Tuttavia, è risaputo della presenza di «tutto un flusso di canzoni alternative che prepara il cambio di rotta del Seicento», caratterizzate ad esempio dalla violazione dei tratti regolari scanditi dal modello dantesco e da quello petrarchesco; tra questi troviamo, ad esempio, piedi costituiti di due soli versi, piedi asimmetrici o eterorimici, *concatenationes* di rime come A e B che solitamente non oltrepassano la fronte, l'assenza di *concatenatio*.

Madrigale

Anche per quanto riguarda la forma madrigale, traspare in Tasso una piena consapevolezza nella scelta dei metri a seconda del messaggio che si vuole trasmettere, del passaggio narrativo delineato e del registro che si vuole assumere.

Per prima cosa, però, è doveroso introdurre le due fasi costitutive del madrigale nella storia della letteratura italiana, e con esse le rispettive caratteristiche: la prima, riconducibile al XIV secolo, prevede una maggior regolarità degli schemi e una maggior rigidità della struttura a base ternaria, composta di un numero di terzine che va da un minimo di 2 a un massimo di 5, conclusa da un distico o da un verso isolato o da una coppia di distici; la seconda avviene nel Cinquecento ed è caratterizzata da un'estrema libertà del madrigale, costituito di endecasillabi e settenari, con schema metrico libero e senza l'obbligo di rima per tutti i versi. L'unico vincolo che prevede il madrigale cinquecentesco è la propria lunghezza, che deve sempre essere inferiore del sonetto (solitamente di 11 o 12 versi)³².

³¹ A. Afribo, *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, a cura di M. Dal Cengio e N. Magnani, Ravenna, Longo Editore, 2020, p. 18.

Per i dati citati da Afribo si rimanda a M. Dal Pos, *Forme metriche della lirica italiana del primo Cinquecento*, Tesi di Laurea, a.a. 1985-1986, Università di Padova, rel. A. Balduino.

³² P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 318-319 e p. 361.

Dopo questa premessa, risultano abbastanza chiare le modalità del suo utilizzo: se la canzone è riservata a punti di condensazione sistematica del contenuto narrativo precedente e insieme a articolati nodi riflessivi, il metro breve del madrigale assume un carattere fulmineo e istantaneo, rendendosi “espressione di un momento”. Traslando il concetto in chiave metaforica, si può affermare che il metro lungo non è altro che un elaborato ingranaggio, mentre il metro breve la fotografia di un momento.

Mettendo a confronto il numero di madrigali presenti all'interno del *Canzoniere* petrarchesco con quello riconducibile al Chigiano, si nota una nettissima differenza:

	Numero di madrigali	Valore in percentuale sul totale dei componimenti
<i>Rvf</i>	4	1,09 %
Chigiano	35	22,44 %
C ₁	13	16,05 %
C ₂	22	29,33 %

I dati devono però ricollegarsi al contesto storico-culturale diverso. Il madrigale antico, infatti, prende avvio nel Trecento, sullo sviluppo dell'*ars nova*, musica polifonica profana del secolo. Di conseguenza, nel periodo in cui Petrarca ne fa uso, è ancora una forma metrica in fase di affermazione. Dall'altro lato, nel Cinquecento, il madrigale acquista notevole fortuna, che si confermerà anche nel secolo successivo, in cui sarà sempre più legato al panorama musicale e al melodramma. Lo stesso Pietro Bembo si cimentò nella composizione di madrigali, nella cui forma libera riconobbe la potenzialità sperimentale e sconsigliando per giunta l'uso di versi esclusivamente endecasillabi su stampo petrarchesco a favore della commistione tra essi e versi settenari³³.

Per quanto riguarda il macrotesto del Chigiano, si può notare, per la stragrande maggioranza, come la collocazione di un madrigale non sia mai isolata, bensì caratterizzata da una sequenza di due o più corone di madrigali:

³³ Ivi, pp. 142-143.

C ₁	C ₂
XII-XV	XC-XCII
XXIX-XXX	XCV-XCVI
XXXVIII-XXXIX	XCIX-CIV
XLVI	CXXIII
LX	CXXIX-CXXXI
LXIII	CXXXIV-CXXXIX
LXVII-LXVII	CLI

Il susseguirsi di madrigali è strettamente legato al contenuto, che risulta pressoché analogo, con qualche minima variazione. Ad esempio, i madrigali XII-XV trattano tutti il tema della lontananza della donna, facendo leva sulla funzione immaginativa del pensiero dell'io come un unico espediente, seppur illusorio ed effimero, nell'annullare la distanza. I testi in questione, oltre ad essere collegati dal comune argomento, si riprendono l'uno con l'altro mediante il lessico, variato e non, come anche dall'intonazione drammatico-patetica conferita dalla presenza di domande retoriche.

Come si è riportato in precedenza, il madrigale cinquecentesco è caratterizzato da una maggior libertà. Ciò, è visibile anche dal punto di vista degli schemi metrici all'interno del Chigiano, differenziati tra loro da un repertorio plurimo che non tende a un riutilizzo di precise sequenze, ma piuttosto a una costante elaborazione di nuovi moduli. Infatti, solamente tre schemi metrici sono stati riutilizzati – nella tabella sottostante sono riportati in corsivo – e laddove questo è avvenuto, mai tra due testi distanti tra loro, ma sempre all'interno della stessa sequenza tematica o all'interno dello stesso gruppo di madrigali:

Schema metrico	Nr. componimento
<i>aAbCbCbA</i>	XII, XIII, XXXVIII, XXXIX
<i>AaBbcDdcEe</i>	XIV, XV
<i>abBcdCdeedE</i>	XXIX
<i>abCbaCdeED</i>	XXX

abCabCDeeD	XLVI
abBcddEcffE	LX
aBBcDdCefEgGfHH	LXIII
abCbCcdD	LXVII
abCcBbDeE	LXVIII
ABBAaCCADD	XC
ABBACCDD	XCI
aBbCdCdeEfF	XCII
<i>abBcdDceE</i>	XCIV, XCVI, XCIX, C, CII
abBcDacC	CI
abBcdDcaA	CIII
aBBAcaCDD	CIV
AbccbAdD	CXXX
AbbAccdd	CXXXI
AbabCcB	CXXXIV
aabbcdcD	CXXXV
abBcc	CXXXVI
abBccDdEE	CXXXVII
abBacCcDD	CXXXVIII
abBcaAcdD	CXXXIX
abBacCdedefF	CLI

Per quanto riguarda la tipologia dei versi, Tasso segue le direttive avviate da Bembo, che prevedeva l'uso non solo di endecasillabi, ma anche di settenari; solo in due casi, per giunta concomitanti tra loro, opta per una netta preponderanza del verso magnifico, aggravando il tono (XC con schema ABBAaCCADD e XCI con schema ABBACCDD).

4.1.2 RIME

Nella tradizione letteraria italiana anche la rima ha subito delle modifiche, riscontrabili già nel passaggio entro la poesia duecentesca delle origini o quella stilnovistica e l'avvento del *Canzoniere* petrarchesco. Tali variazioni prevedono l'uso di rime vocaliche e consonantiche a seconda del tema trattato o dello stile assunto o ancora del registro che si vuole adottare; l'ampliamento o la riduzione del raggio di determinate tipologie di rime; l'uso di parole-rima marcate, quali latinismi, toponimi, antroponimi.

Petrarca, dunque, osservando i suoi predecessori, attua delle modalità precise nella parte finale del verso a seconda dell'effetto stilistico che vuole ottenere, riponendo una certa importanza nelle parole-rima. Scrive Emilio Bigi³⁴:

Come per tanti altri aspetti del suo stile, così anche per l'impiego della rima il Petrarca ha dinanzi a sé come fondamentale modello l'esperienza stilnovistica. In questa egli trova l'esempio di una notevole attenuazione di quel rilievo della parola in rima si esplica l'opera di squisita semplificazione condotta dagli stilnovisti: i quali se evitano nel loro discorso termini linguisticamente caratterizzati o comunque energicamente espressivi che possano stonare con le loro nobili e astratte contemplazioni, tanto meno possono accoglierli in una posizione così esposta come è quella in cima al verso [...]. Con questa tendenza ad evitare o a smorzare il rilievo della parola rima, sembrerebbero contrastare un certo numero di componimenti sui quali ha già richiamato l'attenzione Contini per documentare la relativa violenza stilistica petrarchesca.

Dal punto di vista del livello fonico, si registra una continuità delle rime consonantiche dal Duecento sia con Petrarca sia col Dante petroso, contro una netta diminuzione con la *Vita nova*:

	Percentuale di rime consonantiche
<i>Rvf</i>	51 %
Dante petroso	55 %
<i>Vita nova</i>	24,7 %

Tornando a Tasso, il Chigiano sembra confermare la linea petrarchesca, bilanciando i due versanti, con percentuali di 47,01 % per le rime consonantiche e di 52,99 % per le rime vocaliche. Leggera è quindi la prevalenza complessiva di suoni dolci, che si

³⁴ E. Bigi, *La rima del Petrarca*, in *Petrarca e il petrarchismo. Atti del III congresso della Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Bologna, Minerva, 1961.

alternano a quelli aspri consonantici, ma complessivamente si può parlare di un certo equilibrio tra le due tipologie.

Dal punto di vista della gamma di gruppi di rime, è importante sottolineare l'ampiezza di quelli consonantici, in totale 166, contro i 138 vocalici. Sul versante della varietà, prevale dunque la tipologia consonantica con una percentuale di 54,61 %. L'approssimativa parità delle due modalità si può ricondurre a una chiara consapevolezza stilistica dell'autore, il quale si cimenta ora in suoni dolci ora in incontri consonantici laddove il registro e l'argomento del componimento poetico necessitano l'uno o l'altro modulo.

Un gruppo vocalico che ha subito maggiori cambiamenti nella tradizione lirica precedente a Tasso è il tipo *-R-*. Infatti, i dati dimostrano una drastica diminuzione della rima con vibrante semplice, passando da ricche percentuali di 22,54 % per lo stilnovo e 24,3 % per la *Vita nova*, a percentuali decisamente ridotte: 7,9 % delle rime petrose dantesche e 9,52 % per i *Fragmenta*. La netta diminuzione di questa tipologia vocalica ha, dall'altro lato, un notevole ampliamento in Petrarca dei gruppi che la compongono (es: *-ARE*, *-ARI*, *-ORI*, ecc.), estensione che si mantiene anche nel Tasso del Chigiano, come dimostra la seguente tabella:

	Nr. soluzioni del gruppo <i>-R-</i>
Stilnovo	17
Cino da Pistoia	17
<i>Divina Commedia</i>	22
<i>Rvf</i>	24
Chigiano	23

Tra le rime di questa tipologia vocalica più usate da Tasso, spicca nettamente la classica *-ORE*, che compare nel Chigiano ben 111 volte, con una percentuale di frequenza del 27,61 % sull'intera categoria. Questo dato è simile a quello dei *Fragmenta*, in cui la rima *-ORE* ricopre il 20% della sua categoria, in netta diminuzione rispetto al 50 % della *Vita nova* e al 40% dello Stilnovo, per motivi di arricchimento delle soluzioni del tipo *-R-*. Seguono poi, tra le più usate, *-ACE* (47 occorrenze), *-OLE* (42 occorrenze) *-IRA* (38

occorrenze), -IRI (36 occorrenze), -URA (33 occorrenze), -ITA (31 occorrenze), -ENE (30 occorrenze), -ENO (29 occorrenze) -ARE (28 occorrenze), -AGO (27 occorrenze), -ISO (27 occorrenze), -ERO (26 occorrenze), -OCO (25 occorrenze).

Riprendendo il caso più utilizzato, la rima -ORE, bisogna sottolineare come da un lato alcune parole-rima del Chigiano appartengono già alla tradizione e a Petrarca, come *core*, *ardore*, *Amore*, *errore*, *honore* – di quest’ultima in *Rvf*, su 15 occorrenze, 13 sono in rima; in Giovanni Della Casa 1 occorrenza –, *furore*, *valore*; dall’altro vi è la presenza di vocaboli che in Petrarca non ricoprono mai la posizione finale di verso o che persino risultano totalmente assenti. Per quanto riguarda questo secondo gruppo, la cui esclusione è spesso prevista anche nel Casa, vi rientrano, ad esempio, *candore*, *maggiore*, *pittore*, *rigore*, *pallore*. Non è esclusa nemmeno la ripresa di tessere lessicali che compaiono una sola volta in rima nei *Fragmenta*, come ad esempio *splendore* (cfr. *Rvf* 59).

Tra i gruppi più usati, quello costituito dalla rima -URA, per il quale già Petrarca aveva attinto al lessico dantesco della *Divina Commedia*, rivedendo in questo modo la tradizione precedente, è caratterizzato nel Chigiano da un andamento pressoché simile a quello del modello, ma ancora una volta ulteriormente innovato, grazie alla presenza di parole-rime assenti nel *Canzoniere*: è il caso di *scura*, *pittura*, *procura*, *futura*, *coltura* – si veda anche *arsura*, *hapax* petrarchesco (cfr. *Rvf* 71).

Sul versante consonantico, le rime più frequenti nel Chigiano sono le seguenti: -ENTI (49 occorrenze), -ETTO (48 occorrenze), -ANTI (30 occorrenze), -ANTO (29 occorrenze), -ENDE (29 occorrenze), -ENTE (28 occorrenze), -ENTO (28 occorrenze), -ORNO (28 occorrenze), -OGLIE (27 occorrenze), -ONDE (26 occorrenze), -EGNO (25 occorrenze), -ELLA (25 occorrenze). -OLTO (25 occorrenze). Da questi dati, si vede chiaramente come il gruppo più utilizzato è -NX- (*X* indica la presenza di una consonante), frequente nella tradizione duecentesca e in Petrarca, nonostante in quest’ultimo vi sia comunque una riduzione. Si osservi allora la seguente tabella, tenendo conto che le percentuali presenti sono state calcolate sul totale complessivo delle rime (consonantiche + vocaliche):

	Stilnovo	<i>Vita nova</i>	<i>Rime petrose</i>	Cino	<i>Rvf</i>
-NX- in %	15,59 %	14 %	8,3 %	15,2 %	9,77 %
Nr. occorrenze	480	94	55	481	770
Tot. rime	3079	675	661	3161	7882

Accostando questi dati al Chigiano, si può segnalare un aumento del gruppo in questione rispetto al modello: con 372 occorrenze, su un totale di 1236 rime consonantiche, la percentuale che ne scaturisce è pari al 30,1 %, confermando la predilezione di Tasso per il gruppo -NX-; mentre in un'ottica complessiva, il dato che si ottiene sul totale delle rime (2629) è pari al 14,16 %, più in linea quindi con la stagione duecentesca. Si tenga inoltre presente un ulteriore ampliamento dal punto di vista del raggio della stessa categoria, che conta ben 39 tipi (-ANTI, -ANTO, -ENDE, -ENNE, -ENSO, -ONNO, -UNTO, ecc.).

Un'ulteriore analisi di confronto si è condotta sul gruppo consonantico -RX-, per via dell'aumento che si è registrato nel modello petrarchesco rispetto alla tradizione precedente, come dimostrano i seguenti dati:

	Stilnovo	<i>Vita nova</i>	<i>Rime petrose</i>	Cino	<i>Rvf</i>
-RX- in %	5,94 %	3,4 %	10,3 %	7,8 %	11,94 %
Nr. occorrenze	183	23	67	246	941
Tot. Rime	3079	675	661	3161	7882

In accordo con un ampliamento della gamma di -RX-, con ben 42 tipi (-ARCA, -ARDE, -ARLE, -ERGO, -ERRA, -ORBI, -URRO, ecc.), anche la percentuale delle occorrenze sul totale delle rime del Chigiano rispecchia un aumento rispetto alla tradizione duecentesca a cui il *Canzoniere* petrarchesco aveva dato il via: dalle 272 occorrenze risultano una percentuale del 10,35 % sul totale complessivo delle rime e una del 22 % sul totale delle rime consonantiche.

Dalle informazioni analizzate, si può allora affermare che anche dal punto di vista delle rime Tasso mantiene il suo andamento di recupero da un lato e di innovazione dall'altro.

4.1.3 FIGURE METRICO-SINTATTICHE

All'interno del contesto letterario italiano del Cinquecento, l'*enjambement* assume un nuovo e più importante valore grazie a Giovanni della Casa, che ne fa cifra stilistica della sua lirica, come ha ben sottolineato Aldo Menichetti in *Metrica italiana*:

È ben noto, da un lato, come della Casa abbia eletto l'*enjambement* a principale correlativo sintattico-metrico di una diversa maniera lirica, intonata nei temi e nelle figure ai modi di una severa meditazione, e capace di trascendere senza residui negli ultimi sonetti l'esperienza petrarchistica.³⁵

Tuttavia, in quest'ottica, un importante contributo è offerto anche da Tasso. Continua Menichetti:

Ma è anche vero, dall'altro, che fra i rimatori del tempo è proprio Tasso a saper trarre il partito più conseguente dalla lezione del Casa, ponendola stabilmente al centro della sua riflessione critica e della sua prassi poetica.

Per quanto riguarda ai grammatici del Cinquecento, Ludovico Dolce e Girolamo Ruscelli, con posizioni spesso antitetiche, anche sul giudizio dell'*enjambement* conservano idee differenti. Condividendo la stessa opinione di Giraldo Cinzio, scrive il Dolce nelle sue *Osservazioni*³⁶:

è vizio lo spesso rompimento del verso per fornir la sentenza.

Al contrario, Ruscelli³⁷:

Mettono costoro nel Sonetto per vizio quello che è una delle vie principali da procurar l'altezza, et la leggiadria dello stile. Percioche si come si vede fatto da i Latini nelle cose Eroiche, lo spezzar così il verso, et quivi venir a finir la costruzione della sentenza, è la principal grandezza dello stile [...]. Et finalmente veggansi le rime del Molza, del Carafa, del Rota, del Tasso [Bernardo], del Tansillo, del Caro, del Guidiccioni, del Tolomei, del Veniero, del Capello, del Martelli, del Rinieri, del Bembo, et in somma di tutti i più chiari scrittori di questa lingua in versi, che sicuramente si troveran quasi sempre ovunque abbiano aspirato alla gravità, e all'altezza dello stile haver procurato di così tessere i Sonetti principalmente in questa maniera spezzando i versi.

È infatti risaputa la stima di Tasso nei confronti del Casa, specie nella fase giovanile in cui prende in analisi proprio un suo sonetto – *Questa vita mortal* – per fondarne una lezione che esalti le sue capacità e analizzi minuziosamente e con un'interpretazione

³⁵ A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

³⁶ L. Dolce, *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. Guidotti, Pescara, Libreria dell'Università, 2004, p. 488.

³⁷ G. Ruscelli, *Del modo di comporre versi nella lingua italiana*, a cura di Francesco Rustici, Roma, Vecchiarelli Editore, 2019.

corretta gli elementi del suo stile. Lo scopo principale della *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, presentata agli intellettuali dell'Accademia ferrarese, è quello di mostrare lo stile adatto alla poesia. Tale necessità del poeta rimanda soprattutto a una discussione diffusa negli ambienti culturali del Cinquecento, quella sul rapporto tra la filosofia e la poesia. Alcuni intellettuali, tra cui Benedetto Varchi, sostenevano che i due ambiti dovessero nutrirsi l'uno dell'altro, proprio in virtù della medesima natura. Il pensiero tassiano, invece, prende la direzione opposta: la poesia, secondo il poeta, può nutrirsi dei concetti della filosofia, ma adattandone i termini entro lo stile e il linguaggio pulito di essa, proprio in virtù della sua diversa natura e del suo diverso obiettivo, ovvero il diletto³⁸. È a quest'altezza e in quest'occasione che la figura metrica-stilistica in questione è nominata per la prima volta come mezzo indispensabile della *gravitas* del Casa. Dopo la prima fase giovanile, in cui anche sotto l'aspetto stilistico si percepisce una non piena maturità, nella revisione delle sue rime che costituiranno il progetto del Chigiano, Tasso ripensa profondamente anche all'*enjambement*. Infatti, dal fronte correttivo, risultano diminuiti notevolmente, per opera di una più matura consapevolezza dell'effetto aulico e grave che ne deriva, stilema adatto invece all'epica. L'iniziativa intrapresa appare inoltre coerente alle linee teoriche riscontrate già nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, in cui lo stile mediocre era assegnato alla lirica³⁹:

Lo stile mediocre è posto fra 'l magnifico e l'umile, e dell'uno e dell'altro partecipa. Questo non nasce dal mescolamento del magnifico e dell'umile, che insieme si confondano, ma nasce o quando il sublime si rimette, o l'umile s'inalza.

Distaccandosi dal modo Del Casa, seguito invece nella lirica giovanile, a quest'altezza Tasso «ridà al lirico ciò che è del lirico, e dà all'epico ciò che è dell'epico»⁴⁰.

Ciò che ne risulta, tuttavia, non è una totale eliminazione; l'inarcatura rimane sempre presente nelle rime tassiane, divenendo un mezzo sapientemente sfruttato per raggiungere una tensione metrico-sintattica ricercata. L'operazione attuata, quindi, si basa semplicemente sul riportare la poesia entro il suo perimetro stilistico di appartenenza.

³⁸ S. Jossa, *Poesia come filosofia. Della Casa tra Varchi e Tasso*, in *Giovanni Della Casa: un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.

³⁹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*.

⁴⁰ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*. Carocci Editore, 2009, p.169.

Una delle correzioni più frequenti è quella del recupero dell'elemento in *rejet* dell'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo. Tuttavia, essendo una delle tipologie più comuni nella tradizione e nel modello petrarchesco, non è totalmente eliminata:

[...] più belle / viste [...] (VIII, vv. 5-6)

[...] fosco / stormo d'Augelli [...] (XXI, vv. 9-10)

Con anteposizione del sostantivo:

[...] il mio pensier / vago [...] (X, vv. 1-2)

Il tipo più intenso di inarcatura, quello tra un sostantivo e il suo aggettivo possessivo, è invece completamente rimosso, eccetto in un solo caso (cfr. CLIV vv. 12-13). Questa tipologia risulta rara nella tradizione, comprendendo anche il Casa⁴¹. Lo stesso procedimento è attuato per gli *enjambements* tra avverbio e verbo.

Per quanto riguarda quelli tra un sostantivo e il suo complemento di specificazione, a seconda della lunghezza del membro che oltrepassa il verso, essi vengono eliminati o espansi. Nel secondo caso, il motivo è riconducibile a questioni metrico-ritmiche: agendo in questa direzione, si ottiene un *ictus* nella parte centrale del verso.

Tuttavia, la tecnica tassiana prevede il ricorso alla figura in questione in situazioni in cui è possibile «reperire, celati da alcune inarcature a spigolo vivo in *rejet*, endecasillabi perfetti, che quasi per imposizione forzata dello stilema sullo stampo versale smottano nel verso successivo»⁴². Questo comportamento mostra la sofisticata attenzione di Tasso nei confronti degli aspetti metrici e prosodici, distinguendosi in questo caso dal Casa, il cui intento è invece proprio quello di compromettere dall'interno lo schema versale tipico del sonetto.

4.1.4 PROSODIA

Per quanto concerne la prosodia, bisogna considerare una certa aderenza agli usi del suo tempo, optando per i profili ritmici più comuni. Prendendo in riferimento le correzioni che Tasso attua, si vede inoltre come gli interventi risultano tutt'altro che numerosi e arditi.

⁴¹ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, Editrice Antenore, Roma-Padova MMXI, 2011, pp. 273-274.

⁴² Ivi, pp. 283-284.

L'endecasillabo dattilico di 4^a-7^a, ad esempio, già ridotto notevolmente in tutte le sue variazioni da Petrarca, contrapponendosi alla lirica precedente – con una densità media di *ictus* per endecasillabo pari a 5,17 contro il 12,64 di Cino da Pistoia, l'11,04 delle *Rime* e del *Convivio* danteschi, il 14,02 della *Vita nova*⁴³ –, appare estremamente raro nel Chigiano.

Anche per quanto riguarda gli endecasillabi con *ictus* ribattuto, Tasso agisce modificandoli. Nei casi di contraccento di 5^a-6^a, ad esempio, provvede a porre tutto il peso sulla sede principale. Elimina poi gli endecasillabi di 4^a-5^a, in cui predomina, a scapito della sede principale, il secondo *ictus* a causa della presenza dell'elemento finale di un'inversione. Altra modifica, questa volta in linea con Petrarca, è l'eliminazione dei casi di 9^a-10^a senza sinalefe. Tuttavia, è importante sottolineare come anche gli endecasillabi aventi contraccento con sinalefe, frequenti nel modello petrarchesco, siano tendenzialmente sostituiti da Tasso⁴⁴.

Al procedimento correttivo dei versi con contracenti, segue tuttavia una necessaria acquisizione di due *ictus* nelle sedi pari contigue. Il risultato che ne deriva prevede una propensione di Tasso all'endecasillabo con *ictus* sulle sedi pari e quindi a un ritmo prevalentemente giambico⁴⁵.

In conclusione, si può dunque affermare che la prosodia ricercata da Tasso non si nutre del ritmo dattilico, tende a eliminare i contracenti e a evitare la sede di 3^a, prediligendo le sedi pari e un ritmo giambico (2^a 4^a 8^a 10^a; 2^a 4^a 6^a 10^a; 2^a 6^a 8^a 10^a; 4^a 6^a 8^a 10^a)⁴⁶.

4.2 Lessico

L'aspetto lessicale mostra con più evidenza rispetto alle sfere della metrica e della sintassi il grado di accostamento ad altri autori, di *imitatio* ed *aemulatio*. Nel caso delle rime tassiane, si tenga presente che l'importanza di questo livello emerge esplicitamente nell'ultimo progetto lirico dell'autore, l'edizione *Osanna*, attraverso lo strumento dell'autocommento, il quale spiega e specifica i rapporti intertestuali celati invece in

⁴³ A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel il Galluzzo 2009, p. 292.

⁴⁴ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, pp. 284-292.

⁴⁵ Ivi, pp. 295-296.

⁴⁶ Ivi, pp. 296-298.

filigrana nelle poesie: le questioni linguistiche ricoprono una minima parte delle esposizioni, lasciando al centro il repertorio di temi, concetti, termini chiave attinti da precisi *auctoritates*, classici e moderni. Come riporta Colussi, «la “finezza capziosa” di Tasso commentatore, che proietta su di un’unica scala lacerti di letterature ed epoche e generi differenti, rivela qualcosa pure del Tasso tessitore di fonti, attratto dalle parole in ragione della loro capacità di accumulare rimandi molteplici, congiungendo possibilmente latino e volgare: di racchiudere in somma dentro di sé una tradizione»⁴⁷. Il programma tassiano si rivela quindi un’immersione nella tradizione, ma mai totale: il gioco di riprese si intreccia ora a un ampliamento di significato, ora a un cambiamento del contesto, facendo sempre emergere con forza la personale e originale impronta dello stesso Tasso.

4.2.1 LESSICO PETRARCHESCO

La presenza di termini derivanti dal modello petrarchesco ricopre un’ampia parte, talvolta immessi nel medesimo contesto, altre volte rinnovati attraverso nuove associazioni.

Partendo dal sonetto proemiale, modello indiscusso del petrarchismo cinquecentesco per l’apertura di una raccolta poetica, tornano diversi contenuti:

- 1) il motivo meta-letterario del canto e della poesia:

<i>Rvf 1</i>	Chigiano I
Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri [...] (vv. 1-2)	[...] queste gioie e questi ardori / ond’io piansi e cantai con vario carme (vv. 1-2)
del vario stile in ch’io piango et ragiono (v.5)	il son (v. 3)
	leggendo i miei dilette e i miei desiri (v. 10)

- 2) la vanità, associata per giunta a un termine astratto:

⁴⁷ Ivi, pp. 303-304.

<i>Rvf 1</i>	Chigiano I
fra le vane speranze e 'l van dolore (v. 6)	Ne' vani affetti il mio (v. 6)
et del mio vaneggiar [...] (v. 12)	

3) il pentimento, dove in Tasso assume un valore diverso, in quanto non legato al ripudio dell'amore terreno, quanto allo sbaglio personale di aver dubitato dell'esperienza amorosa poiché non sempre positiva e dei suoi stessi sentimenti:

<i>Rvf 1</i>	Chigiano I
e 'l pentersi [...] (v. 13)	che più lodevol parme / il pentimento [...] (vv. 7-8)

4) il motivo del pianto, del lamento:

<i>Rvf 1</i>	Chigiano I
sospiri (v. 2)	ond'io piansi e cantai (v. 2)
piango et ragiono (v. 5)	lagnarme (v. 6)
	caldi pianti (v. 12)

5) il nutrimento amoroso:

<i>Rvf 1</i>	Chigiano I
ond'io nudriva 'l core (v. 2)	dolce è nudrir voglie amoroze in seno (v. 14)

- 6) l'esemplarità dell'esperienza personale narrata, che in Petrarca riecheggia solamente attraverso il senso complessivo del proemio, comparando esplicitamente in altri componimenti, mentre in Tasso è esplicitata: «or con l'esempio mio gli accorti amanti» (I, v. 9).

Partendo da questo primo confronto, emerge sia una ripresa precisa di alcuni termini-chiave dell'universo petrarchesco sia una variazione sinonimica; anche per quanto riguarda il contesto il livello semantico, sono riscontrabili entrambi le opzioni.

Passando al sonetto elogiativo della gola (VII), è importante sottolineare che l'accostamento dell'aggettivo *molle* ('debole, cedevole') al sostantivo *petto* ha sì un riscontro petrarchesco (cfr. *Rvf* 129, vv. 30-31 «Poi ch'a me torno trovo il petto molle / de la pietate»), ma «del tutto nuovo è il valore concreto, implicante un'a percezione tattile, che l'aggettivo acquista nel contesto tassiano, dov'è solo apparentemente mitigato alla combinazione – anch'essa petrarchesca – con casto»⁴⁸ (cfr. *Rvf* 260, v. 10 «casto e disdegnoso petto»). Nonostante il recupero letterale, il valore semantico acquista allora un nuovo senso. Lo stesso procedimento si riscontra anche nella tessera *calda neve*, contenuta sempre nel sonetto VII: se in Petrarca è atta a designare il volto (cfr. *Rvf* 157, v. 9 «La testa or fino, et calda neve il volto»), in Tasso torna in riferimento alla gola, la cui aggettivazione *calda* rimanda alla voce in procinto di liberarsi in un dolce canto.

Nel sonetto successivo in lode al petto dell'amata (VIII), vi è invece il recupero di un *hapax* petrarchesco: *mamella* (cfr. *Rvf* 206). Anche in questo caso, il significato che fa riferimento al petto femminile acquista un nuovo contesto: nel Chigiano le *mammelle* si identificano con il corpo dell'amata, oggetto del desiderio dell'io lirico, distanziandosi dall'accezione materna del modello. Tale uso, come nota Colussi, è «assai raro nella tradizione lirica e del tutto estraneo al petrarchismo maggiore cinquecentesco»⁴⁹. Nella revisione che confluirà nell'edizione Osanna, tale voce sarà poi eliminata.

Una tendenza tassiana, assodata anche in precedenza con l'esempio sul sonetto VII, è quella di invertire il piano astratto di alcuni termini petrarcheschi, usati nel modello solo in senso figurato, conferendo loro un valore concreto. Colussi evidenzia ad esempio l'uso

⁴⁸ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII* 302, p. 308.

⁴⁹ Ivi, pp. 308-309.

del sostantivo *mostro*, persino *hapax* nei *Fragmenta*: il termine è sia utilizzato con il significato originario latino di ‘cosa mirabile, miracolo’ in LXXXI e CXIX, seguendo così il modello, sia con il valore semantico di ‘creatura spaventosa, orrenda’ in XXXV e XLV, uso attuato anche dal Casa (cfr. *Rime* 26) e dal padre Bernardo (cfr. *Amori*, IV e V; *Ode*)⁵⁰.

Hapax petrarcheschi

Il caso del recupero di una tessera petrarchesca quale *mamela*, analizzata in precedenza, non è isolato. Nel Chigiano, infatti, compaiono diversi *hapax* del modello, il cui valore marcato risulta prezioso proprio nel contesto del petrarchismo, per distanziarsi dagli ormai saturi usi di determinate parole-chiave petrarchesche, distinguendosi con originalità senza però violare il canone linguistico stabilito. Considerando lo studio *Figure della diligenza* di Colussi, il quale nell’analisi di questa tendenza propone un confronto con i modelli lirici indiscussi del Cinquecento, Pietro Bembo e Giovanni della Casa, e con il padre Bernardo, si possono riportare alcune considerazioni:

- 1) un primo gruppo fa riferimento al solo impiego tassiano, isolato dagli altri autori citati, del modello petrarchesco:

<i>stormo</i> XXI, vv. 10-11:	<i>Rvf</i> 23, v. 126:
«ma ve ‘n fuggite qual notturno e fosco / <i>stormo</i> d’Augelli»	«et anchor de’ miei can’ fuggo lo <i>stormo</i> »
<i>quanto</i> XXXI, vv. 5-6:	<i>Rvf</i> 199, vv. 9:
«Del leggiadretto <i>quanto</i> homai si vede / ignuda e bella»	«Candido leggiadretto et caro <i>quanto</i> »

⁵⁰ Ivi, p. 313.

- 2) Un secondo gruppo presenta *hapax* petrarcheschi che erano già stati recuperati da Bembo:

<i>vibrare</i> XXXII, v. 5:	<i>Rvf</i> 198, v. 1:	Bembo, <i>Rime</i> , XXXVII, v. 12:
«e da candide man <i>vibrata</i> intorno»	«L'aura soave al sole spiega et <i>vibra</i> »	«Ma tu, che <i>vibri</i> sì felici raggi»
(cfr. anche LI, LXXVII, CXXIV, ecc.)		(cfr. anche <i>Rime</i> CI)

<i>falda</i> XXXIV, v. 2:	<i>Rvf</i> 146, v. 5:	Bembo, <i>Rime</i> , CLXIV, v. 5:
«e di gelate <i>falde</i> a mille a mille»	«o fiamma, o rose sparse in dolce <i>falda</i> »	«or che m'ha 'l verno in fredda e bianca falda»
(cfr. anche CXLIX, CLII)		(cfr. anche <i>Asol.</i> , canz. 7 e 14)

- 3) Un terzo gruppo presenta un recupero precedente in Bembo e nel Casa, o solamente in quest'ultimo:

<i>traviato</i> XX, vv. 9-10:	<i>Rvf</i> 6, v. 1:	Bembo, <i>Rime</i> LXXXIX, v. 14:	Della Casa, <i>Rime</i> 2, v. 13:
«Cortesi luci, se Leandro in mare / o <i>traviato</i> peregrin foss'io»	«Sì <i>traviato</i> e 'l folle mi' desio»	«aperti gli occhi e <i>traviato</i> il core»	«l'anima <i>traviata</i> opprime e punge»
			e 45, v. 18:

(cfr. anche CXLIX, v. 8)			«corrier di notte <i>traviato</i> e lazo»
<i>elce</i> LVII, v. 5:	<i>Rvf</i> 192, v. 10:	Bembo <i>Rime</i> , CXXII, v. 3:	Della Casa, <i>Rime</i> 41, vv. 9-10:
« <i>Elci</i> frondose, amici porti e fidi»	«sparsi sotto quel' <i>elce</i> antiqua et negra»	«amate intorno <i>elci</i> frondose [...]»	«Qual dura quercia in selva antica, od <i>elce</i> / frondosa [...]» e 46, vv. 70-71: «ma quercia fatti in gelida alpe, od <i>elce</i> / frondosa»

- 4) L'ultima serie è connessa alle riprese di Bernardo Tasso; se alcuni di questi termini trovano riscontro anche in Bembo e nel Casa, è però in Bernardo che acquistano una forte evidenza, proprio per l'alta frequenza con cui li utilizza:

<i>oltraggio</i> III, v. 6	<i>Rvf</i> 28, vv. 92-93:	Bembo e Bernardo
«scherzava, e fari non osava <i>oltraggio</i> » (cfr. anche LXIII, v.7; CLII v. 26)	«che fece per calcare i nostri liti / di novi ponti <i>oltraggio</i> a la marina»	In Bembo si riscontrano già 11 occorrenze, ma in Bernardo il dato cresce esponenzialmente con ben 59 occorrenze (cfr. ad es. <i>Amori</i> I, 51 v. 11, 75 v. 3, 83 v. 12, 89 v. 10, ecc.).

<i>stolto</i> III, v. 10	<i>Rvf</i> 124, v. 6:	Bembo, Casa, Bernardo
«[...] Ahi, com'è <i>stolto</i> » (cfr. anche LXXIV, v. 5; LXXXII, v. 9; CXXII v. 82)	«[...] onde la mente <i>stolta</i> »	Ripreso già 4 volte in Bembo, 2 nel Casa, ma ben 16 volte in Bernardo.

<i>Infiorare</i> IX, v. 3:	<i>Rvf</i> 208, v. 10:	Bembo e Bernardo
«prende o da verde suolo il qual s' <i>infiora</i> » (cfr. anche XLVIII v. 5).	«ch'addorna e ' <i>nfiora</i> la tua riva manca»	In Bembo vi è solo un'occorrenza (cfr. <i>Rime</i> , XXXVIII, v. 7); in Bernardo ritorna 18 volte (cfr. ad es. <i>Amori</i> I 58 v. 19, 96 v.13, 102 v. 6, ecc.).

Solo in Bernardo:

<i>chiostra</i> XXI v. 11:	<i>Rvf</i> 192, v. 8:	Bernardo
«a rischiarar questa terrena <i>chiostra</i> » (cfr. anche LXXXVI v. 2)	«per questa di bei colli ombrosa <i>chiostra</i> »	9 sono le occorrenze in Bernardo (cfr. ad es. <i>Amori</i> II, 55 v. 7, 62 v. 31; III, 66 v. 33; IV 87 v. 5, ecc.)

<i>lusinghiero</i> IV, v. 7:	<i>Rvf</i> 360 v. 19:	Bernardo
«Sì mi sforzava il <i>lusinghiero</i> Amore»	«per servir questo <i>lusinghier</i> crudele!»	6 sono le occorrenze in Bernardo (cfr. ad es. <i>Amori</i> I, 17 v. 24, 24 v. 41, 32 v. 9, 33 v. 2, ecc.).
(cfr. anche LXXXI v. 8 e 78, LXXXVII v. 2, CXXIV v. 44)		

Di seguito si riportano alcuni *hapax* petrarcheschi che compaiono esclusivamente in Bernardo e che risultano isolate, e quindi usate solo una volta dallo stesso:

<i>famelico</i> LXIII, v. 3:	<i>Rvf</i> 270, v. 60:	<i>Amori</i> , III 66, v. 522:
«fan gli occhi miei <i>famelici</i> e mendici»	«queto i frali et <i>famelici</i> miei spirti»	«Or cibate il famelico desio»
(cfr. anche CIX, v. 5)		

<i>ambrosia</i> LXXXVII, v. 11:	<i>Rvf</i> 193, v. 2:	<i>Amori</i> , IV 40, v. 5:
«e più lieta prigion d' <i>ambrosia</i> il pasce»	«ch' <i>ambrosia</i> et nectar non invidio a Giove»	«che sol d' <i>ambrosia</i> ti nudrisci e pasci»

È importante sottolineare come, sotto questo punto di vista, la lirica di Bernardo sia il bacino da cui Tasso attinge maggiormente e con più frequenza. Dall'ampia quantità di *hapax* petrarcheschi dell'ultimo gruppo, si ricava dunque «la netta impressione che la

lingua lirica tassiana, muovendosi entro il perimetro lessicale petrarchesco, riproduca nelle scelte, e talvolta persino negli indici quantitativi, soluzioni già messe a punto dalla lirica paterna»⁵¹. Spostando l'attenzione sul livello contenutistico, è doveroso evidenziare la presenza di precisi nuclei tematici che Tasso attinge del padre: la sfera della musica, da cui pesca termini quali *armonia*, *cetra*, *lira*, *ballo*, *choro*, *danza*; il motivo della bocca, descritta e citata frequentemente in Bernardo in quanto elemento desiderante. Di seguito si riportano alcuni casi:

Liete <i>danze</i> veggio io [...]	(XVIII, v. 32)
Ove tra cari <i>balli</i> in loco adorno	(XXXII, v. 1)
Ma quella, ch'apre un dolce <i>labro</i> e serra	(VI, v. 9)
e la <i>bocca</i> che spira un dolce odore	(LXV, v. 3)
la <i>bocca</i> si ferir di bacio ardente	(LXXXVI, v. 8)

Si tenga presente che nell'ultimo esempio riportato, il motivo della bocca è rafforzato dal termine *bacio*, che è ripreso in altri componimenti del Chigiano (cfr. XI, XVIII, XXIX, LXXXVIII, CXXI, CXXXVI, ecc.), ma che tuttavia non si trova in Petrarca, né nella linea maggiore del petrarchismo cinquecentesco. Interessante è il frequente uso in Tasso, riscontrabile, ad esempio, nell'*Aminta* e nella *Gerusalemme liberata*.

Latinismi

I latinismi nel *Canzoniere* assumono un valore sicuramente marcato, tanto più se sono posti in posizione di rima o se sono utilizzati una sola volta in tutta l'opera. Per quanto riguarda questi ultimi casi, il petrarchismo agisce normalizzandone l'uso, sfruttandolo in maniera intensiva. Un esempio importante è quello degli allotropi *imago* e *imagine*: il primo, utilizzato una sola volta, per di più nella *gravitas* della forma metrica della canzone (cfr. Rvf 23), diverrà frequente nella lirica del Cinquecento, accostandosi alla variante volgare *imagine*. La conferma del proseguo di entrambe le forme, si riscontra anche in Tasso:

e pareva dire: – A la tua bella <i>imago</i>	(V, v. 12)
--	------------

⁵¹ Ivi, p. 312.

È con la bella *imago*;
e l'*imagine* bella (XV, vv. 4-5)

E così ne l'*imagine* di morte (XVII, vv. 17)

Di seguito si riportano altri latinismi utilizzati da Tasso che spesso si ritrovano anche nella lirica paterna, in Bembo e nel Casa:

carme, 'canto, componimento poetico':
ond'io piansi e cantai in vario *carme* (I, v. 2)

placido, 'tranquillo':
rischiaro, o donna, queste *placide* onde. – (V, v. 14)

ceruleo, 'blu':
e dal *ceruleo* mar che si colora (IX, v. 7)

arena, 'spiaggia, terreno':
hor solcar l'onde, hora segnar l'*arene* (XI, v. 6)

egro, 'infermo, afflitto':
trovò l'*egro* mio cor salute e vita (XVII, v. 8)
Fuggite, *egre* mie cure, aspri martiri (XXI, v. 1)

arrogere, 'accrescere':
E perch'*arroke* al duol ch'è in me sì forte (XVIII, v. 27)

negletto, 'abbandonato, incolto':
«quale *hedera negletta* hor la mia spene» (XVIII, v. 63)

4.2.2 LESSICO NON PETRARCHESCO

Nell'universo linguistico del Chigiano, non mancano voci di derivazione-petrarchesca, a confermare, ancora una volta e sotto un altro versante, la tendenza tassiana al recupero ed insieme al rinnovo del modello petrarchesco.

Latinismi

Tenendo conto del fatto che la maggior parte dei latinismi dei *Fragmenta* sono espressamente marcati, sarà intuibile, per i restanti utilizzati da Tasso, il carattere prevalentemente comune e attestato nella tradizione; autori classici come Virgilio, Ovidio, Tibullo, Orazio e Catullo costituiscono una fonte di termini per l'autore del Chigiano. Tuttavia, spiccano alcuni casi in cui i latinismi sono riscontrabili già nelle opere paterne. I modelli da cui attinge Bernardo sono prevalentemente antichi, come ha osservato Cremante⁵², e l'ambientazione pastorale è quella più interessata.

Su questo fronte, bisogna comunque evidenziare che alcuni termini si riscontrano già nel Quattrocento, con Poliziano e Sannazzaro.

Vi è inoltre qualche caso di recupero colto, ovvero di latinismi direttamente riconducibili a una fonte latina e già comparsi nella tradizione poetica precedente.

Sul versante cinquecentesco, risulta influente l'uso di alcuni termini da autori quali Bembo, Della Casa, Coppetta Beccutti.

Altre volte, l'intertestualità rimanda alla *Divina commedia*:

<i>albore</i> LXXXV, v. 6:	<i>Purg.</i> XXIV, v. 145:
«e quasi augel che destò a i primi <i>albori</i> »	«E, quale, annunziatrice de gli <i>albori</i> »
<i>soglio</i> LXXXI, v. 76:	<i>Inf.</i> XVIII, v. 14:
«Così dice egli al <i>soglio</i> alto converso»	«e come a tai fortezze da' lor <i>sogli</i> »
	e <i>Purg.</i> X, v. 1: «Poi fummo dentro al <i>soglio</i> de la porta»

⁵² R. Cremante, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza e C. Vela, Milano, fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, p. 393-407.

Dopo queste considerazioni, è importante tuttavia sottolineare che il processo correttivo e assemblativo del Chigiano prevede un'importante eliminazione degli elementi che più si discostano dall'universo lessicale del canone, compresi i latinismi non marcati.

4.2.3 ALTRE VOCI

L'effetto sensoriale in Tasso è fortemente ricercato. I *realia* non-petrarcheschi che utilizza, per esempio, sono atti a conferire concretezza alle immagini descritte. La maggior parte di essi è mediata da un preciso riferimento letterario, che spesso si ricollega ancora una volta al padre Bernardo.

Si arricchiscono, inoltre, la sfera naturale, molto spesso caratterizzata da termini di impianto bucolico-pastorale (cfr. ad es. XVIII, v. 44 «ape»; XVIII, vv. 61 e 67 «vite»), e la sfera fisico-corporea inerente alla donna e al rapporto intrattenuto con essa, in cui vengono citati anche piccolissimi particolari come il neo (cfr. CXXIX, v. 1 «Caro amoroso Neo»; CXXXI, v. 1 «Non fe' del vostro neo più vaghe note») – tratto innalzato anche Giovan Battista Pigna⁵³, la cui originalità è decisamente apprezzata da Torquato–.

Altro bacino lessicale importante fortemente presente nell'opera tassiana è quello attribuibile alla guerra. L'autore, seguendo la tradizionale metafora amorosa, utilizza ampiamente termini riconducibili allo scontro bellico. Il motivo in questione è messo in evidenza fin dal proemio:

il suon de l'*arme*
e de gli *Heroi* le *glorie* e i casti amori (I, vv. 3-4)

Si vedano altri esempi:

messaggero XI, v 12:
«Poi quasi *messaggier* che porti avviso»

⁵³ Cfr. Giovan Battista Pigna, *Il ben divino*, madrigali XV-XXII.

premio VII, v. 8:

«o dove 'l caro *premio* alfin mi deve»

giostra LXXXVI, v. 3:

«e due belle d'amor guerriere in *giostra*»

Aggettivi e verbi

Colussi evidenzia come «la forte matrice bernardiana del lessico lirico non petrarchesco» emerge «con nettezza anche maggiore che in altri settori»⁵⁴ proprio nell'aggettivazione, specie dal punto di vista della ricorrenza di essa.

Per quanto riguarda i verbi, invece, risulta particolarmente prezioso il lessico del Dante comico, che arricchisce e rivoluziona il linguaggio lirico principalmente per quanto riguarda la resa dinamica delle azioni descritte. Di seguito si riportano alcuni esempi:

<i>colorare</i> IX, v. 7:	<i>Purg</i> XIX, v. 15:
«e dal ceruleo mar che <i>si colora</i> »	«com' amor vuol, così le <i>colorava</i> »
(cfr. anche XVI, v. 10; XXXV, v. 2; LXXXI v. 42 e v. 126)	(cfr. anche <i>Purg</i> XXXII, v. 75; B. Tasso, <i>Amori</i> , I 127 v. 3, II 94 v. 47, ecc.)
<i>pugnare</i> LXXVIII, v. 11:	<i>Inf</i> VI, v. 30:
«se pugna vuol, <i>pugni</i> per me Pietade»	«ché solo a divorarlo intende e <i>pugna</i> »
	(cfr. anche <i>Purg</i> I, v. 122; <i>Purg</i> XX, v. 1; <i>Par</i> VI, v. 39)

⁵⁴ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII* 302, p. 354.

Prefissi e suffissi

I suffissi più frequenti in Tasso sono quelli riconducibili a sostantivi astratti, come *-ezza* (cfr. ad es. «vaghezza» II, v. 2 e XVIII, v. 50; «bellezza» X, v. 1 e XV, v. 6; «bianchezza» CVIII, v. 4). Si è registrato, inoltre, un incremento di alcuni tipi non presenti invece in Petrarca e in Bembo, come *-evole* e *-tore*, *-trice*, presenti tuttavia in Boccaccio e ampiamente nell'*Arcadia* di Sannazaro (cfr. ad es. «cacciatore» LXIII, v. 11; «saettatrice» LXXXIX, v. 13).

4.3 Profilo sintattico

4.3.1 IL PERIODO

Per quanto riguarda i modi verbali, risulta estremamente di rilievo il frequentissimo uso del congiuntivo nelle subordinate che autorizzano anche l'indicativo. L'effetto che ne deriva è un tono di incertezza, di indeterminazione.

I casi predominanti riguardano le proposizioni relative, «che acquistano in tal modo una sfumatura dubitativa non richiesta necessariamente al contesto»⁵⁵:

d'ardenti note il cor m'imprimi, e 'l segni
del nome a forza amato;
e [...] formi ciò che più noia apporte (vv. 25-28, XVIII)

Altra costruzione in cui predomina l'uso del congiuntivo riguarda le similitudini. Il modo della soggettività in Tasso è spesso legato a paragoni tipici della tradizione poetica «fissati in un'esistenza astorica e quindi attingibili all'infinito»⁵⁶, preponderando per un'indefinitezza tipica del modo verbale in questione.

Paratassi e ipotassi

Una delle differenze tra il modello petrarchesco e il Chigiano riguarda la tendenza di quest'ultimo alla paratassi. Se in alcuni luoghi Tasso sembra complicare la sintassi attraverso figure di inversione quali anastrofi e iperbati o mutamenti dell'ordine dei

⁵⁵ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII* 302, p. 152.

⁵⁶ Ivi, p. 153.

componenti principali della frase, si deve però tenere presente che la linea discorsiva raramente si complica in una fila consecutiva di subordinate incastonate l'una nelle altre.

L'analisi eseguita da Colussi attraverso il confronto di una prima porzione di testi del Chigiano (I-XXXVI) e dei *Rerum vulgariium fragmenta* (1-38) prova che comprova «che il campione tassiano presenta un più elevato numero di principali (169 contro 140; 5,63 in media per sonetto, ciò significa almeno un gruppo strofico per sonetto spartito fra due principali, verosimilmente coordinate, contro le 4,6 di Petrarca) e per converso un minor numero di subordinate (196 contro 221; 8,8 per sonetto contro le 10,33 dei *Rvf*)». Ne consegue che «laddove in Petrarca ricorre mediamente una principale quasi ogni due subordinate (0,45), in Tasso il rapporto sarà di due a tre (0,64)»⁵⁷. Questa differenza che intercorre tra i due canzonieri aumenta nel momento in cui si prende in considerazione il rapporto coordinativo, che risulta decisamente superiore in Tasso a tutti i livelli della frase: solo al primo grado, direttamente legate alle principali, le coordinate risultano 77 in Tasso contro le 44 di Petrarca; per quanto concerne le subordinate coordinate, invece, ne sono presenti 42 contro 21.

Riassumendo, i dati raccolti presentano quindi una presenza maggiore di coordinate rispetto alle subordinate e una più marcata tendenza alla paratassi. Con il crescere delle subordinate di primo grado vi è una relativa semplificazione, che prevede un uso parco di altre subordinate di grado superiore; qualora ci sia un aumento di grado delle subordinate, ecco che Tasso opta per le subordinate implicite, meno complesse rispetto alle altre tipologie, confermando questa attitudine.

Colussi ha poi individuato alcuni moduli tipici del sonetto tassiano. Tra essi, risulta frequente l'anteposizione della descrizione di una situazione alla vera e propria narrazione dell'evento che segue subito dopo. Il lettore, dunque, è portato dapprima a visualizzare una data immagine che funge da sfondo e solo in un secondo momento a scontrarsi con l'azione narrata. Riporto di seguito alcuni esempi (il corsivo delinea l'azione):

Su l'ampia fronte l'or crespo e lucente
sparso ondeggiava, e de' begli occhi il raggio
al terreno adducea fiorito maggio
e luglio a' cori oltre misura ardente

⁵⁷ Ivi, p. 160.

Nel bianco seno Amor soavemente
scherzava, e non farli non osava oltraggio;
e l'aura del parlar cortese e saggio
fra le rose spirar s'udia sovente.

*Io che forma celeste in terra scorsi
rinchiusi i lumi e dissi [...]*

(III, vv. 1-10)

Havean gli atti leggiadri e 'l vago aspetto
già rotto il gelo onde armò sdegno il core;
e le vestigia de l'antico ardore
conoscea già dentro al cangiato petto;

E di nudrire il mal predea diletto
con l'esca dolce d'un soave errore:
sì mi sforzava il lusinghiero Amore,
che s'havea ne' begli occhi albergo eletto;

Quando ecco un novo canto il cor percosse

(IV, vv. 1-9)

Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro,
Onde Amor mille e mille lacci ordiva,
e l'aura del parlar dolce ristoro
era del foco che de gli occhi usciva.

Fermò suo corso il Rio, [...]

(V, vv. 5-9)

Un ulteriore ribaltamento si ha anche nelle proposizioni, componenti base del periodo sintattico: Tasso predilige una costruzione che dispone la principale dopo la subordinata. Il cosiddetto *cum inversum*, si accorda inoltre a una tendenza alla paratassi citata già in precedenza. Il cardine semantico della frase è quindi ritardato, ottenendo un effetto di rallentamento e di *suspense*. Ciò avviene anche nei casi in cui la principale è posta in prima posizione.

Il presente modulo si riscontra anche in Petrarca. Di seguito riporto alcuni esempi:

Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et ne gli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal la giu discese
ove solea spuntarsi ogni saetta. (Rvf2, vv. 5-8)

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pieta del suo fattore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
che i be' vostr'occhi, donna, mi legaro. (Rvf3, vv. 1-4)

Et era 'l sol gia volto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve. (Rvf190, vv. 12-14)

Nonostante la predominanza del *cum inversum*, confermata dagli studi di Colussi, in Tasso resta presente anche la struttura principale – subordinata, ma in netta minoranza. In relazione a ciò, bisogna sottolineare che l'autore mantiene l'andamento del modello petrarchesco, in cui vige la predominanza dei moduli subordinata – principale: il 45 % dei casi contro il 19 % della costruzione più lineare principale – subordinata. Tali dati sono stati messi in evidenza da Soldani, dimostrando un netto cambio di direzione dalla poesia precedente di Dante e dello stilnovo, in cui dominava il modulo più regolare (principale – subordinata 52% contro subordinata – principale 11 %) a quella avviata da Petrarca⁵⁸.

Soffermandosi invece sulle terzine, fin dai primi componimenti del Chigiano si nota come l'autore tende a destinare l'ultimo verso a brevi sentenze finali. Il rapporto che intercorre con le porzioni di testo precedente è ancora una volta, nella maggior parte dei casi, riconducibile alla coordinazione, scandita dalla copula *e*:

- e i primi ardori sparge un dolce oblio. (II)
- e i detti andaro ove non giunse il volto. (III)
- e portan dolce pace e dolce guerra. (VI)
- [..] et ei talhora / La ritragge al mio cor pietosa e grave. (XVI)

⁵⁸ A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*.

e 'l fosco di tua vita in lui ralumi.-	(XVII)
e guidate de' passi il dubbio corso.	(XX)
e veggio Amor che me l'addita e mostra.	(XXI)
e per un riso oblio mille tormenti.	(XXII)
e tessa de gli affanni historie in carte.	(XXIII)

Passando invece alle altre forme metriche, in particolar modo le canzoni e i madrigali, si nota minor regolarità. Colussi afferma così: «pare lecito riconoscere nella sintassi del sonetto una sorta di realizzazione “media” rispetto agli estremi delle altre due forme metriche più diffuse in C»⁵⁹. Sicuramente, il motivo è anche da ricondurre alla carta d'identità delle forme metriche, cristallizzata già in Petrarca: il sonetto si caratterizza per un'argomentazione narrativa meno elaborata; d'altra parte la canzone, metro aulico secondo il *De vulgari eloquentia* dantesco, è spesso più complessa e grave in virtù non solo del suo *status* ma anche della maggior ampiezza testuale. Se già nel modello, in cui la tendenza alla costruzione ipotattica e a espedienti quali la lunghezza del periodo, la tensione interstrofica, l'ordine turbato degli elementi prevalgono nel sonetto al fine di ottenere una certa complessità metrico-sintattica, emerge un certo divario tra le due forme, è chiaro che in Tasso questo aspetto risulta maggiormente percepibile.

Dal punto di vista del metro più aulico, si prendano in considerazione la canzone XVIII con Rvf 127, i quali condividono lo stesso schema metrico: il numero delle principali risulta maggiore in Tasso (31 contro 20), mantenendo un andamento pressoché simile a quello medio dei sonetti, anche nel rapporto numerico tra principali e subordinate (0, 5 in XVIII contro 0,26 in Rvf 127) e nella complessità ipotattica (in XVIII vi è un singolo caso di IV° grado). Come afferma Colussi, «del resto Tasso è solito introdurre nelle canzoni catene polisindetiche i cui componenti si incasellano uno per verso, con conseguente anafora della congiunzione»⁶⁰.

Per quanto riguarda i madrigali, «che aspirano a cogliere la realtà nella forma privilegiata di un aspetto che la racchiuda per intero», essi sono soliti «ad annullare i dislivelli tra piani sintattici e a presentare fatti e cose in un'indifferenziata condizione di

⁵⁹ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, p. 164.

⁶⁰ Ivi, p. 165.

compresenza»⁶¹. Dallo spoglio che ha eseguito Colussi, prendendo in considerazione i primi dieci madrigali di C (XII-LX), ne risulta il dominante numero di principali (45, di cui 25 coordinate, contro 35 subordinate, di cui solo 5 di II° grado). Tali dati rimandano a un aumento del rapporto fra principali e subordinate, arrivando a 1,8, quasi tre volte quello di sonetti e canzoni.

Come visto in precedenza, Tasso predilige procedere paratatticamente. Nei casi di rapporti subordinati, oltre a procedere con la tipologia implicita, egli agisce attenuandoli o indebolendoli al punto di vista semantico attraverso diverse soluzioni. Una di queste prevede l'uso intensivo della relativa, che consente l'apertura di incisi «a basso valore subordinante»⁶². Altro mezzo è la *gradatio*, usata prevalentemente nei madrigali, la quale «risolve relazioni multiple fra enti attraverso la scomposizione della struttura periodale e l'allineamento della proposizioni, quasi fossero i termini di un'enumerazione»⁶³:

dove è l'anima mia?
Credo sia co 'l pensiero, e 'l pensier vago
È con la bella imago;
e l'immagine bella
della vostra bellezza è ne la mente
viva e vera e presente,
e vi spira e favella; (XV, vv. 2-8)

Si osservi inoltre che laddove vi sia un approfondimento ipotattico, esso si riduce prevalentemente alla costruzione di formule perifrastiche stereotipe con verbi di valore impersonale (*parere, vedersi, avvenire, ecc.*): oltre a confermare la tendenza all'indeterminatezza dovuta alla perdita di concretezza della proposizione già osservata in precedenza, esse contribuiscono maggiormente a un indebolimento ipotattico per via del loro basso contenuto semantico. Si riportano di seguito alcuni esempi:

Bella è la donna mia se del bel crine
l'oro al vento ondeggiar *avien* ch'io miri; (VI, vv. 1-2)

ma se di questa speme

⁶¹ Ivi, p. 164.

⁶² Ivi, p. 167.

⁶³ Ivi, p. 168.

*avien che 'l debil filo alcun recida,
deh, tronchi un colpo insieme,*

(XVIII, vv. 88-90)

L'inclinazione ai rapporti coordinativi è consolidata, come suggerisce Colussi, anche dalla costruzione derivante dall'uso del termine patetico-drammatico *lasso*: se Petrarca predilige il modulo ipotattico *lasso che*, nel Tasso lirico si riscontra invece una netta preferenza al ricorso della congiunzione *e*⁶⁴.

Giunti alla consapevolezza di questa tendenza tassiana inerente alla tipologia di proposizioni, addentrandoci nel campo delle subordinate, sempre dal *corpus* dei sonetti petrarcheschi e tassiani messi a confronto (I-XXXVI e 1-38), si possono fare le seguenti considerazioni: il Chigiano presenta un forte calo di causali (13 contro 26) e finali (5 contro 18), come anche di modali (6 contro 17) a beneficio però della larga preferenza dell'aggettivo predicativo modale; aumenta invece il numero di temporali (29 contro 22) e di condizionali (23 contro 14), le prime in stretto legame al modulo prediletto del *cum inversum* e le seconde particolarmente solcate nei madrigali nell'interruzione dell'andamento coordinativo.

Un'altra differenza tra il *Canzoniere* e il Chigiano è il notevole aumento delle proposizioni complete (proposizione soggettiva, proposizione oggettiva, proposizione dichiarativa): da 53 casi nel modello si passa a 76. La loro presenza è spesso riscontrabile agli alti livelli della linea ipotattica tassiana, confermando la tendenza del poeta a semplificare o indebolire il valore delle subordinate.

4.3.2 FIGURE RETORICHE DI POSIZIONE

Dittologie

Cifra stilistica della lirica petrarchesca, la figura della dittologia permane nella tradizione successiva, come anche in Tasso.

Dallo spoglio di 110 sonetti della raccolta tassiana e di quella petrarchesca, compiuto ancora una volta da Colussi, emerge l'assiduo utilizzo che ne permane, addirittura in netto aumento rispetto al modello. Il numero delle coppie semplici, ad esempio, aumenta da 2 a 2,68 per sonetto. Dal punto di vista della loro collocazione, è doveroso sottolineare che anch'essa rimane pressoché in linea con Petrarca, combaciando nella maggior parte dei

⁶⁴ Ivi, p. 173.

casi con il secondo emistichio o con la porzione finale del verso, occupando anche la rima. Se si analizza la presenza delle diverse tipologie di dittologie a fine verso, emergono i seguenti dati: le coppie semplici sindetiche, caratterizzate quindi da un legame coordinativo mediante l'uso della congiunzione *e*, costituiscono il 78% dei casi nel Chigiano (contro il 60% di *Rvf*); le dittologie costituite di verbi aumentano più del doppio rispetto al modello (da 39 a 84), mentre da quelle aggettivali e quelle sostantivali emerge comunque un incremento ma più moderato rispetto al precedente (da 84 a 127 e da 77 a 108). È importante sottolineare che la tipologia senza copula, tipicamente petrarchesca, risulta rara in Tasso. Si osservino alcuni esempi:

[...] i miei dilette e i miei desiri	(I, v. 10)
[...] coperto o chiuso.	(VIII, v. 14)
[...] spera e brama	(X, v. 13)
[...] diffuse e sparte	(XVIII, v. 9)
[...] me l'addita e mostra.	(XXI, v. 14)

La predilezione di Tasso per la figura tipicamente petrarchesca è visibile anche dalle precise riprese dal modello, in linea con i moduli del petrarchismo del Cinquecento e riscontrabile già nel padre Bernardo Tasso, a cui spesso il poeta guarda e attinge. Tuttavia, anche a questo livello, egli conferma il suo atteggiamento mediato di *emulatio* e *variatio*: se da un lato vi è un recupero preciso, dall'altro è frequente l'aggiunta di verbi sinonimici che nei *Fragmenta* compaiono da soli. Si veda l'esempio seguente, in cui il primo elemento della dittologia non compare mai in coppia nel modello:

Rivela a noi, mentre n'avampi et ardi (VIII, v. 13)

Un certo riguardo per le opere e i moduli del padre Bernardo è qui visibile dal fatto che il verbo *avampare*, nonostante le considerazioni sul suo uso in Petrarca, assume comunque valore dittologico negli *Amori* (I, 86 10).

Sul versante semantico, si può notare come uno dei moduli frequenti in Tasso è quello che prevede l'accostamento di sostantivi astratti plurali, come si nota fin dal sonetto proemiale:

Vere fur queste gioie e questi ardori (I, v. 1)

e de gli Heroi *le glorie e i casti amori*

(I, v. 4)

Per quanto riguarda le dittologie sostantivali, non manca l'accostamento di un elemento concreto a uno astratto; lo stesso modulo si può riscontrare anche in dittologie aggettivali, presentando quindi un elemento inerente alle virtù o ai vizi interiori e un altro facente riferimento a un aspetto tangibile o che rimanda a un'immagine concreta. Questo contrasto riprende quel gioco di forze opposte che ritroviamo in altri livelli entro l'universo delle rime tassiane, come già accennato in precedenza. Si vedano alcuni esempi:

e via più gravi al piè lacci e ritegni;

(XVIII, v. 22)

e scorgon l'insidie e' passi erranti

(XX, v. 7)

Le dittologie aggettivali, inoltre, rientrano perlopiù in una dimensione introspettiva dell'io lirico, in referenti astratti, o nel modulo della descrizione di qualità fisiche ed esteriori:

[...] 'l molle e casto petto

(VII, v. 1)

[...] è la mia vita / dolente e sbigottita.

(XV, vv. 9-10)

Giacea la mia virtù vinta e smarrita

(XVII, v. 1)

[...] rivolto a me ch'intento e fiso

(XXIII, v. 5)

Nonostante lo statuto regolatore e simmetrico della figura in questione, Colussi ha presentato nei suoi studi un'attenta osservazione, che concerne la complicazione sintattica tassiana entro questo livello:

Se il tratto dominante della coppia petrarchesca, come vuole un'illustre tradizione critica, consiste in un doppio, armonico movimento di analisi e ricomposizione che "trasforma i due elementi distinti in termini bilanciati di una nobile simmetria", occorre notare che una larga parte delle dittologie tassiane è governata da un principio dinamico squilibrante, agli opposti di quello euritmico petrarchesco.

Tasso agisce quindi sulla linea sintattica, mettendola in tensione, attraverso figure di inversione, ad esempio, anche per quanto concerne le dittologie. Infatti, l'indiscussa prevalenza dell'iperbato legato alle dittologie, che muta l'*ordo verborum* e provoca distanziamenti, mostra un andamento affine con quanto dichiarato da Colussi.

di pianger solo e di cantar mi giova

(II, v. 13)

ma quella, ch'apre un dolce labro e serra (VI, v. 9)

Tale effetto acquista poi maggior forza nei casi in cui uno degli elementi della coppia slitti nel verso successivo, in posizione di *rejet*: la dittologia, iniziata nel secondo emistichio del verso antecedente, «ha perso la funzione propriamente clausolare, fungendo oramai da mero contrappunto ritmico al flusso sintattico»⁶⁵:

Dal tuo lavoro homai cessa, e consenti
che 'l cor s'acqueti e 'l sonno a me ritorni, (XVI, vv. 5-6)

D'ardenti note il cor m'imprimi e 'l segni
del nome a forza amato; (XVIII, vv. 25-26)

In questo senso, si può allora affermare una certa divergenza tra l'uso petrarchesco e l'uso tassiano della dittologia: se per il primo risulta un mezzo per equilibrare e armonizzare il dettato, per il secondo è vista come un efficace strumento per turbare la linea discorsiva e, laddove subentri un *enjambement*, il rapporto fra il metro e la sintassi.

Sul piano filologico, la propensione per l'ampio uso di dittologie in Tasso è confermata anche dalla fase correttoria dei testi che confluiranno poi in C, dove emerge un notevole aumento.

Passando invece alle catene ternarie, dallo spoglio eseguito da Colussi si riscontra un netto calo di esse, in linea anche con il modulo dell'enumerazione decisamente poco frequente in Tasso rispetto al modello petrarchesco. Tra i pochi casi, si veda:

Da la terra e dal cielo over da l'onde (IX, v. 9)

et amo et ardo e godo (XIII, v. 7)

viva e vera e presente (XV, v. 7)

Parallelismi e chiasmi

La propensione di Tasso per la figura della dittologia «può anche essere considerata il riflesso sul piano del sintagma del carattere dicotomico, intimamente bipartito, del verso petrarchesco»⁶⁶. Su questa linea, egli sembra prediligere tuttavia realizzazioni marcate,

⁶⁵ Ivi, p. 187.

⁶⁶ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, p. 195.

quali parallelismi e chiasmi. «Quando ciò avviene entro la breve misura del verso, la disposizione retorica coinvolge strettamente il piano prosodico e quello sintattico, imponendo la ripartizione degli elementi versabili entro uno schema doppiamente binario»⁶⁷.

La tipologia più comune è quella composta di un sostantivo col suo aggettivo posto in posizione parallela a un'altra coppia analoga:

imaginata vista e caro obietto	(XIV, v. 6)
[...] la bella imago; / e l'immagine bella	(XV, vv. 4-5)
[...] nuovo Amore, il nodo antico	(XVIII, v. 72)

Facendo riferimento al modulo parallelistico, si veda come il sapiente uso dell'anafora rafforzi in Tasso il valore dicotomico:

e de gli Heroi le glorie e i casti amori	(I, v. 1)
e portan dolce pace e dolce guerra	(VI, v. 6)
e ne sei così vago e così parco	(XVIII, v. 45)
O dal vel che dipinge ad Iri il sole, o dal bel manto de la vaga Aurora	(IX, vv. 5-6)
Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta, hor solcar l'onde, hora segnar l'arene Et hora piagge et hor campagne amene	(XI, vv. 5-7)

Prendendo in considerazione l'ultimo esempio riportato (XI), si tenga quindi presente che il modulo anaforico si nutre anche di elementi sintatticamente e semanticamente secondari, quali nessi correlativi e interiezioni, validi però nella scansione del ritmo dei due emistichi, dando così maggior vigore all'effetto bipartito:

Le scansioni binarie marcate possono anche interessare elementi antitetici tra loro:

quest'ombre oscure co bei raggi ardenti	(XVI, v. 8)
---	-------------

⁶⁷ *Ibidem.*

La modalità chiastica o parallela può anche occupare porzioni di testo maggiori del singolo verso, ottenendo una variante marcata di quelle «relazioni verticali»⁶⁸ presenti nel modello petrarchesco:

già via più calde in sen le fiamme sento
e via più gravi al piè lacci e ritegni (XVIII, vv. 21-22)

ma non tanti la man cogliea di loro
quanti fra l'herbe il bianco pie' n'apriva. (V, vv. 3-4)

La tendenza tassiana a questo tipo di costruzioni si alimentano inoltre della «costante preoccupazione di ricercare un contrappunto ritmico all'affrancarsi della sintassi dal metro»⁶⁹. Si tenga presente che anche laddove ci sia un elemento dislocato al di fuori del verso, il poeta non si priva dell'utilizzo di strutture bimembri all'interno della porzione versale di riferimento. Questo comportamento, tuttavia, è assunto raramente da Petrarca, che tende a rigettare strutture che contraddicono il parallelismo stesso. Al contrario, questo modulo riconducibile alla poesia dellacasiana, che Tasso conosce molto bene.

In conclusione, si può quindi affermare che l'autore del Chigiano si colloca in continuità del modello, usufruendo di strutture dittologiche, parallelistiche e chiastiche, ma se ne distanzia nelle modalità d'uso, entro meccanismi rielaborativi di ordine prosodico e metrico-sintattico. Come osserva Colussi, «al moto di infrazione se ne accompagna uno di ricomposizione: la perfetta misura endecasillabica dei membri in parallelo [...] compensa all'asincronismo tra sintassi e versi con la formazione di un nuovo ritmo di contrappunto, secondo prassi estranea al Casa, e rivela una volta di più il valore di modulo fondante di *primum* sintattico che detiene in questa poesia il parallelismo»⁷⁰.

Ordo verborum

Le figure inerenti all'ordine delle parole, usate soprattutto per lo stile magnifico in virtù dell'innalzamento di registro e della complessità che ne derivano, non sono tuttavia

⁶⁸ D. Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Adriatica Editrice, 1971.

⁶⁹ D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, p. 214.

⁷⁰ Ivi, pp. 215-216.

eliminate da Tasso all'interno delle sue rime. Per spiegare questo comportamento, bisogna sicuramente tener conto anche delle esigenze richieste dalla lirica.

Nei casi di anastrofe tra verbo – soggetto, rientrano fattori di natura sintattica, pragmatica e ritmica, risultando così un'inversione piuttosto debole, non marcata. Sicuramente più sensibile è il modulo che prevede una corrispondenza di numero tra soggetto e complemento oggetto.

La sequenza più marcata attraverso le inversioni è quella che pone all'ultimo posto dei componenti base della frase il soggetto (IVS o OVS), comportando una doppia anafora:

e i primi amori sparge un dolce oblio. (II, v. 14).

Si tenga presente che l'uso di incisi, relative, avverbi e in generale di elementi secondari, aggiunge maggior tensione e complessità proprio a causa della dilatazione dello spazio che ne deriva. In questi casi, già presenti nella tradizione petrarchesca, si ottiene un effetto di sorpresa, facendo comparire il soggetto come ultimo elemento.

Altro modulo a cui Tasso fa ricorso è quello con l'ordine VSO, il cui soggetto ricopre sull'ultima posizione di verso, lasciando in posizione di *rejet* l'oggetto:

et a te pasce, i' dico, il mar de gli Indi
pregiate conche, e dal tuo novo honore (VII, vv. 12-13)

La costruzione alla latina, caratterizzata dalla posizione finale del verbo, è usata frequentemente da Tasso:

E già, s'a certi segni il ver conosco (XXI, v. 12)

[...] quando tal vista Amor impetra (XXII, v. 1)

Questa fu quella il cui soave lume
di pianger solo e di cantar mi giova (II, vv. 12-13)

Ma de l'altro periglio io non m'accorsi (III, v. 12)

Quella candida via sparsa di stelle
[...]

men chiara assai di questa a me riluce

(VIII, vv. 1-3)

Le ragioni di questa soluzione nella letteratura di lingua volgare sono prettamente metrico-stilistiche, riconducibili quindi alla necessità della rima, all'effetto ricercato di rallentamento nella cadenza conclusiva del verso, qualora il verbo fosse posto all'estremità della porzione versale, o più in generale a effetti ritmici. Come per i casi precedenti, il modulo risulta maggiormente marcato se prima del predicato sono inseriti elementi secondari che estendono lo spazio sintattico.

Nelle soluzioni caratterizzate da un verbo composto (predicato nominale e copula, ausiliare e participio, verbo reggente e infinito), Tasso predilige il modulo nutrito di anastrofe: i dati reperiti dallo studio *Figure della diligenza*⁷¹ dimostrano un netto aumento rispetto all'uso che ne fa Petrarca, il quale predilige in questo caso optare per le sequenze non marcate.

In riferimento a quanto visto in precedenza, la tendenza tassiana nell'anteporre le descrizioni alle azioni è confermata anche dalla vasta presenza del modulo OV o IV.

Per quanto concerne l'inversione tra elementi di un sintagma nominale o aggettivale, essa segue sostanzialmente le linee descritte in precedenza, restando vincolata a obblighi di rima o effetti ritmici. Si osservino ad esempio i seguenti luoghi caratterizzati da un rallentamento finale di verso:

ritolgano ad Amor de l'alme il freno

(I, v. 11)

che d'afisarvi gli occhi è troppo ardito

(III, v. 11)

Frequenti sono anche i casi in cui determinante e determinato sono disposti su due versi, causando un'inarcatura che da una parte impone una lettura continuata e dall'altra funge da spia dell'infrazione metrica compiuta.

De la vostra bellezza il mio pensiero

vago men bello stima ogni altro obietto

(X, vv. 1-2)

Tra le tendenze tassiane si registra, inoltre, «la collocazione di un complemento indiretto al centro del verso, spesso in accento di cesura, fra due elementi portanti della frase che si postulano normalmente consecutivi»⁷². Oltre ai motivi metrici e stilistici già

⁷¹ Ivi, pp. 230-231.

⁷² Ivi, pp. 247-248.

dichiarati in precedenza, a motivare questa costruzione entrano in gioco altre inclinazioni tassiane messe in evidenza ancora una volta da Colussi:

sul piano della costruzione del verso, quella a scandire più nettamente il verso bipartito per mezzo di un elemento separatore centrale, si tratti di versi ordinati in disposizione isocoliche oppure innervati da iperbati forti, interni al sintagma [...]; sul piano semantico, quelle alla profusione descrittiva [...], come risulta confermato dalla frequenza di tale anticipazione anche nelle frasi disposte su più versi.⁷³

Da quanto analizzato finora e dagli esempi concreti delle rime tassiane, si giunge alla conclusione che la tensione della linea sintattica nel Chigiano è evidente. Tuttavia, essa non è causata dal modulo ipotattico, frequente invece in Petrarca, bensì dalla complicazione della linea paratattica mediante l'utilizzo di dittologie, costruzioni parallelistiche e chiastiche, figure di inversione quali anastrofi, iperbati ed epifrasi, e attraverso un'attenzione all'*ordo verborum* indirizzata alla rottura della sua linearità. Il lavoro che attua Tasso si concentra dunque sugli aspetti più profondi del periodo, e quindi sui componenti minori della frase e sui loro rapporti, giocando sapientemente con i limiti metrici del verso e con la linea sintattica della lingua, arrivando a condizionare anche l'aspetto ritmico.

⁷³ *Ibidem.*

TORQUATO TASSO,
RIME D'AMORE (CHIGIANO)

I (c. Ir)

Col seguente sonetto proemiale, che dà avvio alla raccolta chigiana, Tasso si immette nel panorama petrarchistico rinascimentale, dialogando con il modello *Voi che ascoltate in rime sparse il suono*, da cui riprende principalmente alcune spie linguistiche. Tuttavia, è evidente una certa innovazione, un certo distacco da esso, come anche dal proemio bembiano, riscontrabile in una novità essenziale, quella della negazione della dinamica tradizionale del pentimento. L'autore, infatti, descrive un'avventura sentimentale disegnata attraverso le linee neoplatoniche, che è interamente vissuta e pensata come un'esperienza di maturazione dell'io. Il pentimento, dunque, non sarà più iscritto al rifiuto e alla condanna di un amore terreno, in favore dell'unico amore giusto secondo l'ottica petrarchesca, ovvero quello per Dio, bensì al comportamento emotivamente instabile e mutevole dell'io stesso.

L'accettazione della vicenda amorosa e il percorso interiore qui avviato, considerati in quest'ottica originale, saranno un'occasione per raggiungere uno stato di conoscenza superiore dell'esperienza stessa e del funzionamento della psiche dell'amante.

Addentrando nel testo, si noti l'importanza della parola posta in apertura, «vere», atta a sottolineare la verità esperienziale della poesia tassiana, il cui stile è per giunta paragonato a quello del poema epico (vv. 1-4).

L'itinerario tassiano vuole proporsi come un esempio concreto per gli «accorti amanti», narrando sì la storia d'amore personale e individuale dell'io, ma offrendone anche una lettura didattica universale, che suggerisca come orientarsi. Tale modalità morale-precettistica, presente nella seconda parte del sonetto, si rifà in senso più stretto al componimento proemiale delle *Rime* del Bembo, cambiando però di segno: Tasso dichiara la positività dell'esperienza amorosa, indicando la necessità di viverla a pieno e opponendosi a chi invece la condanna.

Il consiglio principale che viene dato ai destinatari prescelti si pone quindi su un piano anti-petrarchistico: essi non si devono opporre ad Amore, anzi, devono accoglierlo, togliendo il freno presente nella loro anima, perché nonostante le sofferenze «dolce è nutrir voglie amoroze in seno».

Dal punto di vista sintattico, la divisione tra quartine e terzine è rispettata.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Il medesimo è utilizzato da Petrarca e da Bembo nei rispettivi proemi, ponendosi così in un orizzonte di continuazione della tradizione. L'ordine primitivo della seconda terzina era EDC, ricomposto dopo una revisione in CDE, sequenza appunto più in uso nel repertorio petrarchistico. Per quanto riguarda le rime, vi è una commistione di rime vocaliche (A - ori; D -iri; E -eno) e rime consonantiche (B -arme; C -anti). Si noti la consonanza tra A e D, le quali differiscono solo per una vocale.

Questo primo sonetto è quasi propositione dell'opera, nel quale il poeta dice di meritar lode d'essersi tosto pentito del suo vaneggiare, et essorta gli amanti co 'l suo essemplio che ritolcano ad Amore la signoria di sé medesimi.

Vere fur queste gioie e questi ardori
 Ond'io piansi e cantai con vario carne,
 Che poteva agguagliare il suon de l'arme
 E de gli Heroi le glorie e i casti amori: 4

E se non fu de' più costanti cori
 Ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme
 Già non devrei, ché più laudevole parme
 Il pentimento, ove honestà s'honori. 8

Or con l'esempio mio gli accorti amanti,
 Leggendo i miei dilette e i miei desiri,
 Ritolcano ad Amor de l'alme il freno.

Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti 12
 Ed a ragion talvolta il cor s'adiri,
 Dolce è nudrir voglie amorose in seno.

1. *fur*, 'furono'.

Il proemio si apre immediatamente con gli elementi principali e riassuntivi dell'esperienza amorosa, tema portante del canzoniere Chigiano: «gioie» e «ardori». I due aspetti, antitetici tra loro, sono dichiarati *veritieri* dall'aggettivo «vere» posto in posizione iniziale per sottolineare il valore di verità dell'esperienza amorosa narrata.

2. La coppia *piansi e cantai* recupera i due aspetti antitetici della vicenda, quello negativo del lamento e quello positivo dell'elogio, ma pur sempre nella medesima ottica di trasposizione in versi. Si noti il legame dell'intero verso con il modello petrarchesco, il cui ordine sintattico appare in una soluzione a chiasmo rispetto alla realizzazione tassiana: *Rvf* 1 v. 5 «del vario stile in chio piango et ragiono». Tale dittologia risulta utilizzata frequentemente da Petrarca (cfr. *Rvf* 1, 219, 229, 230, 252, 259, 282, 332, 344, 353). In Dante, invece, la si ritrova in *Purg* XXIII: v. 10 «Ed ecco piangere e cantar s'udie». Si osservi, inoltre, tale presenza nella medesima forma e nel medesimo ordine anche nel sonetto proemiale bembiano, *Rime* I, v. 1 «*Piansi e cantai* lo strazio e l'aspra guerra».

Entro la produzione tassiana, i primi due versi del sonetto sembrano ricalcare il proemio del *Rinaldo*: «Canto i felici affanni e i primi ardori».

3. *agguagliare*, 'uguagliare, essere uguale, paragonarsi'.

3-4. *Enjambement* che pone in posizione di *rejet* il secondo termine di paragone, ovvero «e de gli Heroi le glorie», il quale risulta in un ordine non lineare, alterato dall'anastrofe che anticipa il complemento di specificazione.

La dichiarazione di poetica riportata in questi versi vuole sottolineare come questa poesia possa eguagliare quella epica o quella mitologica.

5-6. La seconda quartina sposta il *focus* dall'esperienza amorosa all'io-amante, il soggetto che la vive in prima persona. In particolare, si afferma la debolezza dell'io, la sua incostanza.

Tali versi sono legati da un *enjambement* che pone in posizione di *rejet* "ritardato", separato mediante un iperbato, il soggetto «il mio [cuore]».

Altro riferimento al proemio petrarchesco sono i *vani affetti*, il cui aggettivo risuona al medesimo v. 6: «le *vane* speranze e 'l *van* dolore».

6-7. *Enjambement* tra «lagnarme / già non devrei». L'ordine sintattico appare tubato: 'già non dovrei lagnarmi di ciò'.

7-8. *Enjambement* che separa l'aggettivo del soggetto e il predicato, «più laudevole parme», dal soggetto stesso, «il pentimento», posto in posizione di *rejet*. Quest'ultimo, oltre a riprendere letteralmente il «pentersi» del sonetto proemiale del canzoniere, è più ampiamente un termine chiave dell'ottica petrarchesca, in quanto corrisponde alla consapevolezza di quel *giovenile errore* dell'esperienza amorosa ed è l'accesso al purgamento sincero dell'anima, volta ad accogliere l'unico amore giusto, quello per Dio. Nella prospettiva tassiana, invece, il pentimento non è rivolto tanto all'esperienza amorosa, quanto all'incostanza dell'io, alla sua incapacità di accogliere in maniera lineare e positiva il sentimento amoroso.

Si osservi il richiamo fonico tra «onori» e «onestà». Tale compresenza si ritrova già in Petrarca in un solo caso: *Rvf* 37 «di mai non veder lei che 'l ciel *honora*, / ov'alberga *Honestade* et Cortesia». È proprio l'onestà, la nobiltà d'animo, con cui l'io si è approcciato all'amata che rende meno amaro, più lodevole, il pentimento.

9. L'anastrofe «l'esempio mio» mette in posizione di cesura dell'endecasillabo (6^a) l'aggettivo possessivo, sottolineando l'esperienza concreta dell'io, che sarà trattata nel canzoniere. La funzione di esempio dichiarata riprende quella messa a punto nel canzoniere petrarchesco (cfr. *Rvf* 23, v. 9 «di ch'io son facto a molta gente *exempio*»), ma abbracciando una finalità differente. Inoltre, il medesimo termine appare nel Bembo: *Rime* I, v. 11 «col mio duro *exempio*».

gli accorti amanti, 'gli amanti saggi, avveduti'; rappresentano i destinatari del Chigiano, ai quali è fornito l'esempio affinché siano più consapevoli dell'esperienza amorosa e degli effetti interiori di essa. Questa tessera lessicale compare già, nella medesima posizione, nel sonetto proemiale del Bembo: *Rime* I, v. 9 «ché potranno talor gli amanti accorti». Dal punto di vista della produzione tassiana, invece, interessante è il contatto con la *Gerusalemme liberata*: 16, 27 «Ma quando l'ombra co' silenzi amici / rappella ai furti lor gli *amanti accorti* [...]».

10. Relativa che riprende l'idea di esempio messo per iscritto, di canzoniere didattico, sottolineata dal verbo «leggendo». Si veda inoltre la coppia dittologica «i miei diletti e i miei desiri», strutturalmente parallela con la ripetizione ordinata dell'aggettivo possessivo e caratterizzata da una ripresa di suoni (occlusiva dentale sonora e vocali *i* ed

e). Anche in questo caso, il rinvio bembiano è forte: *Rime* 1, v. 10 «queste rime leggendo, al van desio».

11. *Ritolgano ad Amor de l'alme il freno*, 'tolgano ad Amore il freno delle [loro] anime'. Vi è la personificazione di Amore.

Il predicato risulta ritardato, a causa della relativa che occupa tutto il v. 10. In Petrarca, esso compare solamente in due occorrenze, dove è associato non ad Amore, bensì alla morte (cfr. *Rvf* 270, 341).

Si osservi, inoltre, il punto di contatto con *Rvf* 222, v. 9: «Chi pon freno a li amanti, o da lor legge?».

12. *pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti*, 'purché altri asciughino presto gli intensi pianti'.

Si osservi la metafora «caldi pianti», il cui aggettivo si riallaccia alla sfera semantica dell'ardore della passione, apparsa già al v. 1 con «questi ardori», e sottolinea dunque l'intensità delle lacrime. Interessante è anche il riferimento con un volgarizzamento rinascimentale delle *Metamorfosi* di Ovidio, *Le Trasformazioni* (1553), a cura di Lodovico Dolce e stampato a Venezia presso Gabriele Giolito de Ferrari, nel cui canto V troviamo la medesima tessera lessicale: «Ancor volea seguir; ma *caldo pianto* / le uscì de gli occhi, e gemito del core».

13. *il cor s'adiri*, 'il cuore si accenda, si arrabbi'. Il verbo *adirare*, sia a livello semantico sia a livello fonico, richiama l'*ardore*, e con esso quindi la metafora del fuoco amoroso. In Petrarca, in due casi si trova la compresenza ravvicinata del pianto e dell'ira (cfr. *Rvf* 356 «onde l'anima mia dal dolor vinta, / mentre *piangendo* allor seco *s'adira*», *Rvf* 359 «I' *piango*; et ella il volto / co le sue man' *m'asciuga*, et poi sospira / dolcemente, et *s'adira*»).

14. Risuona *Rvf* 1, v. 2 «di quei sospiri ond'io nutriva 'l core».

La sentenza è data da questo verso finale, che legittima e innalza il costante nutrimento di desideri d'amore da parte dell'amante, definendolo *dolce* e quindi piacevole. Il pianto e l'ira risultano dunque di valore inferiore, inevitabili ma subordinati.

II (c. Iv)

Il sonetto rievoca il momento dell'innamoramento dell'io lirico, avvenuto nella piena giovinezza, fase della vita in cui a colpire in modo particolare è la bellezza estetica, motivo di esaltazione e soddisfazione del proprio desiderio. Il rapporto che Tasso intercorre con Petrarca è evidente, specie per alcuni richiami lessicali, che sono riscontrabili fin dall'*incipit*. Tra essi, si può notare ad esempio la presenza del mese di aprile, che rimanda subito al giorno dell'innamoramento nel *Canzoniere*, il 6 aprile, venerdì santo. In questo contesto, tuttavia, il piano religioso viene meno, apportando così uno scarto importante: se in quel giorno Petrarca, errando, aveva avuto la certezza che non sarebbe stato assalito da Amore, per la totale concentrazione su Cristo, Tasso invece ricerca volontariamente e per inclinazione la bellezza femminile. Tuttavia, è da sottolineare che anche in questo testo compaiono tratti divini, la cui correlazione non è però legata a una lettura religiosa. Essi, infatti, sono tutti volti ad innalzare il valore della donna e la sua comparsa tanto improvvisa quanto venerabile: il verbo *apparire*, la voce e il volto simili a quelli di un angelo, il candore, i termini «eletta» e «miracol novo». La similitudine e la descrizione, topiche e già presenti nel repertorio petrarchesco come anche in quello dello stilnovo, si allacciano fluidamente alla metafora meta-poetica dei versi successivi: Lucrezia, nonostante il suo aspetto angelico, non possiede ali vere e proprie, ma sembra averle date alla penna del poeta, allo stile della sua poesia. La dichiarazione è quella di un innalzamento stilistico, un maggior livello poetico che l'autore riesce a raggiungere grazie all'amata. Si tratta quindi di un volo e di una nobilitazione reciproci.

È doveroso ricordare che la metafora del poeta-uccello è presente in maniera importante nelle *Rime* di Giovanni della Casa, autore che Tasso stima fin dalla sua prima stagione poetica e da cui probabilmente ha attinto.

Si può allora affermare che il sonetto II del canzoniere Chigiano non voglia solamente narrare l'apparizione della donna agli occhi del poeta e il conseguente innamoramento, ma abbia nondimeno un intento dichiarativo volto alla stessa poesia tassiana, intrecciando così un rapporto di causa-effetto tra la figura angelica e il livello letterario dell'autore. Ciò si riallaccia perfettamente alle coordinate fornite dal componimento proemiale, che, oltre a focalizzarsi sulla storia d'amore, induceva a una lettura incentrata sull'io-amante,

sugli effetti subiti e sui suoi comportamenti, mettendo così oggetto amato e soggetto amante su un medesimo piano.

Dal punto di vista della sintassi, si osservi come le quartine risultano parti di un unico periodo, mantenendo tuttavia una netta separazione tra esse e le terzine.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE DEC. Si tratta di un modulo frequente nel Chigiano, ma non nel modello petrarchesco, dove ha solamente un riscontro (cfr. *Rvf*95).

Le rime risultano tutte vocaliche (A -ile; C -io; D -ume; E -ova), eccetto B (-etta). Si noti la rima inclusiva *io:oblio* e la rima ricca *eletta:Angioletta*.

Descrive la bellezza della sua donna et il principio del suo Amore il qual fu nella sua prima gioventù.

Era de l'età mia nel lieto Aprile,
e per vaghezza l'alma giovinetta
già ricercando di beltà ch'alletta,
di piacer in piacer, spirto gentile, 4

quando m'apparve donna assai simile
ne la voce e nel volto a candida Angioletta:
l'ale non havea già, ma quasi eletta
sembrò per darle al mio leggiadro stile. 8

Miracol novo, ella a' miei versi et io
impennava al suo nome altere piume;
e l'un per l'altro andò volando a prova.

Questa fu quella il cui soave lume 12
di pianger solo e di cantar mi giova,
e i primi ardori sparge un dolce oblio.

1. *L'incipit*, il cui ordine sintattico risulta turbato dall'anastrofe «de l'età mia nel lieto Aprile», richiama alcuni passi petrarcheschi, tutti atti alla narrazione del principio dell'innamoramento dell'io. Tra essi, *Rvf* 3 ne ricalca anche la medesima costruzione sintattica: «*Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pieta del suo fattore i rai, / quando*

i' fui preso, et non me ne guardai, che i be' vostr'occhi, donna, mi legaro». In *Rvf* 23, invece, si pone l'accento sull'età giovanile dell'io: «Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et anchor quasi in herba / la fera voglia che per mio mal crebbe». Un calco più preciso si osserva in *Rvf* 325: «ch'era de l'anno et di mi' etate aprile».

2-3. *e per vaghezza ... ch'alletta*, 'in cui per inclinazione la giovane anima già ricerca bellezza che attrae'. Questi due versi descrivono l'attitudine desiderante di chi è di giovane età, fase in cui il piacere scaturisce perlopiù dalla vista e in cui l'estetica gioca quindi un ruolo estremamente importante.

4. Si noti l'epanalessi «di piacer in piacer».

La figura «spirto gentile» compare già in Petrarca, ma invertita nell'ordine (cfr. *Rvf* 7, 53, 109).

5-6. *Enjambement* tra «donna assai simile / ... a candida Angioletta». La donna dal punto di vista della voce – il senso dell'udito avrà un ruolo fondamentale nell'innamoramento dell'io – e del viso è paragonata a un angelo. Questo tratto si ritrova già in Petrarca, dove è sottolineato in molti testi: se la forma *angioletta* appare solo una volta, in *Rvf* 202, come anche nella sua variazione *angeletta*, in *Rvf* 106, le sembianze e i suoni angelici di Laura sono descritti in altre 33 occorrenze (cfr. *Rvf* 63, 70, 90, 123, 126, 149, 152, 156, 167, ecc.). Questo carattere continuerà successivamente nello stilnovo, in cui la donna non è più solo simile a una figura celeste, ma lo è realmente. Interessante è sottolineare che la forma qui utilizzata da Tasso, «angioletta», compare già in una ballata di Dante, *I' mi son pargoletta bella e nova* («Queste parole si leggon nel viso / d'un'angioletta che ci è apparita»), come anche in Bembo, *Rime* XVI («la mia leggiadra e candida angioletta»).

L'aggettivo «candida», oltre a richiamare il carattere celestiale, rappresenta un termine chiave, ripreso più e più volte nei successivi testi, che delinea un carattere tipico della massima bellezza femminile nella tradizione.

7-8. Altro *enjambement*: «quasi eletta / sembrò», 'sembrò quasi scelta'.

Vi è qui un interessante gioco di significati, basato su due piani: «l'ale», 'le ali', si riallacciano innanzitutto alla figura angelica, e in secondo luogo richiamano la metafora del poeta-uccello. Infatti, la bellezza angelica della donna è incentivo nell'innalzamento della poesia, del «leggiadro stile». La nobilitazione dei versi si ritrova anche in Petrarca (cfr. *Rvf* 323 «Amor alzando il mio debile stile»).

Tuttavia, il riferimento maggiore di questi versi risiede forse in Giovanni Della Casa, il cui sonetto proemiale ha per argomento principale proprio lo stile: il poeta è consapevole dell'altissimo valore della sua donna e, ricorrendo al *topos* dell'ineffabile, dichiara apertamente la sua debolezza, facendo una richiesta simile a quella dichiarata da Tasso (v. 4 «date al mio stil costei seguir volando»). La figura del poeta-uccello, inoltre, è riconducibile con una certa importanza al Casa, ripresa più e più volte, rappresentandone un vero e proprio di *leitmotiv* (cfr. *Rime* 19, 32, 38, 40, 44, 47, 49, 51, 52, 53, 61).

9. L'aspetto divino della figura femminile è qui confermata dalla lampante espressione «Miracol novo», che ritroviamo anche nel *Canzoniere*, in cui della parola *miracolo/miracol* vi sono 7 occorrenze: *Rvf* 309, v. 1 «L'alto et novo miracol».

9-10. Forte è l'*enjambement* tra «io / impennava».

impennava al suo nome altere piume, 'mettevo maestose piume al suo nome'; continua il gioco metaforico legato al poeta-uccello che eleva il suo stile. Il termine *impennava* rimanda, infatti, all'atto di elevazione, a un innalzarsi tipico del volo e riconducibile dunque alla metafora iniziata nei versi precedenti. Entro la produzione tassiana, ricomparirà nelle *Rime amoroze* del canzoniere Osanna (*Rime amoroze* 5, v. 10). Inoltre, si osservi il riferimento dantesco: *Par X* «Chi non s'impenna sì, che lassù voli, / dal muto aspetti quindi le novelle».

11. Col termine «volando» continua e si esaurisce la metafora dei versi precedenti.

12. La tessera «soave lume», 'soave sguardo', è usata ampiamente in Petrarca, con diverse variazioni per quanto riguarda il sostantivo: *Rvf* 70 «bel guardo soave»; *Rvf* 37 e 253 «begli occhi soavi»; *Rvf* 73 e 207 «occhi soavi»; *Rvf* 142 «d'un soave et chiaro lume»;

Rvf 165, 267 e 343 «soave sguardo». Si osservi la medesima figura nel Casa: *Rime* 38, v. 5 «soave e caldo lume».

12-13. Si veda l'*enjambement*.

La sintassi è turbata da inversioni: 'Questa fu quella il cui solo soave sguardo mi allietta di piangere e di cantare'.

La coppia «pianger» e «cantar» riprende il v. 2 del sonetto proemiale, «piansi e cantai», e con esso i numerosi riferimenti all'interno del *Canzoniere* (cfr. Rvf 1, 219, 229, 230, 252, 259, 282, 332, 344, 353), nonché quello bembiano (*Rime* I).

14. I «primi ardori» riprendono «questi ardori» del testo proemiale del canzoniere Chigiano. Inoltre, l'aggettivo utilizzato si riallaccia all'«alma giovinetta» di v. 2, a quella prima età in cui si svolse l'innamoramento. Dal punto di vista intertestuale, si noti che il termine *ardori* non compare mai al plurale in Petrarca, ma solo al singolare, di cui vi sono 5 occorrenze. Nel Casa, usato a sua volta al singolare, è *hapax* (cfr. *Rime*, 44). Nella produzione tassiana, invece, tale termine si ritrova nel proemio della *Gerusalemme Liberata* (I, 2 «tu spira al petto mio celesti ardori») e in quello del *Rinaldo* (I «Canto i felici affanni e i primi ardori»).

L'ossimoro «dolce oblio» compare già nella *Gerusalemme liberata*: VII, 4 «Ma 'l sonno, che de' miseri mortali / è co 'l suo dolce oblio posa e quiete, / sopì co' sensi i suoi dolori». Si osservi, inoltre, la sua presenza nel Casa, ma con ordine invertito: *Rime* 54 «O sonno, o de la queta, umida, ombrosa / notte placido figlio; o de' mortali / egri conforto, *oblio dolce* de' mali». L'aggettivo in questione appariva già nel sonetto proemiale, nel medesimo verso: v. 14 «*Dolce* è nudrir voglie amorose in seno».

È importante sottolineare come, nell'universo del Chigiano, l'aggettivo *dolce* sia ripreso in più e più testi, incarnando un preciso ruolo di sentenza e di valore antitetico. Infatti, nella maggior parte dei casi è posto nei versi finali, accanto a termini con i quali intrattiene un rapporto di opposizione.

III (c. 2r)

Dopo la dichiarazione dell'apparizione della figura femminile del sonetto precedente, con il seguente componimento Tasso continua la sequenza della narrazione dell'innamoramento (II-IV), concentrandosi in modo più specifico sulla descrizione di quel momento stesso, mettendo a fuoco i tratti fisici della donna e gli effetti che investono l'io.

La focalizzazione è correlata allo sguardo dell'io, alla sua visione, attraverso la quale passano le immagini descritte.

Il gareggiamento con Petrarca è qui evidente, specie con il sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (Rvf 90), in cui l'autore rievoca a distanza di anni il primo incontro con Laura, descrivendone i tratti estetici che diverranno topici nella tradizione lirica italiana successiva e da cui Tasso attinge per tratteggiare quelli di Lucrezia.

Il riferimento della natura presente nella prima quartina permette di enfatizzare la bellezza dell'amata, i cui capelli sono mossi dal vento e i cui occhi richiamano la luce del sole. Oltre a ciò, vi è una correlazione tra il periodo stagionale e gli effetti generati dalla donna: come luminosi raggi di sole, il suo sguardo induce ad un risveglio primaverile del terreno, ma anche a un calore rovente che investe i cuori, tipico del mese di luglio. Il confronto col modello petrarchesco si nutre ancora una volta di uno scarto, o meglio, di un passo ulteriore e originale, che pone Tasso su un piano di continuità ma al contempo di innovazione: se gli occhi di Laura scaldavano dolcemente il cuore del poeta, producendo un clima primaverile, Lucrezia genera invece un'ardente estate. L'effetto originato è rispecchiato ed accentuato dall'allitterazione di /r/ nella prima strofa.

La seconda parte del sonetto introduce un ulteriore elemento di novità, estremamente importante nella narrazione del canzoniere Chigiano e appartenente a una linea neoplatonica, che viene anticipato già nella seconda quartina: «l'aura del parlar cortese e saggio / fra le rose spirar s'udia sovente». Dopo essersi concentrato sulla vista, infatti, il focus si incentrerà sul senso dell'udito.

Convinto della pericolosità della maestosa visione, l'io previene saggiamente l'innamoramento chiudendo con forza gli occhi, nel tentativo di mettere a freno uno dei suoi cinque sensi, che per tradizione è generatore di amore. Tuttavia, si rende ben presto conto di non aver considerato un altro elemento, quello uditivo. Sarà infatti l'angelica voce di Lucrezia, cantante di professione, a colpire il cuore del poeta.

Sul piano della sintassi, si può notare una bipartizione tra le quartine e le terzine che mantiene la linea della tradizione e che, in questo caso, è associabile anche a una divisione di tipo contenutistico: se la prima parte del componimento ha come soggetto la donna e si concentra sulla descrizione dei suoi tratti, con le terzine si passa a una messa in evidenza delle percezioni e del comportamento dell'io, il quale diviene il nuovo soggetto, dichiarato in apertura al v. 9.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CED. Si tratta di un modulo non petrarchesco, ma usato frequentemente nel Chigiano.

Le rime appaiono tutte consonantiche (A -ente; B -aggio; C -orsi; D -olto), eccetto E (-ito). Si veda la presenza di una rima inclusiva, *raggio:oltraggio*, e di una rima ricca, *scorsi:accorsi*.

Segue la medesima descrizione.

Su l'ampia fronte l'or crespo e lucente
sparso ondeggiava, e de' begli occhi il raggio
al terreno adducea fiorito maggio
e luglio a' cori oltra misura ardente; 4

Nel bianco seno Amor soavemente
scherzava, e non farli non osava 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 stolto
chi d'affisarvi gli occhi è troppo ardito. –

Ma de l'altro periglio io non m'accorsi: 12
ché mi fu per gli orecchi il cor ferito,
e i detti andaro ove non giunse il volto.

1-2. *Enjambement* tra «l'or crespo e lucente / sparso ondeggiava». Evidente è il richiamo a diversi luoghi petrarcheschi, sia per quanto riguarda l'immagine creata sia per quanto riguarda il repertorio lessicale: *Rvf90*, vv. 1-2 «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi

/ che ‘n mille dolci nodi gli avvolgea»; *Rvf* 127 «e ‘l primo di ch’i’ vidi a l’aura sparsi / i capei d’oro, ond’io si subito arsi»; *Rvf* 143, v. 9 «Le chiome a l’aura sparse, et lei conversa»; *Rvf* 160, v. 14 «tessendo un cerchio a l’oro terso et crespo!»; *Rvf* 227, vv. 1-3 «Aura che quelle chiome bionde et crespe / cercondi et movi, et se’ mossa da loro, / soavemente, et spargi quel dolce oro»; *Rvf* 291, v. 2 «co’ la fronte di rose et co’ crin’ d’oro»; *Rvf* 292, v. 5 «le crespe chiome d’or puro lucente»; ecc. Si noti anche il riferimento bembiano: *Rime* 5, vv. 1-3 «Crin d’oro cresco e d’ambra tersa e pura, / ch’a l’aura su la neve ondeggi e vole / occhi soavi e più chiari che ‘l sole». Sul fronte anti-petrarchistico, si veda la parodia della bellezza topica femminile di Francesco Berni, il quale riprende il lessico tradizionale petrarchesco, inserendolo in un quadro di senso opposto: *Rime*, 23 vv. 1-3 «Chiome d’argento fino, irte e attorte / senz’arte intorno ad un bel viso d’oro; / fronte crespata, u’ mirando io mi scolor».

Presenza di un’anastrofe in «de’ begli occhi il raggio», che mette in posizione privilegiata di fine verso il termine raggio, la cui sfera semantica riprende quella della parola-rima del v.1, lucente. Si noti, inoltre, il riferimento petrarchesco *Rvf* 264 «‘l lume de’ begli occhi».

2-3. Altro *enjambement* che sperava il soggetto dal predicato verbale: «de’ begli occhi il raggio / al terreno adducea».

adducea, ‘conduceva’.

Oltre alla presenza dell’inarcatura, a movimentare la sintassi è anche il gioco di inversioni, visibile qui nell’iperbato «al terreno adducea fiorito». Si osservi che l’aggettivo fiorito nel *Canzoniere* petrarchesco è spesso usato in riferimento all’età giovanile, periodo in cui prende avvio l’innamoramento dell’io.

Interessante è la successione cronologica dei mesi citati: se nel sonetto precedente compariva aprile, ecco che qui segue maggio e al v. 4 luglio, saltando tuttavia il mese di giugno, per una motivazione, forse, legata alle temperature miti rispetto al caldo ardente del mese pienamente estivo.

3-4. La coordinata del v. 4 è retta dal verbo adducea del v. 3. Si noti il chiasmo tra i due versi in questione: «al terreno adducea fiorito maggio / e luglio a’ cori oltra misura ardente».

L'ardore del mese estivo è trasferito, mediante un'iperbole, ai cuori innamorati, riprendendo il topos del fuoco amoroso.

Si noti che, se maggio compare già in Petrarca (*Rvf* 103 e 245), luglio risulta un'innovazione tassiana.

5. Il «bianco seno» riprende il candore del volto della donna citato nel sonetto precedente (vv. 5-6 «donna assai simile / ne la voce e nel volto a candida Angioletta»). La del corpo citata sarà argomento di lode nel ciclo della bellezza della donna (VIII), sequenza comprendente i testi V-X.

Dal punto di vista intertestuale, si veda la presenza di questa immagine già in *Rvf* 126 «l'angelico seno» e in *Rvf* 160 «col suo candido seno».

5-6. *Enjambement* tra «Amore scherzava / soavemente». Si noti che l'avverbio soavemente compare ben 14 volte in Petrarca e 2 di queste occorrenze si riallacciano ad Amore personificato, come nel caso tassiano: *Rvf* 72 «quando voi alcuna volta / soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco / volgete il lume in cui Amor si trastulla»; *Rvf* 141 «ma si m'abbaglia Amor soavemente». Interessante, inoltre, è il verbo scherzare, hapax nel *Canzoniere* (cfr. *Rvf* 128).

e farli non osava oltraggio, 'e non osava recargli offesa'. Si noti l'anastrofe, che continua la tendenza alle inversioni dei versi precedenti.

Oltraggio in Petrarca è *hapax* (cfr. *Rvf* 28), mentre Bembo lo usa con più frequenza. Non compare invece nel Casa.

7-8. Ulteriore *enjambement*.

Si noti i riferimenti intertestuali di «parlar cortese e saggio»: *Rvf* 297, v. 9 «l'atto soave, e 'l parlar saggio humile»; Bembo, *Asolani* «Ma 'l parlar dolce e saggio»; Bembo, *Rime* LXXXII «parlar saggio soave onde dolcezza».

L'ordine sintattico del v. 8 appare turbato, specie dall'anastrofe «spirar s'udia».

La metafora rappresentata intreccia il piano naturale e quello umano: l'aura e il suo spirare sono associati alle parole che fuoriescono dalle labbra della donna, le quali sono nominate rose, secondo l'uso topico. Si noti come l'immagine del vento è correlata a

un'allitterazione di /s/ che ne richiama il suono (v. 5 «seno», «soavemente»; v. 6 «scherzava», «osava»; v. 7 «cortese e saggio»; v. 8 «rose», «spirar s'udia sovente»).

Notevole importanza ha il verbo udire, che anticipa la causa e il momento dell'innamoramento.

9. Il verso narra il momento dell'apparizione della donna, il cui aspetto risulta angelico, divino, come era già stato dichiarato nel sonetto precedente: v. 6 «candida Angioletta». Vi è quindi la contrapposizione tra «forma celeste» e «in terra», tra l'amata e l'io poetico.

Si noti che la tessera «forma celeste» è presente già in Petrarca, in un solo caso (cfr. *Rvf* 323).

10. rinchiusi i lumi, 'chiusi gli occhi'.

L'aggettivo stolto è *hapax* nel *Canzoniere*, dove viene associato alla mente (*Rvf* 124, v. 6 «la mente stolta»); nel *Casa* compare due volte (cfr. *Rime* 16 e 58), mentre nel *Bembo* è usato con più frequenza.

10-11. *Enjambement* tra «com'è stolto / chi».

affissarvi, 'fissarvi'; il termine tornerà nella *Gerusalemme conquistata*, dove, associato per dittologia sinonimica al verbo guardare, avrà funzione di intensificare l'atto stesso descritto («Lui guarda, e 'n lui s' affissa, e non favella»).

Si osservi la ripresa con variazione sinonimica che intercorre tra «lumi» v. 10 e «occhi» v. 11.

Dal punto di vista della sintassi, anche qui vi è un'inversione, posizionando «è troppo ardito» alla fine del verso.

12. La congiunzione avversativa «Ma», posta in apertura, dichiara uno scarto rispetto ai versi precedenti.

de l'altro periglio, 'dell'altro pericolo'. Si noti l'inversione, che anticipa la locuzione in questione.

Si osservi che il termine *periglio* non compare mai in Petrarca, se non in una sola occorrenza con la forma *pericol* in *Rvf* 360; in due casi, invece, vi è la presenza dell'aggettivo *periglioso*. La stessa tendenza del modello è solcata dal *Casa*, nelle cui

Rime appare un solo perigliosa (cfr. *Rime* 61) e nessun caso di periglio. Bembo, invece, utilizza entrambi, sia il sostantivo sia l'aggettivo.

13. Interessante è il richiamo fonico in posizione parallela tra «periglio» v. 12 e «per gli orecchi» di v. 13, come anche quello tra «m'accorsi» v. 12 e «cor» v. 13.

L'innamoramento non avviene secondo le modalità topiche della tradizione, che prevedono il primato della vista, bensì esso scaturisce dall'udito: è la voce di Lucrezia a colpire, passando «per gli orecchi» il cuore dell'io.

Si noti il richiamo di alcuni aspetti del sonetto tassiano presenti in *Rvf* 207: «anzi del mio, che deua torcer li occhi / dal troppo lume, et di sirene al suono / chiuder li orecchi».

14. Quest'ultimo verso riassume e semplifica quanto detto precedentemente, dichiarando vittoria dell'udito sulla vista. I due emisferi sensoriali sono racchiusi nei termini «detti», 'parole', e «volto», i quali sono posti alle due estremità del verso.

IV (c. 2v)

Con il seguente sonetto si chiude la sequenza inerente alla descrizione dell'innamoramento. Nella raccolta eterea, da cui Tasso riprende e modifica la maggior parte dei componimenti per immetterli nella nuova cornice del Chigiano, il sonetto IV costituiva in origine il testo proemiale. Considerando questa premessa, risulta particolarmente importante il dato relativo alla relazione con *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*: unica spia lessicale correlata è la parola *errore* che compare al v. 6 e che, collocata in posizione finale di verso, mantiene insieme la rima in -ore del proemio petrarchesco. Oltre al proemio petrarchesco, il sonetto IV si riallaccia anche a *Rvf2*, testo in cui è descritto il momento dell'innamoramento attraverso la topica metafora bellica: in Tasso, tuttavia, «l'colpo mortal» non deriva dallo sguardo dell'amata, bensì dal suo «novo canto». Il distacco dal modello è dunque già visibile nella stagione giovanile, in cui non vi era una vera e propria conformazione alle linee del panorama lirico petrarchistico tipico del '500.

Nel nuovo contesto del Chigiano, il sonetto IV risulta un'ulteriore riscrittura del momento dell'innamoramento, rielaborata e variata secondo la linea poetica tassiana di cui si nutre l'intera raccolta.

I temi che ritornano sono quindi in un primo momento la visione della leggiadra figura femminile, elemento che scuote l'io e che rompe il gelo di cui si era armato il suo cuore, e in secondo luogo l'elemento uditivo combaciante con il canto di Lucrezia, che rinvigorisce il fuoco d'amore nel cuore del poeta, provocando un vero e proprio incendio. Il tema neoplatonico solcato da Tasso si riallaccia propriamente al carattere dell'Accademia degli Etereî, fondata a Padova da Scipione Gonzaga nel 1564, a cui il poeta aveva aderito e il cui programma si rifaceva infatti allo studio della cultura neoplatonica.

Dal punto di vista sintattico, la tradizionale bipartizione tra quartine e terzine è qui rispettata, coincidendo anche con un cambio di passo inerente al contenuto: introdotto dalla locuzione «quando ecco», l'elemento innovativo del canto sorprende sia il lettore sia l'io lirico e segna un cambiamento di causa-effetto. Le ultime due strofe sono infatti costruite con una modalità iperbolica, atta a rappresentare la forza dell'innamoramento “per voce”, associata a sua volta a un'intensità di suoni consonantici e allitteranti. Tra essi, vi sono l'allitterazione dell'occlusiva /k/ (v. 9 «ecco», «canto», «cor», «percosse»;

v. 10 «foco», «cocenti»; v. 12 «crescer», «commosse»), l'allitterazione di /r/ (v. 9 «cor», «percosse»; v. 10 «spirò»; v. 12 «crescer», «sfavillar»; v. 13 «spirar»; v. 14 «all'hor virtù riprese»), l'allitterazione di /f/ (v. 10 «foco»; v. 11 «fece le fiamme»; v. 12 «sfavillar»; v. 13 «faci») e quella di /s/ presente nelle rime C e E.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Si tratta del modulo petrarchesco per eccellenza.

Dal punto di vista delle rime, si nota come la maggior parte di esse siano consonantiche (A -etto; C -osse; D -ente) e come anche quelle vocaliche abbiamo una consonante considerata "forte" (B -ore; E -ese). Interessante è la presenza delle medesime vocali e il richiamo di suoni consonantici tra le parole-rima.

Si osservi, inoltre, la presenza di una rima inclusiva, *aspetto:petto*, e di una rima ricca, *diletto:eletto*.

Dimostra come l'amore acceso in lui dall'aspetto della sua donna fosse accresciuto dal suo canto.

Havean gli atti leggiadri e 'l vago aspetto
già rotto il gelo onde armò sdegno il core;
e le vestigia de l'antico ardore
conoscea già dentro al cangiato petto; 4

e di nudrire il mal prendea diletto
con l'esca dolce d'un soave errore:
sì mi sforzava il lusinghiero Amore,
che s'havea ne' begli occhi albergo eletto; 8

quando ecco un novo canto il cor percosse,
e spirò nel suo foco, e più cocenti
fece le fiamme da' be' lumi accese.

Né crescer mai né sfavillar commosse 12
vidi mai faci a lo spirar de' venti
come l'incendio all'hor virtù riprese.

1. Le coppie «gli atti leggiadri e ‘l vago aspetto» sono in posizione di chiasmo per quanto riguarda le loro componenti: la prima sostantivo-aggettivo, la seconda aggettivo-sostantivo.

Il termine *leggiadro* è di tradizione petrarchesca, usato con grande frequenza nel modello (50 occorrenze).

Si noti il riecheggiamento del sonetto *Li atti vostri leggiadri e ‘l bel diporto* di Cino da Pistoia.

1-2. *Enjambement* che, abbinato a un iperbato, separa il predicato verbale, «Havean .../...rotto».

Vi è la presenza di un’anastrofe che anticipa il verbo, «armò» e posticipa il soggetto, «sdegno», collocandolo accanto al complemento oggetto, «il core». Si osservi il linguaggio bellico che richiama la metafora amore-guerra, che proseguirà anche nei versi successivi.

Per quanto riguarda la parola *gelo*, si consideri che in Petrarca, su 12 occorrenze, solo una presenta la grafia *gelo* (cfr. *Rvf* 362, v. 5 «Talor mi trema ‘l cor d’un dolce gelo»), contro la forma maggioritaria *gielo*. Il termine e l’immagine a cui rimanda avranno nel Tasso lirico una valenza diversa rispetto all’uso nel modello, immettendosi nel campo semantico dello sdegno, e riallacciandosi a quella durezza, arma di difesa, che l’io avrà contro la donna.

3. Il verso ricalca un passo dell’*Eneide*, nel momento in cui Didone incontra Enea (IV): «Agnosco veteris vestigia flammae».

L’«antico ardore» richiama inoltre il sonetto proemiale del Chigiano, dove al v. 1 compare «questi ardori», e il sonetto II, con «primi ardori» di v. 14.

3-4. *Enjambement* che separa il complemento oggetto, «le vestigia de l’antico ardore», e il verbo, «conoscea».

Il «cangiato petto» delinea il mutamento avvenuto all’interno dell’io: la visione della donna rompe le difese del cuore del poeta, che si era armato del gelo, generando dunque uno stato interiore di segno opposto. Il *petto*, inoltre, tornerà nel sonetto VIII, come argomento di lode della donna.

5. Il termine «nudrire» rievoca il sonetto I, al cui v. 14 compariva «dolce nudrir».

Si osservi l'antitesi che investe tutto il verso, giocata principalmente sui termini *mal*, 'male', e *diletto*, 'piacere'.

6. Continua l'antitesi iniziata al verso precedente, con le coppie «esca dolce» e «soave errore». Contrariamente a quanto viene enunciato in questo sonetto, l'*esca* solitamente è frutto di inganno e si inserisce in una panoramica negativa.

Si noti, inoltre, l'uso frequente in Tasso dell'aggettivo *dolce* in relazione a un sostantivo di segno opposto, formando un rapporto antitetico.

A livello intertestuale, la spia «soave errore» si riallaccia a *Rvf* 1. Considerando che tale sonetto apriva la raccolta delle *Rime eternee*, si può affermare che il termine in questione e la rima -ore sono gli unici riferimenti in senso stretto al proemio petrarchesco

7. Personificazione di Amore.

7-8. *Enjambement*.

La sintassi si nutre di un'inversione che pone in posizione finale il participio passato «eletto», che accanto al sostantivo «albergo» potrebbe pensarsi aggettivo. In ordine: «come se avesse scelto albergo nei begli occhi». Il passaggio rientra nell'ottica della tradizione, in cui Amore risiede nello sguardo dell'amata.

La tessera «begli occhi» si ritrova tale e quale già nel sonetto III.

9. «Quando ecco» ha valore avversativo; posto in apertura della prima terzina, dà l'idea di un cambio di passo, che si realizza infatti con «un novo canto», nel cui aggettivo *novo* rientra la novità attesa dal lettore. Si veda il rapporto tra *canto* e i *detti* del sonetto III.

Per quanto riguarda l'aggettivo *novo*, esso era già stato utilizzato nel sonetto II del Chigiano – v. 9 «Miracol novo» - con la medesima funzione di meraviglia, cambiamento.

Si noti la ripetizione a distanza tra «core» v. 2 e «cor» v. 9.

10. Continuano le riprese lessicali che intercorrono con i sonetti precedenti, con la voce «spirò» che rimanda a III, vv. 7-8 «l'aura del parlar cortese e saggio / fra le rose *spirar s'udia sovente*».

10-11. *Enjambement* tra «più cocenti / fece le fiamme». Si osservi la presenza del topos del *foco* amoroso, intensificato sia dai termini correlati «cocenti», «fiamme», «accese», sia dall'allitterazione di /f/.

La tessera «be' lumi» ripete con una variazione sinonimica i «begli occhi» di v. 8.

Si consideri, inoltre, la presenza di un iperbato che separa il sostantivo dal suo aggettivo, mediante l'inserimento di un elemento esterno al nucleo grammaticale in questione: «*fiamme da' be' lumi accese*».

12-13. *Enjambement* con posticipazione del verbo della principale, «vidi».

La sintassi appare turbata. In ordine: 'non vidi mai fiaccole allo spirare dei venti né crescere né accendersi commosse'.

Faci, 'fiaccole'; latinismo usato da Petrarca in sole due occorrenze, una al plurale (*Rvf* 205, v.4 «or pien di dolci *faci*») e una al singolare (*Rvf* 264 «non potea *fiamma* entrar per altrui *face*»). Il medesimo termine si ritrova anche in Dante: *Par* XXVII «Dinanzi agli occhi miei le quattro *faci*. Stavano accese». All'interno della produzione tassiana, il suo uso ritorna nella *Gerusalemme Liberata*: XIX «come *face* rinforza anzi l'estremo / le fiamme, e luminosa esce di vita»; XIII «solo vi soffia, e par vampa di *face*, / vento che move da l'arene maure» e «a quel parlar, le *faci* onde s'adorna / il seren della notte, egli scolora».

Si noti la ripresa a distanza del verbo spirare: v. 10 «spirò», v. 13 «spirar». Il primo ha per soggetto il *novo canto*, facendo riferimento alla voce di Lucrezia, il secondo si rifà alla natura, ai venti. Viene così a crearsi una correlazione metaforica tra i due elementi che si ritrova già nel sonetto III.

14. La seconda terzina è costruita sottoforma di iperbole, che mette a paragone il crescere e l'accendersi delle fiamme grazie alla forza del vento con la ripresa della virtù, la cui forza è associata a quella di un incendio. Ancora una volta, Tasso utilizza una metafora naturale, mettendo ad un livello più alto gli effetti dell'esperienza amorosa.

V (c. 3r)

Con questo sonetto si dà avvio alla sequenza di testi che ha per argomento la lode della donna (V-X). Se con i successivi il poeta si focalizzerà su una singola parte del corpo dell'amata, frammentando la bellezza complessiva di lei ed innalzando così ogni singolo elemento lodato, qui abbiamo invece una sorta di introduzione al tema, prendendolo nel suo insieme.

In questo quadro poetico vige l'armonia: la bellezza di Lucrezia è soave, quasi divina, e la natura risulta ridente e rigogliosa. Tale dolcezza si riflette anche nelle rime, che, quasi tutte vocaliche, risultano piacevoli all'orecchio, ma che nondimeno si nutrono, specie nelle quartine, di un ambiente fonico incisivo: l'allitterazione di /r/ può rievocare, infatti, l'intensità dello splendore dell'amata. Il risultato è quindi un misto di delicatezza e vigore, caratteristiche antitetiche ma coabitanti nel sentimento amoroso.

Fin dalla prima quartina si nota una corrispondenza che investirà tutto il sonetto, ovvero il dialogo tra l'amata e la natura, soggetti che giungono presto ad un approdo di unione, come se fossero parte di un unico insieme. È senz'altro importante precisare che il *locus amoenus*, armonioso come la figura femminile che vi appare, richiama nella mente del lettore una tradizione di luoghi petrarcheschi, rafforzata da precise tessere lessicali che ritornano in più e più testi del *Canzoniere*. Con i passi della donna che generano fiori, l'ondeggiare al vento della chioma dorata, il dolce sguardo di lei e il fuoco d'amore che ne deriva, il Tasso sembra gareggiare con il modello, imitandone ed emulando i modi e le risorse della *descriptio puellae*. Può inoltre innovare e variare il repertorio mediante l'aggiunta dell'esplicita sottomissione della natura alla creatura femminile. Sarà infatti il fiume a dichiarare il suo servizio nei confronti di Lucrezia, fermando il suo corso per fungerle da specchio e riflettere la sua bellezza.

Per quanto concerne il livello sintattico, la divisione tra quartine e terzine è qui rispettata. Tuttavia, se le quartine risultano ordinate e bipartite, le terzine formano invece un unico periodo (4 + 4 + 6).

Sonetto con schema metrico ABAB ABAB CDE CED. Si tratta di uno schema raro, non comune: non se ne riscontra l'utilizzo nel *Canzoniere* petrarchesco; nel Chigiano compare solo due volte (cfr. LVI). Si tenga tuttavia presente che già il padre Bernardo

Tasso aveva sperimentato il seguente modulo negli *Amori* (cfr. *Chi vuol veder quanto può far Natura; Poi che gli amari e rapidi torrenti; Questo, donna real, dei vostri onori*).

Le rime sono tutte vocaliche (A -oro; B -iva; C -ago; E -umi), ad eccezione di D (-onde). Questo aspetto risulta in armonia con la soave bellezza dell'amata, argomento principale del sonetto, e con la dolcezza degli elementi paesaggistici rappresentati. Si noti, inoltre, la presenza di una rima inclusiva: vv. 2, 4 *riva:apriva*.

Dice d'haver veduta la sua donna su le rive de la Brenta, e descrive poeticamente i miracoli che faceva la sua bellezza.

Colei che sovra ogni altra amo ed honoro
fiori coglier vidi io su questa riva;
ma non tanti la man cogliea di loro
quanti fra l'herbe il bianco piè n'apriva. 4

Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro,
Onde Amor mille e mille lacci ordiva,
e l'aura del parlar dolce ristoro
era del foco che de gli occhi usciva. 8

Fermò suo corso il Rio, pur come vago
di fare specchio a quelle chiome bionde
di sé medesimo, et a que' dolci lumi,
e pareva dire: – A la tua bella imago, 12
se pur non degni solo il Re de' fiumi,
rischiaro, o donna, queste placide onde. –

1. Oltre a risuonare un passo petrarchesco che innalza la donna sopra ogni altra e che ritroviamo in *Rvf* 203, v. 3 e *Rvf* 247, v. 3 «lei sovr'ogni altra», interessante è la ripresa più fedele dell'*incipit* di un componimento del padre, Bernardo Tasso, v. 1 «O sovra ogn'altra altera, et d'onor degna». Si veda anche la medesima dittologia in posizione finale di verso, tuttavia invertita nell'ordine, in Giovanni della Casa, *Rime* 59 v. 14 «onoro e amo».

2. Dal punto di vista sintattico, si noti come la principale slitti al v. 2, così da collocare in posizione iniziale, conferendo maggior risalto, l'oggetto lodato, la cui bellezza e il cui valore acquistano un'aura quasi divina, trovando successivamente conferma nell'avvenimento miracoloso descritto al v. 4; l'ordine dei componenti della frase è turbato da una doppia anastrofe: «fiori coglier» e «vidi io».

2-4. La presenza degli elementi paesaggisti *fiori* ed *herbe* richiama alla memoria del lettore tessere lessicali petrarchesche usate con frequenza nel *Canzoniere* (cfr. *Rvf* 99, 114, 121, 125, 135, 145, 162, 310, 323, 337). Oltre ai singoli termini, vi è un richiamo più ampio inerente all'immagine dei passi dell'amata che generano fiori: *Rvf* 165, vv. 1-4: «Come 'l candido piè' per l'erba fresca / i dolci passi honestamente move, / vertu che 'ntorno i fiori apra et rinove, / de le tenere piante sue par ch'esca».

Si veda la ripresa poliptottica ai vv. 2-3 «coglier», «cogliea».

Il *bianco piè* fa riferimento al colore topico dell'incarnato dell'amata, di lunga tradizione, che simboleggia la purezza e la nobiltà. Dal punto di vista strutturale, tale caratteristica sarà ripresa nei componimenti successivi della medesima sequenza tematica (VI-X), variando di volta in volta i singoli termini, facendoli tuttavia rientrare sempre nello stesso campo semantico del candore (*Rime* 6, v.4 «nevi e brine»; *Rime* 7, v.1 «bianco mento», v.2 «calda neve», v. 10 «natio candore»; *Rime* 8, v. 4 «bianca»; *Rime* 9, v. 4 «candidi ligustri»). Sul versante epico, a conferma della predilezione del mantenimento di questo tratto tradizionale, Tasso riprende la metafora della neve per indicare la pelle bianca nella descrizione di Armida, personaggio che ricalcherà i tratti topici dell'amata lodata nella poesia lirica di stampo petrarchesco (*Gerusalemme liberata*, IV).

5-6: L'immagine di tradizione petrarchesca prosegue anche nella seconda quartina, dove è parzialmente ripreso l'*incipit* di *Rvf* 90, vv. 1-2 «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi gli avolgea», con un gioco di sottili variazioni lessicali: qui «crin» anziché «capei», «lacci» anziché «nodi». Sempre inerente a questa raffigurazione, si ricordi la medesima tessera «crin d'oro» in *Rvf* 291 e quella leggermente variata nonché invertita di *Rvf* 246 «l'aureo crin». Si veda inoltre che la stessa coppia «crin d'oro» ritorna anche in Giovanni della Casa, *Rime* 30, nonché in Pietro Bembo, *Rime* 5.

Dal punto di vista fonico, risulta interessante il richiamo tra «ondeggiare» (cfr. *infra* il Rio) e la congiunzione «onde», in posizione si potrebbe quasi dire “anaforica”.

6. *ordiva*, ‘intrecciava’

mille e mille lacci, consueta ed epanalessi del numerale (cfr. *Rvf* 55, v. 7; 103, v. 14; 131, vv. 2-3; 177, v. 1; ecc.).

7-8. Forte risulta l'*enjambement dolce ristoro / era*, che pone sullo stesso verso il soggetto («l'aura del parlar») e la copula («dolce ristoro»), mandando però in posizione di *rejet* nel verso successivo il predicato nominale («era»). L'ordine sintattico viene così turbato.

Si veda la presenza dei due elementi neoplatonici, fondamentali alla tessitura narrativa del Chigiano e fonti dell'innamoramento dell'io poetico, la voce («l'aura del parlar») e la vista («occhi»).

Derivante dalla tradizione letteraria delle origini è invece il cosiddetto *topos* del fuoco d'amore, generato dallo sguardo dell'amata.

Nel sintagma *l'aura del parlar* si percepisce, inoltre, il tradizionale *senhal* petrarchesco.

9-11. *Rio*: L'immagine qui descritta rimanda al mito di Narciso, dove l'acqua funge da specchio della sua bellezza. Il richiamo al mito compare anche in *Rvf* 45, testo in cui risulta tuttavia il corso d'acqua. Se in Petrarca sono gli occhi dell'io a fungere da specchio a Laura, in Tasso è l'elemento naturale. Nondimeno, se nel modello è l'amata stessa a compiere l'azione, guardandosi attraverso gli occhi del poeta, in questo sonetto del Chigiano l'iniziativa è volta ruscello, che ferma volutamente il suo corso per offrirsi da specchio a Lucrezia. Vi è quindi un gareggiamento col modello petrarchesco, secondo la modalità dell'*imitatio – aemulatio* tipica del Cinquecento.

Vago, ‘desideroso’.

Le *chiome bionde* riprendono, variandolo, il *crin d'oro* di v. 5. Entrambe le coppie compaiono in Petrarca, anche ricombinate tra loro o variate con altrettanti sinonimi sia del sostantivo sia dell'aggettivo in questione: *chiome bionde* in *Rvf* 34, 197, 227, 253; *crin d'oro* in *Rvf* 291; *chiome d'oro* in *Rvf* 159 e, con apocope, 292; *aureo crine* *Rvf* 246;

capei d'oro in *Rvf* 90, 127; *biondi capelli* in *Rvf* 11, 59; *biondi capei* in *Rvf* 213 e, invertiti, *capei biondi* in *Rvf* 358; *bionde chiome e d'or le chiome* in *Rvf* 30. Si veda inoltre la medesima coppia, ma invertita, in Giovanni Della Casa, *Rime* 31.

Dolci lumi, 'dolci occhi'. La combinazione di questi due termini è rara in Petrarca, dove ricorre solamente in un componimento (*Rvf* 261, v. 12); viene tuttavia utilizzata anche da Bembo negli *Asolani*.

12-14. A livello sintattico, il periodo della prima terzina si prolunga fino alla strofa successiva, collegandosi mediante una coordinata che mantiene il medesimo soggetto: il rio.

Imago: latinismo consueto per 'immagine'. In Tasso vige l'alternanza dei due allotropi *imago* e *image*; in Petrarca si registra invece una netta preferenza per la forma *image* (10 occorrenze contro una sola presenza di *imago*).

placide, 'quiete, tranquille'; aggettivo di gusto dellacasiano.

La bellezza della donna viene descritta con un'iperbole: è tale che anche la natura ne rimane incantata e decide di mettersi in secondo piano, riconoscendone una certa superiorità.

Di valore polittotico e in posizione quasi di chiasmo è la parola finale *onde*, che chiude il sonetto e che riprende l'*ondeggiare* posto in posizione di apertura della prima terzina, rafforzando così l'unione delle due terzine.

VI (c. 4r)

Il sonetto VI si propone come una sorta di inizio vero e proprio della sequenza della lode, concentrata in questo caso sulla bocca, come primo elemento fisico preso in considerazione. Il tema della bellezza, che invade tutto il testo, è qui messo in assoluto risalto mediante l'anafora iterativa di *bella*, talvolta declinata in riprese polittotiche.

Molteplici sono i riferimenti al *Canzoniere*, come anche alla tradizione lirica petrarchista, dal punto di vista della *descriptio puellae*. Oltre ai topici capelli biondi, vi sono ad esempio elementi naturali che mediante una sofisticata metafora vogliono indicare il cromatismo delle parti della donna: «le rose» che fioriscono tra «nevi e brine», che celano le guance rosate tra la candida pelle del viso, i «rubini», ripresi da Bembo, che indicano le labbra. Come dichiara Giovanni Pozzi nel saggio *Temi, topoi, stereotipi*, «il materiale letterario accumulatosi intorno al soggetto della rosa può essere raggruppato intorno alle due motivazioni de colore e della transitorietà»⁷⁴; per quanto riguarda il primo aspetto, l'oggetto interessato «è quasi esclusivamente il viso *et quidem* nei due dettagli delle guance e della bocca»⁷⁵. La descrizione femminile risente quindi di figuranti naturali dal colore bianco o rosso, come ad esempio le perle, i rubini, i gigli, ma anche da elementi riconducibili alla sfera della luce, come le stelle, il sole, il diamante.

Tuttavia, è da sottolineare un ulteriore piano con cui Tasso si confronta, ovvero quello della sua stessa produzione: tra un testo e l'altro del Chigiano, vi sono fedeli riprese di tessere lessicali già utilizzate, oppure variazioni sinonimiche di esse. L'effetto che si ottiene è quello di una sentita omogeneità del macrotesto che rivela però anche una sorta di auto-gareggiamento di Tasso, volenteroso nel mostrare la sua bravura compositiva e creativa. Si noti allora la ripresa dell'ondeggiare al vento dei capelli, del colore della chioma, degli occhi di lei, del candore della sua figura, tutti elementi che ritorneranno in altri testi e che erano già comparsi, ad esempio, nel sonetto precedente. Tale semantica è confermata e resa modello da Petrarca (cfr. *Rvf* 131, v. 9 «rose vermiglie in fra le neve»; 147, vv. 5-6 «o rose sparse in dolce falda / di viva neve»; 199, v. 10 «netto avorio et fresche rose»; 246, v. 5 «Candida rosa»; ecc.).

⁷⁴ G. Pozzi, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo* (III), *Teoria e poesia* (I), a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984, p. 394.

⁷⁵ *Ibidem*.

Dal punto di vista della struttura del sonetto, si può notare un gioco di alternanza: se la prima e la terza strofa sono di accezione positiva e inerenti ai tratti più propriamente estetici, la seconda e la quarta citano l'aspetto più controverso e doloroso dell'esperienza amorosa, concentrandosi sugli aspetti astratti, sulle emozioni. In relazione a ciò, si osservi la sfera semantica della guerra che, nutrita di spie lessicali come «martiri» v. 7 e «prigion» v. 12, richiama quel dissidio interiore e quella sofferenza provata dall'innamorato, mai disgiunta dalla dolcezza della stessa vicenda amorosa. Questa convivenza dei due aspetti opposti appare evidente nel frequente uso di antitesi che Tasso utilizza e che in questo testo culminano in particolar modo nel verso finale: i messaggi di Amore, sottoforma di parole cantate dalla donna, portano insieme «dolce pace e dolce guerra».

Il gioco di specchi delle strofe riguarda anche i soggetti delle stesse: la prima e la terza mettono al centro la figura femminile, la seconda e la quarta invece l'io-amante, colui che subisce gli effetti della vicenda amorosa.

Da sottolineare è poi la presenza dell'elemento uditivo, già utilizzato nella sequenza iniziale della descrizione dell'innamoramento (II-IV). Il collegamento che ne deriva vuole dunque sottolineare il mezzo con cui la donna è riuscita a colpire il cuore dell'io e ad accenderne la passione: la voce. In relazione a ciò, si può allora comprendere che le parti del corpo che saranno oggetto di elogio si ricollegano tutte al percorso fisico attraverso il quale le melodiose parole fuoriescono.

Dal punto di vista della sintassi, la bipartizione tra quartine e terzine, tipica della tradizione, è rispettata.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE EDC. Il modulo è ampiamente usato nel Chigiano, al contrario del modello petrarchesco, in cui ha solamente un riscontro (cfr. *Rvf*93).

Si noti la prevalente natura consonantica delle rime che si nutre di un'intensa allitterazione di /r/, presente nella rima B (-iri), nei rimanti A dei vv. 1 e 4 («crine», «brine»), nella rima C (-erra). Il richiamo fonico in questione riecheggia anche in parole all'interno di verso, in tutte le strofe del componimento (v. 2 «oro» e «ondeggiar»; v. 3 «volger»; v. 4 «rose fiorir tra»; v. 6 «orgoglio l'inaspri»; v. 8 «honorato»; v. 9 «apre un dolce labro e serra»; v. 10 «porta de bei rubin»; v. 11 «sovra ogni altra altera»; v. 12

«porta» e «prigion»; v. 14 «portan»). Si aggiunga, inoltre, l'assonanza sul timbro della *i* nelle rime della fronte.

Si osservi, inoltre, la presenza di una rima equivoca: «alma» vv. 11-12.

Loda la bellezza della sua donna, e particolarmente quella della bocca.

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 nevi e brine; 4

E bella dove poggi, ove s'inchine,
dov'orgoglio l'inaspri a i miei desiri;
belli sono i suoi sdegni e que' martiri
che mi fan degno d'honorato fine. 8

Ma quella, ch'apre un dolce labro e serra,
porta de' bei rubin, sì dolcemente,
è beltà sovra ogni altra altera et alma:

Porta gentil de la prigion de l'alma, 12
onde i messi d'Amore escon sovente
e portan dolce pace e dolce guerra

1. L'anafora di *bella* che troviamo nella prima strofa ai vv. 1 e 3 («Bella», «bel», «bella») viene poi ripresa, parallelamente, nella quartina successiva ai vv. 5 e 7 («bella», «belli») e poi in forma di polittoto nella prima terzina ai vv. 10 e 11 («bei», «beltà»).

1-2. *se del bel crine / l'oro al vento ondeggiar*: richiama il sonetto precedente: v. 5 «*Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro*». Il termine «bel crine» in Petrarca compare solo in due casi, ovvero in *Rvf*246, nella medesima posizione di rima, e in *Rvf*291, v. 1.

L'ordine delle parole nella subordinata è turbato da un iperbato «se...avien ch'io miri» e da diverse anastrofi; altro elemento che scombussola la sintassi è l'*enjambement* ai vv. 1-2: «del bel crine / l'oro». Ricostruendo la frase, si ottiene: «...se avviene che io miri ondeggiare al vento l'oro della bella chioma».

3. Ellissi del verbo e del soggetto, che sottintende la ripresa implicita di «è la donna mia» di v. 1.

Occhi...giri: associazione di stampo petrarchesca: su sette accezioni di *giri* nel *Canzoniere*, sei sono correlati allo sguardo della donna.

4. Si ricordi il nascere dei fiori al passaggio della donna e il candore del «bianco piè» del sonetto V. Se nel componimento precedente Tasso predilige l'uso dell'iperonimo «fiori», in linea anche con la modalità del testo che vuole prendere in accezione generale il tema dell'elogio estetico, ecco che in questo caso l'autore passa a un più preciso iponimo, «rose», giocando anche con la tradizione, e addentrandosi su un piano più specifico e preciso dei tratti corporei dell'amata. Il fiore citato, anche in virtù del suo colore, nella tradizione dell'elogio estetico delle bellezze femminili è infatti associato spesso alla bocca, soggetto del seguente sonetto.

rose...nevi e brine: metafora di lunga tradizione per indicare il rosso delle labbra e il candore della pelle del viso della donna; in Petrarca troviamo 14 occorrenze di *rose*, tra cui 4 associate a *neve* (cfr. *Rvf* 131, 146, 200, 207).

5-6. Anafora di «dove».

inaspri, inf. *inasprire*, 'rendere aspro, duro'.

7-8. Antitesi tra *belli* e *sdegni* e *martiri*. Si noti il richiamo fonico in posizione centrale di verso di «sdegni» v. 7 e «degno» v. 8.

9-11. Rispettata è la divisione tra quartine e terzine, rafforzata ulteriormente dalla congiunzione avversativa «Ma» in apertura di quest'ultime.

Ch'apre...e serra: ordine sintattico turbato dall'iperbato. La coppia di verbi è già in Petrarca: *Rvf* 275, v. 13 «e 'n un punto apre et serra».

labro, 'labbro'. Termine innovativo rispetto alla tradizione petrarchesca, che non compare quindi nel *Canzoniere*, se non in un'unica occorrenza nella forma plurale e senza scempiamento dell'occlusiva bilabiale sonora: *Rvf* 19 «labbra».

rubin, 'rubini'. Forma plurale anomala con apocope di -i che ritroviamo anche in Bembo, *Rime* 5 e 71.

Si noti la figura etimologica «dolce» v. 9 e «dolcemente» v. 10. L'aggettivo tornerà nuovamente, ben due volte, al v. 14: «dolce pace e dolce guerra».

sovra ogni altra altera et alma, 'sopra ogni altra superba e nobile'. Il richiamo al v. 1 del sonetto precedente è evidente.

12-14. *Porta gentil de la prigion de l'alma, / onde i messi d'Amore escon sovente*, 'Porta gentile della prigione dell'anima, dove i messaggeri di Amore escono sovente'. La bocca è qui definita metaforicamente come una porta, la cui apertura permette la fuoriuscita dei messaggeri di Amore, altra metafora per indicare le parole amoroze. È evidente il legame con il tema del canto: è la voce soave di Lucrezia che farà innamorare l'io poetico.

Si osservi la sintassi frammentata: la presenza della parentetica «ch'apre un dolce labro e serra» provoca l'allontanamento tra l'aggettivo dimostrativo «quella» e il suo sostantivo «porta», posposto al verso successivo. Lo stesso andamento si riscontra poi per il predicato, presente al v. 11 e allontanato quindi dal soggetto. Ne risulta una costruzione sintattica verticale: l'aggettivo del soggetto al v. 9, il soggetto al v. 10 e il verbo al v. 12.

14. L'antitesi tra *pace* e *guerra* è attenuata dalla ripetizione del medesimo aggettivo, *dolce*. L'ossimoro *dolce guerra* suona conseguentemente meno netto. Le due sfere semantiche che chiudono il sonetto fungono da sintesi, incarnando gli elementi del testo stesso. Alla prima e alla terza strofa di stampo positivo, si alternano la seconda e la quarta con termini negativi, associabili al dolore e a un clima bellicoso, quali «orgoglio» e «inaspri» v. 6, «sdegni» e «martiri» v. 7, «prigion» v. 12, «messi» v. 13. Questa contrapposizione intrinseca nell'esperienza amorosa rispecchia la tradizione. La dittologia antitetica osservata compare spesso, ad esempio, anche in Petrarca: *Rvf* 134 «Pace non trovo, et non o da far guerra», *Rvf* 220 «di que' belli occhi ond'io o guerra et pace» (cfr. anche *Rvf* 241, 268, 290, 300, 316, 360, 365).

VII (c. 4v)

Continuando il processo descrittivo, il sonetto VII ha per argomento la lode della gola, organo anch'esso legato al canto. Appare chiaro allora che Tasso, oltre a voler elogiare la bellezza di Lucrezia Bendidio, voglia mettere in risalto la sua voce e con essa tutti gli elementi che contribuiscono alla sua esecuzione, riprendendo la causa dell'innamoramento. Da tener presente è la poca canonicità di questa parte del corpo, dato che sottolinea ancora una volta il carattere innovativo e originale della produzione lirica tassiana.

Si può affermare che il tema del canto, in senso più stretto, sia ripreso metaforicamente nella prima quartina, in cui il «palpitar» della «calda neve» altro non è che la messa in funzione della gola, da cui fuoriescono le parole musicate.

Per quanto riguarda il candore della pelle, filo conduttore tra i testi, esso torna anche qui, con maggiore intensità mediante l'uso di riprese sinonimiche (v. 1 «bianco» e «casto»; v. 2 «neve»; v. 10 «candore»; v. 11 «candor») e con la presenza di un altro elemento della medesima cifra cromatica.

La descrizione della gola è messa a punto da un percorso discendente, che parte dal viso e giunge al petto, coincidendo con il procedere dello sguardo dell'io entro quella zona visiva. L'amante sembra quasi ipnotizzato dalla gola, sui cui mantiene fissi gli occhi senza mai spostarli su «altro oggetto», se non in funzione dell'esaltazione della stessa parte del corpo. Così, anche quando a catturare momentaneamente l'attenzione dell'amante è il gioiello indossato dalla donna, l'io non può non intuire che sia solamente un mero ornamento e che la vera lucentezza sia quella del candido collo, a cui nemmeno le pregiate perle esotiche possono fare concorrenza.

Per quanto riguarda la sintassi, risalta la violazione della tradizionale bipartizione tra quartine e terzine. Tra le prime due strofe, nonostante il segno di punteggiatura forte, vi è una certa continuità, sottolineata dall'iniziale congiunzione coordinante *e* e dalla continuazione del discorso che riprende l'oggetto di v. 4 e lo rende soggetto («il guardo»). Tuttavia, il periodo non si esaurisce al v. 8, ma si protrae fino al v. 11, facendo coincidere la fine del periodo con la fine della prima terzina. Lo schema che ne risulterà sarà dunque il seguente: 4 + 7 + 3.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Si tratta del modulo petrarchesco per eccellenza.

Vi è un'alternanza di rime vocaliche (B -eve; D -ore) e consonantiche (A -etto; C -indi; E -orno). Si osservi come le rime delle quartine siano di suono più lieve e armonioso (A -etto; B -eve), rispetto a quelle delle terzine, nelle quali la presenza di *r*, specie ai vv. 9-11 in cui il fonema è disseminato ulteriormente all'interno degli stessi, inasprisce il contesto.

Loda la Gola de la sua donna

Tra 'l bianco viso e 'l molle e casto petto
Palpitar veggio così la calda neve
E così vaga, che tra spatio breve
I' tengo il guardo dal piacer ristretto. 4

E s'egli mai trapassa ad altro obietto,
o dove lungo amore ei sugge e beve
o dove 'l caro premio alfin mi deve
Ch'adempia le sue grazie e 'l mio diletto, 8

Cupidamente hor quinci riede, or quindi
A rimirar come il natio candore
Dal candor peregrin sia fatto adorno.

Et a te pasce, i' dico, il mar de gli Indi 12
Pregiate conche, e dal tuo novo honore
Perdon le perle con lor dolce scorno.

1-2. Ritorna la metafora designante il candore della pelle della donna già presente nei due testi precedenti. Qui, viene tuttavia intensificata da una triade di elementi: «'l bianco mento» e «'l molle e casto petto» v.1, «calda neve» v. 2 (quest'ultimo in forma di ossimoro). Riecheggia indubbiamente il «candido seno» di *Rvf* 160 e, dal punto di vista dell'intertesto tassiano, ritorna il «bianco seno» del sonetto III.

Si veda l'anastrofe tra i due predicati «palpitar veggio», forse in virtù di una maggiore vicinanza fonica alla parola-rima che enfatizza la visione («petto» / «palpitar»).

Il parallelismo del v. 1 caratterizzato da due coppie di aggettivo-sostantivo («bianco mento» e «molle e casto petto») prosegue al v. 2 in posizione di rima, mantenendo il medesimo ordine dei componenti: «calda neve».

3-4. *tra spatio breve / i' tengo il guardo ristretto dal piacere*, 'tra lo spazio breve io tengo lo sguardo ridotto dal piacere'. L'io non riesce quindi a spostare la vista da quella piccola parte che intercorre tra il seno e il mento, tanto è il piacere che ne scaturisce.

Per quanto riguarda il parallelismo notato in precedenza, si noti come esso viene ripreso anche nei seguenti versi in posizione di rima, subendo però un'inversione dell'ordine, che da aggettivo-sostantivo passa a sostantivo-aggettivo: «spatio breve» v. 3 e «piacer ristretto» v. 4. Tuttavia, è da sottolineare come quest'ultimo sintagma tragga in inganno: l'aggettivo *ristretto* non è in realtà correlato a *piacere*, bensì a *guardo* (iperbato).

5. *E s'egli mai trapassa ad altro obietto*, 'e se [lo sguardo] non passa mai attraverso un altro oggetto', dove il verbo *trapassare* rivela «una nuova interferenza tra il testo lirico e il testo epico (*Lib.* IV 32, 1-2: «Come per acqua o per cristallo intero / *trapassa* il raggio, e no 'l divide o parte») e la messa a punto dell'esplicito e ricercato contatto con il sonetto VIII (cfr v. 6: «viste il desio trapassa»)⁷⁶.

6-7. *sugge*, 'succhia'. Il verbo viene usato con poca frequenza e in contesti unicamente di tono elevato. In Petrarca è usato solo in due casi: *Rvf* 202, v. 3 «le vene e 'l cor m'asciuga e *sugge*» e *Rvf* 256, vv. 5-6 «Cosi li afflicti et stanchi spirti mei / a poco a poco consumando *sugge*».

I due versi sono di andamento pressoché parallelo, caratterizzati dalla ripresa anaforica di «o dove» e da predicati messi in posizione finale di rima, che differiscono tra loro per un solo fonema, risultando così assai simili nel suono: «*beve*» e «*deve*».

8. *ch'adempia le sue gratie e 'l mio diletto*, 'che colmi le sue grazie e il mio piacere'.

9-11. *riede*, 'ritorna'.

⁷⁶ Valeria 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, Adi editore, 2017.

La regolarità della bipartizione del v. 9, messa in rilievo soprattutto dalla costruzione *hor quinci...*, *hor quindi...*, viene meno con la mancanza di un elemento che, mediante l'*enjambement*, slitta nel verso successivo: «hor quindi / a rimirar».

Il richiamo al colore dell'incarnato ritorna nuovamente. Tuttavia, in questi versi non è associato unicamente alla gola di Lucrezia, «natio candore» v. 10, ma si espande all'oggetto di abbellimento – una collana di perle – posto intorno al suo collo: «candor peregrin» v. 11. Si noti come Tasso ponga i due elementi in posizione di chiasmo: «natio candore», «candor peregrin». Oltre alla ripetizione del termine *candore*, interessante è anche il richiamo che intercorre con il termine *adorno*, che ne riprende i medesimi fonemi, rimescolandoli. Il legame che si suggella tra la pelle, la collana e la funzione enfaticizzante della bellezza si intensifica, dunque, non solo dalle ripetizioni lessicali e dalla figura del chiasmo, ma anche dalla ripresa fonetica e fonica. Dal punto di vista della tradizione, invece, la connessione tra *candore* e *adorno* compare già in Dante: *Purg X*, 31-33 «esser di marmo *candido* e *addorno* / d'intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe *scorno*». Si noti il termine *scorno*, posto al v. 14 in posizione di rima anche nel sonetto tassiano. Sempre in Dante, la parola *candore* ritorna più volte: *Convivio III*; *Purg 29*, 66; *Par 14*, 53; *Par 23*, 124; *Par 18*. D'altro canto, però, in Petrarca non compare mai *candore*, solo l'aggettivo *candido/a* (12 occorrenze), come anche in Giovanni Della Casa (6 occorrenze); Bembo, in contrasto col modello, decide invece di adottarlo negli *Asolani* (3 occorrenze).

12-14. *Et a te pasce*, 'E ti nutre'.

Continua il gioco che intercorre tra la collana di perle e il collo dell'amata.

L'allitterazione di /p/, associata talvolta alla vibrante /r/, che ritroviamo in «*pasce*» v. 12, «*pregiate*» v. 13, «*perdon*» v. 14, «*perle*» v. 14, si riallaccia al «casto *petto* / *palpitar*» dei versi iniziali.

14. *dolce scorno*, 'dolce beffa, vergogna'. Il sonetto chiude dunque con un ossimoro, riprendendo il carattere antitetico e il termine *dolce* dei testi I, II e VI.

VIII (c. 5r)

Il sonetto VIII continua la descrizione della bellezza della donna, lodandone il petto. Un percorso discendente, dunque, che dalla bocca, attraversa la gola e giunge fino alle «tenere mammelle».

Con una descrizione estremamente poetica, Tasso paragona questa parte del corpo alla via lattea, riprendendo così anche il tema del candore, già presente nei testi precedenti: la luce che traspare dal bianco seno è superiore persino alla galassia che conduce le divinità «a la gran Reggia». L'iperbole della sua bellezza combacia con gli effetti provocati nell'io. Il desiderio, infatti, trapassa a vie ancor più belle.

Il paragone in questione si riallaccia al contesto storico-culturale in cui vive Tasso, caratterizzato da una vivace sete di conoscenza anche nel campo astronomico-scientifico, che porterà dal '500 in poi notevoli scoperte. L'inserimento di un elemento quale la via lattea dimostra quindi un'originalità che si nutre anche di aspetti extra-letterari, abbracciando a pieno l'ideologia rinascimentale che punta a una conoscenza completa ed eterogenea.

Per quanto riguarda il piano della tradizione letteraria, Tasso riprende la superiorità di Amore, che è detto «Duce» e scandisce le regole all'io. Il *topos* dell'ineffabile presente nel sonetto è influenzato da questo rapporto di sottomissione dell'io, il quale ha come obbligo quello di non poter tramutare i pensieri in parole, se non per se stesso. Su questa linea si sviluppa la seconda parte del testo. Se le quartine si focalizzano sulla visione e sugli elementi fisico-corporei, le terzine, infatti, mettono in scena l'introspezione dell'amante. La dichiarazione è quella di una superiorità del mondo interiore, che si nutre costantemente dell'esperienza amorosa e dei suoi effetti. Nonostante l'io percepisca i suoni esterni, i sospiri hanno la meglio. Tuttavia, se l'elemento uditivo esterno non influenza l'amante, l'elemento visivo invece pone una certa pressione: anche gli sguardi sembrano parlare e chiedere all'amante di rivelare ciò che avviene al suo interno. Si può allora notare una sovrapposizione sensoriale, che mescola *vista* e *udito*, *immagine* e *suono*.

Per quanto riguarda il piano sintattico, il sonetto mantiene la tradizionale bipartizione entro le quartine e le terzine. Lo schema che ne deriva è il seguente: 4 + 4 + 6. Le terzine, infatti, risultano costituite di un unico periodo, spezzato semanticamente solo dal valore

della congiunzione *ma* posta in apertura dell'ultima strofa, che stabilisce un'opposizione e inserisce il discorso diretto che segue.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CED. Si tratta di un modulo non petrarchesco, ma usato frequentemente nel Chigiano.

Alternanza di rime consonantiche (A -elle; E -ardi) e vocaliche (B -uce; C -ono; D -uso). In entrambi i casi, quartine e terzine mantengono quindi una tendenza bivalente nella tipologia delle rime. Si osservi l'inasprimento del tono nella seconda quartina grazie alla presenza interna di /r/, associata anche all'occlusiva dentale /t/ (v. 5 «altra Reggia»; v. 6 «trapassa Amor»; v. 7 «pensier», «traluce»; v. 8 «seculo fra me»); la vibrante, associata questa volta all'occlusiva dentale sonora /d/, è ripresa successivamente nella rima E (-ardi) delle terzine.

Loda il petto de la sua donna.

Quella candida via sparsa di stelle
Ch'in cielo i Divi a la gran Reggia adduce,
Men chiara assai di questa a me riluce
Che bianca appar fra tenere mammelle. 4

Per questa ad altra Reggia, a vie più belle
Viste il desio trapassa: Amor è Duce,
E di ciò ch'al pensier alfin traluce
Vuol ch'io seculo fra me sol favelle. 8

Gran cose il cor ne dice, e s'alcun suono
Fuor se n'intende, è da' sospir confuso,
Nè tacciono fra tanto i vaghi sguardi,
Ma paion dirli: - Qual ventura o dono 12
Rivela a noi, mentre n'avampi et ardi,
Quello ch'a te non è coperto o chiuso. –

1. *Quella candida via sparsa di stelle*: perifrasi che indica la via lattea. Ritorna la sfera semantica del candore, filo conduttore nella descrizione elogiativa delle diverse parti del

corpo dell'amata, e riscontrabile ben due volte nel testo precedente in forma di sostantivo (v. 10 «natio candore», v. 11 «candor peregrino»).

2. *adduce*, 'conduce.

3-4. Tasso paragona la via lattea alla pelle della sua donna, mediante un'iperbole che vuole innalzare il biancore e lo splendore del petto di lei.

Si noti come i termini «candida» v. 1, «chiara» v. 3 e «bianca» v. 4 si trovino nella medesima posizione all'interno del verso.

A livello sintattico, come spesso troviamo in Tasso, il predicato della principale arriva in ritardo («riluce» v. 3) rispetto al soggetto («Quella candida via sparsa di stelle» v. 1), il quale è prolungato da una relativa («ch'in cielo i Divi a la gran Reggia adduce» v. 2).

Mammelle: termine basso-corporeo, che non compare né in Petrarca né in Della Casa, ma riscontrabile nel Dante della *Divina Commedia* (cfr. *Inf* XVII, 31; *Inf* XX, 52; *Purg* XXIII; *Par* XXX, 108).

5-6. Ripetizione di «Reggia» v. 5, che si riallaccia alla prima quartina.

Si veda l'*enjambement* tra «belle / viste».

Il verbo «trapassa» v. 6 funge da richiamo al sonetto precedente: se prima lo sguardo non *trapassava* mai altro oggetto, restando fisso sulla bianca gola della donna, qui il «desio», elemento legato al pensiero, all'immaginazione, *trapassa* «a vie più belle». Si capisce quindi l'idea di movimento del desiderio che Tasso vuole rappresentare.

Personificazione di Amore, che viene dichiarato «Duce» del desiderio (v.6) – termine usato una sola volta in Petrarca ma non per riferirsi ad Amore (*Rvf*357) –. Interessante è il percorso interiore che viene designato dal poeta e che rappresenta una sorta di analisi psicologica del meccanismo scaturito dalla visione amorosa: dopo la visione della donna, il desiderio si risveglia, seguito poi dalla messa a punto del pensiero, il quale spinge l'io a dire «favelle» d'amore.

7-8. Il termine *traluce*, 'risplende attraverso un corpo', si può ricollegare al *riluce*, 'splende', di v. 3. Il primo compare in Petrarca dove è associato spesso al cuore (7 occorrenze: cfr. *Rvf*72, 95, 147, 277, 317, 325, 357), ma non nel Casa; il secondo è invece

presente nel Casa (5 occorrenze: cfr. *Rime* 6, 31, 47, 50, 64), associato alla sfera semantica del cielo, ma non in Petrarca. Nel Bembo, invece, sono utilizzati entrambi i termini.

9-11. *Enjambement* tra «s'alcun suon / ... se n'intende».

Continua la descrizione dello stato dell'amante: interiormente, il pensiero suggerisce parole che derivano dal cuore, ma all'esterno esse risultano confuse, incomprensibili, poiché fuoriescono solamente in forma di «sospir» (v.10).

vaghi sguardi, 'sguardi vaganti, desiderosi'; riprende la stessa immagine presente all'interno del sonetto VI: v. 3: «volger gli *occhi* in *vaghi* giri». La sfera semantica del *parlare d'amore* si prolunga, comprendendo anche gli occhi, e sviluppando così la mescolanza di due sensi (sinestesia).

12. *Ma paion dirli*: la formula, che avvia al discorso diretto, si trova già nel sonetto V («e pareva dire»), dove è posto nella medesima posizione, ovvero all'inizio della seconda terzina. Il collegamento col modulo petrarchesco «parea dir», che troviamo ad esempio in *Rvf* 33 e 126, risuona sicuramente nella mente del lettore. In tal senso, lo stesso modulo che avvia il discorso diretto è presente anche nel Dante della *Vita nova*: XIV, v. 70 «che pareva che dicesse»; XX, v. 67 «che ogn'om par che mi dica»; XXVI, v. 14 «Così dice 'l meo core, e poi sospira».

I termini «ventura» e «dono» si pongono su un piano antitetico e rivelano il primo un atto involontario subito, il secondo, al contrario, un'offerta volontaria che si è ricevuta.

13. *Avampi et ardi*: dittologia sinonimica che intensifica la forza del desiderio amoroso e che riprende il *topos* del fuoco d'amore, già proposto nei testi precedenti.

14. *Coperto o chiuso*: altra dittologia sinonimica posta in posizione parallela a quella del verso precedente.

IX (c. 6r)

Il sonetto IX continua la lode della donna, soffermandosi non più su una parte fisico-corporea, come avveniva nei sonetti VI, VII, VIII, bensì sui colori che la stessa riflette.

Per gran parte dei testi del Chigiano, Tasso sviluppa il discorso lirico intrecciando due piani diversi. Dal punto di vista del macrotesto, questi corrispondono all'esperienza personale dell'io e all'esperienza universale dell'amore, e quindi alla realtà concreta della vicenda amorosa da una parte e alla teoria psicologica dell'amante dall'altra. Dal punto di vista del microtesto, invece, si ha in questo caso un alternarsi di piani tra la donna e la natura, tra la sua interiorità e il paesaggio esterno.

Come già riportato nel sonetto V, Lucrezia appare in una relazione di reciproca interazione con gli elementi paesaggistici. La visione che viene narrata nelle quartine è quella dell'amata che, per dimostrare le sue emozioni, attinge e riflette i colori dalla natura: passando dal suolo, da cui accoglie il verde dell'erba, il bianco dei ligustri e il colore delle viole, lo sguardo si innalza verso il cielo, prelevando i colori dall'arcobaleno e dall'aurora, per poi discendere nuovamente e immergersi nel «ceruleo mar». Attraverso queste pennellate, si potrebbe intravedere una metafora pittorica, in linea con le mode e gli interessi del Rinascimento.

Con le terzine, tuttavia, il discorso si capovolge, creando uno scarto: la situazione narrata in precedenza costituisce una mera apparenza. Infatti, la realtà risiede nella superiorità della donna sulla natura: sono gli elementi paesaggistici ad assomigliare all'amata, non il contrario. Il modulo iperbolico che descrive la figura femminile, già riscontrabile in alcuni dei testi precedenti, è presente anche in questo caso.

Tenendo conto di questa variazione, si può affermare che lo scarto contenutistico segue quello sintattico, dettato dalla bipartizione tra quartine e terzine. Si noti, inoltre, un'ulteriore opposizione, presente a livello stilistico: anticipando e riassumendoli nelle tre sfere degli elementi naturali che costituiscono la materia – terra, aria, acqua –, il v. 9 riprende gli oggetti paesaggistici citati nelle quartine, per poi dichiarare in un secondo momento il rapporto di somiglianza con la donna. Il modulo appare dunque in forma di chiasmo rispetto alle quartine, in cui in un primo momento si dichiara la relazione tra i due soggetti – l'amata prende i colori dalla natura, mettendosi in una posizione subordinata – e solo successivamente appare l'elenco dei componenti naturali.

Nell'ultima terzina risiede il motivo di questo rapporto: Lucrezia vuole mostrare ai «vaghi amanti» che è degno di lei solo ciò che le assomiglia. I destinatari, ancora una volta, sono gli *accorti amanti* citati nel sonetto proemiale, ai quali Tasso rivolge i suoi testi, affinché prendano consapevolezza dei meccanismi dell'esperienza amorosa e del funzionamento della propria psiche. Il tono dei versi finali si fa dunque didattico-morale, recuperandone per giunta un termine chiave dalla seconda strofa: «esempio» (vv. 8, 12).

Altro dato interessante a livello sintattico è l'andamento delle due quartine, costituite da due periodi: il primo non si esaurisce all'estremità della prima strofa o a quella dell'ultima, bensì al v. 6, eccedendo di due versi; il secondo, composto unicamente di due versi, ricalca il modulo precedente aggiungendo l'elemento marino, ma invertendo i componenti sintattici e ottenendo così un chiasmo. Se inizialmente la struttura seguiva un ordine SOV e successivamente elencava le entità di provenienza - «o *da verde suol* il qual s'infiora / di candidi ligustri e di viole, / o *dal vel* che dipinge ad Iri il sole, / o *dal bel manto de la vaga Aurora*» - , ai vv. 7-8 si anticipa l'elemento di provenienza - «*dal ceruleo mar*» -, posticipando i costituenti principali, il cui ordine risulta OSV.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Il modulo, petrarchesco per eccellenza, è il più frequente anche nel panorama petrarchistico cinquecentesco.

Per quanto concerne le rime, si tenga presente della maggioranza consonantica combaciante con le terzine (C -onde; D -anti; E -embra) rispetto al vocalismo delle quartine (A -ole; B -ora). Le parole-rima «vuole» v. 1 e «viole» v. 4 differiscono solo per la semivocale; caso simile, sempre per la rima A, è quello di «sole» v. 5 e «suole» v. 8.

Rende la cagione perché la sua donna andasse vestita di bianco e d'incanto.

Bella donna i colori ond'ella vuole
 gl'interni affetti dimostrar talhora
 Prende o da verde suol il qual s'infiora
 Di candidi ligustri e di viole, 4

O dal vel che dipinge ad Iri il sole,
 O dal bel manto de la vaga Aurora;
 E dal ceruleo mar che si colora
 L'esempio spesso ella pigliar ne suole. 8

Da la terra e dal cielo over da l'onde
Non gli prendete voi, ma più sembianti
Sono i colori a sì leggiadre membra,

Forse, sdegnando haverne essempio altronde, 12
Così mostrar volete a' vaghi amanti
Che degno è sol di voi quel che v'assembra.

1. *Bella donna*: L'aggettivo rimanda al sonetto VI, in cui viene più volte ripetuto, come anche all'argomento stesso della sezione, ovvero l'elogio della bellezza di Lucrezia.

1-2. L'*enjambement* «vuole / gli interni affetti dimostrar» si intensifica con l'iperbato.

3. Il verbo, «prende», viene ritardato; l'ordine sintattico che ne risulta è dunque SOV.

S'infiora, inf. *infiorare*. Tra i precedenti: Petrarca, *Rvf* 208, v. 10 «ch'adorna e 'nfiora la tua riva manca» (*hapax*); Dante, *Par X*, vv. 91-92 «Tu vuo' saper di quai piante s'infiora / questa ghirlanda», *Par XIV*, vv. 13-14 «Diteli se la luce, onde s'infiora / vostra sustanza rimarrà con voi», *Par XXXI*, v. 7 «Sì come schiera d'ape, che s'infiora»; Bembo, *Rime C*, v. 4 «[...] e con le piante l'erba infiora». La ripresa, tuttavia, sembrerebbe derivare dal largo uso che ne fa il padre Bernardo nelle sue opere, dove il verbo *infiorare* compare ben 18 volte (cfr. ad es. *Amori I*, 58, v. 19; *I*, 96, v. 13; *I* 102, v. 6; ecc.).

3-4. Il processo di osmosi che avviene tra l'amata e la natura, già visto in precedente nel sonetto V, è qui traslato su un piano metaforico che si rifà alla pittura: la donna attinge i colori dagli elementi paesaggistici. Ritorna, inoltre, il riferimento al candore, «candidi» v. 4.

Come avviene nel sonetto VI («rose» v. 4), anche qui Tasso predilige l'uso di iponimi, «ligustri» e «viole» v. 4, di cui per il primo non vi è nessun precedente nella grande tradizione poetica; il secondo elemento, «viole» rientra invece, come ha evidenziato Pozzi, in quel sistema di figuranti volti a delineare il viso, quali rose, «perle, rubini, gigli, calte, viole»⁷⁷. Si noti, inoltre, l'associazione dei colori bianco e rosso (in questo caso il

⁷⁷ G. Pozzi, *Temi, topoi, stereotipi*, p. 394.

viola dei fiori citati si può ricollegare al rosso), in linea con il canone topico della bellezza femminile.

5-6. *Iri*, 'Iride', personificazione dell'arcobaleno e messaggera degli dei. Da elementi legati alla terra dei versi precedenti, si passa ora a quelli celesti. In tal senso, da sottolineare il parallelismo tra i vv. 5-6, in virtù della medesima sfera semantica, con l'anafora di «o dal», il richiamo fonico tra «vel» e «bel», la variazione sinonimica tra «vel» e «manto» e la personificazione di «Iri» e «Aurora».

La coppia aggettivo-sostantivo «bel manto» v. 6 compare già in Petrarca (cfr. *Rvf*313), come anche in Bembo (cfr. *Rime*, CIV); nel Casa, invece, si ha «bel velo» (*Rime*, 46), sostantivo che nel sonetto seguente compare al v. 5.

Il campo semantico della pittura, avviato fin dall'*incipit*, prosegue con l'utilizzo del verbo «dipinge» v. 5.

7-8. Il terzo bacino naturale da cui Lucrezia trae i colori è quello marino, acquatico. Il passaggio viene segnalato dalla "quasi" anafora «e dal», la cui congiunzione coordinativa *e* introduce l'ultima porzione narrativa delle quartine.

L'aggettivo *ceruleo*, 'blu', è *hapax* nel *Canzoniere* (cfr. *Rvf*185) e non compare né in Dante, né in Della Casa e nemmeno in Bembo. Il termine, raro quindi in poesia, compare tuttavia nel volgarizzamento di Agnolo Firenzuola dell'opera latina di Apuleio, *L'asino d'oro*.

Si noti la figura etimologica a distanza tra «colori» v. 1 e «si colora» v. 7

9. *Da la terra e dal cielo over da l'onde*: verso che sintetizza e raggruppa gli elementi precedenti, mantenendo l'ordine con cui si erano citati.

10-11. *gli*, 'li': si riferisce ai *colori*. Si giunge qui a una negazione di quanto detto precedentemente nelle quartine: la donna in realtà non attinge ai colori della natura, ma sono questi che assomigliano a lei («più sembianti / sono i colori a sì leggiadre membra»). A questo punto, non può che ritornare alla mente la già affermata superiorità di Lucrezia nei confronti degli elementi naturali del testo proemiale di questa micro-sezione (V).

La tessera «leggiadre membra» v. 11 compare già in Bembo (cfr. *Rime*, CXXVI) e nel Casa, dove però è possiede un'uscita del plurale diversa: «leggiadri membri» (*Rime*, 29).

Si noti la ripetizione a distanza di «colori» tra v. 1 e v. 11.

12-14. *Forse, sdegnando haverne esempio altronde*, 'forse, sdegnando di avere esempio da un'altra parte'.

In quest'ultima terzina, risuona il sonetto I: «Hor con l'esempio mio gli accorti amanti» v. 10.

Il campo semantico dello sdegno è già presente in Petrarca, in Bembo e nel Casa; in Tasso risulterà importante per quanto riguarda il processo di analisi dell'io-amante e dei moti interiori che lo attraversano che verrà delineato in chiave lirica. In relazione a ciò, si noti inoltre la figura etimologica, in antitesi di significato, tra «sdegnando» v. 12 e «degno» v. 14.

14. *v'assembra*, 'vi somiglia' (dal provenzale *assembler*).

X (c. 6v)

Il sonetto X chiude la sezione dell'elogio della donna. Se nei testi precedenti la descrizione si concentrava sugli aspetti corporei, qui il tema della bellezza è inserito in una dimensione tutta interiore, che combacia con l'universo emozionale dell'io lirico. Ne risulta una sorta di teoria filosofica, entro i confini poetici, che ha come centro propulsore il *pensiero*.

Dopo una prima premessa costruita attraverso un modulo iperbolico, nella quale il poeta dichiara che il suo pensiero non stima nessun altro oggetto quanto la bellezza della sua donna, ci si sofferma poi, con più precisione, sul meccanismo mentale dell'amante. Il pensiero, infatti, a seguito della visione, inizia un processo di creazione interiore dell'oggetto osservato, il quale, combaciante con la figura dell'amata, è l'unico che riesce a provocare piacere nell'io.

Le terzine, costruite con un sofisticato gioco retorico, ruotano attorno all'opposizione tra vicinanza e lontananza: nonostante la possibilità di un distacco fisico, il pensiero dell'amante non si divide mai dalla donna, anzi, si unisce con lei nell'amare in modo da annullare la distanza temporale e quella fisico-geografica. Questa fermezza del sentimento e questo stato di permanente unione permettono all'io lirico di guardare continuamente l'amata come se fosse la prima volta.

Il linguaggio di cui Tasso al fine di offrire una lettura didattica del processo mentale messo in atto si nutre di qualche tessera filosofica, come ad esempio *idolo*, che si rifà alla rappresentazione fantastica di una figura, sia agli occhi sia alla mente. Nonostante ciò, è importante sottolineare che a quest'altezza l'autore è ancora all'interno di quella prima fase, combaciante con l'esperienza eterea, in cui non sosteneva un rapporto equiparato tra la poesia e la filosofia: la poesia, secondo il giovane Tasso, non può essere filosofia, in quanto il suo fine primario è quello di dilettere. L'unica cosa che può fare, tuttavia, è nutrirsi dei suoi concetti, agendo sulla loro veste linguistica. Sarà solo nell'ultima fase artistica, quella tra il 1587 e il 1595, che vede la nascita di opere come il canzoniere *Osanna*, *Il mondo creato* e la dialogistica, che l'autore muterà opinione, mostrando una vera e propria corrispondenza tra poesia e filosofia.

Dal punto di vista della sintassi, il sonetto è interamente costruito su proposizioni ipotetiche, procedendo il discorso per gradi (vv. 3-4 «E se...»; vv. 5-6 «Ma se...»; vv. 9-10 «e se...»). Antepoendo la subordinata alla principale, l'effetto che si ottiene è quello

di una sorta di monologo interiore, alle cui possibili domande seguono risposte puntuali. Tale procedimento retorico, caratterizzato dall'accumulo, è rafforzato ulteriormente dall'uso delle congiunzioni *e* e *ma* (cfr. vv. 3, 5, 7, 9, 11, 13), facendo prevalere un andamento paratattico.

Nonostante questa tendenza omogenea del discorso, è presente la bipartizione tra quartine e terzine.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE ECD. Il modulo non petrarchesco ha invece altri riscontri nel Chigiano.

Dal punto di vista delle rime, si nota la prevalenza di rime vocaliche (A -ero; C -ama; D -ide; E -isa). La rima D risulta l'unica consonantica (-etto).

Si noti la presenza delle rime inclusive v. 9 «ama» e v. 13 «brama», v. 10 «divide» e v. 14 «vide»; vi è, inoltre, una figura etimologica entro le due parole-rima v. 10 «divide» e v. 12 «divisa».

Dice che il pensiero gli describe la bellezza de la sua donna, e s'unisce con lei in guisa che gliele rende sempre presente.

De la vostra bellezza il mio pensiero
Vago men bello stima ogn'altro obietto;
E se di mille mai finge un aspetto
Per agguagliarlo a voi, non giunge al vero: 4

Ma se l'idolo vostro ei forma intero
Prende da sí bell'opra in sé diletto,
E 'n lui pur giunge forze al primo affetto
La nova meraviglia e 'l magistero. 8

Fermo è dunque d'amarvi; e se ben v'ama,
In sé stesso ed in voi non si divide,
Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa

Che non sete da lui giammai divisa 12
Per tempo o loco; e mentre ei spera e brama
Vi mira e mirerà qual prima vide.

1-2. *Enjambement* tra «pensiero / vago».

Intreccio notevole di anastrofi e iperbati, con tematizzazione in attacco di «bellezza». In ordine: 'il mio pensiero vago-innamorato della vostra bellezza stima men bello ogni altro oggetto'. Si noti la figura etimologica «bellezza» v. 1 - «bello».

La tessera *altro obietto* compariva già nel sonetto VII, dove era messa in relazione allo sguardo: «E s'egli mai trapassa ad *altro obietto*» v. 5. La superiorità dell'oggetto amoroso agli occhi dell'io-amante è qui confermata.

3. *finge*, 'plasma, modella'; nel linguaggio letterario, tale verbo rimanda alla creazione mediante l'uso della fantasia.

Aspetto, 'figura, sembianza'.

Per intensificare il paragone e quindi la superiorità della donna nel pensiero dell'io, Tasso utilizza un'iperbole: «E se di mille».

4. *agguagliarlo*, 'uguagliarlo, renderlo simile'. Se in Petrarca e nel Casa non compare mai questo termine, in Bembo e nel Dante della *Commedia* (cfr. *Inf* XI, 28; *Par* XXII, 105; *Par* XXV, 126) è già presente. Ampliando il raggio dal punto di vista della produzione tassiana, tale termine si ritrova anche nella *Gerusalemme Liberata*, nel canto IV, in cui viene rappresentato il concilio infernale, e per il quale l'autore attinge in particolar modo allo stesso Dante («stolto, ch'al Ciel s'*agguaglia*, e in oblio pone / come di Dio la destra irata tuone»).

Termine chiave posto in posizione finale di rima, il *vero* riprende il concetto concreto di verità, realtà, anticipato e dichiarato nel proemio del Chigiano: v. 1 «*Vere* fur queste gioie e questi ardori». Anche in questo passaggio, la superiorità della donna è messa in evidenza: nonostante il pensiero modelli gli oggetti ricreati nella mente per renderli simili all'amata, questi non raggiungono mai la sua reale copia.

5. Contrapposizione tra le due quartine sottolineata dalla congiunzione avversativa iniziale: se prima l'oggetto del discorso era «ogn'altro obietto», ora il *focus* è tutto sull'immagine mentale della donna formata dal pensiero dell'amante.

Per *idolo* si intende la rappresentazione di un oggetto agli occhi della mente; il termine si ritrova già in Petrarca (cfr. *Rvf* 30, 128, 137) e nel Casa (cfr. *Rime*, 33).

ei: si riferisce al pensiero.

6. *sì bell'opra*: ripresa dell'aggettivo «bello» di v. 2; risuona il «sì chiara opra» del Casa (cfr. *Rime*, 33).

7. *al primo affetto*, 'al primo desiderio'. Si osservi che *affetto* è presente nel *Canzoniere* in 5 occorrenze (cfr. *Rvf* 23, 105, 120, 122, 285) – con modulo aggettivo-sostantivo –; nel Casa, invece, è *hapax* (cfr. *Rime* 60, v. 8 «il gentil vostro affetto»). Nel Dante della *Commedia* è invece largamente utilizzato, specie per quanto riguarda la cantica del *Paradiso* (cfr. *Par* VI, VIII, IX, XIII, XV, XVI, XX, XXVI, XXIX, XXXI, XXXII).

8. *magistero*, 'eccellenza'; *hapax* in Petrarca (cfr. *Rvf* 4) e nel Casa, nel quale è posto in riferimento a Dio (cfr. *Rime*, 64).

Si noti il richiamo fonico tra «*maraviglia*» e «*magistero*».

Il termine *maraviglia* in Petrarca compare solo nella forma *meraviglia*, come anche nel Casa; quest'ultimo utilizza la stessa tessera lessicale, ma invertita nell'ordine: «*meraviglia nova*» (*Rime*, 34).

9. L'anastrofe «Fermo è» vuole sottolineare, mettendo in posizione privilegiata l'aggettivo, lo stato del pensiero: non risulta mutevole, bensì saldo per quanto riguarda il sentimento che nutre per la donna.

L'amore "giusto" - «se ben v'ama» - è messo in risalto dal polittoto «d'amarvi» e «v'ama» del v. 9, che continua al v. 11 con «l'amar».

10-11. Presenza di una litote, «non si divide», con *corretio* nella sua forma positiva, «s'unisce». Si noti quindi l'antitesi tra i due predicati, *dividere* e *unire*, che viene poi prolungata con la figura etimologica: v. 12 «divisa».

11-12. *in guisa / che...*, 'in modo che'.

Vi è inoltre la presenza di un *enjambement* tra le due terzine.

12-13. *divisa / per tempo o loco: enjambement*, la cui coppia in *rejet* richiama alla memoria luoghi petrarcheschi (cfr. *Rvf* 13, 61, 133, 142, 175).

13. *spera e brama*: dittologia sinonimica.

14. *qual prima vide*, ‘come vide la prima volta’.

Il verso finale è tutto incentrato sul campo semantico della vista: «vi mira e mirerà», «vide». Si osservi l’allitterazione di /m/, iniziata già nella prima terzina con «Fermo», «amarvi», «ama», «amar», e continuata successivamente con «giammai», «tempo», «mentre», «brama», «mira», «mirerà», «prima».

XI (c. 7r)

Col sonetto XI prende avvio una nuova sequenza, che ha per argomento la lontananza della donna dal poeta (XI-XXIII).

L'*incipit* è contraddistinto dalla presenza dell'amata (v. 1 «Donna»), a cui l'io dichiara la sua avversa condizione: soggetto alla «crudel fortuna», egli risulta impossibilitato nel seguirla fisicamente. Il motivo del fato avverso ricorre quasi ossessivamente in tutta la produzione tassiana, rispecchiando la condizione biografica del poeta. Se nell'universo del Chigiano la fortuna è mediata indissolubilmente dall'esperienza amorosa, nelle altre opere si nota come ad emergere maggiormente è il dato più personale. Tasso, infatti, lamenterà spesso la sua condizione precaria sia nei suoi scritti letterari sia nelle corrispondenze epistolari, a tal punto che si svilupperà il cosiddetto “mito tassiano”.

Interessante è la previsione velata riscontrabile al v. 1: i termini «Donna» e «crudel», seppur costituenti di due sintagmi distinti, accostati l'uno all'altro fungono da spia anticipatoria per la sezione narrativa che avrà per argomento proprio la crudeltà della donna (XLV-LI).

Nonostante il seguente componimento rientri in un altro gruppo narrativo, è presente un forte richiamo al testo precedente, ovvero la presenza del «pensier» (v. 3): divenendo soggetto dal v. 2 fino all'esaurirsi del sonetto, il pensiero rappresenta l'espedito per rimanere vicino alla donna. L'unico mezzo che può solcare «l'onde» (v. 6) che separano l'io e l'amata è quindi l'immaginazione, capace di ricostruire la visione della donna. In tal senso, la seconda quartina è costruita da un lungo elenco di elementi, coordinati per asindeto e mediante la ripresa anaforica dell'avverbio «hora»/«hor», che rispecchiano l'incessante movimento del pensiero, il quale, all'esaurirsi di una scena, riprende subito a generarne altre: la donna è ritratta «hor pensosa, hor lieta», mentre solca le onde del mare e mentre lascia le sue orme sulla riva, sulle spiagge e sui prati. La descrizione presentata è quella della partenza dell'amata, che, attraversando i luoghi naturali, si allontana dall'io.

Prendendo in considerazione anche la strofa successiva, si può affermare che i toni utilizzati da Tasso risultano prevalentemente dolci, volti probabilmente a richiamare la leggerezza e l'astrattezza del quadro fantastico. In relazione a ciò, si osservino le tessere lessicali «campagne amene» (v. 7), «soavi accoglienze» (v. 10), «bei sembianti» (v. 10), «i baci e 'l riso» (v. 11), oltre ai suoni dolci come /s/ (v. 5 «pensosa»; v. 6 «solcar»,

«segnar»; v. 10 «soavi», «sembianti»; v. 11 «riso»), la presenza della liquida /l/ (v. 5 «lieta»; v. 6 «solcar l'onde», «l'arene»), la preminente presenza delle vocali *a* ed *e* nella seconda strofa. Con l'ultima strofa la parentesi immaginaria si esaurisce e il poeta torna nuovamente alla realtà effettiva: il pensiero, paragonato a un messaggero, placa il suo stesso processo creativo e gli «spiriti erranti» nel cuore.

Riprendendo il modulo conclusivo già adottato nei sonetti II, VI, VII, Tasso chiude il presente sonetto con un ossimoro: «dolce invidia».

Dal punto di vista sintattico, nonostante la tradizionale bipartizione tra quartine e terzine sia rispettata, si può notare una certa omogeneità contenutistica delle strofe centrali del sonetto, combacianti con il processo creativo messo in atto dalla mente, che è ulteriormente rafforzata dalla congiunzione coordinante «E» di v. 9. Si potrebbe allora intravedere una sorta di struttura circolare: la prima e l'ultima strofa fanno riferimento alla situazione reale, fungendo da cornice alle strofe centrali, dedicate invece alla visione fantastica.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE EDC. Il modulo è ampiamente usato nel Chigiano, al contrario del modello petrarchesco, in cui ha solamente un riscontro (cfr. *Rvf* 93).

Le rime utilizzate sono tutte vocaliche (A -eta; B -ene; C -ira; E -iso), eccetto D (-anti). Si noti la presenza di una rima ricca: *frene:arene* (vv. 3, 6). Inoltre, è interessante la carta d'identità grammaticale delle parole-rima della prima quartina, *vieta*, *ritiene*, *frene*, *s'acqueta*: sono tutti verbi.

Parla con la sua donna ne la sua partita, dicendo che se la fortuna gl'impedisce di seguirla non può impedire il suo pensiero il qual la segue e la vede per tutto.

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.

4

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 come ei corresse a meta. 8

E nel materno albergo anchor vi mira,
far soavi accoglienze, e 'n bei sembianti,
Partir fra le campagne i baci e 'l riso.

Poi, quasi messaggier che porti avviso, 12
Riede e ferma nel cor gli spiriti erranti
Talché di dolce invidia egli sospira.

1. Apostrofe alla donna.

1-2. La *crudel fortuna*, sintagma topico, ritorna periodicamente nella produzione tassiana, immettendo la concreta e biografica disperazione dell'autore per quel fato avverso tanto lamentato.

Presenza di un *enjambement*: «ben vieta / serguirvi».

Si noti la ricorrenza del suono /r/ in tutta la quartina: v. 1 «*crudel fortuna*», v. 2 «*serguirvi*» e «*hor mi ritiene*», v. 3 «*'l pronto mio pensier*» e «*frene*». In relazione a ciò, si tenga presente la presenza di una disseminazione fonica della stessa in tutto il componimento.

A livello intertestuale, risuona il sonetto bembiano *Rime XCI*: vv. 1-4 «Mentre 'l fero destin mi toglie e vieta / veder Madonna e tiemmi in altra parte, / la bella imagin sua veduta in parte / il digiun pasce e i miei sospiri acqueta».

3. *'l pronto mio pensier*, il mio pensiero rapido. Si osservi il riferimento petrarchesco: *Rvf* 189, v. 5 «*penser pronto*».

Il pensiero torna ad essere soggetto dell'esperienza amorosa, prima in relazione alla visione dell'amata e alla successiva creazione della sua immagine interiore, ora in assenza di lei.

5-8. La seconda quartina è caratterizzata da un elenco di stati d'animo e di azioni compiute dalla donna e osservate dal pensiero. I versi appaiono bipartiti da due elementi e procedono in modo parallelo tra loro. Tale andamento è dettato con più evidenza dall'anafora di *hora* / *hor*, che nei primi due versi della quartina è associata inoltre a una

coordinazione per asindeto, ma che al v. 7 varia, proseguendo con una coordinazione per polisindeto («*et hora... et hor*»).

La prima coppia di elementi – «pensosa» e «lieta» v. 5 - è in antitesi e la ritroviamo più volte in Petrarca (cfr. *Rvf* 215, 222, 314, 332).

I successivi elementi sono tutti riconducibili alla sfera naturale: v. 6 «solcar l'onde» e «segnar l'arene» ('segnare le spiagge'), v. 7 «piagge» e «campagne».

Si osservi che il termine *arene* non ha esito in Petrarca, se non in un solo caso declinato al singolare (*Rvf* 35, v. 4 «ove vestigio human l'*arena* stampi»); si ritrova invece nel Casa (*Rime* 32, v. 23 «deserte arene»).

Continua l'allitterazione di /r/ avviata alla prima quartina: v. 5 «*scorge hora*», «*hor*»; v. 6 «*hor solcar l'onde, hora segnar l'arene*»; v. 7 «*hora*», «*hor*»; v. 8 «*carro*», «*corresse*».

8. *come ei corresse a meta*, 'come se corresse a meta'.

9. Variando il lessico, da «*scorge*» v. 5 a «*mira*» v. 9, l'autore continua nella descrizione della visione della donna da parte del pensiero.

L'allitterazione di /r/ si prolunga, investendo l'intero v. 9: «E nel materno albergo anchor vi mira».

10. '*n bei sembianti*, 'in belli aspetti'; termine che si riallaccia al sonetto IX (v. 10 «ma più sembianti»).

Si osservi il legame petrarchesco di «soavi accoglienze»: *Rvf* 177 «serena accoglienza», *Rvf* 343 «dolci accoglienze».

11. *partir*, 'distribuire'.

La parola *baci*, con anche le sue declinazioni etimologiche, non compare mai in Petrarca, né in Bembo e nemmeno in Giovanni Della Casa. È invece presente con frequenza nella lirica paterna, rientrando così in uno di quei motivi bernardiani, quello della bocca, a cui Torquato guarda con particolare attenzione (cfr. Chigiano XI, XVIII, XXIX, LXXXVIII, CXXI, CXXXVI, ecc.). Inoltre, è innegabile il rimando alla poesia

cortigiana quattrocentesca e all'Ariosto (cfr. ad es. *Orlando furioso*, V, 51 «lo bacio in bocca e per tutta la faccia»; XXXIX, 43 «né al terzo bacio era l'accese voglie»; ecc.).

12. *quasi messaggier che porti aviso*, 'come un messaggero che porti un avviso, un messaggio'. Il pensiero viene paragonato mediante tale similitudine a un messaggero. Si noti il contatto col sonetto VI, dove torna l'idea di messo, in riferimento però alla voce soave di Lucrezia: «onde i messi d'Amore escon sovente».

13. *riede e ferma nel cor gli spirti erranti*, 'ritorna e ferma nel cuore gli spirti erranti'. È qui descritto una sorta di movimento di ritorno del pensiero, il quale, una volta che ha completato il processo di immaginazione legato alla donna, si ferma e si acquieta.

Si noti la continuazione dell'allitterazione di /r/: «riede e ferma nel cor gli spirti erranti».

14. Con l'ossimoro *dolce invidia*, tessera lessicale già presente in *Rvf* 205, ritorna il contrasto di sentimenti e di sensazioni tipico dell'esperienza amorosa, che era già emerso nel sonetto VI, nel quale la sentenza conclusiva riconduceva alla medesima situazione antitetica, caratterizzata anch'essa dall'aggettivo dolce (v. 14 «portan *dolce* pace e *dolce* guerra»).

XII (c. 7v)

Con il seguente componimento, prende avvio una breve sequenza di madrigali (XII-XV) aperta dal sonetto precedente.

L'io lirico dichiara la sua impossibilità di gioire lontano dalla donna, fonte di desiderio.

Ritorna il motivo del pensiero come unico mezzo possibile per superare l'ostacolo fisico: mediante una sorta di personificazione che quasi umanizza il pensiero, Tasso ricrea il suo moto. L'attraversamento di ogni barriera naturale, declinata nel quartetto «monti e campagne e mari e fiumi» (v. 4), rievoca il componimento precedente (vv. 6-7 «hor solcar l'onde, hora segnar l'arene / et hora piagge et hor campagne amene»). Si può notare un andamento pressoché discendente del movimento descritto, il quale partendo dall'alto dei monti giunge in basso, fino a varcare il corso dei fiumi.

Rispetto al sonetto, tradizionalmente diviso almeno in due parti, combacianti con le quartine e le terzine, il madrigale appare molto più libero a livello sintattico. Infatti, oltre alla sua variabilità del numero dei versi, solitamente inferiori ai quattordici del sonetto, permette di presentare un discorso lirico in un'unica colata, senza suddividerlo obbligatoriamente in tappe sintattiche e narrative. In relazione a ciò, si può affermare che il madrigale XII è costruito su questo modulo: nonostante le pause forti ai vv. 4 e 6, l'uso della congiunzione coordinante *e* realizza un effetto di “legato” che rende omogeneo tutto il testo. Oltre a ciò, associandolo alla coordinazione polisindetica del verso quattro, tale andamento sembra riprendere il moto graduale del pensiero.

La vicinanza raggiunta, citata al v. 5, acquista valore concreto con l'immagine del «dolce foco» emanato dagli occhi di Lucrezia (v. 6), e con il «languir» che ne deriva (v.7). La sofferenza dichiarata si inserisce così in due dimensioni, quella illusoria generata dal pensiero e quella tangibile della realtà. L'effetto interscambiabile tra le due dimensioni, dovuto alla compresenza di riferimenti concreti ed elementi astratti quale il pensiero, annulla la separazione netta di esse: l'io lirico, come anche il lettore, si ritrova apparentemente in un unico universo, senza quasi distinguere la realtà dalla fantasia.

La conclusione del madrigale si ricollega al modulo utilizzato da Tasso per altri componimenti precedenti, ovvero la resa antitetica: la momentanea piacevolezza provata «nel martire» ha ragione di esistere per l'«infinito diletto» che ne deriva. L'immaginazione creata dal pensiero, dunque, nonostante la sofferenza per la lontananza,

concede all'amante la visione amorosa e, di conseguenza, una sensazione inesauribile di godimento, seppur illusorio.

Dal punto di vista fonico, il testo sembra intarsiato di suoni, pressoché dolci, ripetuti e disseminati, che rafforzano l'omogeneità sintattica e contenutistica; tra essi, vi è ad esempio la presenza delle nasali /n/ e soprattutto /m/ (v. 1 «non»; v. 2 «lunge»; v. 3 «ma 'l mio pensier»; v. 4 «monti e campagne e mari e fiumi»; v. 6 «lumi»; v. 7 «languir»; v. 8 «infinito», «martire»), della liquida /l/ (v. 2 «lunge»; v. 3 «fallace»; v. 6 «al dolce», «lumi»; v. 7 «'l languir»; v. 8 «diletto»), delle sibilanti sorda e sonora (v. 1 «posso»; v. 2 «sete», «desire»; v. 3 «pensier»; v. 4 «passa»; v. 5 «sface») e della palatale sorda /c/ (v. 3 «fallace»; v. 5 «avicina», «sface»; v. 6 «dolce»; v. 7 «piace»).

Madrigale con schema metrico aAbCbCbA, composto di versi settenari ed endecasillabi alternati fra loro.

Le rime sono tutte vocaliche: A -ire, B -ace, C -umi.

La lontananza della sua donna, dice di non poter avere alcun piacer lontano da lei, se non quello ch'egli sente nel patir per lei.

Io non posso gioire	
Lunge da voi che sete il mio desire,	
ma 'l mio pensier fallace	
passa monti e campagne e mari e fiumi;	4
E m'avicina e sface	
Al dolce foco de' be' vostri lumi;	
E 'l languir sì mi piace	
Ch'infinito diletto ho nel martire.	8

1-2. *Enjambement* «gioire / lunge da voi» ('gioire / lontano da voi') che dichiara il tema della lontananza, sia dal punto di vista lessicale sia dal punto di vista sintattico, separando due elementi che dovrebbero coabitare nell'esperienza amorosa positiva: la gioia e la donna.

2. *desire*, 'desiderio'

3. Opposizione allo stato di lontananza da parte del pensiero, introdotta dalla congiunzione avversativa *ma*.

Pensier fallace, ‘pensiero ingannevole, illusorio’; tessera che ritroviamo anche in Petrarca in un solo caso (*Rvf* 273 «penser vago, fallace»). Nel Casa, invece, l’aggettivo *fallace* compare solo due volte ed è associato al *mondo* (cfr. *Rime*, 55 e 61). Si tenga presente il ruolo fondamentale del pensiero, già anticipato dal sonetto X, a quest’altezza narrativa.

3-4. Forte è l’*enjambement* «pensier fallace / passa».

4. La trafia di elementi paesaggistici collegati mediante una coordinazione polisindetica, oltre a riallacciarsi al componimento antecedente (vv. 6-7 «hor solcar l’onde, hora segnar l’arene / Et hora piagge et hor campagne amene»), riprende luoghi petrarcheschi caratterizzati dalla medesima forma a elenco di elementi naturali, tra cui *Rvf* 35 «che monti et piagge / et fiumi et selve», *Rvf* 71 «o poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi», *Rvf* 142 «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi», *Rvf* 360 «monti, valli, paludi et mari et fiumi». Gli elementi naturali in questione si possono dividere in due parti: «monti e campagne» rientrano nella sfera terrestre, mentre «mari e fiumi» a quella marina. La coordinazione per polisindeto oltre a neutralizzare questa divisione, facendo risaltare semplicemente la caratteristica naturale dei componenti, ricalca il moto graduale del pensiero.

5. *e m’avvicina e sface*, ‘e mi avvicina e strugge’

5-6. *Enjambement* «sface / al dolce foco», dove il rejet è un ossimoro e riprende la medesima figura intarsiata dall’aggettivo *dolce* del testo precedente (v. 14 «dolce invidia»), presente anche nel sonetto II (v. 14 «dolce oblio») e nel sonetto VI (v. 14 «dolce guerra»).

I due versi sembrerebbero alludere al *topos* della fenice o della farfalla, tipicamente madrigalesco e presente anche nel modello petrarchesco (*Rvf* 135, vv. 1-15; 141, vv. 1-4; 321, vv. 6-7; 185; 210). In tal proposito, si tenga presente il madrigale *Amorosa fenice*,

attribuito alle rime stravaganti di Tasso e mai inserito in nessuna delle edizioni pubblicate⁷⁸.

6. *lumi*, ‘occhi’. La lucentezza degli occhi è detta «dolce foco», riprendendo quella metafora appartenente fin dalle origini alla lirica d’amore del *fuoco amoroso*. Tale ossimoro compare in Petrarca in *Rvf* 127 («e le guancie ch’adorna un dolce foco») e in *Rvf* 203, dove vi è anche il richiamo alla visione immaginativa del pensiero e agli occhi («ch’i’ veggio nel penser, dolce mio foco, / fredda una lingua et duo belli occhi chiusi »).

Si ricordi la presenza di quest’immagine nei sonetti IV (vv. 10-11 «spirò nel suo foco, e più cocenti / fece le fiamme da’ be’ lumi accese») e V (v. 8 «era del foco che de gli occhi usciva») del Chigiano.

7-8. L’antitesi del v. 7 prosegue nel verso successivo mediante una costruzione a chiasmo: «*l languir* sì mi piace / diletto ho nel *martire*». I due versi sono inoltre legati da un *enjambement*. Si osservi che il «martire» compare già nel sonetto VI (v. 7 «martiri»), il cui contesto si nutre dell’antitesi amore – guerra.

Interessante è inoltre l’antitesi a distanza tra le parole-rima «gioire» v. 1 e «martire» v. 8.

⁷⁸ Cfr. S. Ritrovato, *Breve storia di un’«Amorosa fenice»: dal manoscritto tassiano BUB 1072 XII alle «Rime» di Girolamo Casoni*, in «Lettere italiane», aprile-giugno 2004, vol. 56, no. 2, Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 263-280.

XIII (c. 7v)

Il madrigale XIII, già dopo una prima e superficiale lettura, appare come un'accurata variazione del componimento precedente, col quale condivide tema e forma metrica.

Fin dall'*incipit*, «Già non sono io contento» (v.1), si ritrova infatti la negazione associata al tema della gioia, riproponendo lo stesso modulo del madrigale XII (v. 1 «Io non posso gioire»). Continuando la lettura, il calco appare allora evidente: il v. 2 altro non è che una precisa riscrittura, a cui viene variata solamente la parola-rima che, da «desire» (XII, v. 2), muta in «tormento» (XIII, v. 2). Tenendo conto solamente di questa proposizione, si può confermare la ripresa del tema della lontananza e dell'antitesi tra piacevolezza e sofferenza, sentimenti generati dalla stessa esperienza amorosa: la donna è sia motivo di desiderio sia di tormento.

Il collegamento col madrigale XII ha però una diversità di fondo: se con esso Tasso voleva rappresentare il movimento fantastico del pensiero che si umanizza e raggiunge l'amata, qui emerge maggiormente l'io lirico, che si fa soggetto, e le cui emozioni vengono indagate.

La sensazione provocata dal pensiero, riprendendo una tessera del testo XII, può essere definita un «dolce foco». L'ardore che prova il poeta, oltre a combaciare col desiderio passionale, è legato all'impossibilità di essere fisicamente accanto alla sua amata. Tuttavia, nel momento in cui avviene la piacevole visione, grazie al moto mentale che ricrea la figura rendendola vicina all'io, ecco che in quella immaginata vicinanza l'amante sente meno il distacco reale e si sente appagato. Il sofisticato gioco retorico ruota attorno a questi due poli opposti, che si intrecciano a loro volta con le due dimensioni del reale e del fantastico. Il paradosso ricreato da Tasso mostra un godimento amoroso quasi maggiore con la lontananza, grazie alla visione: più l'io lirico è fisicamente lontano dalla donna e più, al contrario, il suo pensiero ne è vicino.

Interessante è il richiamo al motivo neoplatonico presente nella sezione della descrizione dell'innamoramento. Al v. 5, infatti, sono riproposti i sensi della *vista* e dell'*udito*: «io vi rimiro et odo». Il prefisso *re-/ri-*, di valore iterativo e intensivo, sembra inoltre rievocare il ritorno ad una fase anteriore, collegandosi ai vv. 11-12 del sonetto X: «e mentre ei spera e brama / vi mira e mirerà qual prima vide».

Il continuo sovrapporsi di elementi antitetici fra loro culmina nella conclusione, intrecciandosi al modulo iperbolico: a seguito del *tricolon* a *climax* «et amo et ardo e

godo» (v. 8), l'io si paragona al suo stesso fuoco, dichiarando una maggiore intensità delle sue emozioni rispetto all'elemento stesso chiamato in causa. L'immagine ricreata, dunque, è quella di un vero e proprio incendio amoroso che investe l'io.

Dal punto di vista sintattico, il madrigale è costituito da tre periodi: il primo si conclude al v. 4., il secondo investe i vv. 4-6, e l'ultimo, combaciando con la conclusione, culmina nei due versi finali. Tuttavia, tra di essi vige un rapporto di coordinazione sottolineato prima dalla congiunzione avversativa *ma*, posta sapientemente all'interno del verso, poi dalla congiunzione *et* al v. 7. L'effetto così ricreato è quello di un'omogeneità sintattica. Si noti, inoltre, l'uso intenso dell'inarcatura, presente quasi ad ogni verso.

Madrigale di 8 versi con schema metrico aAbCbCbA, identico al componimento precedente.

I versi, settenari ed endecasillabi, appaiono alternati fra loro.

Per quanto riguarda le rime, vi è una compresenza di suoni consonantici e vocalici, anch'essi alternati tra loro: A -ento, B -odo, C -unge.

Ne l'istesso soggetto

Già non sono io contento
Lunge da voi che sete il mio tormento,
in così dolce modo
m'arde il pensier, ma s'egli a voi mi giunge, 4
io vi rimiro et odo
all'hor più vicin che son più lunge;
et amo et ardo e godo
più del mio foco se maggiore il sento. 8

1-2. *Già non sono io contento / lunge da voi sete il mio tormento*, 'Io non sono già contento lontano da voi che siete il mio tormento'.

I primi due versi riprendono il modulo del madrigale precedente, iniziando con la negazione di uno stato di gioia e proseguendo con la dichiarazione della lontananza dalla donna. Se nel testo XII la donna era il «desire» dell'io, qui diviene il suo «tormento». L'amata è dunque un misto di desiderio e sofferenza, elementi riconducibili ai termini «contento» e «tormento», antitetici tra loro e posti nella stessa posizione finale di verso.

3-4. Il «pensier», presente già nei componimenti VIII, X, XI, XII, ritorna anche in questo testo. Per lo sviluppo di questa sezione, in cui la donna lontana non è più vicina all'io, risulta un elemento estremamente importante.

Si noti l'antitesi tra «in così dolce modo» v. 3 e «m'arde», riprendendo il tema della gioia e il tema della sofferenza, i due emisferi dell'esperienza amorosa. Tra le righe si avverte il richiamo al «dolce foco» v. 6 del madrigale XII.

Si veda il riferimento petrarchesco *Rvf* 125 «Se 'l *pensier* che *mi strugge*, / com'è pungente et saldo, / così vestisse d'un color conforme, / forse tal *m'arde* et fugge,» e quello dellacasiano *Rime* 2 «Sì *cocente penser* nel cor mi siede».

s'egli: si riferisce al pensiero.

5. Interessante è la scelta di Tasso di porre sia il verbo «rimiro», che si riallaccia al senso della *vista*, mezzo tradizionale dell'innamoramento, e al processo di creazione di immagini dello stesso pensiero, sia il verbo «odo», che richiama invece il senso dell'*udito* e il motivo neoplatonico dell'innamoramento dell'io lirico del canzoniere Chigiano.

6. L'antitesi tra *vicin* e *lunge*, 'vicino' e 'lontano', mette in relazione il paradosso amoroso scaturito dalla forza del pensiero dell'amante, che riesce a essere vicino alla donna, mediante la formazione mentale della sua figura e del suono della sua voce, nonostante la lontananza fisica. Si osservi la ripetizione a distanza del termine «lunge» tra il v. 2 e il v. 6.

7. *Tricolon* coordinato per polisindeto e in forma di *climax* ascendente; i predicati, infatti, dettato il procedere delle sensazioni dell'io dopo aver visto e sentito l'amata nei suoi pensieri. Risuona in questo verso *Rvf* 175, v. 7 «ch'ardendo godo». Da tenere conto è il fatto che l'uso del verbo *godere* nel *Canzoniere* non è ampio (6 occorrenze), come anche nelle *Rime* del Casa (2 occorrenze) e nelle *Rime* del Bembo (2 occorrenze). Inoltre, il verbo *amare* alla 1° persona singolare del presente indicativo – *amo* – si presenta solo due volte nel modello petrarchesco (cfr. *Rvf* 85, 134), una volta nel canzoniere dellacasiano (cfr. *Rime*, 41) e due volte nelle *Rime* di Bembo (cfr. *Rime*, XLIII, CXLVII)

8. Il madrigale si chiude con un'iperbole: l'io arde più del suo fuoco. Ritorna così il tradizionale *topos* del fuoco amoroso.

XIV (c. 8r)

Continua la serie di madrigali con il seguente componimento, il quale, tuttavia, si smarca in un certo senso dalla minima variazione che accomunava e univa i testi XII-XIII. Nonostante il tema principale sia lo stesso e ritornino motivi e tessere lessicali già comparse in precedenza, il madrigale XIV appare strutturalmente differente. L'io lirico si proietta dubbioso nel futuro, interrogando enti astratti quali Amore, la memoria, la speranza e la vista. L'*incipit* si propone in *medias res*, introducendo fin da subito una domanda.

Lo stesso modulo interrogativo sarà utilizzato nel madrigale successivo, in cui si riprendono inoltre alcune tessere lessicali e formulazioni. In relazione a ciò, appare evidente una certa bipartizione nella seguente serie madrigalesca: se XIII risultava pressoché un calco di XII, con variazioni minime, ecco che XIV e XV vanno di pari passo, condividendo tra loro diversi elementi. Si può allora parlare, anziché di un quartetto di madrigali, di due dittici collegati fra loro sia per la forma metrica sia per il contenuto narrato, che appare in progressione narrativa dai primi due testi ai successivi.

Dal punto di vista tematico, il filo conduttore del testo è ancora una volta l'antitesi: vita e morte, sofferenza e piacere, lontananza e vicinanza sono le sfere opposte proposte nei versi.

L'amante prende in considerazione la possibilità che la memoria col tempo potrebbe perdere di efficienza, facendo prevalere la sofferenza al diletto. Ritorna l'aggettivo *dolce*, accostato questa volta proprio alla memoria, in virtù della sua capacità ricreativa della figura amata. Ecco che a questo punto subentra la metafora di vita e morte: ragione di vita dell'io è proprio la donna (v. 4) che, venendo meno nei pensieri, causerebbe la morte dello stesso.

Ciò che tiene vivo l'amante è dunque la dimensione illusoria del ricordo generato dalla mente che, oltre all'immagine di Lucrezia, offre speranza. I vv. 5-8 condensano, infatti, tutti gli elementi fondamentali per l'esistenza dell'io lirico, definiti suoi «diletto», «vita» e «bene».

Le ripetizioni a distanza, come «dolce memoria» vv. 3 e 5, «la mia vita» vv. 4 e 8, «core»/«cor» vv. 2 e 10, intensificano la dimensione patetico-tragica che investe l'io e rimandano al moto circolare del monologo interiore, che ritorna ossessivamente sugli

stessi elementi. In relazione a ciò, si consideri anche l'iterazione, disseminata lungo tutto il testo, «vivrò» v. 1, «vita» v. 4 e v. 8, «vivo» v. 9.

L'elenco positivo dei vv. 5-8 viene tuttavia svalutato dalla congiunzione avversativa *ma* al v. 9, che dà avvio a un'amara conclusione: l'io rivela il suo stato tra la vita e la morte, a causa della privazione del suo cuore.

A livello sintattico, il madrigale si può suddividere in tre parti: la prima, dal v. 1 al v. 4, è interamente costruita dalla domanda retorica posta ad Amore; nella seconda, dal v. 5 al v. 8, l'io cambia interlocutore, rivolgendosi alla memoria, alla speranza, alla figura immaginata e alla donna; la terza, che investe i vv. 9-10, ha la funzione di conclusione. Tenendo conto di questa divisione, a livello contenutistico si può notare come vige un'alternanza: la prima porzione sintattica e l'ultima sono riconducibili a una linea patetico-negativa, mentre i versi centrali si proiettano nella dimensione positiva del diletto, della speranza e della vita.

Madrigale con schema metrico AaBbcDdcEe, costituito di versi endecasillabi e settenari.

Per quanto concerne le rime, risultano prevalentemente vocaliche (A -ore; B -ita; c -ene; E -ivo), ad eccezione di D (-etto).

Si noti la presenza di una rima interna tra v. 1 «pene» e v. 5 «spene» (per altro ricca), che continua al v. 8 «bene».

Ad Amore ne l'istesso soggetto.

Come vivrò ne le mie pene, Amore,
si lunge dal mio core,
se la dolce memoria non m'aita
di lei che è la mia vita? 4
Dolce memoria e spene,
imaginata vista e caro obietto,
voi sete il mio diletto,
la mia vita e 'l mio bene; 8
ma pur mezzo son io tra morto e vivo
per che del cor son privo.

1. L'inizio in *medias res* combacia con la costruzione di una domanda retorica apostrofata ad Amore personificato.

2. *lunge*: avverbio chiave della sezione entro cui il madrigale è posto, ovvero la lontananza della donna. Inoltre, si ricollega ai due componimenti precedenti, in cui compariva nella medesima forma e al medesimo verso.

3-4. *se la dolce memoria non m'aita*, 'se la dolce memoria non mi aiuta'. Il verso riprende un passo petrarchesco: *Rvf*23, v. 15 «E se qui la memoria non m'aita». Si tenga presente che il termine *memoria* trova riscontro in Petrarca (15 occorrenze), ma non nel Casa.

Altro riferimento più ampio è la canzone *Rvf* 37, in cui, specie per quanto riguarda la prima parte, convivono tessere lessicali presenti nei pochi versi nel madrigale tassiano: v. 2 «mia vita», v. 3 «non l'aita», v. 6 «dolce mio bene», v. 7 «spene», v. 8 «ch'io viva», v. 9 «priva», v. 10 «l'amata vista», v. 20 «morte».

di lei che è la mia vita?: costituisce la specificazione del sintagma «dolce memoria» al v. 3. Tale inciso è posposto mediante la figura dell'iperbato. Ricostruendo l'ordine sintattico ne consegue: '*se la dolce memoria di lei che è la mia vita non m'aita*'.

La dichiarazione sembra richiamare la conclusione di un altro madrigale tassiano, *Qual rugiada o qual pianto*, che, contenuto nella prima sezione delle *Rime amorose* del canzoniere Osanna, riprende il tema della tristezza per la lontananza della sua donna, umanizzando gli elementi naturali: vv. 11-12 «Fur segni forse de la tua partita, / vita de la mia vita?».

Si noti la figura etimologica a distanza tra v.1 «vivrò» e v. 4 «vita».

5-6. Vi è un'anafora a distanza di «dolce memoria», sintagma presente già al v. 3. L'apostrofe in questione si estende fino al verso successivo, comprendendo quattro elementi: vv. 5-6 «dolce memoria e spene / imaginata vista e caro oggetto». I primi due elementi sono riconducibili all'interiorità del soggetto lirico, mentre i successivi si rivolgono alla figura dell'amata e di conseguenza alla donna stessa.

spene: variante linguistica più rara rispetto alla forma *speme*. Per quanto riguarda il modello petrarchesco, sono utilizzate entrambe le forme, con una lieve predilezione di

speme (14 occorrenze *spene*; 22 occorrenze *speme*). Lo stesso andamento è confermato nel Casa, in cui compare una sola volta *spene* (cfr. *Rime* 19) contro le 3 occorrenze di *speme* (cfr. *Rime* 24, 31, 46). In Bembo, lo scarto di *spene* è più evidente, in favore di un uso maggioritario della forma che diverrà la più comune. Per quanto riguarda Tasso, prendendo in riferimento la *Gerusalemme Liberata*, si nota come la sua tendenza nell'equilibrare l'uso delle due forme è confermata.

La coppia «memoria e *spene*» v. 5 è riscontrabile già in Petrarca: *Rvf* 331, v. 6 «di memoria et di *speme* il cor pascendo».

Si osservi la presenza di una rima ricca interna: v. 1 «*pene*», v. 5 «*spene*».

L'*imaginata vista* fa riferimento alla figura femminile ricreata nella mente dell'io. Si tenga presente che l'aggettivo *imaginata* compare solamente una volta in Petrarca: *Rvf* 277, v. 9 «Imaginata guida la conduce».

Il termine *obietto* compariva già nei sonetti VII e X, dove tuttavia non si riferiva alla donna, bensì a elementi “altri”, a lei contrapposti. Interessante è il possibile collegamento con il sonetto 44 del Casa, in cui, oltre alla comparsa della stessa parola associata alla donna, si trova un contesto simile: vv. 5-6 «al penser mio, che questo obietto ha solo / e ch'indi vive e cibo altro non vòle». Solamente dell'amata, dunque, unico oggetto del pensiero, l'io lirico dell'acasiano si nutre e vive.

7-8. La triade «il mio diletto / la mia vita e 'l mio bene» è separata dall'*enjambement*. Si noti la ripetizione a distanza dal v. 4 al 8 del sintagma «la mia vita».

9-10. *Ma pur mezzo son io tra morto e vivo*, ‘ma io sono davvero a metà tra l'essere morto e l'essere vivo’.

La seguente struttura sintattica «ma pur ...» ha attestazione in Petrarca (14 occorrenze), dove in alcuni casi ritorna nell'analogha posizione finale di componimento o all'inizio della sirma (cfr. *Rvf* 35, 324, 341, ecc.).

Si noti la presenza dell'antitesi tra il campo semantico della morte e quello della vita. In riferimento a quest'ultimo elemento, si tenga presente la continuazione della figura etimologica evidenziata già al v. 4: v. 1 «vivrò», v. 4 «vita», v. 8 «vita», v. 9 «vivo». Per quanto riguarda i riferimenti intertestuali, si noti *Rvf* 23: v. 89 «mezzo tutto quel di tra vivo et morto». Entro il panorama letterario tassiano, invece, non può non risuonare alla

mente un passo, riferito ad Erminia, della *Gerusalemme Liberata*: VII, 1, v. 4 «e mezza quasi par tra viva e morta». La stessa formula compare anche nel madrigale *Le tre dolenti lettere, o vago fiore*: v. 5 «mezzo fra morto e vivo». In relazione al rapporto tra vita e morte, è importante sottolineare come questo si ritrovi spesso nei madrigali di Tasso, come anche nella *Gerusalemme Liberata*.

La parola «cor» si ripete, in forma apocopata, a distanza (cfr. v. 2 «core»).

La lontananza dell'amata combacia con la perdita del cuore dell'io.

XV (c. 8r)

Col seguente componimento si esaurisce la serie in successione di madrigali (XII-XV).

Seconda tessera del dittico XIV-XV, il testo riprende fedelmente lo schema metrico, il numero dei versi e la modalità retorico-interrogativa del testo precedente. Altro elemento da ricondurre al madrigale XIV è la rima in -ita e con essa la parola-rima «vita», nucleo tematico fondamentale dell'argomentazione.

Il discorso narrativo avviato in precedenza, dunque, prosegue ripartendo dal «core», elemento privato all'io lirico che chiudeva il madrigale: v. 10 «per che del cor son privo». A questo punto, il poeta si domanda dove sia la propria anima, a seguito della quale inizia una concatenazione di elementi coordinati in serie, che ricostruiscono il percorso interiore dell'amante. Interessante è il tipo di associazione degli elementi: se il cuore, metafora amorosa che riprende tuttavia una parte fisica del corpo umano, è con la donna, l'anima invece, entità astratta, si riconduce al pensiero. Entrambi gli oggetti presi in causa, dunque, si collocano ordinatamente nella propria sfera concreta e viceversa astratta.

La risposta, avviata al v. 3, riproduce i passi gradualmente del ragionamento dell'io, mediante l'uso di ripetizioni ravvicinate di sintagmi (v. 3 «[...] co 'l pensiero, e 'l pensier vago»; vv. 4-5 «[...] la bella imago / e l'immagine bella») e l'uso della congiunzione coordinativa *e*. Il legame che intercorre tra la dimensione immaginativa e la figura della donna, come anche la quasi reale e perfetta resa dell'immagine stessa, è nuovamente ribadito mediante un incisivo *tricolon*: «viva e vera e presente» (v. 7).

Lo stato intermedio tra vita e morte proposto nel madrigale XIV è qui recuperato attraverso l'effetto di confusione espresso dall'io lirico. Tuttavia, l'elemento propriamente negativo non compare se non nella sentenza finale, in cui appare vano il ragionamento con cui si è costruito tutto il testo: nonostante la presenza della «bella imago» nella mente, senza il suo cuore la vita dell'amante non è altro che «dolente e sbigottita».

Dal punto di vista sintattico, la poesia è divisa in tre parti, ricalcando l'andamento del testo precedente: la prima combacia con l'*incipit* e la domanda retorica posta dall'io lirico (vv. 1-2); la seconda altro non è che la risposta, articolata lungo i vv. 3-8; la terza coincide con l'amara sentenza finale. Ritorna dunque, uno schema circolare che condensa nell'*incipit* e nella conclusione, uguali nel numero dei versi, il fulcro del discorso poetico,

lasciando alla parte centrale un ruolo di illusoria digressione. Si noti, inoltre, il massiccio uso di *enjambements*.

Madrigale con schema metrico AaBbcDdcEe, identico a quello del testo precedente, con cui forma un dittico.

Per quanto riguarda i versi, vi è un'alternanza, non regolare, di endecasillabi e settenari.

Le rime vocaliche (A -ia; B -ago; E -ita) si alternano a quelle consonantiche (c -ella; E -ente).

A la sua donna nel soggetto medesimo.
Se 'l mio core è con voi come desia,
dove è l'anima mia?
Credo sia co 'l pensiero, e 'l pensier vago
È con la bella imago; 4
e l'immagine bella
della vostra bellezza è ne la mente
viva e vera e presente,
e vi spira e favella; 8
ma pur senza il mio core è la mia vita
dolente e sbigottita.

1-2. *'l mio core*: riprende il «cor» che chiudeva il madrigale precedente; l'effetto è quello di una ripresa, oltre che lessicale, narrativa, su cui si sviluppa il proseguimento del discorso.

L'*incipit* è costruito sul modulo interrogativo, che dona da subito un effetto tragico-patetico; la domanda retorica posta dall'io, apostrofando velatamente la donna (v. 1 «voi»), riprende la conclusione del testo precedente, in cui si dichiarava la lontananza del cuore dell'amante presso la sua donna. Nuovo soggetto preso in causa è l'«anima» dell'io.

Si noti una sorta di chiasmo tra l'elemento “certo”, di cui si conosce la posizione, e quello “incerto”, soggetto dell'interrogativa: v. 1 «'l mio core è» - v. 2 «è l'anima mia»

3-4. Il dubbio innescato dalla domanda retorica è rafforzato semanticamente dal verbo «Credo».

Ritorna di nuovo «l pensiero», elemento chiave nella sezione dei testi sulla lontananza della donna (cfr. XI, XII, XIII), ma che ritroviamo anche al di fuori di essa (cfr. VIII, X). Si noti l'epanalessi dello stesso termine che dà avvio a una proposizione coordinata tagliata dal forte *enjambement* che intercorre tra il soggetto, «pensier vago», e il predicato verbale, «è».

L'aggettivo *vago* richiama sia il movimento errante del pensiero sia il suo essere desideroso. Lo stesso sintagma si compare in due occorrenze in Petrarca: *Rvf* 169, v. 1 «vago penser»; *Rvf* 273, v. 10 «penser vago».

4-5. La figura di ripetizione qui utilizzata è un'epifora, variata però, oltre che nella forma del sostantivo, nell'ordine dei costituenti del sintagma, formando quindi un chiasmo: «bella imago» v. 4 - «immagine bella» v. 5. La ripresa coincide con l'inizio di una coordinata, che prosegue di grado il discorso. Si tenga presente che il sintagma compare già al v. 12 del sonetto V e che si ricollega, semanticamente parlando, all'«immaginata vista» v. 6 del madrigale XIV.

5-6. L'*enjambement* si inserisce tra il sintagma nominale e il suo complemento di specificazione: «l'immagine bella / della vostra bellezza». Si osservi, inoltre, la presenza di una figura etimologica tra «bella» e «bellezza», che intensifica la magnificenza estetica di Lucrezia.

6-7. Il *tricolon* «viva e vera e presente», caratterizzato da una coordinazione polisindetico che ricalca il v. 7 «et amo et ardo e godo» del madrigale XIII, è posto in posizione di *rejet* dell'*enjambement*, ricoprendo tutto il verso. Risulta evidente il rapporto sinonimico che intercorre tra la stessa triade. Si noti, inoltre, il legame che intercorre tra l'aggettivo «vera» e il sonetto proemiale, in cui il poeta dichiarava la verità dell'esperienza amorosa: v. 1 «Vere fur queste gioie e questi ardori».

L'immagine dell'amata è ben ancorata nella mente. In relazione a ciò si ricordi *Rvf* 107, sonetto nel quale sono gli occhi a restare impressi nel pensiero dell'io lirico: vv. 5-11 «Fuggir vorrei; ma gli amorosi rai, / che di et notte ne la mente stanno / risplendon sì, ch'al quintodecimo anno / m'abbaglian piu che 'l primo giorno assai; / et l'immagine lor

son si cosparte / che vover non mi posso, ov'io non veggia / o quella o simil indi accesa luce».

8. *e vi spira e vi favella*, 'e vi soffia e vi parla'; continua la coordinazione per polisindeto che ricalca il movimento dei pensieri del monologo interiore. L'immagine metaforica resa dal verbo *spirare* si collega ai sonetti III (vv. 7-8 «e l'aura del parlar cortese e saggio / fra le rose spirar s'udia sovente») e IV (vv. 9-10 «Quando ecco un novo canto il cor percosse, /e spirò nel suo foco»; vv. 12-13 «Né crescer mai né sfavillar commosse / vidi mai faci a lo spirar de' venti»).

A livello intertestuale, si osservi la comparsa di un'analogia coppia nel Casa: *Rime* 33, v. 3 «e parla e spira».

9-10. La stessa costruzione sintattica in posizione finale si ritrova nel madrigale precedente, con cui il seguente forma un dittico (vv. 9-10 «ma pur mezzo son io tra morto e vivo / per che del cor son privo»). Tenendo ancora in considerazione la chiusa del componimento XIV del Chigiano, a livello lessicale si può notare una ritorno di termini o campi semantici, quali il «cor» v. 10, l'aggettivo «privo» v. 10 che si riallaccia al «senza» v. 9 del seguente madrigale, «vivo» v. 9 in relazione a «vita» v. 9.

L'aggettivo *sbigottita*, elemento della dittologia sinonimica che chiude il componimento, ha qui un'accezione negativa e si può tradurre con 'turbata'. La coppia, che occupa un intero verso, è in posizione di *rejet* dell'enjambement «è la mia vita / dolente e sbigottita».

I due termini compaiono, non formando tuttavia un unico sintagma, nella canzone *Perch'i' no spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti: vv. 37-38 «Tu, voce sbigottita e deboletta / ch'esci piangendo de lo cor dolente». Si osservi inoltre *Rvf* 277: vv. 5-6 «onde si sbigottisce et si sconforta / mia vita in tutto».

XVI (c. 8v)

Il sonetto XVI continua il tema della lontananza concentrandosi sull'aspetto interiore dell'io-amante.

L'apostrofe iniziale al pensiero scandisce il protagonista di tutto il discorso poetico: è proprio la capacità immaginativa, nel momento in cui inizia a creare «l'amato volto», a prendere le redini del corpo e del comportamento dell'io. Come se fosse duce, il pensiero distoglie tutti dalle proprie opere e mantiene in costante tensione il cuore del poeta, tanto da non consentirgli il riposo.

Menzionando gli «spiriti» (v. 4), Tasso recupera le teorie già avviate secoli prima da Guido Cavalcanti, che successivamente riscuotono estrema fortuna all'interno dell'ambiente erudito del Cinquecento, volto ad indagare la filosofia in tutti i suoi aspetti: gli elementi in questione altro non sono che gli spiritelli della mente, che sottostanno al servizio del pensiero.

Con uno sfondo notturno, si apre la seconda strofa: l'amante implora il pensiero di cessare il suo lavoro mentale e di consentirgli così il sonno, prima che il giorno prenda il posto dell'oscurità della notte. Se nella tradizione è Amore a non dare tregua e a non concedere il riposo, in Tasso la focalizzazione si sposta, incentrandosi interamente sulla mente dell'io stesso. Questo modulo innovativo si riscontra già in Giovanni Della Casa, nel cui canzoniere il sonno acquista un ruolo decisamente fondamentale.

Facendo un paragone tra la capacità immaginativa diurna, corrispondente quindi al pensiero, e la capacità immaginativa notturna, quella creatrice di sogni legata alla dimensione dell'inconscio, il poeta dà avvio a un gareggiamento: elevando il sogno quale creatore di immagini e suoni dalle sembianze estremamente reali, l'intento è quello di convincere il pensiero ad una tregua. Tuttavia, l'argomentazione risulta vana e l'elemento mentale, «sempre rigido e severo», continua ininterrottamente il suo lavoro, talvolta ritraendo nel cuore «pietosa e grave» l'amata.

Dal punto di vista sintattico, si tenga presente il collegamento tra le due quartine, che risultano parti di un unico lungo periodo. Lo scarto, posto come da tradizione tra le prime due strofe e le terzine, combacia con un aumento di tensione patetica conferita dalla domanda retorica volta al pensiero che investe i versi della prima terzina. La disperazione dell'io, riscontrabile nella richiesta velata all'interno del paragone tra il pensiero e il sogno, trova un'amara conferma nella chiusa finale: la speranza di una possibile

momentanea sospensione della creazione mentale si esaurisce dichiarando la severità e la rigidità dello stesso pensiero, che, oltre a continuare il suo farsi, dona all'io un'immagine sofferente della figura amata.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Si tratta del modulo petrarchesco per eccellenza.

Le quartine sono costituite di rime consonantiche (A -enti; B -orni); le terzine, invece, hanno rime vocaliche (C -ero; D -ora; E -ave). Vi è la presenta di due rime inclusive: *tenti:intenti* e *vero:severo*.

A livello fonico, si osservi la presenza della vibrante /r/ nelle rime B, C e D.

Le parole-rima delle prime due strofe sono tutte caratterizzante, ad eccezione di «aggiorni», dalla presenza delle occlusive dentali sorda e sonora: «*tenti*», «*adorni*», «*distorni*», «*intenti*», «*consenti*», «*ritorni*», «*ardenti*». In relazione a ciò, si consideri anche la disseminazione fonica di /t/, nonché quella della vibrante /r/, nella prima quartina.

Dalla predilezione per la costruzione sintattica col predicato verbale finale e per l'uso di *enjambements* che anticipano il verbo, lasciando i restanti componenti base della frase in posizione di *rejet*, consegue la presenza di parole-rima, per quanto riguarda le quartine, che hanno la funzione grammaticale di verbo.

Dal punto di vista semantico, le parole-rima di E appaiono in antitesi fra loro.

Ragiona co 'l suo pensiero, pregandolo che cessi dalle sue operazioni e che consenta che 'l sogno gli rappresenti la sua donna.

Pensier, che mentre di formarti tenti
L'amato volto e come sai l'adorni,
Tutti da l'opre lor toglì e distorni
Gli spirti lassi al tuo servizio 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
Quest'ombre oscure co' bei raggi ardenti. 8

Deh, non sai tu che più semblante al vero

Sovente il sogno il finge e me 'l colora,
et ha l'imagin sua voce soave?

E tu pur sempre rigido e severo
Il figuri a la mente, et ei talhora
La ritragge al mio cor pietosa e grave.

12

1-2. Apostrofe al «Pensier» posta immediatamente in apertura del testo.

L'*enjambement* tra i due versi, «di formarti tenti / l'amato volto», è caratterizzato per giunta dall'anastrofe dei due predicati. Si tenga presente che, dopo l'apostrofe iniziale, la porzione di testo presa in considerazione è interamente costituita da un inciso, da una subordinata relativa.

e come sai l'adorni, 'e come sai fare lo abbellisci'.

La tessera «amato volto» non compare in Petrarca, in cui il sostantivo in questione è raramente accompagnato da un aggettivo; il sintagma più frequente, con un numero di 5 occorrenze, è «bel volto» (cfr. *Rvf* 105, 207, 270, 283, 300), presente anche nel Casa (cfr. *Rime*, 34).

3-4. L'*enjambement* sintattico, prolungato dalla relativa dei vv. 1-2, ritarda il predicato e il complemento oggetto della principale: «tutti da l'opre lor togli».

togli e distorni, 'togli e allontani'. La coppia allitterante e quasi paronomastica, di significato analogo, sembrerebbe rappresentare una dittologia sinonimica, vista anche la vicinanza e la posizione finale di verso. Tuttavia, il secondo verbo risulta parte della coordinata avviata proprio dalla congiunzione *e* posta tra i due elementi; ne consegue un ulteriore *enjambement*, che vede il complemento oggetto della coordinata, «gli spirti lassi», in posizione di *rejet*.

Si tenga presente l'importanza della voce «spirti» nel canzoniere di Giovanni della Casa, in cui la dimensione interiore del pensiero assume un ruolo fondamentale. Dal punto di vista della forma, il Casa predilige *spirito*, senza la sincope, ma coesistono le due varianti. Al contrario, in Petrarca vi è una netta predominanza della forma sincopata con 37 occorrenze contro 6.

5. *homai*, 'ormai', con significato antico di 'senza attendere oltre'.

La stessa costruzione sintattica dei vv. 3-4, caratterizzata dall'inizio di una coordinata che pone il proprio verbo accanto a quello della principale, torna anche al v. 5: «cessa, e *consenti*». Di conseguenza, segue un ulteriore *enjambement* tra i vv. 5-6. Si noti un certo rapporto semanticamente antitetico tra la coppia di verbi posta a fine verso.

6. Il verso risulta bipartito, costruito dunque in modo parallelo, presentando in ordine *soggetto – verbo*: «*l cor s'acqueti e l sonno a me ritorni*».

Il tema del sonno si può ricondurre a Giovanni Della Casa, nelle cui *Rime* assume infatti un ruolo importante; più fedelmente a livello lessicale, la voce «sonno» vi compare in 5 occorrenze (cfr. *Rime* 5, 8, 47, e due volte in 54).

l cor s'acqueti, 'il cuore si tranquillizzi'.

7-8. *Febo*: si riferisce ad Apollo, divinità greca della luce, oltre che della musica e dell'arte; nel Rinascimento acquista una certa fortuna, dove viene associato all'armonia universale. In questo caso, la divinità ha significato del sole, che viene dunque personificato. Nel *Canzoniere* Febo è presente in 8 occorrenze (cfr. *Rvf* 5, 22, 28, 34, 42, 166, 197, 325), mentre nel Casa in quattro componimenti (*Rime* 25, 26, 33, 37).

La perifrasi che investe i due versi ha come significato la venuta del giorno. Si noti, inoltre, la presenza dell'analoga modalità di inarcatura che si trovava nei versi precedenti, ponendo a fine verso il predicato verbale e in *rejet* il complemento oggetto: «aggiorni / quest'ombre oscure».

I due elementi proposti al v. 8 sono in antitesi tra loro: «quest'ombre oscure» e «raggi ardenti». Si osservi inoltre la posizione chiastica dei loro costituenti: sostantivo – aggettivo contro aggettivo – sostantivo. Entrambi gli elementi sono composti di un aggettivo che riprende sinonimicamente la stessa semantica del sostantivo.

A livello intertestuale, il sintagma «raggi ardenti» ha già riscontro in Petrarca (*Rvf* 71, v. 24 «ardenti rai»), in cui l'aggettivo compare anche associato al sole (cfr. *Rvf* 24, 30), e nel Casa (*Rime* 9, v. 2 «ardente raggio»). Per quanto riguarda l'altro sintagma presente nel verso, esso trova un riscontro sempre nel Casa: *Rime* 54, v. 12 «queste oscure / e gelide ombre».

Dal punto di vista fonico, si noti l'allitterazione di /r/, particolarmente presente nell'ultimo verso della terzina («quest'ombre oscure co' bei raggi ardenti»).

9-11. La terzina è costituita interamente da una domanda retorica posta dall'io lirico al pensiero.

Deh: esclamazione patetica che solitamente introduce un desiderio o una preghiera.

non sai tu che più semblante al vero / sovente il sogno il finge e me 'l colora, 'non sai tu che spesso il sogno lo finge più somigliante al vero e me lo colora'; il complemento oggetto risulta implicito e da recuperare nella prima strofa: v. 2 «l'amato volto».

Si osservi la parola-rima «vero» che riprende la dichiarazione di verità dell'esperienza amorosa presente nel sonetto proemiale (I, v. 1 «Vere fur queste gioie e questi ardori») e che intrattiene un rapporto di progressione narrativa col madrigale XV, testo precedente (v. 7 «vive e vera e presente»). In relazione a quest'ultimo riferimento, si tenga presente anche «l'imagin».

voce soave: l'accostamento dei due termini trova riscontro già in Petrarca (cfr. *Rvf* 63, 284).

L'ordine sintattico del v. 10, ancora una volta, pone i predicati «finge» e «colora» in ultima posizione, seguendo il modulo SOV. Tale costruzione non continua invece al verso successivo, in cui l'ordine risulta VSO, con l'anticipazione del verbo («ha»).

12-14. *rigido e severo e pietosa e grave*: coppie sinonimiche.

la ritragge al mio cor pietosa e grave, 'la ritrae al mio cuore pietosa e addolorata'.

La terzina, rimanendo fedele sintatticamente alle strofe precedenti, è composta di due *enjambements* (vv. 12-13 e vv. 13-14). Si nota, inoltre, una certa costruzione parallela che pone in posizione di rejet l'oggetto seguito dal predicato verbale: v. 13 «il figuri» e v. 14 «la ritragge».

A livello lessicale, la strofa è giocata sull'uso di termini sinonimici tra loro, come ad esempio «rigido» e «severo», «figuri» e «ritragge», «pietosa» e «grave».

Sul piano intertestuale, si veda il riferimento a *Rvf* 116: vv. 13-14 «et l'immagine trovo di quel giorno / che 'l pensier mio figura [...]».

XVII (c. 9r)

Il sonetto XVII si apre con la rappresentazione della sconfitta dell'io e della sua virtù, immersi nel dolore. Sopraffatto dalla lontananza della donna e dai suoi moti interiori, l'io è soggiogato dalla sofferenza, la quale, secondo Tasso, proprio in ragione della sua natura, è sempre più forte della virtù. Di fronte a tale scenario, l'amata, provando pietà per l'io, giunge in suo soccorso, apparendo in sogno. Il legame con il sonetto precedente è evidente: il tema del sogno, con la sua forza fantastica che rende le immagini e i suoni come fossero reali, era già stato menzionato in precedenza. Se prima era il pensiero ad avere la meglio, ora è la dimensione onirica che, a parte concedere un minimo di riposo prima che la luce del giorno subentri alla notte, risolve la situazione dolorosa in cui è immerso l'amante. Nella seconda quartina, infatti, si attua un rovesciamento di valore: il dolore lascia il posto a una «nova speme» e «l'immagine di morte» si tramuta in salvezza e vita. Tale cambiamento radicale avviene grazie alla figura onirica dell'amata, giunta appositamente per aiutare il poeta.

Sul piano dell'intertestualità, il motivo di madonna che giunge in soccorso dell'io-amante durante il sonno compare già in Petrarca: *Rvf*250, vv. 1-3 «Solea lontana in sonno consolarme / con quella dolce angelica sua vista / madonna; [...]». Oltre a ciò, si ricordi l'apparizione di madonna in sogno nel sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* della *Vita nova* di Dante, in cui, tuttavia, la figura non prende parola ed è ritratta in conclusione mentre piange.

Dal punto di vista sintattico, si nota una bipartizione tra le quartine e le terzine, separazione che coincide anche con un aspetto contenutistico: se la prima parte del componimento è incentrata sulla visione, la seconda invece fa emergere il valore della parola. In relazione a ciò, dunque, è interessante il riferimento in filigrana che immette Tasso e che si ricollega ai due sensi principali del canzoniere Chigiano, già citati nei primi testi sull'innamoramento: la vista e l'udito. Se già la visione dell'amata ristabilisce un equilibrio positivo nell'io, l'avvento del discorso diretto di madonna ne rafforza l'effetto.

Parola chiave che descrive Lucrezia e il suo agire è *pietà*: già riscontrabile in alcuni testi precedenti, la donna viene definita «pietosa» nei confronti dell'amante, compassionevole verso la sua sofferenza, tanto che anche le sue parole si intensificano di questa virtù. Il messaggio che porta è un messaggio di speranza e di positività, che ha come punto cardine l'immagine del ritorno del sole: l'astro, oltre a simboleggiare la luce,

e quindi la venuta della gioia, è metafora della stessa donna. Sarà allora la comparsa di essa ad asciugare le lacrime dell'io e a illuminare le ombre della sua vita.

Per quanto riguarda il versante fonico, interessante è la presenza di suoni duri ottenuti dall'incontro tra la vibrante /r/ e occlusive nelle prime quartine, strofe che sono volte a nominare la situazione avversa e dolorosa dell'io.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE, lo stesso del componimento precedente. Si tratta del modulo petrarchesco per eccellenza.

Vi è la presenza sia di rime vocaliche (A -ita; C -ole; E -ume) sia di rime consonantiche (B -orte; D -anto). Si noti l'assonanza tra la rima B e la rima C.

Dice ch'essendo vinto dal dolore gli apparve in sogno la sua donna e 'l racconsolò.

Giacea la mia virtù vinta e smarrita
Nel duol, ch'è sempre in sua ragion più forte,
Quando pietosa di sí dura sorte
Venne in sogno Madonna a darle aita, 4

Chè ristorò gli spirti, e 'n me, sopita
La doglia, a nova speme aprì le porte;
E cosí ne l'immagine di morte
Trovò l'egro mio cor salute e vita. 8

Ella volse in me gli occhi e le parole,
di pietà vera ardenti: — A che pur tanto,
O mio fedel, t'affliggi e ti consumi?

Ben tempo anchor verrà ch'al chiaro sole 12
Di queste amate luci asciughi il pianto
E 'l fosco di tua vita in lui ralumi. —

1-2. *vinta e smarrita*: dittologia di accezione negativa posta a fine di verso. L'accostamento dei due termini è riscontrabile anche nel *Canzoniere*: Rvf 7, vv. 2-4 «vertù sbandita, / ond'è dal corso suo quasi *smarrita* / nostra natura *vinta* dal costume».

Presenza di un *enjambement*, il cui elemento in *rejet*, «nel duol», riprende la stessa accezione negativa della coppia di aggettivi che specificano il soggetto.

L'inciso relativo di v. 2 sottolinea la supremazia del dolore, e quindi della dimensione negativa, sulla virtù.

3. L'aggettivo «pietosa» si ricollega al v. 14 del sonetto precedente, in cui è associato all'immagine della donna.

Con una variazione sinonimica, la «dura sorte» riprende la «crudel fortuna» del sonetto XI (v.1), testo che avvia la sequenza tematica della lontananza. Dal punto di vista della tradizione precedente, il sintagma compare già in Petrarca sia precisamente (cfr. *Rvf* 253, 311, 323, 331) sia con variazioni sinonimiche per quanto riguarda l'elemento aggettivale (*Rvf* 71 «dolorosa sorte»; *Rvf* 183 «malvagia sorte»; *Rvf* 217 «cruda sorte»). Riecheggia, inoltre, il «fero destin» del sonetto bembiano Rime XCI.

4. *a darle aita*, 'a darle aiuto'.

Il termine «sogno» riprende la dimensione onirica già citata nel componimento precedente, che garantisce una resa alquanto realistica dell'immagine e della voce dell'amata.

Lo stesso motivo della venuta in sogno di madonna per aiutare l'io lirico si riscontra in Petrarca (cfr. *Rvf* 250) e in Dante (cfr. *Vita nova*, sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*).

5-6. L'*enjambement* tra «sopita / la doglia» riprende lo stato vinto della virtù, descritto nei versi precedenti, e lo associa questa volta al dolore. Si noti la ripetizione sinonimica tra «duol» v. 2 e «doglia» v. 6, posta per giunta nella medesima posizione di verso, nonché di strofa.

Il termine «speme» si ricollega al madrigale XIV, in cui compariva la forma meno in uso *spene* e in cui, a livello di contenuto, tale emozione derivava dalla figura dell'amata creata dal pensiero dell'io. La concomitanza di *speranza* e *dolore* è riscontrabile anche in Petrarca (cfr. *Rvf* 265, 324) e nel Casa (cfr. *Rime* 46).

Si osservi la metafora «apri le porte», che associa un elemento astratto e un'azione concreta.

7-8. *imagine di morte*: il sintagma era già stato utilizzando da Tasso nell'*Aminta* (atto V, scena I: «[...] e sotto / una dolente *imagine di morte* / gli recò vita, e gioia. egli hor si giace / nel seno accolto de l'amata Ninfa, / quanto spietata già, tanto hor pietosa»).

salute e vita, 'salvezza e vita'. La coppia è presente in *Rvf* 328 e *Rvf* 366, dove compaiono in aggiunta altre tessere lessicali presenti nel seguente sonetto. Si osservi il rapporto antitetico che intercorre tra le parole-rima «morte» v. 7 e «vita» v. 8; lo stesso legame semantico si era riscontrato al v. 9 del madrigale XIV, nella coppia «morto e vivo».

L'aggettivo *egro*, 'sofferente' compare una sola volta in Petrarca (cfr. *Rvf* 38) e due volte nel Casa (cfr. *Rime* 15, 54).

9-11. La compresenza di termini quali «occhi» e «parole» rimanda ai due sensi protagonisti del Chigiano, ovvero la *vista* e l'*udito*. Tale coppia di elementi è posta in posizione finale di verso, riprendendo la modalità dei vv. 1 e 8. Si noti, inoltre, la presenza dell'*enjambement* tra «parole / di pietà vera ardenti» che divide in due parti il sintagma. Oltre alla presenza dell'inarcatura si noti l'inversione degli elementi che scombussolano ulteriormente la sintassi.

Il sintagma «pietà vera» si ricollega alla descrizione iniziale della donna apparsa in sogno: «quando *pietosa* di sì dura sorte». Inoltre, si riscontra già in Petrarca, dove appare invertito nei componenti: *Rvf* 30 e *Rvf* 250 «vera pietà». Si veda anche la variazione «pietà viva» in *Rvf* 216.

L'aggettivo «vera» riprende la dichiarazione di realtà dell'esperienza amorosa del sonetto proemiale (v. 1 «Vere fur queste gioie e questi ardori») nonché il v. 9 del sonetto precedente («Deh, non sai tu che più semblante al vero»).

– *A che pur tanto, / o mio fedel, t'affliggi e ti consumi?*, 'O mio fedele, perché ti affliggi e ti consumi così tanto?'. La domanda retorica posta dalla donna è suddivisa su due versi. Ritorna il motivo dei fedeli di Amore, che sottolinea l'animo nobile del poeta. La dittologia sinonimica, «t'affliggi e ti consumi», ancora una volta è posta a fine verso.

A livello intertestuale, riecheggia *Rvf* 279: vv. 9-11 «“Deh, perche inanzi 'l tempo ti consume?” / mi dice con pietate “che pur versi / degli occhi tristi un doloroso fiume?».

12-14. *Ben tempo*, 'Buon tempo' o 'Bel tempo'; in riferimento alla positività del momento in chiave metaforica, sfruttando l'immagine del clima meteorologicamente favorevole, mite.

Il sintagma «chiaro sole», oltre ad indicare l'astro e metaforicamente la vita, cela anche un altro significato, ovvero la donna stessa. Infatti, le «amate luci» si possono anche interpretare come metafora degli occhi dell'amata. Il riferimento luminoso riprende il testo precedente: vv. 7-8 «Prima che Febo homai vicino aggiorni / Quest'ombre oscure co' bei raggi ardenti». Inoltre, si osservi la presenza dell'inarcatura tra «al chiaro sole / di queste amate luci»; il modulo con il complemento di specificazione in posizione di *rejet* compare già nella terzina precedente, al v. 10.

e 'l fosco di tua vita in lui rallumi, 'e riaccendi in lui lo scuro della tua vita'. Si noti l'antitesi tra la sfera luminosa - «ben tempo», «chiaro sole», «amate luci», «rallumi» - e la sfera cupa, ombrosa, riassumibile nel «fosco» di v. 14. Secondo un sapiente uso metaforico, il piano climatico si intreccia con le emozioni dell'io.

Si osservi la ripetizione a distanza di «vita» (vv. 8 e 14).

A livello intertestuale si vedano le seguenti connessioni: *Rvf*194, vv. 7-8 «per far lume al penser torbido et fosco, / cerco 'l mio sole et spero vederlo oggi»; *Rvf*230, vv. 13-14 «Pieta mi manda, e 'l tempo rasserena, / e 'l pianto asciuga, et vuol anchor ch'i' viva».

XVIII (cc. 9v – 10v)

Posta circa a metà della sezione tematica sulla lontananza della donna, la canzone XVIII si propone come ripresa e condensazione del materiale narrativo precedente, e insieme come nuovo sviluppo riflessivo dell'io a partire dalla presa di coscienza delle nozze dell'amata. Le sei strofe di cui è composta, infatti, vertono interamente sulla condizione passata, presente e infine futura dell'io lirico. Questo carattere condensato si può ricondurre alla sua origine eterea e nella sua posizione pressoché finale che aveva nella raccolta del '67.

Il testo si apre con un'immediata apostrofe ad Amore, al quale sono indirizzate domande e considerazioni sulla vicenda amorosa. La presenza di due interrogative retoriche fin dalla prima strofa segnala il tono drammatico con cui l'io affronta tutta l'esposizione. Gli elementi principali di questa parte iniziale vertono sull'opposizione tra l'io lirico e lo sposo di Lucrezia, confronto che si ripresenterà anche nelle strofe successive, e con essa sul comportamento decisamente poco equo che assume Amore nei confronti dei due soggetti: l'«ingiusta man» ha diffuso tutto il suo bene «in un sol punto», senza lasciare nulla all'io, nonostante la sua costante e irremovibile fedeltà. L'ingiustizia e la scorrettezza dichiarate dipingono i seguaci di Amore come dei folli, che non potranno mai essere veramente ricompensati e appagati.

Questa consapevolezza, che stride con i testi precedenti della raccolta, dalla fine della prima strofa ritorna e si lega ai primi versi della successiva, in cui è posta la dichiarazione del volontario allontanamento dell'io dal Regno amoroso, definito «crudo e 'nfelice». Tuttavia, resta un'azione vana, sottolineata dalla congiunzione avversativa *ma* dopo soli tre versi, che introduce la dichiarata superiorità dell'entità in questione. Di fronte a questo tipo di comportamento, infatti, Amore non può che raggiungere l'amante e rafforzare la stretta dei suoi lacci. Il tono e il lessico si fanno interamente negativi, richiamando il campo semantico del dolore e della sottomissione, e utilizzando ripetutamente la figura retorica dell'iperbole, che dona maggior intensità agli elementi rappresentati: «e via più calde in sen le fiamme sento / e via più gravi al piè lacci e ritegni» (vv. 21-22); «d'ardenti note il cor imprimi, e 'l segni / del nome a forza amato» (vv. 25-26); «duol ch'è in me sì forte» (v. 27); «formi al pensier ciò che più noia apporte» (v. 28). Amore appare dunque come un severo e crudele duce, che assoggetta i suoi amanti con la forza, tanto da “marchiarne” il cuore con il nome della loro amata.

La terza strofa, di stampo *voyeuristico*, si distacca dalle precedenti, immettendosi direttamente nella scena delle nozze. Le personificazioni e il lessico utilizzato nei primi versi lasciano presagire un clima di festa e di lode alla vita. Tuttavia, col v. 33 si ha presto un ribaltamento antitetico: la celebrazione non è altro che una chiara dichiarazione di morte emotiva dell'io e i toni sembrano assumere un carattere funebre, ben presto attenuato dall'apparizione della donna. Paragonata alla luce solare del mattino, Lucrezia distoglie l'io dalla sua dolorosa interiorità e lo richiama all'attenzione della scena esterna. Si avvia così la descrizione del bacio tra i due sposi, elemento concreto e reale che innesca nuovamente nel poeta un processo mentale fantastico: utilizzando una sofisticata metafora naturalistica di chiara allusione sessuale, l'io si immagina l'avvicinamento fisico tra i due amanti.

La scena erotica, insieme alla sua veste metaforica, è ripresa nella strofa successiva, intrattenendo una sorta di rapporto *capfinidas*: l'io, tornando a rivolgersi ad Amore nella sua riflessione, sottolinea ancora una volta questa mancanza di equilibrio di trattamento tra lui e lo sposo, al quale tutto viene concesso. Con evidenti riprese lessicali dai testi precedenti, come «per vaghezza incauto» e «spirar tra le purpuree rose / sentii l'aure amorse», ai vv. 49-52 riecheggia il momento dell'innamoramento, seguito tuttavia dall'elemento negativo delle «piaghe» amorose.

La negativa riflessione porta nella quinta strofa a focalizzarsi sul pensiero, elemento fondamentale sia in questa serie di testi sull'allontanamento della figura femminile sia nell'esperienza amorosa in generale: come la pianta di vite necessita di un sostegno per rimanere eretta, unica cura alle immagini dolorose create dalla mente dell'io è la donna stessa. La ripresa della naturalistica tipologia metaforica prosegue anche nei versi successivi: la speranza dell'io nel caso in cui venisse disillusa apparirebbe come «hedera negletta». Gli ultimi versi, inoltre, innescano il tema meta-poetico, attraverso la comparazione *donna-arbor* e *poeta-augel canoro*: tutto ciò che l'animale desidererebbe è godere semplicemente dell'ombra offerta dalla pianta. La chiara allusione a una composizione nascosta, mantenendo il medesimo soggetto, è maggiormente esplicitata nella successiva e ultima stanza. In essa, dopo aver ripreso nuovamente l'antitesi tra il «novo Amore» e «il nodo antico», e aver esplicitato la forza indistruttibile di quest'ultimo, l'io dà seguito alla metafora meta-letteraria dell'*arbor*, sottolineando la benevolenza e la generosità di Apollo rispetto all'avarico Amore che nulla ha concesso. Questi ultimi versi

racchiudono, quindi, una dichiarazione di poetica futura – l'io continuerà a cantare e lodare il nome dell'«arbor gentile» – e di superiorità della poesia, capace di superare ogni concreto ostacolo, rispetto ad Amore. Se l'intento sarà disdegnato, rompendo il filo del «nodo antico», la volontà dell'io lirico coinciderà allora con l'altrettanta recisione dello «stame» della sua vita.

La canzone si presenta dunque come una lenta riflessione che ha come culmine, grazie alla consapevolezza raggiunta, l'umile richiesta di vicinanza alla donna non fisica, bensì unicamente letteraria.

Dal punto di vista strutturale, le strofe appaiono costruite narrativamente come entità indipendenti le une dalle altre. Tuttavia, la ripresa di tessere lessicali e di contenuti stabilisce una forte connessione tra di loro, sviluppando un filo narrativo più ampio, interamente comprensibile con l'esaurirsi del testo. Inoltre, si tenga presente come l'alternanza ha un ruolo dominante sia dal punto di vista contenutistico sia sul piano formale: l'opposizione tra l'io e lo sposo, il comportamento iniquo di Amore, la gioia delle nozze e il funerale interiore dell'io, il massiccio uso di antitesi e di chiasmi, l'alternarsi tra esteriorità effettiva e interiorità riflessiva.

Di fronte a un tale stampo stilistico-formale non sorprende dunque che l'aspettativa creatasi dalla lettura della didascalia testuale risulti delusa: l'epitalamio costituisce certamente il pretesto compositivo della canzone, ma non combacia con l'unico e principale argomento della stessa, il cui sviluppo è giocato da un continuo alternarsi di contenuti, ripresi e sapientemente variati, in linea con il tono turbato della riflessione soggettiva.

Canzone di sei stanze, di 14 versi ciascuna, con schema metrico ABC BAC CDEeDeFF; il congedo, costituito di 8 versi, presenta il seguente schema: CDEeDeFF.

Interessante è l'utilizzo da parte di Tasso dello stesso schema metrico, di stampo petrarchesco (cfr. *Rvf* 127), per anche l'altra canzone eterea, *Mentre ch'a venerar movon le genti*.

La presenza di soli due versi settenari, contro i dodici endecasillabi, suggerisce la predominanza dello stile della *gravitas*.

Dal punto di vista delle rime, vi è un'alternanza di suoni consonantici e suoni vocalici. Inoltre, risulta particolarmente importante per il legame di coesione che intercorre tra una

strofa e l'altra la presenza di rime simili tra loro, discordanti solo per un fonema. Tra queste si osservino, ad esempio, le rime A -egno, D -unto ed E -arte della prima strofa con le rispettive D -egni, C -ento e F -orte della seconda, o la rima A -oli della quarta con le rispettive A -ole della quinta ed E -ile della sesta.

Si riscontra, infine, la presenza di rime derivative (vv. 1, 5 *sdegno:degnò*; vv. 37, 40 *raccoglia:coglia*; vv. 65, 66 *abbraccia:braccia*; vv. 78, 81 *accolto:colto*), rime inclusive (vv. 3, 7 *cede:mercede*; vv. 9, 10 *parte:sparte*; vv. 43, 47 *voli:involi*; vv. 51, 52 *rose:amorose*; vv. 58, 63 *pene:spene*; vv. 64, 67 *lice:felice*; vv. 69, 70 *rami:brami*; vv. 73, 77 *'ncrebbe:crebbe*), rime equivoche (vv. 10, 12 *parte:parte*; vv. 16, 18 *lasso:lasso*), rime ricche (vv. 58, 60 *prova:trova*; vv. 79, 80 *gentile:stile*; vv. 73, 76, 77 *'ncrebbe:potrebbe:crebbe*).

Si lamenta con Amore che la sua donna habbia preso marito, e la prega che non si sdegni d'esser amata e celebrata da lui.

[Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
Chinar Madonna il collo al giogo altrui:
Anzi ogni tua ragion da te si cede.
Lasso, se 'l bel tesoro, ond'io già fui
Sì vago, altri s'ha tolto, hor qual può degno 5
Premio il merto adeguar de la mia fede?
Qual più sperar ne lice ampia mercede
Da la tua ingiusta man, se'n un sol punto
Hai le ricchezze tue diffuse e sparte?
Anzi, pur chiuse in parte 10
Ov'un sol gode ogni tuo ben congiunto.
Ben folle è chi non parte
Homai lunge da te, chè tu non puoi
Pascer, se non di furto, i servi tuoi.]

Ecco, io già dal tuo Regno il piè rivolgo, 15
Regno crudo e 'nfelice; ecco, io già lasso
Qui le ceneri sparte e 'l foco spento;
Ma tu mi segui e mi raggiungi, ahi lasso,
Mentre del mal sofferto in van mi dolgo,
Ch'ogni corso al tuo volo è pigro e lento; 20
Già via più calde in sen le fiamme sento

E via più gravi al piè lacci e ritegni;
E com'a servo fuggitivo e 'ngrato,
Qui sotto il manco lato
D'ardenti note il cor m'imprimi e 'l segni 25
Del nome a forza amato;
E perch'aroge al duol ch'è in me sì forte
Formi al pensier ciò che più noia apporta.

Ch'io scorgo in riva al Po Letizia e Pace
Scherzar con Himeneo dov'alto suono 30
Chiama la turba a' suoi diletti intesa;
Liete danze veggio io, che per me sono
Funebri pompe, et una istessa face
Ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa,
E, quasi Aurora in Oriente ascesa 35
Donna apparir, che vergognosa in atto
I rai de' suoi begli occhi a sé raccoglia,
E ch'altri un bacio toglia,
Pegno gentil del suo bel viso intatto;
E i primi fior ne coglia, 40
Que' che già cinti d'amorose spine
Crebber vermigli in fra le molli brine.

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, 45
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 50
Là 've spirar tra le purpuree rose
Sentii l'aure amorose;
E ben piaghe da te gravi io sostenni,
Ch'aperte e sanguinose
Anchor dimostro a chi le stagni e chiuda, 55
Ma trovo chi l'inaspra ognhor più cruda.

Lasso, il pensier ciò che dispiace e duole
A l'alma inferma di ritrar fa prova,
E più s'interna ne l'acerbe pene;
Ecco, la bella donna in cui sol trova 60

Sostegno il core, hor come vite suole
 Che per sé stessa caggia, altrui s'attiene;
 Quale hedera negletta hor la mia spene
 Giacer vedrassi, s'egli pur non lice
 Ch'a lei s'appoggi, ch'ad altrui abbraccia; 65
 Ma tu ne le cui braccia
 Cresce vite sì bella, arbor felice,
 Poggia pur, né ti spiaccia
 Ch'augel canoro intorno a' vostri rami,
 L'ombra sol goda, e più non spero o brami. 70

Né la mia donna, perché scaldi il petto
 Di nuovo Amore, il nodo antico sprezzì,
 Chè di vedermi al cor già non le 'ncrebbe,
 Od essa che l'avinse, essa lo spezzi;
 Chè sciorlo homai, così è intricato e stretto, 75
 Né la man stessa che l'ordío potrebbe;
 E se pur anco occultamente crebbe
 [Il suo bel nome ne' miei versi accolto,]
 Quasi in fertil terreno arbor gentile,
 [Hor segua in ciò suo stile:] 80
 Non prenda a sdegno esser cantato e colto
 Da la mia penna humile,
 Chè d'Apollo ogni dono in me fia sparso
 Se pur de le sue gratie Amor fu scarso.

Canzon, si l'alma è ne' tormenti avvezza 85
 Che, se ciò l'è concesso, ella confida
 Paga restar ne le miserie estreme;
 Ma se di questa speme
 Avien che 'l debil filo alcun recida,
 Deh, tronchi un colpo insieme, 90
 Ch'io il bramo e 'l chiedo, al viver mio lo stame
 E l'amoroso mio duro legame.

1-2. Apostrofe ad Amore personificato posta in posizione privilegiata di apertura; lo stesso modulo si presenta nei componimenti XI, XVI, XIX, mentre a livello intertestuale, risulta frequentemente utilizzato anche da Petrarca: *Rvf* 121, «Or vedi, Amor, che giovenetta donna»; *Rvf* 163 «Amor, che vedi ogni pensiero aperto»; *Rvf* 192 «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra»; *Rvf* 236 «Amor, io fallo, et veggio il mio fallire»; *Rvf*

270 «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho». Si noti, inoltre, la presenza del verbo *vedere* nei passi petrarcheschi citati, presente anche nell'incipit tassiano. Facendo sempre riferimento al *Canzoniere*, è importante sottolineare la densa presenza di apostrofi ad Amore personificato (cfr. *Rvf* 48, 55, 67, 69, 85, 135, 207, 268, 270, 303, 306, 324, ecc.). Sul versante cinquecentesco, si veda come anche il Casa utilizzi l'apostrofe ad Amore in posizione incipitaria (cfr. *Rime* 4, 19, 29, 34, 45); nel Bembo risulta, invece, poco frequente (*Rime* XII, LXXXV).

tu vedi, e non hai duolo o sdegno, / chinare Madonna il collo al giogo altrui, 'tu vedi Madonna chinare il collo al dolore degli altri, e non provi dolore o sdegno'. L'anticipazione della coordinata, inserita a mo' di inserto, crea un *enjambement* tra i due versi.

Si noti la presenza del verbo *vedere*, che posto entro i primi due versi anche nei componimenti VII, XX e XXI.

La dittologia sinonimica «duolo o sdegno» è posta a fine verso. A livello intertestuale, la stessa coppia in posizione di verso si ritrova solo in *Rvf* 292, dove però al sostantivo subentra il verbo: v. 9 «mi doglio et sdegno». Si tenga comunque presente la modalità dittologica, con la stessa posizione, costituita di almeno uno dei due elementi in questione nei seguenti componimenti: *Rvf* 49, v. 12 «angoscia et *duolo*»; *Rvf* 128, v. 94 «l'odio e lo *sdegno*»; *Rvf* 360, v. 11 «ira et *sdegno*». Nel Casa, invece, si trova la seguente coppia: *Rime* 61, v. 14 «*sdegno* e guerra».

L'immagine del «giogo», metafora delle sofferenze che l'amante deve sopportare, è già attestata e frequentemente impiegata da Petrarca (cfr. *Rvf* 28, 29, 50, 51, 62, 79, 89, 129, 197, 209, 270, 355, 360).

3. *anzi ogni tua ragion da te si cede*, 'anzi ogni tua ragione da te si ritira, indietreggia'. La ragione smette di opporre resistenza ad Amore.

4-6. L'aggettivo *lasso*, 'misero', si riferisce all'io; la contrapposizione tra i vv. 1-3 e i vv. 4-6 si delinea mettendo in antitesi i soggetti «Amor» (v. 1) e «io» (v. 4).

Se 'l bel tesoro, ond'io già fui / sì vago, altri s'ha tolto, 'se il bel tesoro, di cui io fui così desideroso, è stato preso da qualcuna altro'. Dietro alla metafora «bel tesoro» vi è l'amata, ormai promessa sposa a un altro uomo. Lo stesso sintagma compare in Petrarca

in una sola occorrenza (Cfr. *Rvf*259), nel Bembo (cfr. *Rime* IX) e, con significato diverso, non riconducibile all'amata nel Casa (cfr. *Rime* 34, 58).

hor qual può degno / premio il merto adeguar de la mia fede?, 'ora quale degno premio può equiparare il merito della mia fedeltà?'. La domanda retorica conferisce un tono patetico-drammatico che enfatizza la disperazione dell'io per aver ormai perso la donna. A livello sintattico, in relazione alla presenza di *enjambements* che conferisce un effetto di legato tra i versi in questione vi è la presenza di anastrofi che turba la linearità dell'interrogativa.

Si osservi il seguente passo petrarchesco dal significato analogo: *Rvf*39, v. 14 «fur de la mia fede non legghier pegno».

7-9. *Qual più sperar ne lice ampia mercede / da la tua ingiusta man*, 'Quale più ampia ricompensa dalla tua ingiusta mano è lecito sperare'. L'io continua la riflessione sempre riferendosi ad Amore personificato; l'aggettivo «ingiusta» fa trasparire una velata polemica nei suoi confronti, per non avergli concesso la giusta ricompensa, che combacia con la donna stessa, come merito della sua assoluta fedeltà.

se 'n un sol punto / hai le ricchezze tue diffuse e sparte?, 'se hai diffuso e spartito le tue ricchezze in un sol punto?'. L'io accusa Amore di aver riservato tutte le sue ricchezze ad un'unica persona, ovvero lo sposo di Lucrezia, lasciandolo completamente a mani vuote.

La domanda retorica che ricopre tutti e tre i versi riprende e continua il modulo interrogativo di tono drammatico dei vv. 4-6.

La dittologia sinonimica «diffuse e sparte», qui posta a fine verso, non ha riscontro né in Petrarca, né in Giovanni della Casa, né tantomeno nel Bembo. Tuttavia, compare per la prima volta nel sonetto *Angelo esser devea, se non che 'nvano* del fiorentino Anton Francesco Gazzini, detto il Lasca, ispirato al ritratto di Laura Battiferri, moglie dell'architetto e scultore Bartolomeo Ammannati, compiuto dal Bronzino tra il 1550 e il 1555: «ritrar le Grazie in lei diffuse, e sparte». È importante sottolineare che Laura Battiferri era una donna amante della cultura e dell'arte, tanto che nella sua villa a Maiano trovava accoglienza un circolo di poeti, artisti e umanisti, tra cui il Bronzino, Benvenuto Cellini, Bernardo Tasso, Benedetto Varchi e tanti altri. Datasi anche lei alla scrittura, ebbe una notevole fama, tanto che il padre di Tasso la definì «honor d'Urbino».

La stessa coppia di aggettivi posta a fine verso si ritroverà successivamente in Tommaso Campanella (cfr. *Rime*, 14).

Entro l'universo letterario tassiano, invece, si tenga presente il suo utilizzo nella *Gerusalemme Liberata*: IV, 27 «diverse voci poi diffuse e sparte».

10-11. La dichiarazione «un sol gode ogni tuo bene congiunto» ribadisce nuovamente l'opposizione tra l'io e lo sposo, tra la sua totale assenza di ricompensa e il totale godimento dell'uomo. Le ricchezze di Amore vengono definite dunque «pur chiuse in parte», 'chiuse solo in parte', proprio per l'esclusività donata all'uomo.

Si noti la ripetizione tra «un sol punto» v. 8 e «un sol gode» v. 11.

12-14. *Ben folle è chi non parte / homai lunge da te*, 'è proprio folle chi ormai non si allontana da te'. Ritorna il tema della lontananza, argomento della sezione micro-testuale in cui si inserisce la stessa canzone XVIII; tuttavia, in questo caso il distacco fisico non risulta inevitabile e non prevede più la donna: il soggetto da rifuggire è Amore e chi, avendo la facoltà di scelta, gli resta prossimo è considerato dall'io lirico un folle.

ché non puoi pascer, se non di furto, i servi tuoi, 'perché non puoi nutrire, se non di nascosto, i tuoi servi'. Si noti la dichiarazione di sottomissione dei fedeli di Amore definiti appunto «servi».

15-17. *dal tuo Regno il piè rivolgo*: con significato di allontanamento.

Le ripetizioni «ecco» (vv. 15, 16) e «Regno» (vv. 15, 16) conferiscono maggior drammaticità al discorso lirico. Si noti, inoltre, la costruzione a chiasmo degli elementi ripetuti: v. 15 «Ecco,...Regno», v. 16 «Regno...; ecco».

Regno crudo e 'nfelice, 'Regno crudele e infelice'.

ecco, io già lasso / qui le ceneri sparte e 'l foco spento, 'ecco, io già lascio qui le ceneri sparse e il fuoco spento'. Le due immagini rimandano al motivo della morte, e quindi alla sconfitta dell'io contro Amore.

Si noti che il termine *ceneri* compare una sola volta nel *Canzoniere* e per giunta al singolare: *Rvf* 320, v. 14 «or vo piangendo il suo cenere sparso». L'utilizzo esclusivo della forma singolare si riscontra anche nel *Casa* (cfr. *Rime* 21, 30).

In riferimento al sintagma «'l foco spento», metafora dell'ardore amoroso ormai venuto meno, si tenga presente una sua presenza analoga in *Rvf* 298: v. 3 «et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi».

18. La congiunzione avversativa «ma» sottolinea la vanità del tentativo dell'io lirico nell'allontanarsi da Amore.

Si noti la ripetizione a distanza del termine «lasso» (vv. 4, 18), semanticamente denso di drammaticità, in linea con il seguente discorso dell'io.

19. *mentre del mal sofferto in van mi dolgo*, 'mentre mi addoloro invano del male sofferto'.

Il campo semantico del dolore risulta particolarmente intenso in questo verso, dettato dai termini «mal», «sofferto», «mi dolgo»; associato all'allitterazione di /m/, esso si riversa interamente sulla vicenda dell'io lirico, sottolineando il dato personale-soggettivo.

A livello sintattico si noti l'anastrofe tra «del mal sofferto» e «mi dolgo», che posticipa il predicato verbale.

20. *ch'ogni corso al tuo volo è pigro e lento*, 'che ogni movimento è pigro e lento rispetto al tuo volo'.

La dittologia sinonimica «pigro e lento» posta a fine verso non ha riscontri precedenti nella tradizione; tuttavia si tengano presente i seguenti punti di contatto con il v. 20: Petrarca, *Rvf* 6, v. 4 «vola dinanzi al lento correr mio»; Giovanni Della Casa, *Rime* 47, v. 62 «tardo partimmi e lasso, a lento volo».

21. *già via più calde in sen le fiamme sento*, 'un attimo dopo sento già più calde le fiamme in seno'.

L'avverbio *via* vuole indicare il succedersi di qualcosa nell'immediato arco temporale che segue.

Il campo semantico dell'ardore è scandito dai termini «calde» e «fiamme», in antitesi col «fuoco spento» di v. 17. La sensazione di calore è dovuta all'avvicinarsi di Amore.

A livello sintattico, si noti la posizione del verbo, che risulta ritardato e posto all'estremità della porzione versale.

22. *e via più gravi al piè lacci e ritegni*, ‘e un attimo dopo più pesanti lacci e ostacoli al piede’.

Il verbo, sottointeso, che regge la coordinata è da recuperare nella principale del verso precedente: «sento».

La presenza della dittologia sinonimica «lacci e ritegni» enfatizza lo stato di immobilità dell’io, che non riesce ad allontanarsi da Amore.

Metafora di tradizione, già riscontrabile in Petrarca, è quella costituita dai «lacci» di Amore.

Si noti l’anafora di «via più» (vv. 21, 22) e il conseguente parallelismo tra i due versi in questione.

23. L’anafora della congiunzione *e* (vv. 22, 23), nonostante il segno forte di punteggiatura che separa i due versi, crea un effetto di continuazione graduale del discorso, ribadendo la condizione negativa dell’io esplicitata nei versi precedenti.

La similitudine «com’ a servo fuggitivo e ingrato» sottolinea il tentativo di ribellione dell’io dal suo padrone, Amore, e quindi il rapporto subordinato che intercorre tra i due. Si noti il richiamo a distanza con il v. 14: «i servi tuoi».

24. *il manco lato*, ‘il lato sinistro’. Il riferimento rimanda alla posizione del cuore.

25-26. Il sintagma «ardenti note» richiama il motivo dell’ardore amoroso da una parte e il motivo neoplatonico che ha condotto il protagonista all’innamoramento, ovvero la voce della donna.

La metafora del cuore quale superficie su cui viene impressa l’immagine dell’amata o altri simboli dell’esperienza amorosa qui si nutre di un elemento sonoro, le «note», creando una sorta di effetto sinestetico.

Si osservi l’accostamento a fine verso di due termini sinonimici, «imprimi» e «segni»; nonostante possano comparire come elementi di un’omogenea dittologia, essi sono parte di due porzioni sintattiche differenti, delimitate dalla presenza della virgola e dalla congiunzione coordinante *e*. In relazione a ciò, si tenga presente l’*enjambement* che viene a crearsi tra i due versi: «e ‘l segni / del nome».

Il «nome a forza amato» è ovviamente quello di Lucrezia.

Si tenga presente il seguente richiamo intertestuale: *Rvf* 5, v. 2 «e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore».

27. *e perch'arroke al duol ch'è in me sì forte*, 'e perché in aggiunta al dolore che dentro di me è così forte'.

Torna il termine *duolo*, in questo caso nella forma apocopata, già comparso al v. 1. Si noti, inoltre, la figura etimologia tra il sostantivo in questione e il verbo «mi dolgo» v. 19.

28. *formi al pensier ciò che più noia apporte*, 'formi ciò che più porta pena al pensiero'.

Considerando l'intero periodo sintattico tra i vv. 27-28, si osservi che la principale è posta in posizione di chiusura, ricoprendo interamente l'ultimo verso, preceduto invece dalla subordinata.

Torna il motivo del pensiero, centrale in questa micro-sequenza inerente alla lontananza della donna e in particolare nei testi X-XVI.

La strofa è costituita di immagini iperboliche, costruite dall'uso dagli avverbi *più* e *così*: v. 21 «più calde», v. 22 «più gravi», v. 27 «sì forte», v. 28 «ciò che più noia apporte».

29-31. Presenza di tre personificazioni: «Letizia e Pace», «Himeneo».

Himeneo, 'Imeneo': dio greco del matrimonio, la cui personificazione era invocata durante il canto nuziale. Nominando questa figura, l'autore dà avvio all'epitalamio, alla rappresentazione dello sposalizio. La figura è nominata anche nel quarto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio e nel carme LXI di Catullo.

Il riferimento topografico conferito dal fiume «Po», nominato al v. 29, vuole dare maggior aderenza realistica dell'esperienza narrata, oltre che indicare il luogo effettivo in cui si svolse il matrimonio tra Lucrezia e Baldassarre Macchiavelli, ovvero Ferrara.

dov'alto suono / chiama la turba a' suoi diletti intesa, 'dove un alto suono chiama la folla intenta ai suoi piaceri'. Si noti la presenza dell'*enjambement*.

32-33. L'antitesi tra «liete danze» e «funebri pompe» rimandano alle corrispettive esperienze celebrative opposte: le nozze e il funerale. Dall'atmosfera di festa dell'epitalamio si passa così a un clima cupo. Si noti la presenza dell'*enjambement* tra gli elementi del predicato nominale: «sono / funebri pompe».

Il sostantivo *pompe* non compare al plurale né in Petrarca né nel Casa e il suo utilizzo al singolare rimane limitato a un'occorrenza per il modello (cfr. *Rvf* 274) e a due per l'opera dell'acasiana (cfr. *Rime* 56, 61).

33-34. *et una istessa face*, 'e una stessa fiaccola'.

Il v. 33 risulta bipartito: la seconda parte di esso coincide con un ulteriore elemento che vede l'io lirico, la «face», la cui descrizione continua nel verso successivo, riproponendo i due emisferi contrastanti citati in precedenza. Ritorna quindi l'antitesi tra il motivo dello spozalizio e quello del momento funebre, riscontrabile nei termini «nozze» e «rogo». La presenza della «face» in entrambe le situazioni, che coincidono con i due uomini che gravitano attorno a Lucrezia, ovvero lo sposo e lo stesso poeta, sembrerebbe rivelare un secondo significato: oltre alla fiamma del rogo, figura che richiama la morte, e alla luce delle nozze, indicante quindi la gioia, questa potrebbe anche essere metafora della donna stessa.

Il termine *face* era già stato utilizzato nel sonetto IV, nella forma plurale (v. 13 «vidi mai *faci* a lo spirar de' venti»).

L'ordine in cui compaiono gli elementi antitetici «nozze» e «rogo» riprende in modo parallelo quello dei versi precedenti, in cui si trova dapprima il clima gioioso di festa (v. 32 «liete danze») e in secondo luogo quello cupo e doloroso del momento mortuario (v. 33 «funebri pompe»). Ne deriva così un'alternanza equilibrata tra le due situazioni.

A livello intertestuale la tessera «face accesa» si ritrova nell'*incipit* di un sonetto di Vittoria Colonna, appartenente alle *Rime spirituali* (*Parmi veder con la sua face accesa*). Si tenga presente una corrispondenza anche negli *Asolani* del Bembo (cfr. I, 38 «Oltre a ciò, una *face* gli posero in mano *accesa*»).

35-36. *e quasi Aurora in Oriente ascasa / donna apparir*, 'e come l'Aurora che sale in Oriente, appare la donna'.

La perifrasi naturale indica la salita del sole che sorge a Oriente, coincidente quindi con la venuta dell'alba. Si tenga presente che *Aurora* è sinonimo di *alba*. Analoga perifrasi si ritrova ad esempio nel Canzoniere (*Rvf* 33, vv. 1-4 «Già fiammeggiava l'amorosa stella / per l'oriente, et l'altra che Giunone / suol far gelosa nel septentrione, / rotava i raggi suoi lucente et bella»; *Rvf* 37, vv. 21-22 «a pena spunta in oriente un raggio

/ di sol [...]»), nella *Commedia* di Dante (*Purg IX*, vv. 1-2 «La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente»; *Purg XIX*, vv. 5-6 «veggiono in oriente, innanzi a l'alba, / surger per via che poco le sta bruna»), nell'*Orlando Furioso* (XLIII, 54 «[...] e già il color cilestro / si vedea in oriente venir manco, / che votando di fior tutto il canestro, / l'Aurora vi faceva vermiglio e bianco»).

La personificazione di Aurora si trova anche in Petrarca, in un solo caso (cfr. *Rvf*291); personificazione a parte, l'immagine della salita del sole con l'utilizzo del sostantivo *aurora* o del suo sinonimo *alba* risulta comunque utilizzata in altri componimenti (cfr. *Rvf*22, 109, 219, 223, 239, 343).

La similitudine tra la donna e la luce solare rientra nel canone della tradizione. Si tenga presente che tale comparazione compare già nel sonetto XVII in chiave metaforica (vv. 12-14 «Ben tempo anchor verrà ch'al chiaro sole / di queste amate luci asciughi il pianto / e 'l fosco di tua vita in lui ralumi»).

vergognosa in atto: lo scarto con Petrarca appare evidente; nel *Canzoniere*, infatti, su 24 occorrenze del motivo della vergogna solo una ha come soggetto la donna (cfr. *Rvf* 23), mentre per la maggior parte di esse il sentimento, in accezione negativa, risulta associato all'io lirico (cfr. *Rvf* 1, 20, 47, 49, 67, 119, ecc.). Tuttavia, si tenga presente che la stessa costruzione compare, anche se riferito all'io, in *Rvf* 360: «[...] vergognoso in acto».

Per quanto riguarda l'universo tassiano, il sentimento della vergogna associato alla figura femminile si riscontra anche nel Canto XV della *Gerusalemme liberata*, associato ad Armida: «A lor si volse lieta e vergognosa».

37. *i rai de' suoi begli occhi a sé raccoglia*, 'raccoglie a sé i raggi dei suoi begli occhi'.

Il verso risulta in *enjambement* con quello precedente.

La metafora petrarchesca della luminosità derivante dagli occhi dell'amata è già stata utilizzata in precedenza da Tasso, con sottili variazioni di termini (cfr. IV, V, XII, XVII). Oltre alla solida presenza dei termini *rai* o *raggi* per indicare gli occhi di Laura (cfr. *Rvf* 33, 37, 63, 107, 110, 135, 154, 175, 325), e a quella ancora più frequente del sintagma *begli occhi* (43 occorrenze), si tenga presente il preciso riscontro in *Rvf* 9 col seguente verso tassiano: v. 11 «de' begli occhi i rai».

A livello sintattico si noti la posticipazione del predicato verbale, posto in posizione finale di verso.

38-39. Ritorna il termine «altri», già presente nella prima strofa al v. 5 e che fa riferimento allo sposo.

Si tenga presente che la parola *bacio* e le sue declinazioni etimologiche non compaiono mai in Petrarca, anche per via dell'accezione basso-corporea. Si ritrova infatti in opere quali il *Decameron* del Boccaccio, la *Divina Commedia* di Dante (cfr. ad es. *Inf* V), l'*Aminta* del Tasso (cfr. atto V, tra Aminta e Silvia). Tuttavia è usata anche la *Gerusalemme Liberata* (cfr. ad es. XIX, 107-108), opera in cui il cui registro, per via del genere epico che incarna, deve essere solenne.

pegno gentil del suo bel viso intatto, 'nobile segno del suo viso intatto'. Per *intatto*, si intende 'non ancora toccato'; dal punto di vista erotico-sessuale, rimanda dunque alla verginità della donna.

40-42. *e i primi fior ne coglia*, 'e i primi fiori ne coglie'. Continua la metafora erotico-sessuale iniziata nei versi precedenti con l'immagine della purezza della donna, il cui viso è definito appunto «intatto». L'influsso letterario nella resa di questa immagine è da ricondurre a Catullo (cfr. *Carmina*, LXII, 39-47).

cinti d'amorose spine, 'circondati da spine amorose'. Il v. 41, legato al precedente, sottolinea l'inaccessibilità ai beni corporei dell'amata, continuando la metafora naturalistica che rimanda alla chiusura, alla castità.

crebber vermigli in fra le molli brine, 'crebbero rossi fra le morbide brine'. Il riferimento sessuale diviene qui più esplicito con la presenza degli elementi cromatici: il bianco delle «brine» rimanda sia alla verginità sia alla pelle candida del corpo dell'amata; il rosso, invece, si ricollega al sangue, elemento che conferma la perdita della purezza.

Si noti che l'utilizzo dell'immagine floreale con tanto degli analoghi riferimenti cromatici compare già nel sonetto VI (v. 4 «o le rose fiorir tra nevi e brine»), dove tuttavia l'accezione risulta differente: il rosso indica le labbra, il bianco il viso pallido di Lucrezia.

Ritorna anche l'aggettivo *molle*, utilizzato nel sonetto VII in riferimento al seno dell'amata (v.1 «l molle e casto petto»).

Sul piano lessicale, si vedano i seguenti passi petrarcheschi in cui vi è l'accostamento dei due elementi cromatici individuati in precedenza: *Rvf* 46, vv. 1-2 «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi et secchi»; *Rvf* 131, v. 9 «et le rose vermiglie in fra le neve»; *Rvf* 310, v. 4 «et primavera candida et vermiglia». Più puntuale risulta il seguente riferimento: *Rvf* 220, vv. 2-3 «[...] e 'n quali spine / colse le rose, e 'n qual piaggia le brine».

Lo stesso accostamento si trova nel Casa: *Rime* 29, v. 8 «e d'un bel viso candido e vermiglio»; *Rime* 63, vv. 7-8 «oppure, che 'nvece di fior vermigli e bianchi / ha neve e ghiaccio ogni tua piaggia aprica». Così anche nel Bembo, in una delle sue stanze (XXVII): «Rose bianche e vermiglie ambe le gotte». Sul versante classico, si ricordi la descrizione della morte di Eurialo nell'*Eneide* di Virgilio, in cui il colore bianco torna ad indicare il candore della pelle, mentre il rosso è associato al papavero e al sangue, riferimento alla morte: IX, vv. 429-437 «Talia dicta dabat, sed viribus ensis adactus / transadigit costas et candida pectora rumpit. / Volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus / it cruor inqueumeros cervix conlapsa recumbit: / purpureus veluti cum flos succis aratro / languescit moriens, lassove papavera collo / demisere caput pluvia cum forte gravantur». L'associazione tra i due colori contrastanti tra loro è dunque ben saldo nella tradizione letteraria, nella quale acquista una pluralità di significati e di usi.

43-44. L'io si rivolge ora ad Amore personificato.

qual ape industrie, e 'n lor ti pasci e cibi, 'come ape operosa, e ti nutri e ti cibi in loro'. La similitudine che investe i seguenti versi paragona Amore a un'ape che attinge il suo nutrimento dai fiori, i quali rimandano al corpo della figura femminile, metafora già presente al vv. 40-42 della strofa precedente.

L'immagine sembra derivare dal Tansillo: *Canz.* V 118, 3-5: «[...] non oltraggi / ai fiori de le guance, ove, qual ape / se 'n vola Amor [...]». Sempre sul versante contemporaneo a Tasso, il sonetto *Qual per bel prato a la stagion novella* del poeta Celio Magno, attivo a Venezia nel secondo Cinquecento, ripropone il paragone tra l'insetto e Amore personificato, che, come riporta Giacomo Comiati in un suo saggio⁷⁹, «prima distilla la dolcezza del volto e del seno dell'amata (assimilabili a dei fiori bianchi e

⁷⁹ Giacomo Comiati, «*Benché 'l sol decline / vince un sol raggio suo tutte le stelle*». *La parabola amorosa nelle Rime di Celio Magno*, in «*Italique*», no. XVII, 2014, pp. 103-140.

vermigli) e che poi pone tale dolcezza sulle labbra della donna, baciando le quali si può godere di un nettare più prelibato di quello che viene servito agli dèi». Nel componimento di Magno, l'ape è definita «ingegnosa», aggettivo che si accosta per somiglianza di significato all'«industre» della canzone XVIII e che rimanda però a un'altra opera tassiana, ovvero l'*Aminta*, nel cui atto I si trova lo stesso sintagma: «Quando un'Ape ingegnosa, che cogliendo / sen' giva il mel per que' prati fioriti, / a le guancie di Fillide volando, / a le guancie vermiglie, come rosa, / le morse, e le rimorse avidamente, / ch' à la similitudine ingannata / forse un fior le credette».

Si tenga presente che l'aggettivo *industre*, non comune in poesia, è classificato latinismo da Colucci. Per descrivere lo stesso insetto, nel sonetto 70 del canzoniere *Osanna*, Tasso prediligerà il termine, di derivazione poliziana, «ingegnosa». La forma *industre* si riscontra anche nell'*Orlando furioso* dell'Ariosto (cfr. VII, 11; X, 96; XI, 75), dove però è attribuito a persone, e nella *Gerusalemme Liberata* (cfr. XV, 300 «i naviganti industri»).

In posizione privilegiata di fine verso è posta la dittologia sinonimica «ti pasci e cibi».

45-47. *e ne sei così vago e così parco*, 'e ne sei così desideroso e così parsimonioso'. La costruzione parallelistica formata dall'avverbio *così* enfatizza i due aggettivi in questione.

deh, come puoi soffrir ch'altri delibi / humor sì dolce e 'l caro mel t'involi?, 'deh, come puoi sopportare che qualcun altro assaggi un umore così dolce e che ti rapisca il caro miele?'. Continua la metafora naturalistica avviata nei versi precedenti; l'io, riferendosi ad Amore, cerca risposte inerenti al suo essere permissivo nei confronti dello sposo di Lucrezia, il quale è legittimato ad avvicinarsi fisicamente alla donna. La domanda retorica enfatizza il fastidio e la gelosia che prova il poeta.

Si tenga conto che l'uso letterario della voce *umore* rimanda innanzitutto al significato originario di 'sostanza liquida'; in questo caso, i due elementi «*humor sì dolce*» e «*caro mel*» risultano semanticamente analoghi, l'uno indicano letteralmente una sostanza del corpo umano, l'altro una sostanza naturale derivante dai fiori. In secondo luogo, rifacendoci alla sfera medico-psicologica, l'umore può indicare anche il carattere di una persona, il suo atteggiamento o la sua disposizione d'animo.

In Petrarca, il termine *mel* compare solo in due occorrenze (cfr. *Rvf* 215, 360).

A livello sintattico si noti l'*enjambement* tra i vv. 46-47, nonché la costruzione a chiasmo «delibi / humor sì dolce» - «e 'l caro mel t'involi?» (verbo, sostantivo, aggettivo – aggettivo, sostantivo, verbo).

48. La presenza ravvicinata dei termini «saette» e «arco», volti a simboleggiare il motivo topico di amore – guerra, appaiono già nel *Canzoniere*: *Rvf* 3, vv. 12-14 «pero al mio parer non li fu honore / ferir me de saetta in quello stato, / a voi armata non mostrar pur l'arco»; *Rvf* 61, v. 7 «et l'arco, et le saette ond'i' fui punto»; *Rvf* 121, v. 8 «l'arco tuo saldo, et qualchuna saetta».

La forma interrogativa ripetuta per la seconda volta aumenta l'effetto patetico-drammatico.

49. *Ben fosti pronto in saettarmi al varco*, 'fosti ben pronto nel colpirmi con frecce al varco'. Il verso contrappone ancora una volta la situazione idilliaca dello sposo, a cui tutto è concesso, con quella sfavorevole dell'io lirico, contro cui Amore non ha esitato a scagliare le sue frecce.

Il termine *varco* rimanda a un luogo di passaggio e quindi a un punto fisico oltre quale si è proiettati in un altro territorio. Il suo uso metaforico vuole richiamare il momento dell'innamoramento, in cui l'io, nonostante avesse chiuso gli occhi per sfuggire ad Amore, non è stato risparmiato, colpito nel cuore dal sentimento amoroso per mezzo della voce melodiosa dell'amata.

Si osservi la figura etimologica tra «saette» v. 48 e «saettarmi» v.49.

50-52. *all'hor che per vaghezza incauto venni / là 've spirar tra le purpuree rose / sentii l'aure amorse*, 'nel momento in cui per inclinazione venni senza essere prudente là dove sentii soffiare le arie amorse tra le rose rosse'.

I versi, tutti legati da *enjambements*, proseguono nella rappresentazione del momento dell'innamoramento, argomento cardine dei sonetti II, III, IV da cui risulta evidente l'influenza sia tematica sia lessicale. In riferimento a ciò, l'uso dei termini «spirar», «auree», «sentii», si riallaccia al motivo neoplatonico del senso dell'*udito*.

Torna la metafora naturalistica tipica della *descriptio puellae* «purpuree rose» che, oltre ad essere presente nella serie testuale sull'innamoramento come già citato,

compariva già nel sonetto VI: v. 4 «o le rose fiorir tra nevi e brine». Con un sottile gioco di variazioni, tipico del Tasso lirico del Chigiano, essa riprende i «fior» che «crebber vermigli» della strofa precedente. Si osservi, inoltre, che l'aggettivo cromatico rimanda direttamente al corrispettivo latino del passo virgiliano citato in precedenza ai vv. 40-42 (*purpureus*).

53. L'ordine del verso risulta turbato da diverse anastrofi. Ricostruendolo e parafrasandolo: 'e io sopportai bene le dolorose ferite da te ricevute'.

L'uso del termine *piaga* / *piaghe* con riferimento alle ferite amorose compare anche nel modello petrarchesco (cfr. *Rvf* 6, 29, 53, 90, 109, 196, 199, 214, ecc.), ripreso poi dal Bembo (cfr. *Rime* XIII, LVII, XLVIII, XCV, XCVII, CXLVII) e dal Casa (cfr. *Rime* 21, 22, 28, 34, 40, 45).

54-55. L'inciso relativo rimanda alle «piaghe» del v. 52.

anchor dimostro a chi le stagni e chiuda, 'mostro ancora a chi le sigilla e le chiude'. La coppia sinonimica in posizione finale di verso, «stagni e chiuda», si pone in antitesi con la dittologia del verso precedente, «aperte e sanguinose». Inoltre, considerando che il verbo *stagnare* rimanda al significato 'cessare di sgorgare', associandolo all'aggettivo «sanguinose», si può intravedere tra le due coppie sinonimiche una struttura a chiasmo: «aperte e *sanguinose*» - «*stagni* e chiuda».

Si tenga presente i seguenti riferimenti intertestuali: Petrarca, *Rvf* 61, vv. 7-8 «et l'arco, et le saette ond'i' fui punto, / et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno»; Petrarca, *Rvf* 90, v. 14 «piagha per allentar d'arco non sana»; Giovanni Della Casa, *Rime* 21, v. 6 «chiuda le piaghe mie colei ch'aprille»; Giovanni Della Casa, *Rime* 22, vv. 12-14 «Null'altro è di ch'io pensi: ella m'aprio / con dolci piaghe acerbe il fianco, ed ella / vien che m'uccida, o pur le sani e chiuda».

56. *ma trovo chi l'inaspra ognhor più cruda*, 'ma trovo chi ogni ora la rende più dolorosa'.

Il verbo *inasprire*, 'acuire', è *hapax* in Petrarca, nella forma avente la nasale geminata (*Rvf* 206 «s'i' 'l diSSI, il dir s'innaspri, che s'udia»); compare una sola volta anche nel

Casa (*Rime* 21, v. 7 «o l'inaspri e m'uccida, e pia tranquille») e nel Bembo (Stanza 8, v. 7 «Tutte inasprir le donne e i cavalieri»).

L'aggettivo *crudo/a* era già stato utilizzando in precedenza, all'interno della seconda strofa, associato al Regno di Amore (v. 16).

Si noti la presenza di suoni consonantici aspri, crudi, enfatizzati dall'allitterazione della vibrante /r/ associata a suoni occlusivi.

57-58. *Lasso, il pensier ciò che dispiace e duole / a l'alma inferma di ritrar fa prova, 'Misero, il pensiero tenta di allontanare ciò che dispiace e addolora l'anima'.*

Ritorna l'aggettivo «lasso», sempre riferito all'io lirico, già presente ai vv. 4 e 18; risulta una tessera particolarmente efficace nel fine di enfatizzare il tono drammatico del testo.

Altro elemento che Tasso recupera è il «pensier», entità fondamentale nei testi precedenti della stessa sezione tematica (cfr. X-XVII): questa volta non agisce in virtù della creazione dell'immagine dell'amata, bensì cerca di allontanare tutte quelle immagini che portano sofferenza all'io stesso.

Il termine «duole» si ricollega al tema della sofferenza visibile nella strofa precedente attraverso l'immagine delle piaghe e nella terza strofa nella sensazione di morte che prova il poeta; inoltre, appare in relazione etimologica ad altre tessere delle prime due strofe, ovvero v. 1 «duolo», v. 19 «mi dolgo», v. 27 «duol».

La dittologia sinonimica «dispiace e duole» non ha precedenti né in Petrarca né nel Bembo o nel Casa, ma si ritrova nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo: I, 36 «che darti morte me dispiace e duole».

Il sintagma «alma inferma» si riallaccia al motivo dell'infermità presente nella poesia amorosa del '200. In relazione a tale origine, Tasso lo riutilizzerà nelle *Rime sacre* del canzoniere Osanna (es: nella canzone *Alma inferma e dolente*). A livello intertestuale, tale espressione compare anche nell'*incipit* di un sonetto di Dionigi Atanagi (*Come uom che ha la alma inferma e sbigottita*).

59. *e più s'interna ne l'acerbe pene, 'e più penetra nelle dure pene'.*

L'aggettivo «acerbe» richiama, mediante l'uso di una variazione sinonimica, il medesimo campo semantico dell'«inaspra» del v. 56.

Per quanto riguarda l'intertestualità interna del Chigiano, si noti che la parola *pene* era già stata utilizzata nel madrigale XIV.

Il sintagma «acerbe pene» compare una sola volta in Petrarca, con ordine dei componenti invertito: *Rvf*316, v. 8 «mie pene acerbe sua dolce honestade».

60-61. La tessera «bella donna» è presente al v. 1 del sonetto IX («Bella donna i colori ond'ella vuole»); inoltre, rimanda al sonetto VI in lode della donna, il cui *focus* è posto interamente sull'aggettivo *bello/a*, iterato lungo tutto il testo.

Si noti la presenza dell'avverbio *ecco*, che introduce un aspetto di novità – in questo caso l'apparizione della donna – e che risulta di accezione positiva rispetto al valore che aveva nella seconda strofa, in cui introduceva l'allontanamento volontario dal «Regno crudo e 'nfelice» di Amore.

I due versi risultano legati da un forte *enjambement*: «trova / sostegno il core».

61-62. *hor come vite suole / che per sé stessa caggia, altrui s'attiene*, 'ora come la vite è solita aggrapparsi a qualcos'altro, poiché da sola cade'.

L'immagine naturalistica qui descritta funge da similitudine al rapporto tra il poeta e la donna: come la vite non può rimanere eretta senza un apposito sostegno, anche il cuore dell'io necessita della donna, la sua unica fonte di conforto. La derivazione è catulliana (cfr. *Carmina*, LXII, 49-56).

Si tenga presente che la stessa pianta è nominata nella favola boschereccia dell'*Aminta* e in due occasioni nella *Gerusalemme Liberata*, assimilando pressoché lo stesso significato nominato nella canzone: *Aminta*, I, vv. 152-153 I «et con quanti iterati abbracciamenti / la vite s'avvicchia al suo marito»; *GL*, III, 75 «Gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia / la vite, e con piè torto al ciel sen poggia»; *GL*, XX, 99 «Come olmo a cui la pampinosa pianta / cupida s'avvicchi, e si marite; / se ferro il tronca, o turbine lo schianta, / trae seco a terra la compagna vite». Non indifferente è il suo utilizzo nell'ultima opera del padre Bernardo Tasso, il *Floridante*, poema in ottave iniziato nel 1566, ma che fu poi completato, corretto e pubblicato dallo stesso Torquato nel 1587.

63-64. *quale hedera negletta hor la mia spene / giacer vedrassi*, 'come edera abbandonata ora la mia speranza si vedrà giacere'. Continua la similitudine botanica,

prendendo in considerazione un nuovo elemento, ovvero l'*edera*, comparata alla speranza dell'io.

È importante sottolineare che sia la vite sia l'*edera* simboleggiano il legame d'amicizia e di vita matrimoniale. L'origine di questo motivo è da ricondurre alla letteratura classica, e in particolare a Catullo che ne fa uso nei *Carmina* (es. cfr. LXII, 49-56). Inoltre, si riscontra anche nelle *Georgiche* (I, 1-3) e nelle *Egloghe* (II, 70; V, 32) di Virgilio, nelle *Metamorfosi* di Ovidio (X, 99-100; XIV, 661-66) e in altri autori latini. Sul versante della tradizione letteraria italiana, invece, si osservino i seguenti riferimenti: Petrarca, *Rvf* 318, vv. 7-8 «che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse, / qual per trunco o per muro hedera serpe»; Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 29 «Non cosí strettamente edera preme / pianta ove intorno abbarbicata s'abbia, / come si stringon li dui amanti insieme».

Il seguente passo sembra richiamare in qualche modo il v. 1 del sonetto XVII, dove a giacere era però la virtù dell'io («Giacea la mia virtù vinta e smarrita»).

Si consideri che l'aggettivo *negletto/a* è *hapax* sia nel *Canzoniere* petrarchesco (cfr. *Rvf* 270) sia in quello dellacasiano (cfr. *Rime* 48), e anche in quello del Bembo (cfr. *Rime*, CIII).

64-65. *s'egli pur non lice / ch'a lei s'appoggi, ch'ad altrui s'abbraccia*, 'se egli non permette che a lei si appoggi, l'abbracci qualcun altro'. La speranza dell'io non è più riposta nella donna che, ormai promessa sposa, non può più rispondere con le sue azioni solamente per sé stessa, bensì al futuro marito, colui che detiene il potere decisionale.

I termini «s'appoggi» e «s'abbraccia» ricalcano l'immagine naturalistica dei versi precedenti, in cui il contatto con un'altra superficie era strettamente necessario.

Si noti, a livello lessicale, il contatto col v. 7 della prima strofa: «qual più *sperar* ne *lice* ampia mercede».

Vi è la presenza di un *enjambement*.

66-67. Presenza di una figura etimologica tra «braccia» v. 66 e «s'abbraccia» v. 65; vista la posizione finale di verso di entrambi i termini, si può parlare di rima derivativa e inclusiva.

Le «braccia» nominate sono quelle dello sposo di Lucrezia.

67-68. Ripetizione di «vite» a distanza (vv. 61, 67). In questo caso, la *vite* non è controfigura dell'io, ma della donna, oltre ad incarnare il simbolo dell'unione matrimoniale che intercorre tra i due sposi; è nelle braccia dell'uomo che Lucrezia trova sostegno e protezione.

Si noti il chiasmo a distanza: v. 60 «bella donna», v. 68 «vite sì bella».

arbor felice / poggia pur, 'albero felice, appoggiati pure'. I versi sono legati da un *enjambement*. Si noti, inoltre, l'uso dell'iperonimo *albero* come variazione sinonimica dell'iponimo *vite*; i due elementi sono posizionati in modo parallelo, facendo precedere il sostantivo al suo aggettivo.

Il verbo «poggia» riprende etimologicamente «s'appoggi» di v. 66.

Il sintagma «arbor felice» non ha riscontro nel *Canzoniere*, dove però si trovano le varianti «pianta felice» (cfr. *Rvf* 323) e «arbor gentil» (*Rvf* 60). Sul versante rinascimentale, invece, ha riscontro in un sonetto di Gaspara Stampa (*Rime IX*, v. 1 «Arbor felice, avventuroso e chiaro»).

68-70. *augel canoro*, 'uccello che canta'. Metafora offerta come controfigura del poeta, utilizzata già in Petrarca (cfr. *Rvf* 23, 165, 207, 257,353) e soprattutto nel Casa, dove è usata con maggior frequenza (cfr. *Rime* 19, 32, 28, 40, 47, 49, 52, 53, 61). Facendo riferimento al clima rinascimentale, risulta interessante la presenza dello stesso sintagma in un sonetto di corrispondenza tra Benedetto Varchi e Lionardo Salviati («augel canoro e di purpurea in vi fé parer»), i quali riprendono nuovamente l'immagine variando l'iperonimo in favore dell'iponimo *cigno* («cigno, più d'altro mai canoro e bello»; «cigno canoro»)⁸⁰. L'uso diffuso nel Cinquecento dell'aggettivo canoro associato a un volatile generalmente è ricollegabile all'imitazione o semplicemente all'influsso oraziano.

Dal punto di vista sintattico tutti e tre i versi risultano legati da *enjambements*.

intorno ai vostri rami / l'ombra sol goda, e più non spero o brami, 'intorno ai vostri rami goda solamente l'ombra, e non spero o desidero qualcosa di più'. Continua la metafora naturalistica che vede nella figura dell'«arbor» la donna amata: il poeta, definito «augel canoro», chiede solamente di godere dell'ombra dell'amata, e quindi della sua immagine restando però ai margini, in una situazione di segretezza. Dal punto di vista

⁸⁰ cfr. R. Cella, *Sonetti di corrispondenza tra Benedetto Varchi e Lionardo Salviati*, in «Rivista di letteratura italiana», Accademia Editoriale, vol. 45, no. 3 (settembre-dicembre), 2016.

della tradizione, la rappresentazione della donna-albero e del godimento della sua ombra da parte dell'io è ben consolidata in Petrarca (cfr. *Rvf* 10, 23, 30, 34, 54, 60, 129, 142, 148, 190, 323, 326).

Una dittologia sinonimica posta a fine verso simile a «speri o brami» è usata da Petrarca, con l'inversione dell'ordine dei due predicati: *Rvf* 168, v.4 «mai come or presto a quel ch'io bramo et spero».

71-72. L'inciso «perché scaldi il petto / di novo amore» è posto su due versi, creando *enjambement*.

il nodo antico sprezzi, 'disprezzi il vecchio legame'. La metafora del *nodo* amoroso è *topos* nella tradizione, avviata e consolidata dallo stilnovo; si trova anche in Petrarca (cfr. es. *Rvf* 59, 175, 268, 271, ecc.). In questo caso, l'aggettivo *antico* rimanda a qualcosa di ormai passato, indicando quindi il rapporto che intercorreva tra l'io lirico e Lucrezia.

Il chiasmo «*novo* Amore, il nodo *antico*», i cui aggettivi risultano oltretutto antitetici, funge da opposizione tra presente e passato, tra lo sposo di Lucrezia e il poeta.

73. *ché di vedermi al cor già non le 'ncrebbe*, 'perché tempo fa al suo cuore non dispiacque di vedermi'.

74. *od essa che l'avinse, essa lo spezzi*, 'oppure colei che lo cinse, lo spezzi'. La struttura sintatticamente parallela, che prevede l'anteposizione del soggetto («essa») a seguito del predicato verbale («avinse» e «spezzi»), è alterata dalla presenza dell'antitesi che intercorre tra i due verbi.

75-76. *ché sciorlo homai, così intricato e stretto, / né la man stessa che l'ordio potrebbe*, 'perché, così aggrovigliato e stretto, che nemmeno la mano stessa che lo tesse potrebbe scioglierlo'. Continua la metafora del nodo amoroso, delineando attraverso un modo iperbolico l'indissolubile legame tra il poeta e la sua amata.

Come per il verso precedente, vi è la presenza di un'antitesi, questa volta tra «sciorlo» e «ordio». Il secondo termine è variante arcaica di *ordì*, passato remoto del verbo *ordire*, 'tessere'.

La «man» è quella di Amore; il sostantivo, riferito per giunta allo stesso soggetto, compariva già nella prima strofa (v. 8 «da la tua ingiusta man»).

A livello sintattico, si noti la riproposizione del medesimo modulo causale, costituito dall'anafora a distanza di «ché» (vv. 73, 75).

Si osservino i seguenti riferimenti petrarcheschi: *Rvf* 175, vv. 2-3 «'l caro *nodo* / ond'Amor di sua *man m'avinse*»; *Rvf* 270, vv. 69-73 «Ma poi che Morte e stata sì superba / che *spezzò il nodo* ond'io temea scampare, / ne trovar poi, quantunque gira il mondo, / di che *ordischi* 'l secondo, / che giova, Amor, tuoi ingegni ritentare?»; *Rvf* 283, v. 4 «del più leggiadro et più bel *nodo* ai *sciolto*»; *Rvf* 305, vv. 1-2 «Anima bella da quel *nodo sciolta* / che piu bel mai non seppe *ordir* Natura». Termini e rappresentazione analoghi si trovano anche nel Bembo: *Rime* IX, v. 3 «*sciolto* era il *nodo* che del bel tesoro»; *Rime* XLVI, v. 10 «poiche quel *nodo* è *sciolto* ond'io fui preso»; *Rime* LXXII, vv. 20-22 «che con sì *forte laccio* il cor mi *strinse* / quando primieramente Amor lo vinse / rallenti il *nodo* suo non pur *disciogliea*»; *Rime* CLIV, v. 9 «Ma s'ella il *nodo* a l'alma non *discioglie*»; *Rime* CXXIII, vv. 5-6 «Sento la bella *man* che 'l *nodo prende* / e *strigne* sì che 'l fin de la mia luce».

77-78. *e se pur anco occultamente crebbe / il suo bel nome ne' miei versi accolto*, 'e se persino di nascosto aumentò il suo bel nome accolto nei miei versi'. Tasso ribadisce la continuità con cui la donna amata è argomento principale dei suoi componimenti, nonostante sia ormai promessa a un altro uomo.

Si osservi il medesimo motivo meta-letterario in *Rvf* 297: vv. 13-14 «forse averrà che 'l bel nome gentile / consecrerò con questa stanca penna».

79. *quasi in fertil terreno arbor gentile*, 'come un albero nobile in terreno fertile'. La costante e sempre maggiore presenza dell'amata nei versi del poeta è paragonata mediante una similitudine a un albero le cui radici sono poste in un terreno adeguato alla sua crescita. Si osservi il richiamo a distanza, con variazione per quanto riguarda l'aggettivo, tra v. 67 «arbor felice» e v. 79 «arbor gentile». L'ordine dei componenti appare invariato, come anche la controfigura a cui si riferiscono, ovvero la donna. Dal punto di vista fonico, inoltre, si noti la corrispondenza di fonemi quali le vocali *e* e *i* e la liquida *l*.

Il sintagma «arbor gentile» appare già in Petrarca (cfr. *Rvf* 60), riferito alla pianta di alloro, pianta sacra ad Apollo; qui il legame persiste, in virtù dell'impegno artistico nominato dallo stesso poeta nei versi precedenti. Interessante è inoltre il contatto con *Rvf* 64, nonostante il terreno sia tutt'altro che fertile: v. 9 «che gentil pianta in arido terreno».

80. *stile*, 'comportamento'. Oltre al valore letterale, vi è la chiara allusione al piano meta-poetico.

A livello intertestuale, si tenga presente il seguente riferimento petrarchesco: *Rvf* 184, vv. 3-4 «[...] Amor s'ingegna / ch'i' mora a fatto, e 'n ciò *segue suo stile*». Analoga è la formulazione usata da Tasso nell'*Aminta*, nella scena in cui Dafne si rivolge con tono ironico a Silvia: I, v. 297 «Segui, segui tuo stile».

81-82. *non prenda a sdegno esser cantato e colto / da la mia penna humile*, 'non disdegni di essere preso e cantato dalla mia umile penna'.

Continua la metafora meta-poetica, alimentata da precise tessere lessicali quali «cantato» e «penna», iniziata con l'«augel canoro» di v. 69. Il passo sembra ricalcare fedelmente il seguente riferimento petrarchesco: *Rvf* 247, vv. 6-7 «non abbia a schifo il mio dir troppo humile, / degna d'assai piu alto et piu sottile».

Ritorna il termine «sdegno» che apriva il componimento (v. 1); in questo caso, si riferisce al «bel nome» (v. 78), sineddoche per indicare la donna stessa.

Dal punto di vista sintattico, i due versi risulta legati da un *enjambement*.

83-84. *ché d'Apollo ogni dono in me fia sparso / se pur de le sue gratie Amor fu scarso*, 'poiché in me ogni dono sarà disseminato da Apollo, nonostante Amore fu scarso delle sue grazie'.

Il verso ribadisce l'impegno poetico che avrà il poeta stesso nel lodare Lucrezia. La dichiarazione assume i tratti di una promessa, un saldo patto, grazie all'uso del tempo futuro («fia»).

La personificazione di Apollo – ampiamente usata nel canzoniere petrarchesco –, dio delle arti e della poesia, funge da elemento massimo e conclusivo della metafora meta-poetica. L'antitesi tra l'abbondanza derivante da Apollo e l'insufficienza delle grazie

amoroze è sistematica al messaggio che l'autore vuole trasmettere: la forza della poesia è maggiore di quella di Amore.

Entro l'universo letterario tassiano, si veda un passo analogo presente all'interno del sonetto XXXVIII della raccolta eterea: vv. 1-4 «Ben per tuo danno in te si larga parte / del suo divino spirto Apollo infonde / e i soni suoi, perché tu sol n'abonde, / sì scarsamente a noi versa e comparte».

85-87. *Canzon, sì l'alma è ne' tormenti avezza / che, se ciò l'è concesso, ella confida / paga restar ne le miserie estreme*, 'Canzone, l'anima è così abituata ai tormenti che, se gli è concesso ciò, lei si fida di restar appagata nelle miserie più grandi'.

Si noti l'antitesi tra l'aggettivo «paga», che rimanda alla sensazione positiva di soddisfazione, e il campo semantico negativo dei «tormenti» e delle «miserie estreme».

88-89. *ma se di questa speme / avien che 'l debil filo alcun recida*, 'ma se avviene che qualcuno tagli il debole filo di questa speranza'.

La metafora tessile del filo si ricollega al «nodo antico» dell'ultima strofa (v. 72), attorno al quale gravitano termini riconducibili alla medesima sfera semantica, quali «l'avinse» e «lo spezzi» v. 74, «sciorlo» e «intricato» v. 75, «l'ordio» v. 76. In entrambi i casi, l'autore interseca un elemento astratto, il legame amoroso nella sesta strofa e la speranza nel congedo, con uno concreto, il nodo e rispettivamente il filo.

L'immagine del «debil filo» è di origine petrarchesca: *Rvf* 37, vv. 1-2 «Si e debile il filo a cui s'attene / la gravosa mia vita». Si veda, inoltre, un altro luogo del *Canzoniere* in cui l'aggettivo in questione è associato al sentimento di *speme* dell'io: *Rvf* 21, v. 6 «speranza debile et fallace».

Si osservi la ripetizione a distanza, con variazione di forma, tra «spene» v. 63 e «speme» v. 64. L'uso equilibrato di entrambe le forme da parte di Tasso è già stato confermato nelle note del componimento XIV.

90-92. L'inciso posto al v. 91 separa sintatticamente la principale, che continua nel secondo emistichio e nell'ultimo verso: *tronchi un colpo insieme, / [...], al viver mio lo stame / e l'amoroso mio duro legame*.

I termini utilizzati riprendono, con l'uso sapiente di variazioni sinonimiche, versi precedenti: «tronchi» equivale a «recida» (v. 89); «lo stame» si ricollega al «dehil filo» (v. 89); «l'amoroso mio duro legame» riprende la metafora del «nodo antico» (v. 72).

Si osservi, inoltre, la ripetizione a distanza del verbo *bramare* tra il v. 70, «brami», e il v. 91, «bramo».

XIX (c. 12r)

Col sonetto XIX, Tasso riprende il motivo delle nozze presente nella canzone precedente. Il componimento si apre immediatamente con un'apostrofe ad Amore, con cui l'io lirico intrattiene un intimo e confidenziale colloquio. Nella prima quartina, infatti, il poeta paragona il passato al futuro: se nel momento in cui si innamorò, Lucrezia era un'innocente e pura fanciulla, ora risulta prossima al matrimonio. La dimensione futura prevede dunque non solo un allontanamento sociale dalla donna, ma una perdita della sua stessa purezza, simboleggiata dall'immagine erotico-amorosa della «colta rosa» e del petto sottoposto ai «caldi rai», metafora indicante gli occhi dello sposo. L'atto intimo rappresentato scatena la gelosia nell'io-lirico, sentimento indagato nella seconda quartina: da amante ardente, egli diviene freddo come il ghiaccio. La menzione di tale sfumatura interiore anticipa una sezione estremamente importante del Chigiano, quella del poeta geloso (LXII-LXIX). Il fenomeno della gelosia inizia ad emergere proprio nel Cinquecento, acquistando enorme fortuna. Diversi filosofi e uomini di lettere, infatti, si cimenteranno nella descrizione teorico-filosofica di tale sentimento, dividendosi a grandi linee in due visioni contrapposte: coloro che sostengono che questo moto emotivo faccia parte inevitabilmente dell'esperienza amorosa, e chi, invece, è fermamente convinto che sia un'emozione contraria all'amore e quindi da evitare.

Nonostante questo cambiamento interiore, l'amante non può fare a meno di rivolgersi alla figura femminile. Ribadendo la sua condizione miserabile, nella prima terzina infatti viene rappresentata una dimensione voyeuristica: l'io, correndo nel punto in cui si trova la donna, osserva con attenzione la scena fisico-amorosa tra lei e il futuro marito. La focalizzazione non è tuttavia incentrata sull'amata, oggetto del desiderio dell'io, né sugli sguardi della coppia, bensì unicamente sull'avversario e sui movimenti dell'«invidiata mano» che, felicemente, percorre il corpo di Lucrezia, giungendo al suo «bianco petto». Nonostante la donna si stia donando a un altro uomo, si noti come il tema del candore e la metafora naturalistica tipici della *descriptio puellae* non assumono alcuna variazione.

La dimensione patetico-drammatica che caratterizza la seconda parte del sonetto, scandita da quel «Misero» di v. 9, trova il suo culmine nell'ultima terzina, attraverso il modulo della domanda retorica. Di fronte a questa precaria situazione, l'amante si chiede infatti come potrà vivere senza alcun pietoso riscontro da parte della donna amata. Interessante, oltre al motivo della vita, è il riferimento alla produzione poetica: il verbo

spirare può essere interpretato metaforicamente come *parlare* o *cantare* – metafora già utilizzata nei componimenti III, IV, XV, XVIII – e di conseguenza come *poetare*; allo stesso modo, la voce *sospiri* si riallaccia per tradizione petrarchesca alla dimensione poetica.

Dal punto di vista sintattico, le strofe sono ben scandite da segni di punteggiatura forti alla fine di ognuna.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Il modulo è petrarchesco per eccellenza.

Le rime risultano prevalentemente vocaliche (A -ai; B -osa; C -iri; E -ano), ad eccezione della rima D (-etto).

Ragiona con Amore andando a ritrovare la sua donna

Amor, colei che verginella amai
Doman credo veder novella sposa
Simil, se non m'inganno, a colta rosa
Che spieghi il seno a caldi rai; 4

Ma chi l'aperse non vedrò giamai
Ch'al cor non geli l'anima gelosa;
E s'alcun foco di pietate ascosa
Il ghiaccio può temprar, tu solo il sai. 8

Misero, et io là corro, ove rimiri
Fra le brine del volto e 'l bianco petto
Scherzar felice invidiata mano.

Hor come esser potrà ch'io viva e spiri, 12
Se non m'accenna alcun pietoso affetto
De gli occhi suoi ch'io non sospiro invano?

1-2. L'apostrofe ad Amore ricalca l'*incipit* della canzone XVIII.

I versi, legati da *enjambement*, rappresentano il passato e il futuro, tempi dettati dai predicati e dall'avverbio «doman». Si noti l'antitesi tra «verginella» e «novella sposa».

3-4. I versi descrivono la donna con una metafora naturalistica tipica della poesia erotico-amorosa delle origini, specie in area francese e occitanica: «colta rosa». Riecheggia qui l'Orlando Furioso di Ariosto: «e se di bello avea serbata cosa, / tosto restò come al sol colta rosa» (XXVIII, 27). L'immagine e il lessico utilizzato, anche nel caso di un significato differente, sono presenti nel repertorio petrarchesco, nel quale viene meno l'allusione sessuale: *Rvf* 127 «Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei / allor allor da vergine man colte»; *Rvf* 245 «Due rose fresche, et colte in paradiso»; *Rvf* 323 «come fior colto»; *Rvf* 125 «fior colgo».

L'allusione erotico-sessuale ha continuazione nel verso successivo, in cui dall'elemento naturale si passa all'elemento fisico-corporeo della donna: «spieghi il seno a caldi rai». Il termine *seno* compare già nel sonetto proemiale, tuttavia in riferimento al petto dell'amante, e nel sonetto III (vv. 5-6 «Nel bianco seno Amor soavemente / scherzava»). Per quanto riguarda il modello petrarchesco, si veda il riferimento *Rvf* 260: v. 10 «apre il suo casto et disdegnoso petto».

I *caldi rai* sono una metafora che cela in realtà gli occhi dello sposo di Lucrezia. Il sintagma è già stato utilizzato da Tasso, con una minima variazione, nel sonetto XVI (v. 8 «raggi ardenti»), come anche da Petrarca in *Rvf* 71 («ardenti rai») e nel Bembo (*Rime* CXXXI, v. 9 «i caldi rai»).

Si osservi l'allitterazione di /s/: v. 2 «sposa»; v. 3 «simil, se», «rosa»; v. 4 «spieghi il seno»

5. *ma chi l'aperse*, 'ma chi l'apri'; il soggetto è lo sposo di Lucrezia, colui che potrà cogliere la rosa. La forma del passato remoto di *aprire* qui utilizzata all'altezza di Tasso risulta comune e interscambiabile con *apri*.

6. *L'anima gelosa* anticipa un tema fonda mentale nel Chigiano del Tasso a cui sarà concessa un'intera sezione, comprendente i testi LXII-LXIX (poeta geloso). Il fenomeno della gelosia avrà enorme fortuna nel '500, secolo in cui diversi letterati proveranno a fornire una spiegazione teorica di tale sentimento.

Tra «geli» e «gelosia» è presente un evidente richiamo fonico.

7-8. *e s'alcun foco di pietate ascosa / il ghiaccio pò temprar*, 'e se un fuoco di pietà nascosta può temperare il ghiaccio'. Si tengano presenti i seguenti passi petrarchesco: *Rvf* 153, vv. 1-2 «Ite, caldi sospiri, al freddo core, / rompete il ghiaccio che Pietà contende»; *Rvf* 217, vv. 3-4: «ch'un foco di pietà fessi sentire / al duro cor ch'a mezza state gela».

La metafora del gelo interiore è particolarmente importante nel sonetto 63 del Casa: in esso, la parola ghiaccio compare ben due volte e una terza volta in forma di figura etimologica.

L'antitesi tra «foco» e «ghiaccio» è usata frequentemente in Petrarca (cfr. *Rvf* 30, 66, 68, 71, 105, 125, 134 150, 152, 171, 178, 202, 223, 298, 363).

tu solo il sai: modulo retorico già presente in Petrarca (cfr. *Rvf* 93 «et tu 'l sai»; *Rvf* 325 «tu sol ne sai»; *Rvf* 355 «tu 'l sai»); si riscontra anche nel Casa (cfr. *Rime* 13, v. 11 «tu 'l sai») e nel Bembo (cfr. *Rime* CXLII «tu 'l sai»; CXLIV «e tu misero il sai»).

9. *Misero*: l'io si rivolge ora a sé stesso.

Et io là corro: l'espressione ricorda sì come ei corresse a meta» del sonetto XI, in cui a muoversi rapidamente nel tentativo di non perdere il contatto con l'amata era il pensiero dell'io.

Il verbo «rimiri», 'rimiro', già presente nella forma iterativa nel sonetto VII e nel madrigale XIII, dà avvio alla rappresentazione di una visione che si sviluppa dei due versi successivi, legati da un *enjambement* a distanza tra il v. 9 e il v. 11.

10. Si osservi i moduli della *descriptio puellae* per delineare il candore del volto, mediante una metafora naturale («brine»). Si veda il seguente riferimento intertestuale tassiano: VI, v. 4 «o le rose fiorir tra nevi e brine».

Il colore dell'incarnato è confermato ulteriormente dal sintagma «'l bianco petto», che si riassocia al «bianco seno» del sonetto III e più in particolare al sonetto VIII, il cui contenuto prevedeva una sofisticata comparazione tra il petto della donna e la via lattea. Più strettamente fedele al v. 10 è l'*incipit* del sonetto VII: «Tra 'l bianco viso e 'l molle e casto petto».

A livello intertestuale, si tenga presente che il termine «brine» è *hapax* nel *Canzoniere* (cfr. *Rvf* 220); non compare invece nel Casa e nel Bembo.

11. Il sintagma «scherzar felice» si può ricollegare ai vv. 5-6 del sonetto III: «nel bianco seno Amor soavemente / scherzava». In questo caso, tuttavia, a scherzare non è Amore personificato, bensì l'«invidiata mano», sineddoche che indica lo sposo di Lucrezia.

12-14. Il sonetto si chiude con una domanda retorica posta dall'io a se stesso. Il modulo riprende analogamente quello dell'*incipit* del madrigale XIV: vv. 1-4 «Come vivrò ne le mie pene, Amore, / sì lunge dal mio core, / se la dolce memoria non m'aita / di lei che è la mia vita?».

Si consideri la metafora *spiri*, 'parlo' o 'canto'. Lo slittamento semantico connesso, anziché a un elemento naturale quale il vento, alla voce umana era già apparso nei componimenti III, IV, XV. In questo caso, il riferimento acquista una certa importanza, poiché sottolinea la necessità della visione o di un riscontro da parte dell'amata, oggetto indiscusso della poesia dell'io lirico.

L'aggettivo «pietoso» si ricollega alla «pietate ascosa» di v. 7 (figura etimologica); a livello dell'intertestualità tassiana, si tenga presente che il seguente termine nei testi precedenti è sempre associato all'amata (cfr. XVI, XVII).

De gli occhi suoi ch'io non sospiro invano?, 'dagli occhi suoi che io non lamento inutilmente?'.

Tra i vv. 13-14 vi è la presenza di un *enjambement*: «alcun pietoso affetto / de gli occhi suoi».

Il termine *sospiro*, con le sue coniugazioni e le variazioni etimologiche, è tipicamente petrarchesco: oltre ad apparire nel sonetto proemiale (v. 2 «di quei sospiri ond'io nudriva 'l core»), è presente nel *Canzoniere* in 124 occorrenze. Anche nel Casa è confermata l'importanza di tale etimo (15 occorrenze).

Si noti il richiamo fonico tra «spiri» v. 12 e «sospiro» v. 14.

XX (c. 12v)

Col sonetto XX continua la riflessione interiore dell'io lirico, che questa volta indirizza i suoi dubbi al cielo. Volgendosi verso la volta celeste, nel tremolio delle lucenti stelle egli non può fare a meno di intravedere quello delle fiamme presenti negli occhi dei «cortesi amanti». In questa comparazione, riemergono i motivi della luce e dell'ardore, tipici dell'esperienza amorosa che scaturisce proprio attraverso lo sguardo dell'amata.

Dopo questa premessa, l'io prosegue la sua riflessione ponendo a sé stesso un'interrogativa che investe l'intera seconda quartina: la superiorità divina e fisica degli astri permette loro di percepire gli «affanni», i «dolci pianti», le «insidie» e i «passi erranti» degli uomini e di provarne pietà? La risposta a una possibile conoscenza superiore e insieme a un'umana sensibilità delle stelle rimane tuttavia senza risposta, ma non senza speranza. Nella terza strofa, infatti, l'amante continua il dialogo con le «cortesi luci», dichiarando loro piena fiducia: anche se fosse nei panni del povero Leandro, separato dalla sua amata, o in quelli di un forestiero che ha perduto la via, l'io non si dispererebbe e attenderebbe il soccorso degli astri. Per quanto riguarda il primo paragone nominato da Tasso, questo è riconducibile a una narrazione di origine classica, ripresa dal padre Bernardo Tasso in un poemetto, *Favola di Leandro e d'Ero*, da cui probabilmente il figlio ha attinto: Ero e Leandro sono due amanti che vivono su due sponde opposte del mare e che sono dunque separati dalle acque marine, senza potersi congiungere. La disperazione e l'impotenza del personaggio trovano dunque uno sfondo drammatico adeguato nel discorso tassiano.

In questa richiesta di aiuto e in questo legame intriso di fiducia e speranza, Tasso lavora in filigrana facendo coesistere due piani semantici differenti: se da un lato il protagonista si rivolge alle stelle, dall'altro bisogna tener presente che proprio in esse si nascondono gli occhi di Lucrezia, la sua amata ormai lontana. Ecco che allora, la speranza non è unicamente di stampo divino, ma si nutre della concreta vicenda personale dell'io legata ad amore: ciò che si desidererebbe è un riscontro da parte della figura femminile, come era stato già anticipato nella conclusione del sonetto precedente.

Nel percorso travagliato dell'io amante, nasce la consapevolezza della necessità di una guida: la richiesta è volta ancora una volta alle stelle. Per renderle evidenti ai suoi occhi, l'io implora il sole di farle ancora più «chiare», così da sciogliere ogni dubbio sul proprio cammino e illuminare i passi giusti da compiere.

Dal punto di vista sintattico, è evidente come ogni strofa combaci a un periodo e a un passo argomentativo ben preciso: la prima quartina introduce il tema del cielo e in particolare l'oggetto apostrofato al quale l'io rivolge le sue riflessioni; la seconda è costituita interamente di una domanda retorica nel modulo del monologo interiore, che conferisce un effetto patetico-drammatico; la terza strofa introduce il tema della speranza, sempre viva nell'io nonostante la deviazione del suo cammino; l'ultima strofa invece, oltre ad assumere la tipica funzione conclusiva, si propone come richiesta di guida alle stelle.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Il modulo è petrarchesco per eccellenza.

Le rime sono prevalentemente consonantiche (A -elle; B -anti; E -orso), ad eccezione di C (-are) e D (-io).

Si osservi la presenza di una rima ricca, *tremanti:amanti* (vv. 2-3), e di una rima inclusiva, *soccorso:corso* (vv. 11, 14).

Camminando di notte prega le stelle che guidino il suo corso.

Io veggio in cielo scintillar le stelle
 Oltre l'usato e lampeggiar tremanti,
 Come ne gli occhi de' cortesi amanti
 rimiriamo talhor vive facelle. 4

Aman forse là suso, o pur son elle
 Pietose a' nostri affanni, a' dolci pianti
 e scorgon l'insidie e' passi erranti
 Là dove altri d'amor goda e favelle? 8

Cortesi luci, se Leandro in mare
 O travïato peregrin foss'io,
 tra' boschi attenderei da voi soccorso.

Così vi faccia il sol più bello chiare, 12
 Siate fidata scorta al desir mio
 E guidate de' passi il dubbio corso.

1-2. *Io veggio in cielo scintillare le stelle / oltre l'usato*, 'io vedo in cielo scintillare le stelle oltre l'ordinario'. Presenza di un *enjambement*.

e lampeggiar tremanti: riprende con una variazione sinonimica lo scintillio delle stelle; il termine «tremanti» delinea in modo preciso come appaiono agli occhi dell'uomo le forme celesti, segno anche di un'attenzione astronomica particolare nella contemporaneità del poeta. Dal punto di vista intertestuale, si tenga presente che il verbo *lampeggiare* è *hapax* in Petrarca (cfr. *Rvf* 292, v. 6 «'l lampeggiar de l'angelico riso»). Sul versante della prosa, la metafora associata agli occhi si ritrova ben due volte in Boccaccio: *Decameron*, 12. 16 «E 'l lampeggiar degli occhi della donna, veggendo» 25. 11 «E veggendo alcun lampeggiar d'occhi di lei, verso di lui alcuna volta».

Si noti il legame con l'episodio dello scontro tra Tancredi e Clorinda della *Gerusalemme Liberata*: III, 22 «Lampeggiàr gli occhi, e folgoràr gli sguardi, / dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?»

3-4. Le stelle sono paragonate mediante una similitudine alle «vive facelle», 'vive fiamme', presenti negli occhi dei «cortesi amanti». Il cielo che contiene i corpi celesti è quindi sovrapponibile agli occhi degli amanti, da cui si intravede il tipico fuoco amoroso. Lo sguardo appare qui nella sua accezione tradizionale quale porta del cuore.

Il sintagma «cortesi amanti» rimanda agli «accorti amanti» del sonetto proemiale e ai «vagli amanti» del sonetto IX del Chigiano; l'uso preciso si riscontra in *Rvf* 72, passo in cui compare inoltre l'associazione tra gli occhi della donna e l'aggettivo *tremanti* che nel sonetto tassiano è riferito alle *facelle*, («Certo il fin de' miei pianti, / che non altronde il cor doglioso chiama, / ven da' begli occhi alfin dolce tremanti, / ultima speme de' cortesi amanti»), negli *Asolani* del Bembo (cfr. III, cap. IX) e nelle *Rime* di Gaspara Stampa (cfr. CCL).

In relazione allo sfondo celestiale e agli elementi ad esso connessi, quali gli occhi e le fiamme, si vedano inoltre i seguenti legami col *Canzoniere*: *Rvf* 22 «ma poi che 'l ciel accende le sue stelle», «pur quand'io veggio fiammeggiar le stelle»; *Rvf* 52 «or quand'egli arde 'l cielo, / tutto tremar d'un amoroso gielo » *Rvf* 127 «Non vidi mai dopo nocturna pioggia / gir per l'aere sereno stelle erranti, / et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo, / ch'i' non avesse i begli occhi davanti / ove la stanca mia vita s'appoggia, / quali io gli vidi a l'ombra di un bel velo; / et si come di lor bellezze il cielo / splendea quel di, cosi

bagnati anchora / li veggio sfavillare, ond'io sempre ardo»; *Rvf*157 «et gli occhi eran due stelle»; *Rvf*218 «col suo bel viso suol dell'altre fare / quel che fa 'l di de le minori stelle»; *Rvf*233 «che 'n lei fur come stelle in cielo sparte».

5-8. La quartina si apre con una domanda retorica che investe tutti i versi e che rimanda al modulo dell'interrogazione interiore dell'io presente già nei testi XIV, XV, XVI, XVII, XVIII e XIX del Chigiano.

là suso, 'lassù', per indicare il cielo.

L'*enjambement* ai vv. 5-6 separa la copula e il soggetto dall'elemento nominale: «son elle / pietose». Si osservi come la comparazione che ha come elemento base le stelle continui in questa seconda strofa facendo riferimento non più ai *cortesi amanti*, bensì, in modo velato, alla donna. Infatti, il motivo della pietà e l'utilizzo dell'aggettivo *pietoso* erano già stati visionati in altri componimenti del Chigiano, tra cui il precedente, e l'associazione che ne derivava era tutta incentrata sulla figura femminile (cfr. XIV, XVII, XIX).

L'ossimoro «dolci pianti» trova riscontro in Petrarca, ma al singolare (cfr. *Rvf* 130, 156, 332). Si ricordi il costante gioco antitetico che Tasso sviluppa nei suoi testi facendo ricorso all'aggettivo *dolce* (cfr. II, IV, VI, VII, XI, XII, XIII).

La tessera «passi erranti» compare anche nella *Gerusalemme liberata* (cfr. canto XX e canto VII).

là dove altri d'amor goda e favelle?, 'laddove qualcun altro goda e parli d'amore?'. Gli elementi del verso sono in antitesi con quelli del v. 7, «l'insidie e' passi erranti», 'le insidie e i passi che errano' (*errare* nel senso sia di 'vagare' sia di 'sbagliare'). Il poeta vuole sottolineare gli aspetti negativi che si nascondono dietro l'esperienza amorosa e che, di primo impatto, non sono percepiti dagli amanti.

Si consideri che il termine *insidia* non ha riscontro in Petrarca; nel Casa compare solo in un'occorrenza, il cui sfondo appare di valore antitetico, come nel sonetto tassiano: *Rime* 46 «tutte le insidie ei dolci furti miei».

9-11. *Cortesi luci*: l'apostrofe alle stelle si nutre dell'aggettivo che precedentemente era stato associato agli *amanti* al v. 3.

Leandro: si rifà alla storia d'amore tra Ero e Leandro risalente a due autori classici (uno latino e uno greco); secondo la narrazione, i due protagonisti vivono su due sponde opposte del mare, elemento di separazione che si ritrova anche nel sonetto tassiano. Probabilmente Tasso ne viene a conoscenza per il riuso che ne fa il padre Bernardo, in un poemetto, esperimento poi respinto dallo stesso poeta, in versi sciolti (cfr. *Favola di Leandro e d'Ero*)⁸¹.

I seguenti versi, legati da *enjambement*, racchiudono due paragoni dell'io che fa di sé medesimo: nel primo si immagina come Leandro, lontano dall'amata; nel secondo l'io assume le vesti di un «traviato peregrin», ovvero di un 'pellegrino sperduto', di un forestiero che ha perso la via.

Il «soccorso» v. 11, implorato al cielo, rimanda ad analoghe richieste presenti in Petrarca: *Rvf*21, v. 10 «ne l'exilio infelice alcun soccorso»; *Rvf*264, vv. 6-8 «mille fiate o chieste a Dio quell'ale / co le quai del mortale / carcer nostro intelletto al ciel si leva» e vv. 19-20 «L'un penser parla co la mente, et dice: / “Che pur agogni? onde soccorso attendi?»

Per quanto riguarda il contesto boschereccio citato al v. 11, si veda il seguente riferimento dell'acasiano, nel quale troviamo ulteriori tessere lessicali analoghe a quelle del Tasso: *Rime* 45 «Qual chiuso albergo in solitario bosco / pien di sospetto suol pregar talora / corrier di notte traviato e lazo».

12. L'io continua il discorso riferendosi alle stelle.

vi faccia il sol più bello chiare: l'io richiede al sole più luminoso di rendere le stelle, già lucenti per natura, chiare (iperbole).

13. *siate fidata scorta al mio desir*, 'siate una guida sicura del mio desiderio'. Il sintagma «fidata scorta» compare già in Petrarca in *Rvf*277; si veda inoltre, la canzone alla Vergine, testo finale del *Canzoniere* (*Rvf*366), in cui la stessa tessera appare con una minima variazione e in cui l'io lirico, come un pellegrino disperso e disorientato, si rivolge alla sua guida, associandola a una stella: «Vergine chiara et stabile in eterno, / di

⁸¹ B. Spaggiari, *L'«enjambement» di Bernardo Tasso.*, «Studi di filologia italiana», LII (1994), pp. 111-139 riportato in «Studi Tassiani», Bergamo, no. 43, XLIII, 1995, p. 137.

questo tempestoso mare stella, / d'ogni fedel nocchier fidata guida, / pon' mente in che
terribile procella / i' mi ritrovo sol, senza governo, / et o gia da vicin l'ultime strida».

14. *e guidate de' passi il dubbio corso*, 'e guidate l'incerto cammino dei passi'.
L'immagine del «dubbio corso» si riscontra anche in Della Casa: *Rime* 46 «il corso mio
dubbioso»; *Rime* 47 «Errai gran tempo, e del camino incerto / misero pellegrino molti
anni andai / con dubbio piè, sentier cangiando spesso». Si veda inoltre il Bembo: *Rime*
CLXII «e nel dubbio sentier fidata scorta».

XXI (c. 13r)

Il seguente componimento si rivolge alle emozioni negative dell'amante, ovvero alle sue preoccupazioni e alle sue sofferenze. Se il sonetto XVII affermava una potenza superiore del dolore rispetto a quella della virtù (vv. 1-2 «Giacea la mia virtù vinta e smarrita / nel duol, ch'è sempre in sua ragion più forte»), dopo l'apparizione di madonna in sogno tutto cambia di segno, conferendo una «nova speme». Così, come visto nei precedenti sonetti, anche nel seguente componimento la vittoria è nelle mani della dimensione positiva, della fiducia.

L'*incipit* è in *medias res*: il poeta ripropone la situazione passata in cui il cuore era oppresso dal peso della sofferenza, vivacizzando il discorso e distanziandosi da tale situazione con l'imperativo «fuggite». La nuova condizione positiva è subito dichiarata nella chiusa della prima quartina. Amore, dunque, ha deciso di cambiare direzione e di conferire all'io «nova speme» e «più bei desiri».

Il gioco metaforico tra gli astri del cielo e le fiamme degli occhi degli amanti, presentato nel sonetto precedente, ritorna qui nella seconda quartina, enfatizzandone i tratti riferiti alla donna: «occhi infiammati di celeste ardore» (v. 6), «l'alto splendore» (v. 7), «l fiammeggiar di que' cortesi giri». L'amata è dunque elevata a un valore divino, celeste, e così anche l'effetto che ne deriva, troppo forte per essere sostenuto dallo sguardo dell'io.

Il movimento di allontanamento delle preoccupazioni è associato a quello di uno stormo di uccelli notturni, la cui rapida ritirata è dettata dai ritmi della natura e dal ritorno della luce solare. L'immagine antitetica tra la notte e il giorno si nutre di un valore semantico ulteriore. Il piano esteriore dell'atmosfera terrestre combacia infatti con quello interiore dell'io: come il buio lascia posto ai raggi solari, anche il dolore e le inquietudini fuggono in vista di emozioni positive. Tale metafora è ripresa e ribadita nella conclusione finale, nel cui «sol» indicato da Amore si vede chiaramente la venuta di Lucrezia.

Tutto il sonetto è quindi giocato sull'opposizione: luce e ombra, gioia e dolore, speranza e disperazione.

Dal punto di vista della sintassi, vi è una continuazione tra la seconda e la terza strofa, rompendo lo schema tipico della tradizione, che vede invece una cesura sintattica tra le due.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE CDE. Il modulo è petrarchesco per eccellenza.

Le quartine possiedono rime vocaliche, legate tra loro dalla presenza della vibrante /r/ (A -iri; B -ore); le terzine, invece, sono costituite di rime consonantiche, due delle quali riprendono la vibrante delle prime due strofe (C -osco; D -orna; E -astra).

Appressandosi alla sua donna dice a' suoi pensieri ed a' suoi affanni che si partano da lui.

Fuggite, egre mie cure, aspri martiri,
sotto il cui peso giacque oppresso il core,
Ché per albergo hor mi destina Amore
Di nova speme e di più bei desiri. 4

Sapete pur che quando avien ch'io miri
Gli occhi infiammati di celeste ardore,
Non sostenete voi l'alto splendore
Né 'l fiammeggiar di que' cortesi giri, 8

Ma ve 'n fuggite quel notturno e fosco
Stormo d'Augelli inanzi al dì che torna
A rischiarar questa terrena chiostra.

E già, s'a certi segni il ver conosco, 12
Vicino è il sol che le mie notti aggiorna,
E veggio Amor che me l'addita e mostra.

1. *Fuggite, egre mie cure, aspri martiri*, 'Fuggite, mie preoccupazioni afflitte, duri tormenti'; il sonetto si apre con un'apostrofe alle preoccupazioni e al dolore dell'io lirico.

Si noti la somiglianza con un passo della *Gerusalemme liberata* (canto V): «ma preme mille cure egre e dolenti, / altamente riposte in mezzo al petto».

Si tenga inoltre presente che l'aggettivo *egro* è *hapax* nel *Canzoniere*: Rvf 328, v. 5 «Qual a gia i nervi e i polsi e i pensier' egri». Sempre entro l'universo petrarchesco, è importante sottolineare che il sostantivo *cura* non è mai al plurale.

Nel Casa, mantenendo un uso parco, l'aggettivo in questione compare in sole due occorrenze: *Rime* 14, vv. 1-2 «Cangiai con gran mio duol contrada e parte, / com'egro

suol, che ‘n sua magion non sana»; *Rime* 54, vv. 1-4 «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». Per quanto riguarda il secondo elemento del verso, gli «aspri martiri», si trova un riscontro preciso sempre nel Casa: *Rime* 45 «gli aspri suoi martiri».

Interessante è la presenza analoga dell’*incipit* in un autore minore, Filomeno Quistri, di cui si sono conservati due sonetti nel nono libro della raccolta cinquecentesca *Rime di diversi autori eccellentissimi*, pubblicata a Cremona da Vincenzo Conti nel 1560: v. 1 «Le aspre cure di amor, gli aspri martiri». Si veda anche l’*incipit* di una ballata musicata di Gabriello Chiabrera: «Schiera d’aspri martiri».

2. Il verso sottolinea, mediante l’uso di una metafora, il peso che il cuore dell’io ha dovuto sopportare. La stessa immagine appare nel Casa: *Rime* 23, v. 3 «‘1 cor oppresso».

Si osservi, inoltre, la stessa metafora in Petrarca: *Rvf* 53 «si gravemente e oppressa et di tal soma».

3-4. ché per albergo ho mi destina Amore / di nove speme e di più bei desiri, ‘perché ora Amore mi assegna nuova speranza e più bei desiderii come rifugio’.

La coppia «nova speme» e «bei desiri» si pone in antitesi con i due elementi apostrofati al v. 1, «egre mie cure, aspri martiri».

Il sintagma «nova speme» era già stato utilizzato nel sonetto XVII.

5-6. *Sapete pur che quando avien ch’io miri*, ‘sapete davvero che quando avviene che io guardo’.

Il verso si pone in *enjambement* col successivo; in posizione di *rejet* è riportato il complemento oggetto, il quale occupa l’intera porzione versale («gli occhi infiammati di celeste ardore»).

La specificazione «di celeste ardore» tende a divinizzare la donna e si riallaccia al componimento precedente che giocava con la sovrapposizione metaforica tra gli occhi e le stelle del cielo (cfr. XX). Ritorna, inoltre, il *topos* del fuoco amoroso, riscontrabile dallo sguardo dell’amata, già presente in IV (vv. 10-11 «e più cocenti / fece le fiamme da’ be’ lumi accese»), V (v. 8 «era del foco che de gli occhi usciva»), XII (v. 6 «al dolce foco de’ be’ vostri lumi»), XVII (v. 8 «quest’ombre oscure co’ bei raggi ardenti»), XX

(vv. 3-4 «come ne gli occhi de' cortesi amanti / rimiriamo talhor vive facelle»). L'immagine, tipica della tradizione, si riscontra anche nel Casa: *Rime* 9 vv. 2-3 «fuggir mi fora il vostro ardente raggio, / bench'io n'avampi, o donna»; *Rime* 11, v. 3 «begli occhi ardenti». Lo stesso si veda in Petrarca: *Rvf* 230, vv. 1-2 «I' piansi, or canto, che 'l celeste lume / quel vivo sole alli occhi miei non cela»; *Rvf* 71 «agli ardenti rai»; *Rvf* 90, vv. 2-3 «'l vago lume oltra misura ardea / di quei begli occhi»; *Rvf* 171, v. 6 «arder con gli occhi»; *Rvf* 198, v. 9 «vedendo ardere i lumi ond'io m'accendo». Dal punto di vista del panorama letterario tassiano, si consideri che la tessera «occhi infiammati» era già stata fedelmente utilizzata dal Tasso nell'*Aminta*: «gli occhi infiammati e pieni / d'un ingannevol riso».

7. *l'alto splendore*: continua la divinizzazione della donna, elevata a un livello superiore mediante l'aggettivo «alto». Oltre alla metafora del fuoco, compare anche quella, decisamente correlata, della lucentezza: entrambe si ricollegano agli occhi della figura femminile.

8. *né 'l fiammeggiar di que' cortesi giri*

, 'né lo scintillare di quei gentili sguardi'. Continua l'immagine dell'ardore amoroso e della lucentezza. In relazione a ciò, si osservi la figura etimologica tra «fiammeggiar» (v. 8) e «infiammati» (v. 6).

L'utilizzo dell'aggettivo *cortesi* si riallaccia alle «cortesi luci» (v. 9) del testo precedente: la correlazione tra le stelle e gli occhi, dichiarata nella prima strofa del sonetto XX, ha quindi motivo di comparazione.

I «cortesi giri», metonimia, vogliono indicare il movimento errante degli occhi. La stessa immagine è utilizzata nel sonetto VI: v.3 «bella se volger gli occhi in vaghi giri».

A livello intertestuale, si tenga presente il sonetto 31 del Casa, con cui la seguente quartina intrattiene uno stretto rapporto dal punto di vista lessicale.

9-11. A livello sintattico, la terzina è costituita interamente di versi inarcati e da rapporti antitetici.

Si noti la ripetizione a distanza di «fuggite» (v. 1 e v. 9).

La dittologia sinonimica posta alla fine del v. 9, «notturno e fosco», ‘notturno e cupo’, definisce lo «storno d’Augelli» di v. 10. La coppia, con una variazione del primo termine, si ritrova in *Rvf* 323, nella stessa posizione di fine verso («ombroso e fosco»).

Lo scenario notturno riprende il sonetto XX, testo precedente; inoltre, ritorna il termine *fosco*, qui posto a v. 9, e riscontrabile anche nel sonetto XVII (v. 14 «e ‘l fosco di tua vita in lui ralumi»).

Si noti che *storno* è hapax nel *Canzoniere* (cfr. *Rvf* 23).

inanzi al dì che torna / a rischiarar questa terrena chiostra, ‘davanti al giorno che torna a illuminare questa corte terrena’. La scena naturale descritta si nutre di un’antitesi tra notte e giorno. La stessa valenza oppositiva è riscontrabile nei predicati «torna» v. 10 e «fuggite» v. 9. In riferimento all’animale citato e al contrasto descritto, si tenga presente *Rvf* 165: v. 14 «che son fatto un augel notturno al sole».

La «terrena chiostra» v. 11 si pone in antitesi alla descrizione divina della donna, visibile al v. 6 con «celeste ardore». Lo stesso sintagma è inoltre utilizzato da Bernardo Tasso nell’*Ode al signor Lelio Capilupio* («o patria illustre, o albergo / di quanto ben ci mostra / questa terrena chiostra»).

12. *s’a certi segni il ver conosco*, ‘se riconosco il vero in certi segni’. Il termine «ver» riprendere la dichiarazione di verità dell’esperienza amorosa del sonetto proemiale (v. 1 «Vere fur queste gioie e questi ardori»), valore riscontrabile anche nel sonetto X (v. 4 «per agguagliarlo a voi, non giunge al vero») e nel madrigale XVI (v. 9 «Deh, non sai tu che più sembante al vero»).

13. *vicino è il sol che le mie notti aggiorna*, ‘è vicino il sole che trasforma le mie notti in giorno’. Continua l’antitesi tra il giorno e la notte, iniziata nella terzina precedente. In relazione a ciò, si tenga presente anche il piano metaforico, ricollegabile alla prima strofa: la notte combacia con le «egre mie cure» e gli «aspri martiri» di v. 1, richiamando quindi il dolore; il giorno invece, corrispondente a una dimensione emotiva positiva, si riallaccia a «nova speme» e ai «più bei desiri» v.4. Si noti come anche la sequenza cronologico-temporale è rispettata, inserendo prima la dimensione del dolore e in secondo luogo gli aspetti positivi.

Importante è sottolineare che dietro alla figura del sole si nasconde la figura dell'amata (metafora).

14. *e veggio Amor che me l'addita e mostra*, 'e vedo Amore che me lo indica e me lo mostra'.

La vicinanza del sole, ovvero della donna, è mostrata all'io da Amore personificato.

Si noti la chiusura finale mediante l'uso di una dittologia sinonimica: «addita e mostra». Il verbo *additare*, col significato di 'indicare col dito, trova riscontro nella *Commedia* (cfr. *Purg XVI, XXIII, XXV; Par XXV*); nel modello petrarchesco, invece, è *hapax* (Rvf 7).

XXII (c. 13v)

Il sonetto XXII mette in scena la visione della donna. Dopo il testo precedente, che sottolineava le preoccupazioni e le sofferenze dell'io, con la presente apparizione della figura amata gli aspetti negativi della vicenda amorosa si cancellano improvvisamente.

Il tema della vista è messo in evidenza fin in apertura del sonetto, mediante l'uso della figura etimologica riscontrabile in «Veggio», 'vedo', e «vista» (v.1). La descrizione della donna assume connotati divini, sovranaturali, enfatizzando la magnificenza della visione che impietrisce persino l'amante e «le gran fiamme» in cui arse di dolore.

Se la prima strofa introduceva la comparsa improvvisa della figura amata, la seconda quartina descrive invece gli effetti che subisce l'io, ricollegandosi a quell'«impetra» dei versi 1 e 4: immobilizzato da tanta meraviglia, egli non riesce né a muoversi né a parlare. Il tumulto interiore dell'io è reso in modo efficace da un gioco di antitesi: i suoi «sospiri» sparsi, seppur «accesi» nella sua interiorità, risultano «muti» all'ascolto esterno. Il senso dell'udito, quindi, è qui neutralizzato e lascia il posto alla potenza delle immagini. Infatti, seppur non emerge alcun suono, i suoi sentimenti sembrano essere come scolpiti sul suo volto, tanto da percepirli e comprenderli visivamente. Il *topos* dell'immagine scolpita nel cuore è qui ripreso e variato, prendendo un oggetto diverso – dalla donna all'affetto dell'io – e trasferendo lo sfondo su cui è ritratto – dal cuore al volto. La sua evidente visibilità è data dal colore della metafora «bianca pietra» di v. 8 e dalla conferma citata nella strofa successiva («Ben essa il legge» v. 9).

Rispetto alle quartine, in cui la descrizione si concentrava sull'amante e sulla sua interiorità, con la prima terzina la focalizzazione si sposta su *Madonna* e sulle sue azioni: leggendo e comprendendo dal viso del poeta il suo stato interiore, decide di spogliarsi della sua parte divina che ne aveva provocato la pietrificazione, e, con «soavi accenti», cerca di offrire rassicurazione. La visione ecco che torna ad intrecciarsi con il suono, con la parola.

Nonostante l'intento dell'amata fosse quello di ristabilire la tranquillità e l'equilibrio psico-fisico dell'io, egli, nel momento in cui può parlare e muoversi, sente di non averne più il bisogno, poiché l'atto di lei colma ogni suo desiderio e timore: «e per un riso oblio mille tormenti».

Si può allora affermare che la dimensione positiva dell'esperienza amorosa vince su quella negativa in questo testo, grazie al valore salvifico e riabilitativo dell'immagine e della parola di Madonna, che si immette in una dimensione sacra, divina.

Dal punto di vista della sintassi, ogni strofa coincide con un periodo, risultando ordinate e ottenendo lo schema seguente: 4 + 4 + 3 + 3. La regolarità sintattica della struttura si alimenta tuttavia di qualche *enjambements* e di incisi che danno una leggera tensione interna.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE EDC. Il modulo è ampiamente usato nel Chigiano, al contrario del modello petrarchesco, in cui ha solamente un riscontro (cfr. *Rvf* 93).

Tutte le rime sono consonantiche (A -etra; B -arsi; C -enti; D -arle; E -oglia). Si noti la massiccia presenza della vibrante /r/, riscontrabile nelle rime A, B e D, disseminata poi all'interno dei versi, specialmente nelle quartine e talvolta in associazione con un altro suono consonantico (v. 1 «Amor impetra»; v. 2 «sopra l'uso mortal Madonna alzarsi»; v. 3 «rinchiude le gran fiamme ond'arsi »; v. 4 «maraviglia», «il ore impetra»; v. 5 «s'arretra»; v. 7 «potrebbero anchor mirarsi»; v. 8 « impresso», «pietra»).

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.

Veggio, quando tal vista Amor impetra,
Sovra l'uso mortal madonna alzarsi,
Talché rinchiude le gran fiamme ond'arsi
Maraviglia, e temenza il core impetra. 4

Tace la lingua allhora, e 'l piè s'arretra,
E son muti i sospiri accesi e sparsi,
Ma nel volto potrebbe anchor mirarsi
L'affetto impresso quasi in bianca pietra. 8

Ben essa il legge, e con soavi accenti
M'affida e, forse per ch'ardisca e parle,
Di sua divinità parte si spoglia.

Ma sì questo atto adempie ogni mia voglia, 12

Ch'io non ho che cercar, né che narrarle,
E per un riso oblio mille tormenti.

1. *Veggio, quando tal vista Amor impetra*, 'Vedo quando Amore indurisce questa vista'.

Il verbo *vedere*, posto in posizione privilegiata, dà l'avvio alla descrizione di una visione dell'io, sottolineata dalla figura etimologica riscontrabile tra «veggio» e «vista».

La presenza di un inciso ritarda l'oggettiva al v. 2.

Si noti l'uso della metafora data dal verbo *impetrare*, 'divenire pietra', nel senso di indurirsi e immobilizzarsi. Dal punto di vista intertestuale, tale tessera compare già in Petrarca (cfr. *Rvf* 37, 126, 207, 348), nel Bembo (cfr. *Rime* XXIII, LXXIX), nel Casa (cfr. *Rime* 15, 41, 45) e nel Dante delle *Rime* (cfr. *Così nel mio parlar voglio esser aspro*) e della *Divina Commedia* (cfr. *Inf* XXIII, *Purg* XIX). Per quanto riguarda la produzione tassiana, si ritrova anche nella *Gerusalemme liberata* (cfr. IV, 37; XIV, 22 XX, 46).

2. *sovra l'uso mortal*, 'sopra l'usanza mortale'. Il verso delinea «Madonna» come una figura con tratti divini, sovranaturali. Il suo valore superiore era già stato sottolineato in alcuni dei componimenti precedenti (cfr. II, III, V).

3-4. *talché rinchiude le gran fiamme ond'arsi / meraviglia*, 'tanto che meraviglia rinchiude le grandi fiamme in cui arsi'.

I versi, collegati tra loro da un *enjambement*, riprendono il *topos* del fuoco amoroso, enfatizzato dall'aggettivo «gran» accostato alle fiamme. La potenza di esso riprende dunque le immagini iperboliche dei testi precedenti (cfr. III, IV, VIII, XIII, XVIII, XXI).

e temenza il core impetra, 'e il timore impietrisce il cuore'. Torna la metafora del divenire pietra, già utilizzata al v. 1; si noti la rima identica (vv. 1, 4 *impetra:impetra*).

Si osservi l'antitesi tra «maraviglia» e «temenza» e la compresenza di elementi astratti e di immagini concrete.

Per quanto riguarda l'intertestualità, si tenga presente che il termine *temenza* compare solo in 3 occorrenze nel *Canzoniere* (*Rvf* 71, vv. 28.-29 «Oh, se questa temenza / non temprasse l'arsura che m'incende»; *Rvf* 147, v. 11 «che di gran temenza gran desire affrena»; *Rvf* 264, v. 16 «ma temenza m'accora»); la variante *timore*, invece, non è

utilizzata nemmeno una volta nel modello. Nonostante tale sostantivo sia poco frequente anche nel Casa, la scelta delle varianti è opposta a quella riscontrabile in Petrarca: la forma *timor* compare una sola volta (Rime 8, v. 1 «Cura, che di timor ti nutri e cresci»), contro la totale assenza di *temenza*.

5. e *l'piè s'arretra*, 'e il piede si ferma'.

Divenuto come pietra, l'io lirico non riesce né a parlare né a muoversi. L'inesprimibilità e l'immobilità sono descritte attraverso l'uso di due metonimie: la «lingua» per il *parlare*, il «piè» per il *camminare*, il *muoversi*.

6. Vi è la presenza di due termini antitetici che descrivono i sospiri dell'io: «muti» e «accesi». Il primo riprende l'incapacità dell'io esprimere parole e suoni del verso precedente; il secondo, invece, fa riferimento all'intensità elevata del dolore e dei sentimenti provati dall'amante, come anche alle «gran fiamme ond'arsi» di v. 3. Si osservi, inoltre, l'ultimo elemento caratterizzante posto alla fine del verso, «sparsi», che agisce semanticamente alla resa del turbamento interiore dell'io.

Il richiamo al sonetto proemiale del *Canzoniere* è evidente: vv. 1-2 «Voi ch'ascoltate in rime *sparse* il suono / di quei *sospiri* ond'io nudriva 'l core».

7-8. *potrebbe anchor mirarsi*, 'si potrebbe ancora vedere'. Il verbo *mirare* è estremamente importante nella dimensione erotico-amorosa della tradizione lirica, fin dalle origini, proprio per il suo richiamo alla visione dell'amata e quindi al mezzo dell'innamoramento.

Si noti l'intrecciarsi del piano uditivo di v. 6 («son muti i sospiri») e di quello visivo dei vv. 7-8. L'impiego di questo effetto stilistico è frequente in Tasso.

I vv. 7-8 risultano legati da un *enjambement*, che pone in posizione di *rejet* l'oggetto: «l'affetto impresso». Tale termine si ritrova in testi precedenti (cfr. I, IX, X, XIX).

Continua, inoltre, l'associazione tra elementi astratti - «affetto» - ed elementi concreti - «bianca pietra» -, creando un effetto sinestetico.

Il colore *bianco* citato al v. 8, più che ricondurre al candore della pelle come in altri numerosi componimenti, sembra voler sottolineare la limpidezza e la massima neutralità

dello sfondo su cui è inciso «l'affetto» dell'io, così da risultare il più possibile evidente agli occhi.

9-11. *Ben essa il legge*, 'lei lo legge bene'; il soggetto è ancora Madonna.

Si veda l'uso metaforico del verbo *leggere* che rafforza la sovrapposizione di piani sensoriali presente nei versi precedenti: senza che l'io si esprima a parole o con gesti, l'amata, la cui conoscenza sembra legarsi a un livello superiore, comprende bene il suo sentimento e legge l'affetto che traspare dal suo volto.

Il sintagma «soavi accenti», che riprende la «voce soave» v. 11 del sonetto XVI, si ritrova già in Petrarca in un solo caso: *Rvf* 283, v. 6 «post' ai silenzio a' piu soavi accenti». Si vedano altre declinazioni sinonimiche: *Rvf* 155, v. 10 «que' detti soavi»; *Rvf* 183, v. 2 «et le soavi parolette accorte»; *Rvf* 273, v. 5 «le soavi parole».

Si veda l'*enjambement* tra i vv. 9-10: «soavi accenti / m'affida».

Il verbo *affidare* ha significato di *rassicurare*.

e, forse per ch'ardisca e parlo, / di sua divinità parte si spoglia, 'e, forse affinché io ardisca e parli, si spoglia della sua parte divina. La donna si mette sullo stesso livello del suo amante, umanizzandosi in tutti i suoi tratti. La metafora dello *spogliarsi*, di origine religiosa, si ritrova con frequenza anche nel modello petrarchesco (cfr. *Rvf* 29, 59, 71, 125, 199, 231, 268, 270, 295, 326, 360) e in un passo dellacasiano (*Rime* 17, v. 3 «d'ogni immondo penser mi purgo e spoglio»). Si noti, inoltre, il ritorno del campo semantico dell'ardore, presente nella prima quartina (figura etimologica) e nella tessera «i sospiri accesi» di v. 6, e il riferimento alla parola, di cui l'io era privato nella seconda strofa.

12. *Ma sì questo atto adempie ogni mia voglia*, 'Ma questo atto realizza così ogni mio desiderio'.

Il riferimento di cui l'io parla si rifà al riferire dolci parole e allo spogliarsi dei tratti divini, gesti compiuti dalla donna e descritti nella terzina precedente.

La congiunzione avversativa, che delinea una dimensione antitetica, e insieme il termine «voglia» rimandano alla chiusa del sonetto proemiale (v. 14 «dolce è nudrir voglie amoroze in seno»).

13. *ch'io non ho che cercar, né che narrarle*, 'che io non ho nulla da cercare né da raccontarle'.

14. *e per un riso oblio mille tormenti*, 'e per un sorriso dimentico mille tormenti'.

La conclusione mette in relazione due termini antitetici tra loro: «riso» e «tormenti». La vittoria descritta è quella della dimensione positiva dell'amore: il dolore, che per natura dovrebbe essere più potente, come spiegato nel sonetto XVII (vv. 1-2 «Giacea la mia virtù vinta e smarrita / nel duol, ch'è sempre in sua ragion più forte»), di fronte alla magnificenza della figura femminile e alle sue parole soavi viene meno.

L'iperbole «mille tormenti» enfatizza il valore risanatore e la potenza del sorriso della donna.

XXIII (c. 14r)

Il sonetto XXIII, ultima tessera della sezione inerente alla lontananza della donna, continua l'argomento della visione del testo precedente, proiettandosi tuttavia all'interno dello sguardo dell'amata. La scena che viene descritta, quindi, non è più legata a Madonna e al suo rapporto con l'io, bensì ad Amore personificato: seduto nel suo Regno, ovvero negli occhi della donna, mostra la gloria poetica attraverso il volto amato e dà avvio a una riflessione meta-letteraria.

Da una dimensione trionfale, si passa con la seconda strofa a uno sfondo funebre. L'io lirico, infatti, osserva con attenzione i corpi delle numerose vittime di Amore. Velatamente, si innesta così il *topos* amore – guerra, che avrà proseguo e diventerà via via più evidente fino alla fine del sonetto.

Nella seconda strofa, Amore personificato si mostra duce e, prendendo direttamente la parola fino al v. 11, detta le regole poetiche a cui il poeta dovrà sottostare: ciò che dovrà cantare sarà la gloria e la potenza di Amore, che ha vinto e conquistato tante anime, compresa la sua, e i «divin pregi» dell'amata. La dimensione guerresca si intensifica con termini quali «vinto e conquiso», fino ad essere esplicitata nella terza strofa attraverso la perifrasi «l'arme di Marte».

La conclusione vede la sottomissione e l'assenso dell'io lirico che conferma il contenuto della sua poesia: «l'altrui vittoria». Nei seguenti versi, tuttavia, il tono e il lessico utilizzato vogliono sottolineare più che l'alta gloria del sentimento personificato, l'amara sconfitta e la conseguente sofferenza dell'amante (v. 13 «mia servitù e i danni miei»; v. 14 «affanni»).

La dimensione meta-letteraria del seguente sonetto non è casuale. Infatti, il testo rappresenta l'ultimo tassello della sequenza sulla lontananza, a seguito della quale ne prenderà avvio una ulteriore che rappresenterà le occasioni mondane (XXIV-XXXV). A livello macro-testuale, la funzione che incarna il sonetto XXIII, quindi, è quella di spia anticipatoria in vista non tanto delle due successive serie tematiche, quanto di quella ancora ulteriore, costituita da soli due testi e il cui contenuto riguarda la conferma dell'amore stesso (XLIII-XLIV). Sembra quindi prendere avvio una catena di testi dallo stampo prettamente positivo, volti a narrare «l'alta e chiara gloria / e i divin pregi» (vv. 10-11), come ordina lo stesso Amore, prima del netto cambio di passo che avverrà col

testo XLV, dopo il quale i contenuti principali saranno verteranno intorno alla crudeltà e all'instabilità della donna, come anche alla gelosia e allo sdegno del poeta.

Per quanto riguarda la struttura sintattica, si può notare come le due quartine siano collegate tra loro fino al v. 7, punto in cui prende la parola Amore. Tuttavia, la delimitazione non rispetta il canone tradizionale che vede la cesura tra la seconda strofa e l'inizio della prima terzina: il discorso diretto si protrae e sborda nella terza strofa, ricoprendola interamente. Si può allora considerare come un unico grande periodo i vv. 1-11, in aggiunta alla sentenza finale combaciante con il perimetro dell'ultima strofa.

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDE DEC. Il modulo è frequente nel Chigiano, al contrario del modello petrarchesco, in cui compare in un solo testo (cfr. *Rvf* 95).

Vi è la presenza sia di rime vocaliche (A -iso; E -ei), sia di rime consonantiche (B -alme; C -arte; D -oria). Si noti la presenza di una rima inclusiva ai vv. 2-3, *alme:palme*, e di una rima equivoca a distanza ai vv. 2 e 7, *alme:alme*.

Dice d'aver veduto Amor ne gli occhi de la sua donna, il quale gli aveva comandato che non cantasse più le vittorie d'altrui ma quelle di lei e la sua propria servitù.

Stavasi Amor quasi in suo Regno assiso
Nel seren di due luci ardenti et alme,
Mille famose insegne e mille palme
Trionfali spiegando in un bel viso, 4

Quando, rivolto a me ch'intento e fiso
Mirava le sue altere ricche salme,
disse: — Tu canterai come tante alme
habbia, e te stesso anchor, vinto e conquiso 8

Né 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 12
Canti mia servitute e i danni miei
E tessa de gli affanni historie in carte.

1. *Stavasi Amor quasi in suo Regno assiso*, ‘Amore stava quasi seduto nel suo Regno’. La posizione del clitico in «stavasi» è retta dalla legge di Tobler-Mussafia. Amore è personificato.

2. *nel seren di due luci ardenti et alme*, ‘nel sereno di due luci ardenti e nobili’.

La metafora «due luci» si riferisce agli occhi della donna. Ritorna il tema dell’ardore derivante dallo sguardo femminile, già incontrato in componimenti precedenti (cfr. II, IV, V, XII, XVI, XX, XXI). La tessera si ritrova già in Petrarca con una minima variazione per quanto riguarda il sostantivo: *Rvf* 71 «ardenti rai». Si prendano in considerazione, inoltre, i seguenti passi dellacasiani: *Rime* 7, vv. 5-6 «Or l’angeliche note e le serene / luci, che col bel lume ardente e chiaro»; *Rime* 59, v. 7 «le due latine luci chiare ardenti».

3-4. *mille famose insegne e mille palme / trionfali spiegando in un bel viso*, ‘esprimendo in un bel viso mille famosi emblemi e mille palme trionfali’.

Le «palme» simboleggiano il trionfo, la vittoria, il successo, e quindi in poesia la gloria poetica; il riferimento si ritrova anche in un sonetto del Casa (cfr. *Rime* 35).

Si tenga presente la vicinanza coi seguenti passi petrarcheschi: *Rvf* 54, v. 1 «Perch’al viso d’Amor portava insegna»; *Rvf* 270, v. 15 «et ripon’ le tue insegne nel bel volto».

I due elementi della dittologia, *insegne* e *palme*, sono caratterizzati da un’iperbole, ottenuta con l’accostamento dell’aggettivo *mille*, modulo già comparso nel sonetto precedente (v. 14 «mille tormenti»). La combinazione dei due elementi, con insieme l’associazione della stessa figura retorica, si ritrova anche nei *Trionfi* di Petrarca: *Triumphus pudicitiae*, vv. 94-96 «Mille e mille famose e care salme / torre gli vidi, e scuotergli di mano / mille vittoriose e chiare palme».

Si osservi il riuso della tessera «bel viso», presente al v. 39 della canzone XVIII; l’ampio utilizzo di essa si riscontra nel modello petrarchesco, in cui compaiono ben 42 occorrenze. Nel Casa, invece, è attestata una sola volta (cfr. *Rime* 29).

5-6. *quando, rivolto a me ch’intento e fiso / mirava le sue ricche altere salme*, ‘quando, rivolto a me che guardavo intento e fisso i suoi molti e superbi corpi defunti’.

La dittologia sinonimica «intento e fiso» è posta a fine verso per dare un effetto di legato mediante l’uso dell’*enjambement*, il cui elemento in *rejet* combaccia col verbo

«mirava». La stessa coppia si ritrova nel *Canzoniere*, in un'unica occorrenza: *Rvf* 17, v. 8 «mentr'io son a mirarvi intento et fiso».

Le «salme» designano le vittime di Amore; in relazione a ciò, torna il motivo topico di amore come guerra. Si tenga presente che nel *Canzoniere* petrarchesco, il seguente sostantivo compare unicamente al singolare, in 5 occorrenze (cfr. *Rvf* 71, 91, 264, 278, 314); stessa cosa nel Casa, dove vi è solo un'occorrenza (*Rime* 23, v. 12 «Pur così stanco, e sotto doppia salma»).

7-8. *alme*, 'anime'.

I due versi, caratterizzati dal discorso diretto avviato da Amore personificato, sono legati da *enjambement*.

Il predicato verbale *canterai* rimanda alla dimensione meta-poetica dell'io: Amore detta ciò che il poeta dovrà scrivere nei suoi componimenti. Si tenga presente il contatto con il sonetto proemiale, in cui al v. 2 compariva la voce «cantai».

Come per i vv. 2 e 5, anche al v. 8 compare una dittologia sinonimica in posizione finale di verso: «vinto e conquiso», 'vinto e conquistato'.

9-11. *né s'oda risonar l'arme di Marte / la voce, ma l'alta e chiara gloria*, 'né si senta la tua voce risuonare le armi di Marte, ma la nobile e illustre gloria'.

A questo punto, Amore chiarisce il contenuto che non dovrà comparire negli scritti del poeta, ovvero l'aspetto negativo e doloroso della vicenda amorosa. Con la perifrasi «l'arme di Marte», si vuole indicare la *guerra*. Evidente è quindi il ritorno del tradizionale motivo amore – guerra. Si tenga presente il legame col sonetto proemiale: v. 3 «il suon de l'arme», v. 4 «glorie».

La scelta dei verbi *udire* e *risuonare* e il sostantivo *voce*, riconducibili al campo semantico del suono, sottolineano sì la dimensione meta-poetica, ma si ricollegano anche all'aspetto neo-platonico dei primi componimenti del Chigiano, ovvero al senso dell'udito con il quale era avvenuto l'innamoramento dell'io lirico.

Il sintagma «divin pregi», 'divini meriti', (v. 12) recupera la dimensione superiore e celestiale della donna, già nominata nei componimenti precedenti (cfr. II, III, V, XXI, XXII). Interessante è il riscontro della stessa tessera, ma col sostantivo al singolare («divin pregio»), nel poeta lucchese Giovanni Guidiccioni, i cui componimenti amorosi

di stampo neoplatonico compaiono nella raccolta veneziana *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* a cura di Domenichi (Giolito, 1545).

12-14. *adivien*, ‘accade’.

I primi due versi della terzina sono legati da un *enjambement*.

Il sintagma «l'altrui vittoria» rientra anch'esso nel campo semantico della guerra e si ricollega su un piano antitetico alla sconfitta dell'io, descritta al v. 8 mediante la dittologia «vinto e conquiso».

Torna il verbo *cantare*, già utilizzato al v. 7 (polittoto).

Si noti il chiasmo al v. 13: «mia servitute e i danni miei». I due elementi vogliono indicare la sottomissione dell'io ad Amore – il cui termine *servitute*, ‘servitù’, rimanda alla metafora del vassallaggio amoroso, speculare al rapporto feudale del Medioevo – e i dolori che ne derivano.

e tessa de gli affanni historie in carte, ‘e componga su fogli storie delle sofferenze’. Continua la dimensione meta-letteraria mediante l'uso di una metafora, *tessere in carte*, che slitta semanticamente dalla modalità con cui si fabbricano i tessuti agli intrecci della narrazione. Le origini della metafora risalgono alla letteratura classica, più nello specifico a Ovidio. Si tenga presente che la medesima figura si riscontra anche in Petrarca (cfr. *Rvf* 307, 332).

RINGRAZIAMENTI

Giunta ormai alla fine del mio percorso accademico, colgo l'occasione per fare alcuni ringraziamenti.

È stato un viaggio stupendo all'interno della cultura e attraverso me stessa.

Ringrazio il professore Andrea Afribo, per avermi seguita con piena disponibilità in questo lavoro di tesi; percepire il suo entusiasmo per la cultura e per il sapere è stato per me un grande stimolo.

Ringrazio Rita e Vittorio, i miei genitori, che mi hanno sempre sostenuta con positività e amore.

Ringrazio infine Padova, per avermi accolta nella sua Università, nelle sue vie, nella sua storia.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia di riferimento

Dante Alighieri, *Commedia, Inferno* (I), a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 1999.

Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio* (II), a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2000.

Dante Alighieri, *Commedia, Paradiso* (III), a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001.

Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966.

Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di G. Tanturli, Milano, Fondazione Pietro Bembo, U. Guanda, 2001.

Ludovico Dolce, *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. Guidotti, Pescara, Libreria dell'Università, 2004.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018.

Giovan Battista Pigna, *Il ben divino*, a cura di N. Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre versi nella lingua italiana*, a cura di Francesco Rustici, Roma, Vecchiarelli Editore, 2019.

Bernardo Tasso, *Rime. I tre libri degli Amori*, Torino, Edizioni RES, 1995.

Torquato Tasso, *Aminta*, a cura di D. Colussi e P. Trovato, Torino, Einaudi, 2021.

Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*.

Torquato Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855.

Torquato Tasso, *Le rime*, a cura di A. Solerti. Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898.

Torquato Tasso, *Rime. Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, vol.1, a cura di F. Gavazzeni, M. Leva, V. Martignone, Edizioni dell'Orso, 2004.

Torquato Tasso, *Rime d'amore*, a cura di F. Gavazzeni, M. Leva, V. Martignone, Modena, Cosimo Panini Editore, 1993.

Torquato Tasso, *Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Bibliografia critica

A. Afribo, *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, Ravenna, Longo Editore, 2020.

A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci Editore, 2009.

A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

G. Alfano, C. Gigante e E. Russo, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2016.

D. Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Adriatica Editrice, 1971.

P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.

E. Bigi, *La rima del Petrarca*, in *Petrarca e il petrarchismo. Atti del III congresso della Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Bologna, Minerva, 1961.

M. C. Cabani, *Immagine e immaginazione nelle Rime del Tasso*, Tasso. *Und Die Bildenden Kunste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, vol. 2, Berlino, De Gruyter, 2018.

L. Caretti, *Studi sulle rime del Tasso*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.

R. Cella, *Sonetti di corrispondenza tra Benedetto Varchi e Lionardo Salviati*, in «Rivista di letteratura italiana», Accademia Editoriale, vol. 45, no. 3 (settembre-dicembre), 2016.

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

S. Corsi, *L'olmo e la vite (Gerusalemme liberata XX, 99)*, in «MLN», The Johns Hopkins University Press, vol. 102, no. 1, *Italian Issue*.

- R. Cremante, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza e C. Vela, Milano, fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996.
- M. Dal Cengio e N. Magnani, *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, Ravenna, Longo Editore, 2020.
- V. Di Iasio, *La diligenza della memoria: note a margine di alcune correzioni tassiane (Chigiano L. VIII. 302)*, in «Italice», XXIII, 2020, pp. 397-409.
- 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, Adi editore, 2017.
- G. Forni, *Dal Tansillo al Tasso*, in *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-2000)*, in «Lettere italiane», vol. 53, no. 3, Casa Editrice Leo S. Olschki, luglio-settembre, 2001.
- G. Genovese e A. Torre, *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Carocci Editore, 2019.
- S. Jossa, *Poesia come filosofia. Della Casa tra Varchi e Tasso*, in *Giovanni Della Casa: un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.
- V. Martignone, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime Tassiane*, in «Studi tassiani», XXXVIII, no. 38, 1990.
- A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *La descriptio puellae dans la poésie italienne de la Renaissance: quelques notes pour une nouvelle approche*, «Italice», XVIII, 2015.
- G. Pozzi, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo (III), Teoria e poesia (I)*, a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984.
- G. Puzzo, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna. In margine all'edizione critica delle rime d'amore*, in «Filologia e critica», Roma, Salerno Editrice, XLIII, 2018.

M. Residori, *Tasso. Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, (Itinerari), 2009.

S. Ritrovato, *Breve storia di un'«Amorosa fenice»: dal manoscritto tassiano BUB 1072 XII alle «Rime» di Girolamo Casoni*, in «Lettere italiane», aprile-giugno 2004, vol. 56, no. 2, Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 263-280.

F. Rossini, *Torquato Tasso, Antonio de' Pazzi e Giovan Battista Strozzi: stanze in lode e in biasimo della donna*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Firenze, 6-9 settembre 2017.

A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2009.

B. Spaggiari, *L'«enjambement» di Bernardo Tasso*, in «Studi di filologia italiana», LII (1994), riportato in «Studi Tassiani», Bergamo, no. 43, XLIII, 1995.

F. Tomasi, *Note sulle 'Rime' nelle lettere del Tasso*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Carminati e E. Russo, Edizioni di Archilet, 2016.

L. Trotti, *Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche*, in «Rivista svizzera delle letterature romanze», vol. 58:2, fascicolo italiano, 2011.

Sitografia strumenti

Tommaseo-Bellini, <https://www.tommaseobellini.it/>.

Lessicografia della Crusca (Accademia della Crusca), <http://www.lessicografia.it/>.

Lyra, <https://lyra.unil.ch/>.

Repertorio Digitale della Canzone Italiana (RDCI), <https://www.rdc.i.it/>.