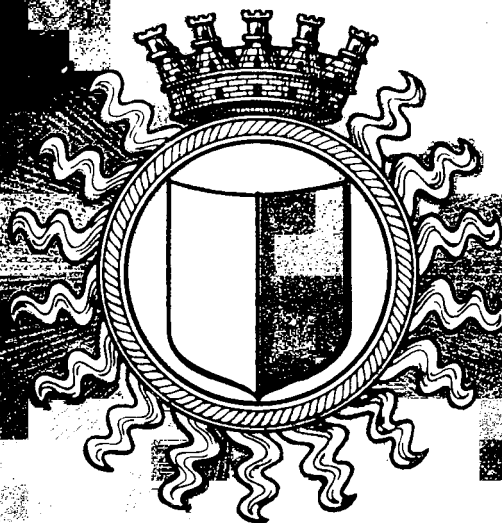




BERGOMVM



STVDI TASSIANI

N. 24

A. 1974

N. 1 - 2

BERGOMVM

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

SOMMARIO

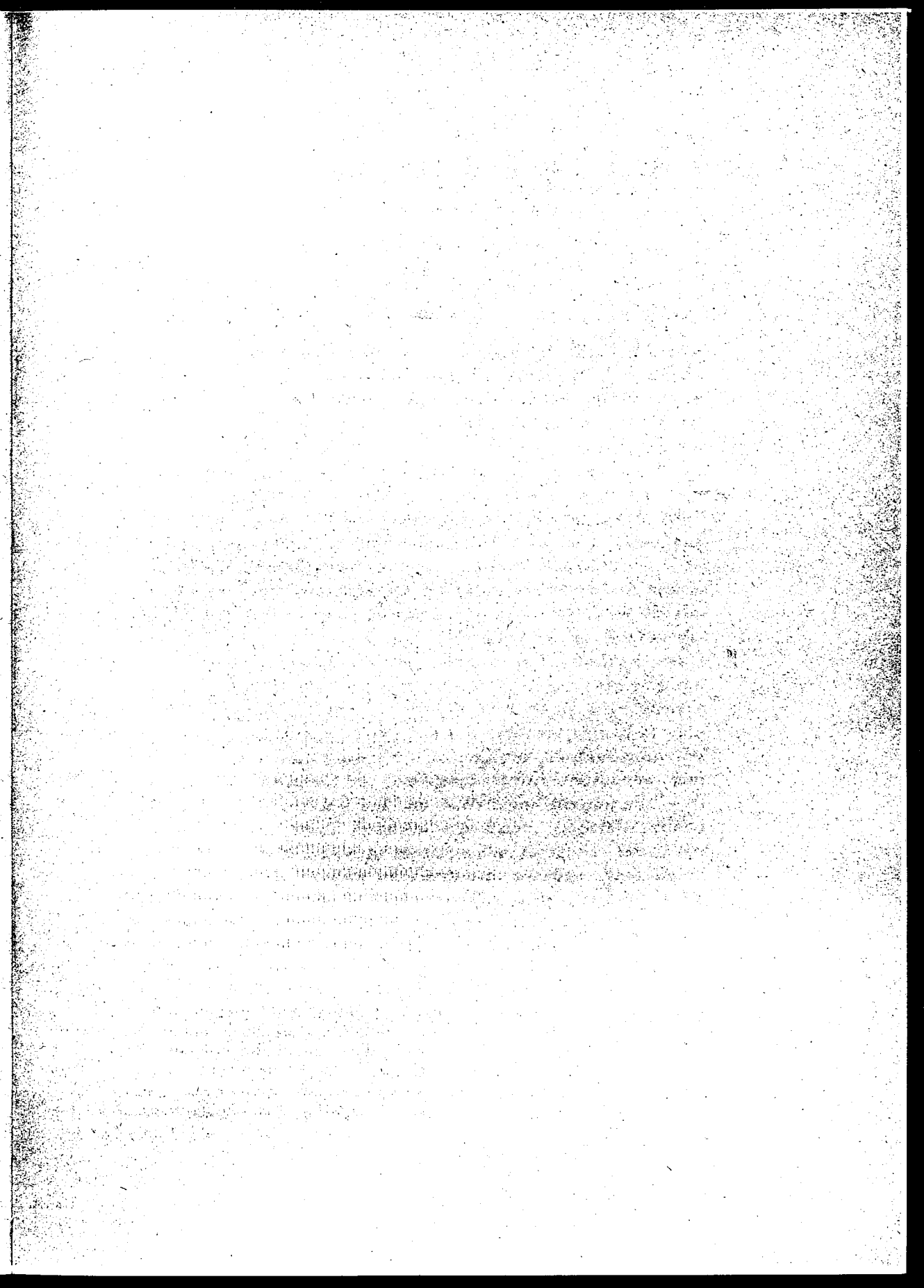
	Pagine
A. TORTORETO: <i>A XXV anni dalla morte dell'Avv. Luigi Locatelli (1872-1849)</i>	5-6
SAGGI E STUDI	
N. JONARD: <i>Le temps dans la « Jérusalem délivrée »</i>	7 22
A. DI BENEDETTO: <i>Veritas filia temporis (Il sonetto tassiano al tempo)</i>	23-32
A. MANETTI: <i>Le conclusioni amorose</i>	33 46
B. CERESA: <i>La prima traduzione tedesca della " Gerusalemme Liberata », ad opera di Dietrich Von Dem Werder (1626)</i> .	47 70
A. TORTORETO: <i>Ariosto e Tasso. Saggio bibliografico (1957-1974)</i>	71-78
BIBLIOGRAFIA	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti Studi Tassiani (1973)</i>	79-97
MISCELLANEA	
D. RADCLIFF UMSTEAD: <i>Strutture del conflitto nel dramma pastorale tassiano</i> (Trad. di Cosma Siani)	99-112
RECENSIONI E SEGNALAZIONI (a cura di B. T. SOZZI e A. DI BENEDETTO)	
	113-120
NOTIZIARIO	
	121
<i>Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli. Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI)	1781-1875

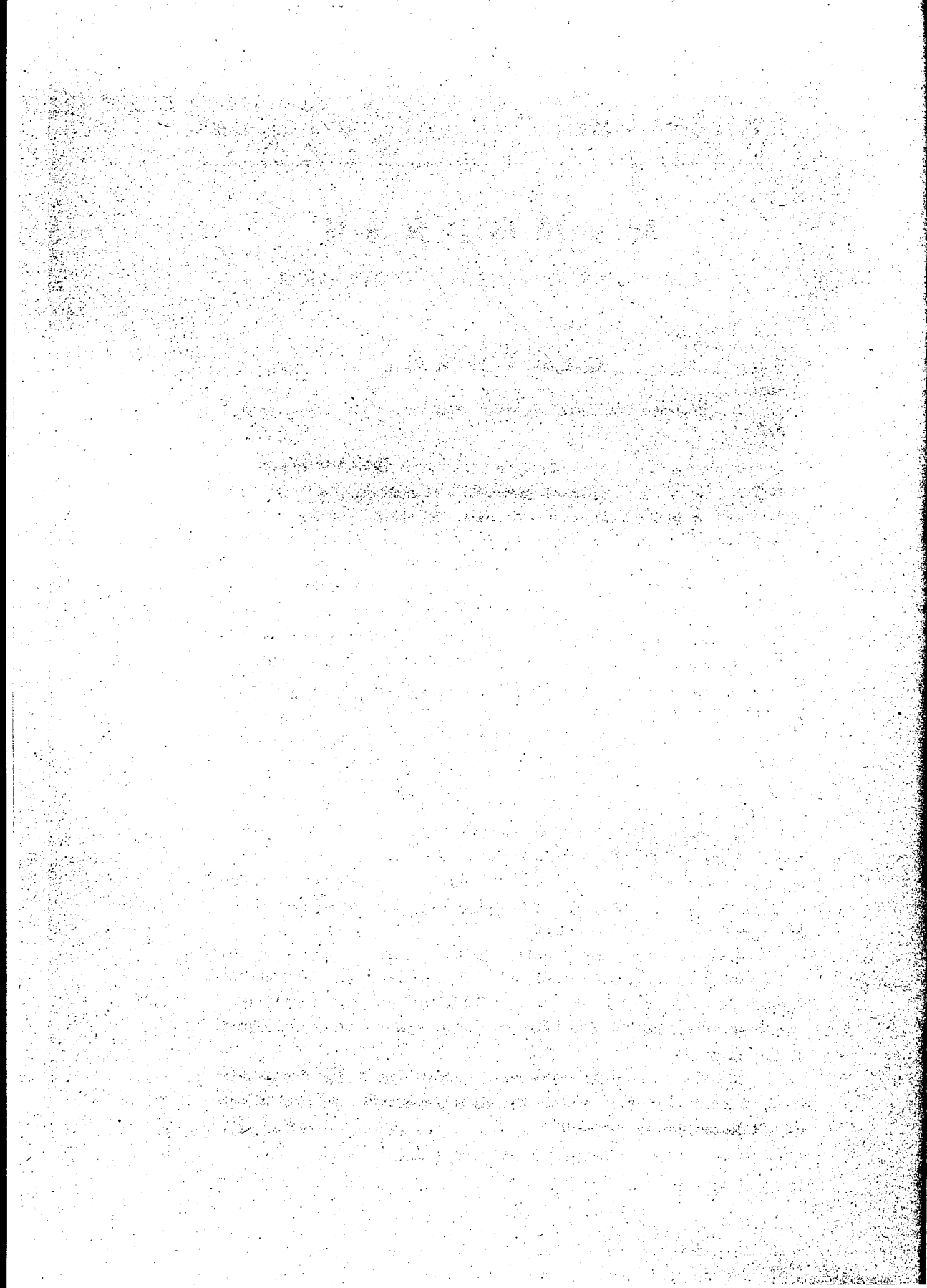
PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

Associazione all'annata LXV	Italia L. 2000 — Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice	Italia L. 750 — Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato	Italia L. 1500 — Estero L. 2000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507 intestato: AMMINISTRAZIONE «BERGOMVM» — Bollettino della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo





Questo ventiquattresimo fascicolo di Studi Tassiani si apre con un ricordo di Luigi Locatelli, e si compone di contributi di studio, di critica e di bibliografia consueti alla formula specialistica e rigorosa voluta per la nostra rivista e ad essa costantemente mantenuta.

Ricordare, nel venticinquennio della morte, Luigi Locatelli, bibliofilo e bibliografo del Tasso - anzi del Tasso - è non solo un dovere, ma una testimonianza di ricordo significativo con gli antecedenti e, in certo senso, con le origini medesime del Centro di Studi Tassiani.

La raccolta tassiana da lui tanto incrementata presso la Civica Biblioteca di Bergamo, si da renderla la più dotata e apprezzata del mondo; il suo lungo impegno di descrizione bibliografica delle edizioni del Tasso e degli "studi" sul Tasso, i cui voluminosi risultati costituiscono la Bibliografia tassiana, ordinata e ricca di ogni genere di indicazioni e di notizie, hanno costituito infatti, e continuano a costituire, appunto la ragione fondamentale del sorgere in Bergamo - collegato istituzionalmente con la Civica Biblioteca e col suo bollettino "Bergomum" - di quel Centro di Studi Tassiani che l'avv. Locatelli aveva tante volte auspicato e proposto, e che, forse, nel 1944, nel centenario della nascita di Torquato, sarebbe sorto, come egli pensava e intendeva, se non fosse stato quello un anno di guerra aspra e inibente.

L'indice del ventiquattresimo fascicolo si presenta da sé: analisi critiche e strutturali di aspetti della poesia tassiana; fortuna del Tasso; saggi bibliografici e recensioni; continuazione della Bibliografia Tassiana, sezione studi, di L. Locatelli.

Anche in questa ritornante occasione il Centro esprime i suoi vivi ringraziamenti agli studiosi collaboratori ed ai generosi sostenitori.

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

1948 - 1950

VERITAS FILIA TEMPORIS

(Il sonetto tassiano al tempo)

Il sonetto *Vecchio ed alato dio*, fra i migliori e più noti del Tasso ⁽¹⁾, mostra l'incontro di un topos con una vicenda biografica, la reclusione del poeta a Sant'Anna — frutto, egli dichiara, delle calunnie dei cortigiani di Ferrara. Il topos è quello esemplificabile con l'aforisma del *De ira* di Seneca: « Veritatem dies aperit », o con quello, più celebre, menzionato nelle *Notti attiche* (XII, 11): « Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, veritatem temporis filiam esse dixit ». Leonardo (« La verità fu sola figliola del tempo ») e Machiavelli (« [...] quando alcuna malignità sta occulta un tempo, procede da una occulta cagione, che per non si essere veduta esperienza del contrario non si conosce; ma la fa poi scoprire il tempo, il quale dicono essere padre d'ogni verità », *Discorsi* I, 3) furono tra quanti riecheggiarono l'aforisma riferito da Gellio ⁽²⁾.

Ma il topos che sottostà al sonetto prevede, con l'immane rivelazione del vero a opera del tempo, anche la *lentezza* di quella rivelazione. Il Tasso invece — e questo è il primo paradosso del componimento — spera in una rivelazione *immediata*, che ponga termine alle pene. Si può allora inferire che la poesia è costruita su un secondo paradosso: che, cioè, il reale destinatario non è il tempo (destinatario apparente), ma il lettore (probabilmente lo stesso duca di Ferrara). E quindi quella del Tasso è una proclamazione indiretta d'innocenza.

(1) Fu ampiamente analizzato da A. SAINATI, *La lirica di Torquato Tasso*, vol. II, Spoerri, Pisa 1915, pp. 101-104. Il MOMIGLIANO lo giudicò « uno dei pochi grandi sonetti originali che siano stati scritti dopo il Petrarca e prima dell'Alfieri » (*Antologia della letteratura italiana*, vol. II, Principato, Milano, IX ed., p. 324). Spunti della presente lettura sono in un mio rapido commento, *Letture del Tasso lirico*, in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Nistri-Lischi, Pisa 1970, pp. 17-73, a p. 57.

(2) È caratteristico che FRANCESCO BACONE (*Novum organum* I, 84) lo adattasse al concetto di progresso (« Veritas Temporis filia [...], non Authoritatis »); in tal senso fu adottato dal GENTILE quale titolo del saggio in cui tracciava la storia delle prime manifestazioni di quel concetto (*Veritas filia temporis*, in *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Opere XIV, Sansoni, Firenze 1968⁴, pp. 331-355).

Se è vero che, come vuole Cleanth Brooks ⁽³⁾, il linguaggio della poesia è il linguaggio del paradosso, si può osservare che anche quel sonetto non contravviene alla legge enunciata dal brillante critico americano. Ma eccone il testo:

- 1 Vecchio ed alato dio, nato col sole
- 2 ad un parto medesimo e con le stelle,
- 3 che distruggi le cose e rinnovelle
- 4 mentre per torte vie vole e rivole,
- 5 il mio cor, che languendo egro si duole
- 6 e de le cure sue spinose e felle
- 7 dopo mille argomenti una non svelle,
- 8 non ha, se non sei tu, chi più 'l console.
- 9 Tu ne sterpa i pensieri e di giocondo
- 10 oblio spargi le piaghe, e tu disgombrà
- 11 la frode onde son pieni i regi chiostrì;
- 12 e tu la verità traggi dal fondo
- 13 dov'è sommersa e, senza velo od ombra,
- 14 ignuda e bella a gli occhi altrui si mostri.

Stampato per la prima volta nel 1581 (*Rime del Signor Torquato Tasso. Parte Prima*, [Manuzio], Venezia), è dato qui secondo l'edizione curata da Angelo Solerti, *Le rime di Torquato Tasso*, vol. III, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1900, pp. 239-240 ⁽⁴⁾.

1.1. Un unico periodo occupa le quartine; vi si notano numerose proposizioni secondarie, implicite e esplicite (con subordinazione di secondo grado al v. 4). Tutt'altra la fisionomia sintattica delle terzine: una serie di cinque proposizioni principali coordinate polisindeticamente, con appena due relative, la forma più semplice di subordinazione (11 *onde son pieni i regi chiostrì*; 13 *dov'è sommersa*). Ai primi otto versi dossologici (vv. 1-4) e descrittivi (vv. 5-8) seguono sei versi sintatticamente animati, colmi d'azioni auspicate. Il polisindeto, scrive il Tasso, può accrescer forza al parlare; sulla scorta di Demetrio, asserisce che esso dimostra un non so che d'infinito (*Poema eroico*, pp. 206-207).

(3) *The Well Wrought Urn*, traduz. it. *La struttura della poesia*, Il Mulino, Bologna 1973.

(4) La *Lezione sopra il sonetto « Questa vita mortal » etc. di Monsignor dalla Casa* di T. Tasso sarà citata come *Lezione* (dalle *Prose*, Deuchino, Venezia 1617: la Quarta Parte, che contiene la *Lezione*, pp. 84-114, ha però la data MDCXII). Altre abbreviazioni: *Poema eroico* (= *Discorsi del poema eroico*, in T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. POMA, Laterza, Bari 1964, pp. 57-259); *Cavaletta* (= *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in T. Tasso, *Opere*, a c. di B. MAIER, vol. V, Rizzoli, Milano 1965, pp. 88-151).

Alla generale coincidenza di partizioni sintattiche e metro nelle quartine (l'unico enjambement ai vv. 1-2), si contrappongono gli enjambements dalle terzine (vv. 9-10, 10-11, 12-13, 13-14). Alla continuità formale tra le quartine corrisponde quella, diversamente ottenuta (grazie al costruito polisindetico), delle terzine.

1.2. Il sonetto è composto in stile sublime. Vi si riscontrano tre personificazioni (il tempo, il cuore, la verità); il dramma si svolge tra quei tre personaggi. Non è personificato l'astratto *frode* che, evocato per negazione, resta, realtà minacciosa, fuori di scena. Si può notare che la lirica verte su uno dei grandi temi canonizzati da Dante nel *De vulgari eloquentia*, la giustizia; piuttosto, però, conviene ricordare che proprio in opposizione a un enunciato del trattato dantesco, che collocava il sonetto sul gradino mediano della gerarchia degli stili (e al di sotto della ballata, che nel Cinquecento è col madrigale un genere *fugitif*), il giovane Tasso indicò la presenza dello stile sublime in un sonetto di Giovanni della Casa: e, riconosciuta la legittimità di trattare « concetti » elevati nei sonetti, con argomentazione aristotelica (*Retorica* III, 7) concluse quindi esser lecito comporre sonetti in stile sublime, dovendo le parole imitare i concetti (*Lezione*, pp. 89-93). La convenienza dello stile sublime al sonetto è ribadita nel dialogo *La Cavaletta* ⁽⁵⁾.

Pertinente allo stile elevato è per il Tasso l'uso di enjambements, già lodati nel sonetto del Casa (*Lezione*, pp. 101-103) e dichiarati invece inadatti alla forma mediocre (*Poema eroico* VI, pp. 236-237).

2.1. La strofa d'esordio (il componimento è in fondo un'orazione in compendio ⁽⁶⁾) è occupata dall'invocazione al tempo personificato, che è il primo personaggio in cui ci s'imbatte. Esso è designato da una perifrasi iconografica, *Vecchio ed alato dio*; la participiale che segue (« nato col sole / ad un parto medesimo e con le stelle ») e la relativa col sussidio della temporale (« che distrugge le cose e rinnovele / mentre per torte vie vole e rivolesse ») illustrano

(5) Sulla teoria tassiana del sonetto ha buone osservazioni H. FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Klostermann, Frankfurt am Main 1964, pp. 442-446. Già Lorenzo de' Medici, nel *Comento*, aveva sostenuto la dignità del sonetto. Una celebrazione del sonetto, capace di tutti gli stili, farà ALESSANDRO GUARINI nella *Lezione sopra il soneto « Doglia che vaga donna » di Monsignor della Casa*, in *Prose*, Baldini, Ferrara 1611, pp. 17-35.

(6) Sul modello oratorio è costruita ad es. la canzone *O figlie di Renata*. Le liriche encomiastiche del Tasso sono spesso brevi orazioni epidittiche. Oratoria e lirica d'encomio o di supplica hanno in comune la funzione conativa.

la coppia aggettivale con cui s'inaugura la lirica. La solennità sacrale con cui è presentato, indica subito nel tempo l'eroe del sonetto; ciò non toglie che le gerarchie grammaticali privilegino di volta in volta anche gli altri personaggi del dramma.

2.2. Infatti, se il « vecchio ed alato dio » domina la quartina d'esordio, passa in secondo piano nella quartina successiva. Il poeta si rivolge al tempo per descrivergli lo stato del « cuore », sineddoche convenzionale (della lirica amorosa, anche se d'origine religiosa) designante l'io poetante stesso. Esso è anzi il soggetto della proposizione reggente. *Langue* in uno stato di passività: *si duole*, questo è l'unico suo atto. *Sol pianger m'è caro*, è detto nel sonetto, anch'esso di prigionia, *Io pure al nome. Piangere, pianto sono, con languire*, vocaboli-chiave di quel gruppo di liriche; e provengono dal petrarchismo amoroso, la lirica per eccellenza nel Cinquecento, il cui ambito formale si estende anche ai temi non amorosi.

L'energico *svelle* è accompagnato dall'avverbio che nega l'azione: *non svelle*. Altra negazione: *non ha*.

3.1. Alla passività del cuore si contrappone l'attività a cui il tempo dovrà sobbarcarsi (vv. 9-12): *sterpa, spargi, disgombrà, traggi*. È un'applicazione del dinamismo di cui esso è dotato nella figurazione per coppie antitetiche della prima quartina: *distruggi ~ rinnovelle; vole ~ rivole*. I predicati del tempo sono contrastanti, l'antitesi è il suo dominio. *Vecchio ed alato*, esso è tardo (ma anche saggio) e celere. Giorno e notte, luce e ombra (*sole e stelle*); morte e vita (*distruggi... e rinnovelle*). Questi i contrasti che gli sono propri.

Ma tutto il sonetto è retto su antitesi, di cui le fondamentali sono: tempo ~ cuore (cioè attivo ~ passivo); frode ~ verità. Altre minori e correlative: *si duole ~ giocondo; non svelle ~ sterpa; sommerso ~ si mostri; velo od ombra ~ ignuda e bella*. Il Tasso apprezzava i « contraposti » tanto impiegati dal Bembo e dalla sua scuola, ma unicamente nella forma « ornata » (ovvero mediocre); essi sono fonte di « diletto » (*Poema eroico* VI, p. 233). Si tratta però delle antitesi preziosamente simmetriche e statiche del tipo:

Non son, se ben *me* stesso e *te* risguardo,
più da gir teco: *i' grave* e *tu leggero*;
tu fanciullo e *veloce*, *i' vecchio* e *tardo*.

Arsi al tuo foco e dissi: — altro non chero —,
 mentre fui *verde e forte*: or non pur ardo,
secco già e frul, ma incenerisco e pero ⁽⁷⁾.

L'antitesi è invece, nel sonetto tassiano, espressione di dinamismo, di un mutamento di stato auspicato; è irraggiamento della dualità, *ch'è il primo moto o il primo mobile* (*Poema eroico VI*, p. 255). La simmetria è inoltre meno ostentata.

3.2. La desiderata consolazione (v. 8) dovrà operare secondo una trasformazione magica, capovolgendo la situazione di partenza: spargimento di « giocondo oblio » sulle « piaghe » (vv. 9-10), cioè guarigione dalla metaforica malattia (5 *languendo egro si duole*); estirpazione (9 *Tu ne sterpa i pensieri*) delle « cure » che il cuore da parte sua « non svelle » (vv. 6-7). Ed ecco l'antitesi chiave, quella che getta luce sul dramma del cuore: la *frode* (sociologicamente determinata come calunnia di cortigiani) di contro alla *verità*. Frode e verità, entrambe complementi oggetti, si presentano dapprima come grammaticalmente equivalenti:

[...] disgombrava
 la frode [...]
 [...] la verità traggi [...].

Ma, col procedere del discorso, la prospettiva muta. La *verità* da complemento oggetto diventa soggetto della secondaria (13 *dov'è sommersa*) e infine, con improvviso trapasso, soggetto di proposizione principale (si può anche osservare che già nella prima presentazione la *verità* oggetto è, a differenza della *frode*, enfaticamente anticipata al verbo: 12 *la verità traggi*). La chiusa è dominata dall'epifania della verità personificata:

[...] e, senza velo od ombra,
 ignuda e bella a gli occhi altrui si mostri.

4.1. Esiste un'altra redazione, certo anteriore, attestata dal ms. Ottoboniano 2229 della Biblioteca Vaticana e stampata nella seconda parte delle *Rime* tassiane, ed. Marchetti, Brescia 1593. Per pura comodità la chiamerò qui prima redazione. Angelo Solerti la riportò nel citato volume delle *Rime* curate da lui, p. 240:

1 Vecchio ed alato dio, che solo un parto
 2 col sol produsse e con l'ardenti stelle

(7) BEMBO, son. *Se tutti i miei prim'anni*, in *Prose e rime*, a c. di C. DIONISOTTI, Utet, Torino 1966, pp. 586-587.

3 d'antiche cose padre e di novelle,
 4 tu pur voli e rivoli, ed io non parto;
 5 ma dopo il terzo lustro e dopo il quarto
 6 sento i pensieri miei quasi facelle
 7 o quasi spine al core; e chi le svelle
 8 se dentro il duol si stringe e no 'l comparto?
 9 Tu ne sterpa le cure e di più dolce
 10 oblio spargi le piaghe, e tu disgombrà
 11 la fraude e le sue larve e quasi mostri:
 12 tu 'l vero occulto traggi onde si mostri
 13 fuor d'atro fondo e senza velo ed ombra
 14 egli, che l'alma sol consola e molce.

Varianti di poco conto — almeno ai fini della presente analisi — sono riferite dalle correzioni di mano di Biagio Bernardo apposte alla *Scielta de le Rime* (Baldini, Ferrara 1582) e documentate anch'esse dal Solerti: al v. 3 « già produsse col sole e con le stelle »; al v. 5 « né dopo l'anno terzo e dopo il quarto ».

4.2. Le partizioni sintattiche e strofiche delle quartine erano, come si vede, meno nette: l'invocazione al tempo occupava i primi tre versi soltanto, a cui seguiva un verso impostato su un'antitesi che, a dir il vero, rasenta la freddura: 4 *tu pur voli e rivoli, ed io non parto*. Ma è l'antitesi fondamentale tempo ~ io su cui si regge l'intera fronte del sonetto. Dunque: *tu* soggetto; *io*, altro soggetto, che sostiene buona parte della seconda quartina.

Nella sirima il polisindeto è circoscritto alla prima terzina, non s'estende a quella successiva.

Nella redazione definitiva scompare l'*io* esplicito e si perfeziona il dramma a tre personaggi: anche il *vero*, infatti, femminilizzandosi in *verità*, completa la personificazione del concetto astratto. Il vero « senza velo » sarebbe stato un'infrazione al topos che vuole personificata e nuda una verità femminile: dalla « nuda Veritas » d'Orazio (*Carm.* I, 24, v. 7) alla figura della verità nella *Calunnia* del Botticelli⁽⁸⁾. La femminilizzazione del concetto reca con sé idee di debolezza inerme e di candore: infatti una proprietà di quella personificazione è la giovinezza (a cui anche allude la coppia *ignuda e bella* del sonetto tassiano⁽⁹⁾). Ma il vittorioso colpo di scena riso-

(8) Si veda anche l'*Allegoria della Fortuna* di Lorenzo Leombruno (Pinacoteca di Brera), anch'essa ispirata, come il dipinto botticelliano, al quadro d'Apelle descritto da Luciano (e dall'Alberti).

(9) « [...] da la giovinezza germoglia, per così dire, il fior de la bellezza », si legge nel *Nifo ovvero del piacere* (nelle *Opere* cit., vol. IV, Rizzoli, Milano 1964, pp. 573-649, a p. 641).

lutivo era già nella prima redazione, che però si chiudeva sulla nota elegiaca (« egli, che l'alma sol consola e molce ») poi anticipata nella seconda quartina (« il mio cor [...] non ha, se non sei tu, chi più 'l console »): inoltre il vero (*egli*) era soggetto unicamente di secondaria (vv. 12-14), non di principale.

4.3. Anche la determinazione sociologica *onde son pieni i regi chiostri*, al v. 11, è frutto d'una brillante operazione variantistica. È un richiamo all'occasione concreta da cui nacque il sonetto, e non è superfluo ricordare gli spunti anticortigiani dell'ultimo Tasso (si veda ad es. il *Mondo creato* V, vv. 414-440, dov'è inoltre contrapposta la « verità » al « costume sì doppio e sì perverso » delle corti ⁽¹⁰⁾). Un cenno esistenziale era già nella prima redazione: *5 ma dopo il terzo lustro e dopo il quarto* (nelle correzioni della *Scielta*, precisazione necessaria: *né dopo l'anno terzo e dopo il quarto*). Il particolare autobiografico certo sembrò troppo realistico ovvero umile, e quindi venne espunto. La variante sostitutiva *onde son pieni i regi chiostri* non turba invece il registro sublime, sia per la relativa indeterminatezza sia per l'alta dignità sociale dei luoghi menzionati — le corti, il vertice della « piramida » (per dirla col linguaggio caricaturale dell'*Amleto* di Testori). Il sublime letterario cinquecentesco è in larga misura un'arte dell'esposizione indiretta, e ha una selezionatissima configurazione sociologica.

Non è trascurabile, inoltre, che il particolare faccia parte di un enunciato sentenzioso; cioè è fatto rientrare in una legge universale. Del resto la vicenda privata non è disposta sullo sfondo cosmico dei moti celesti, misure sensibili dello scorrere del tempo (vv. 1-4)?

Le osservazioni qui fatte sono tanto più avvalorate se notiamo, col Sainati, che il Tasso si ricordò di Seneca, *Hippol.* III, ultimo coro: « *Fraus sublimes regnat in aula* » — si ricordò di una tragedia, genere per eccellenza sublime.

(10) Un'altra relazione col *Mondo creato* (V, vv. 708-715) è costituita dalla ripresa dello stesso movimento ascendente dell'ultima strofa del sonetto:

e da gli oscuri e tenebrosi abissi
 la bella verità, ch'è più lucente
 di gemme onde abbian pregio Arabi ed Indi,
 la bella verità, ch'ivi sommersa
 par che si giaccia, porto in chiara luce.
 E pura a gli occhi de' mortali esposta
 l'offro da contemplar; né manto appanna
 le care membra o velo in crin adombra.

5.1. Quartine e terzine si configurano come due blocchi distinti non solo dal rispetto sintattico (vd. 1.1), ma anche da quello fonico.

La solidarietà fonica delle quartine è garantita da molteplici relazioni, di cui le rime non sono che le più ovvie e evidenti. I due versi esterni del primo blocco, cioè i vv. 1 e 8, sono legati da una rispondenza che non riguarda soltanto la comune rima in *-ole*; a *COL SOLE*, infatti, corrisponde nel v. 8 *'L CONSOLE*. Tra le parole in rima, si osserverà che *stelle* (v. 2) e *svelle* (v. 7) sono allitteranti; che *rinnovelle* (v. 3) e *svelle* sono rime ricche, grazie alla comune labiodentale /v/ innanzi a vocale tonica: il che le accomuna all'altra parola in rima con labiodentale *fella* (v. 6). E lo stesso *Rinnovelle* è a sua volta allitterante con *Rivole*, parola in rima del verso successivo; mentre quest'ultimo rima (ed è rima a eco) internamente al verso con l'altro verbo con cui fa coppia (entrambi i verbi sono legati al complemento dall'allitterazione): « mentre per torte Vie VOLE e riVOLE ». Infine le due rime della fronte, in *-ole* e in *-elle*, accusano la presenza comune della liquida /l/.

Dal rispetto insieme ritmico e semantico va osservato che un'altra relazione collega i vv. 1 e 8: *dio* e *tu* (designazioni del tempo) hanno identica posizione nel verso: innanzi a cesura di versi a maiore, e con pausa sintattica (1 *Vecchio ed alato dio, nato col sole*; 8 *non ha, se non sei tu, chi più 'l console*), le due parole monosillabiche in tesi ricevono un rilievo fortissimo. L'eroe del sonetto si prepara a assumere apertamente il ruolo che gli pertiene.

5.2. La ripresa del pronome *tu* nelle terzine è appunto un elemento (non il solo) che collega la prima alla seconda parte della lirica. Le terzine sono caratterizzate da una serie di sequenze assonanti, composte da verbo più complemento oggetto: 9 *stErpa i pensiEri*; 10 *spArgi le piAghe*; 10-11 *disgOmbra la frOde*; 12 *la veritÀ trAggi*. Le stesse rime (*-ondo*, *-ombra*, *-ostri*) assuonano nella /o/; e tutt'e tre sono munite di nesso consonantico con tre elementi di cui uno, il duro fonema /r/, forma opposizione con /l/, presente nelle rime delle quartine.

5.3. Circa i nessi consonantici esistono alcune notevoli proposizioni nella *Cavaletta*. Confrontando il sonetto del Coppetta *Locar sopra gli abissi* con quello del Casa *Questa vita mortal* (entrambi di argomento sublime), il Tasso osserva che « nel finire del sonetto il Coppetta diminuisce il suono il quale accresce monsignore, perché la rima del primo verso inanzi a l'ultima vocale ha due consonanti,

ma quella de l'ultimo ⁽¹¹⁾ è semplice, laonde a pena ferisce gli orecchi; ma da rima poco sonora comincia il suo monsignore, e 'l fornisce con due consonanti inanzi l'ultima vocale » (p. 92). Così deve procedere chi intenda comporre sonetti in stile elevato; giacché « in questa forma sarebbe sconvenevole che 'l suono e 'l numero e la gravità de' versi andasse tanto più scemando quanto più s'avvicina al fine, perch'ioché, sì come una zolla di terra o una pietra o altro corpo grave acquista gravità nel movimento quanto più s'avvicina al proprio luogo, così ancora lo stilo grave dee accrescer ne l'ultimo la gravità, il numero il numero, il grande la grandezza » (p. 98).

Ancora del Tasso è questa osservazione: « Ma oltre tutte le cose che facciano grandezza e magnificenza nelle rime toscane è il suono, o lo strepito per così dire, delle consonanti doppie [cioè dei nessi consonantici] che nell'ultimo del verso percuotono gli orecchi » (*Poema eroico* V, pp. 204-205). Un esame comparativo della *Gerusalemme liberata* e della *Conquistata* rivela che moltissime delle ottave rielaborate recano rime con nesso consonantico e che una cura particolare è riserbata al distico di clausola ⁽¹²⁾.

Circa il suono /r/ afferma sempre il Tasso: « Ma s, r sono asprissime oltre l'altre [consonanti], però nella [forma] magnifica avranno luogo più agevolmente, e nella grave ancora » (*Poema eroico* VI, p. 237).

5.3. La prima redazione mostra qualche variante di rilievo anche nella partitura fonica.

Nel v. 11 l'allotropo *fraude* non assuona col verbo *disgombra*. E la fenomenologia delle rime rivela una fitta presenza di rime equivoche e derivative (*parto* : *parto* : *comparto*; *mostri* : *mostri*) — artifici gotici in contrasto con la monumentalità non preziosa qui ricercata dal Tasso. Rivela inoltre che, accanto alla rima in *-elle*, la fronte allinea una rima in *-arto*; mentre la sirima presenta rime in *-olce*, in *-ombre*, in *-ostri*. Il fonema /l/ invade quindi il campo delle terzine, mentre /r/ quello delle quartine. E proprio l'ultima rima del sonetto è la meno squillante delle tre della sirima. Le quali sono distribuite secondo un diverso schema: CDE EDC, che non è petrarchesco (il che, per un lirico cinquecentesco, aveva certo rilevanza ai fini della selezione dei modelli formali), anche se approvato dal Tasso medesimo nella *Cavaletta* (pp. 108-109).

(11) L'ed. critica dei *Dialoghi* curata da E. RAIMONDI (vol. II, t. II, Sansoni, Firenze 1958, p. 617), e riprodotta dal Maier, dà *l'ultima* — che potrebb'essere anche un refuso. Ovvìa la correzione.

(12) Fenomeno studiato da chi scrive qui, *Dalla prima alla seconda « Gerusalemme »*, in *Stile e linguaggio. Saggi di analisi letteraria*, Bonacci, Roma 1974, pp. 142-183, alle pp. 156-161.

In quel dialogo appunto si sostiene esser lo schema CDE CDE il più consona, tra quelli petrarcheschi, alle terzine di sonetti in stile sublime. È la « testura » — tale il termine impiegato dal Tasso — del sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta* — nonché la più usata dal Petrarca ⁽¹³⁾. Esaminando le classificazioni contenute nella *Cavaletta*, è facile osservare che le testure consone allo stile più alto sono formate da tre rime, quelle invece consone allo stile « temperato » da due rime (CDC DCD; CDC CDC ecc.). Quanto dire: la ripetizione insistita non si addice allo stile elevato ⁽¹⁴⁾. Gli schemi basati su tre rime creano una sorta di suspense acustica, di attesa prolungata (e nello schema CDE CDE tutte le rime sono equanimente alla massima distanza possibile).

5.4. Secondo il testo ultimo, la testura delle terzine accompagna il dramma nel suo sviluppo e scioglimento (l'apparizione della verità). L'epifania della dea — più intensa dopo il ritardo formato dal sintagma pleonastico *senza velo od ombra*, ed evidenziata dall'inversione e dall'iperbato che divarica ai poli del verso la frase deittica « *ignuda e bella a gli occhi altrui si mostri* » — avviene trionfalmente, accompagnata dalle fragorose risposdenze compatte delle due parole bisillabiche in rima, *OMbRa* e *MOstRi*. Per di più i due ultimi versi hanno una caratteristica peculiare, sono gli unici endecasillabi a minore del componimento: la struttura ritmica progressiva commenta euforicamente l'evento. Inoltre le parole innanzi a cesura assuonano tra loro (*sommErsA : bELLA*): ne esce ulteriormente evidenziato il contrasto tra occultamento e apparizione della dea. Il sonetto si chiude plasticamente; il tempo si è ritratto e la verità campeggia solitaria.

6. Gabriele d'Annunzio avrebbe potuto applaudire il componimento qui analizzato. Esso soddisfa l'esigenza espressa, a proposito dell'architettura del sonetto, in un passo del *Piacere* (libro II, cap. I):

[...] le due terzine non soltanto sono *in realtà* più corte delle quartine, per numero di versi; ma anche *sembrano* più corte delle quartine, per quel che la terzina ha di rapido e di fluido nell'andatura sua in confronto alla lentezza e alla maestà della quartina. Quegli è migliore artefice, il quale sa coprire la mancanza; il quale, cioè, serbandò alle terzine la imagine più precisa e più visibile e le parole più forti e più sonore, ottiene che le terzine grandeggino e armonizzano con le superiori strofe senza però nulla perdere della lor leggerezza e rapidità essenziali.

ARNALDO DI BENEDETTO

(13) Vd. E. BIGI, *La rima del Petrarca*, in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967, pp. 30-43, a p. 39.

(14) Principio bembesco, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime cit.*, pp. 70-309, a p. 154.