

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

SAGGI E STUDI

- MASSIMO LUCARELLI, *Il nuovo «Libro del Cortegiano»: una lettura del «Malpiglio» di Tasso* 7
- VERA ZANETTE, *L'ottava dell'«Amadigi» di Bernardo Tasso. Schemi sintattici e tecniche di ripresa* 23

MISCELLANEA

- ROSANNA MORACE, *«Com'edra o vite implica». Note sul «Floridante» di Bernardo Tasso* 51

RECENSIONI

- T. TASSO, *Giudicio sopra la «Gerusalemme» riformata* (C. Scarpati) 87

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI

- (2000-2001) a cura di LORENZO CARPANÉ 91

NOTIZIARIO

- Assegnazione del Premio Tasso 2004* 177

SEGNALAZIONI

181

ADDENDA ET CORRIGENDA

- LA *PRINCEPS* DELL'«AMINTA»: NOTE E PRECISAZIONI 219

- ALCUNE PROPOSTE DI RESTAURO SOPRA LE «RIME» TASSIANE 226

CONVEGNI E INCONTRI DI STUDIO

239

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI*, *Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo
Direttore responsabile GIULIO ORAZIO BRAVI - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



PREMIO TASSO 2005

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 2005 un premio di € 1.500,00 da assegnarsi a uno studio critico o storico o a un contributo linguistico e filologico sulle figure e sulle opere di Bernardo e Torquato Tasso.

I contributi, cui si richiede carattere di originalità e di rigore scientifico, e di essere inediti, devono avere un'estensione non inferiore alle quindici e non superiore alle trenta cartelle in corpo 12 e spazio interlineare due.

I saggi, in cinque copie, e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica) vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”
presso la Civica Biblioteca di Bergamo
entro il 31 gennaio 2005.**

L'esito del premio sarà comunicato ai soli vincitori e pubblicato per esteso sulla rivista “Studi Tassiani”.

* * *

Indirizzo per l'invio dei saggi:
Centro di Studi Tassiani, presso Civica Biblioteca “A. Mai”
Piazza Vecchia, 15 - 24129 BERGAMO
Tel. 035.399.430/431

P R E M E S S A

Anche questo numero di «Studi Tassiani» è in larga misura dedicato a Bernardo Tasso, come già il precedente: segno di una ritrovata attenzione per la figura di un letterato tornato fra le prime posizioni nell'ambito degli studi sul Cinquecento, dopo un lungo periodo di «oscuramento» determinato certo proprio dalla fama del figlio. E alla collaborazione fra i due sul versante del *Floridante* (ormai prossimo alle stampe *a latere* dell'edizione nazionale delle opere di Torquato), oltre che alla metrica dell'*Amadigi*, e insomma al Bernardo Tasso epico-cavalleresco guardano i due contributi qui offerti, certo con l'occhio anche a una migliore definizione di quella linea per dir così «interna» che dall'*Amadigi*, nel più complesso quadro delle sperimentazioni postariostesche, va nella direzione del progetto gerosolimitano del figlio. Alle cui prose, dai *Dialoghi* al postumo *Giudicio*, è dedicata motivata attenzione nel saggio d'apertura e nelle recensioni. Ma da segnalare, nelle rubriche, saranno anche gli interventi sulla tradizione dell'*Aminta* e delle *Rime*: a conferma di un quadro confortante dell'attuale stagione degli studi.

L'OTTAVA DELL'«AMADIGI» DI BERNARDO TASSO.
SCHEMI SINTATTICI E TECNICHE DI RIPRESA*

1. Premessa.

La narrazione cavalleresca, non solo nella cultura europea¹, rappresenta una sorta di costante antropologica, che accoglie nel suo ventre il mondo cristiano, ma anche il mondo del meraviglioso e del magico, le lotte per la conquista dell'identità cristiana, ma anche la dimensione della corte medievale e della sua struttura politica.

* Questo studio sull'ottava tassiana è stato realizzato su un campione di 15 canti, per un totale di 1012 ottave; in particolare abbiamo analizzato i canti X, XXIII, XXVI, XXVII, XXIX, XXIV, LIX, LXIII, LXXVIII, LXXX, LXXXIV, LXXXVI, LXXXIX, XCIV e XCVI, privilegiando quelli che presentavano una maggiore frequenza di ottave aperte, allo scopo di evidenziare le principali tendenze sintattiche. Per tutte le citazioni tratte dall'*editio princeps*, sono stati adottati i seguenti criteri: è stata mantenuta la punteggiatura originale, mentre sono stati sciolti i *tituli*, evidenziata la differenza tra *u* e *v* e sciolta l'abbreviazione β con *ss*; le altre particolarità cinquecentesche come *ph* per *f* o le *h* sono state mantenute come nel testo originale. L'edizione di riferimento è B. TASSO, *Amadigi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560. Per tutti i riferimenti bibliografici rimandiamo ai seguenti testi e studi: **Testi**: L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1966-1992; B. TASSO, *Amadigi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, editio princeps; B. TASSO, *Ragionamento sulla poesia*, in W. EINBERG, *Trattati di poetica e retorica del '500*, Bari, Laterza, 1970, vol. II; T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964. **Studi**: R. AGNES, *La Gerusalemme liberata e il poema del secondo '500*, in "Lettere italiane", 1964, pp. 117-43; G. ARBIZZONI, *Esperimenti di metrica eroica tra Cinque e Seicento*, in "Il contestato", III, 1977, pp. 183-207; G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; A. BALDUINO, *Pater semper incertus. Ancora sull'origine dell'ottava rima*, in "Metrica", III, 1982, pp. 107-158; A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore d'eresia*, in "Studi tassiani", n. 48, 2000, pp. 67-71; M. BASTIAENSEN, *La ripetizione contrastata nell'Orlando furioso*, in "La rassegna della letteratura italiana", LXXIV, pp. 112-33; R. BATTAGLIA, *Dalla lingua dell'Amadigi a quella della Gerusalemme liberata*, in "Cultura neolatina", 1941, pp. 94-115; M. BEER, *Romanzi di cavalleria. L'Orlando furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994; BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica dell'Orlando Furioso*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1961; L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969; M. BORDIN, *Proposte per una nuova analisi metrica della Liberata (prosodia, ritmo, sintassi)*, in "Studi tassiani", n. 40-41, 1992-93, pp. 135-55; R. BRUSCAGLI, *«Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso*, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1987, pp. 53-69; BOWRA, *La poesia eroica*, Firenze, La nuova Italia, 1979; M. C. CABANI, *Costanti aristesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990; ID., *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988; I. CALVINO, *La struttura dell'Orlando e Piccola antologia di ottave*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 68-83; L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961; A. CASADEI, *La fine degli incanti*.

Bernardo Tasso scrive l'*Amadigi* in ottave. Siamo nel 1560 e la storia dell'ottava ha già avuto un suo percorso, che ha raggiunto l'acme con l'ottava ariostesca. Tuttavia prima di raggiungere la perfetta armonia di Ariosto, l'ottava aveva dovuto superare alcune fasi, passando attraverso Boccaccio, i cantari, Boiardo e infine Ariosto².

Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento, Milano, Franco Angeli, 1997; B. CROCE, *Gli Amadigi e i Palmerini*, in *Poeti e scrittori del tardo Rinascimento*, vol I, pp. 310-25; F. D'ALESSANDRO, *Dall'Amadigi al Floridante: le varianti delle ottave omologhe*, in "Studi tassiani", n. 48, 1998, pp. 81-100; C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l'arte: Torquato Tasso e la Repubblica veneta*, Venezia, Il cardo, 1995, pp. 13-25; FOFANO, *L'Amadigi di Gaula di Bernardo Tasso*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXV, 1896, pp. 250-340; V. FOTI, *L'Amadigi di Bernardo Tasso e l'Amadis di Garcia Rodriguez de Montalvo*, in "Schifanoia", 1989, pp. 179-91; G. GORNI, *Ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in "Metrica", I, 1978, pp. 79-84; G. GORNI, *Per uno studio del petrarchismo metrico in Italia*, in "Studi petrarcheschi", Nuova Serie, IV (1987), pp. 219-28; D. JANITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1999; S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; A. LIMENTANI, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in *I cantari. Struttura e tradizione*, a cura di M. Picone e M. Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, 1984, pp. 49-74; ID., *Struttura e storia dell'ottava rima*, in "Lettere italiane", n. 12, 1961, pp. 20-77; A. MENICCHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1990; H. MONSACRÉ, *Le lacrime di Achille. L'eroe, la donna e il dolore nella poesia di Omero*, Milano, Medusa, 2003; B. MORTARA GARAVELLI, *Le figure retoriche. Effetti speciali della lingua*, Milano, Bompiani, 1993; PADOAN, *L'Orlando furioso e la crisi del Rinascimento*, in "Lettere italiane", III, 1975, 27, pp. 286-307; M. PRALORAN, *'La più tremenda cosa posta al mondo'. L'avventura arturiana nell'Inamoramento de Orlando*, in "La parola del testo", n. 1, 1997, pp. 141-57; ID., *Lingua di ferro e voce di bombarda'. La rima nell'Inamoramento de Orlando*, in "Paragone Letteratura", XLVI, 1995, pp. 23-53; ID., *"Maraviglioso artificio". Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990; ID., *Il poema in ottave. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003; ID., *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1999. M. PRALORAN - M. TYZI, *Narrare in ottave*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988; G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie Friburgo Svizzera, 1974; E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994; D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco: Bernardo Tasso e G. B. Giralardi Cinzio*, in "Studi tassiani", 1980, pp. 5-24; O. REBOUL, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994; S. RITROVATO, *Romanzo e romanzesco nel Cinquecento. Appunti per una discussione*, in "Studi e problemi di critica testuale", n. 54, 04/1997, pp. 95-114; RONCAGLIA, *Per una storia dell'ottava rima*, in "Cultura neolatina", XXV, 1965, pp. 5-14; ZS. ROZSNOYI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 2001; F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001; A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999; B. SPAGGIARI, *L'enjambement in Bernardo Tasso*, in "Studi di filologia italiana", LII (1994), pp. 11-39; B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970; E. WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951; S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1990; ID., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.

¹ C. M. BOWRA, *La poesia eroica*, cit.

² Sulla nascita e la storia dell'ottava rima cfr. A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, cit.; A. RONCAGLIA, *Per una storia dell'ottava rima*, cit.; G. GORNI, *Ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, cit.; A. BALDUINO, *Pater semper incertus. Ancora sulle origini dell'ottava rima*, cit.; A. LIMENTANI, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, cit.

L'ottava si configura, al di là della sua storia, come una sorta di costante metrica che si sedimenta nella mente del poeta. Quando un poeta, come Tasso o Ariosto, sceglie di scrivere un poema cavalleresco non può non tener conto della tradizione precedente che abbraccia un ampio spettro di colori e dimensioni, da quella più popolare a quella cortigiana e più ricercata. Si tratta di una vera e propria struttura di base della dimensione cavalleresca, che trae origine dalla lassa assonanzata della *chanson de geste*, per poi giungere qualche secolo dopo alla forma più definita dell'ottava cavalleresca passando attraverso forme più popolari quali l'ottava canterina.

La prima osservazione importante per affrontare una breve rassegna delle forme dell'ottava è rappresentata dalla discrepanza tra la lassa e l'ottava stessa. Infatti, mentre la lassa presenta in origine una struttura non isometrica, né isoversale, e si adatta perfettamente al racconto, allungandosi o accorciandosi a seconda dell'episodio che narra, l'ottava, invece, presenta una struttura per così dire chiusa. La sua forma, organizzata su otto versi e, in particolare, su una sestina a rima alternata e un distico a rima baciata, non muta mai e viene presa come costante, al contrario della lassa. Per questo il racconto in ottave è straordinario, perché deve per forza adattarsi alla forma in cui si inserisce. Il tessuto narrativo diviene una sorta di ricamo in cui il racconto viene diviso in scorci, come se un riflettore illuminasse un personaggio o una situazione per poi spegnersi e accendersi su un altro personaggio, e così via. La partitura ritmica del racconto acquista una particolare struttura basata appunto sull'ottava, come pentagramma su cui costruire una storia.

Il ritmo del racconto cavalleresco proviene pertanto anche dalla struttura chiusa dell'ottava, o meglio dall'alternanza che il pieno e il vuoto delle ottave creano nella narrazione. Per questo la narrazione acquista musicalità e armonia, quasi una geometria, che si esprime nelle luci e ombre, nelle azioni e nelle pause, nelle voci e nei silenzi in un'alternanza che ha una spiegazione quasi cosmica, in quanto il ritmo che il poeta cerca di riversare nell'opera è già insito dentro di lui, non solo sotto forma di endecasillabi e ottave, ma nei ritmi stessi della vita, nell'alternarsi del respiro, del battito del cuore, della notte e del giorno.

L'ottava alla metà del Cinquecento non ha più bisogno di essere messa in discussione, poiché la sua struttura si è ormai sedimentata nei secoli precedenti. Se con Ariosto raggiunge l'apice di armonia e musicalità linguistica e fonica, è tuttavia necessario delineare quanto accade in precedenza.

Da Boccaccio, il primo ad usare l'ottava³, in poi, la struttura della stanza cambia e si modifica. Boccaccio, infatti, nel *Filostrato*, il primo testo in ottave

³ Prendiamo per buona l'ipotesi che il creatore dell'ottava sia Boccaccio; in realtà l'ottava, o un suo prototipo erano già state individuate nella tradizione precedente, pur tuttavia non esistono sufficienti testimoni a convalidare questa ipotesi.

del 1339, organizza il racconto secondo un andamento molto lento e con una forma che risente quasi della prosa ciceroniana; tuttavia, basta leggere poche stanze boccacciane per accorgersi che la tecnica del toscano non è molto raffinata, cosicché si ha l'impressione che l'ottava si presenti per lo più come un semplice contenitore formale.

Le differenze con l'ottava dei cantari sono numerose. Innanzitutto i cantari si rivolgono a un pubblico popolare e l'organizzazione del racconto risente della situazione in cui venivano eseguiti questi testi, ovvero una dimensione di piazza in cui il racconto veniva presentato in un'unica *performance*; questo doveva imporre all'autore una certa brevità e semplicità, che si esplicavano in strutture formali molto lineari e semplici, con una struttura sintattica essenzialmente paratattica. Questo perché l'ottava possedeva una maggiore autonomia elocutiva: la voce si interrompeva alla fine della stanza e riprendeva poco dopo⁴. Una situazione pertanto completamente diversa da quella che abbiamo evidenziato in Boccaccio, che è molto più complesso e con uno stile opposto, ovvero essenzialmente ipotattico. Questo fa sì che l'ottava dei cantari presenti degli schemi quasi nucleari, spesso aderenti alla rima, creando ottave quadripartite (2+2+2+2), ma in cui troviamo anche versi sintatticamente irrelati.

La svolta arriva tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, con la redazione dei *Cantari di Rinaldo* che risalgono approssimativamente al 1430⁵. In questo testo è possibile riconoscere sia elementi canterini, come la sintassi, sia elementi più innovativi, quali alcuni esempi, seppur zoppicanti, di narrazione più ampia, quasi a blocchi. Al di là del tema, ovviamente carolingio, sono evidenti una struttura moderatamente più elastica di quella dei cantari trecenteschi, con scene ampie e un ritmo più rallentato. Inoltre le ottave non sono più quadripartite come nella tradizione canterina, ma presentano talvolta una struttura bi- o tripartita.

Il *Morgante* di Pulci, nella seconda metà del Quattrocento, cerca di recuperare da un lato il bagaglio canterino evidente nell'organizzazione formale dell'ottava, ancora piuttosto semplice, e dall'altro, invece, attua delle innovazioni nell'ambito linguistico e lessicale, utilizzando elementi gergali e popolari, ma anche tecnici. La svolta arriva con Boiardo probabilmente favorita anche dall'ambiente in cui opera il poeta, ossia Ferrara. Il ferrarese lavora all'*Inamoramento de Orlando* contemporaneamente o poco dopo Pulci, ma è chiaro che la realizzazione sarà molto diversa. Tale diversità è stata favorita anche dalla vicinanza della corte francese, non solo dal punto di vista culturale, ma anche dal punto di vista politico. L'aspetto più significativo del-

⁴ Cfr. M. PRALORAN, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, cit., p. 11.

⁵ Il manoscritto che possediamo risale all'incirca al 1460; in realtà il testo può essere considerato il rifacimento di un testo trecentesco, forse franco-italiano.

L'*Inamoramento* sarà la nuova struttura dell'intreccio entro cui Boiardo decide di inserire il tema carolingio, ovvero una tecnica mutuata dalla tradizione della *chanson de geste* ma soprattutto dal romanzo arturiano. Stiamo parlando ovviamente dell'*entrelacement*, che prevede un'alternanza di personaggi e un intreccio polifonico. Ne uscirà un testo densissimo come l'*Inamoramento de Orlando* (1470-1494 ca), in cui vediamo che l'ottava⁶ si presenta maggiormente variata rispetto ai testi precedenti, con una sintassi più duttile e paratattica, con un frequente uso delle correlazioni e di nessi subordinati semplici aderenti alla discontinuità narrativa. Per questo è caratterizzata da un'alta frequenza di ottave bipartite (4+4) o con attacco contrastato (2+6), non più ottusamente aderenti all'alternanza della rima come invece abbiamo evidenziato per la stanza canterina.

L'ottava di Ariosto⁷ raggiunge invece l'acme che nessun poeta raggiungerà più in seguito, costruendo una strofe perfettamente armonica e aderente alla narrazione, come ha acutamente evidenziato Blasucci⁸, in cui si giunge all'unione perfetta della lingua di impostazione petrarchesca con un'organizzazione sintattica molto delicata. Ariosto che continua col *Furioso* l'*Orlando innamorato*, ne asseconda anche la struttura dell'intreccio, talvolta in modo più estremizzato: il suo procedimento narrativo produce, infatti, un intreccio centrifugo, a tratti caotico. Usa con maggiore frequenza schemi sintattici pari spesso bipartiti e in particolare troviamo una notevole frequenza dello schema 6+2, che evidenzia il distico finale; meno frequenti invece gli schemi dispari, tri o quadripartiti, o su versi irrelati che riprendono la tradizione canterina, ma al di là dell'uso o meno di determinati schemi sintattici, stupisce la disinvoltura con cui essi sono inseriti nel contesto narrativo, spesso in modo mimetico con l'aspetto semantico. L'enorme successo di un'opera come il *Furioso*, non solo di pubblico, ma perché davvero si tratta di un testo fondamentale⁹, rende impossibile pensare a un poema cinquecentesco in ottave che non tenga conto dell'ottava ariostesca, nel bene e nel male. Tutti i poemi successivi all'ultima edizione del testo ariostesco faranno i conti, volenti o nolenti, con la tecnica del ferrarese. Anche Bernardo nel suo poema, al di là della questione teorica del poema eroico¹⁰, ha

⁶ M. PRALORAN – M. TIZI, *Narrare in ottave*, cit.

⁷ Anche Calvino in un breve intervento sul *Furioso* asserisce che "L'ottava di Ariosto sta nel seguire il vario ritmo del linguaggio parlato [...]", in I. CALVINO, *La struttura dell'«Orlando»*, cit., p. 72.

⁸ L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso»*, cit.

⁹ Cfr. M. BEER, *Romanzi di cavalleria. L'«Orlando Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, cit.

¹⁰ In questi anni infatti Bernardo e altri intellettuali dell'epoca, come Giraldo Cinzio, il Pigna e Speroni, discutono a lungo in merito a quale debba essere la struttura del poema eroico. Sorgono

dovuto comporre l'*Amadigi* confrontandosi con l'ottava ariostesca. Ci sforzeremo di individuare di seguito la forma dell'ottava tassiana confrontandola con gli schemi presenti nella tradizione e di evidenziare alcuni tra i principali fenomeni di ripresa.

2. *La sintassi dell'ottava nell'«Amadigi». Appunti per una discussione.*

L'ottava, intesa come una cellula attorno a cui si sviluppa tutto il poema, necessita di una precisa struttura. Al di là di una più evidente organizzazione basata sulle parole rima, ovvero sulla ricorrenza di due rime alternate nei primi sei versi e di un distico finale a rima baciata, ne esiste un'altra, la sintassi. Tale peculiarità, meno lampante, è non solo intrinseca al metro, ma ad un più attento controllo, altresì molto significativa per la comprensione del ritmo del poema.

La scansione sintattica dell'*Amadigi* ha prodotto dei risultati¹¹ che riportiamo nella TABELLA I e che saranno utili per la comprensione dei diversi schemi utilizzati da Tasso nella composizione. Tuttavia, dato che l'*Amadigi* è stato composto a cavallo di due tra i più importanti poemi cavallereschi della narrativa italiana, ovvero l'*Orlando Furioso* (1532) e la *Gerusalemme Liberata* (1580), sarà necessario, oltre che interessante, il confronto dei nostri risultati con la tradizione precedente e successiva¹².

due diverse fazioni, una filoariostesca e una filoaristotelica, che influenzeranno anche le fasi della composizione dell'*Amadigi*. Cfr a proposito G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, cit.; S. ZATTI, *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, cit.; S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, cit.; F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, cit.; S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, cit.

¹¹ Questi dati non possono, né devono, essere considerati assoluti; innanzitutto per il campione analizzato (1012 su 7016 ottave; è pertanto possibile che una scansione integrale del testo possa portare a risultati diversi da quelli contenuti in questo studio) e inoltre a causa dell'oscillazione interpretativa dei diversi schemi sintattici. A tal proposito riteniamo necessario precisare alcuni assunti metodologici: nella scansione abbiamo adottato i presupposti dello studio di M. PRALORAN – M. TIZI, *Narrare in ottave*, cit., mentre abbiamo adeguato ai parametri di Praloran le tipologie individuate da A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica della «Gerusalemme Liberata»*, cit. Inoltre non abbiamo ritenuto completamente attendibile la punteggiatura della *princeps* che appare talvolta giustapposta o arbitraria.

¹² A questo proposito abbiamo inserito nella TABELLA II le statistiche presenti in M. PRALORAN – M. TIZI, *Narrare in ottave*, cit., e una semplificazione dei risultati dello studio di A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica della «Gerusalemme Liberata»*, cit.

TABELLA I

Amadigi: statistiche degli schemi d'ottava

SCHEMI PARI	%
8	11.07
6+2	7.71
2+6	7.02
4+4	29.45
4+N	
> 4+2+2	6.17
> 4+3+1	1.58
N+4	
> 2+2+4	9.19
> 3+1+4	1.87
2+4+2	2.96
2+2+2+2	3.36
SCHEMI DISPARI	%
3+5/ 5+3	6.03
3+2+2/ 2+3+2 e simili	2.86

Prima di analizzare compiutamente le varie tipologie sintattiche dell'*Amadigi*, sarà opportuno fare delle osservazioni generali sulla sintassi tasciana. Innanzitutto possiamo facilmente affermare che gli schemi più frequenti sono pari, mentre gli schemi dispari, in percentuale molto inferiore (pari a 8.89 %), sono usati probabilmente in funzione di *variatio* del ritmo. È ovvio che l'uso degli schemi sintattici pari riflette l'andamento dell'ottava, per l'appunto un metro pari. All'interno degli schemi pari un grande peso è svolto dallo schema bipartito in due quartine, che potranno essere successivamente scisse in più parti o indivisibili. Ma vediamo quali risultati sono stati individuati negli altri poemi narrativi¹³.

¹³ Sono state tralasciate le statistiche relative alle ottave indivisibili e, per la *Liberata*, le statistiche relative agli schemi 2+2+4 e 4+2+2, in quanto apportavano dati poco rilevanti statisticamente.

TABELLA II

	O.I.	O.F.	Tes.	Stanze	C.d.R.	Spagna	Morg.	G.L.
8	4.54	13.61	25.95	11.35	1.13	2.12	2.84	/
4+4	22.87	32.90	12.97	26.31	12.70	9.78	17.10	76.26
6+2	4.78	11.11	12.21	8.87	1.41	9.78	5.44	6.46
2+6	7.52	3.84	10.00	2.33	/	1.16	4.81	4.12
2+2+4	16.37	9.40	4.30	8.87	14.23	7.60	10.72	/
4+2+2	11.51	10.11	5.18	15.78	10.00	22.82	11.10	/
2+4+2	5.79	5.98	2.66	2.92	15.21	3.35	6.51	8.49
2+2+2+2	9.24	8.47	6.38	14.03	13.75	18.97	10.20	1.75
3+5/ 5+3	7.36	/	12.21	2.92	1.83	5.89	10.34	0.31
3+2+2 e sim.	6.11	/	3.54	/	10.25	11.95	16.55	0.52

Lo schema 4+4.

La tipologia principe tra le ottave bipartite è sicuramente lo schema 4+4, che si presenta con una frequenza molto elevata in tutto l'*Amadigi*¹⁴, ossia 29.45%. Questo schema ha avuto una grande incidenza anche nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, dove raggiunge la percentuale più alta (32.90 %) tra i poemi precedenti l'*Amadigi*. È probabile che Bernardo abbia utilizzato questo schema per adeguarsi alla tradizione soprattutto ariostesca, dato che afferma esplicitamente di essersi ispirato alla tecnica del ferrarese; ma è anche possibile che l'utilizzo dello schema 4+4 possa essere causato dal desiderio di non assoluta aderenza allo schema metrico dell'ottava. Se, infatti, la tendenza del metro porta a una lettura che segue le rime, la sintassi bipartita può in alcuni casi permettere di rallentare il procedere verso la rima baciata finale. Possiamo però avanzare anche un'altra spiegazione, ovvero il fatto che strutturando l'ottava, che ricordiamo è un metro chiuso e non può adattarsi al discorso narrativo, in due parti, l'autore può allungare le azioni o le descrizioni, spesso riprendendole o completandole nella quartina successiva.

Come, ad esempio, nella descrizione della costruzione di un palazzo:

Mille dentro tenea Camere, e sale;
 due man di loggie lo cingea di fuore;
 non fu (per quanto io penso) opra mortale;
 ne di basso, ò mondano Architetto.
 Fu fatto in men, che non arriva strale
 al segno, spinto da l'arco migliore,
 c'abbiano i Parthi; e s'hor par incredibile,
 forse in que tempi fu vero, e possibile.

XXIII, 68

¹⁴ Nella scansione abbiamo preferito suddividere gli schemi bipartiti in quartine in varie sottosezioni; in realtà il risultato totale delle ottave a schema 4+4 è di 69.54%.

In cui il poeta attua una sorta di *hysteron proteron*, descrivendo nella prima quartina come si componeva il palazzo e nella seconda la velocità con cui l'edificio è stato eretto.

Se osserviamo la TABELLA II ci accorgiamo infatti che non solo l'*Innamorato* e il *Furioso* hanno un'alta concentrazione di ottave 4+4, ma addirittura la *Liberata* presenta un dato davvero eloquente: 76.26%. Questo significa che ben tre ottave su quattro si presentano con un assetto sintattico basato su due quartine, e potranno essere inoltre suddivise in distici o versi singoli.

Se Bernardo probabilmente risentiva dell'eredità ariostesca e soprattutto della necessità di adeguarsi all'ottava di Ariosto, appare invece significativo che il figlio utilizzi un numero così alto di ottave bipartite, come ha sottolineato Soldani, rendendo l'ottava ariostesca più astratta e quasi ieratica, proprio perché non perfettamente legata allo schema delle rime.

Lo schema 4+4 rende inoltre possibile la costruzione di similitudini, scandite per esempio dal parallelismo *Tale* che introduce la prima quartina e *Quale* all'inizio invece della seconda, oppure *Così...come*, etc. Come nei seguenti esempi:

Poscia qual fabbro su la dura incude,
 ch'assottigliar un grosso ferro vuole,
 batte e ribatte; onde convien che sude,
 sì, che la mano col martel si duole:
tal il baron con percoss'empie, e crude,
 dalli, e ridalli fin, ch'al fine il sole
 fè tramontar il suo giorno, con molta
 gioia, e piacer de la gente ivi accolta.

XXIX, 53

Come toro talhor fiero, e selvaggio,
 cui habbia il cacciator ferito il dosso,
 per vendicare il ricevuto oltraggio
 le corna abbassa, e gli si lancia addosso;
così questo campion senza paragio,
 che si senti dal colpo empio percosso,
 poi che gli è si vicin gli dà di petto;
 e col pugno del brando in su l'elmetto.

XXIX, 50

Qui è facile riconoscere come nella prima quartina si illustri il primo termine di paragone, mentre nella quartina finale il secondo. Nella maggior parte dei casi, infatti, la similitudine viene usata nella descrizione di una battaglia o di uno scontro bellico in generale e in particolare per paragonare la potenza di un cavaliere con un animale altrettanto potente. In altre circostanze, tuttavia, la similitudine viene estesa addirittura a due ottave, amplificando la struttura che

prima era come compressa in un'unica stanza (vv. 1-4, primo termine di paragone; vv. 5-8, secondo termine di paragone):

Come serpe crudel, che villan'habbia
ferita entr'una siepe ne la coda,
gonfia d'ardente, e velenosa rabbia,
il corpo accolto pria dilunga, e snoda,
poi da la bocca atroce, e da le labbia;
perché del danno suo quel non si goda,
il telo del velen vibra, et aumenta;
e di ferirlo in qualche parte tenta.

Così costui, che si vide piagato,
senza poter piagare il suo nemico:
si lancia, come folle, e disperato;
e con tal furia mena il brando ostico,
ch'un monte di diamante havria tagliato,
s'havea la sorte, o'l suo destino amico:
ma Floridante in quel mestier ben dotto
spinge il cavallo, e gli si caccia sotto.

XXIX, 46-47

La similitudine viene tuttavia costruita su due ottave chiuse e il punto fermo dopo la descrizione del primo termine di paragone conferisce all'immagine un senso di sospensione. Se non possiamo affermare che la sintassi tassiana sia paratattica, anche perché Bernardo cerca di conferire al testo una certa fluidità, un andamento il più possibile armonioso, emerge però una struttura del periodo piuttosto semplice, in cui troviamo, per esempio in merito allo schema 4+4, una struttura in cui una quartina contiene la frase principale e l'altra una subordinata, molto spesso con nessi semplici, nella stragrande maggioranza dei casi relativi o temporali, che assecondano facilmente lo sviluppo degli eventi.

Gli schemi N+4 e 4+N: 2+2+4 e 4+2+2.

All'interno dello schema 4+4, inoltre, abbiamo riconosciuto altre tipologie di scansione sintattica, riassumibili nello schema 4+N e N+4.

Troviamo infatti ottave in cui una quartina resta autonoma e non necessariamente coincide con la proposizione principale, abbinata a due distici o a una quartina con chiusa contrastata. I dati più interessanti sono relativi in particolare modo alla presenza dei distici, soprattutto nella parte iniziale dell'ottava (schema 2+2+4):

Giva il Nipote de l'Imperadore
inanzi a la vanguardia a passo lento;
Grasandoro, c'havea 'l secondo honore
segua lungi da lui passi trecento:

la retroguardia il Capitan maggiore
 scorgeva appresso, ad ogni cosa intento
 con l'occhio, e col pensiero; e spesso, spesso
 mandava a questo, et a quello un messo.

XCV, 3

Troviamo nei distici iniziali due azioni distinte: nel primo distico la posizione dell'avanguardia imperiale, nel secondo distico un personaggio ben preciso, Grasandoro, che segue l'avanguardia e, infine, nella quartina il capitano che vede la retroguardia. La quartina finale assume una maggiore autonomia anche grazie a due *enjambements*: il primo, sebbene non molto accentuato, lega i versi 6 e 7, mentre il secondo, ai versi 7-8, è leggermente più marcato e viene introdotto da una *geminatio* (*spesso, spesso*). Vi sono inoltre altri elementi leganti: innanzitutto la consequenzialità delle azioni del capitano (*scorgeva-mandava*), l'iperbato a cornice nell'ultimo verso (*mandava...un messo*) e infine una rima interna (*appresso: spesso*).

Dalle statistiche di questo schema emerge il dato dell'*Innamorato*, pari a 16.37% e non superato da nessun altro testo né precedente né successivo; la percentuale dell'*Amadigi* è, tuttavia, piuttosto alta, 9.19%, e molto simile alla percentuale del *Furioso*. L'uso di questo schema boiardesco, data l'alta incidenza, fa sorgere in noi il sospetto che Bernardo abbia accolto in parte non solo gli schemi più tradizionalmente ariosteschi, ma anche quelli dell'*Innamorato*. La funzione di uno schema 2+2+4 può essere legata alla maggiore importanza data al distico iniziale, sia come completamento di un'ottava precedente aperta, sia per evitare di cadere rovinosamente nella lettura metrica spesso non imprescindibile dalle parole rima.

Inoltre la quartina unitaria nella parte finale della stanza crea un senso di distensione, quasi che la lettura si potesse soffermare maggiormente in questa parte. Il ritmo infatti si rallenta permettendo, proprio grazie a questa apertura, di ampliare la conclusione dopo la rapidità dei distici.

Altro schema piuttosto frequente è lo schema 4+2+2 (6.17%), anche se non raggiunge gli esiti boiardeschi o ariosteschi, peraltro abbastanza analoghi; tuttavia possiamo affermare che si tratta di un dato piuttosto consistente.

La presenza di una quartina unitaria nella prima parte e la chiusura su due distici permette, infatti, di organizzare il discorso tenendo i distici come un sorta di cassa di risonanza dei primi quattro versi, suscitando una sensazione opposta a quella descritta per lo schema precedente, ovvero un'ampia apertura e una veloce conclusione su due distici. Come nel seguente esempio:

Ma 'l dispietato Amor, ch'era presente
 con una fune di desire attorta
 la tragge a forza, e così dolcemente,

ch'ove gir non vorrai, pur la trasporta:
 torna a baciargli il viso, e pianamente
 chiama Alidor, tutta tremante, e smorta:
 ei si risveglia, et è tanta la gioia,
 ch'io non so, come per piacer non moia.

LXXX, 53

La quartina di esordio, non completamente autonoma dai distici conclusivi, prepara il finale molto più rapido: prima la piana e agile descrizione dell'intensità del sentimento amoroso (vv. 1-4) e poi due eventi consequenziali. Nel primo distico le azioni di Mirinda che, quasi sotto l'effetto estatico dell'amore (*tremante, e smorta*), bacia l'amato, e, nell'ultimo distico, la reazione di Alidor che improvvisamente si desta.

Ciononostante, presentandosi molto aderente allo schema delle rime, ovvero 6+2, esso non sarà molto utilizzato da Bernardo, che risente di Ariosto, quanto piuttosto da autori precedenti e molto legati al cantare. La *Spagna* per esempio, poema quattrocentesco, risente ancora della forma del cantare e proprio per questo contiene ben il 22.82% di ottave di questo tipo, a metà tra un'ottava bipartita e un'ottava canterina.

All'interno del gruppo 4+4 notiamo, grazie ai dati raccolti, che le quartine divisibili in distici si presentano in percentuale maggiore rispetto a quelli con versi singoli, ovvero con lo schema 4+4(3+1) e simili. Talvolta, tuttavia, il poeta, sulla scorta dell'esperienza boiardesca, inserisce delle ottave con chiusa contrastata, come nell'esempio successivo, in cui l'ultimo verso introdotto dall'avversativo *ma* crea un forte stacco nella quartina finale, introducendo in particolare un cambiamento degli eventi descritti finora.

Cinto d'intorno di marmoree mura
 tutte di fuor scolpite, e dentro pinte;
 con sì minuta, e diligente cura,
 che foran l'opre di Natura vinte.
 Nel giardin'entra, che la grande arsura
 non le lascia mirar le cose finte,
 per riposarsi, e per cacciar la sete:
 ma trovò sol per lei tesa una rete.

LXXX, 44

Lo stesso avviene anche per lo schema che presenta una bipartizione dell'ottava in due quartine, ma al loro interno divise in distici o in versi singoli; tale schema ci sembra poco usato e probabilmente utilizzato come variazione della sintassi. È altresì evidente che Bernardo si confrontava soprattutto con la tecnica ariostesca, che preferiva all'uso di versi irrelati (molto più vivi in Boiardo) l'utilizzo di nuclei di due versi, perciò schemi fondati su distici.

Gli schemi 6+2 e 2+6.

Lo schema sintattico basato sulla sestina iniziale è uno degli schemi tradizionali per eccellenza, per un motivo molto semplice, poiché è strettamente legato alla forma metrica dell'ottava. La sintassi, aderendo perfettamente allo scorrere delle rime e di conseguenza alla lettura, può tuttavia a lungo andare rendere monotono il discorso narrativo. Questa tipologia è sempre stata legata dalla critica alla sintassi ariostesca, ciononostante i dati statistici che possediamo smentiscono in parte questa posizione; la presenza dello schema 6+2 in Ariosto è consistente ma non eloquente come altri dati, quali, per esempio quelli relativi allo schema 4+4. Se osserviamo la TABELLA II ci accorgiamo che esso è certamente presente nell'organizzazione del *Furioso*, ma con un dato che, sebbene spicchi rispetto agli altri poemi (battuto solo dal *Teseida* col 12.21%), non raggiunge gli estremi che ci aspettavamo, ma si assesta intorno all'11%. Nell'*Amadigi* il numero di ottave bipartite sulla base della sestina è piuttosto interessante poiché supera addirittura in percentuale lo schema 4+2+2. Crediamo di poter affermare che Tasso *senior* con l'uso di questo schema abbia voluto legarsi ulteriormente all'eredità del *Furioso*, utilizzandolo in particolare nelle zone più descrittive del poema, che necessitano di sezioni più ampie di versi per permettere una maggiore elasticità nella descrizione.

Prendiamo, per esempio, l'ottava 35 del canto XCIV in cui i primi sei versi introducono il soggetto espresso soltanto al verso 7:

Altrettanto lontan da questa schiera
 con la gran Retroguardia poi seguiva,
 in mezzo a cui la general bandiera
 spiegata al vento tremolando giva,
 con la cavaleria grossa, e leggiera,
 ch'ancor è 'n pregio; et allhor più fioriva,
 il Franco Re, col cor forte e sicuro
 contra ogni caso periglioso, e duro.

In questo esempio la sestina conduce inevitabilmente, anzi diremo quasi rovinosamente, verso il distico finale. Nei primi sei versi si descrive con brevi pennellate l'esercito che avanza, ma solo al verso 7 scopriamo chi fa da guida nella battaglia, ovvero Perione. Oppure troviamo stanze in cui, come per la chiusa contrastata della tipologia sintattica precedente, il distico finale si apre con *ma*, proprio per sottolineare uno stacco con i versi della sestina:

Lo fe Amadigi disarmare in prima,
 e tor dal volto e la polve, e 'l sudore,
 poi gli diè un manto da la somma, a l'ima
 parte, trappunto d'or, di gran valore,

bello era di persona oltra ogni stima;
 né di beltà di viso inferiore;
 ma l'anima del corpo era più bella
 quanto 'l sol è d'ogni minuta stella.

LXIII, 39

Non ci soffermiamo sull'analisi della percentuale dei *Cantari di Rinaldo* (1.41%), che fatica ad adottare uno schema come questo, decisamente cavalleresco, più che canterino; ma ci stupisce il 6.46% di ottave 6+2 nella *Liberata*, che si presenta più spesso contraddistinta da ritmi repentinamente accelerati, quasi strappi sintattici. Il dato quindi è piuttosto considerevole anche se nettamente inferiore non solo all'*Amadigi*, ma anche al *Furioso*.

Dato invece, a nostro avviso, interessante è il 7.02% di ottave con attacco contrastato, ovvero 2+6. Confrontandolo con la TABELLA II salta immediatamente agli occhi la percentuale molto simile presente nell'*Innamorato* e quella decisamente inferiore del *Furioso*. Boiardo, e crediamo di poter attribuire la medesima motivazione anche a Bernardo, utilizza questo schema in particolare nelle situazioni di ripresa di un'unità precedente, non tanto dal punto di vista tematico, ma proprio in ambito sintattico. Nell'*Amadigi* accade molto spesso che un discorso diretto iniziato in un'ottava sconfini nell'ottava successiva, concludendosi proprio nei primi due versi, o che più in generale il distico iniziale sia sede di una ripresa retorica.

La damigella, che vede l'affetto,
 ch'ei si sforza celar, gli disse, hor meco
 venir volendo, armarvi vi bisogna,
 per non gir a incontrar danno, e vergogna,

*s'ha fin recar bramate la ventura,
 a cui sì bel principio havete dato.*
 Ei, che mai per periglio, o per paura
 degna impresa di far non ha lasciato,
 si cinse il brando, et vestì l'armatura,
 e ignaro ancor del suo benigno fato,
 con faccia più turbata, che serena
 sen va, dovunque la Donzella il mena.

XXIII, 43-44

Lo schema 2+4+2.

Un'analoga funzione viene svolta dallo schema 2+4+2 che proprio nel distico iniziale contiene in molte occasioni la ripresa di quanto accade precedentemente; tuttavia il dato non è confortante, soltanto il 2.96%, nettamente inferiore sia ai poemi precedenti sia alla *Liberata*, che mostra un dato molto significativo, ben 8.49%.

E 'l grave danno, che di ciò n'havrebbe,
perché un sol battaglion saldo starebbe,

ad ogni impeto lor, s'ad una, ad una
l'andasser le sue schiere ad assaltare.
Però chiamò il Sergente, e di tre, una;
e tre di nove ne fè tosto fare,
forse sperando di poter fortuna
così facendo, e 'l suo destin cangiare:
la prima diede al gran Prince Romano,
ch'ei così volse; e l'altra a Cildadano.

XCIV, 41-42;

anche in questo esempio notiamo che la narrazione sconfinava nell'ottava successiva, a dimostrazione del fatto che l'uso dell'attacco con un distico è spesso legato alla presenza di un'ottava aperta.

Paragonata con la *Liberata*, la bassa frequenza di questo schema nell'*Amadigi* può far sorgere il dubbio che, da un lato, Bernardo volesse mantenere l'armonia ariostesca (che poi verrà frantumata dalle ottave contrappuntistiche della *Gerusalemme*), ma forse anche che faticasse nella costruzione di ottave chiastiche. Questa tipologia di ottava a cornice si presenta quindi strutturata in modo da possedere un nucleo più rallentato, più esteso, incorniciato da due distici che possiedono invece una velocità più marcata.

Lo schema 2+2+2+2.

Questa tipologia sintattica ha una lunga tradizione canterina e proprio per questo la ritroviamo in opere che sentono ancora l'influenza dei cantari, come la *Spagna* o i *Cantari di Rinaldo*. Tuttavia anche gli altri testimoni della TABELLA II presentano delle percentuali interessanti e piuttosto elevate; stupisce, infatti, il 9.24% dell'*Innamorato*, ma anche l'8.47% del *Furioso* o, per contrario, l'1.75% della *Liberata*.

Lo schema 2+2+2+2 permette la scissione delle stanze in quattro distici, molto spesso collocate in ambito descrittivo, in cui ogni distico contiene un elemento descritto o un'azione. Ciononostante tale tipologia si enuncia molto legata alla forma dell'ottava, poiché la divide in parti uguali, e soprattutto molto legata alla *performance* dei cantari, in cui in ogni distico era contenuto un periodo, aderente allo schema delle rime *ab ab ab cc*. Anche per questo motivo Padre Pozzi¹⁵ ritiene che 2+2+2+2 sia uno schema primigenio che subisce delle evoluzioni successive disponendosi in altri schemi più complessi, come per esempio 6+2, 4+2+2, etc.

¹⁵ G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, cit., in particolare pp. 128-129.

In realtà abbiamo già in precedenza evidenziato come per i canterini fosse quasi impossibile l'utilizzo di una sintassi più ampia, ma preferissero una struttura quadripartita o con versi singoli perché più aderenti da un lato alla forma del metro e dall'altro all'esecuzione dei testi, ovvero alla recitazione. Per quanto riguarda i versi irrelati sintatticamente, notiamo che contenevano spesso anche forme proverbiali o vere e proprie formule tipiche della tradizione cavalleresca o altri interventi metanarrativi¹⁶.

La percentuale nell'*Amadigi* è invece lontana da questi presupposti e si assesta sul 3.36%, probabilmente non solo perché, come abbiamo visto in precedenza, Bernardo preferisce usare schemi bipartiti, che gli permettono una maggiore ampiezza narrativa, ma anche perché l'autore vuole spingere l'ottava a un allontanamento dalla stanza canterina, ossia verso una dimensione non tanto cavalleresca quanto eroica. Infatti se prendiamo il dato della *Liberata*, davvero esiguo rispetto agli altri, non possiamo non pensare a una motivazione di questo tipo; ovvero la ricerca di una stanza che si collochi, talvolta parossisticamente, in una dimensione non più aderente alla forma metrica, ma piuttosto autonoma dal contesto sintattico.

L'ottava unitaria: lo schema 8.

Altro dato consistente nell'*Amadigi* è quello concernente le ottave unitarie, di cui non è possibile stabilire una divisione sintattica, poiché contengono un unico periodo, perciò indivisibile. Il dato di 11.07% è molto simile a quello del *Furioso* (13.61%) e delle *Stanze* (12.97%). L'alta incidenza di stanze unitarie potrebbe essere spiegata dall'esigenza di Bernardo di utilizzare una sintassi più elastica e fluente; tuttavia questo schema sintattico prevede anche un rallentamento del ritmo, dato che non vi è alcuno stacco, ma la narrazione resta sospesa fino alla fine dell'ottava.

Gli schemi dispari: 3+5/5+3 e 3+2+2 e simili.

Non c'è dubbio che l'alto utilizzo dello schema dispari ci stupisca, in particolare lo schema 3+5 e 5+3 presente nell'*Amadigi* con una percentuale pari al 6.03%. Anche Boiardo e Pulci utilizzano copiosamente questo schema, ma almeno per Bernardo non possiamo affermare che la presenza di questo schema sia totalmente consapevole. Bernardo sente in modo molto forte l'influenza di Ariosto, che preferiva l'uso di schemi pari, usufruendo di quelli dispari allo scopo di variare il ritmo sintattico del canto. È possibile che anche per Tasso *senior* fosse così, anche perché l'ottava, un metro pari, spingeva alla realizzazione di suddivisioni sintattiche pari, piuttosto che dispari, che sembrano quasi in attrito con la struttura del metro.

¹⁶ M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, cit.

3. *Tecniche di ripresa interstrofica e intrastrofica.*

Un'altra testimonianza del macroritmo che sta alle fondamenta dell'*Amadigi* è costituita dalle riprese, ovvero dal ritorno, all'interno di settori adiacenti del testo, di alcuni costrutti sintattici e lessicali. La ripresa è uno dei tratti caratteristici della narrazione canterina, per due motivi: innanzitutto, poiché la narrazione si sviluppa in un'unica *performance*, permettendo agli ascoltatori di riconoscere immediatamente determinati personaggi o situazioni e in secondo luogo in quanto l'autore, grazie alla ripresa di medesimi costrutti, molto spesso fissi, può ampliare il tessuto narrativo. Da ciò deriverebbe l'uso di determinate formule tipicamente cavalleresche, come l'uso dei commenti autoriali nel testo, gli epiteti o altre formule metanarrative¹⁷.

In questo paragrafo ci occuperemo di definire alcuni tratti caratteristici della ripresa, riconoscendo in particolar modo nel poema due tipologie di ripresa. Innanzitutto la ripresa intrastrofica, che avviene all'interno dell'ottava e la ripresa interstrofica, che mette in relazione due o più ottave. Inizieremo proprio da quest'ultima.

La ripresa interstrofica.

Come ha affermato la Cabani nel suo studio sulla ripresa ariostesca¹⁸, le riprese interstrofiche rappresentano un fenomeno tipico della narrazione epica, dalla *chanson de geste* fino al poema eroico.

La ripresa tra ottave si presenta come una forma di incatenamento, di legame tra le stanze, che permette all'autore di sviluppare il discorso narrativo su un piano più profondo rispetto alla mera struttura dell'ottava. Se, infatti, ad un livello più elementare, diremo quasi orizzontale, l'ottava si presenta come un metro essenzialmente chiuso, ad un livello verticale, più profondo, esistono dei fenomeni che permettono di creare una sorta di collante tra le ottave stesse. Proprio per il fatto che il discorso narrativo deve adattarsi alla forma dell'ottava, il poeta è 'costretto', in qualche modo, all'uso di formule connettive che amalgamano la narrazione.

Di primo acchito ci accorgiamo facilmente che esistono, anche nell'*Amadigi*, ottave aperte e ottave chiuse, ma in realtà all'interno di questa prima distinzione dobbiamo riconoscerne altre. L'uso dell'ottava aperta, che in Boiardo ha la funzione di aumentare la *suspense*, ci appare nell'*Amadigi* quasi arbitrario, come se il poeta non avesse una totale consapevolezza delle strategie formali che utilizza, ma si basasse su un uso prevalentemente astratto dell'ottava.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ M. C. CABANI, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, cit.

Incontriamo pertanto ottave che si presentano chiuse sintatticamente, ma aperte semanticamente, in cui la narrazione tracima nella stanza seguente:

Finito il pianto, le querele, e tutto
ciò, ch'a si meste essequie si conviene:
sparso del suo martir l'ondoso flutto
dentro per l'arterie, e per le vene,
con intrepido cor, col volto asciutto,
ma con luci più oscure, che serene;
ciò che vuol fare avendo stabilito,
manda a chiamare il suo caro marito.

Il qual, come, ov'ell'era, il piede pose,
rimase, quasi un'insensibil pietra
immoto, e freddo; e le sue luci ascose,

XXVI, 78-79

Dove notiamo che l'oggetto dichiarato nell'ultimo verso dell'ottava 78 viene ripreso grazie a una relativa nell'ottava successiva.

Oppure ci troviamo di fronte a ottave aperte sia sintatticamente sia semanticamente, che costituiscono il massimo grado di connessione tra le stanze, poiché si crea una sorta di macro-*enjambement*; molto spesso la ripresa avviene nell'ambito del discorso diretto di un personaggio:

Ed ella incominciò. Sire un campione
con la duchessa di Micena, al lido
vostro disceso hor, hor; che paragone
fatt'ha del suo valor tal, ch'ito il grido
non sol n'è da la Tana, a l'Aquilone;
ma da l'ultima Thile, ove il suo nido
fa la Fenice: e ciò, ch'io dico, è un'ombra
de la virtù, che 'l suo bel petto ingombra,

il quale proverà con l'arme in mano,
che quella Dama, cui promesso ha il dono,
la qual condurrà seco a mano, a mano,

LXXVIII, 11-12,

o in altre occasioni, non strettamente legate al discorso diretto, in cui il flusso sintattico defluisce nella stanza successiva.

Esistono anche ottave aperte sintatticamente, ma chiuse semanticamente, ma nel campione di canti che abbiamo analizzato non abbiamo riscontrato questa tipologia, peraltro piuttosto rara anche nella tradizione. Tra le connessioni¹⁹

¹⁹ Esistono due tipi di ripresa, secondo la definizione di Santagata: una connessione di equivalenza, in cui vengono iterati segmenti simili (anafora, anadiplosi, etc.) e una connessione di trasformazione, in cui invece i segmenti iterati subiscono una mutazione, come nel poliptoto.

più significative rileviamo l'alta frequenza di anafore soprattutto della congiunzione *e*, posta in attacco di ottava con la funzione di enfatizzare la narrazione, quasi che gli eventi descritti fossero una concatenazione di avvenimenti giustapposti:

Et una sua donzella a sé chiamata,
vaga d'aspetto, e di gentil creanza,
sin da fanciulla ne le corti usata,
che la lingua sapea parlar di Franza,
la mandaron al Re con l'ambasciata,
con duo scudieri, che portano elmo, e lanza
a duo guerrier, che per sua guardia vanno;
ond'ella non riceva oltraggio, o danno.

E, perché ne la corte conosciuto
non era, di Bruneo chiama il servente
il Greco cavalier, ch'era aveduto [...]

LXXVIII, 2-3.

Come possiamo notare dall'esempio, infatti, la funzione di *e* in attacco d'ottava è di dare maggiore enfasi alla narrazione, proprio come nell'esempio seguente, che oltre a presentare l'anafora di *e*, la ripropone anche all'interno delle stanze, creando una sorta di concitazione emotiva, un'acme ascendente che si sviluppa lungo tutta la stanza:

E di condurlo qui fate ogni prova
col conte d'Argamone, e Grumedano.
Così dicendo, il suo pianto rinnova,
ch'uscia da gli occhi pria soave, e piano.
Arbante doloroso, anch'egli a prova
piagne con lor, che 'l core ha dolce, humano:
e, senza far un motto solo,
torna pien di pietate, e pien di duolo.

E la dimanda d'Oriana espone
al re, che di ciò far niega, e ricusa:
e, se non era il conte d'Argamone;
che di soverchia crudeltà l'accusa,
fermava i piè nella sua opinione;
e l'infelice rimane delusa.
Ma tanto il ripregar, ch'al fin l'ottenne,
e, dove'ella piangea, là se ne venne.

LXXX, 19-20

In altri casi l'anafora presenta l'iterazione di un pronome, anche in questo caso per enfatizzare il contenuto:

Chi sa il martir d'un'infelice, c'habbia
un giovane leggiadro per rivale, [...]

Chi non sa il duol d'una crudel partita,
che sente alcun, se 'n dubbio è del ritorno [...]

XXVI, 2-3

Dove non solo troviamo la ripetizione del pronome, ma anche una sorta di ripetizione trasformata del verbo che crea così un'antitesi, oltre che una litote all'inizio dell'ottava 3.

Oppure l'anafora di un verbo, che ha anche in questo caso la funzione di evidenziare l'azione:

[...] **Parte** secreto, e sol, senza tardanza
il dì seguente; e col cor saldo, e forte,
deliberato di morir in prima,
che far tal torto a chi tant'ama, e stima.

Parte Armonio mio frate, e'n cor scolpita [...]
XXVI, 24-25

Un'altra tipologia di ripresa tra ottave adiacenti prevede l'iterazione del soggetto appena espresso alla fine della stanza, che viene ripreso grazie a una relativa, formando in alcuni casi una sorta di anadiplosi.

Finito non havea la Dama ancora
di dir il tutto al Cavaliero ardito,
che giunse lo **Scudier**, ch'una mezz'ora,
di corte dopo lei s'era partito;
il qual spronato il suo ronzino ogn'ora
haveva, per venir presto, e spedito
a riportar ciò, che successo poi
in quella corte fosse, ad ambo doi;

il qual narrò, ch'un Principe di Roma [...]
LXXVIII, 17-18

[...] ne l'hor suo da lui tanto guardato
in man di gente por, del cui ardire
non havea fatto solo un paragone,
ma ch'aspettasse qualch'altro **Barone**;

il cui valor sapesse egli ab esperto [...]
LXXVIII, 19-20

[...] manda a chiamare il suo caro **marito**.

Il qual, come, ov'ell'era, il piede pose [...]
XXVI, 78-79

Oppure assistiamo alla ripresa di veri e propri sintagmi:

Mirinda **segue**, di veder disposta
il fin de la ventura a suo potere [...]

Segue la voce, che le sembra viva [...]
LXIII, 8-9

Armati grida, a che più tardi, e pensi
la Guerriera, che già salito in sella [...]

Armato sul caval montò il superbo,
senza che dir potesse una parola [...]
XXIX, 36-37

dove notiamo anche un poliptoto nei termini iterati.

Vi sono anche esempi di ripresa a distanza dei medesimi termini che concorrono alla definizione dello schema sintattico:

L'**arme** sue negre havea; la sopravesta
d'altro color l'Imperator Romano,
sol con una catena entro contesta
d'oro purgato, e fin da mostra mano;
e ne lo **scudo**, di Donzella onesta
depinto un volto angelico, et umano;
coronata di perle, e di rubini,
e di smeraldi preziosi e fini.

L'**arme** dorate havea tutte di fuori
il Re Lisuarte, e sovra l'arme adorno
d'un ricco drappo d'or, ch'era di fiori
di grosse perle sparso intorno, intorno;
cinto lo **scudo** havea di più colori
di gemme che faceano un lieto giorno,
nel mezzo il Dio, che con l'irato telo
percuote quei, che già fer guerra al cielo.
XCIV, 45-46,

dove osserviamo che la ripresa è speculare per la descrizione delle vesti dei due condottieri: prima le armi, poi lo scudo con l'*ekphrasis* dell'impresa, ovvero del simbolo che li contraddistingue, che crea inoltre la medesima scansione sintattica: nella prima quartina la descrizione delle armi e nella seconda quella dello scudo. Oppure nella ripresa a *climax* del canto LXXX:

[...] **Alcun** di seta del color, che spento,
carbon faria la neve; **alcun** di moro.

Altri d'un ostro havea pregiato, e fino,
qual d'un azurro vago, oltramarino.

Tutti d'altezza egual, tutti piccini [...]

LXXX, 31-32

Tuttavia la tecnica di ripresa interstrofica non si presenta molto accentuata; mancano le riprese a distanza presenti nel *Furioso*, anche perché l'intreccio dell'*Amadigi*, basato su una tecnica di sospensione più moderata dell'*entrelacement* ariostesco, non favorisce *in toto* questa tecnica.

La ripresa intrastrofica.

La ripresa intrastrofica prevede l'iterazione all'interno della stessa stanza di alcuni costrutti o sintagmi che, come per la ripresa interstrofica, hanno la funzione, oltre che connettiva, anche di ampliamento dell'emotività; spesso, infatti, almeno nell'*Amadigi*, assistiamo a riprese che si situano in segmenti densi di emotività.

All'interno delle riprese lessicali, notiamo che un ampio spazio è dedicato all'anafora, non solo della congiunzione *e*, come nell'ambito interstrofico²⁰, ma di molti altri costrutti; la funzione di questo tipo di ripresa a distanza è appunto quella di legante del testo, dato che essa molto spesso si colloca a inizio delle quartine o dei distici:

Con duo compagni; e ch'ei l'havea accettata,
e datone per pegno al Re un anello;
e che più la saria la cosa andata;
e, forse fatto allhor più d'un duello,
se non avesse il Re la mano alzata;
e comandato et a questo, et a quello,
che di tal caso più non si parlasse;
e, che nel loco suo ciascun tornasse:

LXXVIII, 22

Abbiamo portato proprio l'esempio più spinto per evidenziare la potenza di un simile fenomeno che permette, grazie appunto al polisindeto, di creare mimeticamente il senso di consequenzialità e concitazione.

Oppure assistiamo a casi in cui vengono iterati altri termini, sempre con la medesima funzione:

Scendete Muse QUI, **dove** l'Isauro
lieto delle sue glorie, e del suo honore,
porta al ricco mar d'Adria il corno d'auro,

²⁰ Vedi *supra* a p. 41, in particolare l'ottava 20 del canto LXXX.

ove alberga ad ogn'hor virtù, e valore;
 ov'è il gran Duce, a cui il Britanno, e'l Mauro
 il pregio dà d'ogni virtù maggiore;
 ove giustizia, pace, e fede abonda;
 ove tranquillo il Ciel, la Terra, e l'Onda.

QUI potrete con alti, e dotti carmi
 cantar al plettro d'oro i pregi suoi,
 senza timor, che 'l gran romor de l'armi
 interrompendo il canto, unqua v'annoï:
 QUI la gloria anco in bei metalli, e marmi
 scolpe il suo honor, perché mill'anni, e poi
 di Guidobaldo suoni ogni contrada,
 ovunque versa il Ciel pioggia, o rugiada.

LXXXVI, 2-3

Queste due ottave premiali si riferiscono all'invocazione alle Muse, affinché proteggano e aiutino il poeta nella composizione dell'opera; notiamo innanzitutto che l'anafora di *ove* permette di enfatizzare l'azione delle Muse, ma Bernardo la struttura in una sorta di cornice con l'anafora di *qui* dell'ottava successiva. Infatti, il termine iterato non solo mette in evidenza l'attacco delle due quartine, ma presenta anche una ripresa del *qui* nel primo verso dell'ottava 2. Assistiamo quindi a quella tipologia che viene definita da Soldani come a riprese multiple, in questo caso un'anafora incorniciata da un'altra anafora.

Ci limiteremo all'esemplificazione di questi due tipi di ripresa anaforica, ma è evidente che tali fenomeni sono presenti in tutto il poema, soprattutto nella ripresa anaforica di preposizioni e avverbi.

In misura molto minore invece troviamo esempi di epifora, che crea ovviamente anche delle rime identiche o equivoche:

Poi che non gli riesce il suo disegno,
 s'ingegna di venir seco a le **prese**;
 ed ella che 'l conosce a più d'un segno,
 col suo contrario altro partito **prese** [...]

XXIX, 43

Com'ha la lettera in man, tragge l'amore,
 ch'ogni madre amorosa a **figlia porta**;
 a **figlia** degna di cotanto honore,
 le lagrime de l'alma in su la **porta** [...]

LXXXVI, 22

Dove rileviamo, oltre alla rima equivoca prodotta dall'epifora, anche la presenza di un'anadiplosi, quasi a voler enfatizzare la forza del personaggio della figlia in questo contesto.

Oppure ancora:

Arruota i denti, e 'n un rabuffa il **tergo**,
ch'un di quei cagnolini havea da **tergo**.

LXXX, 38

Quest'ultimo caso, rispetto ai due precedenti, presenta innanzitutto una rima equivoca, ma in particolar modo, se negli altri esempi l'epifora evidenziava la struttura della prima quartina, in questo caso ricalca le rime baciata del distico finale.

Sempre all'interno delle riprese di connessione rileviamo la presenza di alcune anadiplosi, anch'esse con la funzione di enfatizzare il contesto, in una sorta di *geminatio* a contatto:

di tema, e di martir; ond'egli **spesso**,
spesso, andar si vedea grave, e dimesso.

LXXXVI, 60,

dove l'anadiplosi mette in rilievo la sofferenza di Perione che da tempo non riceve notizie del figlio Amadigi. Oppure in:

Fuggì il sonno; e restò **la meraviglia**,
la meraviglia di sì gran beltade.
La Fanciulletta *hor pallida*, *hor vermiglia*
pensa al sogno, e ripensa, *hor* di pietate,
hor accesa d'amore; alfin s'appiglia [...]

XXXIV, 19,

in cui rileviamo oltre all'anadiplosi anche un polisindeto, a sottolineare il mutamento repentino di sentimenti contrastanti della protagonista.

Spettacolo a veder era inhumano;
una si svelle il crine; *una* la negra
gonna le bacia; *una* la bianca mano: [...]

LXXX, 15:

anche in questo caso il polisindeto mette in evidenza il contrasto delle reazioni diverse delle donzelle che incontrano Oriana.

Otto volte del sol videro i rai;
otto la luna errare, *hor* scema, *hor* tonda,
senza, ch'ancora in mar gittasser mai,
con l'aura *hora* contraria, et *hor* seconda [...]

LXXX, 62

In questo caso, oltre all'anafora, il sommario temporale viene evidenziato anche dal polisindeto: i protagonisti viaggiano per otto giorni e otto notti in mare, in una situazione di stasi, fino al nono giorno quando trovano il fiume che permette loro di penetrare in terraferma; il polisindeto e il sommario preparano quindi la vera evoluzione narrativa della seconda quartina dell'ottava.

Un fenomeno simile è quello della *geminatio* che enfatizza il soggetto dell'azione o un personaggio:

Tanto ben, che **da voi; da voi**, che sete [...]

Voi riverisce, e 'nchina ogni persona, [...]

LXXXVI, 43, vv. 1 e 7

Ahi povero Alidor, **tu** preghi ogn' hora,

un sordo, e fiero mare, un duro scoglio;

tu spargi il suon de tuoi lamenti a l'ora [...]

LXXX, 29

Una situazione in cui assistiamo a un cambiamento, ma contemporaneamente alla ripresa di materiale lessicale molto simile è il chiasmo, figura che si basa sulla diversa posizione delle parole nel verso:

C'haveva un *arco* in *mano*, al *fianco* un *cornio*

LXIII, 7, v. 1

Dal *lungo pianto*, e dal *duol empio*, e fiero

LXXX, 3, v. 2

Se ben si mostra *ritrosetta*, e *cruda*

crudo, e *ritroso* non havea il pensiero.

XXIII, 51

In quest'ultimo esempio troviamo non solo un chiasmo costruito su un poliptoto (*ritrosetta-ritroso; cruda-crudo*), ma anche una ripresa in anadiplosi; il poliptoto, infatti, presenta una ripresa di trasformazione, dato che i termini iterati subiscono una modificazione grammaticale. Nello steso canto troviamo infatti:

Sferzati dal voler, **sferzano** ancora

XXIII, 29, v. 1,

anche in questo caso in funzione di enfatizzare l'azione, oppure

Il qual, come **corregge** gli elementi;

ben **corregger** potrebbe il lor desio.

LXXXIV, 28, vv. 3-4

All'interno di quest'ambito che potremmo definire quasi ambiguo, dato che siamo di fronte a riprese che modificano leggermente gli elementi lessicali, citiamo alcuni esempi di *versus trasformati*:

ch'essa non vuol ne la vittoria parte
 haver per sua *beltà*, di quella impresa;
et egli vuol, che ne la sua *bellezza* [...]
 LXXVIII, 16, vv. 5-7

O cara figlia io pur del tuo bel viso [...]
O cara anima mia, tu con un riso [...]
 LXXVIII, 35, vv. 1 e 5

de l'italico honor, c'haveva al calle
de l'antico valor, volte le spalle.
 LXXXVI, 4, vv. 7-8,

dove il parallelismo è dato anche dalla presenza di una rima interna (*honor: valor*) e di una rima per l'occhio (*itàlico: antico*). Oppure:

La vita a tutti duo portò un'aurora, [...]
La vita a tutti duo ritolse ancora [...]
 XXVI, 18, vv. 3 e 5,

dove è possibile notare l'iterazione del medesimo attacco, con una *variatio* del verbo, come nell'esempio successivo dove i verbi creano una rima interna (*dammi: fammi*) e variano, invece, i complementi oggetto.

Deh dammi questo don, non mel negare [...]
Deh fammi questa grazia, ond'io contenta [...]
 LXXVIII, 47, vv. 1 e 7

Due, e tre volte, e più stende le braccia [...]
Due, e tre volte sorge, e si ritira [...]
 LXXX, 54, vv. 5 e 7

Rileviamo inoltre la presenza di alcune dittologie sinonimiche e di enumerazioni, spesso polisindetiche, di derivazione petrarchesca, che concorrono anche in questo caso alla enfaticizzazione emotiva, oltre che alla realizzazione di una funzione connettiva di legante del testo.

e, che sciolte **le lingue, e le favelle** [...]
 LXXXVI, 1, vv. 5

Piange, e sospira, e si lamenta, e geme,
 XXVI, 27, v. 5

L'abbraccia, e a sè lo stringe, e lo solleva,
XXXIV, 25, v. 7

Squallida, magra, afflitta a meraviglia.
LXXX, 2, v. 5

Col core, con la spada, con la lanza [...]
D' Aragon, di Granata, e di Castiglia [...]
XXIX, 21, vv. 3 e 6

Nel secondo e nel terzo esempio notiamo che l'enumerazione sinonimica aumenta la sensazione della sofferenza della protagonista, anche grazie all'ausilio del polisindeto, che esprime la perfetta mimesi dell'angoscia di Oriana.

Oppure nel terzo esempio non possiamo non notare come i termini vengano posti a formare un *climax* ascendente: prima l'abbraccio e poi quasi un'estasi conclusiva.

4. Conclusioni

La scansione sintattica, come abbiamo più volte evidenziato, presenta degli schemi che ricalcano solo parzialmente la struttura ariostesca, ma riprendono più in generale tutta la tradizione cavalleresca. Ciò che ci lascia perplessi è l'intenzione dell'autore, ovvero la consapevolezza dell'uso di determinati schemi. A nostro parere, infatti, la tecnica di Bernardo, che peraltro era un letterato assai fine (aveva pubblicato la prima raccolta poetica nel 1531, ossia trent'anni prima dell'*Amadigi*), appare quasi sempre molto classica, anche se l'uso degli schemi d'ottava può essere talvolta stereotipato e astratto.

In merito alle riprese, è chiaro che l'autore ricalca tutta la tradizione precedente, quella petrarchesca, grazie soprattutto all'influsso di Bembo, ma anche la tradizione cavalleresca e canterina in generale; tuttavia la tecnica di ripresa tassiana risente dell'organizzazione del contenuto, e per questo risulterà difficile trovare riprese a distanza come nel *Furioso*, proprio perché l'intreccio non si presenta vorticoso e centrifugo, bensì avanza portando avanti vari personaggi e situazioni parallelamente.

VERA ZANETTE