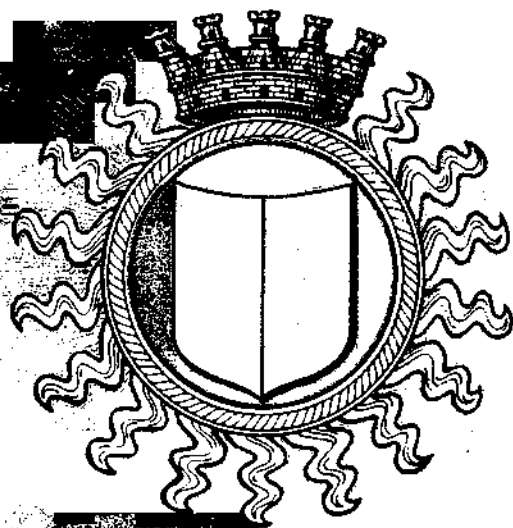


Spedizione in abbon. postale

LUGLIO - DICEMBRE 1979

Pubblicazione trimestrale

# BERGOMVM



STVDI TASSIANI

N. 27

A. 1979

N. 3 - 4

TIPOGRAFIA EDITRICE G. SECOMANDI - BERGAMO

# B E R G O M V M

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

## SOMMARIO

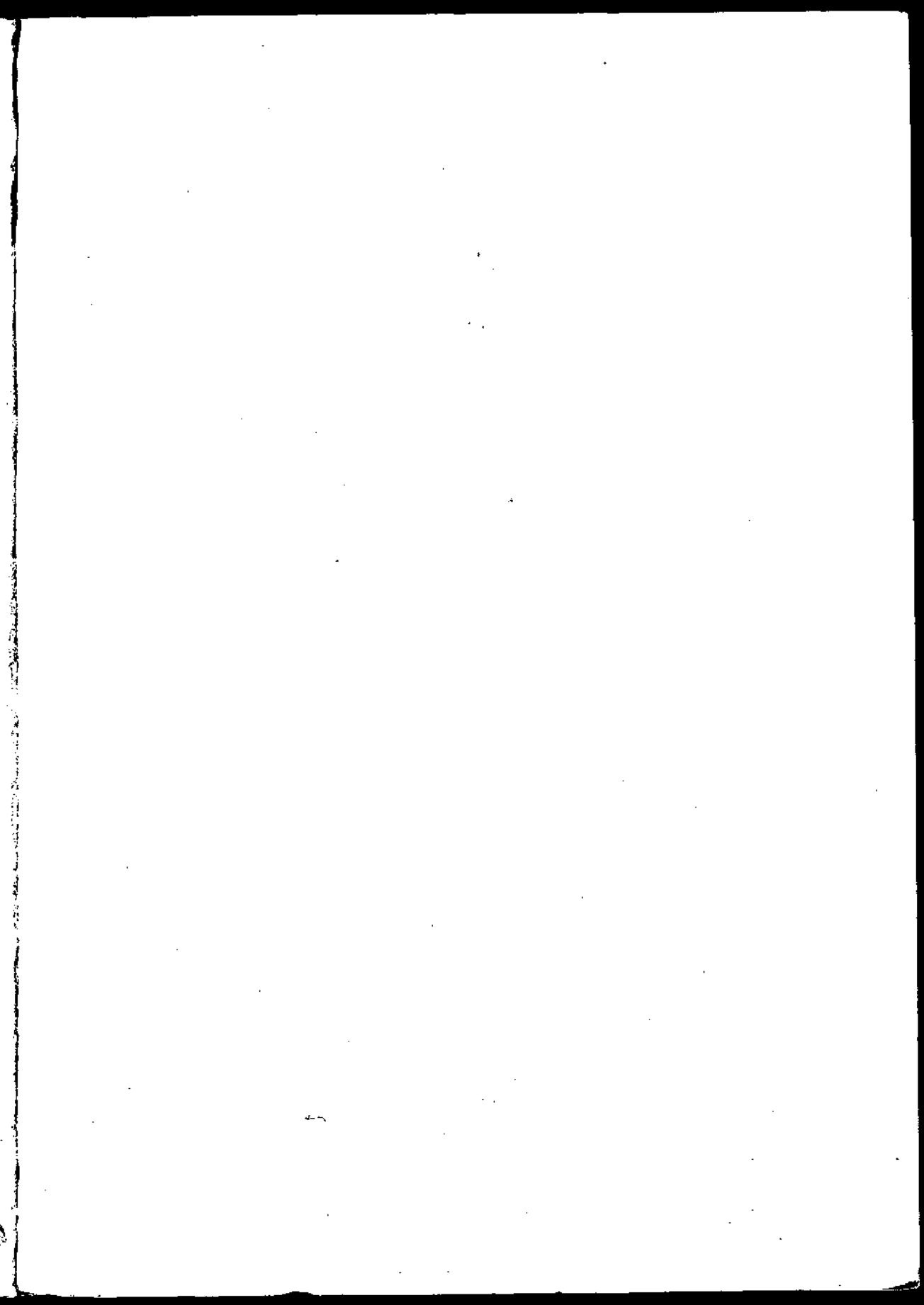
	pag.
<b>SAGGI E STUDI</b>	
L. POMA: La « Parte terza » delle <i>Rime</i> tassiane . . . . .	5-47
V. DE MALDÉ: Il manoscritto Ariosto (Ar) delle rime Tassiane . . . . .	49-89
A. DANIELE: La canzone al Metauro . . . . .	91-117
<b>MISCELLANEA</b>	
V. DE MALDÉ: Per la datazione dei postillati autografi BER e MI di Torquato Tasso . . . . .	119-125
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	
A. TORTORETO: Rassegna bibliografica dei recenti studi Tassiani . . . . .	127-140
<b>NOTIZIARIO</b>	
G. BALDASSARRI: Una « microfilmoteca » di postillati Tassiani . . . . .	141-142
<i>Bibliografia tassiana di Luigi Locatelli. Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI) . . . . .	2044-2140

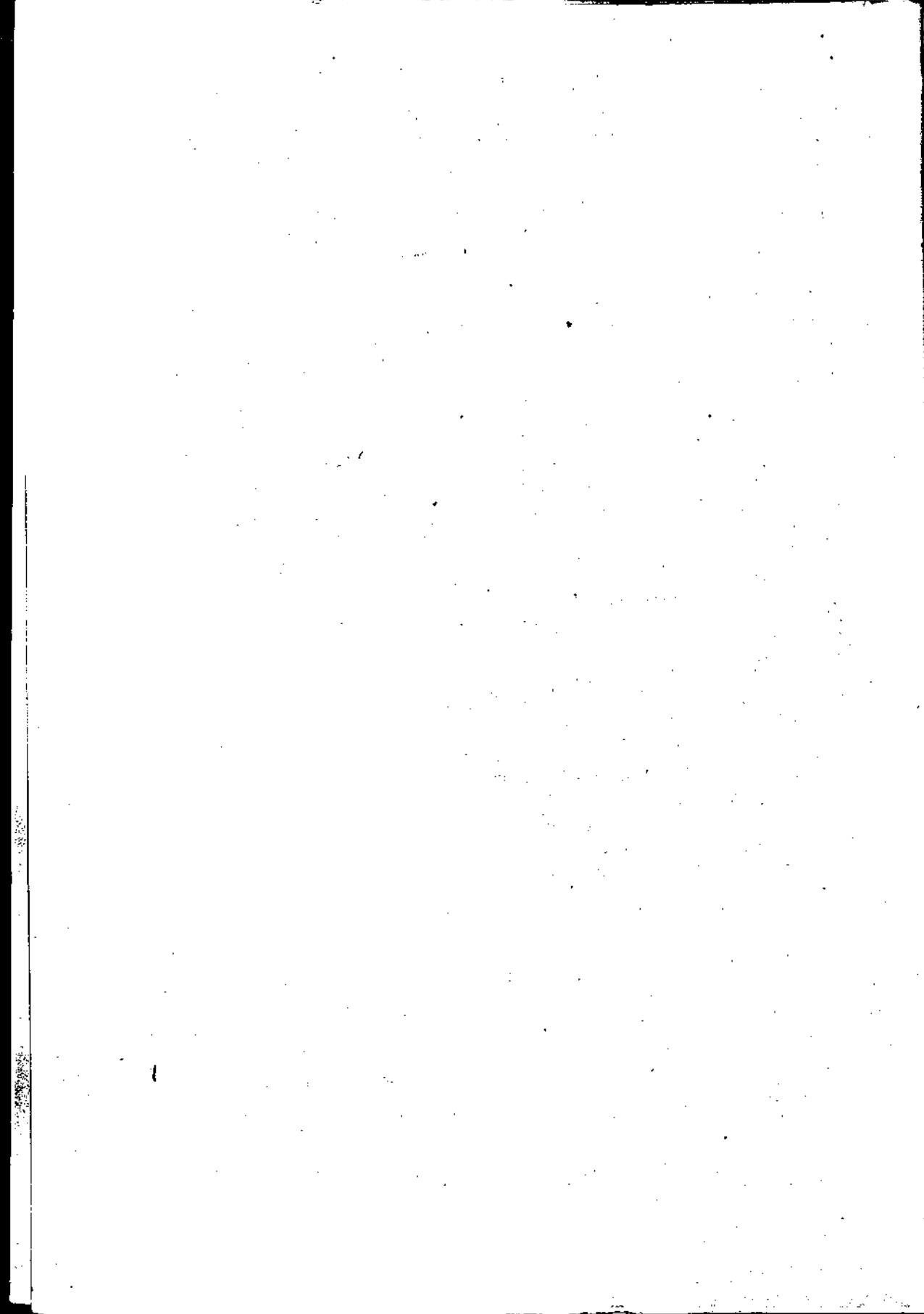
## PREZZI DI ABBONAMENTO A « BERGOMVM »

Associazione all'annata LXXII . . . . .	Italia L. 16.000 — Estero L. 20.000
Prezzo di ogni fascicolo semplice . . . . .	Italia L. 8.000 — Estero L. 10.000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato . . . . .	Italia L. 16.000 — Estero L. 20.000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C.C. Postale 17-1557  
Intestato: AMMINISTRAZIONE « BERGOMVM » — Boll. della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo





# STUDI TASSIANI

Anno XXVII - 1979

N. 27

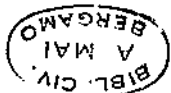
*I contributi di questo ventisettesimo fascicolo di « Studi Tassiani » si presentano immediatamente nella loro non comune importanza di apporti alla chiarificazione di un'ardua problematica dispiegatasi nel corso secolare degli studi intesi a dare un disegno di logica interiore all'impianto del vasto e articolato corpus delle Rime di Torquato Tasso, arrestatosi a lungo presso che allo schema, imperfetto ed incompiuto, delle prime stampe, ossia sulla scorta delle non definitive indicazioni dello stesso Poeta e delle non ordinate disposizioni dei componimenti dovute agli editori delle varie parti delle « rime amorose, eroiche, sacre e morali ».*

*Si aggiungono, in questi ed a questi risultati, le indagini intese alla migliore definizione ed autenticazione della lezione dei testi poetici, mediante l'analisi accurata di alcuni codici ed il confronto delle varianti reperibili.*

*Questo fascicolo costituisce con ciò un arricchimento critico-filologico di grande rigore; ed è integrato da un penetrante saggio sulla più celebre e celebrata canzone del Tasso, oltre che dalle consuete note di bibliografia, testimonianti nel loro aggiornamento la vitalità del mondo tassiano e dei suoi costanti interessi nei suoi riguardi nel campo degli studiosi più attenti.*

*Prosegue anche la pubblicazione, con numerazione a parte, della Bibliografia degli studi dedicati al Tasso, tratta dagli schedari diligenti di Luigi Locatelli.*

*Il « Centro di Studi Tassiani » rinnova i sensi della propria gratitudine a collaboratori e sostenitori delle sue iniziative.*



# STUDIO TASSIANI

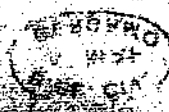
I contenuti di questa ricerca sono stati stampati in un volume di 100 pagine, in cui si presentano i risultati della ricerca, con particolare riferimento alla parte riguardante la storia della lingua italiana. Il volume è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia della lingua italiana, mentre la seconda parte è dedicata alla storia della lingua italiana.

Il volume è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia della lingua italiana, mentre la seconda parte è dedicata alla storia della lingua italiana.

Il volume è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia della lingua italiana, mentre la seconda parte è dedicata alla storia della lingua italiana.

Il volume è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia della lingua italiana, mentre la seconda parte è dedicata alla storia della lingua italiana.

Il volume è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia della lingua italiana, mentre la seconda parte è dedicata alla storia della lingua italiana.



ANTONIO DANIELE

LA CANZONE AL METAURO (\*)

Und wenn der Musen gleich  
Gar viele sind, so sucht man unter ihnen  
Sich seltner eine Freundin und Gespielin,  
Als man dem Dichter gern begegnen mag,  
Der uns zu meiden, ja zu fliehen scheint,  
Etwas zu suchen scheint, das wir nicht kennen  
Und er vielleicht am Ende selbst nicht kennt.

W. GOETHE, *Torquato Tasso*

Passata alla storia come *La canzone al Metauro*, la lirica *O del grande Apennino* (n. 573 dell'edizione solertiana delle *Rime* <sup>(1)</sup>), può bene rappresentare un discrimine nell'attività del Tasso: un vertice artistico e insieme un punto di saturazione formale nella curva progressivamente 'involutiva' (si accetti il termine con le debite cautele) della sua poesia. Le riserve che si possono muovere, secondo noi, a tutta la produzione lirica del Tasso sono di ordine illuministico-pariniano (mancanza « di quella esteriore apparente facilità in cui consiste il più

(\*) Questa lettura della canzone *O del grande Apennino* è la rielaborazione di una relazione tenuta il 12 gennaio 1977 nella sede del Circolo filologico-linguistico padovano. Ho cercato di usufruire, per quanto mi è stato possibile, dei suggerimenti e delle indicazioni che mi sono venute dalla discussione con gli amici padovani. Dedico perciò ad essi questo lavoro.

(1) T. Tasso, *Le rime*, ed. critica a cura di A. Solerti, Bologna, 1898-1902, vol. III, pp. 104-06. Teniamo per buona la lezione solertiana (anche se con qualche perplessità), salvo l'inserzione del punto interrogativo ai vv. 47-48 (*L'egra spogliata sua vecchiezza e i danni / narrerò tutti?*), seguendo in questo W. Moretti (cfr. *Torquato Tasso*, Bari, 1973, p. 99).

perfetto raffinamento e, per così dire, l'ultimo lenocinio dell'arte » (2), piuttosto che tardoromantiche-desanctisiane (« gelo di dottrine platoniche e di forme petrarchesche (3) ): il che comporta l'accettazione *in toto* da parte nostra di un giudizio del Parini molto più equanime di quello del De Sanctis e favorevole proprio alla canzone: « Fra le poesie liriche del Tasso massimamente sono da considerarsi le canzoni, nelle quali molta grandezza di pensieri risplende e molta magnificenza di stile » (4). La scelta della *Canzone al Metauro* quale oggetto di una nostra proposta di esegesi, merita almeno una giustificazione. La notorietà del testo e l'interesse che ha sempre provocato, sono fattori per noi di sufficiente stimolo critico. Tuttavia, il motivo emergente del nostro rinnovato cimento interpretativo nasce dalla convinzione che *O del grande Apennino* possa egregiamente rappresentare un quadro assai complesso di astuzie tecniche (l'officina del poeta insomma, unitamente al succo di tutti gli umori melici del Rinascimento maturo), di implicazioni biografiche, di *Widerspiegelung* sociale (per quel tanto che ci servono a decifrare il *milieu* cortigiano in cui si genera tale tipo di supplica in rima).

Il nostro interesse sarà rivolto in particolare alla insistita ambiguità dei segni nella canzone: dalla grande occorrenza di *callidae iuncturae* non discende, però, degradazione figurale, quanto piuttosto una trama di rimandi intrinseci al testo che ne potenziano i sensi allegorici. La maggior novità del prodotto sta tutta in un ammiccamento di ingegnose concettosità e richiami eruditi a contatto con le lacerazioni liriche più profonde (5). Mitologia classica e mitologia personale si confondono, uniformandosi poi nella risultante sincretica della chiusa nell'epifonema di sapore cristologico *A me versato il mio dolor sia tutto*. Citazioni da antichi (greci e latini) e moderni costi-

(2) G. PARINI, *De' principii fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, in *Opere* a cura di G. Petronio, Milano, 1957, p. 1017.

(3) F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cap. XVIII (ed. a cura di G. Contini, Torino, 1968, p. 619).

(4) G. PARINI, *Opere*, cit. p. 1019.

(5) Scrive Eugenio Donadoni al proposito: « Neppure qui mancano le reminiscenze letterarie. Non mancano mai neppure nelle più commose liriche di Torquato [...]: la letteratura era una seconda natura per lui » (*Torquato Tasso*, Firenze, 1967<sup>6</sup>, p. 100).



tuiscono una fitta rete di nobilitanti *auctoritates* (6): una spia di culturale dovizia, cui fa da contrafforte una sostenutezza stilistica individuabile in elementi particolarissimi di ritmo compositivo (anastrofe complessa: *Notturmo io mova e sconosciuto il piede; hysteron proteron: E gemendo scaldai / La tomba e il letto...*, ecc.). « His language is alway of his own creation, new and yet correct, full of sweetness and of majesty, of sublimity and of perspicuity », scriveva il Foscolo nel saggio *The lyric poetry of Tasso*, apparso nel « New Monthly Magazine » nel 1822 (7). È un giudizio che condividiamo, specie se rapportato al carattere di questa lirica, risicata tra sublime e patetico.

La canzone per il Tasso ha la sua origine dalla norma medievale passata attraverso il filtro depuratore petrarchesco e accoglie, specie in epoca giovanile, molti elementi provenzali e 'petrosi'. A Dante e alla sua teorizzazione si rifanno gli interlocutori del dialogo *La Cavalletta* per la definizione stessa di canzone (« una compiuta azione di colui che detta parole armonizzate e atte al canto » (8)) e per la distinzione delle parti della stanza. La novità, anche teorica, del Tasso rispetto alla canzone è da ricercare piuttosto in una sua indicazione 'contenutistica' che avvicina questa specie lirica al poema eroico nella individuazione di un'identica partizione logica: « Essendo, adunque, che in ogni poema epico si propona prima, e s'invochi, e poi si narri, pare che la canzone ancora debba avere queste tre parti: cioè proposizione, invocazione, e narrazione; ma ciò non è semplicemente necessario, ma si verifica per avventura in quelle, le quali contenendo alcuna continuazione d'argomento, quasi imagine di favola, s'acco-

(6) Per una ricca serie di fonti classiche riguardanti questa canzone si rinvia ad A. SAINATI, *La lirica del Tasso*, Pisa, 1912-15, vol. II, cap. I. Non sterile sarebbe un sondaggio sugli stilemi ricorrenti nell'opera tassiana, quasi fonti interne. Ne risulterebbe una trama di concordanze certamente molto fitta, sintomatica di tante ossessioni verbali. Cfr. *Gerusalemme liberata: Chiaman gli altri Fortuna ingiusta e ria* (V, 76, 2); *A l'essequie, a i natali, ha tomba e cuna* (XVII, 20, 8); *Notturmo e sconosciuto peregrino* (XIX, 57, 4).

(7) Vol. V, pp. 375-80. Citiamo da U. FOSCOLO, *Saggi e discorsi critici*, ed. critica a cura di C. Foligno, Firenze, 1953, p. 513.

(8) Cfr. D. ALICHERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, Padova, 1968, pp. 48-49: « Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizzata ». La citazione è tratta da T. TASSO, *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, Firenze, 1958, vol. II, tomo II, p. 640.

stano a la natura dell'Epopeia » (9). Così egli scriveva nel 1572 (10) nelle *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna, intitolate 'Le tre sorelle'*, un testo esegetico larvatamente adulatorio, ma non del tutto sterile ai fini di una professione di poetica circa il genere canzone. In effetti le canzoni tassesche più sublimi e magniloquenti (di supplica o di encomio) rispettano il precetto poc'anzi riportato di un adeguamento ai canoni dell'epica, specie quelle di carattere più propriamente privato, in cui l'elemento narrativo si unifica alle vicissitudini del poeta: si pensi agli effati lirici di *O figlie di Renata* (n. 667) e *O magnanimo figlio* (n. 668), cronologicamente assai vicini alla condizione psicologica rappresentata dalla *Canzone al Metauro*. La scelta della canzone è certo da intendersi in perfetto allineamento con i canoni, nel senso che alla forma lirica più complessa deve corrispondere un discorso stilisticamente elevato e provocato da una adeguata occasione. Non bisogna dimenticare la funzione di tramite di rapporti che il Tasso attribuiva alla sua opera (merce di scambio e di sussistenza). La poesia in particolar modo rappresentava per lui un mezzo di comunicazione verbale (molte volte interdettogli in altra forma). È evidente che per una petizione di soccorso rivolta a un principe si debba ricorrere al rituale confacente, secondo un protocollo letterario e curiale non indifferente alla cerimoniosità del tardo Rinascimento. L'ipotesi di una canzone come credenziale per entrare nelle grazie di un principe è certo plausibile, soprattutto se inserita nelle vicende tempestose del 1578, un anno fra i più inquieti (causa il dissidio con gli Estensi di Ferrara) della vita del Tasso. Ma l'idea di un bilancio sulla propria esistenza, nella forma di un piccolo poema, non può derivare che da una forte necessità di estrinsecazione (e insieme di sintesi e autochiarimento) ed è altrettanto giustificata, specie in riferimento al proposito di 'parlare' espresso in una lettera a Giovambattista Barile (del 20 luglio), dove si proclama la volontà di ottenere credito e giustizia attraverso la rottura di un cerchio ostile di silenzio che sembra aver circon-

(9) T. TASSO, *Prose diverse*, raccolte ed emendate da C. Guasti, Firenze, 1875, vol. II, p. 81.

(10) Probabilmente tra gennaio e maggio, come pensa N. Bonifazi nella sua introduzione a G. B. PIGNA, *Il ben divino*, Bologna, 1965, p. XXV. Il Guasti (in T. TASSO, *Prose diverse*, cit. vol. II, p. 73) assegnava le *Considerazioni*, sulla scia del Serassi, all'anno 1568.

dato il poeta al suo avvento in territorio roverasco: « Sono in Pesaro, ove se bene sono stato raccolto amorevolissimamente dal signor duca d'Urbino, e cortesemente trattato da tutti questi gentiluomini, non di meno non posso acquetar punto l'animo mio; perciocché ancor qui mi pare che si desideri ch'io intenda a cenno, e che parli co' cenni. Ed io essendo animal ragionevole, a cui la natura ha concesso non solo il parlare, ma anche il parlare (s'amor di me stesso non m'inganna) convenevolmente, non voglio con tanto pregiudizio di me stesso, a guisa di bestia muta, significare i miei concetti. I quali non mi contento di spiegare ne le vive voci, ma desidero che ne le carte siano divulgati a gli uomini presenti e futuri. E certo, che s'ingiustizia di principi, e malignità ed invidia de gli uomini non impedisce questo desiderio mio, non men giusto che generoso, io tosto e facilmente l'adempirò » (11). È da questo stato d'animo di predisposizione alla confessione che nasce, nell'astratta rimeria italiana dell'epoca scarsamente individualizzata e anzi distillata in quintessenze concettuali avulse dalla reale vicenda dei loro autori, uno dei documenti più fortemente realistici, perché pregno di circostanze vere, di fatti accaduti, benché travestiti sotto i segni traslati del travaglio dell'esistenza e dell'instabilità delle sorti umane. Non esiste, nella congerie ripetitiva e scontata della poesia del nostro Cinquecento, un lacerto lirico così premonitore (romantico *ante litteram*) degli sviluppi futuri, anche se carico di moduli fissi e con i caratteri marcati del ritratto di sventurato, tale da apparire rivolto inevitabilmente *posteritati*.

Una lettera di G. B. Marino indirizzata ad Antonio Bruni (da Napoli 1624 o 1625) ci fornisce una testimonianza storica di tradizione orale circa la nascita della canzone (congiunta a un giudizio estetico di precellenza): « Mi si riferisce che vi fu anche Torquato Tasso [alla corte di Urbino], unica e singolar fenice dell'epopea, e se la memoria mi aiuta, mi par d'aver altre volte inteso che compose quel grandissimo poeta in Firmignano, villa poco distante da Urbino, la bellissima canzone che comincia:

O del grande Appenino  
figlio picciolo sì, ma glorioso...

(11) T. Tasso, *Le lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, 1853-55, vol. I, p. 263 (lett. n. 104).

la qual composizione, benché imperfetta e non finita, è però per l'affetto e per cento bellezze poetiche una delle più nobili canzoni che uscirono da quella famosissima penna » (12). La permanenza del Tasso nelle Marche è attestata tra il 20 luglio e la fine di agosto 1578 (13): su questo i dati biografici in nostro possesso sono precisi. Quello che ci sfugge, però, è il motivo dell'interruzione della canzone: anche se molte illazioni sono state fatte, non si è mai giunti a una certezza. In effetti le ipotesi possibili sono molte e quelle già formulate sono divergenti l'una dall'altra. Il Serassi scrive: « La prontezza con cui il duca Francesco Maria II si compiacque di farsi incontro, o di prevenire piuttosto i desiderii e le preghiere del Tasso, fu, cred'io, cagione ch'egli interrompesse alla quarta strofe questo bellissimo lavoro, né pensasse più dappoi a dargli compimento, essendone trascorsa l'opportunità » (14). Il Solerti, all'opposto, ipotizza: « Non sono lontano dal credere che troppo altamente [la canzone] era incominciata perché fosse facile sostenerla fino al termine » (15). Temo che la ragione vera non si saprà mai. Ma è certo che il Tasso non tenne in nessun conto l'incompiutezza di questa canzone, anzi la lasciò divulgare in forma ridotta e per di più la citò nei *Discorsi del poema eroico*, editi la prima volta in Napoli nel 1594 (presso lo Stigliola, per istanza di Paolo Venturini), esemplificando sui versi iniziali un tipo di sinteticità perifrastica: « Il parlare è spesse volte grazioso per la brevità, ma, dilatandosi, perde la grazia; e di ciò abbiamo uno essemplio lodatissimo appresso Senofonte, oltre molti altri che si potrebbero raccogliere del medesimo autore e da gli altri. L'essemplio è

(12) G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, 1966, p. 422 (lett. n. 234). L'influsso di questa canzone sulla poesia mariniana è riscontrabile in taluni echi presenti nell'*Adone* (cfr. I, 41, 4: *acerbità degli anni intempestiva*; VIII, 89, 4: *con lacci indissolubili e tenaci*).

(13) Cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, 1895, vol. I, p. 289.

(14) P. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Terza ed. curata e postillata da C. Guasti, Firenze, 1858, vol. II, p. 18.

(15) A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, p. 293. In calce alla canzone, nella sua ed. critica delle *Rime*, egli annota invece: « Non la finì forse per l'improvvisa partenza per il Piemonte » (vol. III, p. 106).

quel del fiume Teleboa, addotto dal Falereo, ad imitazione del quale io dissi parlando del Metauro:

O del grande Apennino  
figlio picciolo sì, ma glorioso;

là dove s'io avessi spiegato questo concetto con più lungo giro di parole, di leggieri avrebbe perduta ogni grazia » (16). Questa autocitazione vale a testificarci di almeno due fatti: 1) la notorietà presso il pubblico di questo testo: non si propone — generalmente — un modello sconosciuto alla maggioranza dei lettori, specie se è proprio; 2) si intende segnalare un prodotto e tacitamente se ne accreditano le qualità (specie formali). Per quanto riguarda i contenuti non v'è dubbio che questa canzone rappresenta uno dei più singolari esiti della poesia del Tasso, legata com'è a tutta una gamma di miti culturali propri dell'epoca e particolari dell'autore, dall'« empia fortuna » all'« aspro esiglio ». Secondo noi la matrice intellettuale di questa concezione è ben riconoscibile: si tratta di un dissidio permanente e irrisolto che ha determinato tutta la vita del Tasso, quello dell'uomo di corte in conflitto con la corte. La polemica anticortigiana espressa nella *Gerusalemme liberata* (canto VII) non è altro che il travestimento poetico di un disagio morale che nel Tasso esploderà in maniera sconvolgente. La funzione subalterna a cui egli fu costretto e in parte si costrinse (cortigiano senza la reputazione e la capacità — che ebbe, mettiamo, suo padre — di uomo di stato) lo relegò a un ruolo marginale di puro cantore dei fasti estensi. Si può dire che con il Tasso ha inizio il processo di sminuimento del prestigio dell'intellettuale presso la corte. E tuttavia, nella critica all'istituzione del potere (che pure è presente in lui) manca ogni volontà di rottura che non sia quella manifestata, in poesia, dalla idealizzazione della semplicità pastorale o, nella vita privata, dagli squilibri della follia. La ricerca di una protezione sicura e di un ancoraggio ancora una volta cortigiano è lo stimolo iniziale della *Canzone al Metauro*, contraltare in versi della bellissima lettera — n. 109 nella numerazione del Guasti — in cui diffusamente il poeta narra a Francesco Maria della

(16) Citiamo da T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, 1964, p. 231.

Rovere le sue vicissitudini (*intervallum insaniae* o lucido delirio?) con estrema chiarezza. I motivi base del racconto sono quelli ricorrenti della persecuzione del destino e dell'ingratitude umana: « È certo miserabile cosa l'esser privo de la patria, spogliato de le fortune; l'andar errando con disagio e con pericolo; l'essere tradito da gli amici, offeso da' parenti, schernito da' servidori, abbandonato da' patroni; l'aver in un medesimo tempo il corpo infermo e l'animo travagliato da la dolorosa memoria de le cose passate, da la noia de le presenti, dal timor de le future: miserabile, che a la benivolenza si risponda con odio, a la simplicità con inganno, a la sincerità con fraude, a la generosità con bassezza d'animo: miserabile molto, ch'io sia odiato perch'io sia stato offeso; né sia ben voluto, perché dopo l'offese abbia amato gli offensori; ch'io perdoni a' fatti, altri non perdoni a' detti; ch'io dimentichi l'ingiurie ricevute, altri non dimentichi le fattemi; e ch'io desideri l'onor altrui ancora con alcun mio danno, altri desideri la mia vergogna senz'alcun suo pro. Ma più ancora è miserabile, ch'io sia incorso in questa miseria; non per malizia, ma per semplicità; non per leggerezza, ma per costanza; non per esser troppo cupido del mio utile, ma per esserne troppo disprezzatore. E più anco è miserabile, ch'io non sia stato mai appo alcuno miserabile, né quando nel principio de le mie sciagure alquanto più me n'affliggeva, che ad uomo forte non conveniva; né quando poi, come esercitato ne' mali, gli ho sostenuti con ogni robustezza d'animo. Ma sovra tutto è miserabile, ch'io sia stato precipitato in tante miserie da uomo così degno d'odio, com'io di compassione » (17).

La posizione del Tasso resta sempre intrinseca al sistema cortigiano da cui si sprigiona, è centrifuga solo nel senso della liberazione da ossessioni individuali, non presuppone la distruzione di alcun sistema di rapporti. Da questo punto di vista le scelte poetiche sono fortemente condizionate e mirano alla formalizzazione di talune relazioni, che sono sempre di dipendenza e di protezione richiesta. I mo-

(17) T. TASSO, *Le lettere*, cit., vol. I, p. 288.

duli di asservimento sono sempre simili: si confronti la canzone in esame con quella dedicata ad Alfonso II (n. 668):

L'ombra sacra, ospital, ch'altrui non niega  
 Al suo fresco gentil riposo e sede  
 Entro al più denso mi *raccoglie* e chiuda (18).  
 ... te, che da l'esiglio  
 Prima in nobil riposo  
 Mi *raccogliesti* nel reale albergo.

L'ossessione si incentra sulle preminenti necessità di quiete e di protezione e la corte resta sempre il luogo deputato dei desideri del poeta, il centro chiuso del recupero di una unità personale (sul piano affettivo e familiare) frantumata. Da questa contraddizione (insofferenza dei rapporti di palazzo e bisogno di tutele principesche) nasce il conflitto del Tasso come uomo e come artista. La *Canzone al Metauro* è una autobiografia sotto la specie di una vicenda esemplare (per quanto negativa) e l'eroe è il poeta perseguitato dal destino e dal suo protettore.

Nella rievocazione del viaggio verso Torino (immediatamente successivo al soggiorno urbinato) contenuta nel dialogo *Il padre di famiglia* (steso nel 1580) (19), il Tasso riproporrà alcuni suoi dati anagrafici, da un'identica angolatura: « Son, risposi, nato nel regno di Napoli, città famosa d'Italia, e di madre napoletana, ma traggo l'origine paterna da Bergamo, città di Lombardia; il nome e 'l cognome mio vi taccio, ch'è sì oscuro che, perch'io pur il vi dicessi, né più né meno sapreste delle mie condizioni: *fuggo sdegno di principe*

(18) Con parole non dissimili il Tasso si esprimeva qualche anno più tardi, nel 1586, in una lettera indirizzata a Roma a Maurizio Cataneo dalla prigione di Sant'Anna (ed. Guasti, n. 494, vol. II, p. 525): «...fate ch'io possa riformare il mio poema in libertà, se non in Roma o in Napoli o in questa città, ch'è una de le prime d'Italia, e de le più nobili, e de le più belle; almeno in qualche colle che signoreggi il mare,

o 'n riva d'un corrente e chiaro fiume,  
 o sotto l'ombra di qualche felice pianta, che mi ricopra in modo da la fortuna, ch'ella non sappia trovarmi, o non possa offendermi ». L'accostamento di questo brano epistolare con il testo della canzone fu proposto la prima volta da A. SAINATI, *La lirica del Tasso*, cit., vol. II, p. 15, n. 1.

(19) Cfr. E. RAIMONDI, *Introduzione ai Dialoghi di T. Tasso*, cit., vol. I, p. 29.

e di fortuna, e mi riparo negli Stati di Savoia » (20). Tra parentesi, si noti che nel Tasso il concetto di fortuna (21) è legato strettamente a quello di predestinazione con commistione di visioni pagane — la cecità della dea — e cristiane — di provvidenziali interventi esterni e sanatori: in questo caso l'« alta Quercia », pianta sacra ai poeti ed emblema della casata Della Rovere (22).

(20) T. Tasso, *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., vol. II, tomo I, p. 338. Il corsivo è nostro.

(21) Una chiara concezione del motivo della fortuna si ha nel commento al proprio sonetto (responsivo a uno di Ercole Cato) *Quella che nome aver di dea non merita* (n. 776), in cui il Tasso rivela un sincretismo aristotelico-tomistico (T. Tasso, *Prose diverse*, cit., vol. II, pp. 151-165, a p. 156): « Tutti coloro che vogliono che la Fortuna alcuna cosa sia, sogliono recare a lei, come a sua cagione, la maggior parte di quegli effetti che non necessariamente sono fatti, ma che possono essere e non esser fatti. E perché della contingenza degli effetti variamente e falsamente si parla, variamente anco della fortuna si ragiona. In un modo se ne parla in quanto ella è conosciuta da Iddio; il quale, perché la conosce non secondo la natura di lei, ma secondo il suo modo di conoscere, certamente la conosce: e chi in questo modo della contingenza degli effetti discorre, dirà ch'ella altro non sia che la provvidenza c'ha Iddio de' particolari, se pur questo nome gli piacerà d'usare; o vero, ch'ella sia alcuna intelligenza, che a la cura delle cose di qua giù da la provvidenza d'Iddio sia stata preposta. Nondimeno, perché Iddio, conoscendo la contingenza degli effetti, non distrugge la natura della contingenza, né toglie la libertà dell'umana volontà, la quale opera quegli effetti che possono avvenire e non avvenire, né la virtù che ha data a l'altre seconde cagioni; chi della contingenza degli effetti ragionerà, non in quanto da Iddio è conosciuta, ma in quanto da gli uomini è considerata, darà luogo a la fortuna ed al caso, come a cagioni accidentali che da le cagioni per sé sono distinte, o pur a la fortuna sola, quando questo nome più universalmente si prenda; e s'alcuna volta avviene, che la cagione per sé non sia conosciuta; allora la fortuna sola di quegli effetti è detta cagione: ma chi nel primo modo della contingenza degli effetti parla, può chiamare la fortuna Diva o Dea assai convenevolmente, come io la chiamai in quelle stanze del Nono [canto della *Gerusalemme Liberata*] nelle quali descrivo Iddio, dicendo:

*Né, diva, cura i nostri umani sdegni ».*

(22) In una stanza dell'abbozzo del *Gerusalemme* compare un similare riferimento alla quercia:

Sovra me la gran Quercia i rami estenda,  
ché questo schermo incontra i fati ho solo.  
Così sua scorza le sue lodi stesse  
in sé riserbi eternamente impresse (5, 5-8).

L'osservazione deriva da A. SAINATI, *La lirica del Tasso*, cit., vol. II, p. 14. Per la citazione ci serviamo dell'edizione Caretti, T. TASSO, *Tutte le poesie*, I, Milano, 1957.



Le coordinate spaziali dell'esistenza del Tasso sono sempre presenti nella sua visione di dispersione geografica (connessa ad un'idea di frantumazione psicologica) relativa al trauma infantile ricorrente nella memoria del poeta: la separazione dalla madre. La mancanza di una patria vera è (sotto altra specie) la prova di una identità non ritrovata. Così anche nei paralleli augurali che egli inventa per sé non v'è mai disgiunzione tra destino individuale presente (conseguenza di un'origine tragica) e nascita, ma domina un determinismo conseguente e senza scampo:

Morì Virgilio in grembo a le Sirene,  
Nacque tra' cigni: in me l'ordin si volga,  
E me tra questi in tomba il Po raccolga  
Che pianser quello, nato in su l'arene (23).

Me caso non ugual, ma pur sembiente,  
Trasse dal dolce loco e mi sospinge  
Di lido in lido peregrino inerme (24).

Esilio e tragicità del vivere risaltano come pensieri dominanti e fulcri del meccanismo poetico che stimola questa lirica (e in special modo quella più strettamente legata a motivi personali), anche come sfondo ideologico attraverso il quale è facile stabilire delle opzioni-reazioni di pensiero (l'invincibilità della sorte, la perennità del dolore, ecc.). Il tema della fuga è uno degli elementi costitutivi della poetica tassiana, sintomo della instabilità del soggetto lirico. Nella *Canzone al Metauro*, in particolare, lo spostamento è evocato da segnali precisi, da verbi di moto o da sinonimi dell'errare:

*Fugace peregrino*  
A queste tue cortesi amiche sponde  
Per sicurezza vengo e per riposo;

Notturmo io *mova* e sconosciuto *il piede*;

Me dal sen de la madre empia fortuna  
Pargoletto *divelse*;

(23) Dal sonetto n. 724, prima quartina. Scritto tra il 1578 e il 1582.

(24) Dal sonetto n. 715, prima terzina. Dello stesso periodo del precedente; dedicato a Giulio Cesare Brancaccio.

Lasso! e *seguì* con mal sicure piante  
Qual Ascanio o Camilla, il padre *errante*;

In aspro *esiglio* e 'n dura  
povertà crebbi in quei sì mesti *errori*.

A un « errore » più mediato si riferisce la canzone del Casa *Errai gran tempo*, molto apprezzata dal Tasso e da lui analizzata nel dialogo *La Cavaletta*, che sicuramente è servita da stimolo iniziale. In essa si assolutizza per via di astrazioni progressive l'idea dell'esilio: un esilio metaforico che coinvolge la vita terrena dell'uomo:

Errai gran tempo, e del cammino incerto,  
misero peregrin molti anni andai  
con dubbio piè, sentier cangiando spesso,  
né posa seppi ritrovar già mai.  
Per piano calle, o per alpestre ed erto,  
terra cercando e mar lungi e da presso:  
tal che 'n ira e 'n dispregio ebbi me stesso,  
e tutti i miei pensier mi spiacquer poi  
ch'ì non potea trovar scorta o consiglio.  
Ah! cieco mondo, or veggio i frutti tuoi  
come in tutto dal fior nascon diversi.  
Pietosa istoria a dir quel ch'io sofferai  
in così lungo esiglio  
peregrinando fora;  
non già ch'io scorga il dolce albergo ancora,  
ma 'l mio santo Signor con novo raggio  
la via mi mostra, e mia colpa è s'io caggio (25).

È assai significativo che il Tasso dramatizzi in senso privato un *topos* letterario, trasformando la messe degli aoristi del modello in passati remoti (e presenti) di una vicenda meno idealizzata ma più decifrabile biograficamente: ed è, secondo noi, l'affermarsi di un realismo, anche lirico, almeno per quanto pertiene l'aspetto referenziale della narrazione, quale sinora il Rinascimento era stato incapace di esprimere, per una sua tensione verso le esperienze pure, in sé perfette e atemporali. Con il Tasso inevitabilmente ci si avvia a un tipo

(25) Cito da *Lirici del Cinquecento*, a cura L. Baldacci, Milano, 1975<sup>2</sup>, pp. 349-50.

di petrarchismo vivo solo (anche se il bagaglio terminologico è ortodosso) nell'involucro (vedi il tassello da *Chiare, fresche et dolci acque* al verso 34), ma fortemente indipendente nel gusto e nella usufruzione del lessico (vedi *fossa*, al verso 29, parola attratta dallo stesso meccanismo di memoria poetica, ma ricontestualizzata). Anche nei punti di maggior coincidenza effettuale le risoluzioni linguistiche del Tasso si distaccano dal Petrarca: non sono rari i casi di concomitanza di senso, rifratta attraverso nuove soluzioni poetiche. Si veda il corrispettivo computo fallimentare della canzone alla Vergine dei *Rerum vulgarium fragmenta* (*Vergine bella, che di sol vestita*, CCCLXVI, vv. 82-84):

Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,  
cercando or questa et or quel'altra parte,  
non è stata mia vita altro ch'affanno,

in parallelo con le soluzioni del Tasso (« dal dì che pria / Trassi l'aure vitali e i lumi apersi... »), dove semmai si pecca per eccesso di ridondanze perifrastiche, più che per parafrasi linguistica.

La testura della canzone è imbastita su una distinzione diadica preminente su tutte le altre strutture. Basta considerare la prima strofa e si vede come essa si bilanci su coppie oppositive o complementari, in tutti i casi (eccetto uno) racchiuse entro l'unità metrica del verso (endecasillabo, per ragioni di capienza):

O del grand'Apennino  
Figlio picciolo sì, ma glorioso  
E di nome più chiaro assai che d'onde,  
Fugace peregrino  
A queste tue cortesi amiche sponde  
Per sicurezza vengo e per riposo.  
L'alta Quercia che tu bagni e feconde  
Con dolcissimi umori, ond'ella spiega  
I rami sì ch'ì monti e i mari ingombra,  
Mi ricopra con l'ombra.  
L'ombra sacra, ospital, ch'altrui non niega  
Al suo fresco gentil riposo e sede,  
Entro al più denso mi raccoglie e chiuda,  
Sì ch'io celato sia da quella cruda  
e cieca dea ch'è cieca e pur mi vede,

Ben ch'io da lei m'appiatti in monte o 'n valle  
 E per solingo calle  
 Notturmo io mova e sconosciuto il piede;  
 E mi saetta sì che ne' miei mali  
 Mostra tanti occhi aver quanti ella ha strali.

I legamenti tra le parole in relazione biunivoca sono di natura coordinante (prevalentemente), disgiuntiva o comparativa (in due casi). In un solo esempio la corrispondenza è, per dir così, 'imperfetta' (tra predicato e verbo: è *cieca* ~ *mi vede*), negli altri il raffronto si fa sempre tra sostanze omologhe, differenziate qualche volta solo dalla diversa consistenza sillabica (da due a quattro unità). Non fa nessuna differenza, da un punto di vista ritmico, che le coppie individuate siano dittologie sinonimiche oppure entità alternative o contrarie: si tratta sempre di due misure foniche rispondentisi (per contiguità o per conflitto di senso) che, anche fuori della loro individualità semantica, bipartiscono l'endecasillabo attraendo su di sé la maggiore concentrazione sonora. Da questa particolarità struttiva del verso è dominata la lirica del Tasso e non è estraneo neppure il poema eroico: si pensi alla ottava iniziale della *Gerusalemme liberata* (26). Certo la prevalenza dei versi incentrati su due nuclei (lessicali e ritmici) corrisponde a un disegno complessivo e teorico che rientra nel novero dei 'contraposti' o, per converso, delle coppie equipollenti, sistema avversato nei primi *Discorsi dell'arte poetica* come troppo corrivo e mediocre (rispetto allo stile): « Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a ver-

(26) Si vedano le fini considerazioni di G. Da Pozzo sulla prima strofa del *Gerusalemme* e della *Gerusalemme liberata* nel saggio *Il primo canto della 'Liberata'*, in « Studi tassiani », 22, 1972, pp. 5-67 (in partic. le pp. 65-7). Sulle 'dualità' presenti in questa canzone insiste (indicandone le finalità stilistiche) anche A. Duranti nell'ampio studio *Sulle rime del Tasso (1561-1579)*, in *Atti e memorie della 'Deputaz. Provinc. Ferrarese di Storia Patria'*, s. III, vol. XVII, 1974, pp. 1-176: p. 170: « Non solo [la dualità] non è più lo strumento di indagine psicologica petrarchesco (tale non è mai stata per il Tasso), ma neppure il plastico fregio bombesco degli esordi, né il sottile ondeggiare delle sensazioni dei madrigali, dove la dualità assolveva alla funzione di autentico 'segno' musicale. Adesso l'endiadi è piegata ad un'inedita finalità drammatica di ridondanza... ».

bo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. Schivi gli antiteti come:

tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo;

ché tutte queste figure, ove si scopre l'affettazione, sono proprie della mediocrità, e sì come molto dilettauo, così nulla movono » (27). L'adozione di un sistema di corrispondenze è dunque da considerarsi indice di ridondanza stilistica. Ma tale sistema, nel nostro caso, è in larga misura temperato da una fitta trama di altri espedienti tecnici (specie retorici) capaci di movimentare dall'interno la frase. Probabilmente la condanna di certa 'facilità' bembiana di distribuzione della materia lessicale dentro la sequenza del verso non è disgiunta dalla avvertenza di un pericolo: quello di un manierismo linguistico di agile applicazione, ma di scarsa resa poetica. Non è da escludere che il comandamento normativo sia diretto dal Tasso principalmente verso se stesso e tende a inibire una tendenza propria dell'autore. Del resto proprio sullo stesso testo bembiano stigmatizzato in gioventù il Tasso esprimerà parere diverso — sia pure in funzione dello stile mediano — nei tardi *Discorsi del poema eroico* (stesi, pare, nel 1587 (28)): « E particolarmente mi paion belli i contraposti, come son quelli del Bembo:

Non son, se ben me stesso e te risguardo,  
più da gir teco: io grave e tu leggiere;  
tu fanciullo e veloce, i' vecchio e tardo » (29).

In queste due formulazioni distanziate nel tempo si possono vedere sintetizzati, e in palese contraddizione, i diversi atteggiamenti dell'autore nei confronti di una sua propria dinamica degli stili: risulta chiaro un mutamento di tendenza (verificabile assai facilmente nella prassi poetica) che altro non è che l'abbandono di un ritmo articolato e spezzato (proprio delle primissime prove liriche, le *Rime* per l'Accademia degli Eterei) e l'avvento di una forma più sciolta e blanda. Il lungo tirocinio madrigalistico, in questo senso, non è stato vano, e l'urgenza di inventare una strofa libera, senza iati e sospensioni (eccetto quelle abilmente calcolate delle pause, mai create per artificio ma condizionate dal naturale snodarsi del periodo) è forse rimasta

(27) T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 45.

(28) Cfr. la *Nota filologica* di L. Poma, in T. TASSO, *Discorsi ecc.*, cit., p. 269.

(29) T. TASSO, *Discorsi ecc.*, cit., p. 233.

come una linea di tendenza, tanto da determinare le scelte operative successive, specie nella rielaborazione di tanto materiale giovanile. La *Canzone al Metauro*, in ragione anche della sua data, è da situarsi ad un vertice dell'esperienza lirica del Tasso, e in fondo ne rappresenta un *Wendepunkt*. Come gli esordi tassiani sono fortemente condizionati dalla maestosità del Casa (l'esecutore più scaltrito di versi a incastro, di inarcature) e dalla sua nobiltà di formulazioni, gli esiti tardi sembrano tendere maggiormente a una regolarizzazione delle parti, più prossima ai modi un po' molli del Bembo, non esenti da artificiosità. È dunque un prodigio di contemperamento di soluzioni poetiche il risultato formale offertoci da questa lirica, in bilico — l'abbiamo già detto — tra affettazione e sublimità, un equilibrio precario che sortisce effetti singolari di patetismo e di elegia. In essa la lezione di metodo del Casa è stata rigorosamente assimilata, ma in concomitanza con una più discorsiva e perifrastica soluzione del canto (non estranea alle ripetizioni, alle reduplicazioni, alla diluizione dei significanti insomma, così tipica del petrarchismo cinquecentesco anche minore). Che il più vistoso ritrovato del Casa sia l'*enjambement* è notorio; pure notorio è che il Tasso guardò con interesse, anche di esegeta, alle peculiarità versificatorie del grande predecessore (« la difficoltà delle desinenze, il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausole »<sup>(30)</sup>), per restare solo in ambito metrico. Ora, l'accettazione delle leggi della canzone comporta (di necessità) anche una segmentazione del ritmo più variata che in qualsiasi altro componimento, in ragione di caratteristiche metriche che tendono al ringiofiamento della strofe, ma anche in rapporto all'individualità 'drammatica' che pertiene alla canzone, prima forma designata per le sostanze poetabili più sublimi (già a partire da Dante). L'*enjambement* è lo statuto ritmico più appariscente della *Canzone al Metauro*. Scrive il Fubini al proposito: « Quel che mi pare caratteristico nel Tasso è il valore lirico che la dissonanza rappresentata dall'*enjambement* (l'*enjambement* è sempre, in grado maggiore o minore, una dissonanza), assume nella sua poesia, e ca-

(30) T. TASSO, *Lezione sopra il sonetto 'Questa vita mortal' di Monsignor della Casa*, in *Prose diverse*, cit., vol. II, p. 117. Sulla importanza del magistero del Casa per il Tasso, si veda ora E. RAIMONDI, *Poesia della retorica* in A.A.V.V., *Retorica e critica letteraria*, a cura di L. Ritter Santini e E. Raimondi, Bologna, 1978, pp. 123-50.

ratteristico, che nei momenti di maggiore commozione lirica, sempre, starei per dire, gli soccorra quel suo modo di espressione » (31). Una statistica sui sessanta versi del nostro campione ci può dare conferma del fenomeno (32). Si va dall'*enjambement* agg.-sost. (*gli ardenti / Preghi*, vv. 34-35; *dura / Povertà*, vv. 41-42) a quelli tra avv.-agg. (*non sono io tanto / Ricco de' propri guai*, vv. 48-49) e tra agg.-agg. (*quella cruda / E cieca deà*, vv. 14-15). Meno vistosi, ma ugualmente significativi, gli *enjambements* tra verbo e predicato (*Fui de l'ingiusta e ria / Trastullo e segno*, vv. 24-25), oppure tra verbo e complemento oggetto (*ond'ella spiega / I rami*, vv. 8-9; *L'ombra sacra, ospital, ch'altrui non niega / Al suo fresco gentil riposo e sede*, vv. 11-12; *e di sua man sofferesi / Piaghe*, vv. 25-26; *Ch'anzi stagion, matura / L'acerbità de' casi e de' dolori / In me rendé l'acerbità de gli anni*, vv. 44-46; *L'egra spogliata sua vecchiezza e i danni / Narrerò tutti*, vv. 47-48; *E gemendo scaldai / La tomba e il letto*, vv. 57-58) e tra soggetto e verbo (*Me dal sen de la madre empia fortuna / pargoletto divelse*, vv. 31-32; *E queste due d'umor sì larghe vene / Non agguaglian le lacrime a le pene*, vv. 53-54). Naturalmente « la forza di una spezzatura — così scrive il Di Girolamo — va sempre correlata strettamente al contesto sintattico e metrico di cui è ospite » (33): maggiore è l'incidenza della frattura ritmica quanto più sintatticamente si sentono inseparabili gli elementi in gioco. Nella catena sonora della canzone la spezzatura di tante sequenze sintagmatiche è controbilanciata da replicazioni dentro il verso, come sottolineature del discorso e fulcri della narrazione. Nella lirica quasi priva di drammi del Cinquecento *La Canzone al Metauro* è un documento poetico tra i più fortemente personalizzati del secolo, nonostante il correttivo di una idealizzazione di fondo che trasforma i fatti in eventi eccezionali di una storia tragica. *L'enjambement* ricopre un ruolo stilistico ed emotivo insieme: è sul piano

(31) M. FUBINI, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, 1971 (seconda ed., riveduta e accresciuta), pp. 232-33.

(32) Anche il Sainati aveva notato la rilevante occorrenza di *enjambements* in questa canzone (cfr. A. SAINATI, *La lirica di T. Tasso*, cit., vol. II, pp. 256-57, n. 3).

(33) C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, 1976, p. 56.

della confessione lirica uno stacco, un'interruzione derivata dalla discontinuità della voce; alla stessa stregua la ripresa di una parola-chiave dentro la frase tende ad accreditare un'idea di colloquialità non separata da una certa enfasi elocutoria. Le vere riprese sono quattro:

L'alta Quercia...  
 Mi ricopra con l'ombra.  
 L'ombra sacra, ospital... (34)  
 Si ch'io celato sia da quella cruda  
 e cieca dea, ch'è cieca e pur mi vede...

...matura

L'acerbità de' casi e de' dolori  
 In me rendé l'acerbità de gli anni.

Padre, o buon padre...

È evidente che la ripresa investe le zone affettivamente più marcate ed è sincrona all'affiorare di una commozione interiore. L'insistenza del mittente (poeta) sopra particolari segni, oltre che da scelta programmatica sembra determinata da necessità di fabulazione. Ecco allora che sul motivo dell'«ombra ospitale» si appunta il desiderio di quiete, congiunto, per contrasto, alla affermazione della cecità e ingiustizia della Fortuna (si ricordi l'accento alla sorte raminga del poeta nella *Gerusalemme*, I, 4, 1-3: «*Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli / al furor di fortuna e guidi in porto / me peregrino errante...*»). Ecco che il ricordo dell'adolescenza infelice si colora dell'immagine del padre, mentre uno slittamento di senso («acerbità de' casi e de' dolori» = «asprezza della vita» → «acerbità de gli anni» = «immaturità del soggetto») movimentata l'espedito retorico della ripresa dilatandone l'area di significazione. Vale forse la pena di dire che la *reduplicatio* è forma della congiunzione, dittologia unificante ( $x+x$  anziché  $x+y$ ), alla pari con gli altri binomi che abbiamo individuato in precedenza. Ne risulta che il plesso delle risposdenze tra segni è assai articolato, ma che la divaricazione o concentrazione semantica è giuocata precipuamente su due elementi e che quindi la figura dominante è quella del paralle-

(34) È questo un esempio notevole di anadiplosi conclusiva, figura ricorrente anche nella *Gerusalemme liberata*. Cfr., per es., I, 43 e 45.



lismo. Si tratta di una elezione qualificante e unidirezionale che esclude certi altri tipi di retorica (quella della enumerazione, per es., non estranea alle predilezioni del Tasso<sup>(35)</sup>), in direzione di un binarismo normalizzante anche gli altri scarti ritmici più rilevanti. Quella che si impone è una struttura abbastanza chiusa (pur se scossa da rotture metriche e sintattiche, da inversioni, ecc.).

A una concezione di sistema chiuso contribuisce anche l'alta frequenza dei termini impiegati due volte o più nella stessa accezione, sia pure con scarto morfematico: sintomo questo rivelatore di una selezione vocabolaristica notevolmente accentuata, in contrasto con la tecnica del rigonfiamento fonico e della condensazione del senso che si attua nelle endiadi. Si tratta di parole-guida, che in certo senso, pur riprese a distanza e fuori dai meccanismi dell'anadiplosi (quindi estranee a una preordinata retorica strumentale agli effetti prosodici), indicano talune predilezioni lessicali, se non proprio delle ineluttabili necessità fatiche. È facile rilevare poi che la frequenza è direttamente proporzionale a una istanza di fascinazione che la parola sprigiona da sé (ed è risaputo che il Tasso indulgeva ai valori fonosimbolici). Sotto il profilo operativo forse si può vedere nel fenomeno un caso macroscopico di mancata *variatio* (e potrebbe anche essere spia di una stesura di getto: il che non entra in conflitto con lo stato di incompiutezza). Certo non è il caso di addurre motivazioni di povertà elocutiva o, per converso, di sobrietà: è questo per noi un patente esempio di manierismo verbale o di officina scrittoria, per cui l'automatismo di alcune soluzioni frastiche porta inevitabilmente con sé la ripetizione. In tempi di distillati poetici severissimi, la 'trascuratezza' di questa lirica (congiunta a un alto magistero gestaltico) è la prova di quanto il Tasso potesse, per dote innata, contemperare le più risicate sperimentazioni con un rigoglio inventivo che non ebbe pari tra i suoi contemporanei. Diamo un elenco completo delle forme (riguardanti nomi, aggettivi e verbi ed escludente invece altre parti del discorso, pur molto rivelatrici,

(35) Diamo un esempio di enumerazione (di qualche anno precedente, 1573) tratto dall'*Aminta*, vv. 597-600: « I trespidi, le tavole e le panche, / le scranne, le lettiere, le cortine, / e gli arnesi di camera e di sala / han tutti lingua e voce: e gridan sempre »; e un esempio (più pertinente) immediatamente successivo dalla canzone *O figlie di Renata* (del periodo della reclusione), vv. 46-50: « Cetre, trombe, ghirlande, / Misero, piango e piagno / Studi, diporti ed agi, / Mense, logge e palagi / Ov'or fui nobil servo ed or compagno ».

quali i pronomi) per rendere ragione di una incidenza, certo inconsueta, di tali doppioni rispondentisi a distanza, e instaurare una specie di concordanza minima. Si indicano con parentesi i rari casi in cui le corrispondenze avvengono tra il nome e il suo derivato epitetico-participiale: v. 2, « picciolo sì, ma *glorioso* » / v. 27, « *la gloriosa* alma sirena »; v. 6, « per *riposo* » / v. 12, « *riposo* e sede »; v. 7, « tu *bagni* e feconde » / v. 33, « Ch'ella *bagnò* »; v. 7, « *L'alta* Quercia » / v. 58, « gli *alti* giri »; v. 8, « Con *dolcissimi umori* » / v. 53, « d'*umor* sì larghe vene »; v. 22, « l'*aure* vitali » / v. 35, « l'*aure* fugaci »; v. 26, « *risalda* a pena » / v. 54, « le *lagrime* a le *pene* »; v. 27, « *Sással* la *gloriosa* alma sirena » / v. 56, « e ben tu il *sai* »; v. 29, « o *tomba* o fossa » / v. 58, « La *tomba* e il letto »; v. 33, « di *lagrime* dolenti » / v. 54, « le *lagrime* a le *pene* »; v. 34, « Con *sospiri* mi rimembra » / v. 52, « al mio voler sono i *sospiri* »; v. 36, « giunger più *volto* a *volto* »; v. 40, « il *padre* errante » / v. 55, « *Padre*, o buon *padre* »; v. (40), « il *padre* errante » / v. 42, « sì mesti *errori* »; v. (33), « di *lagrime* dolenti » / v. 45, « de' casi e de' *dolori* » / v. 50, « materia di *duolo* » / v. 60, « il mio *dolor* »; v. 47, « *L'egra* spogliata sua *vecchiezza* » / v. 56, « *Egro* e morto ti *piansi* »; v. 48, « *Narrerò tutti* » / v. 60, « il mio *dolor* sia *tutto* »; v. 51, « dev'esser *pianto* » / v. 56, « ti *piansi* » (36).

Su un piano parallelo, ma con intenzionalità diverse di interazione tra segni similari, si deve collocare l'impiego nella lirica del Tasso degli epiteti elativi, posti sempre in posizione di rilievo. Essi sono legati alla poesia d'encomio e alla dignità dei personaggi cui sono riferiti, e immancabilmente risentono della vacua occasionalità che li genera, perpetuano miti caduchi quali bellezza, grandezza, regalità. La loro riserva semantica è molto limitata e difficile da definire in quanto si presentano come attributi facilmente intercambiabili. *Alto*, *almo*, *grande*, per fare degli esempi, non hanno connotazioni individuali, differenziazioni magari derivanti dall'etimo. Piuttosto si avvalorano di un contrasto, esplicitato dal contesto, tra cantore (io lirico), depauperato di ogni qualità, e destinatario, elevato a ideale ricettacolo di tutte le

(36) Sul fronte opposto della divergenza (e complicazione) semantica è utile indicare anche le sostanze identiche emergenti sotto specie diverse. Vedi: *occhi*, *lumi*, *due d'umor sì larghe vene*; *piede* ~ *piante* (dove c'è anche l'opposizione sing. ~ plur.); fenomeni di prefissazione prevalente (*ricopra*, *risalda*, *rimembra*, *rimiri*).

virtù umane. Gli elativi assommano dunque una carica idealizzante e un'asemanticità voluta: essi sono espressione di un parassitismo verbale che accoppia inevitabilmente taluni accidenti a talune precise sostanze. Questa consequenzialità linguistica è parte di quell'edonismo della parola che investe tutta la poesia dell'epoca ed ha nell'uso dei superlativi la sua formula più espansa. Un'abile collocazione di tali stereotipi aggettivali, nondimeno, può far sì che essi caratterizzino un passo infondendovi un'aura di rarefatto elogio (magari venato di nostalgia) come nell'*incipit* della già citata canzone ad Alfonso II d'Este:

O *magnanimo* figlio  
 D'Alcide *glorioso*, (37)  
 che 'l paterno valor ti lasci a tergo,  
 A te, che da l'esiglio  
 Prima in *nobil* riposo  
 Mi raccogliesti nel *reale* albergo,  
 A te rivolgo ed ergo  
 Dal mio *carcer* profondo  
 Il cor, la mente e gli occhi:  
 A te chino i ginocchi,  
 A te le guance sol di pianto inondo,  
 A te la lingua scioglio:  
 Teco ed a te, ma non di te mi doglio.

L'elevatezza degli epiteti *magnanimo*, *glorioso*, *nobil*, *reale* è opportunamente accentuata dalla opposizione con *carcer profondo*. Non si tratta quindi dell'usuale inchino di minore di fronte a maggiore, ma di una 'distanza' materiale, prima ancora che morale. In questa prospettiva il ruolo degli elativi assume una evidenziazione drammatica, che va al di là della loro mera risonanza fonica di diluitori del ritmo, di zeppe musicali. Parimenti nella *Canzone al Metauro*, l'elativo sembra investire di retorica affettuosità i termini spaziali del-

(37) La dieresi permette una espansione fonica ad effetto. Cfr. F. CHIAPPPELLI, *Il linguaggio del Tasso epico*, Firenze, 1957, p. 44: « Il rilievo semplice ottenuto con la dieresi colpisce frequentemente nomi propri e aggettivi encomiastici ai quali impone una patina poetizzante per altro assai impersonale ».

l'esistenza del Tasso (evocati tutti mediante circonlocuzione). Il Metauro:

O del *grand'Appenino*  
 Figlio picciolo sì, ma *glorioso*  
 E di nome più *chiaro* assai che d'onde;

la città di Urbino, punto d'arrivo del suo pellegrinaggio d'esule, ricordata attraverso l'emblema dei signori locali:

*L'alta Quercia...*;

e la città di Napoli, punto d'origine e di partenza:

*Sásse! la gloriosa alma Sirena*  
 Appresso il cui sepolcro ebbi la cuna.

È anzitutto un itinerario patetico, denso di evocazioni solenni, cui l'aggettivazione sostenuta conferisce quel tanto di nobiltà e di ossequio che si addice a non banali incontri, a eventi di una storia eccezionale. È anche una geografia senza nomi di luogo, con nomi-schermo, cioè puntati verso un falso scopo. Si evoca un oggetto per significarne un altro. In riferimento alla euforia di nominazione che investirà il Barocco, questo artificio rappresenta un interessante preludio. La « definizione in vece del nome » (« cagione di grandezza e di ornamento ») <sup>(38)</sup>, come ebbe a indicare il Tasso la perifrasi, non è altro che il primo passo verso quella crescita nomenclatoria esorbitante che, auspice la metafora, porterà il Seicento a una sfrenatezza di nominazione, quasi una frenesia di scomposizione e insieme riunificazione dei concetti. È forse accidentale che una sorta di preterizione verbale abbia investito le direttrici spaziali del destino del Tasso. Ma non è da escludersi neppure il sospetto di una favolistica interdizione, giusta un processo di mitizzazione della propria traiettoria esistenziale. Le perifrasi sono elementi ritardanti il messaggio (in quanto lo involgono in ambagi), ma questo avviene non senza finalità oratorie e particolarmente in funzione di quel tono generalizzato di pianto, che è affidato all'uso dell'interiezione di dolore (*Ohimé! Lasso! Ah!*) in forte rilievo emotivo. E se anche tali gemiti dell'io possono discendere dalla tradizione (e quindi avere debole pregnanza) esistono tuttavia delle spie rivelatrici ben più sottili, come, ad es., il 'metacismo'

(38) T. TASSO, *Discorsi ecc.*, cit., p. 215.

o addensarsi delle nasali, « il suono delle quali si sente quasi lunato e cornuto » (39) (così scrive il Bembo, lasciandosi suggestionare dal simbolismo iconico-grafico):

ME dal sEN de la MADre EMPia fortuna  
Pargoletto divelse.

« L'usar molte parole le quali abbiano principio da l'm conviene al pianto » (40): questa è l'opinione dell'autore. Ma nel passo or ora citato il 'metacismo' è congiunto a (e complicato da) un vistoso 'polisigma'. La *s* nella scala dei valori fonici proposta dalle *Prose della volgar lingua* è legata a una tara di opacità (non è « di purissimo suono, ma più tosto di spesso » (41), in ragione di criteri di 'moralismo' inerente la fonologia del tutto immotivati razionalmente. Nel Tasso teorico le simpatie o idiosincrasie foniche sono ragionate attraverso esempi, ma sempre pare dominare la primitiva impressione sancita dal Bembo (« *s*, *r* sono asprissime oltre l'altre, però nella magnifica [forma] avranno luogo più agevolmente, e nella grave ancora, nella quale tre cose parimente si considerano: le sentenze, le parole e la composizione » (42)). Pure, contrariamente al Bembo, che nell'inventario dei fonemi della nostra lingua afferma un immanentismo estetico astratto, una 'dignità' o indegnità dei singoli suoni, il Tasso ancora sempre le sue predilezioni a esigenze compositive attuate, interrelando registri timbrici e soprasedimentali con risoluzioni sintattiche.

Nel nostro campione il maggior concentrato di sibilanti (ma v'è anche un concorso cospicuo di liquide) coinvolge i vv. 27-32, quelli appunto che introducono l'evocazione della madre (culminante in accenti — cfr. i vv. 32-38 — quasi da poesia erotica):

SàSSel la gloriosa alma Sirena  
AppreSSo il cui Sepolcro ebbi la cuna:  
CoSi avuto v'aveSSi o tomba o foSSa  
A la prima percoSSa!  
Me dal Sen de la madre empia fortuna  
Pargoletto dive!Se. Ah! di quei baci,

(39) P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1966<sup>2</sup>, p. 150.

(40) T. TASSO, *Discorsi ecc.*, cit., p. 237.

(41) P. BEMBO, *Prose e Rime*, cit., p. 149.

(42) T. TASSO, *Discorsi ecc.*, cit., p. 237.

Ch'ella bagnò di lagrime dolenti,  
 Con sospir mi rimembra e de gli ardenti  
 preghi che se'n portar l'aure fugaci:  
 Ch'io non dovea giunger più volto a volto  
 Fra quelle braccia accolto  
 Con nodi così stretti e sì tenaci.

Nella distribuzione fonologica di questa canzone grande spazio ricopre l'allitterazione (consonantica e, più di rado, vocalica) quale risvolto interno di fatti di equilibrio sonoro: il raccordo fra i fonemi avviene in senso orizzontale ed è l'esatto corrispettivo della rima che invece impone un rapporto verticale (43). Attraverso l'allitterazione si cerca di favorire (giusta la necessità di adeguare alla prassi poetica la volontà teorica di creare in poesia delle armonie imitative) un incontro-scontro di suoni, in funzione di iati o di *liaisons*. Per il Tasso l'allitterazione è strumento raffinatissimo — anche fomite di complicazioni lessicali — che si avvantaggia talvolta, sempre sull'orlo del gioco semantico, di espedienti concomitanti (adnominatio, effetti paretimologici, ecc.) (44). Qui l'ambito di incidenza è puramente fonico e investe le unità stichiche e in qualche caso le travalica (« Si ch'io celato sia da quella cruda / E cieca deà, ch'è cieca e pur mi vede »; « Notturmo io mova e sconosciuto il piede » — con gradazione vocalica anche nel rincorrersi dei dittonghi), oppure nuclei sillabici delimitati (*avuto v'avessi; due d'umor*). Ci pare tuttavia di dover indicare uno stilema nella coppia allitterante « cruda / E cieca dea » (nonostante

(43) Secondo una distinzione operata dal Valesio si può dire che « l'allitterazione e la rima si possono sussumere (in una dimensione di analisi tipologica, ovvero pancronica) sotto la categoria linguistica generale di ripetizione di suoni. Ma alla somiglianza [...] si accompagna la differenza, precisamente le due più importanti differenze strutturali che seguono: prima di tutto, la rima concerne sempre la parte finale della parola, mentre l'allitterazione può concernere la parte finale e quella iniziale ». Cfr. P. VALESIO, *Strutture dell'allitterazione*, Bologna, 1968, p. 27.

(44) Nell'*Aminta*, dove l'impiego della rima non è così assoluto come nelle liriche, si nota un addensarsi di strutture allitteranti, complicate a volte da giochi etimologici (veri o falsi) che suppliscono in certo modo alla carenza musicale del verso sciolto: v. 152, « Mal grata la mia grazia, e dispiacente »; v. 335, « E pensa in tanto pur quel che più importa »; v. 1591, « Ohimè, che tu m'accori, e quel cordoglio »; v. 1705, « Vorrei che queste mie membra meschine »; v. 1744, « Ch'era sì pien d'orrore e di pietate »; v. 1855, « Il mortal ferro di sua feritate ».

la distinzione velare/palatale): la motivazione psicologica sta certo nell'esigenza di affermare, accanto a una relazione semantica dei termini a contatto, anche un'attrazione sonora (45). Il prevalere dell'alitterazione consonantica è evidente, nonostante una certa tendenza, sia pure più speculativa che pratica, al « concorso di vocali » (46), con particolare riguardo all'« affrontarsi » di vocali uguali, per il fondamentale carattere di gravità che tale tecnica comporta (come nel verso del Petrarca

Fu consumato, e 'n fiamma  $\cup$  amorosa  $\cup$  arse).

In effetti gli unici casi di un certo interesse sono due: « Me dal sen de la madre  $\cup$  empia fortuna » e « Fra quelle braccia  $\cup$  accolto ».

Lo schema metrico è ricercato. Le stanze sono composte di venti versi (caratterizzati però da una forte pausa al decimo verso di ciascuna stanza) rimanti aBC, aBC, CDEeDFGgFHhFII, con uno scambio BC  $\rightarrow$  CB nel secondo piede della prima strofe. L'anomalia non è del tutto giustificabile in sede teorica. Pietro Bembo si era fatto latore di una rigidità di strutture pressoché assoluta: « Nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi e di rime a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiero seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente componendo, s'ha prese » (47). Nel dialogo *La Cavaletta*, però, il Tasso (sotto le spoglie del Forestiero napoletano) rispondendo ad Ercole Cavaletto fautore di una normatività di stampo tradizionale (« sì come ne' palagi l'una stanza corrisponde a l'altra con bella proporzione, di maniera che sono eguali le parti superiori a l'inferiori e quelle che son poste a lo incontro, e 'l compartimento de le finestre parimente e de l'altre cose che sono per necessità o per

(45) È assai facile esemplificare dalle *Rime*: 276, « Ma con fiamme e faville, / Tal ch'ogni freddo core / Arde ed avvampa d'amoroso ardore » (vv. 6-8); 278, « Lunga stagion così turbata e trista » (v. 3); 306, « Vermiglie e vaghe rose » (v. 7); 455, « Quanti ella coglie o frutti o fronde o fiori » (v. 6); 673, « Spargan qua giù notturne e mattutine » (v. 58); 945, « Da' suoi lucenti e liquidi cristalli » (v. 66); e dalla *Gerusalemme*: « A la fera tenzon l'arme e l'ardire » (VII, 37); « Dolcissimi d'amor sensi e sospiri » (XVI, 16).

(46) T. TASSO, *Lezione sopra il sonetto ' Questa vita mortal ' di M. della Casa* cit., p. 128.

(47) P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* in *Prose e Rime*, cit., p. 153.

ornamento, così ne la canzone debbono i piedi esser eguali a' piedi e i versi a' versi » (48), affermava che « quantunque il più delle volte ciò [la rispondenza e proporzionalità delle parti] dovesse osservarsi, alcuna fiata dovrebbe esser lecito di partirsi da questo ordine » (49). Non siamo ancora al proclama della canzone libera, ma vi si scorgono i primi presagi, almeno sul piano dello sganciamento dalle ripartizioni tra fronte e sirima (anche se non si perviene affatto a un chiarimento circa le possibilità di effrazione). L'inversione di rime nei piedi non è, forse, estranea alla disputa che si svolge nella *Cavaletta*. D'altra parte un'ipotesi di distrazione dell'autore potrebbe essere suffragata dal fatto che il senso non risulterebbe falsato invertendo l'ordine dei versi 5 e 6. Gli endecasillabi, secondo una costante del Tasso, si presentano nella quasi totalità *a maiore*. Gli unici endecasillabi che non segnano cesura sicura dopo la parola gravata dall'accento di 6ª sillaba sono sei (vv. 13, 18, 46, 48, 55, 58) e non tutti chiaramente definibili come *a minore*, cioè non sempre esenti da sospetto di accentuazione ambivalente, almeno in ordine agli accenti secondari. È questa la riprova di una segmentazione dell'endecasillabo nel senso di una somma settenario (non di rado tronco) + quinario, ricomponibile in endecasillabo con l'addentellato del verso successivo. Il risultato è un *continuum* sillabico in cui gli *ictus* primari si inseguono a intervalli prefissati, lungo una catena ritmica non mai interrotta.

Della rima in fine di verso si può dire che non ha valore di acme sonoro: essa è prevalentemente piana e modicamente consonantica. Ma è sempre corroborata da altri mezzi, meno vistosi ma non meno efficaci, di risonanza, quali, ad es., le rime mediane o le consonanze di parole tronche. Tutta una serie di echi percorre la canzone, con maggiore condensazione nella terza strofe dove si instaura una fitta sequenza di monosillabi rimanti tra di loro, di contrasti consonantici e vocalici in opposizione di coppie minime (*vene~pene; letto~lutto~tutto*). La consistenza di questo processo di sedimentazione della rima è considerevole, anche a non voler dare troppo peso a talune coincidenze in posizione atona e rinunciando a segnalare tutte le relazioni, qualora appaiano troppo lontane: per es. *errori* (v. 42) e

(48) T. Tasso, *Dialoghi*, cit., vol. II, tomo II, pp. 650-51.

(49) T. Tasso, *Ibidem*, p. 651.



*narrerò* (v. 48), *scarsi* (v. 52) e *piansi* (v. 56). La stanza conclusiva, dunque, si apre su una rima interna (esaltante il vocalismo medio) introdotto dalla parola *povertà* (in rima ripetuta con *acerbità*), preludio di una attrazione semantica, forse inconscia, con il sintagma *ricco de' propri guai* del verso 49. Su due forme verbali, poi, (*crebbi* raccorciato in *ebbi* al verso seguente) si instaura identità desinenziale e di tempo, prima ancora che identità fonica. Segue una serie di monosillabi, atoni e tonici, congiunzioni e pronomi (*me, te, che*) che percorre i versi con concentrazione nel finale, e soprattutto nel distico, dove precipita il cumulo di tanti troncamenti (*or: onor: dolor*)<sup>(50)</sup>.

Certo il numero dei rilievi è moltiplicabile all'infinito. Mi basta per ora di aver additato alcune delle caratteristiche più emergenti di questa lirica. Facile inferire poi che dalle sottigliezze verbali del Tasso la strada verso le acutezze del Marino è agile e piana: non per nulla nell'*Adone* (opera musiva per eccellenza) si riscontrano tasselli, più o meno celati, tratti proprio da questa canzone<sup>(51)</sup>.

(50) Questa partitura strofica di venti versi fu usata dal Tasso poche altre volte. La statistica è stata compiuta da G. Trombatore. (Cfr. G. T., *La canzone al Metauro*, in *Saggi critici*, Firenze, 1950, p. 149).

(51) Cfr. n. 12.