

STUDI TASSIANI

N. 69

Direttore Scientifico:
FRANCO TOMASI

Comitato Scientifico:
GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ, ANTONIO DANIELE, BERNHARD HUSS,
CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, MATTEO RESIDORI, EMILIO RUSSO

Redazione:
LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI,
VALERIA DI IASIO, GIOVANNI FERRONI

Direttore Responsabile:
MARIA E. MANCA

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione
vanno inviate al
Centro di Studi Tassiani
c/o Biblioteca "A. Mai" - Piazza Vecchia n. 15
24129 Bergamo (Italia)

Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece
a quanto previsto nel Bando.
Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle Norme per i collaboratori
riportate in calce alla rivista.

Per l'abbonamento a «Studi tassiani» si prega di rivolgersi a
info@bibliotecamai.org

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA, 15

INDICE

PREMESSA di FRANCO TOMMASI	7
SAGGI E STUDI	
MASSIMO COLELLA, <i>Torquato Tasso e il «De fuga saeculi» di Sant' Ambrogio. Una nuova fonte (e altro) per il «Monte Oliveto»</i> [Premio Tasso 2020]	9
YUJI MURASE, <i>Some effects of separated direct speech in Tasso's «Gerusalemme liberata»</i> [Premio Tasso 2020]	55
MASSIMO COLELLA, <i>«Voi avete albergato le Muse fra' negozi». La tensione desiderativa delle fughe perenni ne «Il Malpiglio secondo»</i>	75
SERENA NARDELLA, <i>«Rimovere il velo da la scena». Sul mutamento linguistico della «Conquistata»</i>	107
ELENA DE BORTOLI, <i>I libri storici dell' Antico Testamento nella «Gerusalemme conquistata»: quattro figure esemplari</i>	125
ELENA BILANCIA, <i>Encomio, idolatria e purgazione nel «Cataneo ovvero de gli idoli» e nel progetto editoriale delle «Rime» di Torquato Tasso</i>	139
MARIKA INCANDELA, <i>Osservazioni su strutture e forme della canzone «Osanna»</i>	155
SELENE SCARSI, <i>A recently-discovered Addition to the Poems in Praise of Violante Visconti: an unpublished, and hitherto unknown, Autograph Canzone in Bernardo Tasso's Hand</i>	183
MISCELLANEA	
MATTIA PERICO, <i>La risata Liberata. La «Gerusalemme» di Marcello tra pedagogia e umorismo</i>	189
GIORNATA TASSIANA 2021	
UBERTO MOTTA, <i>«Che le carte non fosser come l' arene del mare». Sul corpus dei «Dialoghi»</i>	201
RECENSIONI	227
NOTIZIARIO	245
NORME REDAZIONALI PER I COLLABORATORI	253
ABSTRACT E KEYWORDS	259

OSSERVAZIONI SU STRUTTURE E FORME
DELLA CANZONE «OSANNA»

Nella stampa *Osanna* del 1591, «primo volume» in cui «Amore esce da la confusione in quella guisa che da gli antichi poeti fu descritto che uscisse dal seno del caos»,¹ le 180 rime «raccolte, ordinate ed accresciute» dall'autore formano un'antologia in cui, in un'innovativa struttura di canzoniere «biforciale»,² il poeta canta l'amore per Lucrezia Bendidio e Laura Peperara. Il *corpus* delle canzoni, limitandosi a 5 testi,³ risulta estremamente esiguo a fronte dei 146 sonetti, dei 16 madrigali e delle 9 ballate, configurandosi superiore solo a quello delle 2 sestine e delle 2 stanze. La scelta di far confluire un numero ristretto di canzoni nell'ultima sistemazione di rime amorose trova un precedente nella silloge pubblicata nel 1567 nelle *Rime de gli Academici Eterei* e nel codice *Chigiano* esemplato a S. Anna. Tra le 42 liriche di cui si costituiva il giovanile canzoniere,⁴ l'autore inseriva, infatti, solo 2 canzoni *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (XLI) e *Mentre ch'a venerar movon le genti* (XLII), le quali trovavano poi collocazione nel *Chigiano LVIII 302*,⁵ l'una nel primo

1 Cfr. Lettera dedicatoria «A' benigni lettori. Francesco Osanna», in TORQUATO TASSO, *Rime*, 1 parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, edizione critica a cura di Vania De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV), p. 353. Tracce evidenti della volontà, da parte di Tasso, di articolare il *corpus* di *Rime* secondo la divisione tematica si rinvencono nell'epistolario dell'autore (TORQUATO TASSO, *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, IV, Firenze, Le Monnier, 1854, n. 995, pp. 78-79). Due sole parti però vengono stampate sotto il controllo del poeta e, in quanto tali, vengono definite come «le uniche antologie legittime di liriche tassiane» (LANFRANCO CARETTI, *Per una nuova edizione delle «Rime» di TORQUATO TASSO*, «Atti della Accademia Nazionale Dei Lincei», CCCXLIV, 1947, «Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 1, 6, pp. 251-327: 253). Accanto agli «Amori», dovevano porsi gli «Encomi [...] delle donne illustri», sezione che trova esito editoriale nella *Stampa Marchetti*, edita a Brescia nel 1593. Il piano prevedeva, infine, la raccolta degli «Encomi de' principi [...], le cose sacre e in laude de' prelati».

2 Cfr. ARNALDO DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori Editore, 1996, p. 121.

3 La *Tavola de le Rime* allegata alla stampa si caratterizza per diverse inesattezze negli *incipit* e nel conteggio dei testi. Risultano sei canzoni, in quanto tra queste viene inserita la ballata di stampo cavalcantiano *Io mi sedea tutto soletto un giorno*, seppur il genere metrico di tale componimento venga individuato correttamente nelle *Esposizioni*. Per la scorrettezza della tavola, cfr. DI BENEDETTO, *Con e intorno Tasso*, cit., pp. 123-125; GIULIA RABONI, *Stanza, madrigale e ballata. Qualche postilla metrica sulle rime tassiane*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 561-568.

4 Le *rime tassiane*, alle cc. 61r-74v, costituivano il *corpus* più consistente all'interno del volume. Cfr. ANTONIO DANIELE, *Capitoli tassiani*, Padova, Editrice Antenore, 1983, p. 12.

5 Cfr. TORQUATO TASSO, *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, edizione

libro (XVIII), l'altra nel secondo con il titolo *Donna real, fra pompe e gemme et ostri* (CLII). Nel manoscritto autografo, che prendeva forma nel 1584, tra i 146 componimenti, oltre le due canzoni già pubblicate sottoposte a un'operazione di revisione, ne figuravano altre cinque, per un totale di sette canzoni, quattro delle quali inserite successivamente in *Osanna*, come si osserva dalla seguente tavola:

<i>Chigiano</i>	<i>Osanna</i>
<i>Amor tu vedi e non hai duolo o sdegno</i> (XVIII)	<i>Amor tu vedi e non hai duolo o sdegno</i> (XXV)
<i>Hor che lunge da noi si gira il sole</i> (XL)	<i>Hor che lunge da me si gira il sole</i> (L)
<i>O sospetto che'n bando</i> (LXIX)	<i>O ne l'amor che mesci</i> (CXLVII)
<i>Quel generoso mio guerriero interno</i> (LXXXI)	<i>Quel generoso mio guerriero interno</i> (CIV)
<i>Chi di moleste ingiuriose voci</i> (CXXII)	-
<i>O con gratie eletta e con gli amori</i> (CXXIV)	-
<i>Donna real, fra pompe e gemme et ostri</i> (CLII)	-

L'attenzione che si manifesta nella produzione teorica tassiana, sin dagli anni giovanili, tesa alla valutazione dei generi metrici e al loro confronto, non si sottrae alla trattazione della canzone, così come si denota dalle *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate sorelle* del 1572.⁶ Prima di dedicarsi al commento delle tre liriche, Tasso offriva ai lettori una definizione della canzone in una prospettiva estremamente originale. Proponendo un paragone tra la forma del Poema epico e la canzone stessa,⁷ rinvenendo in essa i tre momenti della *proposizione*, dell'*invocazione* e della *narrazione*, egli ne sosteneva la centralità tra i generi lirici,⁸ richiamando l'esempio petrarchesco.⁹

Si osservi come lo squilibrio numerico tra le altre tipologie metriche e le canzoni in *Osanna*, se da un lato è riflesso del «nuovo corso»¹⁰ di queste

critica a cura di Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

6 La stesura dell'opera è da collocarsi tra il gennaio e il marzo 1572. Cfr. GIOVAN BATTISTA PIGNA, *Il ben divino*, inedito a cura di Neuro Bonifazi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1965, p. xxv.

7 Cfr. TORQUATO TASSO, *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Giovan Battista Pigna intitolate le tre sorelle* in ID., *Prose diverse*, II, cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 77-110. La prassi speculativa delle *Considerazioni*, così come quella più tarda del *Cavaletta*, si caratterizza per la tendenza a far derivare la definizione del metro preso in esame mediante la tecnica di confronto tra i generi metrici.

8 Cfr. ANTONIO DANIELE, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito (Cosenza), Marra Editore, 1994, p. 249.

9 I testi di Petrarca oggetto di analisi sono: *RVF* CCCLX, CCCXXIII, CXIX, XXIII, CCCXXV.

10 Cfr. DANIELE, *Linguaggi e metri*, cit., p. 256.

ultime, dall'altro testimonia la specifica predilezione tassiana per il sonetto, che si manifesta inalterata, dalle prime prove poetiche, fino alla più tarda composizione del canzoniere amoroso del 1591. La preferenza per quest'ultimo tipo di componimento trova conferma sul piano della prassi poetica anche all'interno della produzione encomiastica, divenendo, per il poeta, elemento attorno al quale riflettere per la strutturazione della stampa *Marchetti* del 1593.¹¹ E in un autore in cui teoria e prassi poetica procedono parallelamente,¹² la decisa propensione per il genere sonetto trova un'affermazione all'interno della *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto «Questa vita mortal» di Monsignor Della Casa*,¹³ di poco posteriore alle *Rime eterree* e ne *La Cavaletta*, la cui composizione, negli anni di reclusione in Sant'Anna,¹⁴ è contemporanea all'operazione di sistemazione delle rime del *Chigiano*. Nel dialogo, l'autore offriva una giustificazione teorica delle proprie scelte poetiche, soprattutto metriche, tracciando una 'storia della lirica' a partire dal confronto tra i vari metri, volgendo lo sguardo alla tradizione trecentesca e cinquecentesca.¹⁵ Misurandosi con il *De vulgari eloquentia*, il poeta procedeva a una progressiva presa di distanza dai precetti danteschi: se in Dante il grado di minore *nobilitas* del so-

11 Nella lettera indirizzata a Licino e datata 12 ottobre 1591, l'attenzione dell'autore si sofferma sul numero esiguo di sonetti, evidenziando, al contempo, una presenza considerevole di canzoni: «Mando [...] due sonetti da stampare con gli altri ne la seconda parte, la quale è povera di sonetti, ma ricca di canzoni» (cfr. TASSO, *Le lettere*, cit., n. 1354, p. 67).

12 Per «il nesso tra teoria e prassi poetica» nel sistema tassiano, cfr. HERMANN GROSSER, *La felicità del comporre*, Modena, Panini Editore, 2005, p. 3: «E, specialmente nel Tasso, la riflessione teorica è non di rado promotrice dei concreti mutamenti stilistici. Nella *Lezione sul Della Casa* dichiarò espressamente che per raggiungere l'eccellenza poetica la via che passa attraverso la definizione teorica delle regole dell'arte è la "più nobile, e più certa e più sicura"».

13 Nella *Lezione* il sonetto viene ascritto «alla forma magnifica, o sublime che cose eccellenti contiene» (cfr. TORQUATO TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in *Prose diverse*, cit., II, pp. 114-134).

14 La composizione del dialogo è da ritenersi conclusa ai primi di febbraio del 1585, come si evince dalla lettera dedicatoria 337 e dalle successive 338 e 341 a Don Angelo Grillo del 15 e 22 febbraio 1585 (TASSO, *Le lettere*, cit., pp. 322-328). La stesura de *La Cavaletta* si inserisce dopo un periodo di silenzio in merito a questioni di poetica che avevano animato gli anni 1575-1576 e, prendendo le mosse dal confronto tra *Locar sopra gli abissi* e *Questa vita mortal*, si rinviene la «volontà di riannodare il discorso sulla poesia, a lungo trascurato [...] di riandare quasi alle fonti stesse della sua riflessione sulla lingua e lo stile» (cfr. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, p. 250).

15 ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Casati, 2002, p. 136. La lettura dei testi antichi viene effettuata dal Tasso, come rilevava lo stesso Basile, sulla Giuntina di rime antiche (cfr. TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di Bruno Basile, Milano, Mursia, 1991, p. 186). L'esemplare è stato individuato da Russo nel codice della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia con segnatura 52 D 218; cfr. EMILIO RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, p. 52.

netto trovava fondamento in un «punto di vista, per così dire, arcaico»,¹⁶ in Tasso la rivalutazione di tale metro avveniva alla luce di una sua maggiore capacità espressiva, secondo una via che già era stata indicata da Petrarca¹⁷ e che trovava conferma in Bembo e in Della Casa.¹⁸ Si delineava, dunque, con l'allontanarsi dai principi teorici del *DVE*, i quali si fondavano su una «classificazione retorica della poesia sul verso e sulla corrispondenza delle rime» e non sui *concetti*, un progressivo avvicinamento e adesione al *polo di Petrarca*.¹⁹

La riflessione teorica maturata a margine delle canzoni petrarchesche, nelle *Considerazioni* e nel *Cavaletta*, lascia tracce percepibili anche nella prassi poetica, confermando l'adesione all'*auctoritas* petrarchesca. La lezione del poeta trecentesco interiorizzata da Tasso emerge non solo, a livello dell'organizzazione del *corpus* amoroso, nella *dispositio* dei testi,²⁰ nella scelta di riservare un ruolo decisivo alle canzoni, ma anche nel calco perfetto di alcuni degli schemi metrici del *Canzoniere*, nei testi che confluiscono prima nel *Chigiano* e poi nella stampa del 1591. In particolare, delle cinque canzoni *Osanna*, quat-

16 Cfr. LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 101.

17 Nei *RVF*, come indicato da Praloran (MARCO PRALORAN, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013, p. 39) «la tecnica costruttiva del sonetto viene portata [...] sia per l'eccellenza dei temi, sia per la ricchezza dell'articolazione, sullo stesso piano della canzone».

18 Si veda, a tal proposito, quanto affermato da DANIELE in *Linguaggi e metri*, cit., p. 256: «La larga preponderanza del sonetto è da collegare con il minore grado di complicazione formale di tale struttura e sorretta dal suo innalzamento anche sul piano teorico, con l'attribuzione ad essa di possibili escursioni verso lo stile alto (contrariamente alla precettistica dantesca che voleva il sonetto relegato allo stile mediocre)».

19 Cfr. FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Tasso e alcuni commenti cinquecenteschi al Petrarca*, «Aevum», 76, 2002, 3, pp. 737-759: 738. Nel dialogo, la canzone *RVF* XXIII, con la produzione di Della Casa, veniva richiamata per analizzare la relazione tra le parti della strofa, ed impiegata a sostegno di un'idea di poesia in cui le scelte metriche potevano essere frutto del *iudicium* del singolo poeta. cfr. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, cit., p. 67 e PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, *La "diligente negligenza" fra sprezzatura e gravitas, in Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, Atti del Seminario di studi, Roma, 16-17 giugno 2006, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Stefano Benedetti, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 327-372: 349.

20 Per la specifica funzione svolta dalle canzoni per lo svolgimento narrativo della vicenda amorosa nel *Chigiano* e in *Osanna*; cfr. FRANCO TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno di Torquato Tasso»*, «L'Ellisse», VIII, 2013, 2, pp. 99-120: 102. E ancora, nella stampa Marchetti, per ciò che concerne, invece, la disposizione dei componimenti e la distribuzione di sonetti e canzoni, Residori sottolinea come un «tracciato ascendente in forma di *climax* è riconoscibile anche nella misura e nella solennità delle forme metriche: se nella parte iniziale prevalgono i sonetti, verso la fine s'infittiscono le canzoni, spesso imponenti e adibite per lo più al sottogenere encomiastico dell'*epitalamio*» (cfr. MATTEO RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico, in Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento-Formes et occasions de la louange entre XVI^e et XVII^e siècle*, a cura di Dainelle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011, pp. 19-49: 39).

tro risentono del modello petrarchesco, riprendendo lo schema di *RVF* CXXVII, CCCLIX, CXXXV e CXXV, mostrando abilità, come già si evinceva nelle *Rime* di Sannazzaro²¹, nel maneggiare diversi schemi del *Canzoniere*.

La varietà insita nel modello petrarchesco²² viene, dunque, percepita come una peculiare qualità da mantenere nell'emulazione e tale diversificazione nella ripresa dei *RVF*, presente in *Osanna*, anticipata nel *Chigiano*,²³ trova poi conferma anche nella stampa *Marchetti*,²⁴ ponendosi in una tendenza assai dissimile rispetto a quella che si affermava nelle raccolte giovanili. Nel canzoniere delle *Rime eternee*, infatti, i due testi erano entrambi esemplati su *RVF* CXXVII²⁵ e nel *corpus* lirico *Alle Signore Principesse di Ferrara*, la struttura delle cinque canzoni -10, 14, 20, 21, 61- ricalcava *RVF* CXXVI,²⁶ schema ben diffuso nel Cinquecento,²⁷ prediligendo, anche in questo caso, l'uniformità metrica dei componimenti con l'utilizzo della medesima testura.

21 L'autore per le sue nove canzoni utilizza nove differenti testure. cfr. GAIA GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, p. 64.

22 Elwert evidenzia la «stupenda varietà che [Petarca] ha dato alle 29 canzoni» (cfr. WILHELM THEODOR ELWERT, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petarca in funzione della loro distribuzione nel «Canzoniere»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I, *Dal Medioevo al Petarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 389-409: 391) e lo stesso Gorni (GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Teoria e poesia*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518: 444) afferma che la canzone petrarchesca «rispetto agli esemplari canonici del grande antecessore, si caratterizzerà per una più modulata varietà morfologica di schemi». Per ciò che, invece, concerne la ripetizione di schemi, limitandoci al caso petrarchesco, come rilevato da MARCO GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, «Carte romanze», II, 2014, I, pp. 151-210: 187), «Petarca ripete la struttura metrica solo in due casi: per le *cantilena oculorum* (*RVF* LXXI, LXXII, LXXIII) e per le canzoni CCLXX e CCCXXV».

23 Nel *Chigiano* le canzoni sono modellate sullo schema metrico di *RVF* CXXVI, CXXVII, CXXVIII e CCCLIX.

24 Tra le testure petrarchesche reimpiagate nella stampa del 1593 si ricordano, ad esempio, *RVF* CXXVII, CXXVIII, CCVII e CCLXVI.

25 La testura ABCBAC CDEeDeFF trovava occorrenza nel *corpus* di Bernardo Tasso in due testi, *Amori*, I XXII e III, XLVII.

26 Cfr. TORQUATO TASSO, *Alle Signore Principesse di Ferrara*, Ripasso del quaderno autografo di Luciano Capra, Ferrara, Gabriele Corbo, 1995. L'individuazione dell'esclusiva ripresa nella raccolta *Alle Signore Principesse di Ferrara* di *RVF* CXXVI è già in Tomasi, ove si esplicita che relativamente al numero di stanze, l'autore ne prevede sette per le canzoni 14 e 21, e nove per i testi 10, 20 e 61. L'impiego di tale testura petrarchesca in ambito encomiastico è, inoltre, presente nella tradizione cinquecentesca (cfr. GUGLIELMO GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento* [d'ora innanzi *REMCI*], Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 138-146), rinvenendosi, ad esempio, con Giulio Camillo nella canzone *Lega la benda negra* (cfr. TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 103).

27 Cfr. GORNI, *REMCI*, cit., pp. 134-146. Si ricordi, ancora, come una rilevante ripresa di *RVF* CXXVI si registri anche nel coro tragico cinquecentesco, così come rilevato da MASSIMO NATALE, *Petrarca e la metrica del coro tragico cinquecentesco*, «Stilistica e metrica italiana», 12, 2012, pp. 87-124: 92 e sgg.

Nella stampa del 1591, Tasso opta per schemi petrarcheschi di canzone meno editi e imitati nell'orizzonte del petrarchismo quattro-cinquecentesco: non le diffusissime CXXVI e CXXIX²⁸ ma la testura di *RVF* CXXVII, la quale non godette di estrema fortuna, come dimostra la sua presenza esclusiva nella produzione di Dionigi Atanigi, di Britonio e in Bernardo Tasso.²⁹

Lo schema metrico ABCBAC CDEeDeFF, con congedo uguale alla sirma ABCcBcDD,³⁰ della canzone di lontananza *In quella parte dove Amor mi sprona - RVF* CXXVII - viene recuperato in *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, la cui composizione risale al 1566. L'autore, lontano dagli eventi narrati, immagina le nozze tra Lucrezia Bendidio e Paolo Machiavelli³¹ e il tormento che tale evento genera nel poeta è tale da far ravvisare nel componimento tratti da *antiepitalamio* e da *epicedio*.³² Il testo, confluito prima nelle *Rime per gli Academici eterei*, e poi nel *Chigiano*, si distingueva, sin dalla più antica redazione, per la figura della «donna aurorata di certe liriche posteriori» della terza stanza.³³ Poche sono, inoltre, le correzioni apportate, che interessano maggiormente la clausola dei versi³⁴ e che comportano l'incremento delle dittologie: è il caso di v. 44, che nella versione più antica, «schivo omai di tutt'altre esche mortali», presentava la tessera dellacasiana «esche mortali»,³⁵ scartata nel *Chigiano* e in *Osanna* e in tal modo riformulato: «E ne sei così vago e così parco».

La petrarchesca *Quando il soave mio fido conforto - RVF* CCCLIX -, canzone di sei stanze con schema metrico ABBA ACcDdEE e congedo aBbCC, funge da modello per la testura di *Hor che lunge da me si gira il sole* (L), in cui

28 Sulla testura di *RVF* CXXIX erano esemplate due canzoni di Bembo - *Asolani*, I, 32 e 33 - e quattro di Bernardo Tasso - *Amori*, 1, CII; 2, VII; 3, XXV e LXVI.

29 Cfr. GORNI, *REMCI*, cit., pp. 192-193.

30 Lo schema si ritrova anche in Dante e «riproduce, salvo sostituzione di un settenario all'endecasillabo in terzultima sede, e l'introduzione della ben petrarchesca *retrogradatio* (BA anziché AB) nel secondo piede, lo schema della terza canzone della *Vita Nova*, *Gli occhi dolenti*» (cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 16).

31 Per la presenza nel testo di motivi desunti dalla poesia anacreontica cfr. LORIS TROTTI, *Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche. Commento alla canzone «Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno»*, «Versants», 58, 2011, 2, pp. 217-241.

32 Cfr. GIOVANNI POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1974, p. 69.

33 Cfr. DI BENEDETTO, *Con e intorno Tasso*, cit., p. 10.

34 Le correzioni risultano «in sintonia con il processo rielaborativo del poema sulla crociata», come la sostituzione della rima *fue : sue* con la rima in doppia *bella : facella* e consonantica *sparso : scarso* cfr. DI BENEDETTO, *Con e intorno Tasso*, cit., p. 13. E ancora, sarà da rilevare, l'eliminazione, nella prima strofa, della rima *altrui : fui*, presente nel canzoniere del 1567 e nel *Chigiano*, a favore di *inchina : rapina*, e, nella quarta strofa, della rima *mortali : strali : mali* della prima redazione, a favore della rima, dotata di maggiore fonicità *parco : arco : varco* nel *Chigiano* e in *Osanna*.

35 Cfr. DELLA CASA, LXII, v. 14: gravato ho di terrene *esche mortali*.

l'autore, paragonando la donna al sole, «esprime il dolore della lontananza».³⁶ Lieve è l'operazione di riscrittura cui è sottoposto il testo nel passaggio dal *Chigiano*, con il titolo *Hor che lunge da noi si gira il sole*, a *Osanna*.

In *O ne l'amor che mesci*, testo che occupa la posizione CXLVII della raccolta, viene ripreso il metro di *RVF* CXXV (abCabC cdeeDff con congedo Abb)³⁷, la più ricca tra le canzoni del *Canzoniere* di settenari.³⁸ Tale componimento, che nella precedente redazione del *Chigiano*, con il titolo *O sospetto che'n bando*, si collocava nel primo libro nella posizione LXIX, si inserisce pienamente all'interno della sezione dedicata alla Gelosia che ha inizio con *Quel puro ardor, che da i lucenti giri* - CXLV - e che termina con il sonetto CL. Accanto a un «lessico di marca dell'acasiana»,³⁹ nel distico conclusivo della quarta stanza tassiana, dietro l'utilizzo dei due rimanti *s'appaga : vaga*, in una struttura dal carattere sentenzioso,⁴⁰ inaugurata dall'avversativa *ma*, si intravede il dettato petrarchesco di *RVF* CXXV:

Osanna CXLVII, vv. 51-52

Ma, se d'amor s'appaga,
Forse del nostro è vaga.

RVF CXXV, vv. 66-67

Ma come pò s'appaga
l'alma dubbiosa et vaga

Uno sguardo più attento richiede *Qual più rara e gentile*, canzone CIII,⁴¹ in cui, come asserito nell'argomento, il poeta «Assomiglia la sua Donna a diverse meraviglie». L'eredità della tradizione petrarchesca si manifesta con nitidezza nell'uso dello schema di *RVF* CXXXV - aBbCcDdA aBEeBF(f)A - ,⁴² una

³⁶ Cfr. ALESSANDRO MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», IX, 1984, pp. 78-121: 98.

³⁷ Di rilievo è l'attacco settenario in forte dissonanza con la regola dantesca dell'*incipit* endecasillabico. Tale schema viene usato da Tasso anche in 95, 1363 e 1704. cfr. TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 105.

³⁸ Nel dialogo *La Cavaletta*, il poeta sostiene che il *prender principio* da un settenario e non da un endecasillabo si addice allo stile umile, in quanto le canzoni che «cominciano invece dal verso di sette non sono senza ombra d'elegia» (cfr. *Cavaletta*, 85).

³⁹ Cfr. TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 105.

⁴⁰ Colussi individua come precipua consuetudine tassiana «l'adibire l'ultimo verso [delle terzine dei sonetti] a brevi chiuse, di sapore spesso sentenzioso, connesse al corpo della frase ancora una volta attraverso la copula». cfr. DAVIDE COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011, p. 164.

⁴¹ Il testo venne inviato a Lucrezia Bendidio il 18 maggio 1585 da Ferrara (cfr. TASSO, *Le Lettere*, a cura di Cesare Guasti, II, cit., n. 381, p. 376.), con una lettera da cui traspare profonda ammirazione (cfr. DANIELE, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, cit., p. 275). La canzone, assente nel codice *Chigiano*, è però nel manoscritto E1, nel cui margine, a p. 305, si rinviene la postilla autografa «Canzone da aggiungere al primo libro de le mie rime» e in E2 a c.8r vi è la nota «Pongasi nel p[r]imo libro». Cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, cit., p. 117.

⁴² Tra le riprese Daniele ricorda Boiardo, *Novo diletto a ragionar m'invita*; Cornazzaro, *Se al mondo è loco che dotato sia*; Bembo, *A quei sembianze Amor madonna agguaglia*; Galeazzo di Tarsia, *A qual pietra somiglia*; Molza, *Da poi che portan le mie stelle*. cfr. GORNI, *REMCI*, cit., pp. 223-224 e DANIELE, *Linguaggi e metri*, cit., p. 276.

canzone che nella conformazione dell'unità strofica, oltreché per i tre distici baciati della fronte, si caratterizza per elementi di estrema rarità: i sei versi dei quindici di cui si costituiva la stanza erano settenari, così come settenario era lo stesso verso incipitario⁴³ e, ancora, l'estensione della fronte risultava maggiore rispetto a quella della sirma per la presenza di un verso in più.⁴⁴ Nella realizzazione tassiana lo schema si distingue per la particolarità di presentare, dalla quarta strofa, la testura aBbCcDdA aEFfEG(g)A, senza la rima B nella sirma.⁴⁵ L'identità metrica dei due componimenti, con la scelta di conservare l'esatto numero di stanze del modello trecentesco -sei-, si consolida, inoltre, in quanto medesima è la suggestione tematica che ispira le canzoni.⁴⁶ In *Qual più diversa et nova*, Petrarca, realizzando la consueta struttura «a polittico»,⁴⁷ snodava con estrema maestria sette similitudini atte a ritrarre l'amante nella sua condizione di tormento e angoscia, attingendo l'immaginario dalla topica romanza.⁴⁸ La ripresa del testo dei *Fragmenta* è rivelata dall'autore nelle *Annotazioni*:

«Qual più rara e gentile»: imita quella canzone di PETRARCA: «Qual più diversa e varia | Cosa fu mai in qualche stranio clima | Quella se ben *si stima* | Più mi *rassembla*, a tal son giunto, Amore» [R. V.F., CXXXV, 1-4 nova | s'estima | rasembla], imperochè ne l'istesso modo il Poeta fa diverse similitudini de la sua Donna.⁴⁹

43 Cfr. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, cit., p. 462. La scelta di porre il settenario in apertura si ritrova anche in RVF LXXI e CXXV. Per la sequenza 7.11.7.11 è stato individuato il modello guittoniano (cfr. THERESE LABANDE- JEANROY, *La technique de la chanson dans Pétrarque*, in *Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1928, p. 191).

44 Cfr. CLAUDIA BERRA, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 163, 1986, pp. 161-199: 171.

45 Cfr. DANIELE, *Linguaggi e metri*, cit., p. 276.

46 Non è l'unico caso in cui la vicinanza al modello petrarchesco si configura talmente rigorosa da far sì che la ripresa metrica si accompagni a un recupero del soggetto del testo. È quanto avviene, ad esempio, nelle tre canzoni 1449, 1450 e 1451 (cfr. TORQUATO TASSO, *Le rime*, I-II, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno editore, 1994, II, 1598-611), in cui Tasso, prendendo a modello RVF LXXI, LXXII e LXXIII riformula il tema della *descriptio puellae*, lodando non gli occhi, ma le mani dell'amata. Accanto alla testura -aBCbAC CDEeDfDFF- l'autore cinquecentesco mantiene anche il medesimo numero di stanze, sette per la prima canzone, cinque per la seconda e sei per la terza. Il componimento 1449 presenta, però, una piccola variante nello schema in corrispondenza del tredicesimo verso, configurandosi, quindi, come aBCbAC CDEeDfEFF (cfr. MASSIMO NATALE, *Tasso e le canzoni degli occhi in margine a rime 1449-1451*, «Studi medievali e umanistici», XV, 2017, pp. 241-267: 236).

47 Tale struttura è, infatti, presente anche in RVF L, CXXVII e CCCXIII; cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2018, p. 662 e BERRA, *L'arte della similitudine*, cit., p. 163.

48 Cfr. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 662.

49 Cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, cit., p. 292.

Un'istanza innovativa, rispetto all'illustre precedente, si innesta nel rifacimento tassiano: soggetto delle comparazioni non sarà l'amante, come nel testo antico, bensì l'amata. Il componimento presenta, come sostiene l'autore nell'autoesegesi posposta alla canzone, evidenti contatti con il testo dei *Fragmenta*, sin dall'eco fortemente petrarchesco del primo verso, con il mantenimento della struttura comparativa iniziale:

RVF CXXXV

Qual più diversa et nova
 cosa fu mai in qual che stranio clima,
 quella, se ben s'estima,
 più mi rasembla: a tal son giunto Amore.

Osanna CIII

Qual più rara e gentile
 Opra è de la Natura o meraviglia,
 Quella più somiglia
 La Donna mia ne' modi e ne' sembianti:

L'antico archetipo riaffiora, infine, nel «più mi somiglia» del v. 3, che riprende il «più mi rasembra», espressione con la quale l'*io* lirico entra in scena, inquadrando la prospettiva e il punto di vista da cui istituire e argomentare le relazioni tra la donna e le meraviglie. Il poeta cinquecentesco costruisce, dunque, la canzone su un similare susseguirsi di similitudini, le quali restituiscono al lettore un ritratto dell'amata che si compone a poco a poco, mediante un progressivo giustapporsi di immagini. Quasi tessere di un mosaico, i suoi *modi* e le sue *sembianze* affiorano di stanza in stanza, e il succedersi delle comparazioni, attinte dal mondo animale, vegetale e naturalistico, segue uno schema regolare e ben strutturato, con la scelta di concludere la similitudine all'interno di ciascuna unità strofica. Ogni stanza presenta, inoltre, una struttura tematicamente bipartita, con una prima sezione dedicata al comparante⁵⁰ e una seconda tutta incentrata sul comparato, così come in Petrarca. L'andamento della canzone non si rivela, pertanto, logico-argomentativo, con un'argomentazione che trova sviluppo nel corso della narrazione, ma descrittivo, con uno svolgimento che si nutre di successive visioni naturalistiche nelle quali rinvenire i tratti della donna. L'assenza di coesione tra le stanze viene, dunque, supplita dalla similarità dell'impostazione e tra di esse non si registra alcun legame di *coblas capfinidas*, fatta eccezione per il motivo della bianchezza quale simbolo di innocenza, sviluppato nelle prime due strofe.

L'intertestualità con il testo trecentesco si rafforza anche alla luce della ripresa delle medesime parole rime impiegate da Petrarca, come *sperso* : *scarso* (*RVF* CXXXV, vv. 26-27; *Osanna* CIII, vv. 56-57) e la rima paronomastica *sasso* : *passo*, posta, così come nel precedente trecentesco, nel congedo - vv. 92-95 -.

50 Nella prima sezione della strofa, maggiormente ricca di significati simbolici, il tessuto poetico è più prossimo al dettato delle fonti, le quali rivelate nelle *annotazioni* impreziosiscono i versi.

Segue, poi, in posizione contigua la canzone CIV, *Quel generoso mio guerriero interno*,⁵¹ con testura di matrice non petrarchesca ABCABC CDdEeFG, la quale non è immune, come la CIII, di un'irregolarità: nella strofa VI: al v. 87 vi è un settenario e non un endecasillabo.⁵² Tale schema non trova nessun'altra occorrenza nel *corpus* cinquecentesco, fatta eccezione per tre canzoni degli *Asolani* - III 8, 9, 10⁵³ - in cui viene articolata una discussione su amore e sulla sua natura intimamente intrisa di quegli stessi «succhi neoplatonici»⁵⁴ che traspaiono in CIV. L'influsso di soluzioni metriche cinquecentesche, che si raramente si rivela in grado di influire sulla poesia di Tasso,⁵⁵ si unisce in tale componimento a un medesimo sostrato filosofico che finemente si instilla nel dettato lirico.⁵⁶ L'innovazione metrica che qui si evidenzia rispetto al modello dei *RVF* viene, però, compensata con la riproposizione di un motivo petrarchesco, così come esposto nell'commento:

In questa canzona, ne la quale imita il Poeta l'accusa fatta dal Petrarca ad Amore avanti il tribunale de la Ragion e la difesa d'Amore, egli introduce ne l'istesso modo l'Ira o lo Sdegno, il quale accusa Amore avanti la medesima Regina.⁵⁷

Il riferimento è a *RVF* CCCLX, *Quell'antiquo mio dolce empio signore*, canzone di dieci stanze con schema metrico ABbCBAaC CDdEeFF, nella qua-

51 L'operazione di riscrittura a cui viene sottoposto il testo nel passaggio dal *Chigiano* ad *Osanna* non comporta un cambiamento nella sua struttura, concretizzandosi in «un'opera di raffinamento» della canzone, tesa alla realizzazione di una sempre più «nitidezza del *récit* filosofico» e di una «maggiore esplicitezza al dettato sintattico e logico» e ad «accentuare la drammatizzazione dei due discorsi "a parte"». (TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 106).

52 Cfr. TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 107.

53 Cfr. PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, pp. 322-329. Il carattere unitario delle tre canzoni bembiane scaturisce dall'identità metrica e tematica e si rafforza in virtù dell'estrema compattezza del gruppo all'interno dell'architettura dell'opera, data dalla loro contiguità nella raccolta. I testi compaiono nell'edizione *Dorico* del 1548, nelle posizioni 91-93. cfr. TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 107. Per l'esclusiva presenza di tale schema metrico negli *Asolani* di Bembo e in Tasso, cfr. GORNI, *REMCI*, cit., p. 217.

54 Cfr. DANIELE, *Linguaggi e metri*, cit., p. 307.

55 Cfr. *Ibidem*.

56 Cfr. ERMINIA ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il Canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, vol. I, pp. 231-244: 242. La base filosofica si intensifica, inoltre, grazie alle parole di commento apposte al testo, accrescendo notevolmente i possibili significati dei versi, concorrendo a conferire, qui come altrove nella stampa, un *habitus* accademico (BRUNO BASILE, *Poëta melancholicus: tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984, p. 106).

57 Cfr. TASSO *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, cit., p. 292.

le, in una peculiare «impalcatura retorica e dialogica»,⁵⁸ il poeta appare contro Amore dinanzi a Ragione. Nella canzone tassiana, però, «maggiore è l'impegno etico e filosofico» con un approfondimento «dell'esplorazione interiore», in quanto diversa è la configurazione dell'io. Se nel *Canzoniere*, infatti, è il poeta in quanto interlocutore a prender voce, nel rifacimento cinquecentesco quest'ultimo si dissolve fino a divenire «solo albergo e oggetto del contrasto» tra Sdegno e Amore.⁵⁹ La ripresa petrarchesca si concretizza nella strutturazione strofica, con il mantenimento di 15 versi per stanza e nell'orditura sintattica e nella tessitura lessicale,⁶⁰ e, infine, su di un livello macrostrutturale, in quanto il ruolo della canzone nell'organizzazione degli equilibri interni alla stampa *Osanna*,⁶¹ ove il sonetto che segue segna l'inizio di una nuova fase poetica è analogo a quello dei *Fragmenta*.

Morfologia della stanza

Per quanto concerne l'estensione delle stanze, in un solo caso, nella canzone L, compare un numero minimo di 11 versi, e nelle canzoni CIII e CIV, un massimo di 15 versi, confermando la tendenza quattrocentesca che, già all'interno dell'*usus* petrarchesco,⁶² privilegiava strofe con un numero di versi non inferiore alle 11 unità e non superiore alle 17.⁶³ Per la misura minima si nota, dunque, un allontanamento dalla prassi dantesca, la quale presentava stanze non minori di 12 versi, e un allineamento ad una estensione della strofa che ritroviamo non solo in Petrarca, ma anche nella canzone quattro-cinquecente-

58 Nei commenti cinquecenteschi, e in particolare in quello redatto da Gesualdo, tale tratto veniva individuato come distintivo del testo. Il genere del *conflictus* viene, inoltre, richiamato da Rosanna Bettarini per l'inquadramento del testo (PETRARCA, *Rerum vulgarij fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, p. 1577).

59 Cfr. ARDISSINO, *Commento ed autocommento*, cit., p. 242.

60 Per il peso del recupero di tessere lessicali e dell'architettura sintattica, cfr. TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 109 e sgg.

61 Tale funzione macro-strutturale era già nel *Chigliano*, trovandosi la canzone a conclusione del primo libro. Cfr. LANFRANCO CARETTI, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 74.

62 La prassi petrarchesca prevedeva un minimo di 9 versi e un massimo di 20, privilegiando le strofe con 15 versi – dieci occorrenze –. Cfr. ANDREA PELOSI, *La canzone italiana nel Trecento*, «Metrica», V, 1990, pp. 3-162: 91.

63 Nel 75% delle canzoni totali si osservano stanze costituite dagli 11 ai 17 versi, con una preferenza per strofe di 13 versi (il 17% del totale). Cfr. LUDOVICA GIROTTO, *Considerazioni sulla canzone italiana del Quattrocento*, Tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, relatore Andrea Afribo, 2018-2019, p. 46 (versione online: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiejJ3y-J30AhXzwaIHHSBARSQFnoECAYQAQ&url=http%3A%2F%2Ftesi.cab.unipd.it%2F62371%2F1%2FLudovica_Girotto_2019.pdf&usq=AOvVaw2U3Zxefywh7vyXx5f3R8I0, ultimo accesso 8 settembre 2021).

sca.⁶⁴ La misura massima ricalca, invece, quella che si rinviene più frequentemente nella tradizione petrarchesca.

Tutte le canzoni di cui si costituisce il *corpus*, inoltre, presentano strofe con la divisione in fronte, costituita sempre da due piedi, in accordo con la pratica dantesca e petrarchesca,⁶⁵ e sirma indivisa, con *combinatio* in quattro casi su cinque.⁶⁶ A collegamento delle due parti della stanza, si rinviene sempre l'artificio della *concatenatio*,⁶⁷ tre volte secondo lo schema, prediletto da Dante,⁶⁸ 11+11 in XXV, L, CIV, mentre due volte è impiegato il settenario in CIII e CXLVII - 11+7 -. A imporsi, nella tipologia dei piedi, sono quelli costituiti da 3 versi - ABC BAC; ABC ABC; abC abC -, con tre occorrenze, accanto a piedi di 2 - AB BA - e 4 versi - aBbC cDdA -, rispettivamente con una occorrenza ciascuno. La prevalenza di piedi tristici si allinea con l'*usus* petrarchesco, dantesco⁶⁹ e quattro-cinquecentesco, così come si evidenzia dalla seguente tabella:

Tipologia piedi	DANTE	PETRARCA RVF	<i>Corpus</i> quattrocentesco ⁷⁰	<i>Corpus</i> cinquecentesco ⁷¹	TASSO <i>Osanna</i>
2 vv.	-	11%	15%	9%	20%
3 vv.	50%	64%	62%	80%	60%
4 vv.	41%	25%	23%	11%	20%
5 vv.	4,5%	-	-	-	-
6 vv.	4,5%	-	-	-	-

Dalla schematizzazione presentata emerge, inoltre, come Tasso accolga esclusivamente tipologie impiegate nei *Fragmenta*, le quali si attestano poi nel Quattrocento e nel Cinquecento, tralasciando soluzioni che, seppur rare, trovavano posto nel *corpus* dantesco.

64 Si pensi, ad esempio, alla canzone *Arsi, e non pur la verde stagion fresca* di Della Casa.

65 Cfr. *DVE*, II x 4: «[...] et duos [pedes] habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen».

66 Il distico baciato posto in conclusione della sirma è in *Osanna* XXV, L, CIV e in CLXVII. L'uso della *combinatio*, d'invenzione non dantesca, si rivela sistematico in Dante, mentre è assente in otto casi nel *Canzoniere* di Petrarca, il quale tende – sette volte su otto – a sostituire il distico baciato con la sequenza 11.7.11, indicata come «tipizzante dalla Labande-Jeanroy» e che si configura come «una sequenza rimica in cui il settenario divide gli endecasillabi rimanti» (cfr. PELOSI, *La canzone italiana nel Trecento*, cit., p. 116).

67 L'espedito della *concatenatio* viene utilizzato sistematicamente nel Trecento. cfr. PELOSI, *La canzone italiana nel Trecento*, cit., p. 117.

68 Cfr. PIETRO BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 249.

69 Dante predilige piedi di 3 versi, ma nella sua produzione è fortemente presente anche la tipologia di piedi costituita da 4 versi, la cui frequenza si rivela solo di poco inferiore ai piedi tristici (cfr. PELOSI, *La canzone italiana nel Trecento*, p. 96).

70 Cfr. GIROTTI, *Considerazioni sulla Canzone italiana del Quattrocento*, cit., p. 49.

71 I dati riportati sono stati elaborati in base alle schede di Guidolin. Cfr. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., pp. 95-111.

Nella tavola che segue si evidenzia l'allineamento tassiano alla norma petrarchesca, al Bembo degli *Asolani* e a Della Casa, con una netta prevalenza di piedi tristici:

Tipologia piedi	PETRARCA <i>RVF</i>	BEMBO <i>Asolani</i>	BEMBO <i>Rime</i>	DELLA CASA <i>Rime</i>	TASSO <i>Osanna</i>
2 vv.	11%	14%	60%	-	20%
3 vv.	64%	86%	20%	75%	60%
4 vv.	25%	-	20%	25%	20%

Per quanto riguarda la morfologia dei congedi, i quali presentano una misura massima di otto versi e una minima di tre,⁷² occorrono due casi di congedi razionali o toscani - XXV, CIII - e tre in cui il commiato è ricalcato solo su una parte della sirma - L, CIV, CXLVII -. In due casi, infine, in qualità di verso esordiale vi è un settenario:

XXV	ABC BAC CDEeDeFF	CDEeDeFF
L	AB BA ACcDdEE	cDdEE
CIII	aBbC cDdA aBEeBFA	aBCcBDA
CIV	ABC ABC CDdEffeGg	EgG
CXLVII	abC abC cdeeDff	Dff

Il mantenimento di una *forma* usuale di congedo si accompagna alla realizzazione di un commiato tematicamente «sempre ligio ai dettami della tradizione».⁷³ Costante, infatti, è l'appello del poeta alla canzone, come si evince in *Quel generoso mio guerriero interno* (vv. 166-168) e in *O ne l'amor che mesci* (vv. 79-81):

Canzon, così l'un nostro affetto e l'altro
Davanti a lei contende,
Ch'ambo gli regge, e la sentenza attende.

Canzon, pria mancherà fiume per verno,
Che nel mio dubbio core
Manchi per gelo Amore.

e nei più ampi commiati di *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (vv. 85-92):

⁷² L'estensione minima del congedo petrarchesco è di tre versi, con sette occorrenze - *RVF* LXXI, LXXII, LXXIII, CXXV, CXXVI, CCLXX, CCCXXIII -, mentre l'estensione massima prevede la presenza di dieci versi, come nell'unico caso di *RVF* CXXVIII.

⁷³ Cfr. DANIELE, *Linguaggi e metri*, cit., p. 286.

Canzon, sì l'alma è ne' tormenti avezza
 Che, se ciò si concede, ella confida
 Paga restar ne le miserie estreme.
 Ma se di questa speme
 Avien che'l debil filo alcun recida,
 Deh, tronchi un colpo insieme,
 Ch'io bramo e'l chiedo, al viver mio lo stame
 E l'amoroso mio duro legame.

e di *Qual più rara e gentile* (vv. 91-97):

Canzon, ch'io non divegna
 Fra tante meraviglie un muto sasso,
 Solo è cagione Amor, che gratia impetra
 Da la mia nobil pietra.
 E spero andarne così passo passo
 E pur quasi d'un marmo esce la voce
 Che manco noce, ov'è chi men disdegna.

Il tema del rivolgersi alla canzone è evidenziato nell'autocommento:

«Canzon, ch'io non divegna»: rivolge il parlare a la canzone, dicendo ch'egli diverrebbe [92] «Fra tante *maraviglie* un muto sasso», cioè stupido, non potendo renderne la cagione o parlarne convenevolmente. Ma che per gratia de la sua Donna nondimeno egli non ha perduto ancora la voce o'l movimento». ⁷⁴

Nel componimento *Hor che lunge da me si gira il sole*, infine, il riferirsi al testo ai vv. 56-60 si declina nella topica dell'invio:

Vanne, mesta Canzone,
 Ov'è lieta Madonna, e s'ella gira
 I begli occhi senz'ira,
 Dille che l'amor mio sempre s'avanza,
 Nudrido di memoria, e di speranza.

Partizioni strofiche

Le strofe vengono ora analizzate individuando in esse la presenza o l'assenza di legame fra i propri elementi costitutivi, in quanto è proprio la sintassi,

⁷⁴ Cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, cit., p. 294.

con la definizione e la costruzione di uno spazio interno, a «connettere o meno le diverse partizioni». ⁷⁵ Il legame può realizzarsi mediante la coordinazione o la subordinazione tra frasi o attraverso l'inarcatura ⁷⁶ e la *specificità formale* della canzone tassiana in *Osanna* può essere ricercata «nell'esplorazione del territorio in cui il dato metrico si interseca con l'organizzazione sintattica». ⁷⁷ La tassonomia seguita prevede quattro tipi di stanza: ⁷⁸

-P/P/S: sotto tale categoria rientrano le strofe prive di nessi sintattici tra le singole parti, con la conseguente struttura caratterizzata da una giustapposizione dei due piedi e della sirma.

-P+P: la presente tipologia prevede l'unità della fronte, mediante collegamento sintattico tra i piedi.

-P+S: il legame si realizza all'altezza della *diesis*, con periodo che abbraccia lo spazio metrico del secondo piede e della sirma.

-P+P+S: il tratto caratterizzante di tali stanze è il legame all'altezza dei piedi e della *diesis*.

Prospetto di *Osanna*

	P/P/S	P+P	P+S	P+P+S	t o t . stanze				
	n	%	n	%	n	%	n	%	
XXV	5		1		-	-			6
L	1				-	-	4		5
CHH	-	-	-	-	3		3		6
CIV	6		1		1		3		11
CXLVII	3		2		-		1		6
tot.	15	44%	4	12%	4	12%	11	32%	34

⁷⁵ Cfr. LEONARDO BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Storia e linguaggi, 2016, p. 265. Si ricordi, inoltre, quanto affermato da Soldani: «metrica e sintassi costituiscono due diversi livelli di strutturazione, due dimensioni della medesima linea del discorso» (cfr. ARNALDO SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-491: 384).

⁷⁶ Tale condizione si verifica «quando il taglio metrico cade all'interno di una frase semplice». Cfr. ARNALDO SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, «Studi medievali e umanistici», xv, 2017, pp. 167-204: 177.

⁷⁷ GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 113. Lo studio della morfologia della strofa di canzone viene affrontato partendo dal medesimo binomio metrica-sintassi e dalle affini osservazioni maturate attorno al sonetto, seppur rilevando opportune differenze insite tra i due metri: ad un numero determinato di versi e ad una struttura ben definita di quartine e terzine, la canzone oppone un numero variabile di versi, con una molteplicità dell'architettura interna della stanza, nonché un numero mutabile di stanze.

⁷⁸ Cfr. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 115.

Prospetto di *Osanna* a confronto con *RVF* e lirica cinquecentesca

	<i>RVF</i>	Lirica '500	<i>Osanna</i>
P/P/S	52%	29%	44%
P+P	25%	25%	12%
P+S	7%	13%	12%
P+P+S	16%	33%	32%

Tipologia di collegamenti interstrofici

	coord.	sub. diretta	prolessi	inarcatura
XXV	1	-	1	-
L	1	1	1	5
CIII	2	1	-	6
CIV	1	-	2	5
CXLVII	1	-	2	1
tot.	6	2	6	17

Tipo P/P/S

La forte incidenza di tale tipologia (44%) risulta in linea con la prassi petrarchesca (52%) configurandosi come la tipologia strofica più sfruttata dai due autori. Una percezione di simmetria può derivare dalla medesima ampiezza dei periodi che occupano i piedi e la porzione iniziale della sirma, la quale può riprodurre, con la sua scansione sintattica, la «cellula base della fronte, come se questa si riverberasse oltre il confine metrico»: ⁷⁹ è quanto avviene nelle stanze I e V della canzone XXV. Molto più frequenti, invece, sono i casi in cui ai due periodi brevi dei piedi segue nella sirma un più largo movimento - III e VI stanza di XXV; VI stanza di XXV; II stanza di L; III, VII, X stanza di CIV; II e III stanza di CXLVII -. Il tipo strofico P/P/S è ravvisabile, ad esempio, nella canzone L, vv. 12-22:

Fonti profondi son, d'amare vene
 Quelli, ond'io porto sparso il seno, e'l volto.
 E'nfinito il dolor, che dentro accolto
 Si sparge in caldo pianto, e si mantene.
 Né scema una giamai di tante pene,
 Perch' il mio core in dolorose stille
 Le versi a mille a mille.

79 Cfr. BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*, cit., p. 269.

Ma s'io piango e mi dolgo, ei più m'invaglia
 Di lacrime e di doglia.
 Onde l'amor gradito esser dovrebbe
 Chè senza fin, com' il dolor, s'accrebbe.

I versi si distinguono per una sintassi non unitaria, dalla scansione 2+2+3+2+2, con singole parti al cui interno si rintracciano elementi di forte coesione. La compattezza del primo piede emerge, ad esempio, dalla ripetizione della sequenza fonica -ON/ -ON+ dentale - fONti profONdi sON[...] / OND'io - e dall'inarcatura che frapponne il gruppo *d'amare vene/ quelli*, così come ben individuabile è il distico conclusivo con la chiusa sentenziosa, la quale racchiude in sé il senso dell'intera strofa, esplicitato nell'*esposizione*. Nonostante la rigida divisione sintattica che caratterizza l'andamento della strofa, la connessione delle parti è rinvenibile nelle congiunzioni interperiodali -E, Né, Ma, Onde- a collegamento dei diversi periodi e nell'organizzazione del discorso mediante sequenze binarie – il seno, e 'l volto; si sparge in caldo pianto, e si mantene; piango e mi dolgo; di lacrime e di doglia, le quali caratterizzano il dettato della fronte e della sirma. Nella III stanza della canzone CIV, ad una divisione dei piedi e della sirma, determinata da pause forti, corrisponde un'estrema coesione delle parti data dal ritornare del *refrain* «e sai», il quale segna l'avvio di ogni periodo:⁸⁰

Ben *il sai* tu, che sovra il fosco senso
 Nostro riluci si da l'alta sede,
 Come il sol che rotando esce di Gange.
E sai come il desio piacere intenso
 In quelle sparge; ind'ei l'anima fiede
 Profonde piaghe, e le riapre e l'ange.
E sai come si volga, e come cange
 Di voglia in voglia, al trasformar d'un viso,
 Quando ivi lieto un riso,
 O quando la pietà vi si dimostra,
 O pur quando tal'hora
 Qual viola il timore ei vi colora,
 O la bella vergogna ivi s'inostra;
E sai come si suole
 Raddolcir anco al suon de le parole.

80 Nella precedente redazione del *Chigiano* la ripetizione anaforica di «E sai» era assente dal periodo esordiale della sirma, determinando uno stacco fronte-sirma più netto rispetto a quello che si rinviene in *Osanna*. L'elemento iterativo sconfinava, inoltre, anche nel primo verso della strofa successiva, fungendo da *coblas capfinidas* tra la III e la IV stanza, a conferma che «la struttura tematico-argomentativa di impronta drammatica finisce per dominare la partizione metrica, indebolendone i confini istituzionali». Cfr. TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno»*, cit., p. 113.

A scandire l'architettura sintattica della strofa insiste il costante rivolgersi del poeta ad un *tu*, alla sua *conoscenza* e al suo *sapere*, così commentato da Tasso:

31a «Ben il sai tu»: il saper è conoscer le cose per cagioni, come dice ARISTOTELE, e questo è proprio de la ragione, perché la cognizione del senso, quantunque possa esser certa, non è scienza.⁸¹

All'ampiezza ridotta dei periodi simmetrici della fronte - 3+3 - segue una sirma ripartita in due segmenti 7+2: la serie di temporali disgiuntive scandite dalla ripetizione anaforica della congiunzione «quando» contraddistingue l'articolazione della prima arcata di ampio respiro, cui fa seguito un distico monorimo.

Tipo P+P

Tale tipologia viene utilizzata dall'autore nel 12% dei casi, a fronte di un *usus* sia petrarchesco che cinquecentesco che prevedeva il 25% di stanze P+P. In Tasso, così come in Lorenzo de' Medici, per tale tipologia si predilige la realizzazione di una «fronte avvolta in un unico giro periodale»,⁸² con un periodo che abbraccia l'intero spazio dei piedi. Solo in un caso su quattro, emerge la prassi a spezzare l'arco sintattico, isolando l'ultimo verso. Nella IV strofa della canzone XXV, la fronte con l'articolazione sintattica di 5+1 è totalmente pervasa da un'intonazione interrogativa, in cui, accanto ad un'interrogativa di ampio respiro che coinvolge i primi quattro versi, si pone la domanda che occupa il v. 48. Infine, una «pausa non definitiva» viene determinata dall'inserimento, a partire dal primo verso, di una serie di subordinate relative che, frapponendosi tra il soggetto e il predicato, crea una «pausa sospensiva» al confine fra i due piedi:⁸³

Tu, ch'a que' fiori, Amor, d'intorno voli
 Qual ape industrie, e'n lor ti pasci e cibi,
 E ne sei così vago e così parco,
 Deh come puoi soffrir ch'altri delibi
 Humor si dolce e'l caro mel t'involi?
 Non hai tu da ferir saette ed arco?
 Ben fosti pronto in saettarmi al varco
 All'hor che per vaghezza incauto venni
 La've spirar tra le purpuree rose

81 Cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, cit., p. 296.

82 BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*, cit., p. 271.

83 Cfr. LUCA ZULIANI, *Sintassi e metro nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Critica del testo», VI, 2003, I, pp. 455-498: 461.

Sentij l'aure amorose;
 E ben piaghe da te gravi io sostenni,
 Ch'aperte e sanguinose
 Ancor dimostro a che le stagni e chiuda.
 Ma trovo chi l'inaspra ogn'hor più cruda.

Tipo P+S

Lo schema P+S, caratterizzato da uno stacco sintattico a divisione dei piedi, al quale opporre una continuità e una fusione tra il secondo piede e la sirma, ricorre nella stampa *Osanna* con una percentuale del 12%. Il modesto impiego di tale tipologia nel *corpus* ben si allinea alla prassi petrarchesca, nella quale il tipo P+S si attesta al 7%. Lo schema, dotato di un'intrinseca asimmetria,⁸⁴ per la divisione tra i piedi e, al contempo, per la rottura del confine metrico tra fronte e sirma registra un seppur limitato incremento nel primo Cinquecento,⁸⁵ comparando nel 13% dei casi. Rientrava, infatti, nella tendenza, così come per il tipo P+P+S, a prediligere «modelli di frizione tra metrica e sintassi», definendo, in tal modo, un'idea «più consapevole ed elastica delle suddivisioni interne della stanza».⁸⁶ Tasso ricorre a tale strutturazione strofica nella seconda stanza della canzone CIV:

Ma ben presi per te l'armi sovente
 Contra il desio, quando da te si scioglie,
 Et a' richiami tuoi l'orecchie ha sorde.
 E qual di varie teste empio serpente,
 Se medesimo divide in molte voglie,
 Rapide tutte, e cupide et ingorde,
 E sovra l'anima stride e fischia e morde,
 Sì che dolente ella sospira e geme,
 E di perirme teme.
 Queste son da me percosse e dome,
 E molte ne recido,
 Ne fiacco molte e lui anco uccido;
 Ma le rinova ei poscia, e non so come
 Via più tosto ch'augello
 Le piume o i tronchi rami arbor novello.

84 Cfr. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 144.

85 Cfr. *Ivi*, pp. 144-159. Il sempre maggior utilizzo di tale schema si accorda con il crescente impiego di procedimenti inarcani. Tali tipi di stanza non compaiono mai in posizione incipitaria. Nel *corpus* tassiano l'unica occorrenza del tipo strofico P+S nella prima esordiale compare in CIII.

86 Cfr. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 144.

Nella strofa, con articolazione sintattica 3+6+3+3, prevale, per vividezza e plasticità, l'immagine del serpente, evocato in quanto simbolo di cupidigia nel commento.⁸⁷ La sua rappresentazione occupa lo spazio del secondo piede, travalicando entro l'unità metrica della sirma, mediante un rapporto di coordinazione che interessa i vv. 20 e 22. Il *trapasso* da una parte all'altra della stanza può, inoltre, realizzarsi, sull'esempio di Della Casa, mediante inarcatura, procedimento che, come teorizzato nel *Cavaletta*, «è degno di lode».⁸⁸ Si veda quanto avviene in CIII ai vv. 23-24, dove casiano è il sintagma «d'atro limo»:

d'atro limo son cinte, e morto almeno
pregio ha di seno in seno

e ai vv. 68-69:

E di novo il raccoglie allhor, che pare
cader ne l'onde amare

Tipo strofico P+P+S

La tipologia di strofa con connessione non solo tra i piedi, ma anche tra il secondo piede e la sirma, è presente nel *corpus* analizzato nella percentuale del 32%. Come indicato da Guidolin, il legame fra le tre unità metriche può avvenire in due maniere differenti: a 'partizioni inanellate', con divisioni sintattiche all'interno delle sezioni,⁸⁹ o con la realizzazione di un solo periodo che coinvolge l'intera strofa. Non si rinvengono stanze con variante strofica P+P+S monoperiodale. Un esempio di strofa P+P+S a *partizioni inanellate*, in cui le pause forti cadono nelle sottounità metriche, è in CIII, vv. 31-45:

In Grecia un fonte instilla
Se labra asciutte bagna il freddo humore,
Profondo oblio nel core.
L'altra bevuta fa contrari effetti,
E'n duo vari soggetti
Sì mirabil virtù dimostra il Cielo.

87 Cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, cit., p. 296.

88 Cfr. *Cavaletta*, 153. Ma cfr. anche TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 200: «I versi spezzati, i quali rientrano l'uno nell'altro, per la medesima cagione fanno il parlar magnifico e sublime».

89 Cfr. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 134.

Così questa, onde gelo,
 Fonte d'ogni piacer chiara e tranquilla,
 Con una breve stilla
 Tor la memoria può d'ogni dolore,
 E render poi d'ogni passata gioia,
 Per temprar quella noia,
 Onde perturba le sue paci Amore.
 O vivo fonte, anzi pur fonti vivi
 Con mille rivi, ond'ei via più sfavilla.

La scansione sintattica 3+3+7+2 mal aderisce alla scansione metrica con due piedi tetraстici e sirma di sette versi. Ad innestarsi, infatti, nel verso conclusivo del primo piede è una proposizione che, simmetricamente alla precedente, occupa lo spazio di tre versi, sconfinando nel secondo.

La strofa esordiale della canzone CIV, con l'accumularsi di subordinate relative che affollano i tredici versi della stanza, costituisce un esempio ben evidente della tipologia di stanza P+P+S, in cui la fluidità è data non solo dall'assenza di stacchi sintattici tra le partizioni, ma anche dall'uso di *enjambements*:

Quel generoso mio guerriero interno,
 Ch'armato in guardia del mio core alberga
 Pur come duce di guerrieri eletti,
 A lei, ch'in cima siede ove il governo
 Ha di nostra natura, e tien la verga
 Ch'al ben rivolge, gli uni e gli altri affetti,
 Accusa quel ch'a' suoi dolci diletti
 L'anima invoglia, vago e lusinghiero:
 -Donna del giusto e lusinghiero:
 C'hai tu dal Ciel, che ti creò sembante
 A la virtù che regge
 I vaghi errori suoi con certa legge,
 Non fui contrario ancora, o ribellante,
 Né mai trascorre parmi,
 Sì che non possa al tuo voler frenarmi.

Il lungo periodo che occupa la stanza ha inizio nel primo piede e, protraendosi nel secondo, coinvolge anche la sirma, determinando, in tal modo, un «trattamento unitario o disinvolto dei contorni delle strofe» finalizzato a «ricavare spazi estesi per una ricca articolazione sintattica».⁹⁰

90 Cfr. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 124.

CXLVII, O ne l'amor che meschi

Di seguito, si propone l'analisi di *O ne l'amor che meschi* al fine di rilevare l'alternarsi o meno delle differenti tipologie strofiche nella struttura di una canzone. La stanza esordiale presenta la variante strofica P+P, con legame tra i piedi e stacco sintattico fronte-sirma:

O ne l'amor che meschi
 D'amar novo sospetto,
 O sollecito dubbio e fredda tema
 Ché pensando t'accresci,
 Et avanzi nel petto
 Quanto la speme si dilegua e scema?
 S'amo beltà suprema,
 Angelici costumi
 E sembianti celesti
 E portamenti honesti,
 Per ch'avien che temendo io mi consumi?
 E che mi strugga e roda,
 S'altri gli mira e loda?

All'unità sintattica della fronte, data da un unico periodo che si sviluppa nei piedi, corrisponde una distribuzione della materia secondo una bipartizione che rispetta la divisione delle due parti metriche: nei primi tre versi l'autore invoca la gelosia, impiegando i termini suggeriti da Aristotele nella *Retorica* - sospetto, dubbio, tema -, nel secondo piede, invece, definisce il significato della gelosia, così come rilevato nel commento:

I «O ne l'amor, che amor»: chiama la gelosia con molti sinonimi, i quali si convengono al poeta, come insegna Aristotele nel terzo de la sua *Retorica*: la chiama [2] «sospetto» ne l'amore, a differenza de gl'altri sospetti che non sono amorosi, perché questa diversità basta a dimostrar quel ch'ella sia; la chiama [3a] «dubbio», la chiama [3b] «tema» similmente. Dimostra più chiaramente da' congiunti e da gl'opposti quale sia. Imperoch'è sempre accompagnata col pensiero, dal qual piglia accrescimento, è sempre contraria alla speranza. L'onde alcuni hanno detto che la gelosia è quasi infermità e febre de la speranza ch'al fine l'uccide, convertendosi in disperatione.⁹¹

Nei versi iniziali, ancora, risalta l'*enjambement* che spezza il sirrema predicato-oggetto e l'estrema simmetria data dei gruppi aggettivo-sostantivo -

⁹¹ TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, cit., p. 328.

«sollecito dubbio», «fredda tema» -. Un ritmo sempre più incalzante è, inoltre, suggerito dall'affermarsi dell'intonazione interrogativa nella sezione conclusiva della fronte e il suo persistere all'interno della stanza si rivela elemento di coesione tra la fronte e la sirma. L'avvio di quest'ultima è, infine, segnato da un movimento ipotetico,⁹² da cui si articola prima un'accumulazione per asindeto, impreziosite da un chiasmo, «beltà suprema» / «angelici costumi», poi un'accumulazione per polisindeto con coppie parallele sostantivo-aggettivo, «sembianti celesti» / «portamenti honesti».

La seconda stanza, invece, presenta la tipologia P/P/S:

Già difetto non sei
 De la gentil mia Donna,
 Chè nulla manca in lei, se non pietate;
 E temer non devrei
 Ch'ove honestà s'indonna
 Regnasse Amor fra voglie aspre e gelate.
 Pur la sua gran beltate,
 Ch'altrui si rasserena,
 E lo mio picciol merto
 Mi fa dubbioso e'ncerto,
 Tal che sei colpa mia, non sol mia pena:
 Sei colpa e pena mia,
 O cruda Gelosia.

Nel primo piede il poeta si rivolge, così come nella fronte della stanza esordiale, alla gelosia, sostenendo che essa non è *difetto* della sua donna.⁹³ Ai due periodi di tre versi della fronte, segue la sirma con suddivisione sintattica 5+2. Nel primo di essi, l'autore si sofferma sulle «cagioni de la gelosia»,⁹⁴ individuando nella bellezza della donna e nel poco merito dell'amante la causa dello stato *dubbioso e'ncerto* che investe il poeta. Si osservi, inoltre, la costruzione perfettamente simmetrica dei soggetti - «la sua gran beltate» e «lo mio picciol merto» - e il chiasmo della consecutiva - «Tal che sei colpa mia, non sol mia pena» - in cui l'autore torna a rivolgersi alla gelosia, definendo cosa

92 In tal modo il poeta si sofferma sull'ipotetica del v. 7 nel commento: 7a «S'amo beltà suprema»: dubita come gelosia possa esser de le bellezze de l'animo o di quelle del corpo che sono congiunte con l'honestà. cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore* (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591), cit., p. 328.

93 La figura femminile è messa qui in rilievo oltre che dall'inarcatura tra il v. 14 e il v. 15, dalla posposizione del sostantivo Donna, preceduto dagli aggettivi gentil e mia, quest'ultimo preannuncio della voce dell'io che si farà sempre più insistente nella stanza, che determina la separazione tra il sostantivo e il complemento di specificazione e il sostantivo, quest'ultimo ulteriormente ritardato dalla coppia di aggettivi - «gentil mia» -.

94 Cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore* (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591), cit., p. 328.

essa rappresenti. In linea di forte continuità con la proposizione consecutiva, si pone, inoltre, il distico finale, nel quale Tasso ribadisce la definizione della gelosia, così come dichiarato nel commento:

«conclude ch'ella non sia solamente propria [24a] «colpa», ma propria [24b] «pena»

La stanza che segue presenta anch'essa la variante strofica P/P/S, suggerendo, dunque, un andamento fortemente stabile della canzone:

E me stesso n'accuso,
 Ch'al mio martir consento
 Sol per troppo voler, per troppo amare;
 E quel che dentro è chiuso,
 Con cento lumi e cento
 Veder i' bramo, e non sol ciò ch'appare.
 Luci serene e chiare,
 Soavi e cari detti,
 Riso benigno e lieto,
 Che fa nel più secreto
 Albergo l'alma fra celati affetti?
 Fra gli occulti pensieri,
 Che vuol, ch'io tema e sperì?

I piedi indipendenti sono uniti dall'anafora della congiunzione «e», mentre la divisione tra la fronte e la sirma è qui accentuata, non solo dall'assenza di dispositivi di continuità a collegamento tra le varie unità, ma anche da un cambiamento di modalità discorsiva: se a prevalere nei due piedi è l'enunciazione, nella sirma è, invece, l'allocuzione. La sezione della sirma, inoltre, risulta percorsa interamente da due domande, con scansione sintattica 5+2. La prima è di ampio respiro e «l'affettuosissima conversione a gli occhi, a le parole, al riso»⁹⁵ viene dal poeta inscritta entro una squisita successione di strutture chiasmiche. L'intonazione interrogativa della sirma della terza strofa sconfinava anche nella quarta stanza, caratterizzata, anch'essa, dalla variante strofica P/P/S. Qui, non una divisione, bensì un'organicità delle parti è suggerita proprio dall'addensarsi di frasi interrogative:

Voi, sospiri cortesi
 E fidi suoi messaggi,
 A cui ve'n gite, a cui portate pace?
 Deh, mi fosser palesi
 Vostri dolci viaggi,
 E quel che nel suo core asconde e tace.

⁹⁵ Cfr. TASSO, *Rime*, I parte, t. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore* (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591), cit., p. 329.

Oimè, che più le piace?
 Valore o chiara fama,
 O bella giovinezza,
 O giovenil bellezza
 O più sangue reale honora et ama?
 Ma, se d'amor s'appaga,
 Forse del nostro è vaga.

Tanto la sintassi del primo piede, quanto quella della sirma sono contrassegnate da interrogative dirette di varia estensione, massima di quattro versi - vv. 47-50⁹⁶ -, e minima di un solo settenario per l'interrogativa della sirma. La «funzione fatica»⁹⁷ delle domande concorre ad accrescere la *gravitas*⁹⁸ e l'andamento mosso e non regolare trova un momento di stasi, dopo una pausa data dall'esclamativa-asseverativa dei vv. 43-45, solo nel distico conclusivo monorimo. Accanto all'intonazione interrogativa, si rinvergono altri fattori di coesione tra le parti di natura non sintattica, che interessano il secondo piede e la sirma: in apertura delle sezioni, le due esclamazioni di dolore,⁹⁹ *refrains* iterativi volti a scandire i momenti essenziali della strofa, *Deh* e *Oimè*, e le dittologie «asconde e tace», «honora et ama», nella clausola dei vv. 45 e 50.

La quinta stanza presenta la divisione strofica P+P+S, con scansione sintattica 5+4+4:

È 'l mio vero et ardente,
 E per timor non gela,
 Né s'estingue per ira o per disdegno,
 E cresce ne la mente
 S'egli si copre e cela.
 Però se rade volte ascoso il tegno,
 Ben di pietate è degno,
 E degni di mercede
 Sono i pensier miei lassi;
 Così solo il l'amassi,
 Come il mio vivo foco ogn'altro eccede,
 Chè non temerei sempre
 In disusate tempore.

96 La serie disgiuntiva con coppia parallela aggettivo-sostantivo, attraverso cui si snoda parte della sirma, è impreziosita da un'elegante struttura dal sapore chiastico dei vv. 48-49, «O bella giovinezza / O giovanil bellezza», in cui il poeta gioca finemente con gli attributi e i sostantivi, realizzando un poliptoto.

97 DANIELE, *Capitoli tassiani*, cit., p. 175.

98 Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 241: «grave ancora è l'interrogazione, perché più dimanda che non dice, e richiama in dubbio l'uditore, quasi che egli non sappia rispondere e sia confuso...».

99 Cfr. DANIELE, *Capitoli tassiani*, cit., p. 175.

La strofa si apre con l'enumerazione delle qualità dell'amore del poeta realizzata mediante una serie sindetica con parti separate da una congiunzione coordinativa, in cui risalta il chiasmo «E per timor non gela, / Né s'estingue per ira o per disdegno» e che trova fine con il periodo ipotetico «s'egli si copre e cela».

Nel v. 58 l'esordiale congiunzione avversativa «però» segna una progressione nell'argomentazione e l'inizio di una nuova ipotetica che si sviluppa a cavallo tra l'ultimo verso della fronte e il primo della sirma, garantendo, in tal modo, un loro continuo sintattico. Si osservi, inoltre, come la non discontinuità tra i piedi e la sirma si rafforzi anche alla luce di richiami lessicali: l'attributo «ardente» del v. 53, e i due predicati «non gela» del v. 54 e «né s'estingue» del v. 55 quasi anticipano l'analoga circoscritta ai versi vv. 62-63 «Così solo il l'amassi, / Come il mio vivo foco ogn'altro eccede».

La sesta strofa rientra, invece, nella tipologia P+P. L'estrema coesione sintattica dei piedi è qui data dalla presenza di un unico periodo e dalla scelta di posticipare il verbo principale nel verso finale della fronte:

Né solo il dolce suono,
 E l'accorte parole
 Di chi seco ragiona, e i bei sembianti,
 Ma spesso il lampo e'l tuono
 E l'aura e'l vento e'l sole
 Mi fan geloso, e gli altri Divi erranti.
 Temo i celesti amanti,
 E se ne l'aria io veggio
 O nube vaga o nembo,
 Dico:- Hor le cade in grembo
 La ricca pioggia, - e co'l pensier vaneggio,
 Ché spesso ancor m'adombra
 Duci et Heroi ne l'ombra.

L'intima connessione dei sei versi, oltre che dalla posizione ritardata del verbo, è ulteriormente rafforzata dalla struttura «Né solo...ma anche», la quale si prolunga fino al v. 6, in cui l'autore enumera gli elementi che causano la sua gelosia. La perfetta simmetria nella costruzione della fronte costituisce un ulteriore fattore di continuità all'interno della sezione, come si osserva dal seguente schema:

1 Né solo
 2 E
 3 (elemento verbale), e
 1 Ma
 2 E
 3 (elemento verbale), e

Tale risulta la strutturazione: nel verso incipitario del piede si innesta la figura dell'accumulazione per polisindeto che sconfinava nel secondo, fino a protrarsi nel terzo verso, il quale presenta, in apertura, un elemento verbale che, frazionandosi all'elenco, determina una piccola pausa. L'articolazione si ripete in entrambi i piedi ma *in un crescendo*: ad un ritmo, che è rallentato dalle coppie aggettivo-sostantivo dei vv. 66-68, segue un'accelerazione, a partire da *ma avversativo* del v. 69, data da un'accumulazione di soli sostantivi per polisindeto, a cui si aggiungono i due *enjambements* dei vv. 69-70 e 70-71.

Conclusioni

Nelle canzoni della stampa *Osanna* incide, dunque, il modello di Petrarca, nel riutilizzo di alcuni schemi metrici e nella rimodulazione di determinati motivi tematici. Ma il terreno entro il quale Tasso opera è in un sottile equilibrio tra la conservazione della *forma* petrarchesca e l'introduzione di nuovi elementi. Se, nell'impiego delle testure dei *RVF*, non si registra un ossequioso rispetto delle indicazioni del poeta trecentesco, con un esatto mantenimento del numero di stanze, come accadeva in Sannazaro,¹⁰⁰ si nota in ogni modo un'osservanza della misura della canzone di Petrarca con un'estensione massima di 6 strofe e una minima di 5.¹⁰¹ Fa eccezione *Quel generoso mio guerriero interno, unicum* all'interno del *corpus* per lo schema cinquecentesco e per la dimensione inusuale di 11 stanze.¹⁰² Le testure antiche si rinnovano, arricchendosi di allusioni alla lirica classica e provenzale: è ciò che si osserva in *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, in cui lo schema di *RVF* 127 è occasione per richiamare alcune reminiscenze catulliane e realizzare una «violazione al canone dell'amore petrarchesco»,¹⁰³ avvicinandosi ad un'atmosfera trobadorica, cantando di una donna non più nubile e di un marito a cui il poeta si rivolge al v. 66. E anche quando il precedente tematico è squisitamente attinto dai *Fragmenta* come in *CIII*, il poeta costituisce un novello canone di autori e di testi, la cui citazione nel commento offre la chiave di comprensione del repertorio sim-

100 Cfr. MARCO SANTAGATA, *Nota*, «Metrica», II, 1981, pp. 268-270, e GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 63.

101 La misura petrarchesca delle unità strofiche prevedeva un'estensione massima di 7 e una minima di 5 strofe, estensione che viene mantenuta nella lirica del '400 (cfr. Giusto de' Conti, Boiardo e Tebaldeo).

102 Un caso di canzone di 11 versi è nel *corpus* di Boiardo, LXXXII.

103 Cfr. MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 95-96. Tale innovazione venne accolta con favore nell'ambiente ferrarese, lasciando traccia nelle produzioni di Gian Battista Pigna e Annibale Pocaterra, come rilevato da ARNALDO DI BENEDETTO in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970, pp. 177-193.

bolico.¹⁰⁴ Il volgersi alla tradizione del *Canzoniere* si concretizza, dunque, nel recupero di «alcuni 'scheletri' compositivi privilegiati» i quali si organizzano a formare testi «con esiti e finalità diversissime, quasi che la scelta di una 'buccia' protettiva nobile e collaudata valga di per sé a rafforzare i nuovi trovati lirici».¹⁰⁵ Perfetta compenetrazione di antico e moderno si realizza anche nella «psicomachia»¹⁰⁶ di CIV, in cui l'articolazione fortemente dialogica del testo desunta da *R/F* CCCLX, con le personificazioni di Ira o di Sdegno che *muovono accusa* contro Amore,¹⁰⁷ diviene cornice narrativa entro la quale dispiegare contenuti neoplatonici.

Nella morfologia della stanza, in particolar modo nel largo uso tassiano della tipologia di strofa P/P/S, trapela, ancora una volta, l'esempio dei *Fragmenta*, ma si osservi come ad uno stacco sintattico, corrisponda, spesso, una coesione tra le parti ottenuta con ripetizioni anaforiche o elementi di natura fonica, favorendo, in tal modo, una percezione unitaria della stanza. Forte incidenza di tale tipo strofico si registra nell'arcaica *Amor, tu non hai duolo o sdegno*. A dispetto della prassi petrarchesca e in accordo con quella cinquecentesca, si registra un incremento delle tipologie P+P+S e P+S, le quali connotano, ad esempio, fortemente la canzone CIII, la cui strutturazione è debitrice di *Qual più diversa et nova*, in cui, invece, prevalevano strofe con assenza di legame tra le sezioni. Emerge, dunque, la tendenza a favorire una maggiore fluidità della stanza, con legami tra la fronte e la sirma che possono esser realizzati anche mediante inarcatura, come quella *predicato-oggetto* in L - vv. 48-49 «Né voi torrete a me quel che mi sface/Mortal dolore, o quell'amor vivace» - in cui il *rejet* dopo la pausa, viene replicato in una struttura disgiuntiva a formare un chiasmo - «mortal dolore» «amor vivace» -.

MARIKA INCANDELA

104 I due animali, il cigno e l'ermellino, si chiarificano in quanto simboli di innocenza, e le due fonti si mostrano nella propria natura, con la capacità l'una di concedere il ricordo, l'altra l'oblio, così come l'aurelia la buona fama.

105 Cfr. DANIELE, *Linguaggi e metri*, cit., p. 294.

106 Cfr. ARDISSINO, *Commento ed autocommento*, cit., p. 242.

107 *Ibidem*.

A B S T R A C T E K E Y W O R D S

MASSIMO COLELLA, *Torquato Tasso e il «De fuga saeculi» di Sant’Ambrogio. Una nuova fonte (e altro) per il «Monte Oliveto»* [Premio Tasso 2020]

Abstract: The present paper aims at tracing a correct semantic decoding of the *Monte Oliveto* (a poem on a sacred subject belonging to the last phase of Torquato Tasso’s literary production), almost always obtained through the acknowledgment of intertextual referents, and providing a large series of clarifications useful for the interpretation of the text.

The essay identifies with absolute certainty an important source underlying the texture of the poem (and, in particular, of a long section of it), the *De fuga saeculi* by Saint Ambrose: a truly decisive source which, despite its conspicuous importance in the economics of the *Monte Oliveto*, has so far remained hidden in the history of studies.

Once unveiled, the patristic model allows us to enter the poet’s intertextual workshop, evaluating the strategies and methods of re-elaboration, and to better understand the *lictera* itself of the taxian text.

The essay demonstrates, in a broader perspective, the absolute need to relate the poem to its sources, be they biblical, patristic or hagiographic (with reference, for this latter point, to the biographies of Bernardo Tolomei, founder of the Olivetan Congregation).

Keywords: *Monte Oliveto*, Saint Ambrose, *De fuga saeculi*, patristics, intertextuality

YUJI MURASE, *Some effects of separated direct speech in Tasso’s «Gerusalemme liberata»* [Premio Tasso 2020]

Abstract: Torquato Tasso uses direct narrations actively and effectively in his *Gerusalemme liberata*. A direct speech is generally accompanied by an expression of reporting (e. g. “he said”) which precedes the speech or is inserted in it. Tasso makes a skillful use of the insertion of reporting expression, creating various effects in his epic. This essay examines instances of the direct speech separated by the insertion of reporting expression in *Gerusalemme liberata*, making a statistical comparison with those of Boiardo’s *L’Innamoramento de Orlando* and Ariosto’s *Orlando furioso*. The data reveals that Tasso has a tendency to insert the reporting expression immediately after the first word of the speech. This characteristic separation has a function of emphasizing a word or a phrase following the insertion of reporting, as well as the first isolated word. Furthermore, it contributes to making a vivid depiction of the speaker in dramatic situation by interrupting

his speech at its beginning. It also gives a tone of graveness to some supernatural beings who say an important message. The study concludes that Tasso uses his particular type of direct speech to create a realistic epic like the works of Vergil or Homer.

Keywords: *Gerusalemme liberata*, direct speech, reporting expression, graveness

MASSIMO COLELLA, «*Voi avete albergato le muse fra' negozi*». *La tensione desiderativa delle fughe perenni ne «Il Malpiglio secondo»*

Abstract: Torquato Tasso wrote the dialogue *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggire la moltitudine* between 1583 and 1585, during the period of internment in the hospital of Sant'Anna.

Although the apparently anodyne nature of the title makes one think at first glance of a text in which an ancient cultural and literary *topos* is wearily repeated, the dialogue actually turns out to present numerous original aspects.

A polycentric intellectual (and existential) voyage, always open to changes of perspective and characterized by various points of view and philosophical achievements that are continually overcome, is the centrepiece of the rich analysis provided in this essay.

Keywords: *Dialoghi, Il Malpiglio secondo*, library space, *Wunderkammer*, act of reading, mnemonic system, philosophy, loneliness, multitude, voyage, escape

SERENA NARDELLA, «*Rimuovere il velo da la scena*». *Sul mutamento linguistico della «Conquistata»*

Abstract: The research has been developed with the objective of analyzing the linguistic rework of the *Gerusalemme Conquistata*, initially focusing on ideological and content differences compared to the *Liberata*, then on the linguistic modalities of the second poem in order to identify potential alterations with respect to the first. After a careful observation of the sixteenth-century polemical writings written by the Academicians of the Crusca and the defenses of Tasso and other literary men, the linguistic features discussed were isolated and their frequency was verified in parallel in the two works and in the contemporary and previous production, in order to investigate the origin of the critical interventions and of the new stylistic choices of the poet.

Keywords: Torquato Tasso; *Gerusalemme Liberata*; *Gerusalemme Conquistata*; History of the language; Accademia della Crusca

ELENA DE BORTOLI, *I libri storici dell'Antico Testamento nella «Gerusalemme conquistata»: quattro figure esemplari*

Abstract: In the rewriting of the *Gerusalemme Liberata*, the Historical Books of the Bible (especially the Pentateuch and the Books of Kings) have an important role. Tasso, in fact, uses some exemplary figures of the Old Testament to achieve his goal, that is the realization of his ideal of the epic Christian poem, where the First Crusade becomes part of the sacred history. The figures examined in this paper are David, Solomon, Moses and Joshua; all these characters are mentioned through their works (for Solomon, the construction of the Temple in Jerusalem and its furniture), their glorious actions (David who kills Goliath), their miracles (the miracle of the manna in the desert; God that stops the curse of the sun to allow Joshua to defeat the Amorite). However, Tasso also writes about their sins and vices, all punished by God (for example the lust of David for Bathsheba, punished with the death of their first son). Many of these quotes are used to provide accurate geographical indications (Tasso usually mentions specific places around Jerusalem, referring to events happened there) that not only respond to the need for a greater truthfulness of the poem but also have the essential task of giving an example and a moral teaching to the reader.

Keywords: *Gerusalemme conquistata*, David, Salomone, Mosè, Giosuè

ELENA BILANCIA, *Encomio, idolatria e purgazione nel «Cataneo ovvero de gli idoli» e nel progetto editoriale delle «Rime» di Torquato Tasso*

Abstract: The article aims to offer an interpretation of the thematic tripartition of Torquato Tasso's *Rime*, according to the order envisioned by the author at the beginning of the 1590s. Following the arguments on lyrical praise expounded in the dialogue *Il Cataneo ovvero de gli idoli* (1585) and in other theoretical considerations of those years, the paper attempts to trace in epideictic rhetoric the criterion for ordering the three books of Tasso's lyrical corpus. The macro-structural division into amorous rhymes, praises of illustrious women and men, and finally praise of "sacred things" seems to follow an ascending path towards the sacred, aimed at glorifying the poet's genius in a *crescendo* parallel to the value of the lyrical subject and at purging the language of all simulacra generated by poetic mimesis.

Keywords: Epideictic rhetoric; Lyrical theory; Idols; Poetic purgation

MARIKA INCANDELA, *Osservazioni su strutture e forme della canzone «Osanna»*

Abstract: The essay proposes a study of the songs printed in the 1591 *Osanna* edition, in order to define their metrical and stylistic physiognomy. The analysis begins with the examination of the metrical schemes used, the model from which they are taken and the number of stanzas each song consists of. In particular, the

revival of Petrarch's model is highlighted by the use of metrical schemes inspired to the *Canzoniere*. The morphology of the stanzas is then examined on the basis of the absence or presence of links between the *piedi* and the *sirma*, through processes of syntactic coordination/subordination or *enjambement*. In the end, Tasso's song *O ne l'amor che mesci* – Osanna CXLVII – is analysed with particular attention to the different strophic types alternating throughout its structure.

Keywords: Osanna songs metric, syntax, Petrarch's model

SELENE SCARSI, *A recently-discovered Addition to the Poems in Praise of Violante Visconti: an unpublished, and hitherto unknown, autograph Canzone in Bernardo Tasso's hand*

Abstract: This article brings to light, for the first time, a hitherto unknown and unpublished autograph canzone in Bernardo Tasso's hand, currently in private ownership. The 78-line poem, in five stanzas, is part of a series of twenty-seven poems written in praise of Milanese noblewoman Violante Visconti, and can be dated to the early 1520s. Signed 'Il Passonico' (Tasso's Arcadian nickname), it carries the same authentication as the majority of the other poems for Violante Visconti (Giovanni Galvani, Ferrara 1842). The paper includes the full text of the canzone as well as some critical annotations, and it hopes to offer a significant contribution to the extant scholarship on Bernardo Tasso's juvenilia.

Keywords: Bernardo Tasso; manuscript; autograph; canzone

MATTIA PERICO, *La risata Liberata. La «Gerusalemme» di Marcello tra pedagogia e umorismo*

Abstract: In the field of reinterpretations of the classics, Marcello Toninelli and his *Rinaldo: la Gerusalemme Liberata a fumetti* stand out for their irreverence and refinement.

The article explores and also explains Marcello's working method, starting from his *Dante* up to the reinterpretation of the Tasso's masterpiece. By frequently comparing tassian octaves and humorous strips, we will focus on adherence to the text, on the quotes and on the types of humor put into play by the cartoonist, as well as on his pedagogical intent.

Keywords: Marcello Toninelli, comic strip, *Gerusalemme Liberata*, reinterpretations, humor

UBERTO MOTTA, *«Che le carte non fosser come l'arene del mare». Sul corpus dei «Dialoghi»*

Abstract: From the mid-1950s to present scholars explained and interpreted Tasso's *Dialogues* from different points of view and with different

results. In 2017 at the University of Fribourg a team of researchers was established, led by the author of this paper, with the aim to produce a new edition of this work, fully annotated. In this article, data collected by the team researchers are provisionally summarized in order to propose a critical review of Tasso's work. Contrary to what has often been assumed, the coherence and originality of the corpus are largely confirmed. Our findings indicate that Tasso uses a very large set of ancient and modern sources to fix by writing the fundamental issues of his own culture and of the late-Renaissance civilization.

Keywords: Torquato Tasso; *Dialogues*; annotated edition; intertextuality; Renaissance Aristotelianism; Renaissance Platonism