

STUDI TASSIANI

Anno LXVII - 2019
ISSN 1123-4490

N. 67

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ,
ANTONIO DANIELE, ARNALDO DI BENEDETTO, BERNHARD HUSS,
CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, MATTEO RESIDORI, EMILIO RUSSO.

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.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

PREMESSA	7
SAGGI E STUDI	
GIOVANNA ZOCCARATO, <i>Le elegie di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico</i> - Premio Tasso	9
ANDREA TORRE, <i>Danza, desiderio e tempo in Tasso</i> - Segnalato premio Tasso	33
GIACOMO VAGNI, <i>Note cronologiche e intertestuali su alcuni scritti di Torquato Tasso nei primi anni di reclusione (1579-1581)</i> - Segnalato premio Tasso	55
ELISABETTA OLIVADESE, <i>L'«Orazione in Lode della Serenissima Casa De' Medici» di Torquato Tasso. Studio di un caso Filologico</i> - Segnalato premio Tasso	75
ELISA STAFFERINI, <i>Sulle tracce di Erminia. Tiarini interprete del Tasso nel contesto della Parma farnesiana</i> - Segnalato premio Tasso	91
ANGEL NICOLAOU KONNARI, <i>Affinità elettive nei circoli letterari italiani del Cinquecento: Torquato Tasso, Pietro de Nores e gli altri</i>	111
ÉVA VÍGH, <i>«Seguiamo a guisa di cacciatori le fiere in questa selva dell'invenzione...». Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso</i>	167
MISCELLANEA	
VALERIA DI IASIO, <i>Le ragioni della letteratura: l'uso del testo letterario nelle «Annotazioni sopra la Gierusalemme liberata» di Bonifacio Martinelli</i>	191
TANCREDI ARTICO, <i>Dalla parte di Tasso. Bracciolini nel cimento dell'epica</i>	203
RECENSIONI E SEGNALAZIONI	
221	
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 2019</i>	235
<i>Comunicazioni del Presidente all'Assemblea dei Soci per l'anno sociale 2018-2019</i>	237
<i>Soci e Consiglio direttivo del Centro di Studi Tassiani</i>	243
NORME PER I COLLABORATORI	
245	
ABSTRACT E KEYWORDS	
251	

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 12174249 intestato a: Comune di Bergamo
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redazione: LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI, GIOVANNI FERRONI, FRANCO TOMASI

S A G G I E S T U D I

LE ELEGIE DI BERNARDO TASSO.
APPUNTI PER UNO STUDIO SINTATTICO

1.

Alcune delle forme metriche utilizzate da Bernardo Tasso nei tre libri degli *Amori* documentano il tentativo dell'autore di rendere in volgare i metri classici. Come è evidente nella lettera indirizzata a Ferrante Sanseverino, Tasso non fa mistero della sua ambizione sperimentale, dichiarando di volersi accostare «alle greche e alle latine» Muse e di voler comporre versi «in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve».¹ Tuttavia, se la sua poesia accoglie le istanze di quel classicismo metrico che anima l'orizzonte poetico italiano di primo Cinquecento, l'autore dimostra anche di voler procedere in altra direzione rispetto al *coté* barbaro che in quegli stessi anni propone di trovare equivalenze quantitative tra i due sistemi metrici:² nella consapevolezza che in volgare solamente gli endecasillabi sono pari per armonia ai versi classici, ciò che per Tasso può essere oggetto di sperimentazione è soltanto la compagine ritmico-formale entro la quale sono disposti.

Con queste premesse, da un lato l'influsso della lirica oraziana porta Tasso a elaborare la forma dell'ode, destinata a largo successo nella tradizione;³ dall'altro la particolare sensibilità per la poesia degli «antiqui e boni poeti greci e latini» induce l'autore a misurarsi sia con la terza rima per rendere il distico elegiaco, sia con strutture metriche via via meno obbligate, nelle quali la rima intralci sempre meno lo scorrere dell'argomentazione, per imitare l'esametro: dapprima la testura rimica incatenata di sua elaborazione, poi lo sciolto. Molti dei componimenti di ispirazione classicistica gravitano attorno alla parte finale

1 BERNARDO TASSO, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorice Martignone, Torino, RES, 1995, vol. I, p. 5.

2 In questa direzione procedono per esempio, com'è noto, Francesco Patrizi e Claudio Tolomei. Su questo argomento si veda almeno DANIELE PETTINARI, *Per una rilettura dei «Versi et regole de la nuova poesia toscana» (Blado, 1539): questioni ecdotiche, metriche e storico-letterarie*, Tesi di Dottorato, Università di Roma Sapienza, 2013.

3 Cfr. GUGLIELMO BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso. La continuità come elemento classico*, «Studi Tassiani», LI, 2003, pp. 15-41.

del *Libro secondo degli Amori*: le due sezioni dedicate a Giulia Gonzaga e Vittoria Colonna risultano quindi i punti apicali del laboratorio sperimentale dell'autore. Nel tentativo di avvicinare il lavoro compiuto da Tasso in direzione classica, nelle pagine che seguono si fermerà l'attenzione sui componimenti in capitoli ternari.

2.

La critica ha già messo a fuoco come sia arduo, tra Quattro e Cinquecento, stabilire in modo univoco e preciso i confini dell'elegia volgare: a partire dal XV secolo, infatti, sia nei testi teorici che nella prassi degli autori le dichiarazioni di genere si confondono e si legano a doppio filo con le indicazioni di metrica e di stile, tanto che risulta quasi impossibile separare il discorso sull'elegia da quello sulla fortuna e sulla diffusione della forma-terzina. A poco valgono, nella sistematizzazione del genere, gli interventi dei teorici: se il Calmeta tenta una definizione più stringente dello stile e dei temi elegiaci, nella pratica poetica il capitolo ternario rimane «deposito 'indifferente' di tematiche varie» e continua a sussistere «la vischiosità della ricezione secolare, che denomina i testi secondo le forme e i sottogeneri di una indistinta tradizione volgare» composta da capitoli, disperate, epistole. A lungo, quindi, «nel solco della fortuna e della multiformità d'uso della terza rima, la linea (o l'identità formale) dell'elegia [rimane] anche terminologicamente irricognoscibile», e questo senz'altro fornisce la «riprova di una sorta di 'incomunicabilità' tra riflessione teorica e fruizione coeva, sorda alla riabilitazione classicistica della terza rima».⁴

4 PAOLA VECCHI GALLI, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2003, pp. 81-102: 71-72 (in cui l'autrice cita a sua volta da PIERO FLORIANI, *Problematica "morale" e satira prima dell'Ariosto*, in Id., *Il modello ariostesco: la satira nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 29-61: 40), cui si rimanda anche per la complessa situazione quattrocentesca riguardo al capitolo in terza rima e per la centralità delle riflessioni teoriche del Calmeta sulla codificazione del genere elegiaco (su questo aspetto, poi, cfr. anche VANIA DE MALDÉ, *Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, «Studi secenteschi», xxxvii, 1996, pp. 109-134 e PIERO FLORIANI, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello "augusteo"*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*, Atti del Convegno di Mantova, Palazzo ducale, 21-23 maggio 1987, Mantova, Publi-Paolini, 1988, pp. 237-264). Andrà ricordato che, se la difficoltà nella definizione del genere è dovuta al fatto che «a fianco della "linea nobile" dell'elegia si [sviluppa] un terreno smisurato di componimenti di intonazione lamentosa e amorosa, grosso modo elegiaca» (VECCHI GALLI, *Percorsi*, cit., p. 53), nel caso specifico di Tebaldeo Marchand procede a definire *elegiaco* il capitolo che, intendendo esprimere lo «stato d'animo del poeta», risulta «priv[o] di una reale dimensione narrativa» (JEAN-JAQUES MARCHAND, *Le disperate di Antonio Tebaldeo dall'elegia al racconto dell'io*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 160-171: 161).

Se la situazione risulta per molti aspetti analoga a inizio Cinquecento, e dunque lo spettro dei testi scritti in capitoli è ancora ampio – la terza rima continua a essere utilizzata per epistole, disperate, egloghe, satire, capitoli eroici⁵ – ma il termine *elegia* rimane poco attestato nella produzione poetica degli autori, le circostanze forse mutano leggermente negli anni Trenta del Cinquecento, quando autori come Luigi Alamanni e Bernardo Tasso intraprendono la propria attività poetica con il chiaro intento di riabilitare – anche a livello terminologico – la poesia classica.⁶ Nello stretto giro di anni che va dal 1531 al 1534 escono a stampa i due volumi delle *Opere toscane* (pubblicate in Francia nel 1532 e nel 1533), e il *Libro primo* e il *Libro secondo degli Amori* (1531 e 1534).⁷ In queste raccolte convivono molti generi metrici, non solo petrarcheschi come i sonetti e le canzoni, ma anche extra-petrarcheschi: è il caso delle selve, dell'epitalamio, delle egloghe, delle favole e, appunto, delle elegie. Inoltre nelle dichiarazioni di poetica premesse alle proprie raccolte, sia Alamanni che Tasso ricorrono all'«invocazione di esemplari classici per giustificare no-

Per la teoria degli stili in ambito medievale e umanistico, cfr. almeno PIER VINCENZO MENGALDO, *L'elegia «umile» (De vulgari eloquentia, II, iv, 5-6)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», cxliii, 1966, pp. 177-198; PIER VINCENZO MENGALDO, *Stili, Dottrina degli*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituti della Enciclopedia Italiana Treccani e FRANCESCO TATEO, *La teoria degli stili e le poetiche umanistiche*, «Convivium», 1960, pp. 141-164.

5 ANTONIO ROSSI, *Lirica volgare del primo cinquecento: alcune annotazioni*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Giannella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988, pp. 123-157: 128. Lo stesso afferma anche FLORIANI, *Problematica "morale"*, cit., p. 37: «Da una prima ricognizione [...] emerge la realtà di una larga pratica poetica che non trova riscontro né prima né poi per quantità di testi e varietà di temi e registri».

6 Questo non impedisce, comunque, che una certa sovrapposizione acritica tra il concetto metrico (capitolo ternario) e il genere (elegia) rimanga attestata anche in trattati più tardi, come si legge in *Della parafrasi poetica del Reverendo D. Gabriele Fiamma sopra i salmi, Libro primo*: «resta, che noi diciamo, come il Capitolo, o la terza rima nostra corrisponda all'elegia. [...] In questa nostra lingua la terza rima [è] atta a cantar tutti quei soggetti, che canta l'Elegia presso a Greci e presso a Latini. [...] L'Ariosto ha scritto le sue satire in questa rima. Il Petrarca scrisse i suoi Trionfi, Dante le sue Commedie. Il signor Luigi Tansillo gli Amori suoi, e finalmente si scrivon tutte le materie, che non sieno heroicche, come da gli scritti de' poeti Toscani si può conoscere. Perciocché si cantano in quelli versi in terza rima tutti quei soggetti, che cantavano gli Antichi nelle elegie» (CRISTINA UBALDINI, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella biblioteca vaticana, R. I. IV. 447*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012, con rist. anast. di GABRIELE FIAMMA, *Della parafrasi poetica del reverendo D. Gabriele Fiamma sopra salmi*, p. 189).

7 Domenico Chiodo ipotizza un'influenza su Tasso da parte delle liriche di Alamanni: le *Opere toscane* infatti sono «pubblicate in Francia dall'Alamanni nei due anni precedenti [rispetto al secondo volume degli Amori]; e, guarda il caso, il Muzio e il Camillo giunsero a Modena presso il Rangone reduci dalla corte di Francesco I, dove avevano avuto modo di frequentare l'Alamanni, e anzi dove il Camillo aveva avuto occasione di scontrarsi con lui conquistando, a dispetto delle invidie del fuoruscito fiorentino e del Giovio suo sostenitore, l'attenzione e la stima del munifico sovrano francese» (DOMENICO CHIODO, *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la «Geografia e storia» della letteratura italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1999, p. 56).

vità volgari»: una pratica in verità non isolata nel Cinquecento ma comunque, secondo la critica, «tutt'altro che scontata», che può essere ritenuta preciso «sintomo di classicismo non o non solo bembiano [...], volto all'arricchimento della tradizione italiana sulle orme dei generi antichi».⁸

È noto che il capitolo ternario sia ritenuto il metro che meglio di ogni altro si adatta a fungere da corrispettivo volgare per il distico elegiaco.⁹ Tale corrispondenza tra distico e terzina è ben attestata fin nei testi teorici rinascimentali, e la ritroviamo nelle parole di Trifon Gabriele nella *Rettorica* di Daniello:

il terzetto per la frequenza della rima scemar e levar più di gravità alla cosa quanto più pone e aggiugne di vaghezza e dolcezza; et oltre a ciò esser necessario che si chiuda in ogni tre versi la sentenza, come la chiudono in due i compositori delle elegie¹⁰

ma anche di Ruscelli, qualche anno più tardi:

Perciò che non è cosa di così positivo studio che non sappia e che non conosca che le nostre terze rime sono purissimamente imitatrici e rappresentatrici de' versi elegi, che vanno ai Latini di due in due, cioè uno essametro et uno pentametro [...]¹¹

o, ancora, di Lodovico Dolce:

8 CLAUDIA BERRA, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, cit., pp. 177-214: 179. Simile progetto poetico sta alla base anche della produzione elegiaca di Benedetto Varchi: «Varchi nei primi versi rivendica infatti la novità del proprio esperimento nell'ambito della poesia volgare («se mie rime nuove, / non viste ancor già mai ne' toschì lidi»), seguendo movenze già fatte proprie, per esempio, da Alamanni nell'esordio delle *Elegie* [...]. Rinnovare la poesia volgare attraverso la rifondazione dei generi della tradizione greca e latina non era certo una novità assoluta, ma, piuttosto, seguiva le linee portanti di quel classicismo volgare che anima una parte significativa delle prove letterarie dei primi trent'anni del secolo [...]. Era una strada che esorbitava dalle linee poi dominanti di marca bembiano-petrarchesca, una via che nella sperimentazione di nuovi metri comportava anche un diversa disponibilità nei confronti del repertorio tematico» (FRANCO TOMASI, «Mie rime nuove non viste ancor già mai ne toschì lidi». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in *Varchi e altro rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, Roma, Vecchiarelli, 2013, pp. 173-214: 183-184).

9 Cfr. almeno THEODOR W. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni d'oggi*, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 143-144 e FRANCESCO BAUSI - MARIO MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 136-137 e pp. 156 ss.

10 *Della poetica* di BERNARDINO DANIELLO lucchese, in Vinegia, per Giovanni Antonio di Nicolini da Sabbio, 1536 in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. I, pp. 229-318: 315-316.

11 *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato* di GIROLAMO RUSCELLI nuovamente mandato in luce, in Venezia, appresso Giovanni Battista e Melchiorre Sessa fratelli, 1559, pp. xcv-xcvi.

Perciò possiamo dire che invece dell'essametro e pentametro, con che essi formavano le loro elegie, noi abbiamo quella sorte di versi, detta terzetti, perché per lo più di tre versi in tre versi lo scrittore va chiudendo la sua sentenza: onde in questa età alcuni, descrivendo in sì fatti terzetti le loro amoroze passioni, quelli elegie nominarono.¹²

Carrai individua questa equivalenza anche nel componimento albertiano della *Mirtia*, elegia con la quale di fatto avrebbe inizio «il tentativo di rendere in volgare il respiro, se non il ritmo, dell'elegia latina sul metro della terzina dantesca». E come dimostra ancora Carrai, l'identificazione tra distico e terza rima ha la propria origine nel processo di volgarizzamento dei testi latini: i «primissimi esperimenti di elegia in volgare» sarebbero infatti da ricercare nelle traduzioni dei classici. Risulterebbe così «confermata una regola già verificata per l'acquisizione alla poesia in lingua materna di altri generi poetici dell'antichità», ovvero che «i volgarizzamenti costituiscono normalmente il terreno di coltura di tali classicheggianti innovazioni».¹³

Tasso non si inserisce in questa tradizione metrica in modo inerte: da un lato procede alla riabilitazione del genere attraverso il recupero esplicito della terminologia classica; dall'altro punta a rendere il capitolo ternario il più possibile aderente al profilo ritmico del distico, stabilendo, come vedremo, corrispondenze formali anche nella configurazione interna della terzina.

3.

Nei primi due libri degli *Amori* sono presenti in tutto dieci componenti in terza rima. Quattro di questi, a stampa nel *Libro primo*, vengono poi eliminati da Tasso assieme a tutti i metri lunghi della raccolta; gli altri sei testi invece ricompaiono invece nel *Libro secondo* e sono raccolti dall'autore nella

12 *I quattro libri delle osservazioni di M. LODOVICO DOLCE* [...] *sesta edizione*, libro IV, in Vinegia, appresso Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560 (la prima edizione è del 1550, *Osservazioni nella volgar lingua*), p. 194. Floriani addebita alla semplicità compositiva del metro la sua grande diffusione in accostamento alla metrica latina: «la forma del capitolo, forse la più variabile ed elastica per semplicità di meccanismo ritmico ed estensibilità, è quanto di più omologo la tradizione volgare offra rispetto al metro della poesia latina elegiaca ed epistolare, il distico detto appunto elegiaco. Sulla base di questo rapporto implicito, oltre che naturalmente della tradizione volgare dantesca e petrarchesca, va letta l'alluvione di "capitoli" che per qualche decennio occupa gli spazi non solo vallivi della poesia italiana» (FLORIANI, *Problematica "morale"*, cit., pp. 37-38).

13 STEFANO CARRAI, *Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, cit., pp. 1-16: 8 e 11. Si tratta di lasse endecasillabiche di diversa lunghezza in metro incatenato, nelle quali sono presenti anche alcuni settenari. Sugli esperimenti metrici quattrocenteschi in terza rima, cfr. anche STEFANO CARRAI, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti*, in ID., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 17-26.

sezione *Egloghe et Elegie*, dedicata a Vittoria Colonna, assieme a sette egloghe in metro sperimentale, anch'esso incatenato.¹⁴

Nonostante già nella lettera a Ginevra Malatesta che funge da prefazione al primo libro Tasso dichiara di tenere conto dell'elegia antica come modello compositivo per alcune delle sue liriche («et hovvi nella fine aggiunto alcune altre poche rime, cantate secondo la via e l'arte degli antichi boni poeti greci e latini, [...] e ch'hanno similitudine co' volgari, come sono epigrammi, ode et elegie»¹⁵), il progetto che soggiace alla composizione dei capitoli ternari presenti nei due volumi sembra sensibilmente differente. Le terzine del primo libro sarebbero infatti, secondo la critica, di carattere cortigiano e risulterebbero vicine a modalità compositive di gusto quattrocentesco.¹⁶ I quattro testi hanno argomenti vari: se I, 42 «introduce il tema dello sdegno e della gelosia dell'amante»,¹⁷ I, 58 è invece «dedicato a un gentiluomo di nazione francese – certo Florimonte di cui si piangeva la morte».¹⁸ Il testo I, 93 celebra il «giorno dell'innamoramento e della donna come fonte d'elevazione spirituale per l'amante»,¹⁹ e il tema dell'anniversario è poi recuperato in I, 103, dove però, con «un netto cambio di segno», si narrano «le lacrimose vicende occorse nei dieci anni di servizio d'amore e le sofferenze patite dall'amante».²⁰ Se questi testi, espunti dallo stesso Tasso nella ristampa del volume, risultano peregrini ed estemporanei, il programma di recupero dell'elegia classica sembra invece giungere a compimento nei ca-

14 La numerazione qui utilizzata per le elegie segue quella della *princeps* del 1534, che tiene conto dello spostamento di tre odi dal primo libro al secondo (in TASSO, *Rime*, cit. si numerano solamente le nuove odi inserite dall'autore nel 1534). Riporto dunque le elegie tassiane del secondo volume con i numeri 113, 114, 115, 116, 117, 118, che corrispondono ai testi che in TASSO, *Rime*, cit. sono rispettivamente alle posizioni 110, 111, 112, 113, 114, 115.

15 TASSO, *Rime*, cit., vol. I, p. 10.

16 GIOVANNI FERRONI, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)*, «Quaderno di Italianistica dell'Università di Losanna», Pisa, ETS, 2011, pp. 99-144: 101. Che il capitolo sia, nel secondo quattrocento, espressione della poesia cortigiana è indubbio e sottolineato anche altrove: «la massima diffusione della terza rima si ha [...] nel secondo Quattrocento, nel periodo aureo della letteratura cortigiana, quando il capitolo si specializza in diversi sottogeneri, ben differenziati tra loro, e divide con il solo sonetto la presenza nei più importanti canzonieri. [...] La situazione è dunque chiara: il capitolo è tipica espressione della poesia cortigiana dell'ultimo Quattrocento e verrà poi rifiutato dal petrarchismo bembesco» (ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in Ludovico Ariosto: *lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso di Reggio Emilia-Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313: 303-304).

17 GIOVANNI FERRONI, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso» (1531)*, «Studi Tassiani», LV, 2009, pp. 39-74: 68. Si veda inoltre il collegamento tra I, 42 vv. 88-97 e Ariosto XXIV, vv. 4-15: in entrambi la metafora continuata della navigazione è sviluppata in contesto metrico identico, ovvero in terza rima.

18 FERRONI, *Come leggere*, cit., p. 101.

19 FERRONI, *Note sulla struttura*, cit., p. 69.

20 *Ivi*.

pitoli del secondo volume, incorniciati assieme alle egloghe dalla dedica alla Colonna.²¹

L'elegia prima (II, 113), composta per la nascita della figlia di Renata di Francia, almeno nella prima parte «segue molto da vicino, nell'orditura e spesso anche nelle immagini, un'elegia di Sannazaro per il parto di Cornelia Piccolomini»: ²² in effetti, come vedremo, il testo tassiano presenta forti legami intertestuali con il componimento I, iv dell'*Elegiarum liber* del poeta napoletano. La seconda (II, 114) è invece dedicata a Cesare di Ruggiero, destinatario anche del sonetto II, 9, ed è composta in elogio alla vita felice che egli conduce con Amarilli in un *locus amoenus* dai caratteri partenopei. In questo testo, Tasso intreccia le vicende d'amore tra Ruggiero e la ninfa con elementi di mitologia napoletana, ricorrendo alla personificazione di Sebeto, di Antiniana e di Capimonte.²³ L'elegia terza (II, 115), indirizzata a Berardino Rota, celebra la morte del fratello Francesco Rota, mentre la quarta (II, 116), commissionata da Nicolò Grazia, è «un'esortazione a Ligurino, perché venga a Venezia a godere della mitezza del clima e dello splendore dei luoghi», e presenta più di una affinità tematica sia con le elegie di Properzio che con gli epigrammi latini di

21 Cfr. anche FERRONI, *Come leggere*, cit., p. 101: «la terzina non sarà più usata dal Tasso per il capitolo cortigiano, ma tornerà solo a identificare l'elegia in stile antico, un genere per il quale, nel *Secondo Libro*, sarà costruita una sezione apposita (*Egloghe et Elegie*)».

22 FORTUNATO PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, «Annali della R. Sc. Norm. Sup. di Pisa», XIV, 1900, pp. 1-120: 122. Identiche sono le indicazioni di EDWARD WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1951, p. 62.

23 Per la personificazione di Sebeto, Antiniana e Capimonte, Tasso attinge, mi sembra, direttamente alla poesia latina di Giovanni Pontano. Sulla centralità della ninfa Antiniana nella poesia del Pontano, cfr. almeno GIOVANNI GIOVIANO PONTANO, *Poesie latine*, a cura di Liliana Monti Sabia, Torino, Einaudi, 1977; LILIANA MONTI SABIA, *Un canzoniere per una moglie: realtà e poesia nel «De amore coniugali» di Giovanni Pontano*, in *Poesia umanistica latina in distici elegiaci*, Atti Convegno Internazionale (Assisi, 15-17 maggio 1998), a cura di Giuseppe Catanzaro e Francesco Santucci, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1999, pp. 23-65; CARMELA VERA TUFANO, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Tesi di dottorato, Università di Napoli «Federico II», 2010 (ora in CARMELA VERA TUFANO, *Lingue tecniche e retorica nelle «Eclogae» di Giovanni Pontano. Testo italiano e latino*, Editore Iniziative, 2015). In particolare, si veda *Lyra* III, vv. 1-8: «O ades summo Iove nata et hudis / Alta nympe litoribus, reposto / Colle, quam Nesis genuit superbo e / Nisa sub antro; // O ades mecum, dea, dum, relictis / Umbrae campis nemore et sabino, / Te peto sebethiaden et amnem, / Antiniana», con il riferimento alla nascita divina della ninfa (come in Tasso, II, 114, vv. 19-20: «con la famosa Antiniana e chiara / nata da un parto, sotto lieta stella / di ben cortese e di tutt'altro avara»), il richiamo al colle (come in Tasso, II, 114, vv. 23-24: «ti spiega l'ombre fresche e dilettose / del suo bel colle in questa parte e 'n quella»), e infine l'accenno al Sebeto (come in Tasso, II, 114, vv. 15-16: «Turrichia, cui Sebeto ad ora ad ora / purga la fonte sua, l'acque rischiarà»). Il riferimento a Capimonte è in Pontano, *Egloga* I, pompa v; congiuntamente al nome di Antiniana è invece in Pontano, *Hendecasyllabi* II, 15, vv. 9-14: «Quod si tu, Puderice, vina, coenas / Suspiras, cupis et sales proccas, / Nimirum Capimontii recessus / Praestent haec tibi, praestet et rosarum / Cultrix Antiniana. Nanque Baias / Qui dulcis celebrant, ament necesse est» (si cita da IOANNIS IOVANI PONTANI, *Carmina*, a cura di Benedetto Soldati, Firenze, Barbèra, 1902).

Marcantonio Flaminio.²⁴ Infine il quinto (II, 117) e il sesto (II, 118) testo, diretti «rispettivamente al Molino e al Grazia», sono scritti al termine del soggiorno veneziano di Tasso.²⁵ In particolare, in II, 117 l'autore «drammatizza la partenza da Venezia e l'addio di Tullia-Cinzia»,²⁶ che invece vorrebbe trattenerlo, con versi che lasciano vedere in filigrana la presenza delle *Heroides* ovidiane, soprattutto nel recupero della figura di Didone.²⁷ Le istanze classicistiche cui risponde la poesia di Tasso portano dunque l'autore, nella composizione delle proprie elegie, a guardare tanto ai testi antichi quanto a quelli coevi in distici;²⁸ i frequenti rinvii alla mitologia sembrano poi alludere a quella libertà compositiva che Tasso considera cifra stilistica propria della poesia latina e che si manifesterebbe secondo l'autore nella presenza di «fabule» e «digressioni».²⁹

4.

Proviamo ora a osservare la distribuzione della sintassi entro i componimenti tassiani in terza rima, considerando i dati relativi alle due serie di testi (ovvero ai capitoli del '31 e a quelli del '34) come due tappe successive nel processo di «coraggiosa sperimentazione di nuove alchimie liriche» che Tasso

24 PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, cit., p. 123, ma cfr. anche DE MALDÉ, *Appunti per la storia dell'elegia*, cit., pp. 127-128. Della richiesta di Grazia a Tasso c'è traccia in uno scambio epistolare: «L'elegia di Ligurino, che mi pregate, ch'io faccia, farò qualhor piacerà à la mia Donna di darmi memoria, et intelletto; et (per meglio dire) di darmi vita. Il che se tardi fia, o non mai; dorretevi più tosto de la sua crudeltà che de la mia volontà» (*Le lettere di BERNARDO TASSO di nuovo ristampate, rivedute et corrette con molta diligenza*, in Venetia, appresso Giovanni de' Picchi e fratelli, 1578, p. 45). Pintor propone di ritrovare la fonte tassiana nel *carmen* III, 10 di Flaminio, che in effetti contiene una descrizione del *locus amoenus* simile a quella presente nei versi di II, 115. Sarà però da ricordare anche il *carmen* III, 14 – composto proprio in distici elegiaci –, in cui l'espressione *saltabit Ligurina* del v. 9 può forse richiamare il ritornello *deh, scendi, Ligurin* dell'elegia tassiana. Almeno in Properzio I, xx è invece il riferimento al mito di Eracle e Ila.

25 PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, cit., p. 126. Ugualmente anche in WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, cit., p. 62.

26 FERRONI, *Come leggere*, cit., p. 135 n.

27 Che l'epistola in versi venisse considerata come variante dell'elegia è confermato anche da Ruscelli: «Più che in altro, servino le Terze Rime a scriver con esse o elegie, o epistole, o altri sì fatti componimenti amorosi, o domestici, o ancor flebili» (*Del modo di comporre*, cit., p. cxvi); ma cfr. anche LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di Federica Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 134: «Il modello delle *Heroides* di Ovidio [...] autorizzava e incoraggiava l'associazione tra forma elegiaca e voce femminile, già attestata, per esempio, in Basinio da Parma (nei tre libri dell'*Isottaeus* si alternavano le voci del signore di Rimini Sigismondo Pandolfo Malatesta, dell'amata Isotta e del poeta) e, in volgare, come sottogenere del capitolo in terza rima, molto fortunato nel Quattrocento, in Tebaldeo [...] e in Ariosto».

28 Cfr. almeno FRANCESCO TATEO, *Sulla tarda elegia umanistica*, in *Poesia umanistica latina in distici elegiaci*, cit., pp. 353-369.

29 TASSO, *Rime*, cit., vol. I, p. 16.

mette in atto nel corso degli anni Trenta.³⁰ Tali dati sono messi a confronto con quelli dei capitoli, espressamente elegiaci o meno, di altri autori della tradizione; in particolare, le Tabelle [1], [2] e [3] presentano gli esiti della schedatura di alcuni testi in terza rima di Ariosto, Tebaldeo, Sannazaro, Alamanni e Bembo. Il confronto è poi con qualche canto della *Commedia* e con le quattro parti che compongono il *Trionfo d'amore*.³¹

Un primo sguardo alla Tabella [1] permette di cogliere, innanzitutto, come in ciascuno degli autori considerati la maggior parte delle terzine risulti sintatticamente indipendente. In Tasso, in particolare, il 70% delle terzine non ha legami sintattici con la partizione metrica precedente o successiva, e il confine metrico, dunque, corrisponde di fatto con il confine sintattico. Se la percentuale tassiana è molto simile a quella di Dante e Petrarca,³² oltre che di Ariosto, gli altri

30 BERARDINO ROTA, *Egloghe pescatorie*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Carocci, 2005, p. 9. Tasso, insomma, in tutti questi testi sperimenta le possibili commistioni tra la poesia latina e quella volgare, immettendo nella seconda temi e generi della prima, in una coraggiosa reazione a un certo «ostracismo di matrice bembesca al genere elegiaco» (DE MALDÉ, *Appunti per la storia dell'elegia*, cit., p. 116).

31 In particolare, il *corpus* schedato come termine di confronto è così composto: le quattro parti del *Triumphus Cupidinis* di Petrarca; il quinto canto di ciascuna delle tre cantiche della *Commedia*, i primi cinque capitoli (tra cui l'*Obizzeide*) e il capitolo xxxvi di Ariosto; i tre capitoli presenti nei *Sonetti e canzoni* di Sannazaro (xcix – c – ci); il capitolo xxxv delle *Rime* di Bembo e i tre testi in terzine rifiutate dall'autore; i primi tre componimenti per ciascuno dei tre libri di *Elegie* presenti nelle *Opere toscane* di Alamanni; i componimenti 274, 280 e 283 di Tebaldeo, ovvero gli unici che, stando a quanto si desume dall'edizione critica (ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, a cura di Tania Basile, Modena, Panini Editore, 1989), l'autore stesso chiama espressamente *epistole*. Tutti i testi sono schedati a partire dalla lezione presente nel database *on line* di Biblioteca Italiana, a eccezione delle rime rifiutate di Bembo, lette in PIETRO BEMBO, *Rime rifiutate*, in Id., *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966, pp. 673-687, dei capitoli di Tebaldeo, letti in TEBALDEO, *Rime*, cit., e delle elegie di Alamanni, tratte dalla *princeps Opere toscane* di LUIGI ALAMANNI *al christianissimo re Francesco primo*, Lugd., Sebast. Gryphius excudebat, 1532. Non rientrano nel *corpus* d'analisi ma sono tenute in considerazione anche le *Elegie* del terzo volume delle *Nuove fiamme* di Lodovico Paterno (*Le Nuove Fiamme di m. LODOVICO PATERNO, partite in cinque libri, a Don Carlo d'Austria Principe di Spagna, con privilegio*, in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino, 1561) e le cinque di Benedetto Varchi edite in TOMASI, *«Mie rime nuove»*, cit. I criteri di schedatura dei periodi e dei rapporti tra terzine si rifanno a quelli elaborati da ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel, 2009, cui senz'altro rimando; gli schemi sintattici entro le terzine monoperiodali, invece, sono individuati sulla base della distribuzione del materiale sintattico: si tiene conto in primo luogo dell'articolazione del periodo in principale e subordinata (in presenza di altri tipi di subordinate, le relative e le complementive sono considerate parte della frase reggente, altrimenti comportano segmentazione); in assenza di legami ipotattici si tiene conto della distribuzione dei sintagmi.

32 Per la *Commedia*, il dato è confermato anche da quanto emerge nello studio di Beltrami: «quasi il 30% delle terzine ha il primo verso legato sintatticamente con quello che precede». Beltrami conferma anche la predominanza in Dante dei legami ipotattici su quelli per inarcatura: «se però si considera quest'ultimo insieme di terzine [quelle legate], bisogna notare che il 52% abbondante di queste ha sì il primo verso legato con quello che precede, ma [...] si tratta [...] di legamenti tra proposizioni, non di distribuzioni della stessa proposizione in versi successivi» (PIETRO G. BELTRAMI, *Metrica, poetica e metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981, p. 90).

autori cronologicamente più vicini a Tasso presentano frequenze addirittura più alte: in Tebaldeo e Sannazaro, per esempio, le terzine indipendenti sono attestate rispettivamente all'78% e all'80%, mentre in Alamanni la quota sale all'84%. In linea di massima dunque, come dimostra anche la Tabella [2], nei capitoli ternari le terzine, che sono metricamente incatenate dal passaggio della rima, da un punto di vista linguistico risultano invece del tutto autonome.³³ Inoltre, negli autori in cui le quote di terzine indipendenti sono relativamente inferiori (oltre a Tasso, anche Bembo, Ariosto e Petrarca), risulta in compenso elevata e anzi talvolta, come per Bembo o per il primo libro degli *Amori*, decisamente importante la frequenza di partizioni coordinate. In Bembo questo è dovuto soprattutto al fatto che il capitolo xxxv, l'unico a stampa nelle *Rime*, è costituito interamente da un elenco di sintagmi dipendenti dal predicato nominale presente al verso 1 (*Amore è*). Similmente accade però anche negli altri autori: l'elevato numero di terzine coordinate tradisce una certa propensione per un basso grado di legato del tutto in linea con la predilezione per le partizioni indipendenti, rafforzando quindi l'impressione di un avanzamento per 'espansione orizzontale' della linea del discorso, opposto a una organizzazione di tipo ipotattico.³⁴

In ogni caso, comunque, le partizioni legate in Tasso sono spesso attraversate da un unico periodo, e sia i membri sintattici coordinati che quelli subordinati si distribuiscono in modo tale da non offuscare il passo metrico sottostante, salvaguardando così la misura della "strofa": «le grandi arcate sintattiche coprono per intero due o più terzine, facendo anzi della terzina stessa il modulo di base per la membratura dei periodi».³⁵ È quello che accade nel passo seguente, con una coordinazione 3+3:

Udrai (s'altri non puote) i miei martiri,
tu aura almeno a le mie pene amica,
che dolcemente mormorando spiri,
e tu fiorita e verde spiaggia aprica,
fatta dal Ciel già per prescritta usanza
de' miei dolori secretaria antica
(Tasso, I, 42, vv. 4-9)

33 Cfr. *Del modo di comporre*, cit., p. xcvi: «E così come ai Latini era vietato il non finir la sentenza nel fine del secondo, così parimente è vietato e tenuto viziosissimo ancora ai terzetti nostri».

34 Fa eccezione la situazione dantesca, in cui evidentemente lo sviluppo ipotattico e quello per inarcatura, dove «si innesca una sorta di attesa di completamento, l'arcata aggetta verso la strofa successiva e rimane sospesa fino a quando non trova l'appoggio della sua reggente» (MARCO PRALORAN - ARNALDO SOLDANI, *La metrica di Dante tra le Rime e la «Commedia»*, in *Le Rime di Dante*, Atti del XIII Convegno di Letteratura italiana di Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008, a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 411-447: 414), rimangono strutturalmente centrali nel poema e connaturati al modo di condurre l'argomentazione.

35 *Ibidem*.

o in questo altro caso, con ordine ipotattico prolettico:

ma mentre premon gli altri il letto erboso
d'un praticel di più color depinto,
ch'era da' rami de le piante ascoso,
il giovenetto, dal desir sospinto
de le fresc'acque, a la gelata fonte
giva dal caldo e da la sete vinto
(Tasso, II, 116, vv. 67-72).

Talvolta, poi, un unico periodo si estende per più di due terzine, creando dei gruppi unitari di tre, quattro o (in un caso) addirittura sette partizioni. Il fenomeno interessa in tutto 12 terzine nei componimenti del primo libro e 15 nelle elegie del secondo, generalmente senza violare l'unità di misura di base. Nel passo riportato, per esempio, in cui l'ipotassi arriva oltre il terzo grado, i passaggi tra le partizioni sono marcati da un cambio di subordinata:

VORREI, Molino, omai SOLCAR quest'onde
del mar d'Adria turbato e tempestoso,
lasciando le tue ricche altere sponde,
PER GIR LÀ, dove dal suo colle ombroso
scorge Salerno, venerabil veglio,
ondeggiar il Tirreno alto e schiumoso,
A VEDER LUI, che per Signor io scoglio
fra quanti il mar ne cinge e l'Appennino;
solo di vero onor fidato specchio,
CHE dal sicuro mai dritto camino
di virtute NON TORSE l'opre o i passi
per influxo di stelle o di destino
(Tasso, II, 117, vv. 1-12).

Al contrario, sono appena tre i casi tassiani in cui le terzine legate ospitano più di una frase, in contesti in cui la segmentazione sintattica interna interferisce chiaramente con l'andamento metrico:

Colui ha per lo Ciel rotato il piede
già dieci volte, per cui sempre piange
Peneo, ch'in fronde la sua figlia vede,
poi che prima arsi; né mai fuor del Gange
il chiaro giorno uscìo, che ne la fronte
non veggia il duol ch'ognor mi crucia et ange
(Tasso, I, 103, vv. 22-27).

Nel resto del *corpus* in analisi, invece, il cambio di periodo cade all'interno della partizione metrica molto più spesso che in Tasso:

Come uom che per terren dubio cavalca,
che va restando ad ogni passo e guarda,
e 'l pensier de l'andar molto difalca,
così l'andata mia dubiosa e tarda
facean gli amanti; *di che ancor m'aggrada*
saver quanto ciascun e 'n qual foco arda.
(*Trionfo d'Amore*, II, vv. 88-93)

e di frequente questo succede in concomitanza con gli attacchi dei discorsi diretti:

Poi dissi: — Signor mio diletto e fido,
perché fuggi da me com'ombra o vento? —
Et ei, che di virtù fo albergo e nido,
rispose: — Amico, io son di vita spento;
ossa e polpe non ho, non prender doglia,
ché del mio stato io son lieto e contento
(Sannazaro, C, vv. 67-72).

Tra i componimenti tassiani, risulta interessante il passo di alcune terzine dell'elegia seconda (II, 114); qui infatti la sintassi è strutturata sulla ripetizione della figura dell'anadiplosi, secondo un andamento argomentativo che sembra aderire allo sviluppo inanellato delle rime ma al contempo anche rimarcare l'inizio di ogni partizione.³⁶

tu co' pensier di gentil foco accensi,
in opre degne di perpetuo grido
le tue felici e liete ore dispensi,
e dal colle gentil, che Pafo e Gnido
avanza di beltate e di vaghezza,
miri il Tirreno, e 'l suo arenoso lido;
dal vago colle che di sua bellezza,
più che d'erbe o di fior, *Turrichia* onora,
per cui ogn'altro albergo odia e disprezza:
Turrichia, cui Sebeto ad ora ad ora
purga la fonte sua, l'acque rischiara,
e di smeraldi le sue sponde infiora,
con la famosa Antiniana e chiara
nata ad un parto, sotto lieta stella
di ben cortese e di tutt'altro avara
(Tasso, II, 114, vv. 7-21).

³⁶ Nella schedatura l'anadiplosi è considerata "non legante" poiché la relativa appositiva che introduce può essere assimilata, mi sembra, a una «apposizione grammaticalizzata» (ANGELA FERRARI, *Le relative appositive nella costruzione del testo*, «Cuadernos de Filología Italiana», XII, 2005, pp. 9-32: 30). Indubbiamente, però, in casi come questo il profilo argomentativo acquisisce un certo grado di legato.

La schedatura dimostra, per altro, come l'anadiplosi non sia un procedimento peregrino nei capitoli in terza rima. Si vedano almeno questi passaggi registrati nel *corpus* d'analisi, tra terzine o all'interno di partizione:

acciò più presto il tempo s'appressasse!
il tempo da te scripto, il tempo tanto
già desiato da mie voglie lasse.
(Tebaldeo, 274, vv. 19-21)

S'io andasse ai Scythi, te serò presente;
prego, se ne son degno, che tu anchora
vogli al tuo fidel *servo* aver la mente,
al *servo* che non t'ama, anzi te adora,
che un suspir solo o una sol lacrimetta
chiede a te, s'avien che in l'arme mora
(Tebaldeo, 282, vv. 82-87)

ma si considerino anche questi altri esempi, tratti dalle *Elegie* di Lodovico Paterno, edite nelle *Nuove Fiamme* del 1561:

O Nettuno gran padre, et Dio de' tuoi
salsi, et humidi imperi, a te mi volgo,
a te, che tanto in questi campi puoi
(Paterno, III, 1, vv. 25-27)

Ah non pensar, che 'l pensier mio sia volto
a star mai sempre fra pastor, et *monti*;
monti, a cui non mai drizza Apollo il volto
(Paterno, III, 2, vv. 34-36).

Talvolta tale procedimento sintattico, come ricorda Antonio Rossi, è condotto sino a casi estremi; è il caso del capitolo VII dell'Altissimo, che risulta «interamente fondato sull'anadiplosi». ³⁷ Riporto le prime terzine:

Amor mi tien e sdegno vol ch'io *parta*,
parta dall'amor tuo; partir non *posso*;
posso; ma chome, ch'io son tuo per *charta*;
Charta, tal che se sdegno m'a *percosso*
perchosso, per ch'io parta amor fa *tanto*
tanto ch'io non mi son da te *rimosso*
Rimosso, ogni pensier talhor *mi vanto*

³⁷ ROSSI, *Lirica volgare*, cit., p. 141. Si cita da *Sonetti, capitoli et strambotti dello Altissimo Poeta fiorentino*, stampati in Firenze per Bernardo Zucchetto a petizione di Bernardo di ser Piero Pacini da Pescia, 1525.

mi vanto, andar nun loco amor mi guida
mi guida ove tu sei dall'altro canto
 (Altissimo, VII, vv. 1-9).

Se nei capitoli tassiani, dunque, la terzina rimane ritmicamente ben identificabile anche all'interno di arcate sintattiche lunghe, il trattamento delle partizioni autonome non porta a esiti dissimili. La Tabella [3] mostra, in primo luogo, come Bernardo Tasso faccia un uso eccezionalmente abbondante di terzine monoperiali: la percentuale tassiana di partizioni occupate da un unico periodo, molto alta nel primo volume (68.4%) ma consistente anche nel secondo (65.5%), è infatti in media vistosamente più elevata rispetto a quella degli altri autori del *corpus*. Questo conferma, dunque, una concezione monolitica della terzina, considerata da Tasso come unità di base – e di conseguenza in se stessa *unitaria* – di un discorso lungo. In secondo luogo, si nota come nella maggior parte delle terzine monoperiali tassiane il materiale linguistico sia disposto secondo lo schema interno 2+1; meno frequenti sono le compagini di tipo 1m+m1, e minoritarie risultano le soluzioni 1+2 o le *altre scansioni*, che prevedono più di una segmentazione nei tre versi. Alla polarizzazione degli esiti sintattici verso uno o due schemi più diffusi concorre senz'altro anche il ridotto margine di varietà organizzativa che il breve spazio della terzina concede all'autore; tuttavia, se si conteggiano assieme tutte le occorrenze, sia monoperiali che non, di terzine con struttura interna 2+1, possiamo osservare come la percentuale tassiana delle partizioni di questo tipo (42.17%) risulti decisamente superiore a quella di tutti gli altri autori considerati: percentuali elevate sono anche in Alamanni (34.5%), in Bembo (35.7%) e in Sannazaro (35.4%), ma rimangono sensibilmente più basse. È forse allora possibile ipotizzare, nell'organizzazione sintattica della terzina tassiana, uno sperimentalismo formale che guarda attentamente al distico elegiaco. Tasso infatti da un lato si attiene in maniera rigorosa a un principio di identità tra partizione metrica e periodo sintattico, tendendo a saturare lo spazio metrico con un'unica frase in modo tale che la terzina rimanga, al pari del distico, riconoscibile nucleo da iterare; dall'altro sembrerebbe propendere per un ordine compositivo interno che allude tacitamente alla cadenza dei distici elegiaci: lo schema 2+1 consta infatti di un primo movimento più lungo del secondo, esattamente come accade nella successione di esametro e pentametro. Non solo, dunque, Tasso adopera la terza rima come corrispettivo formale del metro elegiaco latino,³⁸ ma tenterebbe anche di radicalizzarne gli esiti sintattici adottando soluzioni che aderiscano il più possibile all'andamento ritmico dei distici.

38 Cfr. anche CHIODO, *Suaviter*, cit., p. 56: «[...] infine le *Elegie*, in cui la terzina mirava, com'era consuetudine del genere nella lingua volgare, a riprodurre il distico elegiaco latino».

5.

Antonio Rossi nota che, tra le «tecniche solitamente dette “artificiose”» presenti nei componimenti del primo Cinquecento, «agevolmente riconoscibile [...] è l'abitudine, certo non nuova, a moltiplicare nel testo la figura dell'anafora» e che «la sede preferita per tali scorrerie letterarie sembra essere anzitutto il ternario».³⁹ Il binomio anafora e capitolo ternario è sottolineato anche da Paola Vecchi Galli, che indica come «la diffusione e la fortuna del capitolo ternario cortigiano» producano in qualche caso «tali effetti di serialità e di accumulazione da porre fatalmente in ombra gli ingredienti elegiaci meno convenzionali e i propositi di emulazione classicistica perseguiti da alcuni autori»: la studiosa associa quindi la proliferazione di siffatte soluzioni formali a un generale processo di «degrado del capitolo “elegiaco”».⁴⁰

Il procedimento con anafora è tipico innanzitutto, com'è noto, del genere della “visione”,⁴¹ alla quale a partire dalla *Commedia*, dai *Trionfi* e dall'*Amorosa visione* tradizionalmente si associa ripetizione del verbo eponimo *vedere* in attacco di terzina. Questo contesto stilistico è attestato anche nel Cinquecento, come risulta almeno nel capitolo I di Ariosto, ai vv. 7-13: *Vedo i miei versi che smariti stanno... Vedo l'insegne scolorite e brune... Vedo Ferrara che privata geme*.⁴²

L'artificio dell'anafora per marcare l'attacco di terzina è costitutivo anche di capitoli di altro tipo:

39 Rossi, *Lirica volgare*, cit., pp. 139-140. Lo stesso nota anche Tissoni Benvenuti per i capitoli di Ariosto: «dal punto di vista formale, il fatto più vistoso presente nei capitoli ariosteschi, come in quelli dei contemporanei, è l'uso a volte elaboratissimo dell'anafora, già rilevato da Bigi. In questo campo, a fine Quattrocento si toccano punte di puro virtuosismo, anche con discreti effetti artistici» (TISSONI BENVENUTI, *La tradizione*, cit., p. 308).

40 Vecchi Galli, *Percorsi*, cit., p. 69.

41 Vecchi Galli individua una fertile zona di passaggio tra «i *Triumphs*, la “visione” e l'elegia in terza rima» (*ivi*, p. 62), per cui il genere della “visione” e quello della terza rima lirico-narrativa possono essere considerate dei sottogeneri dell'elegia (così anche *ivi*, p. 52, a proposito di un capitolo della *Bella mano* che «pur elegiaco nei temi, sconfinava invece nel sottogenere della “visione”»).

42 Sulla presenza della ripetizione anaforica del verbo *vedere* nella *Commedia* dantesca, cfr. FRANCESCO TATEO, *Anafora*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., e IGNAZIO BALDELLI, *Terzina*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit. Anafore di questo tipo possono anche occupare le terzine delle egloghe (che «giusta la definizione delle *Poetrie medievali*», a una certa altezza della tradizione sono forse considerate «una sottospecie dell'elegia», Vecchi Galli, *Percorsi*, cit., p. 44 n): si veda almeno Tebaldeo, 290, vv. 31-42, *Vedeo rider le vite e l'altrui biade... vedeo i greggi d'altrui grassi e gli armenti... E vedendo io tutte le stelle volte*. Per la consapevolezza dei teorici cinquecenteschi della presenza di anafore in Petrarca, cfr. quanto scrive Ruscelli, il quale esclude per questo motivo i *Trionfi* dal genere eroico: «Ma non però di materia Eroica, per le cagioni che si sono già dette a dietro, et chi tiene, che i *Trionfi* del Petrarca, perché in essi si nominano persone gradi, et è solamente un come Catalogo, o Indice de' nomi soli, s'habbiano a dir Poema Eroico, è poco degno che per lui s'ingombrino le menti [...] in fargli risposta» (*Del modo di comporre*, cit., p. cxvi).

Per te si ritrovò Troia dolente;
per te cangiossi Dafne in verde alloro,
 de la cui doglia ancor Febo ne sente;
per te Piramo e Tisbe sotto 'l moro
 con le sue proprie man si dier la morte;
per te Pasife si congiunse al toro;
per te Dido, costante, ardità e forte,
 passossi 'l petto nel partir di Enea;
per te Leandro giunse a trista sorte
 (Ariosto, XXVI, vv. 49-57)

e giunge talvolta a esiti di mirabile artificiosità. Sempre in Ariosto, per esempio, il capitolo XXIII è interamente costruito sull'alternanza di *Non è più tempo... ma ben tempo è*:

Non è più tempo ormai sperar ch'io pieghi
 un'alma altiera, un'indurata spoglia,
 con lunga servitù, con lunghi prieghi;
ma ben tempo è sperar ch'un sdegnò scioglia
 il laccio in che mi prese, e, preso, a lei
 mi diede Amor con mia perpetua doglia.
Non è più tempo ch'al bel viso, a' bei
 sembianti, all'accoglienze belle io volti
 questi inaccorti e crudel occhi miei;
ma ben tempo è mirar che, se raccolti
 son i costumi in lei degni di loda,
 degni di biasmo ancor ve ne sien molti.
 (Ariosto, XXIII, vv. 1-12)

mentre nel testo xxv il medesimo autore struttura ogni terzina sull'alternanza dei pronomi *lui* e *lei* in attacco ai versi 1 e 2, e a mezzo al terzo verso:

Lui con speranza mostra lieta faccia,
lei con desperazion trista ti affronta,
lui cerca di piacer, *lei* che dispiaccia.
Lui quel ch'agrada sol intende e conta,
lei rapresenta sempre offesa e scorno,
lui sempre al ben, *lei* sempre al mal fu pronta.
Lui voria pace aver la notte e 'l giorno,
lei di guerra è sollicito instrumento,
lui cieco gode, *lei* mira ogni 'ntorno.
 (Ariosto, XXV, vv. 7-15).

Esiti non meno insistiti sono anche nei capitoli di Bembo, come si vede nell'esempio che segue:⁴³

DOLCE mal, *dolce* guerra, e *dolce* inganno,
DOLCE rete d'Amor e *dolce* offesa,
DOLCE languir, e pien di *dolce* affanno.
DOLCE vendetta in *dolce* foco accesa
 Di *dolce* onor, che par giammai non ave,
 Principio della mia sì *dolce* impresa.
DOLCI segni, ch'io seguò, e *dolce* nave,
 Che porti la mia speme a *dolce* lido
 Per l'onda del penser *dolce* e soave.
DOLCE infido sostegno, e cader fido:
DOLCE lungo dubbiar, e saper corto:
DOLCE chiaro silenzio, e roco grido.
 (Bembo, *Rifutate*, III, vv. 1-12).

Inoltre «capitoli interamente basati sull'anafora a inizio di terzina e/o su altri tipi di ripetizione» sono «a piacimento nel Notturmo» e «nell'Altissimo». ⁴⁴ A questo riguardo, particolarmente degno di nota è proprio l'uso esibito e oltranzista di tale fenomeno che si ritrova nei capitoli III e V dell'Altissimo. In questi casi infatti l'anafora interessa sia il piano lessicale che quello più profondo e strutturale, dal momento che non solo le terzine contengono lo stesso sintagma iterato, ma sono anche costruite secondo il medesimo schema sintattico, che si ripete identico lungo tutto il componimento:

DOPPO TANTO *sperar* senza alchun merto
 Regina mia a chieder son forzato
 CHE HORMAI mi traghda di sperare incerto
 DOPPO TANTO *tenermi* incatenato
 con l'auree tuo' chiome a dir son stincto
 CHE HORMAI si converria non star legato
 (Altissimo, III, vv. 1-6)

PRIMA SARANNO liquidi et leggieri
 e' saxi ET PRIMA FIEN solide et greve
 le piume *ch'io* deponga e' tuo' pensieri
 PRIMA SARÀ in vil conto e 'm prezo breve

⁴³ Inoltre secondo Claudia Berra anche Alamanni farebbe riferimento nelle sue elegie «alla copiosa tradizione del capitolo morale e non, cui risale soprattutto la tendenza anaforica e modulare (peraltro in parte già esperita da Petrarca stesso nei *Trionfi*)» (BERRA, *Un canzoniere tibulliano*, cit., p. 203).

⁴⁴ ROSSI, *Lirica volgare*, cit., p. 140.

l'oro, ET FIE PRIMA venerando te charo
el fangho *ch'io* reputi el tuo cor leve
(Altissimo, V, vv. 1-6).⁴⁵

In Tasso il *pattern* sintattico con anafora di elementi linguistici non assume mai, mi sembra, questa fisionomia: l'autore evita che il meccanismo ripetitivo prenda il sopravvento e che il discorso si trasformi in "rassegna". Nei testi tassiani il fenomeno, pur presente, è limitato ad alcuni brevi passaggi, per fini enfatici:

questa più d'altra Ninfa adorna e bella
ti spiega l'ombre fresche e dilette
del suo bel colle in questa parte e 'n quella;
questa di bianche e di purpuree rose
ti veste le sue verdi erbose rive,
e di viole pallide amorose;
questa di compagnia con l'altre dive
degli alti boschi e de' vicini colli
talor *ti canta* a le fresc'ombre estive
(Tasso, II, 114, vv. 22-30)

egli teco le selve e le campagne
cercherà insieme, e d'altre cure scarco,
non sarà chi da te mai lo scompagne;
egli ti porterà le reti e l'arco,
ti condurrà le fuggitive fere
co le grida e co' cani insino al varco;
egli da l'unghie de l'irate e fere
belve ti farà schermo, mentre stanco
ti torrà il sonno al duolo et al piacere
(Tasso, II, 116, vv. 40-48)

e non sempre la sede di ripetizione è l'attacco della terzina. In almeno un caso il poeta usa la ripetizione in *capfinidad*:

Grazia, io ritorno a quel Signor cortese
a cui solo s'appoggia ogni mia spene,
e *lascio* il tuo gentile almo paese:
lascio te, che più duolmi, e meco viene
de la tua compagnia caldo desio,
che turba l'ore mie liete e serene
(Tasso, II, 118, vv. 1-6)

e talvolta struttura le serie anaforiche coinvolgendo anche i versi interni

⁴⁵ Si cita da *Sonetti, capitoli et strambotti*, cit.

alla partizione, creando così un maggiore effetto di dinamismo entro lo spazio metrico:

indi contempla i tenebrosi orrori,
le tue false lusinghe, et *indi* vede
la lunga schiera de' tuoi gravi errori;
[...]
or spent'è 'n tutto ogni real costume,
ch'ei portò seco *ciò che di* gentile,
ciò che di bel ti diè benigno Nume.
(Tasso, I, 58, vv. 19-27).

Similmente accade con le interrogative retoriche con cui inizia l'elegia quarta:

QUAL novello piacer, QUAI fere voglie,
o raggio di beltà chiaro et ardente,
su quegli orridi monti a noi ti toglie?
QUAL celata vaghezza la tua mente
inchina ad abitar loco sì strano
e sì remoto da la lieta gente?
(Tasso, II, 116, vv. 1-6)⁴⁶

con movenze del tutto analoghe a quelle che si ritrovano, almeno, in qualche passo sannazariano:

Piangi, inferma natura; *piangi*, lasso
mondo; *piangi*, alto ciel; *piangete*, vènti;
piangi tu, cor, se non sei duro sasso.
Queste man che compuser gli elementi
e fermar l'ampia terra in su gli abissi,
volser per te soffrir tanti tormenti.
Per te volser in croce esser affissi
questi piè, che solean premer le stelle;
per te 'l tuo redentor dal ciel partissi
(Sannazaro, XCIX, vv. 28-36).⁴⁷

⁴⁶ La struttura di questo passo è per altro del tutto simile a quella presente nel capitolo tassiano I, 58: «QUAL *ново* modo ritrovar poss'io / di lamentarmi? o QUAI miseri accenti / che dimostrino il femo stato mio? // Deh QUAL pietà troverò tra le genti / di valor piene, che non sia minore / de la cagione de' miei gravi tormenti?» (vv. 1-6).

⁴⁷ Sull'anafora (in poliptoto) del verbo 'piangere', cfr. almeno Varchi, III, vv. 16-24: «*Piangete* donne, e se di voi vi cale, / accompagniate amor che piange nosco / il comun danno a nessuno altro uguale. // *Piangi* bell'Arno, e tu, paese toscano, / *piangete* colli, e voi piangete, o rive, / poi che 'l vostro toscan non è più vosco! // *Pianghin* la gloria lor le sante Dive, / che non avran già mai sì ricco albergo // se non se 'n chi di Cintia o Flora scrive».

Accanto a queste forme di iterazione, nel sistema sintattico tassiano ritroviamo anche ripetizioni con variazione linguistica del sintagma interessato:

Mi fu *in tal dì* la libertà precisa,
e posto in servitù dolce e soave;
fu da' bassi pensier l'alma divisa;
in tal giorno donai lieto la chiave
de la mia vita a lei, che d'ora in ora
sgombra del cor ciò ch'è noioso e grave
(Tasso, I, 93, vv. 25-30)

e a queste ultime si aggiungono poi le riprese di sintagmi non uguali linguisticamente, ma con morfologia e funzione sintattica corrispondente. Una lunga serie di imperativi parenetici tesse tutta l'elegia prima a Lucina:

SPIEGA le vaghe tue purpuree piume
[...]
ASCOLTA l'onorata e pellegrina
[...]
DEH, LASCIA la tua ricca altera sede
[...]
VEDI come le Grazie ne la culla
le son compagne, e nel tenero seno
come seco Virtù già si trastulla.
RIMIRA l'Ore, che dal ciel sereno
sono discese ad onorarla in terra
col vago grembo d'aurei gigli pieno.
MIRA sì come ognuna a lei s'atterra,
come l'ornan la fronte, e quelle ciglia
che faran ad Amor eterna guerra.
[...]
ASCOLTA de le Parche l'armonia,
che fan cantando il suo cortese fato,
e le passate gravi noie oblia.
(Tasso, II, 113, vv. 1-39)

mentre nell'elegia sesta a Niccolò Grazia troviamo un elenco di verbi all'indicativo futuro:

TU RIMARRAI nel tuo lito natio,
ne la tua patria avventurosa e queta,
ov'è di gravi noie eterno oblio,
e col dotto Speron, cui 'l ciel mi vieta
star sempre a canto, in studi alti e lodati
TI VIVERAI vita felice e lieta.
Egli or de' vaghi e solitari prati

de la Filosofia nobile e degna
TI MOSTRERÀ i sentier dritti e lodati;
egli TI SCORGERÀ dove s'ingegna
Aristotele, Socrate, e Platone
mostrar quel vero che virtù ci insegna
(Tasso, II, 118, vv. 7-16).

Queste soluzioni tassiane, che non giungono mai a esiti a elenco, possono forse dimostrare una sostanziale presa di distanza dalle "derivate" quattrocentesche del genere, e confermare invece una più stringente fedeltà alla "linea nobile" dell'elegia.⁴⁸

6.

Stefano Carrai, come abbiamo visto, individua nei volgarizzamenti i primi esperimenti di elegie volgari. Nell'esemplificare le dinamiche di traduzione di alcuni autori medievali, lo studioso indica come nel passaggio dalla forma latina del distico a quella della terzina rimanga sottotraccia una implicita equivalenza tra le due misure metriche che talvolta affiora in maniera evidente, per cui «ad ogni distico corrispondono periodi rigorosamente delimitati dal perimetro di una terzina».⁴⁹ Questa equivalenza, già individuata dal Ruscelli («[...] uno Essametro, et uno Pentametro, che per esser quelli più lunghi di sillabe, i nostri per non si stringer tanto, che non potessero uscirne, si stesero a far di tre in tre con questi nostri, che sono più corti, quello, che essi facevano di due in due»⁵⁰), mi sembra sia attiva anche in Tasso: indagando il rapporto intertestuale tra i capitoli tassiani e le fonti latine sia classiche che coeve, possiamo vedere come spesso l'autore riprenda il passo latino contenuto in uno o più distici sviluppandolo in una o due terzine, sempre in uno spazio definito dai confini di partizione.

È quanto accade in questi esempi, in cui è possibile riconoscere nel testo tassiano l'influenza delle elegie latine di Sannazaro:⁵¹

TE VOCAT; et *madidis* solam **suspirat** *ocellis*;
et roseo tacitas fundit ab ore **preces**
(Sannazaro, *Elegiarum liber* I, IV, vv. 3-4)

Ascolta l'onorata e pellegrina
donna di queste verdi rive erbose,
che TE CHIAMANDO umilmente inchina;
e con le *guancie molli e rugiadose*

48 Cfr. VECCHI GALLI, *Percorsi*, cit., p. 53.

49 CARRAI, *Appunti sulla preistoria*, cit., p. 9.

50 *Del modo di comporre*, cit., p. xcvi.

51 Si cita da JACOPO SANNAZARO, *Poemata*, Patavii, excudebat Josephus Cominus, 1731.

di dolce pianto, il tuo soccorso chiede
vinta da doglie acerbe et angosciose
(Tasso, II, 113, vv. 7-9)

Da *costum, myrrhamque* focis quæque orbe remoto
cinnama per rubras navita vectat aquas
(Sannazaro, *Elegiarum liber I*, IV, vv. 13-14)

Ardano i sacri fochi in ampi giri,
e *costo, mirra*, et ogni odor pancheo
nel ricco aurato albergo intorno spiri
(Tasso, II, 113, vv. 16-18)

Sed trepidi cessere metus, CESSERE QUERELÆ.
iam parit *adventu* tacta **puella** Deæ
(Sannazaro, *Elegiarum liber I*, IV, vv. 17-18)

PIÙ NON S'ODON LE STRIDA, ché perdeo
al suo santo apparire in un momento
ogni sua forza il duolo acerbo e reo.
Ciascun si mostra già lieto e contento,
perché *venuta in luce* una **fanciulla**
il pallido timor del viso ha spento.
(Tasso, II, 113, vv. 19-24)

Nell'elegia quinta, invece, la fonte pontiniana già rilevata potrebbe essere mediata dall'elegia III di Molza:⁵²

Ipsè novo gaudens florum SEBETHUS honore
In mare PURGATIS purior ibat AQUIS,
Et dominam agnoscens vocem, ANTINIANA tosetis
SPLENDEBAT variis versicolore solo.
(Molza, *Elegiae*, III, 6, vv.15-18)

Turricchia, cui SEBETO ad ora ad ora
PURGA la fonte SUA, L'ACQUE RISCHIARA,
e di smeraldi le sue sponde INFIORA,
con la famosa ANTINIANA e CHIARA
nata da un parto, sotto lieta stella
di ben cortese e di tutt'altro avara.
(Tasso, II, 114, vv. 16-21)

Inoltre il riferimento a Didone presente nell'epistola in versi a Girolamo Molino mi sembra possa tradire, come abbiamo già ricordato, una reminiscenza ovidiana. Il distico delle *Heroides*, in questo caso, si allunga in due terzine:

Protinus occurrent *falsae periuria linguae*
Et *Phrygia Dido fraude* COACTA MORI
(Ovidio, *Heroides*, VII, vv. 67-68)

Crudel, se 'l nostro amor, *se quella fede*
che darmi udio ogni vicino lido
non ti ritiene in questa lieta sede,
tengati almen la sfortunata **Dido**,
CHE S'APPARECCHIA DI MORIR, saviene
ch'abbandoni il real suo amato nido.
(Tasso, II, 117, vv. 46-51)

⁵² Si cita da Francesco Maria Molza, *Elegiae et alia*, a cura di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, Torino, RES, 1999.

I pochi casi qui riportati non sono che saltuarie annotazioni di un discorso più complesso, quello del rapporto del Tasso elegiaco con le fonti latine, che non è possibile trattare in maniera esaustiva in questa sede. Tuttavia tali esemplificazioni permetteranno forse di intuire il modo in cui, nel laboratorio dell'autore, ripresa tematica e recupero formale dei classici concorrano al tentativo di rinnovare la poesia petrarchista e di portare la lirica volgare «per tutti que' sentieri [...] che i Latini e i Greci le loro condussero, e la varietà de' fiori mostrandole de' quali l'altre due ornandosi si vaghe si scopreno a' riguardanti». Si noterà allora nella poesia tassiana un vero e proprio

cortocircuito tra le istanze del Classicismo, da cui naturale proveniva l'impulso all'acquisizione di forme antiche nella metrica volgare, e quelle del Petrarchismo, incline invece ad escludere metri non autorizzati dal grande modello, e ad individuare piuttosto tra quelli classici e i petrarcheschi corrispondenze tali da presentare i secondi come i diretti e degni eredi dei primi.⁵³

GIOVANNA ZOCCARATO

⁵³ ITALO PANTANI, *Ragioni metriche del Classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 239-286: 241.

Tabella [1]. Incidenza delle terzine indipendenti e delle terzine con connessione

Tipo di terzina	Dante		Petrarca		Ariosto		Tebaldo		Sannazaro		Bembo		Alamanni		I Amori B. Tasso		II Amori B. Tasso		Totale B. Tasso	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
indipendenti	94	68.12	163	70.56	137	70.26	79	80.61	93	80.17	28	52.83	310	85.16	76	70.37	90	70.31	166	70.34
con connessione	44	31.88	68	29.44	58	29.74	19	19.39	23	19.83	25	47.17	54	14.84	32	29.63	38	29.69	70	29.66
Totale	138	100	231	100	195	100	98	100	116	100	53	100	364	100	108	100	128	100	236	100

Tabella [2]. Tipologia dei legami sintattici tra le terzine

	Dante		Petrarca		Ariosto		Tebaldo		Sannazaro		Bembo		Alamanni		I Amori Bernardo Tasso		II Amori Bernardo Tasso		Totale Bernardo Tasso	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
passaggi senza connessione	113	83.70	188	82.82	155	82.01	84	88.42	100	88.50	29	59.18	327	92.11	85	81.73	99	81.15	184	81.42
subordinata/principale	8	5.93	7	3.08	12	6.35			3	2.65	3	6.12	13	3.66	5	4.81	9	7.38	14	6.19
principale/subordinata	9	6.67	5	2.20	9	4.76	7	7.37	5	4.42	1	2.04	5	1.41	2	1.92	6	4.92	8	3.54
coordinazione			18	7.93	10	5.29	4	4.21	4	3.54	16	32.65	8	2.25	12	11.54	7	5.74	19	8.41
inarcatura	5	3.70	9	3.96	3	1.59		0.00	1	0.88			2	0.56			1	0.82	1	0.44
Totale passaggi di terzina	135	100	227	100	189	100	95	100	113	100	49	100	355	100	104	100	122	100	226	100

Tabella [3]. Scansione sintattica interna delle terzine indipendenti. Qualche confronto

Terzine indipendenti	Scansione interna	Dante		Petrarca		Ariosto		Tebaldo		Sannazaro		Bembo		Alamanni		I Amori B. Tasso		II Amori B. Tasso		Totale B. Tasso	
		n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
monoperiodici	In=ml	10	10.64	18	11.04	17	12.41	8	10.39	5	5.38	6	21.43	36	11.61	11	14.47	14	15.56	25	15.06
	2+1	22	23.40	24	14.72	26	18.98	7	9.09	23	24.73	4	14.29	64	20.65	32	42.11	27	30.00	59	35.54
	1+2	6	6.38	18	11.04	25	18.25	10	12.99	16	17.20	0	0.00	32	10.32	4	5.26	10	11.11	14	8.43
	altro	2	2.13	10	6.13	13	9.49	7	9.09	3	3.23	3	10.71	23	7.42	5	6.58	8	8.89	13	7.83
	tot	40	42.55	70	42.94	81	59.12	32	41.56	47	50.54	13	46.43	155	50.00	52	68.42	59	65.56	111	66.87
due o più periodi	In=ml	9	9.57	9	5.52	21	15.33	5	6.49	5	5.38	2	7.14	31	10.00	13	17.11	8	8.89	21	12.65
	2+1	10	10.64	21	12.88	5	3.65	10	12.99	10	10.75	6	21.43	43	13.87	4	5.26	7	7.78	11	6.63
	1+2	9	9.57	15	9.20	16	11.68	11	14.29	20	21.51	0	0.00	29	9.35	4	5.26	10	11.11	14	8.43
	altro	26	27.66	48	29.45	14	10.22	19	24.68	11	11.83	7	25.00	52	16.77	3	3.95	6	6.67	9	5.42
	tot	54	57.45	93	57.06	56	40.88	45	58.44	46	49.46	15	53.57	155	50.00	24	31.58	31	34.44	55	33.13
Totale		94	100	163	100	137	100	77	100	93	100	28	100	310	100	76	100	90	100	166	100

DANZA, DESIDERIO E TEMPO IN TASSO

La Customs House era di fronte a Bowling Green, dove, nel diciassettesimo secolo, venivano giustiziati gli schiavi e i poveri. In uno spiazzo asfaltato del parco, lungo un viale bordato da robusti olmi frondosi, alcune donne cinesi danzavano in formazione. Una era giovane, sui trent'anni [...] guidava il gruppo con movimenti esagerati e ogni volta che allargava le braccia le maniche troppo lunghe della sua abbondante giacca rosa si arricciavano formando una specie di calligrafia. Le altre la imitavano con naturalezza alzandosi, abbassandosi, e ruotando avanti e indietro. La giovane donna mi pareva bella e aggraziata, ma quando la musica si interruppe e le danzatrici si fermarono non mi sembrò più così bella. La sua bellezza era tutta nel movimento.

TEJU COLE

Nella sua sintesi teorica su *Coreosofia, Coreologia, Coreografia* Aurel Milloss afferma un po' sorprendentemente (e forse provocatoriamente) che «non sembra urgente risolvere il problema di una collaborazione fra danza e letteratura, non verificandosi che assai raramente l'incontro tra queste due arti». ¹ In un altro contributo però, dedicato proprio ad alcune occasioni di dialogo verificatesi nei secoli tra questi due discorsi culturali, Milloss sottolinea la «fantasiosità davvero danzante dei grandi poemi epici dell'Ariosto e del Tasso». ² Più recentemente Margaret McGowan, Mark Franko e Giovanni Careri hanno analizzato una secentesca traduzione coreutica dell'episodio di Rinaldo prigioniero di Armida – *La Délivrance de Renaud* (1617) – quale testimonianza della funzionalità politica di un discorso performativo sugli affetti volto a costruire una rappresentazione divina del corpo del sovrano, a intensificarne il potenziale seduttivo nei confronti dei sudditi-spettatori, nonché a legittimarne epicamente l'azione. ³ A questi studi va affiancata ora la ricerca

1 AUREL M. MILLOS, *Coreosofia, Coreologia, Coreografia* (1942), in Id., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tomassini, Firenze, Olschki, 2002, p. 79.

2 AUREL M. MILLOS, *Sull'evoluzione storica del balletto in Italia* (1981), in Id., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, cit., p. 183.

3 Cfr. MARGARET MCGOWAN, *L'Arte du ballet de cour (1581-1643)*, Paris, Éditions du CNRS, 1963, pp. 117-131; MARK FRANKO, *Jouer avec le feu: la subjectivité du roi dans «La Délivrance de Renaud»*, in «*La Jérusalem délivrée*» du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet, Actes du colloque (Paris, 13-14 novembre 1996), a cura di Giovanni Careri, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999; GIOVANNI CARERI, *La fabbrica degli affetti. La «Gerusalemme liberata» dai Carracci a Tiepolo* (2005), Milano, il Saggiatore, 2010, pp. 185-197.

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

GIOVANNA ZOCCARATO, *Le elegie di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico*

Abstract: The article aims to investigate the syntax of Bernardo Tasso's elegies, contextualizing his *terze rime* within classicism and metrical experimentalism. In particular, the essay is devoted to compare Tasso's elegies with the classical and contemporary production of 'distici elegiaci', in order to highlight Tasso's rhetorical strategies and the influence on his poetry exerted by the literary tradition.

Keywords: Bernardo Tasso; elegy; terza rima; syntax; classicism; metric experimentalism.

ANDREA TORRE, *Danza, desiderio e tempo in Tasso*

ABSTRACT: The essay addresses the relationships between dance and literary text through a thematic path within Tasso's lyrical poems which, from time to time, have considered the choreutic experience as a lyric-narrative situation, as a structural pattern of composition, and as an exemplary practice of reconfiguration (including the political one) of the dialectic between desire and time. As symbolic stylizations of the dynamics of courtship, the abstract social dances of the festive courtesan protocol were based in fact on codified micro-gestures with evident semantic functionality but also with undeniable erotic implications, which Tasso fully exploits in his lyric production.

KEYWORDS: Tasso's lyrics; Dance studies; Body; Rewritin.

GIACOMO VAGNI, *Note cronologiche e intertestuali su alcuni scritti di Torquato Tasso nei primi anni di reclusione (1579-1580)*

ABSTRACT: The essay is dedicated to the many writings composed by Tasso in the first three years of his imprisonment in Sant'Anna. I offer some observations on the chronology of the dialogues, treatises and letters of this period, and a survey of the intertextual links between these same writings and the contemporary *Tragedia non finita*. In so doing, I look for the traces of a common core of themes and problems, in the intertwining between Tasso's biographical urgencies and his poetic and moral reflection.

KEYWORDS: Torquato Tasso, dialogues, treatises, letters, *Il Re Torrismondo*.

ELISABETTA OLIVADESE, *L'«Orazione in lode della Serenissima Casa De' Medici» di Torquato Tasso. Studio di un caso Filologico*

ABSTRACT: This proposal aims to show the results of a preliminary study about the manuscript and printed textual tradition of Torquato Tasso's *Orazione in lode della serenissima casa de' Medici*. The autograph and late manuscripts study shows the original epistolary form of the work, revealing how Marcantonio Foppa, the first editor, deeply manipulated the text producing the prose that we still read today.

KEYWORDS: Torquato Tasso; Marcantonio Foppa; epideictic rhetoric; modern philology; epistolography.

ELISA STAFFERINI, *Sulle tracce di Erminia. Tiarini interprete del Tasso nel contesto della Parma farnesiana*

Abstract: In the Palazzo del Giardino (Parma), within a decorative programme majorly inspired by the Chivalric Romances, lies an unusual fresco representation of princess Erminia of Antioch, one of the most beloved heroines of Tasso's masterpiece and of the whole of the seventeenth century visual tradition. The aim of this article is to retrace the complex conservation history of the so-called "Stanza di Erminia" and the iconographic value of its fragmentary fresco decoration.

The room was commissioned by the duke Odoardo Farnese to the Bolognese artist Alessandro Tiarini, who began to paint it in December 1628. Among the frescoes of the Palace, those of the room of Erminia are the most compromised, for this reason, they have received little scholarly attention. Today, only two partitions of the original seventeenth-century decoration of this room remain. They illustrate two scenes taken from the nineteenth canto of Tasso's *Gerusalemme Liberata* that had never been represented before, namely the encounter between Vafreno and Erminia in the Egyptian camp and the transportation of the wounded Tancredi to Jerusalem. This article will investigate the meaning of this peculiar subject in the context of the interest shown by both the Farnese family and the painter Tiarini on Tasso's work.

KEYWORDS: *Gerusalemme Liberata*; Alessandro Tiarini; fresco paintings; seventeenth century; Farnese; Parma.

ANGEL NICOLAOU KONNARI, *Affinità elettive nei circoli letterari italiani del Cinquecento: Torquato Tasso, Pietro de Nores e gli altri*

ABSTRACT: Pietro de Nores (before 1570-after 1646/8), son of the Cypriot Giason de Nores (circa 1510-1590), was a Torquato Tasso's devoted disciple in Rome during the poet's last years. Pietro settled in Rome at the

end of 1591 and with the help of his father's friend, Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), he became the secretary of the Pope Clement VIII. Pietro thus had the opportunity to be in contact with many important intellectuals of his time and to be part of the literary circle hosted by Cinzio Aldobrandini, also attended by Torquato Tasso among others poets, all connected through a network of intellectual relationships extended from Venice and Padua to Ferrara and Rome.

KEYWORDS: Nores family; Aldobrandini family; Cypriot men of letters; *Cinquecento* Roman literary circles; Ariosto-Tasso controversy.

ÉVA VIGH, «Seguiamo a guisa di cacciatori le fiere in questa selva dell'invenzione...». *Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso*

ABSTRACT: The essay is aimed to analyze Tasso's *Mondo Creato*, focusing on the symbolic representation of the fauna. This analysis not only will consider biblical tradition but also the philosophical and literary erudition from the classics to Tasso's contemporary culture. *Mondo creato* indeed is a perfect representation of the harmony between fantasy and reality. The essay is therefore dedicated to investigate *Mondo Creato*, and his the complex system made by the large use of rhetorical figures, the pedagogical-moral motive, the amalgamation of cosmogonic reality with poetic visions and with the glossary of the single elements of fauna.

KEYWORDS: Tasso; *Mondo creato*; animal symbolism.

VALERIA DI IASIO, *Le ragioni della letteratura: l'uso del testo letterario nelle «Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata» di Bonifacio Martinelli*

ABSTRACT: This article analyzes Bonifacio Martinelli's *Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata*, published in Bologna in 1587. The *Annotazioni* are one of the lesser-known episodes of exegesis applied to the taxian poem, compared to the more famous *Annotazioni* by Gentili and *Luoghi* by Guastavini. The book, dedicated to Ranuccio Farnese, establishes an important dialogue with other contemporary exegetical and apologetic works and makes extensive use of classical and modern literature. The purpose of the *Annotazioni*, however, is not only to discuss the links between Tasso's *Liberata* and the literary tradition, but also to demonstrate their continuity and the influence that the taxian poem has on epic contemporary Italian literature. As a result, the relationship with the *Furioso* is positively valued and not interpreted as an antagonistic element, as done in most academic debates that, at that time, invested the two narrative masterpieces of Italian literature.

KEYWORDS: Torquato Tasso; *Gerusalemme liberata*; epic poem; exegesis.

TANCREDI ARTICO, *Dalla parte di Tasso. Bracciolini nel cimento dell'epica*

ABSTRACT: The epic poem *Croce racquistata* (1618) by Francesco Bracciolini is one of the most fitting example of the extraordinary fortune of Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* throughout the Seventeenth Century. In this article, I deal with *Croce racquistata* in order to point out Bracciolini's negotiation between imitation and challenge of its model. At odds with past critics, I demonstrate that *Croce racquistata*'s narrative structure is akin to *Gerusalemme liberata*'s one. In the wake of Tasso, Bracciolini moulds a main plot from which the entwined subplots triggered off. The discrepancy with *Gerusalemme liberata* lays in the amount of subplots, which are consistently increased by Bracciolini.

KEYWORDS: Tasso's mantle; Baroque Italian literature; Early modern epic.