



HAL
open science

Per uno studio dell'autocommento tassiano alle rime amoroze

Marika Incandela

► **To cite this version:**

Marika Incandela. Per uno studio dell'autocommento tassiano alle rime amoroze. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università degli studi (Sienne, Italie), 2023. Italian. NNT : 2023PA030095 . tel-04794666

HAL Id: tel-04794666

<https://theses.hal.science/tel-04794666v1>

Submitted on 21 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXV**

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS III
ED 122 (Europe latine- Amérique latine) - EA 3979 LECOMO
Doctorat en Étude Italiennes**

Per uno studio dell'autocommento tassiano alle rime amorose

Pour une étude du commentaire de Tasso aux rimes amoureuses

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: **Marika Incandela**

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:
Natascia TONELLI, Professoressa all'Università degli Studi di Siena
Mattero RESIDORI, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,
il / le 20/11/2023.

Commissione / Jury de thèse:

Carlo CARUSO, Professore all'Università degli Studi di Siena
Raffaele RUGGIERO, Professeur, Université de Aix Marseille Université, CAER
Emilio RUSSO, Professore all'Università degli Studi di Roma La Sapienza

Pour une étude du commentaire de Tasso aux rimes amoureuses

Résumé

La recherche a concerné l'étude du commentaire de Tasso aux rimes amoureuses, publiées à Mantoue en 1591 par l'éditeur Osanna. Graphiquement contiguë au texte, le commentaire apporte à l'oeuvre un semblant de prosimètre, caractérisant fortement la mise en page et constituant un facteur d'extrême cohésion entre les rimes. Le commentaire est organisé en notes de différentes extensions et leur classification, effectuée selon une taxonomie précise, est fonctionnelle pour une meilleure compréhension et évaluation de la pratique exégétique de Tasso: à côté des notes explicatives, placées pour clarifier les vers, émergent des observations métriques, rhétoriques et sémantiques, et des annotations dans lesquelles l'auteur explicite les modèles de sa poésie, auxquels il fait allusion par allusion ou par citation précise. Rédigé à distance temporelle par rapport à la rédaction des textes, le commentaire s'insère donc dans l'ensemble de la réflexion théorique de Tasso sur la poésie lyrique, élargissant ainsi une production qui prend la forme d'œuvres considérablement influencées par le genre choisi et pratiqué par l'auteur. La complexité de ce commentaire apparaît, là encore, dans le déploiement du substrat littéraire et philosophique qui sous-tend l'expérience lyrique et donne au lecteur une image spécifique de l'auteur.

Mots clés: Tasso, Osanna, théorie lyrique

Abstract

The research considered the study of the Tasso expositions accompanying the love rhymes, published in Mantua in 1591 by the publisher Osanna. Graphically contiguous to the text, the commentary gives the print a semblance of prosimeter, strongly characterising the *mise en page* and constituting a factor of extreme cohesion between the rhymes. The commentary is organised in notes of various extensions and their classification, carried out according to a precise taxonomy, is functional for a greater understanding and evaluation of Tasso's exegetical practice: alongside explanatory notes, placed to clarify the verses, there emerge metrical, rhetorical and semantic observations, as well as annotations in which the author makes explicit the models of his poetry, alluded to by allusion or precise quotation. Written at a distance of time from the writing of the texts, the commentary is thus part of Tasso's composite *corpus* of theoretical reflections on lyricism, expanding, therefore, a production that takes the form of works significantly influenced by the genre chosen and practised by the author. The complexity of this commentary emerges, again, in the unfolding of the variegated literary and philosophical substratum that underpins the lyric experience and restores to readers a specific image of the author.

Keywords: Tasso, Osanna, lyrical theory

INDICE

Introduzione.....	2
1 La Parte Prima delle rime tassiane: la stampa Osanna.....	6
2 Alle origini del commento tassiano.....	15
3 Per una morfologia dell'esegesi amorosa: il modello di Ludovico Castelvetro.....	20
4 Rapporto testo commento.....	24
4.1 Divergenze tra testo poetico e prosa di commento.....	28
5 Tipologia delle esposizioni: un tentativo di classificazione.....	29
6 Esposizioni e biblioteca dell'autore.....	45
7 Postillatura tassiana.....	49
8 Criteri di edizione.....	55
Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591).....	58
Indici.....	718
Incipitario.....	723
Tavola metrica.....	729
Bibliografia.....	735

Introduzione

«Risorgo alcuna volta da questi noiosi pensieri, quasi da un mare tempestoso; e mi par di vedere non solo un porto, ma due. E non potendo prender quel della filosofia, come vorrei, non debbo ricusar d'entrar ne l'altro dove hanno fine tutte l'umane miserie, o d'esservi sospinto. È forse leggiera occupazione, e di cosa leggiera fra tante più gravi, il pensare a la stampa de le mie rime: ma, come Vostra Eccellenza sa, i componimenti sono quasi figliuoli del poeta, e di quella parte di lui ch'è più nobile»¹.

Dalla lettera inviata a Ferrante Gonzaga sul finire dell'ottobre del 1588, traspare il sentire di un autore che, pur intrappolato nei «noiosi pensieri» della malattia, della sorte avversa, riesce quasi a *risorgere* da questo «mare tempestoso», scorgendo due porti a cui affidarsi. Non potendo *prendere* quello della filosofia, Tasso dice di volersi dedicarsi alla stampa delle rime, «forse leggera occupazione» fra «tante più gravi». Dalle parole tassiane trapela, infatti, tutta la dedizione, la cura con cui il poeta intraprende l'imponente lavoro di sistemazione e di riordino delle proprie liriche, di componimenti sentiti come «figliuoli», frutto della sua parte «più nobile», un lavoro a cui l'autore si appresta con grande interesse sin dagli «anni memorabili dell'*Aminta* e della *Liberata*»² e di cui ne costituisce un primo fondamentale approdo la *Prima parte* delle rime uscita a Mantova nel 1591. Il volume, confezionato presso gli editori Osanna, si presenta come uno straordinario esperimento poetico e, insieme, un originale prodotto tipografico ove, facendo convivere poesia, teoria lirica e filosofia, Tasso commenta le proprie rime amorose con preziose note esegetiche.

Indirizzando il lettore nella corretta interpretazione dei testi mediante la scrittura di chiose esegetiche, il poeta si destreggia tra *auctoritates* antiche e moderne, tra fonti letterarie, filosofiche e storiche, padroneggiando con estrema maestria gli strumenti retorici. E così il poeta, offrendo la parafrasi di un verso, o mettendo in luce una figura retorica o, ancora, commentando una specifica forma grammaticale, dà al lettore la possibilità di esplorare il

¹ TASSO 1852-1855, IV, *Lettera* n. 1052, p. 133.

² CARETTI 1950, p. 11.

proprio laboratorio poetico dall'interno. Per un autore sempre più desideroso di mostrarsi come poeta *doctus*, far comprendere il dettato lirico significa, infatti, farne apprezzare la complessità e far conoscere le scelte e le ragioni poetiche. All'operazione messa in atto in *Osanna*, Tasso sembra, infatti, affidare l'alto compito di lasciare un preciso *ritratto* di sé ai posteri, un'immagine non unitaria, bensì composita ove quella del poeta dotto dal sapere enciclopedico, si alterna a quella del teorico di amore, a quella del cortigiano incline alla battura di spirito e a quella del prigioniero che lamenta la reclusione e aspira alla libertà³. Si tratta di un profilo autoriale che, seppur composito, riesce a trovare un'unità e una coerenza solo ammettendo una stratificazione dei vari volti tassiani e riconoscendo tra le finalità dell'opera quella dell'estrema tensione alla sintesi. Una sintesi che è, innanzitutto, una sintesi poetica, recuperando alcune delle liriche composte negli anni Sessanta e già pubblicate nella raccolta eterea, ora sottoposte ad un'operazione di commento alle quali si aggiungono rime di nuova produzione, e una sintesi teorica, aspirando ad una ordinata sistemazione della vasta erudizione dell'autore.

Nel suo rinviare alle fonti letterarie, per capire il metodo adottato nell'autocommento si possono richiamare le moderne definizioni di analisi filologica quali «memoria poetica»⁴ e «intertestualità»⁵. Sono tante, infatti, le annotazioni costituite da luoghi tratti da Petrarca, Dante, Bernardo Tasso, Della Casa, Bembo, Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio, autori antichi e moderni, accostati ai suoi versi per esibire l'influenza esercitata dalla loro parola e per giustificare l'uso di certe elocuzioni o espressioni che potrebbero apparire singolari. E così nei poeti antichi, ma anche nei moderni e nei contemporanei, Tasso ricerca la *convenientia* di certi temi, motivi, termini. Lo spoglio di *loci* testuali a supporto di determinate scelte linguistiche o teoriche è pratica non esclusiva delle *esposizioni* ed impiegata già nelle giovanili *Lettere poetiche*, come dimostrano due epistole, la XV e la XVII, inviate a Scipione Gonzaga, due preziose missive per capire il metodo di lavoro usato dal poeta cinquecentesco anche nel suo più tardo esercizio

³ cfr. PRANDI 2014, p. XII.

⁴ cfr. CONTE 1985, pp. 5 e sgg.

⁵ cfr. KRISTEVA 1969; SEGRE 1982, pp. 15 e sgg; GENETTE 1982.

esegetico. In particolar modo, nella prima Tasso dichiara di aver «trascorso l'Iliade» e di aver trovato «molti altri luoghi» in suo favore, mentre nella seconda si ripropone di annotare i passi della *Poetica* di Castelvetro⁶. La lettura diviene, in tal modo, preludio per la scrittura, momento fondamentale non solo di confronto con le *auctoritates*, ma anche di legittimazione della propria poesia. Imponente la quantità di postille tassiane che trovano corrispondenza con le *esposizioni* alle rime e che restituiscono il peso che la cultura coeva esercita sulla produzione dell'autore. In tal senso, la tensione ad un sapere enciclopedico che si respira dall'esegesi di *Osanna* rende necessaria la considerazione della biblioteca tassiana, un *corpus* eterogeneo di volumi annotati con grande attenzione dal poeta, il quale estrapola da essi materiale pronto per essere riutilizzato nell'autocommento, la cui provenienza è a volte esplicitata, a volte tenuta nascosta.

Per rispondere in modo adeguato all'estrema complessità della *Prima parte* delle rime uscita a Mantova nel 1591, la presente ricerca, muovendo dall'edizione critica del testo offerta da Vania De Maldé⁷, propone un'edizione commentata della stampa di rime amorose fondata sulla stretta unità tra versi ed *esposizioni* e che preveda un'apertura sulla biblioteca dell'autore. L'edizione del testo con il commento analitico è preceduta da un capitolo iniziale ove, dopo una descrizione del progetto editoriale, si tenta di risalire alle origini dell'autocommento, con una breve ed essenziale rassegna delle principali opere teoriche dell'autore, nell'intento di meglio collocare tale esercizio esegetico nell'ampio ed articolato panorama della riflessione tassiana sul genere lirico. Se in alcuni di questi testi vi sono già *in nuce* gli strumenti critici che Tasso utilizzerà nelle *esposizioni* di *Osanna*, il poeta sembra, invece, trovare un valido modello per la confezione del volume e per l'articolazione testo-paratesto nel commento di Castelvetro ai *Fragmenta* edito nel 1582, come prova un confronto tra la *mise en page* del libro tassiano e quella dell'edizione delle rime di Petrarca.

⁶ cfr. TASSO 1995, p. 126 e pp. 149-150

⁷ cfr. TASSO 2016.

Segue poi un'analisi più ravvicinata della pratica esegetica, prima focalizzando l'attenzione sul rapporto tra testo poetico e testo esegetico, poi sulla definizione dei nuclei formali e contenutistici delle glosse, avanzando un'ipotesi di classificazione delle stesse. Senza alcuna pretesa di esaurire in poche pagine la complessa questione della biblioteca tassiana, si propone, infine, un piccolo affondo sul legame tra *esposizioni* e libri dell'autore e sul metodo di postillatura tassiana.

1 *La Parte Prima* delle rime tassiane: la stampa *Osanna*

«Torquato Tasso si trova un'opera sua di Rime, per la maggior parte sonetti, che vuol far stampare: et qui [a Mantova] l'Osanna stampatore si offerisce di farlo in quarto, nel carattere che chiamiamo lettera cancelleresca grossa, ed il comento sul cancellier comune; ed il volume potrà ascender a 40 fogli circa»⁸.

Il passo, tratto da una lettera inviata il 15 maggio 1591 dal funzionario Federico Cattaneo, primicerio di Sant'Andrea, ad Aurelio Pomponazzi, ambasciatore dello Stato a Venezia, offre un'accurata descrizione della stampa *Osanna* del 1591⁹, delineando i tratti editoriali del *liber* tassiano. Le 180 rime selezionate dall'autore formano un'antologia, in cui in un'innovativa struttura di canzoniere «bifocale»¹⁰, Tasso canta l'amore per Lucrezia Bendidio e Laura Peperara. Si tratta del primo tassello dell'ambizioso progetto ideato dal poeta¹¹, in cui accanto agli «Amori» si pongono gli «Encomi [...] delle donne illustri»¹², sezione che trova esito editoriale nella *Stampa Marchetti*, edita a Brescia nel 1593¹³. Il piano

⁸ Mantova, AsMn, Archivio Gonzaga, E. XLV. 3, Busta 1523, n. 114. cfr. SOLERTI 1895, II, p. 336, n. CCCXLI e TASSO 2016, p. XVII.

⁹ «DELLE | RIME DEL SIG. | TORQVATO TASSO | PARTE PRIMA. | DI NVOVO DAL MEDESIMO | in questa nuoua impressione ordinate, cor- | rette, accresciute, & date in luce. | Con l'espositione dello stesso Autore. | Onde potranno i giudiciosi lettori ageuolmente conosce- | re gli infiniti miglioramenti, mutationi, & addit- | tioni loro; & quanto queste da quelle per | l'adietro stamptate sien differenti. | Con due Tauole, l'vna de' principij delle Rime: & l'altra degli Au- | tori citati nella loro Espositione. | CON PRIVILEGIO DI S. SANTITÀ, DEL SER. SIG. DVCA DI MANTOVA, | ET D'ALTRI PRENCIPI, ET REPUBBLICHE D'ITALIA. | [stemma ducale gonzaghesco] | In MANTOVA, Per Francesco Osanna Stampator Ducale. 1591». La stampa viene siglata 85 in Solerti (cfr. TASSO 1898-1902, I, pp. 255-256) e Mn 1591 in CARPANÈ 1998, II, p. 725. Vi sono copie datate al 1592, appartenenti alla tiratura del 1591 ma di cui viene modificata la data (cfr. CARETTI 1950, p. 70 e DI BENEDETTO 1996, p. 121).

¹⁰ cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 121.

¹¹ Due sole parti però vengono stampate sotto il controllo del poeta e, in quanto tali, possono esser definite come «le uniche antologie legittime di liriche tassiane» (CARETTI 1947, p. 253). Tasso inizia a lavorare ad una raccolta di liriche tra il 1583 e il 1587, ma è nel triennio 1587-1590 che si delinea più compiutamente l'ambizioso progetto, oscillando tra l'intenzione di distinguere le rime in tre volumi (TASSO 1852-1855, IV, *Lettera* 1183, p. 255), e quella di realizzarne quattro (TASSO 1852-1855, V, *Lettera* 1327, p. 47). Sul disegno editoriale si veda CARETTI 1950, GAVAZZENI-MARTIGNONE 2001-2002 e TASSO 2016.

¹² TASSO 1852-1855, V, *Lettera* 1335, pp. 52-53. Nell'epistola, indirizzata a Giovanni Giolito, l'autore dichiara di voler ristampare tutte le opere, stabilendo i criteri non solo per la produzione lirica, ma anche per le prose, le quali «dovrebbero esser distinte ne' Dialoghi, ne' Discorsi, e ne le Lettere» (TASSO 1852-1855, V, p. 52).

¹³ «DELLE RIME | DEL SIG. TORQUATO | TASSO | PARTE SECONDA. | Di nuono dare in luce, con li Argomenti & Espositioni dello stesso | Autore. IN BRESCIA | Appresso Pietro Maria Marchetti. | 1593». Per il nascere della raccolta si rinvia alla ricostruzione fatta da

prevedeva, infine, la raccolta degli «Encomi de' principi [...], le cose sacre e in laude de' prelati», la cosiddetta Terza Parte, forse identificabile nel codice Vat. Lat. 10980¹⁴. La decisione tassiana di dare un ordinamento tematico¹⁵ alle proprie liriche matura entro le mura di Sant'Anna ed è riflesso, sulla scia dell'esempio dei *Fragmenta*, della ferma volontà del poeta di consegnare ai posteri una precisa fisionomia di sé, un accurato «autoritratto», non più in un unico volume, ma in tre distinti oggetti testuali, ognuno dei quali dotato di una propria autonomia¹⁶.

Prima stampa controllata dall'autore¹⁷, dopo un trentennio di edizioni non approvate, nel canzoniere *Osanna* Tasso realizza, dunque, «l'autobiografia esemplare dell'amante»¹⁸, reintegrando rime già pubblicate in altra sede, ora riproposte al pubblico con un nuovo ordine e una nuova veste. In essa, infatti, il poeta conserva e riscrive, con ampliamenti narrativi, cicli delle eterree e del manoscritto *Chigiano* L VIII 302¹⁹. Sono ventinove le liriche riprese dalla

Caretti in CARETTI 1950, pp. 62-93. Alla stampa Marchetti sono stati dedicati pochi ma importati saggi che ne indagano alcune delle questioni filologiche (cfr. BAGLIANI 2003) e critiche (cfr. GIACHINO 2001-2002; RESIDORI 2011; PESTARINO 2019).

¹⁴ Moderna edizione in TASSO 2006. L'identificazione del manoscritto della Biblioteca Vaticana, come possibile testimone della Terza Parte delle rime tassiane, si deve a Poma che, in un suo saggio pubblicato nella rivista *Studi Tassiani*, ne offre un'accurata descrizione (cfr. POMA 1979). Si tratta di un codice composito proveniente dall'«officina foppiana» che tramanda 215 liriche encomiastiche e sacre, la maggior parte delle quali non trascritte integralmente, ma riportando esclusivamente l'*incipit* e pochi altri frammenti (cfr. *ivi*, pp. 8-11). Un interessante contributo critico su una piccola sezione del Vat. Lat. 10980 è offerto da Pestarino in PESTARINO 2014.

¹⁵ Un esempio analogo di canzoniere tripartito è quello di Giovan Battista Pigna, il quale raccoglie le proprie liriche in rime *pastorali*, *eroiche* e *divine*. La divisione delle rime sulla base dell'argomento diviene abituale nelle raccolte del Seicento (cfr. MARTINI 1984, pp. 80-81). Per il peso della poesia tassiana su quella barocca cfr. BESOMI 1969, pp. 57-84.

¹⁶ cfr. PESTARINO 2014, p. 122.

¹⁷ Sebbene Tasso sia a Mantova nei mesi che precedono l'uscita del volume (cfr. TASSO 1852-1855, V, *Lettere* 1344-1361, pp. 58-75; cfr. CARETTI 1950, p. 70), numerose sono le imprecisioni in cui incorre l'edizione, di cui il poeta se ne lamenta in alcune sue missive (cfr. DE BENEDETTI 1996, p. 122). La stessa *Tavola de le Rime*, la quale ordina le rime secondo la categoria metrica, con il medesimo gusto arcaizzante che è nell'antologia *Sonetti et canzoni* edita da Giunti nel 1527 (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 124) e nel *Petrarca* commentato da Castelvetro (cfr. PETRARCA 1582), ha diverse inesattezze negli *incipit* e nel conteggio dei testi. Per la scorrettezza della tavola cfr. DI BENEDETTO 1996, pp. 123-125 e RABONI 2003.

¹⁸ PESTARINO 2014, p. 122: «[...] anche se non senza eccezioni, come confermano in particolare i due sonetti finali indirizzati a Fabio Gonzaga, di lode e di supplica insieme, che sono quasi preludio al successivo tassello encomiastico» (*ibidem*).

¹⁹ cfr. MARTINI 1984, pp. 90 e 103; cfr. GIACHINO 2001-2002, p. 51.

raccolta giovanile²⁰, mentre dal codice databile agli anni 1583-1584²¹, Tasso ne accoglie 91, nonché l'idea di un duplice canto di amore per Lucrezia e Laura, non mantenendo però la suddivisione in due libri²². Ad uno sguardo più attento, tra il manoscritto autografo e la stampa vi sono molti elementi che lasciano intendere un intenso lavoro, con la riscrittura e/o rimozione di alcuni testi, aggiunta di altri²³, un significativo scarto che smentisce, dunque, una diretta filiazione tra il codice *Chigiano* e la stampa del 1591²⁴.

²⁰ Le *rime tassiane*, alle cc. 61r-74v, costituivano il *corpus* più consistente all'interno del volume (cfr. DANIELE 1983, p. 12), disegnando «una vaga traccia di canzoniere», il cui esordio è segnato da un sonetto in cui si ricorda il momento in cui l'amore si consolidò, con l'ascolto del canto della donna, e che trova conclusione con un sonetto religioso che sancisce il pentimento e il ritorno a Dio (cfr. DI BENEDETTO 2007, p. 66). Nelle 42 liriche del canzoniere giovanile, Tasso si dimostra «impegnato alla scoperta di sé» e alla ricerca di una piena padronanza tecnica, facendo emergere motivi che persistono anche nelle sue realizzazioni più mature, come l'encomio di principi e la lode dei circoli e ambienti cortigiani e aristocratici (cfr. DI BENEDETTO 1970, p. 11). In esse si scorgono, infine, *in nuce* aspetti che verranno mantenuti poi nel *Chigiano* e in *Osanna*, come la limitata presenza di canzoni, solo due, *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (XLI) e *Mentre ch'a venerar movon le genti* (XLII), che trovano poi collocazione nel *Chigiano* LVIII 302 l'una nel primo libro (XVIII), l'altra nel secondo con il titolo *Donna real, fra pompe e gemme et ostri* (CLII). Moderna edizione commentata in TASSO 2013, ma si rinvia anche ai fondamentali studi di Daniele, oltre al già citato DANIELE 1983, a DANIELE 1998, saggio edito nel 1995 come introduzione all'edizione *Rime de gli Academici Eterei* curata da Auzzas e Pastore Stocchi (cfr. TASSO 1995b, pp. 1-38).

²¹ Il codice, dopo esser stato esemplato a Sant'Anna, venne poi inviato a Giovan Battista Licino a Bergamo, probabilmente nel 1585 (cfr. TASSO 2004, p. IX). L'autografo si colloca tra la terza parte Vasalini dei primi mesi del 1583, la cosiddetta stampa 22 (un cui esemplare postillato, Ts, costituisce il precedente redazionale immediato del *Chigiano*) e la lettera a Scipione Gonzaga inviata il 15 ottobre 1584 (cfr. TASSO 1852-1855, II, *Lettera* n. 306, pp. 299-300; sulla datazione si veda GAVAZZENI-ISELLA 1973, p. 241, nota 2). L'importanza del manoscritto risiede, inoltre, nel fatto che in esso si possa scorgere la volontà di dar vita ad un primo organico canzoniere amoroso dopo l'esperienza degli Eterei e le successive stampe mai interamente approvate dall'autore. Sul *Chigiano* cfr. ancora SPONGANO 1948 e, per la struttura del *liber*, MARTIGNONE 1990.

²² In realtà, seppur il canzoniere si presenti unitario, vi sono elementi che restituiscono una bipartizione interna, suggerita dal sonetto *Voi che pur numerate i nostri amori* (*Osanna* CV), redatto con molta probabilità appositamente per l'Edizione *Osanna* (cfr. CARETTI 1950, p. 74; MARTINI 1984, p. 83; MARTIGNONE 1990, p. 72). Nel mantenimento di una sostanziale unità entro cui poter individuare due sezioni si intravede il modello dei *Rvf* petrarcheschi, un canzoniere che, nonostante costituisca un *exemplum* di opera unitaria (cfr. CANNATA 2003 e SIGNORINI 2003), quando venne dato alle stampe a Venezia nel 1501 da Aldo Manuzio, è bipartito dalle avvertenze paratestuali «Sonetti et canzoni | di messer | Francesco Petrarca | in vita | di madonna Laura» (c. aiv) e «Sonetti et canzoni | di messer | Francesco Petrarca | in morte | di madonna Laura» (c. [niii]). cfr. DAL CENGIO 2019-2020, p. 103).

²³ cfr. CARETTI 1950, p. 72, ove si puntualizza che «mancano i documenti per seguire le ultime fasi del processo elaborativo della raccolta».

²⁴ cfr. *ibidem*. Inoltre, *Osanna* mette a testo quasi sempre l'ultima lezione del *Chigiano*, presentando a volte «varianti nuove anche rispetto al testo definitivo di C» (cfr. *ivi*, p. 75 e nota 200).

Sotto il profilo metrico, il *corpus* amoroso di *Osanna* non ha al suo interno testure eccentriche²⁵, prediligendo il sonetto, dunque la forma di invenzione lentiniana e di canonizzazione petrarchesca che, con le sue 146 realizzazioni²⁶, figura come il metro più rappresentato nell'edizione²⁷, seguito da 16 madrigali, da 9 ballate²⁸, da 5 canzoni²⁹ e, ancora, da 2 sestine³⁰ e da 2 stanze³¹.

²⁵ Da un punto di vista metrico, la stampa *Marchetti* è molto più «ambiziosa» rispetto ad *Osanna* (GIACHINO 2001-2002, p. 56), comprendendo componimenti difficilmente classificabili entro il sistema metrico tradizionale, come il monile *Nel mar de vostri honori* (*Marchetti* LXXIX), la catena *Illustre donna, e più del ciel serena* (*Marchetti* LXXX) e la testudine *Mentre per farvi honore* (*Marchetti* XCIV). Nel caso della catena, notevole è lo sforzo tassiano, compiuto nelle chiose espositive di dare una spiegazione metrica, sulla base di osservazioni anche tematiche (cfr. TASSO 1593, pp. 130-143). Sulla particolarità metrico-strutturale di tali testi cfr. DANIELE 1994, pp. 309-310 e GIACHINO 2001-2002. Ma si osservi, ancora, che non si tratti dell'unica eccentricità metrica del volume: le ballate per Bianca Cappello comprese nella silloge encomiastica (*Marchetti* LVI-LXII), due delle quali presenti nel manoscritto autografo E₁ nella sezione «*De le rime irregolari del Signor Torquato Tasso libro sesto*» (*Marchetti* LVII e *Marchetti* LXI, cc. 288-289) hanno, infatti, forme distanti dal modello cavalcantiano o petrarchesco, preferendo testure ricche di settenari (per un commento metrico dei testi cfr. DANIELE 1994, pp. 266-267; sul codice E₁ si veda lo studio di Milite, in MILITE 1990).

²⁶ La *Tavola* conta 137 sonetti, non indicando nell'elenco gli incipit di *Veggio, quando tal vista Amor impetra* (*Osanna* XXIX), *Vissi; e la prima etate Amore e speme* (*Osanna* LXII), *Voi, che pur numerate i nostri amori* (*Osanna* CV), *Chi è costei ch'in sì mentito aspetto* (*Osanna* CLVII), *Eran velati i crespi e biondi crini* (*Osanna* CLVIII), *Quel dì che la mia donna a me s'offerse* (*Osanna* CLIX), *Tra l'empie fiamme a gli occhi miei lucenti* (*Osanna* CLXVI), *Non son sì vaghi i fiori onde Natura* (*Osanna* CLXVII), *Amài vicino, or ardo e le faville* (*Osanna* CLXVIII). cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123.

²⁷ La rivalutazione di tale metro avviene alla luce di una sua maggiore capacità espressiva, secondo una via che già era stata indicata da Petrarca nei *Rvf*, ove «la tecnica costruttiva del sonetto viene portata [...] sia per l'eccellenza dei temi, sia per la ricchezza dell'articolazione, sullo stesso piano della canzone» (PRALORAN 2013, p. 39).

²⁸ La rubrica *Madrigali* della *Tavola* annovera solo 6 testi (cfr. DI BENEDETTO 1996, pp. 124-125). Sono 7, secondo la *Tavola*, le ballate della stampa *Osanna*, inserendo nella relativa rubrica i due madrigali *Ecco mormorar l'onde* (*Osanna* CXXIX) e *Ore, fermate il volo* (*Osanna* CXXVIII) e dimenticando *Donna, quella saetta* (*Osanna* CXXXV) e *Donna bella e gentil, del vostro petto* (*Osanna* CLII), testi quest'ultimi inclusi, invece, tra i madrigali. cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 125. Risalta un ridimensionamento numerico dei due generi che si conferma anche nell'edizione *Marchetti* (cfr. CARETTI 1950, pp. 75-76 a cui si rimanda per l'ipotesi di Spongano e il possibile confluire di tali componimenti nella *Quarta parte*).

²⁹ Nella *Tavola de le rime* sono registrate 6 canzoni, inserendo nel novero anche la ballata di stampo cavalcantiano *Io mi sedea tutto soletto un giorno*, seppur il genere metrico del testo venga individuato correttamente nelle *esposizioni* (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 125). Nelle canzoni incide il modello di Petrarca nel riutilizzo di alcuni schemi metrici, nella rimodulazione di determinati motivi tematici, nonché nell'osservanza della misura della canzone petrarchesca con un'estensione massima di 6 strofe e una minima di 5. Sull'influenza di Petrarca nella formulazione delle canzoni di *Osanna* cfr. INCANDELA 2021.

³⁰ Il numero coincide con quello indicato nella *Tavola de le rime* (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 125).

³¹ La *Tavola* elenca 12 stanze, includendo anche testi in ottava rima e madrigali antichi: *Sete specchi di gloria, in cui riluce* (*Osanna* XII), *Come vento ch'in sé respiri e torni* (*Osanna* CVII), *Non è sì bello il rinverdirsi un faggio* (*Osanna* CXV), *Languidetta beltà vinceva Amore* (*Osanna* CXVI), *Questa pianta odorata e verginella* (*Osanna* CXXXVI), *De l'arboscel, c'ha sì famoso nome* (*Osanna* CXXVII), *De' vostri occhi sereni il dolce humore*

Le rime sono tutte di argomento amoroso, come è lo stesso Tasso a informare nella dedicatoria a Vincenzo Gonzaga, con un'espressione metaforica attinta dagli *Stobei Excerpta de Rerum Natura*, «Amore esce da la confusione in quella guisa che da gli antichi poeti fu descritto che uscisse dal seno del Chaos»³², ricercando negli *antichi poeti l'exemplum* per la selezione e la sistemazione delle rime.

Il senso del libro e il valore che l'autore vi conferisce sono, infatti, tutti contenuti nella già citata lettera di dedica «Al Sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova e Monferrato»³³ e nell'*Avvertenza ai lettori*³⁴, le due brevi prose in apertura del volume che, simmetricamente, insistono sui medesimi temi: la *confusione* delle altre raccolte che può esser finalmente superata con il nuovo *ordine* dell'edizione³⁵, lo sguardo rivolto all'antico³⁶ e il fondamentale apporto della filosofia³⁷. A rendere più personale e intimistica la dichiarazione poetica

(*Osanna CXLIV*), *Ha gigli e rose et ha rubini et oro (Osanna CLIII)*, *Roche son già le cetre e miti i cigni (Osanna CLXIV)*. cfr. *ivi*, p. 124.

³² cfr. *Al sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga* in TASSO 2016, p. 353. Il periodo tassiano è felice traduzione dei passi «Primum informe chaos rerum fuit: inde secuta | latifatens tellus, sedes aeterna Deorum | Quique jugum calcant niveum sublimis Olympi, | quique colunt sub humo: | mox et Amor Divos inter pulcherrimus omnes» «Ante Deos alios pulchrum generavit Amorem» e «Ante Deos alios pulchrum generavit Amorem» (*Dicta poetarum* 1623, p. 150). cfr. DE MALDÉ 2008, pp. 239-240 e TASSO 2016, p. IX. L'immagine è, inoltre, ne *Il Conte*: «Bellissimo è l'ordine senza fallo, ma al medesimo artefice s'appartiene l'ordinare e il confonder le cose: però ne la confusione ancora è il suo diletto e la sua maraviglia: io feci per me stesso un Amore che usciva dal caos, come dice Esiodo, co'l motto | DISTINGUET|. Ma io sono uscito, non me ne avvegendo, da la via prescritta e, parlando de la confusione, ho confuso l'ordine che si dee servare ne la divisione [...]» (cfr. TASSO 1993, p. 134).

³³ cfr. TASSO 2016, p. 351.

³⁴ TASSO 2016, p. 353. Nonostante la lettera porti la firma di Francesco Osanna è, in realtà, attribuibile allo stesso Tasso cfr. SERASSI 1790, I, p. 220 e DE MALDÉ 2008, p. 239.

³⁵ cfr. *Al sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga*: «Però supplico V[ostre] Alt[ezza] che raccoglie sotto la sua protezione questo primo libro de le mie Rime da me stesso raccolte et ordinate» (TASSO 2016, p. 351). Analogamente nell'*Avvertenza ai lettori* si legge: «[...] hora ch'egli medesimo l'ha raccolte, ordinate et accresciute, doppo molti anni che sono andate con molta confusione et con poco ornamento per le mani degli huomini [...]» (TASSO 2016, p. 353).

³⁶ cfr. *Al sereniss[imo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga*: «In questo amore esce dalla confusione in quella guisa che da gli antichi Poeti fu descritto» (TASSO 2016, p. 351). cfr. *Avvertenza ai lettori*: «[...] Et vecchio ancora è l'artificio co'l quale ha scritte molte nuove compositioni, ad imitazioni di Pindaro, d'Anacreonte, di Teocrito, di Catullo, di Tibullo et d'Oratio, non solamente di Dante et del Petrarca» (TASSO 2016, p. 353; sul passo cfr. § *Esposizioni* e biblioteca dell'autore).

³⁷ La cultura filosofica nella dedicatoria a Vincenzo Gonzaga è richiamata quando nel dire che «il lume è forma de' colori», il poeta si ripropone di *illustrare* «i colori di questa mia muta pittura» (TASSO 2016, p. 351). Nella lettera ai lettori la filosofia è, invece, accennata nel nome di Plutarco (cfr. TASSO 2016, p. 353; cfr. anche § *Esposizioni* e biblioteca dell'autore).

tratteggiata vi sono il *topos* della *violenza* della Fortuna con cui si inaugura la lettera a Vincenzo Gonzaga³⁸ e quello della supplica prima rivolta al signore di Mantova, poi ai lettori³⁹, motivi tesi ad evidenziare la condizione del poeta e a far riaffiorare la sua voce. Nell'illustrare l'intento programmatico della *Prima parte* già si intravede, dunque, il consueto timbro dell'autore nel quale si fondono insieme autobiografia, apologia, edificazione del proprio ruolo di scrittore all'interno dell'ambiente cortigiano, sottile combinazione che caratterizzerà, in maniera ancor più strutturata rispetto alle altre produzioni tassiane⁴⁰, tale collezione di rime, ultimo prodotto delle *fatiche* del poeta⁴¹. Nonostante la critica abbia insistito sulla natura frammentaria della raccolta, non riconoscendo, nella sua divisione, un'effettiva progressione narrativa né un ordine cronologico dei componimenti⁴², si può ravvisare una certa coesione tra le sue due parti, tra la prima narrativa⁴³ e la seconda non

³⁸ cfr. TASSO 2016, p. 351: «Io non ho mai pensato di raccogliere da la violenza de la Fortuna alcuna parte de le mie cose o di me stesso, che non desiderassi insieme di consacrarlo a l'autorità et a la virtù di chi può difenderlo». E, ancora, nella chiusa «Piaciavi dunque di considerarlo e d'estimar con benigno giudicio et con animo cortese le sue fatiche; accioch'egli conosca da questo primo libro quanto vi debbano esser care l'altre sue molte et varie compositioni, con le quali non ha cercato alcuna propria reputatione scompagnata dal piacere o dal giovamento universale».

³⁹ cfr. *Al serenissimo] Signore il Sig[nore] Vincenzo Gonzaga*: «Però supplico V[ostre] Alt[ezze] che raccoglie sotto la sua protezione questo primo libro de le mie Rime [...]» (TASSO 2016, p. 351). cfr. *Avvertenza ai lettori*: «Laonde egli vi prega che non vogliate essere nimici del suo giudicio, o ingrati alle sue fatiche, con le quali pensò sempre di giovare al mondo, non meno di piacere» (TASSO 2016, p. 353). Si ricordi che la supplica diviene nel Tasso epistolare «una categoria dello spirito» (DOGLIO 2000, p. 147) e «l'atteggiamento forse più costante dell'epistolario tassiano» (GETTO 1986, p. 31).

⁴⁰ Nell'esperienza tassiana tali fattori sono costantemente intrecciati, come emerge, chiaramente, nel suo *corpus* epistolare (cfr. DOGLIO 2000, pp. 145-146).

⁴¹ «Fatiche» è termine chiave che trova occorrenza sia nella lettera a Vincenzo Gonzaga sia nell'*Avvertenza ai lettori* ed è lemma tipico del sistema tassiano. Emblematicamente esso ricorre nell'esordio della *Lezione sopra il sonetto di monsignor della Casa*, quando dopo aver affermato che «due sono le cagioni, da le quali l'eccellenza della Poesia, e particolarmente del verso, suol derivare; la natura, e l'arte», a proposito dell'arte Tasso teorizza che essa «poi a le fatiche ed a li studi delli uomini è (per così dire) esposta, e da chi con qualche lume di giudicio lo cerca, impossibil non è che sia conseguita» (TASSO 1875, I, p. 115). Nel secondo libro dei *Discorsi dell'arte poetica* e nel libro terzo dei *Discorsi del poema eroico* la «fatica» è l'ufficio di «dare forma» e «posizion poetica» alla materia (TASSO 1964, p. 2 e 117).

⁴² cfr. GETTO 1967, p. 240, DI BENEDETTO 1996, pp. 25-26, GIACHINO 2001-2003, p. 49, DI BENEDETTO 2007, pp. 69-70. Quanto alla cronologia delle liriche, molti testi redatti appositamente per *Osanna* rientrano nella prima parte dedicata all'amore per Lucrezia, mentre alcuni dei più antichi sono nella sezione per Laura (cfr. MARTINI 1984, p. 84, nota 15).

⁴³ Alla prima parte appartengono 104 testi, nella cui successione Martini intravede uno svolgimento narrativo, scandito da eventi precisi, quali l'innamoramento, la distanza dall'amata, le sue nozze, il successivo ritorno e incontro, la seconda lontananza, la crudeltà della donna e la conseguente reazione dell'amante (cfr. MARTINI 1984, p. 101).

narrativa⁴⁴. Eppure, è soprattutto nell'allestimento e nella particolare architettura che assume l'antologia curata dall'editore Osanna che la stampa trova la sua unità ed è in grado di farla intendere e apprezzare ai lettori⁴⁵. A conferire, infatti, un ulteriore senso di coesione interna al canzoniere sono i due espedienti paratestuali degli *argomenti* e delle *esposizioni*. L'uso tassiano di stilare argomenti da preporre ai testi non è nuovo, essendo già presente nella raccolta *Eterea*⁴⁶, per divenire poi caratteristico nel *Chigiano*, costituendo un'importante novità del canzoniere amoroso che inizia a definirsi nei primi anni '80⁴⁷. La scelta di inserire una piccola prosa per avviare alla lettura del testo poetico contiene *in nuce* la volontà tassiana di creare una solida cornice attorno alle liriche, un'elaborata struttura non solo narrativa, ma anche interpretativa⁴⁸, che assume ben più nitida e definita fisionomia nell'edizione con le *esposizioni*. È proprio con queste ultime che il poeta costruisce quella «forma antologia che pare l'ultimo sogno del Tasso, il modo classico per eccellenza di sintetizzare una produzione sovente effusiva nel rigore di una storia filosofica e di forme belle da contrapporre all'ultima stagione del petrarchismo cinquecentesco»⁴⁹. L'operazione esegetica coinvolge tutte le rime, accompagnando man mano il lettore nella comprensione del singolo testo e della più ampia organizzazione del libro⁵⁰ a

⁴⁴ cfr. MARTINI 1984, p. 85: «la seconda [...] regge sulle riprese tematiche della prima, per cui questi richiami divengono i punti strategici del senso complessivo della raccolta». Sono 76 le rime per Laura, cinque delle quali già comprese tra le *Eteree* (*Osanna* CXXXIX, *Osanna* CLIV, *Osanna* CLXXII, *Osanna* CLXXIV, *Osanna* CLXXVIII) cfr. MARTINI 1984, p. 84, nota 15 e p. 103.

⁴⁵ Si deve agli studi più recenti un sempre maggiore interesse verso la *forma del libro* di poesia del Cinquecento e ai rapporti tra produzione letteraria e mondo editoriale cfr. DI IASIO-TOMASI 2021.

⁴⁶ Nella prima silloge giovanile non tutti i componimenti erano provvisti di *argomenti* che compaiono anche nelle stampe 11 e 22 non autorizzate dal poeta e dei quali non è sicura la paternità dell'autore (cfr. MARTIGNONE 1990, p. 74).

⁴⁷ cfr. MARTIGNONE 1990, p. 74. Si noti come la scrittura degli *argomenti* non sia una prassi specificatamente tassiana, ritrovandosi anche in altri poeti, come nel Pigna.

⁴⁸ La centralità degli *argomenti* nel sistema tassiano si evince dal ruolo svolto dalle didascalie, che possono infondere nuova funzione a liriche in un primo momento redatte per altre destinazioni, o concorrere a precisare una trama narrativa o tematica (cfr. MARTIGNONE 1990, p. 74 e TOMASI 2012, p. 16). L'importanza di tali prose introduttive è avvalorata dall'attenzione che Tasso presta nella loro revisione.

⁴⁹ BASILE 1984, p. 137.

⁵⁰ Analoga operazione di commento è nelle rime encomiastiche in lode di donne della stampa *Marchetti*, edita a Brescia nel 1593. Rispetto ad *Osanna*, l'apparato esegetico della *Seconda parte* appare assai più spoglio, interessando solo 45 testi su 107, scomparendo nella sezione finale della raccolta (cfr. GIACHINO 2001-2002, p. 50; DE MALDÉ 2008, p. 243). Agevolmente, dietro la scelta di un commento anche per il *corpus* encomiastico si scorge il desiderio tassiano di creare tra le due raccolte un *continuum* e, per quanto possibile, una

comporre una silloge quasi sull'antico modello dantesco del *Convivio*⁵¹ e della *Vita nuova*⁵² e sulla più recente suggestione laurenziana⁵³, tesa ad una «assolutizzazione dell'esperienza lirica, alla sua elevazione esemplare, che la *spositione* contribuisce in maniera decisiva»⁵⁴.

Tuttavia, nell'aspirazione al raggiungimento di una perfezione poetica, sono innumerevoli gli errori e le sviste che verranno corretti nei postillati Ber e

simmetria e complementarità. Sul piano microtestuale un'unità ideale è, ad esempio, avvertibile nelle chiose che rilevano la figura retorica della *conversione*, oggetto di analisi nel commento di *Osanna* e della *Marchetti* (si veda *Marchetti XXIII, esposizione 72*: «O se FORTUNA AMICA. affettuosa conversione» cfr. TASSO 1593, p. 35). Ma la coesione, forse, si realizza anche *ragionando in assenza*, osservando alcuni dei *loci* ampiamente analizzati nella *Prima parte* sui quali l'autore non indugia nella *Seconda*, quasi presupponendo che il lettore li abbia già acquisiti. Ne sono esempi, a mio avviso, le mancate *esposizioni* a «l'ape ingegnosa» (v. 15) e al sintagma «lampeggiando un riso» (v. 65) della canzone *O bel colle, onde lite* (*Marchetti XXIII*), tessere testuali su cui il poeta ritorna più volte in *Osanna* (cfr. *Osanna X, esposizione 12*; *Osanna XXVII, esposizione 1-2*; *Osanna XXXVII, esposizione 3a*; *Osanna LXX, esposizione 4*). Si ricordi, infine, che in un primo momento Tasso voleva redigere il commento solo per le rime amorose, come appare dall'epistola datata 17 marzo 1591, scritta poco prima dell'accordo di stampa con Francesco Osanna: «tutte le [...] rime in quattro libri, che saranno quattro parti: ne la prima è il comento» (TASSO 1852-1855, V, *Lettera* n. 1327, p. 47). Sui dubbi dell'attribuzione tassiana del Commento della *Marchetti*, cfr. BASILE 1984, pp. 103-104, n. 1, e BAGLIANI 2003, pp. 88-89. Ma forse, come suggerito da Residori, si può intendere che il primo libro, di cui si parla nella lettera 1327, contenesse il commento complessivo ai tre volumi.

⁵¹ Prova della familiarità tassiana con il trattato filosofico si ha nei due postillati del *Convivio* (cfr. BALDASSARRI 1999a, p. 402, nota 150; RUSSO 2022). Il primo è oggi conservato nella biblioteca universitaria di Philadelphia (D. Alighieri, *L'amoroso Convivio*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1531, Philadelphia, Van Pelt Library, Rare Book Collection. IC D2352.4.1531), il secondo nella Biblioteca Riccardiana di Firenze (D. Alighieri, *Lo amoroso Conuiuio di Dante: con la additione: nouamente stampato*, Venezia, Da Sabio, 1521, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Edizioni Rare 239).

⁵² Traccia dell'incontro dell'autore con il Dante della *Vita nuova* si ritrova nelle postille tassiane in uno dei suoi volumi di *Sonetti et canzoni* (*Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte*. Impresso in Firenze per li heredi di Filippo di Giunta nell'anno del Signore MDXXVII a di VI del mese di luglio), la Giuntina Zeno, conservata oggi presso la Biblioteca Marciana di Venezia, con segnatura 52 D218. La Giuntina nel primo libro ospita però i soli versi del libello dantesco, con un'esclusione della prosa che invita a istituire un più immediato confronto con il *Canzoniere* petrarchesco, fornendo una modalità di restituzione dell'opera dantesca che sembrerebbe relegare a un ruolo subalterno le parti in prosa rispetto alle liriche. La *Vita nuova*, nel suo insieme di rime e prosa verrà data alle stampe solo nel 1576 cfr. Dante, *Vita nuova. Con xv Canzoni del medesimo. E la vita di esso Dante scritta da Giovanni Boccaccio*, Con licenza, e privilegio, In Firenze, nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli (Edit16 1176; usc 808799) 1576; DANTE 1932, pp. XC-XCVI; DANTE 2002, II, 2 pp. 1081-1082; BANELLA 2020, p. 81.

⁵³ cfr. POESIE VOLGARI, / NVOVAMENTE / STAMPATE, / DI LORENZO / DE' MEDICI, / che fu padre di Papa Leone: / *Col commento del medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti [...]* / IN VINEGIA, MDLIII (cfr. TASSO 2016, p. 265). L'*auctoritas* di Lorenzo de' Medici viene citata tre volte nelle chiose dell'edizione *Osanna*, una volta facendo esplicito riferimento al *Comento* (cfr. *Osanna LVII, esposizione 11*). Lo stesso Lorenzo nel proemio presenta la sua opera con un fare molto simile a quello del *Convivio* dantesco (cfr. ZANATO 1979, p. 13 e CARRAI 2003, p. 223). Per l'importanza dell'opera laurenziana sui successivi sviluppi cinquecenteschi si rinvia a MAZZACURATI 1989.

⁵⁴ MARTIGNONE 1995, p. 135.

Mi⁵⁵ e che interessano tanto le rime quanto le *esposizioni*⁵⁶. Nelle chiose non pochi sono i nomi scritti in forma abbreviata⁵⁷, i casi di punteggiatura errata⁵⁸, le citazioni lacunose o inesatte. Un tratto di imprecisione che risalta, ancor di più, qualora ci si imbatta nelle non trascurabili divergenze tra testo poetico e prosa di commento, le quali, più che manifestazioni di disattenzione, sono spie di un prezioso *non finito*. Una delle ragioni della discrasia tra le rime e le chiose è, forse, anche nei tempi di composizione delle seconde. La scrittura dell'ambizioso progetto esegetico, probabilmente, si conclude, infatti, un anno prima della revisione delle rime, iniziando nei primi mesi del 1589⁵⁹ e terminando nell'aprile del 1590, come si desume da un appunto autografo destinato al padre Nicolò degli Oddi, con il quale si allude, con molta probabilità, all'antigrafo dell'edizione mantovana⁶⁰. Si tratta, pertanto, di una cronologia di scrittura del commento che non si accorda con quella delle rime, immagine del continuo apporto che il poeta fa in una continua ricerca della perfezione⁶¹.

⁵⁵ Bergamo, Biblioteca A. Mai, segn. Tassiana L. 4. 2 (ex Gabinetto Δ 5 49), e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, segn. AB 11 34. Si rinvia a CARETTI 1950, pp. 115-134, e DE MALDÉ 1978b e TASSO 2016, pp. XXVI-XXVIII.

⁵⁶ In molte lettere Tasso si lamenterà con i suoi corrispondenti degli errori di *Osanna* (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 122), anche se, nonostante le imperfezioni, in un'epistola a Fabio Gonzaga del 25 dicembre 1591, Tasso si dice fiducioso di una larga diffusione del suo canzoniere (cfr. TASSO 1852-1855, V, *Lettera* n. 1368, p. 78; si veda CARETTI 1950, p. 79).

⁵⁷ Come S. Agost., Temist. (cfr. TASSO 2016, p. XXIII).

⁵⁸ cfr. DE MALDÉ 2008, p. 243.

⁵⁹ cfr. DE MALDÉ 2008, p. 242 e TASSO 2016, p. XXII. Tale proposta di datazione si basa sulle due epistole datate 13 gennaio e 12 aprile 1589 (cfr. TASSO 1852-1855, IV, *Lettere* nn. 1084 e 1115, pp. 155-156 e pp. 182-183). Diverse sono state le ipotesi avanzate negli anni cfr. CARETTI 1950, p. 61 e MARTIGNONE 1995. Sulla questione si veda anche RUSSO 2002, p. 25.

⁶⁰ «Volume di mie rime in foglio co'l commento scritto a mano» cfr. DE MALDÉ 2008, p. 242 e § *Esposizioni e biblioteca dell'autore*.

⁶¹ Per *Osanna*, ma anche per la *Seconda Parte*, Tasso farà richiesta, anche dopo tanti anni, dei manoscritti per introdurre migliorie, pensando ad un'eventuale ristampa (cfr. TASSO 1852-1855, *Lettere*, nn. 1105, 1108, 1157, 1393, 1395, 1397, 1399, 1404, 1405, 1412, 1435, 1454, 1499, 1514, 1523, 1525).

2 Alle origini del commento tassiano

Con le *esposizioni amoro*se si può toccar con mano la matura riflessione tassiana intorno alla poesia che nasce nella stagione più tarda del poeta e che abbraccia metrica, lessico, elocuzione e rapporto con le fonti. In Tasso, autore nel quale «l'indagine costitutiva della sua poesia è parallela alla produzione»⁶², la rilettura delle proprie rime fa affiorare in superficie ciò che aveva sempre agito in profondità nella sua esperienza e guidato le sue scelte stilistiche, incidendo profondamente sull'evoluzione della poetica, con esiti visibili sul piano della teoria e della prassi lirica⁶³ e che dà vita ad un composito e variegato *corpus* critico-teorico. Esso, infatti, si concretizza in opere notevolmente influenzate dal genere scelto e praticato dal poeta - lezione accademica, polemica letteraria, dialogo, autoesegesi-, per le quali trapela una non nascosta difficoltà nell'individuazione di un sistema coerente in cui cogliere elementi di frattura o continuità. Ne costituiscono eloquenti esempi i *Discorsi dell'arte poetica* che, stando alla datazione avanzata da

⁶² DANIELE 1983, p. 35. In linea con la cultura letteraria cinquecentesca, nel pensiero tassiano, sin dagli esordi della produzione, la teoria e la prassi poetica risultano intimamente legati, come già emerge nella *Prefazione* al *Rinaldo* (cfr. BALDASSARRI 1977, p. 5; SCRIVANO 1976, p. 37 e sgg.). Si veda anche GROSSER 2004, 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*».

⁶³ Tale aspetto coinvolge non solo il genere lirico, ma anche quello epico e dialogico. Per la teoria epica emblematico è il peso dell'*Apologia in difesa della Liberata* (cfr. TASSO 1959, pp. 411-486), opera apologetica risalente alla primavera del 1585 (cfr. *ivi*, p. 411), scritta in risposta al testo *Degli Accademici della Crusca in difesa dell'Orlando Furioso contra'l dialogo Dell'epica poesia di Camillo Pellegrino: Stacciata prima*, In Firenze, Per Domenico Manzani, 1584, nella quale Tasso difende le proprie scelte teoriche e stilistiche anche di fronte ad un testo stampato senza la sua approvazione (per le due edizioni dell'opera edite nel 1585 cfr. LOMBARDI 2003, p. 321; per la proposta linguistica dello scritto cfr. BALDASSARRI 1999, p. 375, nota 49) e delle *Lettere poetiche*, epistole inviate tra il mese di febbraio 1575 e l'estate del 1576, durante la fase β di revisione della *Liberata*, nelle quali il poeta discute con i propri interlocutori di questioni inerenti la strutturazione e la lingua del poema (cfr. la moderna edizione a cura di Carla Molinari in TASSO 1995a e BOCCA 2014). Analoga tensione speculativa si evince nel *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata* che supporta il nuovo poema della *Gerusalemme Conquistata* alla luce dell'incessante lavoro di assimilazione e di studio di opere, non solo classiche, ma anche di natura teologica, che accompagna e segna l'ultima stagione del poeta (cfr. TASSO 2000, p. XXV e GIRARDI 1994). Sul versante dialogico occorre ricordare il *Discorso dell'Arte del dialogo*, composto tra i mesi di marzo e aprile 1585 e concluso sicuramente in data 12 aprile (cfr. TASSO 1852-1855, II, pp. 363-364) che costituisce una fase fondamentale per la teorizzazione del dialogo (per il testo si rinvia all'edizione di BALDASSARRI 1971 e BALDASSARRI 1970).

Poma⁶⁴, rappresentano un primo e fondamentale tassello di teoria lirica che precede la raccolta eterea⁶⁵ e che già pone le basi per la realizzazione di un primo compendio teorico ove privilegiare Bembo e Della Casa⁶⁶. E, ancora, la *Lezione sopra il sonetto di monsignor della Casa*, in cui, muovendo da *Questa vita mortal*, il genere metrico del sonetto viene ascritto «alla forma magnifica, o sublime che cose eccellenti contiene»⁶⁷, dando prova di un interessante esercizio di commento ove è già ben delineato il profilo di *poeta-teorico*⁶⁸ che emergerà poi in *Osanna*.

Nuovamente nelle vesti di critico della poesia altrui è nelle *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio, Battista Pigna intitolate sorelle* del 1572⁶⁹, ove l'analisi delle tre liriche è preludio per il poeta cinquecentesco per tratteggiare, in una prospettiva estremamente originale, un'immagine della canzone: paragonando il Poema epico e la canzone⁷⁰ e rinvenendo in essa i tre momenti della *proposizione*, dell'*invocazione* e della *narrazione*, egli ne sostiene la piena centralità tra i generi lirici⁷¹, richiamando il modello petrarchesco⁷².

⁶⁴ L'editore indica come possibile arco temporale per la stesura dell'opera il biennio 1561-1562, non escludendo, comunque un successivo ritornare sul testo da parte dell'autore in (cfr. TASSO 1964, pp. 263 e sgg).

⁶⁵ cfr. DANIELE 1983, p. 36.

⁶⁶ Ad una lettura attenta delle giovanili rime tassiane, tra i due autori, Torquato sembra scegliere la linea stilistica tracciata da Casa, non accogliendo le antitesi e i parallelismi tipici di Bembo, espedienti retorici che farà propri nella «più tarda produzione e nei rimaneggiamenti dei versi giovanili» (cfr. TASSO 1995c, p. 11).

⁶⁷ TASSO 1875, II, p. 122. Per un'accurata riflessione sulla *Lezione* si rinvia a DANIELE 1983, pp. 34-47; BIAGINI 1997; SCARPATI-BELLINI 1990, pp. 9-13. La posizione tassiana delineata nel breve trattato trae fondamento, come è stato a più riprese rilevato, dal pensiero aristotelico, secondo cui il poeta è «autore di mimesi della favola piuttosto che facitore di versi» (BIAGINI 1997, p. 462). Alla luce di tale idea meglio si comprendono nel testo i termini della polemica con Dante, la cui mancata accettazione, per Scarpati, deriva dall'influenza esercitata dall'*entourage* speroniano, il cui pensiero era codificato nei *Ragionamenti della lingua toscana* di Bernardino Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana di M. Bernardino Tomitano. I precetti della rhetorica secondo l'artificio d'Aristotele et Cicerone nel fine del secondo libro nuovamente aggiunti...*, in Venetia per Giovanni de' Farri e fratelli, 1546 (SCARPATI 1990, p. 13). Per l'*error di Dante* cfr. TASSO 1875, II, p. 120.

⁶⁸ BIAGINI 1997, p. 460.

⁶⁹ La stesura dell'opera è da collocarsi tra il gennaio e il marzo 1572. cfr. BONIFAZI 1965, p. XXV.

⁷⁰ cfr. TASSO 1875, II, p. 106.

⁷¹ cfr. DANIELE 1994, p. 249.

⁷² Le canzoni di Petrarca oggetto di analisi sono: *Rvf* CCCLX, CCCXXIII, CXIX, XXIII, CCCXXV. Accanto alla memoria petrarchesca riaffiora quella dantesca compiendo in apertura del testo «il più commosso fra i primi omaggi a Dante» (ARDISSINO 1996, p. 153), con l'allusione del primo canto del *Paradiso*: «Tuttociò che piace, ed è sotto forma di bello da qualche potenza conosciuta appreso, altro non è che lo splendore della Divinità; il quale

Nel dialogo *La Cavaletta*, la cui stesura risale nel 1585⁷³, dopo un periodo di silenzio in merito a questioni di poetica che avevano animato gli anni 1575-1576, Tasso con la lettura della lirica toscana, «tanto nobile per la bellezza de la favella quanto per l'eccellenza de gli scrittori» e posta «innanzi alle altre per esempio di gravità e di leggiadria»⁷⁴, riapre quel filone della sua produzione tesa a trattare e ad approfondire la riflessione sulla poesia⁷⁵. Con il dialogo, tutto proteso verso una dimensione metrica e che trae origine dallo studio dei componimenti della Giuntina di rime antiche⁷⁶, il poeta attende ad una giustificazione teorica delle scelte in materia lirica che stava sperimentando nel progetto di sistemazione e ordinamento delle rime amorose, incarnato dal manoscritto *Chigiano*⁷⁷.

penetra e risplende per l'universo, in una parte più, e meno in un'altra» (TASSO 1875, II, p. 77). Come ha finemente evidenziato Arduini dietro la *sostituzione* di «splendore della divinità» alla «gloria di colui che tutto move» vi è una variazione non del tutto priva di significato (cfr. ARDUINI 1996, p. 153-154).

⁷³ Il 1585 è un anno determinante in cui «Torquato sembra tracciare un bilancio conclusivo delle proprie esperienze umane e letterarie» (BALDASSARRI 1972, p. 87). Come proposto anche da Alziati, in un'ottica di ripensamento del proprio percorso poetico sono da intendersi alcune delle opere dialogiche composte nel biennio 1584-1585, *Il Malpiglio, Il Gianluca overo de le maschere, Il Cataneo overo de gli idoli* (ALZIATI 2018, p. 40). Il 1585, inoltre, è l'anno in cui si registra un rinnovato attivismo nell'ideazione e scrittura di dialoghi (RUSSO 2002, p. 10) e momento in cui Tasso inizia a pensare alla possibilità di riunirli in un volume da affiancare alle altre prose (cfr. RAIMONDI 1994, pp. 231-235; ALZIATI 2018, p. 35).

⁷⁴ cfr. TASSO 1991, p. 189. Dietro i due termini «gravità» e «piacevolezza» si rinviene l'intertesto delle *Prose bembiane* (cfr. BEMBO 1960, p. 146: «Due parti son quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza»).

⁷⁵ Dedicato al cugino Cristoforo Tasso, il dialogo viene definito dall'autore, rispetto agli altri, *dilettevole e non odioso*, perché il poeta «non v'insegna il vero con autorità di maestro, ma il ricerca a guisa di compagno; e ricercandolo per si fatta maniera, è più grato il ritrovarlo [...]» (TASSO 1991, p. 189). Nel soggetto risiede l'eccezionalità e l'unicità del *Cavaletta* all'interno della produzione dialogica tassiana, quasi esclusivamente votata a tematiche di derivazione filosofica, e in alcun modo connesse con il versante lirico e più specificatamente metrico, indagato e discusso, invece, in trattati o lezioni accademiche. Si noti, infine, come la prassi speculativa delle *Considerazioni*, con la tendenza a far scaturire la definizione del metro preso in esame mediante la tecnica di confronto tra i generi metrici, venga qui confermata e ampliata.

⁷⁶ A Basile si deve l'indicazione della silloge edita dai Giunti del 1527 come base di lettura per i testi antichi citati nel *Cavaletta* (TASSO 1991, p. 207; BASILE 2000, p. 241), mentre a Russo è da attribuire il riconoscimento nella Giuntina veneziana dell'esemplare utilizzato da Tasso al momento della composizione del dialogo (cfr. RUSSO 2005, p. 54 e sgg.).

⁷⁷ Nei due diversi, ma affini, esperimenti la direzione verso cui l'autore tende è ancora una volta la canonizzazione di Bembo e di Della Casa, ma, soprattutto, l'incremento delle possibilità espressive del sonetto, non più recluso ad un piano basso, come voleva Dante, ma grave. Il modo in cui poter realizzare tale innalzamento lirico viene precisato nel terzo libro dei *Discorsi dell'Arte poetica* (cfr. TASSO 1964, p. 50 e sgg; PESTARINO 1997, p. 8). Sul versante metrico, riflessi di tali osservazioni persistono nella configurazione metrica del manoscritto esemplato a S. Anna, nello squilibrio numerico tra i sonetti e le canzoni, 110 sonetti e sette canzoni su un totale di 146 componimenti, mantenuto poi anche in *Osanna*.

Se tali prove teoriche, pur costituendo un momento fondamentale per Tasso, rimangono separate dalle sue rime, trovando applicazione e terreno fertile nei versi di altri autori, è solo con la stampa *Osanna* che i due differenti ma indissolubilmente legati piani della teoria e della prassi poetica sono finalmente riuniti in un unico oggetto testuale e presentati come contigui al lettore, il quale può apprezzare, per la prima volta, l'applicazione di principi e teorie poetiche-stilistiche non alla poesia di altri, ma a quella tassiana⁷⁸.

Nel commento, ove singole cellule letterarie e linguistiche sono indagate a partire da un confronto con i grandi testi volgari, classici e filosofici, si origina, dunque, una chiara idea di poesia amorosa, una poesia che afferma la propria liceità e originalità in rapporto a quella antica e cinquecentesca. In tale approdo, il Tasso *poeta* dei componimenti e il Tasso *critico* del commento svolgono un ruolo complementare e difficilmente scindibile nelle due sue componenti, anche se la tecnica dell'autore vorrebbe attuare un «distacco» tra testo ed *esposizioni*, facendo parlare il poeta in terza persona⁷⁹. Il significato da attribuire alla figura tassiana di teorico influisce, pertanto, non poco nella questione della ricezione del dettato lirico e rende ancor più mosso e articolato un insieme che, nella molteplicità dei temi e degli argomenti toccati, fa fatica a trovare una solida unità. Un'unità questa che, tuttavia, si può comprendere ampliando la prospettiva di indagine, guardando ai precedenti scritti che scandiscono le varie fasi del suo apprendistato poetico e ricercando nella lettura applicata alla storia amorosa «il carattere di riepilogo»⁸⁰ che essa incarna.

Nel dialogo che l'autore istituisce con il lettore, quest'ultimo, oltre che essere colpito dalla portata innovativa dell'operazione, potrà apprezzare, quindi, la radicata persistenza di un *habitus* mentale, che fa sì che il poeta-critico scorga, nelle opere esemplari della tradizione passata, coeva, ma anche nei suoi stessi testi, un sostegno per le sue convinzioni teoriche, con una padronanza tale da creare un'esegesi che è sottoposta ad una contemporanea azione di forze

⁷⁸ Non si dimentichi, però, che in molte chiose esegetiche Tasso conserva la sua propensione a commentare immagini ed *exempla* di altri autori.

⁷⁹ cfr. MARTIGNONE 1995, p. 135. Frequente la dicitura «il poeta in questo luogo imita [...]» o «disse il Tasso» o, ancora, formule dubitative come «si può credere che si dolesse» o «intende forse», «potrebbe intendere allegoricamente» (cfr. *ibidem*).

⁸⁰ Tale definizione è desunta dalle osservazioni di Biagini in merito alla *Lezione* cfr. BIAGINI 1997, p. 458.

estrinseche, di rimando ad una produzione altra, ed intrinseche, con i ripetuti rinvii al *corpus* tassiano, di natura poetica e non. Ne deriva un articolato sistema in cui il concorso di *loci*, simultaneamente, rassicura e sorprende chi si appresta a leggere le chiose espositive. Quest'ultimo, infatti, può essere confortato dalla ricorsività⁸¹, accompagnato da Tasso a riattraversare, esercitando la raffinata arte della memoria, i momenti dell'estetica di un poeta che intesse precisi e mai casuali percorsi di lettura⁸². Ma, al contempo, è un lettore colto dalla sorpresa per l'*agudeza* della nuova associazione che fa sì che l'osservazione o il precetto ripresentati nelle *esposizioni* rivestano di nuovi significati i versi analizzati.

⁸¹ Si noti come vi sia un alto grado di ricorsività anche tra le stesse *esposizioni*, determinando una forte coesione interna.

⁸² Del resto, insistono forti connessioni tra i vari scritti tassiani e si badi come non si tratti semplicemente di richiami semantici, spiegabili alla luce di un vocabolario o di un linguaggio formulare che si stabilizza e si mantiene nel tempo (cfr. l'immagine del *palagio* che occorre sia nell'*Apologia* sia nel *Cavaletta* -cfr. TASSO 1875, I, p. 348 e TASSO 1991, p. 227-), o di dettagli eruditi che occorrono nelle diverse prose, come, ad esempio, le statue di Dedalo (cfr. *Cavaletta* 10, *Porzio* 67-68 e *Cataneo idoli* 37 e sgg; sull'argomento si veda RESIDORI 1999; PIGNATTI 2000, pp. 223-250 e RUSSO 2002, p. 30) ma di un ritornare su medesimi nodi teorici non dovuto esclusivamente ad una contiguità temporale nella composizione delle opere. La loro permanenza è, infatti, frutto di un ragionare ininterrotto, non sempre immutabile ma passibile di seppur minime variazioni o integrazioni, come quello della doppia origine della poesia e dei poeti che operano «per arte» e per natura, tema fondamentale della *Lezione* e del *Cavaletta*. In particolare, in *Cavaletta* 134, seppur riconoscendo che «i poeti gravi siano i regolati», come sostiene l'Alighieri, il Forestiero, e dunque Tasso, stabilisce la necessità di regole non incontrovertibili nell'ambito dell'arte, di una regola «che si pieghi e si torca secondo l'occasioni: il qual piegamento è il giudizio de l'artefice» (per l'origine del suo sminuire il valore delle regole a favore di una maggiore libertà vi è il *De poetis* di Giraldis, nel quale, ad esempio viene elogiato Pontano, poeta che può esser accostato agli antichi nonostante non rispetti sempre le regole. cfr. PANDOLFI 1996, p. 355 e nota 84).

3 Per una morfologia dell'esegesi amorosa: il modello di Ludovico Castelvetro

Nella volontà tutta rinascimentale di «organizzare e definire il reale, di catalogare lo scibile secondo entità e misure», procedendo da un passato lirico illustre e guardando unitamente alla poesia contemporanea, Tasso, con le *esposizioni* «sottopone a indagine il proprio lavoro, anzi la materia del proprio lavoro»⁸³. L'esigenza nasce, come si è visto, dal «suo continuo interrogarsi sulle ragioni della lirica»⁸⁴ che lo induce a ideare una composita e inusuale architettura per il suo libello amoroso, in cui esprimere quella viva tensione, tutta cinquecentesca, verso un nuovo linguaggio poetico⁸⁵ e di rivendicare una propria originalità nel panorama lirico, servendosi anche, e specialmente, di una solida base ermeneutica⁸⁶. Quale forma dare a una così elevata ambizione insieme poetica ed esegetica? A quale genere e/o modello ispirarsi per un'antologia chiamata a rispondere a così alti intenti?

Le poche carte autografe dell'Ottoboniano latino 2229⁸⁷ che conservano pochi lacerti testuali di prova di commento ai due sonetti *Voi che passate e sulla destra sponda*⁸⁸ e *Questa del puro ciel felice imago*⁸⁹, poi confluiti in identica lezione nella stampa *Marchetti*⁹⁰, lasciano intendere che Tasso aspiri

⁸³ DANIELE 1983, p. 35.

⁸⁴ TOMASI 2012, p. 16.

⁸⁵ Tale bisogno si afferma a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta, per poi farsi sempre più esplicito dagli anni Settanta (cfr. *ivi*, p. 6).

⁸⁶ Non si tratta dell'unico esempio testuale cinquecentesco che persegue questa strada, anche se spesso si tratta di un processo attuato non solo a posteriori, ma anche da una figura autoriale altra rispetto a quella del poeta. Si rammenti la *Dichiarazione* di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna, che disegnano un percorso spirituale mediante l'impiego del filtro neoplatonico (cfr. BIANCO 1998a e 1998b; CINQUINI 1999 e TOMASI 2012, p. 10), o il commento di Francesco Patrizi e di Alessandro Borghesi alle Rime di Luca Contile, Venezia 1560 (cfr. TOMASI 2012, pp. 11 e sgg e bibliografia relativa).

⁸⁷ cfr. SOLERTI 1895, I, p. 743 e TASSO 1898-1902, I, pp. 129-132 e 258. Secondo Solerti, il manoscritto parzialmente autografo con segnatura Ott. lat. 2229 (V₁) della Biblioteca Apostolica Vaticana venne impiegato come base per la stampa *Marchetti* (cfr. SOLERTI 1895, I, p. 743; TASSO 1898-1902, I, pp. 129-132 e 258), mentre per Caretti V₁ «documenta fedelmente il piano primitivo per la Seconda parte, ma non ha con l'edizione definitiva altro particolare rapporto. [...] Il codice, perciò, da cui è derivata la *Seconda parte* bresciana, doveva essere non tanto una copia fedele di V₁ quanto una copia del *dossier* del Licino, ossia una riproduzione di V₁ aggiornato» (CARETTI 1950, p. 90.); BAGLIANI 2003, pp. 89 e sgg.)

⁸⁸ *Marchetti* 78. Ott. lat. cc. 23r-23v. Emblematicamente la prima chiosa rimanda al sonetto rinterzato della *Vita nuova* *O voi che per la via d'Amor passate*.

⁸⁹ *Marchetti* 86. Ott. lat. 2229, c. 45v.

⁹⁰ DE MALDÉ 2008, p. 243.

alla tecnica dantesca. Dalla prossimità dei versi e della prosa delle pagine autografe si ha l'impressione, difatti, che Tasso ricalchi la testura del prosimetro della *Vita Nova*⁹¹, pur non riprendendone fedelmente l'impostazione⁹².

Una più soddisfacente risposta ai quesiti si può agilmente reperire osservando con cura le pagine dell'edizione curata dall'editore Osanna. Una delle più evidenti peculiarità del commento tassiano è, infatti, la non sistematicità, il carattere frammentario delle chiose, non unite sintatticamente a creare un discorso coeso, e che ben si riflette nella *mise en page* di Osanna⁹³. È un'esegesi che avanza contemporaneamente al testo poetico, in rapporto dinamico con esso. Ciò appare visivamente evidente nelle carte della stampa che ospitano le canzoni, nelle quali, ad ogni stanza, seguono le chiose di commento relative, realizzando un'alternanza tra testo poetico ed *esposizioni* con molta probabilità attinta dalle prove esegetiche di Castelvetro. Tasso ha modo di conoscere molto bene l'esperimento compiuto dal filologo con il *Canzoniere* e con i *Trionfi* petrarcheschi grazie al volume edito nel 1582 con il titolo *Le rime del Petrarca, brevemente sposte per Castelvetro*⁹⁴, di cui si conserva nella Biblioteca Apostolica Vaticana una copia annotata dalla mano tassiana⁹⁵. Castelvetro, infatti, nel suo studio delle liriche petrarchesche,

⁹¹ La *Vita nova*, così come definita da Folena, è sia «un testo unico ma costituito di tre testi, le poesie originali, le loro occasioni narrative o provenzalmente *ragioni*, e lo loro divisioni: tre aspetti diversi e contrastanti dell'autocommento» (cfr. FOLENA 1997, p. 312).

⁹² La suggestione è stata avanzata da Emilio Russo nel corso di una relazione su Tasso e Dante.

⁹³ Anche nella stampa *Marchetti* del 1593, Tasso manterrà l'impostazione della pagina così come era nel canzoniere amoroso del 1591, imprimendo, da un punto di vista editoriale, una forte unità tra le due raccolte.

⁹⁴ LE RIME | DEL PETRARCA | brevemente sposte | PER | LODOVICO CASTELVETRO | Con privilegio del Re cristianissimo | impresa | In Basilea ad istanza di Pietro | de Sedabonis. | M D LXXXII. Sotto il nome di Pietro de Sedabonis si cela l'eretico lucchese Pietro Perna (cfr. CASTELVETRO 1979, II, pp. 391-392 e PERINI 2002, p. 499). Il libro si compone di due volumi rilegati insieme, ma ognuno dei quali provvisto di una numerazione autonoma. Il primo contiene il frontespizio, un estratto del privilegio di stampa, la dedica di Giacomo Castelvetro al Duca Alfonso II, l'epistola «A' lettori» e la *Parte prima* con l'esegesi al segmento testuale del *Canzoniere* che comprende *Rvf* 1-266 (cc. 1-447). Segue poi, nel secondo volume, la *Parte seconda*, con il commento a *Rvf* 267-366 (cc. 1-175) e la *Parte terza* con i *Trionfi* (cc. 177-364). A conclusione del volume vi è l'indice dei capoversi riportati secondo l'ordine alfabetico e ripartiti per genere metrico e l'appendice di testi dell'aldina petrarchesca del 1514 (cfr. DE ROBERTIS 1978) e l'*errata corrige* (cfr. GHIRLANDA 2007, p. 115). Particolarmente ampia la bibliografia su tale opera di Castelvetro cfr. RAIMONDI 1994, pp. 57-142; BIGI 1987; CRISCIONE 1992; GROHOVAZ 1993; TROVATO 1999; RONCACCIA 2006.

⁹⁵ Il volume compare nell'inventario stilato da A. M. Carini in CARINI 1962, p. 101, con segnatura Stamp. Barb. Cr Tass. 14. Delle postille al *Canzoniere* e ai *Trionfi*, ivi presenti, ha

prepone ad ogni testo una piccola introduzione nella quale presenta la materia trattata e accompagna i componimenti con puntuali note di commento che possono riferirsi a versi, o a piccole porzioni di essi, riportando in carattere maiuscolo le tessere petrarchesche sottoposte ad analisi. Nel caso di sonetti, le chiose, sempre intervallate da spazi bianchi e messe a capo, sono riunite in calce al testo, mentre quando, invece, ad esser spiegate sono le canzoni o i capitoli dei *Trionfi*, Castelvetro alterna i versi di Petrarca con la sua prosa, secondo la modalità poc'anzi rilevata per la stampa tassiana. Ma non si tratta dell'unica analogia: Tasso, infatti, emula l'esempio del critico letterario scegliendo il carattere maiuscolo per indicare i versi che vuole sottoporre a commento e con l'elemento paratestuale degli *argomenti* quasi ricalca l'introduzione che preparava alla lettura delle rime di Petrarca⁹⁶.

Analizzando più da vicino la strategia esegetica tassiana, si ha però ben presto la sensazione che l'influenza dell'opera di Castelvetro operi ancor più in profondità, non fermandosi ad un puro livello grafico. Dalla stampa del 1582, Tasso desume non solo specifiche chiavi interpretative di Petrarca, molte delle quali riprese nelle *esposizioni* di *Osanna*⁹⁷, ma impara anche ad

fornito una prima edizione Guido Baldassarri in un contributo apparso nel 1975 sulla rivista *Studi Tassiani* (cfr. BALDASSARRI 1975). La disamina del *ductus* e dell'inchiostro, nonché la posizione delle chiose rispetto alle sottolineature e agli altri segni di attenzione, fa presupporre che l'intervento di Tasso si sia svolto a più riprese (cfr. *ivi*, p. 7). Ne consegue, pertanto, che la datazione certa riferita a una singola postilla non possa essere estesa alle altre e che si debba limitare ad assumere il 1582, anno di pubblicazione della stampa, quale termine *post quem*. I diversi punti di contatto che si rinvencono tra le annotazioni e determinate opere dell'autore permettono, comunque, di circoscrivere il periodo entro cui inserire l'utilizzo del volume e di ascriverlo sicuramente alla tarda attività tassiana, rilevando un uso che si fa sempre più intensivo negli anni compresi tra il 1585 e 1594. Baldassarri rileva, ad esempio, l'emersione di riferimenti petrarcheschi compatibili con le chiose del volume nella lettera 531 indirizzata a Vincenzo Gonzaga il 4 luglio 1586 (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 555), nonché zone di interferenza tra l'esemplare Stamp. Barb. Tass. Cr 14 e alcuni dialoghi tassiani quali *La Cavaletta*, *Il Manso ovvero de l'amicizia* e *Il Conte ovvero de l'impresie* (cfr. BALDASSARRI 1975, pp. 7-12). Da ricordare che Tasso, per la lettura dei *Rerum vulgariarum fragmenta*, si serve anche del commento al Canzoniere di Giulio Camillo e dell'edizione commentata redatta da Alessandro Vellutello (cfr. SOLERTI 1895, p. 119; SOZZI 1961, p. 45; D'ALESSANDRO 2002, p. 747; RUSSO 2005, p. 5). Il riferimento esplicito al Vellutello è in *Cavaletta* 70 (cfr. TASSO 1998, II, p. 694), elemento questo che fa presupporre a Francesca D'Alessandro che l'autore, nel momento della composizione del dialogo si servisse di tale edizione (cfr. D'ALESSANDRO 2002, p. 749).

⁹⁶ In essi, Tasso, oltre a dare informazioni utili per ricreare il contesto narrativo entro cui collocare il componimento, intessendo una sottile ed essenziale trama della vicenda amorosa, a volte si abbandona nella formulazione di giudizi stilistici, come in *Osanna* LIII: «Si pente d'haver troppo magnificamente parlato de la sua sofferenza [...]». L'avverbio «magnificamente», alla luce della coincidenza del ruolo di poeta con quello di amante, estende una valutazione stilistica-formale alle liriche che precedono il sonetto.

⁹⁷ Tali circostanze rafforzano l'idea che, ai fini della valutazione della ricezione tassiana del *Canzoniere*, è comunque necessario prendere in considerazione il tramite dell'esegesi

accostare la sua scrittura ai lirici latini e greci, ad esibire dettagli geografici ed eruditi, a riproporre preziose suggestioni mitologiche, raccontando curiosi aneddoti relativi a personaggi mitici della tradizione classica. Lo sforzo di assimilazione del metodo di Castelvetro è visibile dalle innumerevoli note tassiane che, nel postillato Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, si riferiscono alla prosa esegetica, non limitandosi, dunque, a segnare il testo petrarchesco⁹⁸. La costanza con cui il poeta sottolinea e annota è sia riflesso del proposito di acquisire una ben strutturata modalità di commento sia immagine della volontà di fissare, ai margini delle carte e nella memoria, più lacerti testuali possibili da reimpiegare all'interno delle proprie opere, rendendo sempre più ricco il canone di modelli da richiamare per la sua poesia, questi ultimi desunti dal sostrato letterario, classico e volgare richiamato dallo stesso Castelvetro. L'*auctoritas* del filologo modenese agisce, quindi, nell'esperienza del Tasso critico dell'antologia *Osanna* sotto una duplice prospettiva. Esso ispira e suggerisce l'*involutro* da dare al proprio esercizio esegetico, facendo divenire il suo canzoniere amoroso un raffinato prodotto letterario da affidare non solo alla contemporaneità, ma anche alla posterità, al pari dei *Fragmenta* o dei *Trionfi*. E, ancora, Castelvetro, per il poeta cinquecentesco, è autore su cui modulare la ricezione petrarchesca, che incarna anche la figura di erudito, da cui attingere non solo citazioni, soprattutto latine e greche, ma anche *exempla* e informazioni geografiche- storiche da inserire in *Osanna*.

petrarchesca cinquecentesca. E si consideri che, se per l'accertamento del ruolo svolto da Castelvetro ci può avvalere delle note tassiane, risulta più difficile, in mancanza del postillato con le rime di Petrarca *esposte* da Vellutello, stabilire con precisione i termini della mediazione esercitata da tale prova di commento.

⁹⁸ Un impiego congiunto di testo poetico e commento, da parte del poeta cinquecentesco, è provato dalle annotazioni ai versi del *Canzoniere* che, molto spesso, interagiscono con quelle che si riferiscono alla prosa di Castelvetro, rilevando come sia pratica usuale, il ritornare sui medesimi elementi sia sui *Fragmenta*, sia sulle note esplicative del filologo modenese.

4 Rapporto testo- commento

Il commento, elemento paratestuale sprovvisto di autonomia e dotato di senso solo se in rapporto al testo⁹⁹, conferisce a quest'ultimo un significato privilegiato, affermandolo e spingendo il lettore a soffermarsi di più nella lettura dei versi¹⁰⁰. Il suo studio richiede, dunque, l'analisi del suo rapporto con il testo poetico, valutando in che modo esso ne funga da supporto. In *Osanna*, data la particolare strutturazione del progetto esegetico autoriale, il legame tra le rime e la prosa di commento può esser esaminato tenendo conto di tre distinti, ma complementari, livelli:

1. rapporto tra le liriche del canzoniere che si realizza mediante le *esposizioni*.
2. ripartizione delle chiose all'interno del componimento e loro numero.
3. relazione tra i versi citati nell'esegesi e il loro commento.

Come già anticipato, l'unità della stampa è garantita soprattutto dagli strumenti paratestuali e, in particolare, da quelle *esposizioni* che, esplicitamente, disegnano linee tra i vari testi, rafforzando i legami tra i componimenti¹⁰¹. Ciò avviene, ad esempio, in *Osanna XVII, esposizione 7*:

«E dove caro premio al fin si deve»: ne gli occhi parimente, come s'è detto di sopra ne l'Amoroso dialogo.

Diversamente da quanto potrebbe apparire in un primo momento, non si tratta di un rinvio intertestuale, al dialogo di argomento amoroso *La Molza*, ma di uno interno alla raccolta, che svela i richiami tra due testi, alludendo a *Dov'è del mio servaggio il premio, Amore?* (*Osanna XI*), stanza definita «dialogo» nell'*argomento*¹⁰².

⁹⁹ cfr. BESOMI 1991, p. 313; GENETTE 1989, p. 313; SEGRE 1992, p. 3.

¹⁰⁰ cfr. STIERLE 1990, p. 19.

¹⁰¹ cfr. MARTIGNONE 1995, pp. 315 e sgg.; si rinvia, ancora, a BASILE 1984, p. 105: «catene di riferimenti che interagiscono».

¹⁰² cfr. *Osanna XI, argomento*: «In questo dialogo fra il Poeta e l'Amore, si dimostra come ne gli occhi de la sua Donna sia il premio de la sua servitù» (TASSO 2016, p. 14).

I sottili legami intratestuali vengono dunque esplicitati con espressioni formulari quali «come abbiamo giù detto», «già s'è detto», «Accenna la proprietà del lauro già narrata di sopra» in alcune delle quali l'autore si premura di indicare con precisione anche il titolo del componimento «Haveva parlato della costanza propria in quel sonetto *Mentre soggetto al tuo spietato regno*»¹⁰³. Tali indicazioni consentono al lettore di attraversare l'edizione servendosi dell'apparato esplicativo, imponendo «una lettura dei testi che non può prescindere dai loro rapporti logici, dalle loro concatenazioni interne»¹⁰⁴. In altri casi, la relazione non è resa nota dall'autore, ma è passibile di ricostruzione anche da parte di un lettore non particolarmente attento. Si tratta, infatti, di chiose che definiscono una trama di concorsi tematici. Si veda *Osanna XXV, esposizione 44a*:

«Qual ape industrie»: assomiglia Amore a l'ape, come prima havevan fatto i poeti greci.

La chiosa dialoga a distanza con *Osanna CLXX, esposizione 16a*, glossa che si sofferma anch'essa sull'immagine delle api:

«A guisa d'api»: TEOCRITO paragonò gli Amori a gli usignoli, il TASSO a l'api per rispetto de l'ago, come paragonò l'istesso Poeta in un altro suo picciol poema nel quale finge ch'Amore, furando il mele, sia punto da l'ape.

Ad una lettura congiunta, le due *esposizioni* sembrano quasi completarsi, suggerendo l'identità di almeno uno dei poeti greci a cui Tasso allude a margine del verso 44 della canzone *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*. Si può verificare, inoltre, che una chiosa ritorni identica in due luoghi della stampa, come per *Osanna XXV, esposizione 33b*:

«et una istessa face»: perché Himeneo si dipinge con la face.

e *Osanna CXXVII, esposizione 2*:

¹⁰³ cfr. MARTIGNONE 1995, p. 135.

¹⁰⁴ cfr. *ivi*, p. 138.

«Hor s'ha fatta Himeneo la santa face»: perché Himeneo si dipinge con la face.

Nelle ultime quattro glosse riportate emerge come la tecnica tassiana miri a creare, con una ricorsività interna, un *continuum* tra le rime per Lucrezia e quelle per Laura, facendo affiorare il ricorrere di medesimi *topoi* nelle due parti del canzoniere.

Abbandonando la prospettiva macrostrutturale del *liber* amoroso, il legame rime-*esposizioni* può essere indagato a partire dalla distribuzione delle chiose per ogni componimento e la loro quantità numerica. Osserviamo, sin da subito, che la ripartizione non è regolare, non dedicando ad ogni singolo componimento un numero eguale di chiose. Vi sono sonetti con otto *esposizioni*, altri con sei¹⁰⁵, con quattro¹⁰⁶ o con una sola¹⁰⁷ e che possono prediligere solo l'analisi delle quartine o, viceversa, delle terzine. Anche per le canzoni, fatta eccezione per *Hor che lunge da me si gira il sole*, in cui ad ogni strofe il poeta riserva un'essenziale prosa di commento, per un totale di sette *esposizioni* per sette unità strofiche, non si rinviene un trattamento equilibrato delle stanze.

Nel considerare, infine, il rapporto tra i versi citati nell'esegesi e il loro commento, si evidenzia, molto spesso, la presenza di chiose, in posizione esordiale che, seppur abbiano a testo il primo verso, o parte di esso, offrono una valutazione complessiva del componimento, come in *Osanna X*, *esposizione 1a*:

«Occhi miei lassi»: ad imitazione di quella altra del PETRARCA la qual comincia nel medesimo modo, e ne l'istessa maniera è tessuta: in quella gli occhi sono persuasi a l'accortezza, in questa a l'ardire; in quella gli spaventa la crudeltà, in questa gli assicura la pietà.

Dai pochi esempi riportati si deduce come, per comprendere al meglio la complessità dell'esperimento di commento tassiano, sia indispensabile

¹⁰⁵ cfr. ad esempio *Osanna XXXI*, *Osanna CLXVII*.

¹⁰⁶ cfr. ad esempio *Osanna CXLIX*.

¹⁰⁷ cfr. ad esempio *Osanna CXIX*.

considerare il rapporto tra testo poetico e testo esegetico distinguendone i diversi, ma strettamente congiunti, livelli.

4.1 Divergenze tra testo poetico e prosa di commento¹⁰⁸

Nonostante con le *esposizioni* l'autore cinquecentesco aspiri ad una cristallizzazione dei versi e al raggiungimento di una perfezione poetica, fissando in sede esegetica l'espressione lirica, sono tante le chiose che commentano una lezione differente da quella messa a testo. Se, infatti, dai richiami interni si deduce che il commento venne redatto su un canzoniere il cui assetto coincideva in massima parte con quello definitivo¹⁰⁹, da alcune varianti grafico-linguistiche e redazionali, si può presupporre che Tasso si serva di un testo in parte differente rispetto a quello che giungerà alle stampe¹¹⁰. L'autocommento registra, infatti, lezioni anteriori in *Osanna I, esposizione 9*; *Osanna II, esposizione 4*; *Osanna III, esposizione 7*; *Osanna XVI, esposizione 7*; *Osanna LXXX, esposizione 13*; *Osanna CIV, esposizioni 2, 64*; *Osanna CXLVII, esposizione 20*¹¹¹, lezioni singolari in *Osanna XV, esposizioni 4, 10*; *Osanna XVII, esposizioni 2, 11*; *Osanna CIV, esposizioni 4, 32, 59, 68, 149, 151*; *Osanna LXXXVIII, esposizione 12*; *Osanna CXLVIII, esposizione 3*¹¹².

Come intuito da Martignone, Tasso esamina componimenti che saranno oggetto, in un secondo momento, di successiva revisione non facendo corrispondere, però, nelle chiose esegetiche, le correzioni¹¹³.

¹⁰⁸ Per una più approfondita trattazione dell'argomento si rinvia alle imprescindibili pagine di introduzione dell'edizione critica curata da Vania de Maldé per l'Edizione nazionale (cfr. TASSO 2016, pp. XXIV e sgg).

¹⁰⁹ Come quelli tra CVII e CVIII; CXLIII e CXLIV; CLXXIX-CLXXX (cfr. *ivi*, p. XXIV).

¹¹⁰ cfr. *ibidem*.

¹¹¹ cfr. *ibidem*.

¹¹² DE MALDÉ 2008, p. 244.

¹¹³ cfr. MARTIGNONE 1995, p. 136. Del resto «l'ipotesi di percorso inverso (cioè che sia il commento a testimoniare varianti evolutive) è decisamente contraddetta dal confronto con il *Chigiano*, per i testi comuni alle sillogi» (*ibidem*).

5 Tipologia delle *esposizioni*: un tentativo di classificazione

Cimentarsi in un commento al testo vuol dire elaborare «un apparato di illustrazioni verbali»¹¹⁴ per facilitarne la comprensione, offrendo un servizio al testo e al suo lettore¹¹⁵. Con l'uso di determinati strumenti, si può rendere più limpido il suo dettato, facendo risaltare le sue potenzialità, i suoi debiti con le fonti, il perdurare di immagini nell'autore o in quelli a lui precedenti o coevi. Si può, inoltre, propendere verso un'analisi metrica o stilistica-formale, sottolineando i tratti caratteristici del testo, in modo da rivendicarne l'originalità o la forte dipendenza da un modello. Da queste essenziali premesse si intuisce la difficoltà insita in una possibile definizione dell'arte ermeneutica, ancor più difficile da dare quando è lo stesso autore a impegnarsi nell'interpretazione della propria opera, poiché chiamato a misurarsi con ciò che il testo richiede¹¹⁶, le esigenze del lettore e la propria volontà. Nel caso dell'esegesi tassiana, tale *impasse* può essere superata ricercando nell'autocommento, nonostante l'eterogeneità dei materiali e delle tante prospettive teoriche, delle costanti da mettere a sistema. Ciò è favorito non solo dall'organizzazione strutturale del commento stesso e dalla brevità degli enunciati, ma anche da una pronunciata ricorsività del linguaggio: Tasso, *lavorando* su determinate parole, moduli poetici, nell'invitare, dunque, il lettore a ragionare sulla poesia, utilizza espressioni ben codificate, che nella loro ripetitività divengono quasi formulari, rendendo molto simili le chiose¹¹⁷.

Malgrado, quindi, la complessità e forse l'irrealizzabilità del progetto, che emerge nei tratti di incompiuto e nelle tante imprecisioni, viene avanzata una

¹¹⁴ SEGRE 1992, p. 3.

¹¹⁵ cfr. DECARIA 2020, p. 29.

¹¹⁶ Per il commento come «pratica artigianale» che nasce in relazione con il testo si veda la riflessione di Tiziana De Rogatis: «La pratica del commento è una forma di conoscenza incarnata. Non si può separare la sua teoria dall'oggetto cui si applica: la teoria vive nella forma di un pensiero legato alla prassi, al farsi di una esperienza: quella della lettura di un testo e della sua traducibilità in una dimensione comunitaria, attraverso i due tempi concatenati del commento e dell'interpretazione. La pratica del commento è una disciplina artigianale» (DE ROGATIS 2017, p. 5).

¹¹⁷ Ad esempio, l'avvio con l'avversativa «ma» segna spesso una situazione di ribaltamento inatteso.

suddivisione delle *esposizioni* sulla base dell'aspetto in esse trattato o approfondito:

- a. parafrasi e spiegazione del testo: l'autore propone una parafrasi, finalizzata a chiarificare il senso della porzione testuale analizzata.
- b. retorica: il poeta mette in evidenza una figura retorica.
- c. metrica: commento del profilo metrico dei componimenti.
- d. grammaticale: rilievo di determinati fenomeni grammaticali inerenti alla fonetica, morfologia e microsintassi.
- e. semantica: l'autore fornisce il significato della voce su cui si sofferma.
- f. chiosa di natura erudita: il poeta approfondisce dettagli mitologici, storici o geografici.
- g. riferimento alle fonti: la natura del rinvio può essere generica, con il richiamo a opere/autori senza alcuna particolare indicazione, oppure può avverarsi con la citazione, più o meno precisa, di segmenti testuali.

Si osservi che la classificazione esposta non è da considerarsi assoluta e che un'unica *esposizione* può contenere al suo interno più osservazioni rientranti in più categorie.

a Parafrasi e spiegazione del testo

Uno dei principali scopi del commento, soprattutto di quello d'autore, è dare al lettore la parafrasi del testo, essendo insita l'idea che sia proprio l'autore colui che è in grado di interpretare correttamente il testo¹¹⁸. Interessante osservare come in *Osanna* l'autore del commento faccia riferimento all'autore dei testi come se si trattasse di un'altra persona, proponendo spesso le sue interpretazioni in modo ipotetico, lasciando aperta la possibilità di altre spiegazioni.

Sotto tale categoria rientrano, pertanto, quelle chiose che spiegano versi o singole tessere lessicali, limitando la polisemia del frammento testuale

¹¹⁸ cfr. CARRAI 2003, p. 224. Sul nesso tra *interpretazione* e *commento* fondamentali le parole di Luperini: «Il fatto è che il commento fornisce il fondamento e il limite dell'interpretazione» (LUPERINI 2006, p. 6).

analizzato, secondo una tendenza che Tasso sperimenta in questi stessi anni, nel passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata*¹¹⁹.

Si veda *Osanna* IV, *esposizione* 4:

«Com'era all'hor che parvi al sol di gelo»: cioè nel tempo che prima vide la sua Donna.

La parafrasi dei versi può aggiungere informazioni rispetto al testo poetico come in *Osanna* LXX, *esposizione* 1:

«Mentre Madonna s' appoggiò pensosa»: ad un tronco di lauro, o ad altra cosa sì fatta.

In molte chiose, inoltre, Tasso non fornisce un chiarimento univoco dei versi, lasciando il lettore nel dubbio di alcune interpretazioni, debitamente introdotte da formule quali «potrebbe intendere allegoricamente», «questo mi pare un principio di un nuovo amore», «si può credere che si dolesse»¹²⁰.

b Retorica

Nell'indagine sullo stile lirico che si materializza nell'edizione *Osanna*, non sono poche le *esposizioni* che trattano di espedienti retorici¹²¹. Tra le figure analizzate si ricorda l'aggiunto¹²², l'allegoria¹²³, l'antitetico o il contrapposto¹²⁴, l'apposizione¹²⁵, la contraddizione¹²⁶, la conversione,

¹¹⁹ cfr. FERRETTI 2006, p. 107 e RESIDORI 2004.

¹²⁰ MARTIGNONE 1995, p. 135.

¹²¹ «Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere fiorito e ornato; la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità. Fiorito deve essere lo stile del lirico e perché più spesso appare la persona del poeta, e perché le materie che si piglia a trattare per lo più sono (oziose), le quali, inornate di fiori e di scherzi, vili abiette si rimarrebbero; onde se per avventura fosse la materia morata trattata con sentenze, sarà di minor ornamento contenta» (TASSO 1964, p. 181).

¹²² cfr. *Osanna* IX, *esposizione* 6b.

¹²³ cfr. *Osanna* LVI, *esposizione* 1b-2.

¹²⁴ cfr. *Osanna* IX, *esposizione* 8-9; *Osanna* XL, *esposizione* 9; *Osanna* LXXXV, *esposizione* 1b-2.

¹²⁵ cfr. *Osanna* XXXVII, *esposizione* 11a.

¹²⁶ cfr. *Osanna* XVII, *esposizione* 2b.

l'iperbaton¹²⁷, la metafora¹²⁸ o la traslazione¹²⁹, la metonimia¹³⁰, la prosopopea¹³¹, la similitudine¹³², la sinestesia¹³³, molte delle quali discusse nei *Discorsi*. Nella stampa l'espedito maggiormente commentato è la metafora, figura che per Tasso si riferisce «al parlare splendido e tutto sublime»¹³⁴. Si vedano, ad esempio, due chiose di *Osanna X*:

8 «Questo sì puro e sì dolce sereno»: con la metafora presa da l'aria e dal cielo, mostra quanto facilmente possano turbarsi gli occhi de la sua Donna.

12 «Il lampeggiar di bei lumi cortesi»: metafora presa dal cielo, il qual co' lampi suol predir il caldo e l'ardore de la state.

Il poeta spiega i versi indicando gli elementi della natura da cui ha *preso* la metafora, con una terminologia costante.

Altrettanto numerose sono le glosse che mettono in rilievo la *conversione*, «forma magnifica del parlare»¹³⁵ e quelle che analizzano l'anfiteo o contraposto, figura di pensiero apprezzata nei *Discorsi del poema eroico*¹³⁶ e lodata, a margine di *Osanna IX*:

8-9 «Poi che fui colto, e di spedito e leve | Tornai grave, e 'mpedito»: anfiteti, o contraposti, che sono convenevolissimi ne l'ornata maniera di parlare, come insegna DEMETRIO FALEREO.

«Nemici de la gravità», così come sono detti nei *Discorsi del poema eroico*¹³⁷, i «contraposti» sono propri dell'ornato e, dunque, della lirica. Nel mettere in

¹²⁷ cfr. *Osanna XXXVIII, esposizione 3a*.

¹²⁸ cfr. *Osanna XXIII, esposizione 5b-6a; Osanna LXIV, esposizione 6; Osanna LVI, esposizione 1b-2*.

¹²⁹ cfr. *Osanna XXXVII, esposizione 3a; Osanna XXXVIII, esposizione 7a*.

¹³⁰ cfr. *Osanna LXXVIII, esposizione 4b*.

¹³¹ cfr. *Osanna IV, esposizione 2b-3a; Osanna IV, esposizione 7; Osanna VI, esposizione 2b-3a; Osanna VI, esposizione 7*.

¹³² cfr. *Osanna LX, esposizione [1-14]*.

¹³³ cfr. *Osanna LXXV, esposizione 5*.

¹³⁴ TASSO 1964, p. 181.

¹³⁵ cfr. TASSO 1964, p. 217.

¹³⁶ «e particolarmente mi paion belli i contraposti, come son quelli del Bembo: 'Npn son, se ben me stesso e te riguardo, / più da te gir teco: io grave e tu leggiero; / tu fanciullo e veloce, i' vecchio e tardo. / Arsi al tuo foco e dissi: «altro non chero», / mentre fui verde e forte'» (TASSO 1964, p. 233).

¹³⁷ TASSO 1964, p. 239

evidenza l'artificio dei due versi viene richiamato l'insegnamento dello pseudo-Demetrio e degli *anthiteti* o *contraposti*, estranei alla gravità e alla magnificenza dello stile e propri dell'ornato e, dunque, della lirica¹³⁸. Tali accenni, non rari, oltre che costituire, nello specifico, piccole osservazioni *in nuce* sulla lirica, sono elementi non secondari di una ben più ampia e articolata speculazione tassiana sulla teoria degli stili che caratterizza il suo fare poetico sin dagli anni giovanili.

In altre *esposizioni* Tasso offre una definizione dell'artificio usato, come in *Osanna XXXVIII, esposizione 3a*:

«Ma ne' furti d'Amor»: hyperbaton, come dicono i Greci, cioè trasportatione di parole fatta per ornamento.

mentre, in altre ancora, si dà l'indicazione di opere antiche, ove poter rinvenire un'analisi delle figure, come in *Osanna IX, esposizione 6b*:

«di bianca neve»: aggiunto, che ne l'oratore sarebbe per avventura vitioso, come insegna ARISTOTILE nel terzo de la Retorica, ma nel poeta è convenevole.

L'indagine sulla lirica risulta, naturalmente, privilegiata, data la materia del canzoniere, ma ciò non impedisce all'autore di toccare questioni inerenti allo stile oratorio, come in *Osanna XVII, esposizione 2b*:

«sì calda e bianca neve»: «E calda neve il volto» disse il PETRARCA, figura usitissima fra' Toscani, ne la quale s'implica contraditione tra l'aggiunto e 'l nome a cui s'aggiunge, come in quegli altri: «E dannoso guadagno, et util danno | E gradi ove più scende chi più sale, | Stanco riposo, e riposato affanno, | Chiaro disnore, e gloria oscura e nigra, | Perfida lealtate, e fido inganno». Questa figura dal poeta e da l'oratore è ricevuta per ornamento, dal dialettico altrimenti è considerata, come la considera ARISTOTELE nel secondo libro de l'Interpretatione. Imperochè, quando ne l'aggiunto è qualche cosa de gli opposti la qual sia seguita da la contraditione, non è vero, ma falso quel che si dice:

¹³⁸ Su tale insegnamento di Demetrio Falereo si rinvia almeno a GROSSER 1992.

come il dire l'uomo morto, che non è più uomo. Parimente la neve calda non è neve, o [la] neve animata, come disse DANTE: [d.].

Nelle *esposizioni* vengono, dunque, affrontati problemi di stile che accompagnano Tasso sin dai tempi della composizione della *Liberata*¹³⁹ e la fitta trama di riprese ed echi testuali che si instaura con le altre opere teoriche tassiane consente di allargare il *corpus* critico del poeta cinquecentesco, restituendo la piena vitalità dei processi di elaborazione stilistica teorizzati e da lui messi in pratica.

c Metrica

Nel presentare le rime, Tasso opera, a volte, un'analisi metrica-stilistica-formale, instaurando raffronti metrici tra le testure dei propri componimenti e quelle dei testi della tradizione. L'ultima chiosa di *Osanna IX* evidenzia una coincidenza di schema tra la ballata tassiana e una ballata petrarchesca:

12b «ahi fera invida spoglia»: chiama «spoglia» il guanto, come chiamò il PETRARCA «Chi hebbe al mondo mai sì dolci spoglie?». E la chiama «fera», et «invida» affettuosamente, perchè gli ricuopre il suo diletto. E tutta questa ballata è fatta ad imitatione di quella del PETRARCA «Lasciar il velo per sole, o per ombra» e con la medesima testura.

L'esposizione è bipartita: nella prima parte l'autore chiosa il termine «spoglia», per poi offrire una valutazione metrica del componimento, dichiarando l'identità metrica con l'antica ballata petrarchesca *Lasciar il velo per sole, o per ombra* (Rvf XI).

Osservazione metrica analoga si legge a margine di *Osanna X*, ballata contigua a *Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto* (*Osanna IX*) e che condivide con l'archetipo petrarchesco (Rvf CCLXXV), lo schema metrico e il verso esordiale:

¹³⁹ Si rinvia almeno al lavoro di Vitale in VITALE 2009.

Osanna X, 1a «Occhi miei lassi»: ad imitazione di quella altra del PETRARCA la qual comincia nel medesimo modo, e ne l'istessa maniera è tessuta: in quella gli occhi sono persuasi a l'accortezza, in questa a l'ardire; in quella gli spaventa la crudeltà, in questa gli assicura la pietà.

d. Grammaticale

Scorrendo le chiose, emerge l'inclinazione tassiana a commentare congiunzioni, particolari forme verbali, con il risultato di ampliare il versante grammaticale, esplorato saramente nelle sue opere, se non in brevi accenni¹⁴⁰.

Nell'analizzare soprattutto usi petrarcheschi, Tasso rende lecite alcune forme ammesse nella sua poesia, come in *Osanna XXXIV, esposizione 3*:

«E specchio in tanto a le mie luci io fea»: in cambio di «facea», per accorciamento usato da PETRARCA in molti luoghi, e particolarmente in quello: «E tremar mi fea dentro a quella pietra». Nondimeno perché questa parola non è usata in rima dal Petrarca, altrimenti si legge «E dolce specchio in tanto a me facea».

e in *Osanna XXXIX, esposizione 1a*:

«Perchè Fortuna ria»: «perchè» in vece di «benchè», usatissimo da PETRARCA in molti luoghi, e particolarmente in quello: «Perch io t'habbia guardato di menzogna».

e. Semantica

Fanno parte di tale gruppo quelle osservazioni esegetiche inerenti al significato dei termini che, più che allegare ai versi una loro parafrasi,

¹⁴⁰ Si veda la *Lettera poetica XI*, in cui per sostenere l'espressione «figlia d'Adamo» (*Ger. Lib. IV 35, 3*) richiama l'esempio degli antichi (cfr. TASSO 1995, p. 86).

puntualizzano al lettore la sfumatura lessicale di una o più voci. Si vedano due glosse di *Osanna* IV:

6 «E 'l possente desio, ch'in me s'indonna»: chiama «possente» il desiderio, perché s'usurpa l'imperio de la ragione, de la quale è proprio il signoreggiar ne l'anima, e quella signoria somiglia quella de' re legittimi. Però dice il PETRARCA: «Fatto citar dinanzi a la Regina». Questa altra è somigliante a la tirannide, laonde dal PETRARCA Amore è chiamato tiranno: «... e non questo tiranno | Che del mio stratio ride, e del mio danno».

7-8 «S'indurò come suole alta colonna, | O scoglio, o selce al più turbato cielo»: la sua Donna, conoscendo ne l'amante perturbato l'ordine de le potenze de l'animo e'l senso signoreggiare, ché questo significa «indonna», si sdegnò e divenne simile ad alta colonna per l'altezza, a scoglio et a selce per la durezza. Et imita Monsig[nor] DA LA CASA in quel luogo: «...come alpestra selce, | Che per vento, e per pioggia asprezza cresce».

Nella prima oggetto di attenzione è il lemma «possente», mentre nella seconda, il poeta ritorna sul verbo «indonnare», specificandone il senso.

f Chiose di natura erudita

Vi sono, poi, annotazioni di commento che vertono su aspetti di carattere storico-erudito, tratto, questo, che rende la pratica esegetica della stampa *Osanna* estremamente simile a quella maturata da Castelvetro per la lirica petrarchesca¹⁴¹. Tasso, espositore delle proprie rime in lode di Lucrezia e Laura, si fa tramite, per il lettore, della conoscenza di dettagli mitologici, dati geografici e storici desunti sovente dalle proprie letture¹⁴². In sede esegetica,

¹⁴¹ Analoghe chiose di natura erudita sono nella *Seconda Parte*.

¹⁴² In ciò il riflesso della sua, sempre più affannosa ricerca di saperi molteplici, filosofici e scientifici che segna la sua stagione più matura e che lo accompagna nella stesura della seconda *Gerusalemme*, ove «l'apporto delle fonti storiche, l'immissione di rilievi geografici e di materiali desunti dal patrimonio del sapere storico-naturale e della scienza della natura risponde all'esigenza di estendere a tutta la fenomenologia del reale la tensione veritativa

ad arricchire il dettato dei versi, occorrono informazioni geografiche che disegnano i confini della poesia tassiana:

Osanna XXXIX 2b «o nel Tirreno»: così è chiamato da' Greci quel che i Latini chiamano Mare Tuscum, altrimenti Mare Inferum, uno de' duo che inondano l'Italia.

Osanna XXXIX 7 «O mi porti fra l'Alpe, o lungo il Reno»: Alpe sono i monti che dividono l'Italia da la Francia. Reno è fiume famoso, ch'anticamente divideva i Belgi da' Germani: hora è ne la Fiandra, tra la bassa e l'alta Alemagna.

Rilevanti, infine, sono le chiose che insistono sulle favole antiche, in molte delle quali si ha l'impressione che Tasso ricerchi e ritrovi, secondo un procedimento comune alla Conquistata, «emblemi della propria situazione interiore [...] doppi mitici o letterari del poeta»¹⁴³.

g Riferimento alle fonti

Nelle *esposizioni*, il poeta rilegge i propri componimenti, come un viandante che ricerca nella sua memoria le strade già percorse dagli esponenti della più alta poesia lirica antica, ne coglie i fiori più belli, le note più intense e suggestive. Scavando a fondo nelle proprie liriche, Tasso recupera le forme dell'antico, ammira gli antichi paradigmi e si compiace della sua capacità di emulazione, a cui spesso non dà il valore di semplice imitazione. Con le fonti, infatti, seppur vengano quasi sempre accostate ai versi tassiani mediante la sintetica formula «imita»¹⁴⁴, «imitazione»¹⁴⁵, «ad imitazione»¹⁴⁶, «come dice»¹⁴⁷, «come si legge», il poeta cinquecentesco intraprende una gara

inista nella mimesis poemica, avvicinando la seconda *Gerusalemme al Mondo creato*» (GIRARDI 2002, p. 11).

¹⁴³ RESIDORI 2004.

¹⁴⁴ cfr. ad esempio *Osanna II, esposizione 2a*.

¹⁴⁵ cfr. ad esempio *Osanna IV, esposizione 10*.

¹⁴⁶ cfr. ad esempio, *Osanna VIII, esposizione 2a*.

¹⁴⁷ L'espressione è, ad esempio, in *Osanna I, esposizione 1b*, *Osanna III, esposizione 3-4*, *Osanna VII, esposizione 12a*.

poetica, a volte esplicitata, a volte sottintesa ma che, comunque, deve essere colta e apprezzata dal lettore. Si veda *Osanna* LVII, *esposizione* [1-2]:

Contende co'l gentilissimo et amoroso COTTA, poeta, fra latini più moderni, di grandissima stima. Leggasi tutto quel suo dolcissimo heneasillabo: «Amo quod fateor meam Lycorim, | Ut pulchras iuvenes solent puellas. | Amat me mea, quod reor, Lycoris; | Ut bonae iuvenes amant puellae». Amava il Cotta et era riamato, com'egli credeva: nondimeno dimanda il premio, e doveva più tosto dimandare il segno: perché'l vero premio de l'amore, è l'amore. E forse non dimanda il maggior premio, ma *praemiolum*, ch'è un picciolissimo premio. Il Poeta, a l'incontro, non dimanda un picciol premio, ma assolutamente il premio, cioè d'essere amato, et insieme refrigerio al foco.

Alla citazione e spiegazione del frammento latino, Tasso precisa che una variazione interessa la sua riscrittura con l'espressione «Il Poeta, a l'incontro», formula con la quale, anche in altre *esposizioni*, sottolinea la propria alterità e differenza dalla fonte¹⁴⁸.

¹⁴⁸ cfr. *Osanna* XXIX, *esposizione* 1.

Tra i volgari, Tasso si serve delle liriche di Petrarca e Dante¹⁴⁹, di Bembo¹⁵⁰ e di Della Casa¹⁵¹ e del padre Bernardo¹⁵², per ricostruire una storia letteraria in cui antichi e moderni vengono accostati a illustrare un passato, al fine di orientare il presente e il futuro e, in fondo, per orientare chi leggerà le sue rime. La teorizzazione si anima e procede con il commento e la citazione di componimenti, alcuni dei quali annotati dal poeta nei suoi libri, e così, come in altre prove teoriche dell'autore, l'inserimento dei versi è funzionale all'esplicazione del precetto appena esposto, o serve come punto di avvio per la presentazione di un nuovo elemento o regola metrica o retorica. E ciò a riprova che lo stile di un autore sia determinato non soltanto da scelte personali, ma anche da parametri di giudizio sovente legati ai tempi. E se le scelte in ambito lessicale o grammaticale degli antichi non vengono sempre da lui accolte, la curiosità che dimostra per i loro sintagmi, le loro *iuncturae* è indice di un continuo suo ragionare e interrogarsi sulla lingua poetica e sul fare poetico, con glosse di più ampio respiro che, a volte, tendono ad un ben più articolato commento letterario, come in *Osanna XVII, esposizione 1*:

«Tra 'l bianco viso, e 'l molle e casto petto»: descrive a guisa di geografo i confini de la gola, la quale egli non nomina per proprio nome,

¹⁴⁹ Più che al Dante lirico, al Dante della *Vita nuova* o al Dante petroso, seppur presenti in filigrana nelle rime scelte per *Osanna* (cfr. VITALE 2019), Tasso, nel commento, guarda costantemente alla sperimentazione linguistica del Dante della *Commedia*. Questo dato non è in contrasto con la grande curiosità che Tasso prova nei riguardi del poema dantesco, i cui esiti sono stati studiati soprattutto per quel che concerne i lasciti lessicali della *Commedia* nella *Liberata* (cfr. DELLA TERZA 1979; NOLAN 1985; SCARPATI 1987; SCARPATI 1990; SCARPATI- BELLINI 1990, pp. 3-34; alcuni contributi sono stati condotti anche a partire dai postillati tassiani cfr. BIANCHI 1997; BIANCHI 1999; SCOTTI 1987 e 1988), ove è tangibile il fascino esercitato dal realismo linguistico di Dante, unico poeta che può stare accanto a Omero, secondo quanto detto dallo stesso Tasso nel terzo discorso dei *Discorsi dell'arte poetica* (cfr. TASSO 1964, p. 47. Nel pensiero tassiano la vicinanza e la possibilità di affiancare Dante e Omero viene ispirata dal Vettori, «il quale si conferma più che mai un interlocutore attivo e stimolante, con un gusto moderno che lievita dentro la sua cultura di umanista, oramai sottratto all'eleganza alessandrina di Poliziano» cfr. RAIMONDI 1980, p. 47).

¹⁵⁰ Nel panorama cinquecentesco se l'autorità bembiana predomina indiscussa sul versante linguistico, essa fa fatica ad imporsi in campo lirico, ove, sin dalla sua prima affermazione, si produce una varietà tale da far incrinare la certezza chi vi sia un unico modello per un petrarchismo unitario (cfr. TOMASI 2012, p. 5; per la definizione di *petrarchismi* e di *pluralità del petrarchismo* cfr. almeno JOSSA-MAMMANA 2004, FORNI 2001a, pp. 7-17 e ANSELMI 2014).

¹⁵¹ Per l'eredità dell'acasiana nella lirica cinquecentesca cfr. AFRIBO 2007 ora in AFRIBO 2009, pp. 209-235.

¹⁵² La presenza di Bernardo risulta una costante anche nella stampa *Marchetti* del 1593 e alla luce di tali emersioni si fa urgente la necessità di dare un'aggiornata valutazione del peso esercitato dall'influenza paterna nell'ultima stagione tassiana.

perchè questa voce fu schifata dal PETRARCA e da gli altri più gentili poeti.

Ad innestarsi nelle chiose di commento, oltre che versi della tradizione lirica volgare, latina e greca, sono anche passi più o meno ampi desunti dai testi aristotelici, platonici e neoplatonici letti nella traduzione latina grazie al supporto delle edizioni cinquecentesche che compongono la biblioteca dell'autore. La correlazione lessicale che si rinviene tra alcune sezioni tassiane e alcuni passi filosofici è tale che la prosa del commento assume, in molti punti, i tratti di una «vera e propria trascrizione, di un trapianto interno», come già avveniva in molti dialoghi¹⁵³ e in alcuni scritti teorici¹⁵⁴, mettendo in atto un'*operazione mimetica* che «non può sorprenderci poiché sappiamo che l'originalità teoretica d'un testo tassiano non è mai da ricercarsi fuori del rapporto che in esso si stabilisce tra il momento imitativo, che è dato dall'assimilazione del modello, e quello inventivo che si rivela attraverso l'ingegnosa capacità di sostituzioni»¹⁵⁵. E nelle *esposizioni*, l'originalità è tutta nella coerenza della sintesi tra pensiero antico e poesia moderna, nel continuo e progressivo accostamento dei propri versi e, dunque, della propria esperienza amorosa, ad un illustre e nobile sostrato filosofico in grado di innalzare ancor di più il valore della propria lirica.

f 1. Modalità di inserimento della fonte nel commento

La citazione altrui può essere preceduta dal nome dell'*auctoritas* e dal titolo dell'opera o semplicemente dal solo nome.

I riferimenti alle *auctoritates* e ai loro testi possono attuarsi sotto forma di:

¹⁵³ Ad esempio, il Dante del *De vulgari eloquentia* nella traduzione del Trissino con i suoi precetti sul sonetto, sulla canzone e sulla ballata influisce in modo tangibile all'interno de *La Cavaletta*, imprimendo al Tasso critico non solo la strutturazione del discorso, ma anche la terminologia. La fedeltà alla versione trissiniana si fa assoluta quando Ercole Cavaletta definisce la poesia «una finzione retorica posta in musica» (*Cavaletta* 78), frase che ricalca il passaggio trissiniano «[...] il che senza dubbio ragionevolmente havemo havuto ardimento di dire, perciò che sono certamente poeti, se drittamente la poesia consideriamo: la quale non è altro che una finzione rettorica e posta in musica» (DANTE 2012, p. 528).

¹⁵⁴ cfr. la *Lezione sopra il sonetto di monsignor della Casa* e il *De elocutione* di Demetrio (cfr. RAIMONDI 1980, p. 27).

¹⁵⁵ DELLA TERZA 1970, p. 395.

- a) citazione precisa
- b) deformazione del corpo della citazione
- c) allusione generica.

Se per le citazioni precise risulta più semplice l'identificazione del passo inserito nella chiosa, per le citazioni deformate e per le allusioni generiche è, spesso, difficile il riconoscimento dell'opera o del preciso luogo testuale richiamato.

b. Deformazione del corpo della citazione

Nell'inserire passi altrui, non pochi sono gli errori in cui Tasso incorre, per i quali è lecito porsi le domande che Bruno Basile aveva avanzato per *le citazioni errate* dei *Dialoghi*: «l'errore è sempre un fatto di memoria complicata da certa involontaria trascuratezza di trascrizione, oppure fonda le sue radici su di un controllo passato attraverso canali di mediazione che lo rendono inevitabile? Fino a che punto il Tasso è vittima di se stesso e fino a che punto della tradizione- incerta- di taluni classici letti magari in modo indiretto e fortunoso?»¹⁵⁶. Nella reale difficoltà a definire volta per volta a cosa sia dovuta l'inesattezza e, sulla base di quanto già osservato da Vania de Maldé, si propone una piccola casistica di alterazioni che interessano il frammento testuale inserito nel commento: fenomeni di inversione, assimilazione al proprio dettato lirico, ellissi e lacune, errori di attribuzione e libere riscritture affidate alla sua memoria.

Una minuta inversione è in *Osanna IX, esposizione 2*, nella citazione petrarchesca:

«Amor più non solea»: chiama Amor la sua Donna, come fece il PETRARCA dicendo «Quando Amore i begli occhi a terra inchina, et in quell'altro luogo «Ove già vidi Amor fermar le piante».

¹⁵⁶ BASILE 1985, p. 79. Il contributo affonda le sue basi metodologiche nei fondamentali studi di Conte (CONTE 1971) e Compagnon (COMPAGNON 1979).

Tasso, nel suo postillato con le rime di Petrarca, legge infatti «ov'amor vidi già fermar le piante»¹⁵⁷.

In *Osanna XXXVII*, *esposizione* 3a si osserva, invece, una minima assimilazione al dettato lirico tassiano:

«E'l lampeggiar del riso»: per traslatione presa dal lampo che subito passa e sparisce, hanno detto i nostri «il lampeggiar del riso» quello ch'a pena si vede. DANTE disse: «[...] testeso | Un lampeggiar del riso dimostrommi». E'l PETRARCA: «E'l lampeggiar de l'angelico riso».

Nella citazione di *Purg.* XXI, 113-114, infatti, vi è la preposizione articolata, come nel sonetto *Amor, se fia giamai che dolce i' tocchi* (*Osanna XXXVII*) e come in Petrarca, invece della preposizione semplice «di» attestata nell'edizione Sessa del 1564 della *Commedia* postillata dall'autore.

Esempi di ellissi e lacune nell'inserito testuale si hanno in *Osanna CLXVIII*, 14:

[...] imita quegli altri: «Ma l'imagini sue son sì cosparte | Ch'io trovo simile indi accesa luce».

Il poeta cinquecentesco allude ai versi 9 e 11 del sonetto *Non veggio ove scampar mi possa omai* (*Rvf CVII*)¹⁵⁸, non inserendo il verso 10.

Tra le imprecisioni che si registrano nelle glosse esegetiche delle rime amorose, è curioso l'errore di attribuzione di un verso a Trissino quando, invero, si tratta di un endecasillabo della *Liberata*:

Osanna, XVIII, 1-2: [...] et il TRISSINO a sua imitatione, la descrisse «Con la fronte di rose, e co' pié d'oro»¹⁵⁹.

Rinvii testuali privi di un accurato controllo sul testo sono, ad esempio, in *Osanna XLIX*, *esposizione* 5a:

¹⁵⁷ PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 202, *Rvf CVIII* 2.

¹⁵⁸ Assenti segni di richiamo o annotazioni in corrispondenza di tali versi nel postillato Stamp. Barb. Tass. Cr. 14 (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 201).

¹⁵⁹ *Ger. Lib.* VIII, I 3-4: «e l'alba uscia de la magion celeste | con la fronte di rose e co' pié d'oro».

«Quando vidi io»: non l'aveva perduta a fatto, quando fu consolato da la sua Donna con l'aspetto e con le parole: con l'aspetto perchè mutò colore e questo fu segno di pietà, come si raccoglie dal PETRARCA ancora: «E'l viso di pietosi color farsi | Non so se vero o falso mi pareo». E più chiaramente in quell'altro luogo: «A me si volse in sì novo colore | C'havrebbe a Giove nel maggior furore, | Tolve l'arme di mano, e l'ira morta | con le parole».

Nella citazione del verso 9 di *La donna che 'l mio cor nel viso porta* (Rvf CXI), risalta non solo l'evidente lacuna, ma anche la sostituzione del gerundio «parlando», con il sintagma «con le parole»¹⁶⁰.

In *Osanna XLVIII, esposizione 1a*, il verso di Petrarca «tu'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni» è, in tal modo, riportato:

«Tu vedi»: detto un'altra volta per dimostrare che'l suo amore non era cieco, cioè non havea perduto a fatto l'uso de la ragione. Così disse il PETRARCA: «Tu'l vedi Amor, che tu le arte m'insegni».

Nella riformulazione del verso petrarchesco, Tasso enfatizza il movimento allocutorio con l'inserimento del pronome personale «tu» nel secondo emistichio¹⁶¹.

c. Allusione generica

Le allusioni generiche possono avere solo l'indicazione dell'autore, come in *Osanna XXXIV, esposizione 3*:

«E specchio in tanto a le mie luci io fea»: in cambio di «facea», per accorciamento usato da PETRARCA in molti luoghi [...]

o quella dell'*auctoritas* seguita da un rinvio approssimativo all'opera e/o testo a cui si fa riferimento:

¹⁶⁰ cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 205, Rvf CXI 9: «I mi riscossi et ella oltra parlando».

¹⁶¹ cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 357.

Osanna, I, esposizione 1b. «questi sospiri»: [cioè] «questi amori», imperochè l'amore è chiamato «fuoco» e «fiamma». E dice il Poeta che gli amori suoi sono stati veri, per dimostrar che'l vero amore, o i veri amori, sono il vero soggetto del poeta lirico, come scrive il PETRARCA nelle sue *Epistole* latine [...].

6 *Esposizioni* e biblioteca dell'autore

«Però havendo osservato in Plutarco il modo co'l quale deono esser letti i poeti, ha aggiunta la spositione alle sue rime quasi antidoto nel pericolo del veleno amoroso, o più tosto indicio co'l quale da' giovani lettori si potranno conoscere le cose salutifere dalle piacevoli. Nondimeno il Poeta scrive ancora a' più maturi giudicij. Et vecchio ancora è l'artificio co'l quale ha scritte molte nuove compositioni, ad imitationi di Pindaro, d'Anacreonte, di Teocrito, di Catullo, di Tibullo et d'Oratio, non solamente di Dante et del Petrarca»¹⁶².

Preziose indicazioni sulla genesi e sull'idea del volume sono nell'*Avvertenza ai lettori*, in cui il poeta riconosce in Plutarco e nel suo opuscolo *De audiendis poetis*¹⁶³ l'autorità filosofica per comprendere il terreno entro cui collocare la sua erudita rilettura. La centralità data all'opera pedagogica rivendica, difatti, la centralità assegnata all'apporto filosofico¹⁶⁴, esplicitando, al contempo, la finalità educativa delle *spositioni* alle rime, mediante le quali i «giovani lettori» potranno distinguere «le cose salutifere dalle piacevoli»¹⁶⁵. Ma il poeta parla anche ai «più maturi giudicij» e «vecchio è l'artificio» con il quale compone le nuove liriche. Il canone lirico, quindi, si amplia per comprendere un'antichità altra da Dante e Petrarca, per la finitura formale delle liriche, per gli aspetti tematici, ma anche per il versante linguistico. Accanto al modello petrarchesco, a cui il poeta cinquecentesco si era in precedenza mostrato fedele nel *Chigiano*¹⁶⁶ e che si riafferma anche in *Osanna* come rivelano innumerevoli chiose di autocommento¹⁶⁷, l'autore è permeabile ad altre

¹⁶² TASSO 2016, p. 353.

¹⁶³ Il trattato è letto da Tasso nel suo volume della Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 9 nella traduzione del monaco benedettino Othmar Luscinus (cfr. CARINI 1962, p. 98). L'opuscolo è citato nel libro primo del *Giudicio sopra la Gerusalemme Riformata* in merito al falso e al vero in poesia (cfr. TASSO 2000, pp. 16-17).

¹⁶⁴ DE MALDÉ 2008, p. 241.

¹⁶⁵ Ad un analogo pubblico di giovanissimi si rivolge Plutarco cfr. PLUTARCO 2017, p. 27.

¹⁶⁶ COLUSSI 2011, p. 307. Lo stesso Serianni asserisce che «dal punto di vista fonomorfológico il controllo del Tasso sulla lingua, in parte frutto di una strenua attività correttoria, è molto forte, ed è arduo scovare episodi non autorizzati dal modello petrarchesco» (SERIANNI 2014, p. 64).

¹⁶⁷ L'influenza di Petrarca si traduce numericamente nelle 154 menzioni del poeta trecentesco, secondo solo al Tasso, che si afferma nelle chiose con riferimenti espliciti 90, indicandosi come Autore e Poeta. Il Petrarca emulato è il frutto della mediazione bembiana, responsabile dell'«immagine critica che il Cinquecento ebbe del poeta trecentesco», a cui

autorictates, le quali possono influenzare a più livelli i suoi esercizi lirici. Nell'*Avvertenza* Tasso ne menziona solo alcune, Pindaro¹⁶⁸, Anacreonte¹⁶⁹, Teocrito¹⁷⁰, Catullo¹⁷¹, Tibullo¹⁷², Orazio¹⁷³, insieme ai più familiari Dante e Petrarca. Si anticipa, in tal modo, il delicato e profondo intreccio di lirica greca, latina e volgare per una stampa amorosa che è, al contempo, un laboratorio di scrittura e un laboratorio di lettura e di ricerca, che si alimenta dello studio che l'autore compie, in un primo momento, sui suoi libri. Se di Catullo, di Orazio, di Dante e di Petrarca, siamo oggi in possesso degli esemplari tassiani¹⁷⁴, per gli altri poeti menzionati si ha la certezza che essi siano circolati sul suo scrittoio grazie ad un elenco redatto dallo stesso Tasso nel Minutario estense¹⁷⁵. Le carte 89v-101v del codice ospitano, infatti, un inventario di due casse stilato in occasione di un viaggio in Toscana dell'aprile del 1590¹⁷⁶, inventario che, stando alle recenti ricostruzioni di Russo, potrebbe esser stato prodotto sul finire del 1589¹⁷⁷. Seppur sommario, l'elenco restituisce una rara istantanea della biblioteca dell'autore in quel preciso momento, ove compaiono testi di vario genere, dei quali Tasso riporta poche ed essenziali indicazioni bibliografiche, limitandosi, a volte, a

sommare il filtro esercitato da Guidiccioni, Molza, Della Casa, Bernardo Tasso (cfr. GETTO 1978, p. 231).

¹⁶⁸ Occorrono 5 menzioni del poeta.

¹⁶⁹ Occorrono 6 menzioni del poeta.

¹⁷⁰ Occorrono 5 menzioni del poeta.

¹⁷¹ Occorrono 6 menzioni del poeta.

¹⁷² Occorrono 2 menzioni del poeta.

¹⁷³ Occorrono 9 menzioni del poeta.

¹⁷⁴ cfr. BALDASSARRI 1999a.

¹⁷⁵ Il codice autografo della Biblioteca Estense Universitaria di Modena con segnatura It. 379b viene in tal modo descritto da Muratori: «S'aggiungono due quaderni di *Lettere* del medesimo Tasso; e due altri di varie sue *Poesie*; in uno de' quali v'ha la lista de *Libri e panni* a lui spettanti» (TASSO 1739, pp. 235-246, p. 236). Il manoscritto accoglie settantotto testi, soprattutto missive, che documentano i soggiorni a Roma e a Napoli e i preparativi del trasferimento a Firenze dell'aprile 1590, e che rendono, altresì, possibile la ricostruzione della rete di corrispondenti tassiani di quegli anni (cfr. RUSSO 2016; TASSO 2020, p. 32).

¹⁷⁶ cfr. TASSO 1852-1855, IV, pp. 305-308; BASILE 2000, pp. 226-228. L'inventario viene citato in due lettere indirizzate a Niccolò degli Oddi (cfr. TASSO 1852-1855, IV, *Lettere* nn. 1240-1241, pp. 301-302).

¹⁷⁷ cfr. TASSO 2020, p. 32. Per la datazione del manoscritto cfr. TASSO 2020, p. 18: «Per la "durata" del codice pare dunque definirsi un arco di circa due anni, dallo scorcio finale del 1587 alla conclusione del 1589, tra l'arrivo a Roma e le iniziative funzionali al trasferimento a Firenze, poi nel concreto realizzatosi solo nell'aprile del 1590. Un arco confermato, sia pure con le condizioni già ricordate, anche dalle poche lettere tradite da E1 provviste di una datazione nell'edizione Guasti, lettere che paiono scandire ad intervalli larghi la sequenza dei testi nel manoscritto estense: si tratta, nell'ordine, di 987, 993, 1004, 1035-1036, 1085, 1117, 1113, 1131».

segnalare solo l'autore o, in maniera imprecisa, il titolo o la materia¹⁷⁸. Il pensiero filosofico antico¹⁷⁹ e cristiano¹⁸⁰ convivono con la tradizione letteraria classica¹⁸¹ e quella volgare del Trecento e del Cinquecento, a volte citate insieme¹⁸². Altrettanto numerosi sono, inoltre, gli scritti tassiani, dialoghi¹⁸³, rime e lettere, prove apologetiche sottoposti al lavoro di revisione, o non ancora conclusi, che restituiscono l'urgenza di un continuo ed ininterrotto lavoro. Ma, ciò che più preme osservare in questa sede, è l'appunto «Volume di mie rime in foglio co'l commento scritto a mano», che, verosimilmente, descrive una raccolta di fogli a stampa e manoscritti per le liriche e un codice con il Commento «scritto a mano»¹⁸⁴. Il rilievo, oltre che fornire una fondamentale indicazione cronologica sulla stesura dell'autocommento, testimonia e avvalorata la necessità di servirsi dei percorsi di lettura del poeta per la comprensione della strategia esegetica. Un gioco di chiare corrispondenze si ha, infatti, tra le *esposizioni* alle rime amorose e le

¹⁷⁸ Si evince un significativo divario tra l'inventario e il *corpus* dei postillati tassiani sin qui ritrovati (cfr. RUSSO 1999b, p. 129), immagine di una biblioteca mai stabile, soggetta a continue perdite e nuove introduzioni, dal carattere eterogeneo in cui opere letterarie della tradizione antica e moderna convivono con testi filosofici e scientifici, molti dei quali frutto di prestiti (cfr. il recente contributo di Tomasi in TOMASI 2019). Ad oggi parte consistente del fondo dell'autore è riunito presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, un cui catalogo è in CARINI 1962. Si osservi, infine, che l'edizione dei volumi non dipende da un'accurata selezione o scelta da parte del poeta, ma esclusivamente dalla disponibilità dei testi, come si desume da quanto lo stesso Tasso afferma nella lettera 230, in cui richiede il *Decameron* di Boccaccio «di qualunque stampa egli sia» cfr. TASSO 1852-1855, II, pp. 224-225.

¹⁷⁹ Tra i titoli dell'elenco si hanno opere di Aristotele («Aristotelis et Xenophontis Oeconomica», «Aristotelis Politica», «Aristotelis Organum») e scritti neoplatonici («Jamblichus Procli et aliorum Platoniorum opuscula»).

¹⁸⁰ Pertengono all'area cristiana i titoli «Joannis Chrisostomi supra Divum Paulum ad Philippenses», «Joannis Antonii Viperani de Providentia», «Ergastus Bencii», «Novum Testamentum», «Hieronimi Paphii in Psalmos, et Gregorii Nissenii Orationes».

¹⁸¹ Si ricordano i volumi «Theocriti greci» e «Servii Comentaria supra Virgilium», entrambi di difficile identificazione.

¹⁸² È il caso della *Poetica* del Trissino e del *Dve* dantesco, ma anche dell'accostamento degli *Asolani* di Bembo e del *Corbaccio* di Boccaccio, possibili modelli per la prosa tassiana (cfr. INCANDELA 2022, p. 146).

¹⁸³ A c. 90v compare l'indicazione «Messaggero et altri opuscoli» e a c. 91r la dicitura «Messaggero scritto a mano». Si ricordi che una stampa del *Messaggero*, fittamente annotata e segnata da Tasso, ogginella Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 13. Il postillato è, in tal modo, descritto da Carini: «All'inizio del volume sono attaccate 11 pagine scritte a mano, 4 pagine dopo la c. 7v, 4 pagine dopo la c. 8v, 2 pagine dopo la c. 9v, e un foglietto dopo la c. 23v» (cfr. CARINI 1962, p. 100). Si ricordi che nel *Minutario*, in un passaggio della missiva indirizzata a Scipione Gonzaga, si legge: «Ho racconciato il dialogo del Messaggero, et alcune altre operette; ma senza l'aiuto di Vostra Signoria illustrissima non si potranno stampar di leggieri. S'io non aspettassi migliore occasione, glielie manderei domani: leggerà qualche opinione nuova, o almeno da pochi considerata; ma per mio parer verissima, per la quale io dimando la vita» (TASSO 2020, p. 67). Sulla revisione del dialogo cfr. GIGANTE 2003, pp. 118-155.

¹⁸⁴ TASSO 2016, p. XVI.

annotazioni dei suoi libri stimati «quasi quanto la vita»¹⁸⁵ e la presenza, entro le casse registrate nell'inventario, del commento e dei volumi con molte delle *auctoritates* citate nella stampa *Osanna* è manifesta espressione dell'articolato processo di lettura e scrittura tassiana. Appare, dunque, valido ciò che è stato più volte rilevato per la prosa dei dialoghi, quando si afferma la possibilità di seguire «il paziente lavoro di incastonatura e di composizione delle diverse tessere culturali» lungo il percorso fornito dalla successione delle postille nei suoi esemplari¹⁸⁶. Lo studio dei *marginalia* può favorire, infatti, l'ingresso nel laboratorio dell'autore, permettendo di vedere materialmente come la lettura e l'assimilazione delle fonti agiscano nel processo creativo, poiché il carattere privato delle postille tassiane e la loro valenza pragmatica fa sì che diventino subito materia da immettere e reimpiegare per la scrittura¹⁸⁷. Parallelamente, infine, le *esposizioni* possono aiutare a ricomporre l'intricato sistema di letture, così come già è stato evidenziato per le lettere del poeta¹⁸⁸, invitando il lettore antico e moderno a ragionare *in assenza* e a considerare, nella ricostruzione della biblioteca tassiana, anche quegli autori e quelle opere di cui oggi non si conservano i postillati, ma che, comunque, sono ricordati nel canzoniere amoroso del 1591¹⁸⁹.

¹⁸⁵ TASSO 1852-1855, IV, pp. 20-22.

¹⁸⁶ cfr. TOMASI *et al.* 2002, p. 741. Nei dialoghi, infatti, oltre all'inserimento di citazioni letterarie che costituiscono «una scelta di un valore assoluto che accompagna e sostiene tutto il discorso», e di versi «sentiti come elementi espressivi, quasi particolari parole» (VARESE 1999, pp. 222 e 226), le puntuali riprese delle proprie letture informano l'assetto della prosa (cfr. ad esempio RUSSO 1998a, pp. 64-65), costituendo anche uno «strumento per alleggerire sovente lo svolgersi del dibattito e per modificarne inopinatamente l'indirizzo» (cfr. RUSSO 2002, p. 71). Per il valore e l'incidenza numerica delle citazioni nella produzione dialogica tassiana si veda PRANDI 1996; RUSSO 2002, p. 71.

¹⁸⁷ Per i dialoghi, è lo stesso Tasso a suggerire in un frammento di una missiva indirizzata a Rodolfo Gonzaga, il legame tra studio e scrittura: «Ma ho letti molti libri [...] pieni di molte postille. Laonde non sarebbe necessario ch'io li rileggersi di nuovo, ma potrei ritrovare nel margine cose necessarie per alcuni miei dialoghi» (TASSO 1852-1855, III, *Lettera* n. 751, pp. 146-147).

¹⁸⁸ Per l'opportunità di impiegare le lettere dell'autore quale fonte di informazioni funzionali alla ricostruzione della sua biblioteca, desumendo da esse elementi relativi ai volumi richiesti e posseduti, si rimanda a BASILE 2000 e BALDASSARRI 1999a, p. 400 e sgg.

¹⁸⁹ Ciò vale, naturalmente, anche per le chiose della *Marchetti*.

7 Postillatura tassiana¹⁹⁰

La pratica di postillatura, secondo l'*usus* dell'autore, si muove all'interno di una dimensione privata, entro una «direzione personale e scrittoria»¹⁹¹ di dialogo a due voci¹⁹², in cui la sottolineatura¹⁹³ diviene sovente il primo apprestarsi al testo e il principale strumento di annotazione. La grafia delle postille è talora poco accurata, così come non sempre regolare risulta il tratto usato per i diversi segni di attenzione e delle tante sottolineature che evidenziano forme verbali, sostantivi, o un più esteso frammento testuale, e alle quali, molto spesso, corrispondono chiose a margine¹⁹⁴. In alcune carte, invece, la sottolineatura operata da Tasso potrebbe essere intesa come un'operazione compiuta successivamente alla postillatura, probabilmente al fine di mettere in rilievo un nuovo aspetto del passo da lui analizzato. Nel tentativo di sistematizzare gli interventi dell'autore e di comprenderne meglio la modalità di lettura, si propone una classificazione delle postille in otto categorie, ponendo l'accento sul significato che, di volta in volta, esse vengono ad assumere¹⁹⁵:

- a) metrica: note il cui oggetto è il profilo metrico dei componimenti.
- b) prelievo linguistico: l'autore pone in evidenza singoli elementi lessicali o interi costrutti sintagmatici.
- c) grammaticale: rilievo di determinati fenomeni grammaticali inerenti a fonetica, morfologia e microsintassi.
- d) semantica: postille che esplicitano il significato dei termini.

¹⁹⁰ La prassi di annotazione tassiana è stata valutata, soprattutto, a partire dai rilievi dei volumi barberiniani. Sul fondo cfr. almeno AQUILECCHIA 1959; BALDASSARRI 1975; BALDASSARRI, 1983; BALDASSARRI 1988; BASILE-FANTI 1975; BASILE-FANTI 1977; MIANO 2000; ARDISSINO 2003.

¹⁹¹ TOMASI *et al.* 2002, p. 741.

¹⁹² cfr. CHINES 1997, p. 237.

¹⁹³ cfr. TOMASI *et al.* 2002, p. 740. Tali tratti confermano il contesto privato entro cui collocare la lettura tassiana, ben distante dall'esperienza petrarchesca, i cui codici postillati si caratterizzano per una elegante disposizione delle glosse e per le preziose *maniculae* realizzate e dallo stesso Petrarca e dagli intellettuali di cui usava circondarsi. Per il significato che Petrarca dava ai suoi *marginalia*, anche in vista di un loro pubblico usufruire cfr. BILLANOVICH 1975, p. 20.

¹⁹⁴ Alcune delle quali possono esser cassate dallo stesso Tasso.

¹⁹⁵ La suddivisione avanzata per le postille non è da intendersi rigida, in quanto non si esclude, ad esempio, che una chiosa classificata come *prelievo linguistico* possa rientrare anche nella categoria *grammaticale* e/o *semantica*.

- e) estratto/sintesi del testo: l'autore seleziona alcune parole del testo, ottenendo una paragrafatura che ne rileva il senso.
- f) rinvio ad altre opere/autori: la natura del rinvio può essere generica, con il richiamo a opere/autori senza alcuna particolare indicazione, oppure tramite la citazione, più o meno precisa, di uno o più versi.
- g) apprezzamento: valutazioni di apprezzamento.
- h) promemoria: postille volte a individuare passi degni di attenzione per il poeta¹⁹⁶.

Il prospetto restituisce i tanti modi con cui Tasso si accosta alla produzione antica, con un interesse tanto per aspetti macroscopici, con chiose che indicano elementi tematici, di erudizione o passi per lui particolarmente significativi, quanto per aspetti minuti del testo, con postille che toccano questioni grammaticali o semantiche, o che analizzano e fissano ai margini delle carte forme, voci proprie o lontane dalla lingua poetica in uso e petrarchesca, con uno studio ora lessicale, ora etimologico, ora linguistico. Ciò che accomuna tanto le prime, quanto le seconde annotazioni è che tutte rispondono ad una finalità mnemonica tipica di un sistema di annotazione passivo¹⁹⁷, che fa sì che esse diventino spazio adibito a forme embrionali di scrittura in un complesso processo di imitazione.

Per quanto concerne la lingua delle postille, non mancano postillati dell'autore in cui, accanto a *marginalia* in volgare, si hanno chiose in greco, dal tratto spesso incerto, data la non conoscenza da parte dell'autore della lingua¹⁹⁸, o in latino, lingua riservata a fedeli trascrizioni del testo base. A volte, però, il testo base in latino è annotato con glosse in lingua volgare che,

¹⁹⁶ Dato il loro analogo utilizzo a quello di una specifica tipologia di segni di attenzione - tratto verticale- le postille di promemoria possono essere considerate «all'incrocio tra la postillatura e il semplice segno grafico» e, pertanto, essere accostate ad altre annotazioni. In tal caso, non si esclude la possibilità che esse vengano vergate in tempi diversi rispetto alle chiose cui si riferiscono. cfr. TOMASI *et al.* 2002, pp. 743-744.


¹⁹⁷ Per la pratica di postillatura passiva tipica di Tasso cfr. ANSELMINI 1997, e in particolar modo p. 229; RUSSO 2000, pp. 285-285, nota 32, ove viene affermata la necessità di realizzare un'analisi sistematica dei postillati per rilevare il peso delle note di carattere critico nel sistema tassiano; RUSSO 2002, p. 20.

¹⁹⁸ Il poeta ricorre, infatti, a edizioni provviste di traduzione latina, come si ricava, ad esempio, dalla lettera 559 indirizzata ad Antonio Forni (cfr. TASSO, 1852-1855, II, p. 583) e dalla missiva a Giovanni Giolito del primo maggio 1591 (cfr. TASSO 1852-1855, V, pp. 50-52). cfr. RUSSO 2002, p. 71.

più che riprodurre il passo sottoposto ad attenzione, tendono verso un suo commento o un'estrapolazione dello stesso¹⁹⁹.

Un'ultima considerazione riguarda, infine, l'interazione tassiana con postille attribuibili ad altre mani presenti nei suoi volumi. Il Tasso lettore non interagisce mai con le altre chiose, sia che esse rimandino a concetti o a temi a lui cari²⁰⁰ o che siano esse attribuibili al padre Bernardo.

Oltre ad annotazioni e sottolineature, altre tracce della «lettura attiva, intesa come processo di interrogazione e risposta»²⁰¹, si ritrovano nei segni di attenzione apposti per mettere in rilievo specifiche parti del testo²⁰². La strategia impiegata da Tasso nel suo lavoro di postillatura si precisa, infatti, ancor di più osservando da vicino la tipologia di tali indicazioni di richiamo, le quali possono accompagnare le postille o sostituirsi ad esse. Il sistema di glossatura tassiano prevede i seguenti segni grafici²⁰³:

n	ripr. fot.	segno conv.	segno/i in corpo testuale
1		{	parentesi graffa








¹⁹⁹ Ciò è stato notato, ad esempio, da Silvia d'Amico nel suo studio sul postillato Omero di Cornell, nelle cui carte convivono postille tassiane in lingua latina e in lingua volgare (cfr. (OMERO 1541, Department of Rare Books 14).


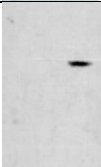
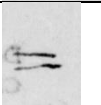

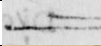
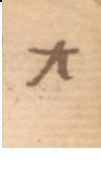

²⁰⁰ Ad esempio, nell'esemplare di *Sonetti e canzoni*, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, la cosiddetta Giuntina Galvani, Tasso non stabilisce alcun contatto con le due mani non identificate e denominate da Barbi α e β , databili rispettivamente al 1547 e 1550 (cfr. BARBI 1915, pp. 338- 400), seppur esse rimandino a scritti teorici conosciuti dal poeta, come il *De vulgari* dantesco, le *Prose bembiane*, la *Poetica* trissiniana, le *Institutioni* e il *Libro de natura de amore* di Equicola (cfr. RUSSO 2005, pp. 45-46).

²⁰¹ CAVALLO 2002, p. 8.

²⁰² FIORILLA 2005, p. 21.

²⁰³ Come per le categorie delle postille, la qualità dei segni di attenzione è dedotta dalla visione dei postillati barberiniani. La tabella, modellata su quanto realizzato per il postillato autografo delle *Prose* di Bembo, registra i segni di richiamo che si rinvennero nei vari volumi, riportando, accanto alla riproduzione fotografica, il segno convenzionale corrispondente, la descrizione dei segni in corpo testuale, la carta dove essi sono presenti e, infine, il numero di occorrenze (cfr. BERTOLO *et. al.* 2018, pp. 160 e sgg.). Si noti che, oltre alla già citata edizione delle *Prose* bembiane, sono pochi gli studi dedicati ai segni di richiamo, condotti maggiormente a partire dai codici di Petrarca (cfr. FIORILLA 2005) e a partire dalla figura di Bartolomeo Sanvito (cfr. DE LA MARE 2009, p. 379; DE LA MARE 2002, II, p. 511; CECCONI 2013, pp. 112-116).

2			parentesi angolare
3		[parentesi quadra
4		/	apice
5		\	barra rovesciata
6		//	doppio apice
7		///	triplice apice
8			linea verticale

9			tre linee verticali
10		-	linea orizzontale
11		=	doppia linea orizzontale
12		≡	tre linee orizzontali
13		>	parentesi uncinata
14		π	pi greco
15		^	segno di inserto

La qualità dei segni restituisce in maniera efficace il profilo di Tasso lettore, un profilo che si precisa qualora si osservi come i segni di attenzione possano indicare carte intere, specifici paragrafi di opere in prosa²⁰⁴, ma anche un singolo verso²⁰⁵ o liriche. A parentesi e linee verticali, si accompagna poi un ulteriore riandare sui versi con sottolineature o chiose. Raramente, inoltre, Tasso interviene sul testo, per correggere errori nella lezione della stampa o per inserire eventuali integrazioni, indicate con il simbolo pi greco (π), o con il segno di inserto (^). Emerge, dunque, il dinamico rapporto che il poeta cinquecentesco instaura con le fonti, servendosi di un sistema di annotazione quanto mai vario che ben riflette l'eclitticità della sua lettura.

²⁰⁴ Adibiti a tale funzione sono solitamente i segni grafici 1, 2, 3, 6, 8, 9.

²⁰⁵ In genere per evidenziarli Tasso utilizza i segni 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13.

Il quadro che ne deriva, infine, si interseca e riprende, in parte, la classificazione avanzata per le *esposizioni* amorose, quasi mostrando l'abilità tassiana a trasferire il processo di assimilazione e di apprendistato poetico compiuto sui suoi libri nell'esperienza di esegeta di sé stesso.

8 Criteri di edizione

Il testo seguito è quello dell'edizione curata da Vania de Maldé nell'ambito del progetto di edizione critica del *corpus* lirico tassiano per l'Edizione Nazionale delle opere di Torquato Tasso²⁰⁶. Così come previsto per la *mise en page* della stampa *Osanna*, nella strutturazione della pagina viene mantenuta la stretta unità tra testo poetico ed elementi paratestuali, quali l'*argomento* che precede le rime e le *esposizioni*²⁰⁷. Per queste ultime, concordemente con quanto realizzato nell'edizione critica, sono dati i numeri dei versi cui si riferiscono, inseriti tra parentesi quadre se il testo è privo dei rinvii marginali o se essi sono all'interno di una più ampia glossa. Tra virgolette, in tondo, le chiose.

Ogni componimento è preceduto da una sezione discorsiva finalizzata ad una breve analisi del testo nella quale si forniscono elementi metrici, essenziali osservazioni di ordine stilistico e la ricostruzione dei rapporti intertestuali.

L'autocommento è provvisto di tre fasce di apparato tese a valutarlo e nel suo legame con le liriche e nei suoi elementi costitutivi. Nella prima fascia si tiene conto del rapporto tra testo poetico ed *esposizioni*, indicando le eventuali variazioni tra la lezione dei versi e quella riportata nella glossa dell'autore; la seconda e la terza fascia sono, invece, riservate alle fonti e alla loro modalità di inserimento nelle chiose. La seconda fascia è specificatamente dedicata allo statuto della citazione dei versi menzionati nelle *esposizioni*, registrando le divergenze tra la lezione messa a testo nel commento e quella delle edizioni cinquecentesche consultate da Tasso²⁰⁸. Nella trascrizione vengono ammodernati la punteggiatura e gli accenti e posta la distinzione tra la lettera u e la lettera v.

²⁰⁶ TASSO 2016.

²⁰⁷ Ciò costituisce una novità rispetto all'edizione del 2016, ove il commento dell'autore era collocato nella parte finale del volume, distinto dal testo poetico.

²⁰⁸ Sono necessarie alcune ulteriori considerazioni. In particolare, non è facile, a volte, l'identificazione delle edizioni impiegate dal poeta, data la consuetudine tassiana a citare a memoria e considerati i frequenti errori e le diverse lacune che si riscontrano in alcune delle inserzioni testuali che impreziosiscono il dettato del commento. Ma si osservi come talora sia proprio l'errore la spia che consente di riconoscere la stampa consultata da Tasso. In assenza del postillato o di un'ipotesi di edizione cinquecentesca, si fa riferimento all'edizione moderna.

La terza fascia accoglie, infine, i passi annotati da Tasso, le postille e i segni di attenzione dei suoi volumi che risultano affini al commento. Al fine di rendere visibile l'intervento dell'autore nei postillati, si riproduce la porzione testuale annotata, con le eventuali sottolineature, segni di attenzione e postille, specificando, per queste ultime, la posizione nella carta, distinguendo tra margine destro, sinistro, superiore o inferiore. Nel caso di edizioni con testo poetico e commento cinquecentesco, per contraddistinguere la parte in prosa viene usato quale simbolo l'asterisco (*).

Nella trascrizione delle postille, le abbreviazioni vengono tacitamente sciolte, mentre l'interruzione di riga è resa con una barra verticale (|). Per le forme grafiche si mantiene l'uso tassiano e nell'oscillazione tra maiuscole e minuscole, e nell'oscillazione u-v i postillati e le relative annotazioni sono presentati secondo l'ordine di citazione di Tasso.

Segue, successivamente, un'analisi delle *esposizioni* in cui, oltre che esporre in maniera distesa quanto riportato nelle tre fasce di apparato, si tenta, ancora, di contestualizzare le singole chiose nella più vasta produzione tassiana, valutando come nell'esercizio di commento sia assai frequente il riuso di materiale proveniente da altri testi non solo di matrice antica, ma anche dello stesso autore.

Si dà qui di seguito l'elenco alfabetico dei manoscritti, dei postillati e delle stampe citati:

Manoscritti:

- C Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, segn.: Chigiano L VIII 302²⁰⁹
- E1 Modena, Biblioteca Estense, segn. It. 385= α. V.7.8 (ex II. F. 16)
Rime del Tasso | Mano propria | stampate. Apografo con varianti e postille di mano del Tasso e tre sezioni autografe, sec. XVI ex²¹⁰.

²⁰⁹ cfr. LOCATELLI; TASSO 1898-1902, I, pp. 10-24 e 255-256; CARETTI 1950, pp. 70-78; SPONGANO 1948, pp. 205-216; GAVAZZENI-ISELLA 1973, pp. 51-53; MARTIGNONE 2004, pp. 138-147.

²¹⁰ cfr. LOCATELLI; TASSO 1898-1902, I, pp. 25-50; CARETTI 1950, pp. 58-61; MILITE 1990, pp. 41-70; MARTIGNONE 2004, pp. 98-110; TASSO 2016, pp. XLIV-XLVI.

E2 Modena, Biblioteca Estense, segn. It. 379a= α. V.7.2 (ex II. F. 18)
*Rime del Tasso di propria mano. Autografo, sec. XVI ex*²¹¹.

Postillati:

Ts1 Milano, Biblioteca Ambrosiana, segn.: S. P. 22

Postillato autografo della *Scielta delle Rime del Sig. Torquato Tasso. Parte Prima*, Ferrara, per Vittorio Baldini, 1582²¹².

Stampe:

11 Scielta | Delle Rime | Del | Sig. Torquato Tasso. | Parte Prima [e Seconda] | *All' Illustrissima et Eccellentissima Madama | La Sig. D. Lucretia D'Este | Duchessa d'Urbino.* | [stemma estense] | In Ferrara, | Per Vittorio Baldini. 1582; in-4 picc.²¹³

48 *Delle | Rime | Del | S. Torquato | Tasso | Parte Quarta, e Quinta | Nuovamente stampate.* | *All' Ill. S. Gio. Agostino Burone* | [stemma] | In Genova con Licenza de' Superiori, 1586 | Ad istanza di Antonio Orero²¹⁴.

²¹¹ cfr. LOCATELLI; TASSO 1898-1902, I, pp. 41-50; CARETTI 1950, pp. 58-62; SPONGANO 1948 pp. 205-216; KRISTELLER 1963, I, p. 375; POMA 1979; BARCO 1981-1983, MARTIGNONE 2004, pp. 110-118; TASSO 2016, pp. XLVI-XLVII.

²¹² cfr. TASSO 1898-1902, I, pp. 174-175; GAVAZZENI-ISELLA 1973, pp. 65-100; DE MALDÉ 1978a, pp. 49-89; TASSO 1898-1902, IV, pp. XX-XXVII; MARTIGNONE 2004, p. 93-96; TASSO 2016, p. LII.

²¹³ cfr. TASSO 1898-1902, I, pp. 203-204; TASSO 2016, p. LIV.

²¹⁴ cfr. TASSO 1898-1902, I, pp. 229-230; TASSO 2016, p. LVI.

Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore
(secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)

I

Sonetto incipitario dal carattere proemiale nel quale il poeta annuncia la veridicità della materia poetica, la nobiltà di registro, nonché la valenza morale del suo *liber* amoroso. La testura nobilissima, ABBA ABBA CDE CDE²¹⁵, richiama alla memoria il sonetto d'esordio dei *Fragmenta*, una presenza che si insinua anche nell'*argomento* preposto ai versi, nel quale l'autore, individuando il suo pubblico negli amanti, espone la materia del testo dando, allo stesso tempo, rilievo, con una terminologia tecnica, alla sua funzione all'interno del canzoniere.

Nella storia esemplare del primo amore tassiano, *Vere fur queste gioie e questi ardori* è «propositione dell'opera»²¹⁶, ove anticipare al lettore ciò che verrà in seguito narrato. Il poeta dichiara, infatti, di meritare la lode poiché si è «pentito tosto del suo vaneggiare» e si propone come esempio agli amanti affinché possano sottrarsi alla «signoria» di Amore²¹⁷. Il «vaneggiare» tassiano²¹⁸ è il petrarchesco «vaneggiare» che in *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (*Rvf* I 12) era in allitterazione con «vergogna»²¹⁹ e il ritornare del verbo ora impone al lettore di *Osanna* di istituire un parallelismo tra il poeta trecentesco e il poeta cinquecentesco, tra il verseggiare in «vario stile» di Petrarca (*Rvf* I 5) e quello in «vario carne» di Tasso (*Osanna* I 2).

Nelle *esposizioni* Tasso propone un'analisi del testo aperta a questioni inerenti alla teoria lirica e ad amore. Altamente letterarie sono le riflessioni che, muovendo dall'autenticità del sentimento amoroso, sostenuta con il *Filebo* di Platone²²⁰, insistono sulla coincidenza tra poesia e verità: il poeta

²¹⁵ Lo schema dei terzetti in 11 e tradizione è CDE EDC. Nel manoscritto *Chigiano* l'antica testura è accomodata in CDE con le lettere dell'alfabeto, A B e C, poste sul margine sinistro in corrispondenza dei versi (cfr. TASSO 2004, p. 3; TASSO 2016, p. 4).

²¹⁶ *Osanna* I, *argomento*.

²¹⁷ *Osanna* I, *argomento*.

²¹⁸ *Osanna* I, *argomento*.

²¹⁹ L'allitterazione è «da interpretarsi funzionalmente e non formalisticamente» (CONTINI 2013, p. 700).

²²⁰ L'interesse per Platone si manifesta precocemente e nel giugno 1576 in una lettera a Gonzaga Tasso dichiara: «Lessi già tutte l'opere di Platone, e mi rimasero molti semi ne la mente de la sua dottrina, i quali peravventura avranno potuto produrre questo frutto» (TASSO 1852-1855, II, p. 193). L'opera viene poi richiesta nel 1581 (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 111). Il volume è identificato con *l'Omnia divini Platonis Opera*, Basilea, Froben 1539, oggi della Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 46 (cfr. CARINI 1962, p. 109; BALDASSARRI 1999a, p. 406; BASILE 2000, p. 240; OLINI 1986), d'ora in

lirico deve cantare i «veri amori», poiché argomento della lirica è la verità, anche se, a volte, sul vero amore si «favoleggia»²²¹. Riprendendo quasi alla lettera un passo del dialogo platonico in cui si rileva la differenza tra i veri e i falsi piaceri²²², Tasso afferma che le «gioie» della sua lirica amorosa rientrano tra i piaceri veri e, dunque, per il lettore il piacere sarà vero e incorrotto come quelli propri degli uomini giusti²²³. Il piacere è nel commento reso figurativamente con l'immagine dell'ambrosia, simbolo del piacere tutto intellettuale del sapere che fa sì che l'uomo possa esser simile a Dio, innalzandosi al livello della mente divina²²⁴.

L'assunto e il successivo confronto con l'epica ricalcano l'andamento tipico delle enunciazioni teoriche dell'autore e riaprono le fila di una speculazione tassiana che verte sulla lirica e sull'epica e che prosegue ininterrotta dalle *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio, Battista Pigna intitolate sorelle* fino al *Giudicio sopra la Gerusalemme Riformata*²²⁵ e che, nelle chiose,

poi indicato con PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46. Una descrizione del postillato è in PIGNATTI 2000, p. 225.

²²¹ *Osanna I, esposizione 1b*.

²²² cfr. PLATONE 2000, p. 453, *Filebo* 40C e cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Tass. 46, *Philebus vel de summo bono*, c. 94. Le argomentazioni del *Filebo* sono impiegate nel libro secondo dei *Discorsi del poema eroico* per contrastare il pensiero di Robortello, sostenendo che le favole antiche non sono false, ma *dotte* e *vere* (cfr. TASSO 1964, pp. 94-95; cfr. PUZZO 2021-2022, p. 170). Il passo si interseca con *Osanna I, esposizione 1a* per l'idea della verità insita nelle favole degli antichi e per il rinvio all'ambrosia. Sulla persistenza, entro il sistema teorico tassiano, delle riflessioni pertinenti il vero, il finto, il falso cfr. PUZZO 2021-2022, pp. 171 e sgg. a cui si rimanda anche per la relativa bibliografia.

²²³ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 243: «[...] e- potremmo dedurre- a colui che, sostituendosi attivamente all'artefice interiore, sa ben figurare al suo interno le immagini del bene e del bello per poi riprodurle nei concetti della sua scrittura». Assai similmente, in apertura della *Liberata* (*Ger. lib. I, III*), l'autore sancisce la mescolanza tra l'elemento della verità e «le dolcezze della poesia» (cfr. TASSO 2009, p. 56), trasponendo nei suoi versi la metafora lucreziana di *De rer. nat. I, 936-949*.

²²⁴ cfr. CHIODO-LUPARIA 2007, p. 43. Affine nutrimento intellettuale legato al piacere nel mirare Laura è in *RvfCXCI* 1-2: «Pasco la mente d'un sì nobil cibo, | ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove» (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 242). Nel postillato tassiano il poeta, in corrispondenza dei versi, sottolinea e riscrive a margine il lemma «nectar» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 338).

²²⁵ Si rammenti il seguente passo tratto dal *Giudicio*: «[...] perciocché nel libro ch'egli [Plutarco] scrive, Del modo d'ascoltare i poeti, afferma che la poesia ha poca convenienza con la verità; e verso il fine de l'istesso libro dice che'l lume de la poesia, nel quale è mescolato il falso co'l vero, è simile a l'aria caliginosa in cui risplenda il sole, ch'agevolmente può esser sostenuto dagli occhi infermi» (cfr. TASSO 2000, p. 17 e note 52 e 53). Come notato da Gigante, il passaggio plutarco è postillato da Tasso: «poetice nihil ferme convenit cum veritate» (PLUTARCO 1532, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 484v; cfr. PLUTARCO 1973, *De aud. poet.*, 2 17 D).

chiama in causa il Petrarca latino e il Petrarca volgare Quintiliano²²⁶, nonché il Dante teorico del *De vulgari eloquenza*²²⁷. Accanto alla questione della convenienza della verità in poesia, Tasso riserva ampio spazio alla natura di Amore e a ciò che esso provoca nell'amante, inserendosi nel vivo di un dibattito teorico e letterario che gli permette di misurarsi e di interagire con fonti letterarie e filosofiche, ancora il Petrarca dei *Fragmenta*, grande interlocutore della raccolta, e Bembo²²⁸, nobili modelli per modulare l'espressione degli effetti della passione amorosa in poesia. Sin dalle prime *esposizioni* si manifesta, dunque, la poliedricità dell'esperimento tassiano che parte da amore nel tentativo di rendere una sua possibile definizione coi versi e con la prosa di commento: una definizione che non aspiri ad essere cristallizzata e ad essere resa immutabile, quanto semplicemente a rivelarsi in tutta la sua insolubilità. Prova di ciò, è una prima presentazione di amore quale «abito nobilissimo della volontà», costante «nel bene che si propone come oggetto»²²⁹, come voleva San Tommaso, interpretazione che, oltre che trovare una successiva smentita in almeno due testi di *Osanna*²³⁰, appare in contrasto con quanto lo stesso autore scrive ne *Il Manso* quando afferma che «la costanza non è propria de l'amore, perché l'amore non è abito, ma passione, cioè movimento»²³¹.

²²⁶ Si tratta dell'unica menzione del maestro di retorica latino nella stampa. I suoi precetti sono ricordati in merito al concorso delle vocali nella *Lezione sopra il sonetto di monsignor della Casa* (cfr. TASSO 1875, I, p. 128)

²²⁷ Il trattato dantesco, citato nel Minutorio estense (cfr. § *Esposizioni e biblioteca dell'autore*) viene richiesto da Tasso nel dicembre 1582, come testimoniato nella lettera 227 indirizzata a Bernardo Giunti: «De la volgare eloquenza di Dante e de la Vita Nuova e de la Monarchia avrei gran bisogno» (TASSO 1852-1855, pp. 221-222. BALDASSARRI 1999a, p. 402).

²²⁸ Un volume di «Prose et Rime del Casa» compare nell'inventario del ms. It. 379b della Biblioteca Estense a c. 90v (cfr. paragrafo *Esposizioni e biblioteca dell'autore*). Come si deduce dall'epistolario dell'autore, sin dal 1581, Tasso richiede le rime di Della Casa (cfr. TASSO, 1852-1855, II, *Lettera* n. 179, p. 145 e cfr. BALDASSARRI 1999a, p. 402).

²²⁹ *Osanna* I, *esposizione* 5.

²³⁰ cfr. *Osanna* LXI e *Osanna* XCV (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 327).

²³¹ TASSO 1998 II, p. 934. Si rimanda a RUSSO 1997, p. 74. Tali due teorie, tuttavia, non si escludono e convivono sia all'interno della stampa del 1591, sia nei *Discorsi*: «E ciò peravventura sarebbe vero se gli eroi fossino tutti e sempre soggetti a le passioni; ma se l'amore e non solo una passione ed un movimento de l'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo de la volontà, come volle san Tomaso, l'amore sarà più lodevole ne gli eroi, e per conseguente nel poema eroico. Ma gli antichi o non conobbero questo amore, o non volsero descriverlo ne gli eroi; ma se non onorarono l'amore come virtù umana, l'adorarono quasi divina: però niun'altra dovevano stimar più conveniente a gli eroi» (TASSO 1964, p. 106). cfr. RUSSO 2002, p. 30, nota 89.

Questo primo sonetto è quasi proposizione de l'opera ne la quale il Poeta dice di meritar lode d'essersi pentito tosto del suo vaneggiare, et essorta gli amanti co'l suo essemplio, che ritolgano ad Amore la signoria di se medesimi.

Vere fur queste gioie e questi ardori
Ond'io piansi e cantai con vario carne,
Che poteva agguagliar il suon de l'arme
E de gli heroi le glorie e i casti amori. 4

E se non fu de' più ostinati cori
Ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme
Già non devrei, che più laudato parme
Il ripentirsi, ove honestà s'honori. 8

Hor con gli essemplii miei gli accorti amanti,
Leggendo i miei diletti e'l van desire,
Ritolgano ad Amor de l'alme il freno. 11

Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti,
Et a ragion tal volta il cor s'adire,
Dolce è portar voglia amorosa in seno. 14

1a «Vere fur queste gioie»: cioè questi piaceri, o questi diletti. E «veri» son quelli (come scrisse PLATONE nel *Filebo*) de' quali si nutriscono i buoni, perciocchè gli huomini malvagi si rallegrano dei falsi piaceri ch'imitano i veri, ma in un modo degno di riso. Si dee ciò nondimeno intender del nutrimento de l'animo e de l'intelletto, ch'è quella ambrosia de la quale favoleggiano gli antichi poeti.

1b «questi ardori»: [cioè] «questi amori», imperochè l'amore è chiamato «fuoco» e «fiamma». E dice il Poeta che gli amori suoi sono stati veri, per dimostrar che'l vero amore, o i veri amori, sono il vero soggetto del poeta lirico, come scrive il PETRARCA nelle sue Epistole latine. Tuttavolta intorno

ad esso favoleggia, non altrimenti che faccia l'Epico, come fa il medesimo autore in molti suoi componimenti, e particolarmente ne la canzona de le transformationi, et in quella «Standomi un giorno solo a la fenestra» et un quell'altra «Tacer non posso, e temo non adopre», né meno ch'in alcuna altra ne la canzona ov'egli fa citare Amore avanti la Ragione, Ma il soggetto amoroso in tutto falso è proprio del comico poeta: laonde molte s'ingannavano coloro che portavano opinione che'l Poeta non fosse acceso di Laura.

2 «Ond'io piansi e cantai»: il cantare e'l piangere sono effetti d'Amore convenevolissimi al poeta lirico. Il quale gli accoppia insieme come il PETRARCA, dicendo «Del vario stile in ch'io piango e ragiono». E 'l BEMBO: «Piansi e cantai lo stratio, e l'aspra guerra» o gli divide come il PETRARCA «I' piansi, hor canto» et «Cantai, hor piango».

3 «Che poteva agguagliare il suon de l'arme»: ha risguardo a quel detto di QUINTILLIANO nel giudicio ch'egli fa di Stesichoro: «Stesicorum quam sit ingenio validus materiae quoque ostendunt maxima bella, Et clarissimos canentem Duces, et epici carminis onera lira sustinent». E conforme a questa è l'opinione di DANTE ne la Volgare Eloquenza, che l'arme siano soggetto ancora de la canzona.

5 «E, se non fu de' più ostinati»: ne l'amor concupiscibile non può essere costanza, ma ostinatione. Ma l'amore, il quale è habito nobilissimo de la volontà, come dice s[an] TOMASO ne l'Operette, è costante nel ben che si propone per oggetto.

8 «Ove honestà s'honori»: ne le corti de gli ottimi Principi.

9 «Hor con l'esempio mio»: dimostra il fine che si dee preponer il poeta ne lo scrivere e nel publicare le sue poesie.

I **3** agguagliare] agguagliar; **9** l'esempio mio] gli esempi miei

II **2** PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 5, Rvf I: 5 e] et

III 1a PLATONE 1539, Stamp. Barb. Tass. 46, *Philebus vel de summo bono*, c. 94: Soc. Num dicendum interna haec scripta bonis viris, qua deo amici sunt, vera saepe evadere; malis saepe numero contradictae. Pro. Dicendum certe. Soc. Et malis viris obiectiones nihilo minus adsunt saepe confictae, ac denique falsae. Pro. Quid adsint? Soc. Falsis igitur voluptatis pravi ut plurimum gestiunt, boni homines veris aluntur. Pro. Necessarium penitus. Soc. In sunt ergo secundum hanc rationem falsae quaedam animis hominum voluptates, imitantes tamen veras, sed ridicule, ac dolores eodem pacto. Pro. Insunt utique. Soc. An licebat sic opinanti omnino, quae nec fuerunt, nec sunt, nec erunt, in seipso formare. Pro. Licebat. Soc. Atque haec erant, quae tunc opinionem falsam, & opinari falso efficiebant
Postilla: sermones sunt in unoque nostrum quas spes nominavimus interna scripta bonis viris vera saepe evadere: malis saepe numero contra (marg. sn)

III 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 5: *Rvf I 5**: DEL VARIO STILE, IN CH'IO PIANGO, ET RAGIONO.] Ripete in queste parole, come dicemmo, il sentimento già manifestato in quelle. | *In rime sparse il suono Di quei sospiri.* | Adunque rinomina le rime, delle quali despera per se stesso perdono, Vario stile, perché hanno per soggetto quando pianto, & quando ragionamento ciò è quando materia tanto dolorosa, che egli per la passione non possa formar parole da manifestarla, & quando materia non tanto lieta, con tutto che non dolorosa, che sia indutto a cantare, o a ridere, ma solamente a ragionare. Et prendi in questo luogo Piangere, & Ragionare figurativamente, cioè Piangere più, che non bisogna, & Ragionare per meno, perciocché nella materia dolorosa il P. usa vaghissima & perfettissima maniera di parole, & nella lieta afferma di cantare. 91.a.1 | *Cantai hor piango, - & / Io piansi ho canto,-* | con simili assai Et intendi, che non solamente è cosa biasimovole a persona fornita di ragione la materia o dolorosa, o lieta per cosa che non vaglia, che altri si contritia o di tale allegria, ma anchora il variare, cioè, si non servare un tenore perpetuo di materia o dolorosa, o lieta, poiché fa menzione della varietà dello stile, della quale ne spero perdono, o pietà, la qual varietà pare, che Aristotele biasimasse anchora snella sua Poetica in alcuni.

Postille: vario stile, pianto e ragionamento io intenderei patetico e morale (marg. dx); Aristotele biasima la varietà ne la Poetica in alcuni (marg. dx)

◆ **1a** Le «gioie» sono i «piaceri» o i «diletti» veri che esulano dall'amore per la donna, derivando dal piacere tutto intellettuale legato alla realizzazione poetica (cfr. CHIODO-LUPARIA 2007, p. 42). Dal *Filebo* di Platone l'autore deriva la distinzione tra i piaceri veri dei quali si nutrono i buoni e quelli falsi di cui gioiscono i malvagi, un discrimine che implica un preciso richiamo alle poetiche classiche e cinquecentesche (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 240; la sezione platonica allusa è oggetto di postillatura nell'esemplare tassiano cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Tass. 46, *Philebus vel de summo bono*, c. 94; cfr. PLATONE 2000, *Filebo* 40E, p. 453). L'imitazione dei piaceri falsi e maligni avviene «in modo degno di riso», espressione che traduce il «ridicule» del commento ficiniano e che potrebbe alludere ad una «mimesi mal riuscita» o ad una «contraffazione da commedia, il gradino più basso sulla scala dei generi letterari» (PUZZO 2021-2022, p. 241). Il nutrimento dell'animo e dell'intelletto è l'ambrosia, miscela di saggezza e piacere, secondo l'interpretazione di Ficino, e sul quale gli antichi poeti *favoleggiano* (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Tass. 46, *Philebus vel de summo bono*, c. 81: «Ambrosia nectar

sumum bonum in sapientiae et voluptatis mixtione». A margine della carta vi è la postilla tassiana «sumum hominis bonum in sapientiae voluptateque mixtione»). ♦ **1b** Gli «ardori» sono gli «amori» in quanto la passione amorosa può esser chiamata «fuoco» e «fiamma», secondo una similitudine tra l'amore e il fuoco ben illustrata dal Forestiero Napolitano ne *La Molza overo de l'amore* (cfr. TASSO 1998, I, p. 817: «se vogliam prendere la similitudine del fuoco, il quale pare che s'assimigli a l'amore più di tutte l'altre cose, noi veggiamo ch'egli si genera nel seno de la terra, e, levandosi in alto per sua natura, non s'estingue, ma più s'infiamma [...] Similmente l'amore nasce ne l'animo ch'è desto dal piacevole, e verso lui si muove a guisa di fiamma, che per la sua forma è atta a salire, desiderando di conseguire la posseduta bellezza»). Gli amori di cui parla il poeta sono veri e, in quanto tali, costituiscono il soggetto della poesia lirica, come teorizzato da Petrarca nelle sue epistole latine, in un passaggio forse da individuare nelle *Epystole metrice* I, 6, vv. 1-3: «Quid faciam? Que vita michi rerumque mearum | qui status est, audire petis, Nec vera silebo | nec tibi ficta loquor» e a II, 10 vv. 155-157: «Mendaces vocitare quidem insanoque poetas | in primis furor est mandaxque insania. Vere | vera canunt» (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 244). Tuttavia, il poeta lirico intorno ad amore può «favoleggiare», cioè far divenire la verità del soggetto amoroso azione narrativa (cfr. *ibidem*), come fa il poeta epico e come fa lo stesso Petrarca in *Rvf XXIII*, *Rvf CCCXXIII*, *Rvf CCCXXV*, *Rvf CCCLX*. Gli esempi petrarcheschi citati sono anche analizzati nelle *Considerazioni*, trattandosi dei testi chiamati in causa da Tasso poco dopo aver stabilito che alcune canzoni «contendendo alcuna continuazione d'argomento, quasi immagine di favola» possono esser accostate al genere epico (TASSO 1875, II, p. 81). La verità diviene, inoltre, categoria per definire e connotare il genere lirico e distinguerlo dalla commedia, in quanto, contrariamente alla seconda, il cui soggetto è il falso, oggetto della poesia tassiana sono gli amori veri, come era vero quanto cantato da Petrarca. ♦ **2** La coppia verbale «piansi e cantai» è petrarchesca (cfr. *Rvf* I 5, verso letto da Tasso nel suo esemplare con le *Rime* di Petrarca e annotato con la postilla «pianto e ragionamento io intenderei patetico e morale» a fissare sulla carta il suo valore simbolico. cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 5). Con il binomio si designano gli effetti di Amore, convenevoli alla lirica e atti a rendere lo stato di affanno dell'amante, nella sua «contemporaneità di pianto e canto» (cfr. PETRARCA 2004, p. 9). La dittologia, «rivolta al passato remoto», come nel sonetto tassiano, è di uso anche bembiano (*Rime* I, 1; cfr. BEMBO 2008, I, p. 6), ma i due momenti del piangere e cantare possono anche essere disgiunti come nei due versi esordiali di *Rvf* CCXXX e *Rvf* CCXXIX. ♦ **3** La poesia lirica è pari a quella epica, secondo un'uguaglianza il cui

fondamento è stabilito dalle parole di lode di Quintiliano su Stesicoro, poeta in grado di cantare le più grandi guerre e i condottieri più illustri sorreggendo il peso dell'epica con la lira (cfr. *Institutio oratoria*, X 1, 62; cfr. TASSO 2016, p. 219). Scegliendo il giudizio del retore latino a spiegazione del terzo verso, Tasso consegna al lettore una propria idea di poeta, figura «che si fa carico della verità» (PUZZO 2021-2022, p. 245) e si noti come un simile rinvio al passo di Quintiliano sia nelle *Considerazioni* «[Pigna] sostiene colla cetra il peso non dell'armi, come disse Quintiliano di Stesicoro, ma dei misteri della filosofia; cose molto più gravi dell'armi» (TASSO 1875, II, p. 110). La lirica, dunque, comprende anche il dominio delle armi, come teorizzato ancora da Dante nel *De vulgari eloquentia*, nel momento in cui afferma che il volgare illustre può trattare di ottime materie, quali «salus», «venus» e «virtus» (cfr. DANTE 2012, p. 150, *Dve* II, II 7). L'insegnamento dantesco è ben appreso da Tasso il quale, servendosi della traduzione del trattato latino di Trissino, la inserisce all'interno del *Cavaletta*, ad introduzione della sezione dedicata al genere canzone: «Ma ricercando Dante la sua nobilissima specie, dice che le cose ottime, secondo porta il dovere, sono degne de l'ottime: laonde, essendo il volgare illustre ottimo sopra gli altri volgari, l'ottime materie sono degne d'esser trattate in esso; le quali egli riduce a tre, che sono la salute e i piaceri di Venere e la virtù: e ciascuna di loro è obietto d'una de le potenze de l'anima nostra; e soggiunge che'l modo eccelentissimo e nobilissimo co'l quale si debbono stringere queste materie è quel de le canzoni perché ne le canzoni si comprende tutta l'arte» (cfr. TASSO 1998 II, pp. 697-698 ; per un confronto con il dettato trissiniano cfr. DANTE 2012, pp. 523-524 e p. 527). ♦ 5 Nell'amore concupiscibile non c'è la costanza, ma solo «ostinatione». A tale approdo il poeta giunge riconoscendo nella passione amorosa un «habito nobilissimo de la volontà», poiché, sulla base di quanto affermato da San Tommaso, la costanza può ascriversi all'amore se quest'ultimo aspira al bene (cfr. San Tommaso *Summ. theol.*, I-II q. 55, art. I: «Utrum virtus humana sit habitus»; cfr. TASSO 1991, p. 254). Tale definizione di amore, unita all'*auctoritas* di San Tommaso, è nel giovanile dialogo *La Molza*: «La virtù, risposi io, è abito, e le cose che sono per abito, peravventura sono men perfette di quelle che sono in atto o sono atto: laonde per questa ragione sarebbe il genere de l'atto più nobile. Sarebbe, rispose la signora Tarquinia, per questa ragione. Tuttavolta, soggiunsi, la virtù de la quale parla Ieroteo non è una de le nostre morali: la quale alcuna volta è ne l'ozioso che non opera o è impedito ne l'operare, ma sempre è in atto: e se pur è abito, è divino abito, il quale non è disgiunto da l'operazione; tal che a lei non s'agguaglia di perfezione l'atto de l'animo che desidera il bene, il quale non è puro atto, ma atto che partecipa di potenza. Direm dunque ch'il genere posto da

Ieroteo sia perfettissimo; e voi, come giudice giusta, confessarete ch'amore sia virtù». ♦ 8 La corte, anzi le corti al plurale, luogo ove viene onorata l'onestà, sono il luogo proprio dell'esperienza lirica. Nel commento l'espressione generica del testo «Ove honestà s'honori», è interpretata con un riferimento a una precisa entità istituzionale e sociale. Su Tasso e la corte si veda almeno RAIMONDI 1999; QUONDAM 2021. La centralità della dimensione cortigiana nel sistema tassiano è provata anche dalle innumerevoli occorrenze della voce «corte» e dei lemmi che da essa discendono e che ad essi correlati cfr. QUONDAM 2021, p. 402. ♦ 9 Intento programmatico del *liber* amoroso. L'*esposizione* mette a testo la lezione di 11 e C (cfr. TASSO 2016, p. 220).

II

Nel secondo sonetto della stampa²³², così come viene dichiarato nell'*argomento*, il poeta si dedica alla dimostrazione di come l'amore per la sua donna, nato dalla vista di lei, sia accresciuto dal suo canto²³³. La combinazione dei due sensi, come concausa dell'innamoramento, è motivo topico nella trattatistica amorosa²³⁴, come documenta il suo sviluppo in Castiglione²³⁵ e nel *Trattato dell'Amore humano* di Flaminio Nobili²³⁶.

Il testo di carattere narrativo occupa nel canzoniere *Osanna* una posizione privilegiata che, in sede di commento, permette all'autore di avanzare premesse teoriche sulla natura di amore le quali verranno poi riprese e ampliate nel corso della raccolta: amore è un abito, così come già sostenuto nella chiosa relativa al v. 5 di *Vere fur queste gioie e questi ardori*, ed è contrario dell'odio²³⁷. Dopo una prima *esposizione*, in cui trapela uno studio delle passioni che trae le sue premesse da Aristotele, non solo dalla citata

²³² Schema metrico: ABBA ABBA CDE DCE. Il sonetto era posto in apertura della raccolta delle rime eteree e compare nel *Chigiano* come quarto testo.

²³³ cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 75.

²³⁴ cfr. TASSO 2013, p. 4.

²³⁵ *Cortegiano* IV 62.

²³⁶ Opera letta e annotata dal Tasso come provano le numerose postille e segni di attenzione che scandiscono le carte e i numerosi prelievi dal testo che si ritrovano ne *La Molza ovvero de l'amore* e in altri dialoghi di materia amorosa. In particolare, la sensibilità per il tema sviluppato nel sonetto traspare da una postilla a c. 8v, «voce soave piccola cosa verso la vista» a margine del passo «e così viene la vista ad esser sempre guida in Amore. Né voglio già mettermi al niego, che una voce chiara e soave ad amor non muova, ché mi partirei dalla verità, ma è picciola cosa verso quello che ferisce gli occhi; senza che la dolcezza della favella si può prendere come parte d'un bello e ben proportionato composto et imprime spesse volte una gratia mirabile nella bocca e nelle altre parti che al far della voce concorrono. Ma spesso ancora le parole, non come oggetto piacevole dell'udito, ma come immagini della bellezza dell'animo di colui che favella, ci riscaldano e commuovono» (FLAMINIO DE' NOBILI 1895, c. 8v). Ma si osservi come nel sonetto la prospettiva sia di segno contrario, in quanto è proprio il canto, e quindi l'udito, a dare linfa vitale all'amore (cfr. TASSO 2013, p. 5).

²³⁷ Discordante è la tesi sostenuta da Tasso nel *Cataneo*: «Nego che l'amore e l'odio sian grandissimamente opposti perché questa opposizione si dee considerare o in un genere medesimo o in due generi diversi, o dir che l'amore e l'odio sian contrari come due contrari generi. In niun di questi tre modi l'amore e l'odio sono contrari: e prima non è l'amore a l'odio grandissimamente opposto in uno istesso genere, perché l'amore non è contenuto in un sol genere; anzi, essendo, come disse il maestro di color che sanno, passione e proprietà di quel che è, passa per tutti i generi e non patisce d'esser rinchiuso in alcuno. Per l'istessa cagione non è contrario l'amore a l'odio, come sian grandissimamente opposti, di due generi diversi [...] Dunque la contrarietà non è né può trovarsi propriamente fra l'odio e l'amore, perché la contrarietà conviene a quelle nature che possono esser ridotte in alcuno ordine de le cose. Ma l'amore non sta negli ordini, ma tutti trapassa e gli trascende in quella guisa che sul fare l'ente, di cui è passione: percioc'h'è a tutti noto che l'ente non è in alcun predicamento» (TASSO 1998, II, p. 859).

Politica²³⁸, ma forse anche dal secondo libro *Retorica*²³⁹, il poeta instaura una vera e propria gara con i modelli letterari richiamati, Petrarca, di cui rammenta *Rvf XXIII*²⁴⁰ e Bembo, per svelare, infine, al lettore, l'origine virgiliana e dantesca della cellula metaforica dell'«antico ardore»²⁴¹.

²³⁸ La *Politica*, richiesta nel novembre 1586 (cfr. TASSO 1852-1855, II, *Lettera* n. 682; BALDASSARRI 1999a, p. 400), compare nell'inventario dell'Oddi (cfr. TASSO 1852-1855, IV, p. 312; si rinvia al paragrafo *Esposizioni e biblioteca dell'autore*). Il postillato tassiano sarà indicato con ARISTOTELE 1542, Stamp. Barb. Cr. Tass. 40.

²³⁹ Oltre al già citato volume *Aristotele Operum tomus tertius* (cfr. nota 232), Tasso disponeva del *Rhetorica Aristotelis cum fundatissimi artium et / theologie doctoris Egidii de Roma luculen/tissimis commentariis nane primum in lucem / editis, necnon Alpharabii compendio/sa declaratione. Addita eiusdem / Aristotelis Poetica cum magni / Averrois in eandem Summa, no / nissime recognite cun/ctisque erroribus / castigate*, conservato nel fondo barberiniano con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 38 (cfr. CARINI 1962, p. 107). Si farà riferimento al volume con la dicitura ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38.

²⁴⁰ La lirica riveste un ruolo importante nel sistema teorico tassiano, comparando ne le *Le Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna*, analizzata, assieme ad altre canzoni petrarchesche (*Rvf CCCLX*, *Rvf CCCXXIII*, *Rvf CXIX* e *Rvf CCCXXV*) per proporre una definizione del genere canzone operando un confronto con il poema epico (cfr. TASSO 1875, II, p. 106; per la datazione dell'opera si rinvia a BONIFAZI 1965, p. XXV). *Nel dolce tempo de la prima etade* viene, inoltre, commentata nel dialogo di carattere teorico scritto nel 1585 *La Cavaletta o della poesia toscana*. La canzone viene evocata dal Forestiero Napoletano con il medesimo attributo che il Bembo le aveva riservato nelle *Prose*, «reina» (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 113) e ne viene tecnicamente analizzata la struttura della stanza (cfr. TASSO 1998, II, pp. 227-228; AFRIBO 2002, p. 195). Per una più ampia trattazione dell'argomento cfr. INCANDELA, *Nel dolce tempo de la prima etade: la canzone petrarchesca nella ricezione tassiana tra gli scritti teorici e il postillato Stamp. Cr. Tass. 14*. I versi 23-26, citati nell'*esposizione*, compaiono nei *Discorsi del poema eroico* come esempio di similitudine (cfr. TASSO 1964, p. 187).

²⁴¹ Sono quattro gli esemplari della *Commedia* postillati dall'autore: D. Alighieri, *La Divina Commedia di Dante*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555, Biblioteca Angelica di Roma, con segnatura AUT.J.23 (DANTE 1555, AUT.J.23); Id., *Dante con l'esposizione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia, dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso*, Venezia, Sessa, 1564, Biblioteca Apostolica Vaticana, segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 28 (DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28); D. Alighieri, *Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia*, Venezia, Da Fino, 1569, Biblioteca Apostolica Vaticana, segnatura Stamp. Barb. HHH. II. 38 (DANTE 1569, Stamp. Barb. HHH. II. 38); D. Alighieri, *La Divina Commedia di Dante*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, segnatura ACQUISTI E DONI 228 (DANTE 1555, ACQUISTI E DONI 228). Per i postillati tassiani alla *Commedia* cfr. CELANI 1895; SOLERTI 1895, p. 114; VALLONE 1969; BIANCHI 1996; BIANCHI 1998b. Si ricordi, inoltre, che le annotazioni tassiane al volume dell'Angelica si arrestano al canto XXIV dell'*Inferno* e che l'accuratezza della grafia e la scrittura precisa inducono a pensare che su questo esemplare Tasso abbia compiuto uno studio giovanile sul poeta, una lettura che si configura ancora in uno stadio «embrionale» (SCOTTI 1987, p. 102; CASINI 1895, p. 19). Sul postillato si veda inoltre SQUICCIARINI 2014-2015a; SQUICCIARINI 2019; SQUICCIARINI 2020. Per l'esemplare, oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp.Barb.HHH.II.38, sussistono, invece, dubbi in merito alla paternità tassiana delle postille. L'attribuzione delle chiose al poeta, però, potrebbe trovare conferma nella similarità e vicinanza, per l'interesse linguistico e stilistico, con le annotazioni del volume Stamp. Barb. Cr. Tass. 28 e con quello dell'Angelica (cfr. SCOTTI 1987; BIANCHI 1997; GRANATA 1997). Data la continuità di interessi tra il postillato Da Fino e i *Discorsi sull'arte poetica*, e le zone di interferenza tra le chiose e il *Dialogo de la Nobiltà*, Bianchi propone di datarle tra il '61-'62, anni in cui risale la scrittura dell'opera teorica (cfr. TASSO 1964, pp. 263-268 e BALDASSARRI 1977), e il 1578, che vede la composizione del dialogo. Così, in tale esemplare, e non nel volume

Dimostra come l'amore acceso in lui da l'aspetto de la sua Donna fusse cresciuto dal suo canto.

Havean gli atti soavi e'l vago aspetto
Già rotto il gielo, ond'armò Sdegno il core,
E le vestigia de l'antico ardore
Io conoscea dentro al cangiato petto. 4

E di nudrire il mal prendea diletto
Con l'esca dolce d'un soave errore;
Sì mi sforzava il lusinghiero Amore,
Che s'havea ne' begl'occhi albergo eletto. 8

Quando ecco un nuovo canto il cor percosse,
E spirò nel suo foco, e più cocenti
Fece le fiamme placide e tranquille. 11

Né crescer mai, né sfavillare a' venti,
Così vidi giamai faci commosse,
Come l'incendio crebbe, e le faville. 14

2a «Già rotto il gielo»: imita il PETRARCA in que' versi «E d'intorno al mio cor pensier gelati, | Fatto havean quasi adamantino smalto, | Ch'allentar non lasciava il duro affetto» et intende de lo sdegno o de l'ira, perché l'ira invecchiata è odio, come dice ARISTOTILE ne la Politica. E se l'amore è habito, parimente è habito il suo contrario. Per ciò malamente si può mutare. Se l'uno si chiama fuoco, l'altro si può nominar giaccio.

2b «ond'armò Sdegno il core»: mostra che la bellezza de la sua Donna fu molto maggiore di quella di Laura celebrata dal Petrarca. Perché Laura vinse

dell'Angelica, sarebbe da indicarsi il primo momento di incontro con la *Commedia*. Per i forti dubbi che vi sono sull'effettiva paternità tassiana delle annotazioni del postillato Da Fino, le relative chiose non vengono inserite nella terza fascia di apparato.

il PETRARCA disarmato, come si raccoglie da que' versi «Tempo non mi pareva di far riparo | Contra i colpi d'Amor, però n'andai, | Secur senza sospetto, onde i miei guai, | Nel comune dolor s'incomianciaro. | Trovommi Amor del tutto disarmato, | Et aperta la via per gli occhi al core, | Che di lacrime son fatto uscio e varco». Ma il Poeta è vinto, armato di quell'arme delle quali pensò di provvedersi il BEMBO: «Io che di viver sciolto havea pensato | Questi anni adietro, e se di giaccio armarmi». Ma tanto ancora è maggiore la vittoria de la Donna amata dal Poeta, quanto è maggiore sicurezza l'armarsi, che'l pensar d'armarsi. Bembo fu vinto ponendo in terra l'arme, il Poeta ritendendole; il Bembo con la mano, il Poeta con il dolcissimo canto. Laonde si comprende che l'amor del Bembo fosse assai materiale, et questo più spirituale. Però che più spirituale è il senso de l'udito che quello del tatto.

3-4 «E le vestigia de l'antico ardore | Conoscea già»: imita VIRGILIO nel quarto de l'Eneide: «Agnosco veteris vestigia flammae» et DANTE nel Purgatorio «Cognosco i segni de l'antica fiamma».

7a «Sì mi sforzava il lusinghiero Amore»: se sforzava era violenza, se lusingava, persuasione; dunque la violenza era mista con la persuasione.

8b «l'albergo eletto»: se l'elettione è operatione de la ragione, segue che questo amore fosse ragionevole.

9a «Quando ecco»: assomiglia il suo desiderio al fuoco, e'l canto de la sua Donna al vento che l'infiamma.

I **4** conoscea già] Io conoscea; **8** l'albergo] albergo

II 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, c. 45: *Rvf* XXIII: **24** d'intorno] dintorno; **26** lasciava] lassava

II 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, c. 15, *Rvf* III: **5** di far] da far; **6** Contra i colpi] Contra colpi; **8** comune] commune; **11** son fatto] son fatti

III 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, c. 46: *Rvf* XXIII 24*: ADAMANTINO SMALTO.) Doppie sono l'armi d'Amore, fiaccole, & seatte. doppia parimente bisogna, che fosse la difesa. Disse adunque Admantino smalto, non potendo piu pienamente rispondere con altra cosa alle fiaccole, & alle saette. Plinio parlando del diamante, *Duritia inenarrabilis est, simulque ignium victrix natura, & numquam incalescens, unde & nomen indomita vis Graeca interpretatione accepit.* Anchora, *Duarum violentissimie naturae rerum farri ignisque contemtrix.* Agathone nel Convito appo Platone racconta, che Amore va per cose tenerissime, & v'habita, & tiene

suo seggio ne pensieri, & negli animi degl'Iddi & degli huomini, ma non in tutti. Percioche fugge, se s'avviene ad animo fornito di durezza di costume.

Postilla: Doppie sono l'arme di Amore (marg. sn); Natura del diamante (marg. sn)

III 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 46: *RvfXXIII 25**: DURO AFFETTO.) Ostinato proponimento contra Amore.

Segno di attenzione: linea verticale (marg. sn)

Postilla: Nota (marg. sn)

III 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 15, *Rvf III 5-11*: Tempo non mi parea da far riparo | Contra colpi d'amor; pero n'andai | Secur senza sospetto; onde i miei guai | Nel commune dolor s'incominciaro. | Trovomme Amor del tutto disarmato, | Et aperta la via per gliocchi al core | Che di lacrime son fatti uscio & varco.

Postille: tempo da far (marg. dx); secur (marg. sn)

III 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 17, *Rvf III 5**: TEMPO NON MI PAREA DA FAR RIPARO.] Senza dubio fa di mestiere più d'arme nel tempo della guerra, che della pace. Laonde consigliano alcuni valentissimi huomini che i secolari si debbano più armare e di santi pensieri, & più studiare evangelio, che i monaci & spetialmente ne giorni conceduti a piaceri dell'usanza mondana. Al qual consiglio attenendosi il P. & essendosi armato nel tempo nella guerra, cioè, ne giorni conceduti a piaceri, non fu ne preso ne fedito da Amore. ma nel tempo della pace, cioè nel giorno consacrato a pensamenti diuoti & di quei valentissimi huomini.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx)

Postille: i secolari si debbono più armar di danti pensieri ch'i monaci (marg. dx)

III 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 18, *Rvf III 5**: TROVOMMI AMOR DEL TUTTO DISARMATO.] Il che affermò anchora nel sonetto prossimo passato, & in altro luogo [...] Ma altrove disse direttamente il contrario, 43. 1.5 | *Ma voi occhi beati, ond'io sofferesi* | *Quel colpo, ove non valse elmo ne scudo.* & 42.b. II | Quando ti ruppi al cor tanta durezza & 28.1.14 | *Et da begli occhi mosse il freddo ghiaccio.* | *Che mi passo nel core* | *Con la virtù d'un suubino splendore.* | Adunque se era armato, d'elmo, di scudo, di durezza, & di ghiaccio, non si dee poter negare, che non fosse del tutto armato. Ma alcuna volta dice, che era armato, non quanto poteva, ma quanto credeva, che bisognasse a resistere al valre della bellezza di L. & che si trovo ingannato della sua credenza [...]

Postilla: contraddizioni nel Petrarca (marg. sn)

III 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 18, *Rvf III 10**: ET APERTA LA VIA PER GLI OCCHI AL CORE.] Tre sono le vie, per le quali Amore puo entrare nel cuore altrui, cioè, per veduta, per udita, & per toccoamento. Ma perché la via del toccoamento non è giudicata essere di molta loda alla persona amata, non si fa mai mentione dal P. di quella in atto in vita di L. quantunque paia, che la desiderasse inviandola altrui [...]

Postilla: Tre son le vie per le quali Amore può entrar nel core (marg. sn)

III 3-4 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 265r, *Purg*, XXX 48: Conosco i segni de l'antica fiamma

◆ **2a** Per il sintagma «già rotto il gielo» il poeta istituisce un rapporto di imitazione con i vv. 23-26 della canzone delle metamorfosi (*Rvf XXIII*), versi annotati nel suo postillato con i *Fragmenta* (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 46). Come in Petrarca i «pensier gelati», contrari alla passione amorosa, creano attorno al cuore una patina dura come il diamante per resistere alle *doppie armi* di Amore, così in Tasso lo Sdegno arma il cuore di «gielo», subito infranto

dagli atteggiamenti e dalla bellezza della donna. Specificando, inoltre, che il *gielo* è il *gielo* «de lo sdegno o de l'ira», l'autore crea una correlazione tra odio e ira, di cui dichiara la matrice aristotelica alludendo specificatamente alla *Politica*, forse anche alla *Retorica* (II 4) e alla sezione testuale dedicata alle ragioni dell'amore e dell'odio che il poeta cinquecentesco poteva leggere nel suo volume (cfr. ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, cc. 50v e sgg.). L'osservazione relativa all'ira è già ne *La Molza* («ma l'odio è affetto invecchiato e ira invecchiata, come parve taluna volta ad Aristotele» TASSO 1998, II, p. 816), ove, analogamente all'*esposizione*, si dice che amore «senza fallo è contrario all'odio» (TASSO 1998, II, p. 816). Se l'amor è fuoco (cfr. *Osanna* I, *esposizione* 1b), allora l'odio è ghiaccio. ♦ **2b** L'autore dimostra che la bellezza della sua donna è maggiore di quella della Laura petrarchesca, con una chiosa di commento impostata su un confronto tematico che chiama in causa prima Petrarca, poi Bembo. La bellezza dell'amata è superiore in quanto il cuore del poeta è armato, a differenza di Petrarca, così come appare in *Rvf* III, vv. 5-11 (durante lo studio dei versi citati nel postillato barberiniano si ha la percezione che Tasso ragioni oltre che su minuti elementi della microsintassi petrarchesca, sul dettaglio delle armi rilevando, sulla scia di Castelvetro, eventuali contraddizioni presenti nei *Fragmenta*). Le armi di cui Tasso dispone sono le stesse di Bembo (*Rime* II, 2), modello richiamato ma anch'esso superato, poiché l'amore tassiano non è materiale, come quello bembiano, bensì spirituale, poiché vinto col dolce canto. ♦ **3-4** La lezione «conoscea già» è attestata nel *Chigiano*, mentre la stampa e Ts₁ mette a testo «Io conoscea» (cfr. TASSO 2016, p. LIII). Il *cognoscea de l'antico ardore* è esatto calco dal virgiliano «Agnosco veteris vestigia flammae» (*Aen.* IV 23), già riformulato da Dante in *Purgatorio* XXX 48. Il verso dantesco viene sottolineato dal poeta nel suo esemplare della *Commedia* con il commento di Landino e Vellutello, nel quale vi è il rinvio all'ipotesto virgiliano (cfr. DANTE 1564 Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 265r). ♦ **7a** Amore è lusinghiero e la sua azione si pone tra la violenza e la persuasione, in quanto esercita forza sul poeta ma, al contempo, lo lusinga. Tale caratterizzazione di Amore ricorda l'*exemplum* petrarchesco e, in particolar modo, *Rvf* LXXVI 1 e CCCLX 19. ♦ **8b** Poiché la scelta è operata dalla ragione, l'amore è ragionevole. ♦ **9a** Chiosa tesa a esplicitare e a sintetizzare le due terzine del sonetto, nelle quali viene recuperata ed ampliata la suggestione di «ardore» del verso 3. Il desiderio amoroso è, infatti, paragonato al fuoco e il canto della donna al vento. L'azione del canto si concretizza nel render più cocenti le fiamme placide e tranquille.

III

La scelta dell'amata, operata secondo la ragione, comporta la necessità, per il poeta, di innalzare lo stile della propria lirica²⁴². Il sonetto dall'*incipit* narrativo *Era de l'età mia nel lieto aprile*²⁴³ narra dell'incontro con la donna, simile, nella voce, a «candida Angeletta» (v. 6). I primi otto versi, privi di stacco sintattico, descrivono il suo apparire, il suo solenne manifestarsi agli occhi dell'io lirico, in una sintassi che mima il suo lento rivelarsi. L'attesa è, infatti, resa grammaticalmente dalla dislocazione temporale, retta dalla principale del v. 1 e posta al v. 5, dalle due inarcature ai vv. 2-3 e ai vv. 5-6, nonché dalla forte pausa interna alla seconda quartina²⁴⁴. L'atmosfera grave si mantiene inalterata nelle terzine ove l'autore, riconoscendo nella donna il «miracol novo» (v. 9), scopre gli effetti che l'amata ha su di lui e sui suoi versi (vv. 9-10). La valenza metapoetica della lirica si addensa, dunque, nella sua parte conclusiva, con il poeta-amante che definisce il suo stile «leggiadro» (v. 8) e che ribadisce l'urgenza del piangere e del cantare (v. 13)²⁴⁵.

L'impronta stilnovistica del testo²⁴⁶ e il debito con la tradizione trecentesca²⁴⁷ sono appena accennati nell'autocommento, tutto proiettato verso la dimostrazione della valenza simbolica e filosofica da assegnare alla poesia e al poeta. Lo stesso momento dell'incontro sfuma nell'analogia tra la giovinezza e il mese di aprile, esplicita ricorrendo alla *metafora di proportione*, definita richiamando l'insegnamento aristotelico teorizzato nella *Poetica*²⁴⁸. Chiusa la parentesi stilistica, Tasso può dedicarsi completamente

²⁴² cfr. PUZZO 2021-2022, p. 332.

²⁴³ Schema metrico: ABBA ABBA CDE DEC. *Chigiano* II.

²⁴⁴ La quartina è bipartita, con i versi 5-6 legati sintatticamente alla prima quartina e il distico finale che funge da preludio tematico alla prima terzina.

²⁴⁵ cfr. *Osanna* I 2 e *Osanna* I, *esposizione* 2.

²⁴⁶ cfr. «alma giovinetta» (v. 2), «candida angeletta» (v. 6). cfr. TASSO 1994, I, p. 6.

²⁴⁷ Il verso esordiale è modellato su quello di *Rvf* III, modello taciuto in *Osanna* III, *esposizione* 1.

²⁴⁸ La definizione *metafora di proportione* è in altri due *loci* della produzione tassiana, nella *Lezione sopra il sonetto di monsignor Della Casa* e nel libro quarto del *Discorso del poema eroico* (TASSO 1964, p. 180). Nel primo testo, preoccupandosi di «collegare i piani delle immagini con i sensi metaforici riposti» (BIAGINI 1999, p. 470), l'autore precisa che la metafora «ore notturne» è una *metafora di proportione*, alludendo, così come nella chiosa di commento, alla *Poetica* di Aristotele (TASSO 1875, II, p. 131). Tasso, oltre alla già citata edizione *Operum tomus tertius moralem philosophiam* (cfr. ARISTOTELE 1542, Stamp. Barb. Cr. Tass. 40), ebbe tra le mani un volume con la *Poetica* aristotelica curata da Pietro Vettori nel 1560, postillato conservato nel Fondo Barberiniano con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 33 (cfr. CARINI 1962, p. 106), una con il commento di Piccolomini (*Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini, nel libro della Poetica d'Aristotele; con la traduzione del*

al sostrato filosofico racchiuso nel sonetto e che trova debita spiegazione nell'esegesi. Le teorie platoniche e neoplatoniche²⁴⁹, ricordate al lettore, sono necessarie per comprendere appieno la «bellezza ch'alletta»²⁵⁰ e a cosa corrispondano le «ali» della donna, e per capire il perché Tasso possa presentarsi quale novello Ennio e Virgilio una volta istituito il legame tra la poesia e il volo²⁵¹. Non mancano, infine, note di puro sfoggio erudito, come la suggestione di rara preziosità ripresa da Melancomio²⁵² che il poeta cinquecentesco ha modo di conoscere grazie all'antologia erudita di Stobeo²⁵³.

Describe la bellezza de la sua Donna et il principio del suo amore, il quale fu ne la sua prima giovinezza.

Era de l'età mia nel lieto aprile,
E per vaghezza l'alma giovenetta
Già ricercando di beltà ch'alletta,

medesimo libro, in Lingua Volgare, con privilegio in Vinegia, Presso Giovanni Guarisco, & Compagni, MDLXXV) la cui copia annotata è sempre presso la Biblioteca Vaticana, segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 11 (cfr. CARINI 1962, p. 100; MIANO 2000). Le postille di tali due esemplari sono state edite in TASSO 2009, ma si rinvia anche a VIRGILI 1999. Si aggiunge, poi, la *Poetica* con le esplicazioni di Robortello (FRANCISCI ROBORELLI UTINENSIS *In librum Aristotelis qui inscribitur de arte poetica explicationes. Qui ab eodem authore ex manuscriptis libris multis in locis emendates fuit, ut iam difficillimus ac obscurissimus liber a nullo antea declaratus facile ab omnibus possit intelligi*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini, 1568), il cui esemplare postillato è oggi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 37 (cfr. CARINI 1962, p. 107; cfr. BETTINELLI 1999).

²⁴⁹ In *Osanna III, esposizione 3-4*, l'imprecisione della forma Alcino per Albino è dovuta a Ficino, il quale curò l'edizione *Alcinoi philosophi Platonici De doctrina Platonis liber. Speusippi Platonis liber de Platonis definitionibus*, Venetii, in aedibus Aldi, MIIID, letta da Tasso nei due esemplari, oggi nella Biblioteca Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e 34 (= ALCINOI 1501, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e ALCINOI 1501, Stamp. Barb. Cr. Tass. 34; CARINI 1962, pp. 102 e 106; BASILE 1984, pp. 140-141; TASSO 2016, p. 222). Considerevoli osservazioni circa l'incidenza del neoplatonismo entro il sistema di Tasso sono avanzate da Russo, il quale nota «l'assoluta rilevanza di questa documentazione per il pensiero tassiano, poetico e non solo poetico, degli anni '80 e '90» (RUSSO 2002, pp. 219 e sgg.; cfr. inoltre OLINI 1986, p. 58 e BALDASSARRI 1999b, pp. 120-122).

²⁵⁰ cfr. *Osanna III, esposizione 3-4*.

²⁵¹ cfr. PRANDI 2014, p. 237.

²⁵² Dione Crisostomo Melancoma. L'origine dell'errore è da rintracciare nell'edizione di Gersner delle *Sententiae* di Stobeo (Antuerpiae, Jan van der Loe, 1551). Tale denominazione si conserva nelle successive edizioni cfr. FABRICII 1804, IX; p. 619.

²⁵³ Tasso lesse Stobeo prima nel 1579, poi negli anni 1589-1591. Nell'inventario degli Oddi appare la dicitura «Stobei Opera» (cfr. § *Esposizioni e biblioteca dell'autore*). Per i caratteri dell'antologia si veda, almeno, CURNIS 2008.

Di piacer in piacer, spirto gentile, 4

Quando m'apparve Donna assai simile
Ne la sua voce a candida Angeletta;
L'ali non mostrò già, ma quasi eletta,
Sembrò per darle al mio leggiadro stile. 8

Miracol novo: ella a' miei versi et io
Circondava al suo nome altere piume,
E l'un per l'altro andò volando a prova. 11

Questa fu quella il cui soave lume
Di pianger solo e di cantar mi giova
E i primi ardori sparge un dolce oblio. 14

1 «Era de l'età mia nel lieto aprile»: metafora di proportione, come insegna ARISTOTILE ne la *Poetica*, perché la giovinezza si può dire «l'aprile» de l'età o de la vita, e la primavera si potrebbe chiamare la giovinezza de l'anno. [Così] DANTE «In quella parte del giovinetto anno».

2 «E per vaghezza l'anima giovanetta»: ad imitatione parimente di DANTE il qual disse: «L'anima pargoletta, che sa nulla», percioch'ella è a guisa di tavola rasa, la qual non ha scritto in sé alcuna cosa, come vuole ARISTOTILE, e non è più antica del corpo, o è infusa dal cielo con l'Idee o con le specie di tutte le cose, come stimò PLATONE, il qual giudicò che'l sapere non fosse altro che ricordarsi.

3-4 «Già ricercando di beltà, ch'alletta, | Di piacer in piacer spirto gentile»: con ogni beltà è congiunto un piacere: con la beltà del corpo il piacere del senso, con la beltà de l'animo il piacer de l'animo, con quella de la mente il piacer de l'intelletto. Dunque, di bellezza in bella ascendiamo al cielo per via di resolutione, come insegna Socrate ne l'*Amoroso Convito*. E dopo lui ALCINOO; filosofo platonico. E per la medesima strada, et con l'istesso methodo risolutivo possiamo salir di piacere in piacere, cominciando da quel

de l'udito e de la vista. E dice «spirto gentile» per escludere ogni diletto sozzo e materiale, il quale fosse impedimento a questa resolutione e quasi morte del corpo.

5-7a «Quando m'apparve Donna assai simile | Ne la sua voce a candida Angeletta. | L'ale non mostrò già»: «l'ale» de l'anima sono le virtù o gl'istinti al vero et al bene, come vuole il FICINO. E non gli conobbe subito, perché la sua Donna per cortesia celava il suo alto proponimento, o perché la beltà non si possa nascondere, ma la virtù si possa celare, come dice MELANCOMIO appresso STOBEO.

7b-8 «ma quasi eletta, | Sembrò per darle al mio leggiadro stile»: i Poeti son cosa volatile, come dice Socrate ne l'*Ione*, o del furor poetico. Et ENNIO di se stesso «Vivus volito per ora virum». E VERGILIO parimente di se medesimo «Victor volitare per ora».

9a «Miracol novo»: leggi un meraviglioso cambio de l'ali de la Fama e di quelle d'Amore.

I 7 ale] ali

II 1 DANTE 1555, AUT J. 23, c. 97, *Inf* XXIV: 1 giovinetto anno] giovanett'anno

II 1 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 119r, *Inf*. XXIV: 1 giovinetto anno] giovanett'anno

II 2 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 219, *Purg*. XVI: 88 pargoletta] semplicetta

II 7-8a ENNIO *Epigrammata* 2: 18 Vivus volito per ora virum] Cur? Volito vivos per ora virum

II 7-8a VIRGILIO 1969, *Georg*. III: 9 Victor volitare] victorque virum

III 1 ARISTOTELE 1575, Stamp. Barb. Cr. Tasso 11, c. 305: In tutte le cose adunque chi saprà ben dentro le lor nature e le lor qualità e condizioni considerare, potrà trovare abitudini e rispetti ch'in qualche parte avran del simile e sopra tai somiglianze arà commodità di formar metafore. E quanto l'uom sarà poi per natura ingegnoso o per dottrina o per sperienza acuto, tanto più frequenti, più appropriate e più belle metafore saprà trovare.

Postilla: Onde nascono le metafore con proporzione e, considerando le cose addentro, le qualità, condizioni e non

III 1 DANTE 1555, AUT J. 23, c. 97, *Inf* XXIV, 1: In quella parte del giovanett'anno

III 1 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 119r, *Inf*. XXIV*: «A dinotare Gennaio esser la prima età dell'anno, nel quale, per che è principio, l'anno è ancora giovinetto. Et questo è, qua(n)to alla consuetudine de' Romani, & della chiesa. Ma secondo gli astrologi, nel mese di Genajo non è la gioventù, ma la senettù dell'anno: percioche, essendo il vero principio dell'anno il primo ingresso del Sole nell'Ariete, come nel primo ca(n)to di

questa cantica si dimostra: seguita, che Gennaio sia circa il fine». [...] «che chiamando Dante Gennaio, la gioventù dell'anno, non parla secondo gli astrologi, ma secondo la consuetudine de' Romani».

III 2 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 219, *Purg.* XVI 88: L'anima semplicetta, che sa nulla

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx; la linea evidenzia una più ampia porzione testuale compresa tra i vv. 63-96).

Postilla: N (marg. sn)

III 2 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Tass. 46, *Phaedo vel de anima*, c. 500: ita quod iam pridem dico, è duobus alterum aut enim scientes nati sumus, scimurque per omnem vitam omnes: aut quod deinde dicimus discere, duntaxat reminiscuntur, atque disciplina reminiscencia est

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx; la linea verticale comprende l'intera carta del volume, evidenziando una ben più ampia porzione di testo)

Postilla: Discere est reminiscencia et disciplina reminiscencia (marg. sn)

III 3-4 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Tass. 46, *Convivium vel de amore*, c. 434: Hoc est profecto ad amatoria recte perfigere, vel ab alio duci, quando videlicet quid ab his pulchris gratia pulchri illius ascendere incipit, quasi quibusdam gradibus utens, atque ab uno primum in duo trasiens, & a duobus in omnia pulchra sunt, corpora, ab his in omnia officia pulchra, à pulchris officiis ad doctrina pulchras conversus, à doctrina denique multis in illa doctrinam perveniens, quae non alterius est quam illis ipsius pulchri doctrina: atque ita demum quid ipsum pulchrum sit contemplatur. In hoc utique vite statu o Socrates si usquam alibi, homni videlicet ipsum pulchrum spectandi vivendum.

Postilla: Gradus quibus ad ipsum pulchrum ascenditur (marg. dx)

III 3-4 ALCINOI 1501, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22, *De doctrina Platonis, Caput quintum*: Resolutionis tres sunt species, una est a sensibilis adscensus ad intelligibilia prima. Altera accessus per demonstrata & subdestrata ad indemonstrabiles, & sine medio propositiones. Postrema ex suppositione ad principia, quae minime supponuntur. Et prima quidem huiusmodi est ac si a pulchritudine corporum ad animi pulchritudinem transcendamus, ad hac ad officiorum pulchritudinem, ab ea deinde ad pulchritudinem, quae in legibus inest, demum ad ipsum pulchritudinis fonte ut per hunc modum gradatim adscendentes ipsum per se pulchrum intueamur [...].

Segni di attenzione: linea verticale (marg. sn; la linea evidenzia una più ampia porzione testuale)

Postilla: Resolutionis tres species (marg. sn)

III 3-4 ALCINOI 1501, Stamp. Barb. Cr. Tass. 34, *De doctrina Platonis, Caput quintum*: Resolutionis tres sunt species, una est a sensibilis adscensus ad intelligibilia prima. Altera accessus per demonstrata & subdestrata ad indemonstrabiles, & sine medio propositiones. Postrema ex suppositione ad principia, quae minime supponuntur.

Postilla: Resolutionis res species ascendibus ad intelligibilia prima accessus; accessus per demonstrata e subdestrata ad indemonstrabiles propositiones postrema ex suppositione ad principia quae non supportur (marg. sn).

III 7-8a PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 170, *Io vel de furore poetico*: [...] Res enim levis volatilis, atque sacra poeta, est

Postilla: Res in levis volatilis atque sacra poeta est (marg. inf.)

III 7-8a CICERONE 1528, Stamp. Barb. Cr. Tass. 45, c. 367v, *Cato, seu de senectute*: Nam omnis conglutinatio recens aegre, inveterata facile divellitur. Ita fit, ut illud breve vitae reliquum, nec avide appetendum senibus, nec sine causa deferendum sit, vetatque Pythagoras iniussu imperatoris, id est Dei, de praesidio & statione vitae decedere. Solonis quidem sapientis elogium est, quo se negat velle suam mortem dolore amicorum, lamentis vacare. Vult se charom credo suis esse. Sed haud scio an melius Ennius: | Nemo me lachrymis decoret, necque funera fletu Faxit quuuer volito vivum per ora virum. | Non esse lugendam mortem censet, quam immortalitas consequatur. Iam sensus moriendi, si aliquis esse potest, is ad exiguum tempus durat, praertim seni, post mortem quidem sensus, aut optandus, aut nullus est [...].

Segni di attenzione: parentesi graffa (marg. sx)

Postilla: Non esse lugendam mortem quam gloria consequatur (marg. sn)

◆ **1** Chiosa di carattere retorico, nella quale Tasso procede all'analisi della *metafora di proportione*, impiegata per indicare il tempo dell'innamoramento. Il nascere della passione amorosa si colloca durante la giovinezza del poeta che, stando all'analogia tra la vita umana e il corso dell'anno, equivale al mese di aprile, in una primavera corrispondente con il periodo della giovane età. La figura retorica è spiegata ricorrendo ad Aristotele, con un'allusione generica alla *Poetica* che trova immediato riscontro con una postilla segnata dall'autore sul suo volume delle *Annotazioni* di Piccolomini al testo aristotelico (ARISTOTELE 1575, Stamp. Barb. Cr. Tasso 11, c. 305). Segue il rinvio al primo verso di *Inferno* XXIV, nel cui commento Landino illustra la corrispondenza tra i mesi dell'anno e l'età dell'uomo (cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 119r, *Inf.* XXIV*). ◆ **2** Per «l'alma giovanetta» il poeta esplicita il modello dantesco con una citazione deformata nella memoria («l'anima semplicita» diventa «pargoletta» su influsso del «pargoleggia» del v. 87), spiegata con la stessa immagine della tavola bianca aristotelica evocata da Landino nel suo commento al verso (cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 219) e con la concezione dell'anamnesi platonica sintetizzata nella frase «sapere non fosse altro che ricordarsi» che ricorda la postilla tassiana «Discere est reminiscentia et disciplina reminiscentia» (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 500). cfr. anche PIGNATTI 2000. ◆ **3-4** Si descrive il procedere del piacere nella ricerca della bellezza, nel suo progressivo elevarsi a partire dal piacere dell'udito e della vista. Tale ascensione ricalca quella esposta da Socrate nell'*Amoroso Convito*, quando egli spiega al suo interlocutore che, in nome della bellezza, si ascende come servendosi di gradini (concetto sintetizzato da Tasso nella postilla «Gradus quibus ad ipsum pulchrum ascenditur», che segna il passo nel proprio esemplare dell'opera platonica cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Tass. 46, *Convivium vel de amore*, c. 434) e da Alcinoò, da cui attinge il termine «resolutione» (cfr. ALCINOI 1501, Stamp. Barb. Cr. Tass. 34, *De doctrina Platonis, Caput quintum*). Condizione necessaria affinché ciò avvenga è che lo spirito sia «gentile», per allontanare ogni diletto «sozzo e materiale». ◆ **5-7a** Le ali che la donna non mostra subito sono quelle dell'anima, la virtù o l'inclinazione alla verità e al bene, secondo quello che è stato l'insegnamento ficiniano. Il non immediato riconoscimento o è determinato dal fatto che la donna nasconde il suo «alto proponimento», oppure perché, tra i beni umani, la bellezza è la più visibile e non può essere celata, a differenza delle altre virtù. Il riferimento a

Melancomio è attinto dall'antologia di Stobeo, ove nel *De Laude Pulchritudinis*, accanto all'indicazione «Ex Melancomio», si legge: «In primis equidem ipsum foelicem existimo pulchritudine, quae inter humana bona maxime conspicua & suavissima Diis est: hominibus gratissima: possidenti minime molesta, cognosci facillima. Caetera enim bona in homine sita, ut fortitudo, prudentia, latere possunt [...] pulchritudo autem latere nullo modo potest: statim enim in possidentia apparet, aut etiam à principio celerem sui sensum exhibet» (cfr. *Loci communes sacre et profani sententiarum* p. 562). La menzione di Melanconio non è indispensabile per spiegare la scelta tematica. L'autocommento registra una lezione anteriore attestata nel *Chigiano*, «ale» (cfr. TASSO 2016, p. 6). ♦ **7-8a** Il «leggiadro stile» dell'autore si addice ad un poeta «volatile», dotato di ali e sacro, come voleva Socrate ne lo *Ione*, o del *furor poetico* (cfr. PLATONE 2000, *Ione* 534B, p. 1027; la bellezza della definizione è fissata a margine del postillato tassiano nella postilla «Res in levis volatilis atque sacra poeta est» cfr. PLATONE 1539, *Io vel de furore poetico*, c. 170). L'insegnamento socratico si interseca, poi, con due versi di Ennio (*Epigrammata* II 18) e Virgilio (*Georg.* III 9), entrambi modulati sull'immagine del volo associato alla parola: la poesia amorosa di *Osanna* è, dunque, un salto nell'irrazionale che permette di congiungere il *furor* poetico con la «malinconia da vate classico» (cfr. BASILE 1984, p. 34). L'inesatta citazione di Ennio sembra esser tratta da un passaggio annotato da Tasso del *Cato Maior de senectute* ciceroniano ove si esalta il valore eternatrice della parola. ♦ **9a** Dietro il «miracol novo» c'è lo scambio tra le ali della Fama e quelle di Amore.

IV

Con un impianto metaforico, il quarto sonetto, di testura ABBA ABBA CDE DEC, prosegue nel racconto di come il poeta, credendo di trovare la sua donna priva di difese, sia in realtà da lei vinto e superato. Nel testo Tasso rielabora alcune delle tematiche petrose del sonetto XLVIII di Della Casa, come la colonna, lo scoglio, la selce, il sasso, il *topos* della trasformazione in pietra sotto lo sguardo di una nuova Medusa (v. 10) e quello del contrasto fra durezza e freddezza della pietra e l'origine della fiamma amorosa (v. 13). Si tratta di una vera riscrittura del precedente dellacasiano, non senza un aggancio a Petrarca e a Dante²⁵⁴.

Le chiose, che si distribuiscono in maniera quasi uniforme all'interno del sonetto, intessono richiami con la tradizione volgare, petrarchesca e dantesca. Sul versante dantesco, non è il Dante della *Commedia* o della *Vita Nova* ad esser citato, ma il Dante petroso. La sua è una presenza che si irradia su più livelli nel commento, non solo nella citazione tratta da *Così nel mio parlar voglio esser aspro*²⁵⁵, ma anche in filigrana come ipotesto del sonetto di Della Casa²⁵⁶ alluso nell'esposizione ai versi 7-8. Tra i moderni, il poeta ricorda anche Poliziano, autore con il quale Tasso gareggia ottenendo «maggior laude».

²⁵⁴ Notevole, ad esempio, la vicinanza con *Rvf CXXI*, madrigale non citato nelle *esposizioni* cfr. PUZZO 2021-2022, p. 264 e AMATO 2020, pp. 28-29.

²⁵⁵ Il rimando alla produzione petrosa dantesca, tanto *insolito* «in un poeta del tardo Cinquecento», rimane circoscritto, arrestandosi al solo richiamo per il diaspro del v.9, essendo taciute, in sede di commento, le «coincidenze tra le ultime terzine tassiane e l'*incipit* della canzone dantesca» di cui risalta «il *pastiche* di qualità tra l'*impetra* (che è in Della Casa e Dante) e lo *spetra* tassiano (anche petrarchesco: al verso 84 di *Nel dolce tempo de la prima etade*) avvicinato all'*ancide* che compare, nella forma *anciso*, nell'ultima stanza dantesca» (cfr. BASILE 1984, p. 152). L'attenzione per il Dante petroso si fa, in verità, meno insolita scorrendo le postille tassiane della stampa *Sonetti e canzoni* conservata oggi a Venezia con segnatura 52 D 218. Il recupero dell'antichità dantesca, nelle chiose e nelle sottolineature della Giuntina, appare, infatti, nei differenti piani concernenti l'elocuzione, i temi e la struttura metrica delle liriche. Quasi rilevando «la vivacità innovativa del sistema assai mobile della lingua di Dante» (SBERLATI 1994, p. 7), ad esser enfatizzate sono la potenzialità e l'espressività del vocabolario dell'autore trecentesco, ricercando nei versi la capacità propria del poeta di creare (cfr. TASSO 1964, pp. 180-181), segnalando con cura neologismi e forestierismi che impreziosiscono i componimenti.

²⁵⁶ Un volume di «Prose et Rime del Casa» compare nell'inventario del ms. It. 379b della Biblioteca Estense a c. 90v (cfr. § *Esposizioni e biblioteca dell'autore*). Come si deduce dall'epistolario dell'autore, sin dal 1581 Tasso richiede le rime di Della Casa (cfr. TASSO 1852-1855, I, p. 78 e BALDASSARRI, 1999, p. 402).

Seguita a mostrar con altra metafora come, avisando di trovar la sua Donna senza difesa, fosse da lei vinto e superato.

Io mi credea sotto un leggiadro velo,
Trovar inerme e giovenetta Donna,
Tenera a' preghi, o pur in treccia e'n gonna
Come era all'hor che parvi al sol di gelo. 4

Ma scoperto l'ardor, ch'a pena io celo,
E'l possente desio, ch'in me s'indonna,
S'indurò come suole alta colonna,
O scoglio, o selce al più turbato cielo. 8

E lei d'un bel diaspro avolta io vidi,
Di Medusa mostrar l'aspetto e l'arme,
Tal ch'i' divenni pur gelato e roco. 11

E dir voleva, e non volea ritrarme,
Mentre era fuori un sasso e dentro un foco:
-Spetrami, o Donna, in prima, e poi m'ancidi. - 14

1a «Io mi credea»: dimostra quanto i giovani siano incauti e quanto sogliono spesso ingannarsi.

1b-3b «sotto un leggiadro velo, | [...] | [...] o pur in treccia e' gonna»: descrive l'habito giovenile de la sua Donna.

3a «tenera a' preghi»: allude a quel d'OVIDIO: «Casta est quam nemo rogavit».

4 «Com'era all'hor che parvi al sol di gelo»: cioè nel tempo che prima vide la sua Donna.

6 «E'l possente desio, ch'in me s'indonna»: chiama «possente» il desiderio, perché s'usurpa l'imperio de la ragione, de la quale è proprio il signoreggiar ne l'anima, e quella signoria somiglia quella de' re legittimi. Però dice il

PETRARCA: «Fatto citar dinanzi a la Regina». Questa altra è somigliante a la tirannide, laonde dal PETRARCA Amore è chiamato tiranno: «...e non questo tiranno | Che del mio stratio ride, e del mio danno».

7-8 «S'indurò come suole alta colonna, | O scoglio, o selce al più turbato cielo»: la sua Donna, conoscendo ne l'amante perturbato l'ordine de le potenze de l'animo e'l senso signoreggiare, ché questo significa «indonna», si sdegnò e divenne simile ad alta colonna per l'altezza, a scoglio et a selce per la durezza. Et imita Monsig[nor] DA LA CASA in quel luogo: «...come alpestra selce, | Che per vento, e per pioggia asprezza cresce».

9 «E lei d'un bel diaspro avolta io vidi»: segue DANTE in que' versi: «...la qual ogn'hor impetra | Maggior durezza, e più natura cruda, | E veste sua persona d'un diaspro». Il diaspro e'l diamante ne' nostri poeti sono simbolo de la castità.

10 «Di Medusa mostra l'aspetto e l'arme»: l'arme di Pallade, figurata da' Gentili dea castissima. Leggi le Stanze del POLITIANO ne le quali Simonetta spogliata di quelle arme rimase «in treccia, e'n gonna». A l'incontro la nostra valorosa Donna se ne veste. Imitatione dal contrario, o emulatione più tosto, con maggior laude.

13 «Mentre era fuori un sasso e dentro un foco»: dimostra la meraviglia e lo spavento per lo quale era simile ad un sasso, e l'amor occulto che lo faceva dentro tutto di foco.

I **1b-3b** sotto un leggiadro velo, | [...] | [...] o pur in treccia e' gonna] sotto un leggiadro velo, | Trovar inerme e giovenetta Donna, | Tenera a' preghi, o pur in treccia e'n gonna; **4** com'era] come era

II **6** PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 146, *Rvf* CCCLX: **59** e non questo] non questo; **60** che del mio stratio ride] che del mio duol si pasce

II **9** DANTE 1527, 52 D 218, c. 23v, *Rime* 46 (CIII): **3** ogn'hor] ognhora

II **9** DANTE 1527, N.A. 228, c. 23v, *Rime* 46 (CIII): **3** ogn'hor] ognhora

III **6** PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Seconda, c. 146, *Rvf* CCCLX 2*: DINANZI A LA REINA) Alcuni intendono la Ragione. io intendo la giudicativa. percioche la ragione propone, ma non giudica. Et intendo per Giudicativa il libero arbitrio, il quale inclina in quella parte, dove è tirato dalla verisimile ragione.

Postilla: ragione propone ma non giudica (marg. dx)

♦ **1a** Lo scarto tra l'iniziale ed erronea percezione della donna e la sua effettiva natura viene restituito al lettore grazie all'elemento verbale «io mi credea». La nota, di carattere esplicativo, inserisce l'esperienza del poeta in una dimensione corale, in quanto l'*inganno* di cui è vittima è condizione usuale («spesso») per i giovani amanti. L'aggettivo «incauti» è *hapax* petrarchesco (*Rvf* CXXXV 39), usato da Tasso nelle due contigue canzoni eteree XLI e XLII (cfr. TASSO 2013, pp. 284 e 309). ♦ **1b- 3b** Salto nella citazione del segmento testuale. Viene taciuta l'origine petrarchesca dei sintagmi «leggiadro velo» (*Rvf* LII 5; *Rvf* CCCXIX 14), «giovenetta donna», usato come nel testo antico in clausola finale del verso (*Rvf* LII; *Rvf* CXXI), e della tessera «in treccia e' gonna», cioè a capo scoperto e senza corazza (*Rvf* CXXI; ma cfr. anche *Gerusalemme Liberata* IV, 27 5), impiegati per descrivere la donna. ♦ **3a** L'atteggiamento dell'amata è restituito con la locuzione proverbiale ovidiana desunta dagli *Amores*, che letteralmente significa «Casta è la donna che nessuno richiede» (*Amor.* I, VIII 43). ♦ **4** L'*esposizione* scioglie la perifrasi temporale con cui si conclude la quartina e che suggella il primo momento di caratterizzazione della donna. ♦ **6** Il desiderio è «possente» perché prende il controllo della ragione, nella quale, invece, dovrebbe dominare l'anima. Creando un *continuum* tra l'esegesi del proprio verso e la parafrasi del testo trecentesco, Tasso incastona nella chiosa due citazioni petrarchesche tratte da *Rvf* CCCLX, vv. 2 e 59, verso quest'ultimo interessato da un non piccolo rifacimento tassiano nel primo emistichio. L'ipotesto di *Quell'antiquo mio dolce empio signore* consegna al poeta la personificazione Regina-ragione e quella di Amore-tiranno. Per la prima prosopopea, Tasso non accoglie, dunque, la proposta interpretativa di Castelvetro, il quale vede nella reina non la Ragione, bensì il libero arbitrio, ipotesi annotata dall'autore nel postillato barberiniano Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 146). ♦ **7-8** Nasce nella donna lo sdegno e diviene alta come una colonna e dura come lo scoglio e la selce. Prima di fornire una parafrasi, l'autore motiva le ragioni dello sdegno, abbandonandosi ad una notazione semantica sul significato di «indonna», signoreggiare. Condividendo il comparante della *selce*, la metafora è modellata su Della Casa, sulle terzine di *Rime* XLI, di cui si allegano i versi 13-14. ♦ **9** Il diaspro di cui si avvolge Lucrezia è il diaspro dantesco di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. L'autore scopre l'imitazione trecentesca e svela il significato simbolico del diamante, simbolo di *castità* nella tradizione lirica, come indicato da Castelvetro nel suo commento al *Canzoniere* (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, cc. 324, 334; Parte seconda, c. 93; Parte

terza, c. 257). ♦ **10** Le armi sono quelle di Pallade, dea casta. L'invito a leggere le *Stanze* (II, 32, 7-8) di Poliziano, non citate ma solo alluse, in cui Simonetta è spogliata delle «arme di Palla» e lasciata «in bianca gonna», costituisce uno «strano, imprevedibile recupero del tassello meduseo» (BASILE 1984, p. 152; POLIZIANO 2007, p.). A differenza di Simonetta, la donna del poeta è, però, armata e pertanto la riformulazione tassiana realizza un capovolgimento dell'iconografia sviluppata in Poliziano, determinando «maggior laude» per l'autore. ♦ **13** La «maraviglia» e lo «spavento» sono resi con l'immagine del sasso, l'«amor occulto» con il «foco».

V

Giovene incauto, e non avvezzo ancora è un sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD, privo di legami coordinativi fra le partizioni ove risaltano i frequenti *enjambements* e le dittologie. L'*argomento* riprende la prima chiosa di *Osanna IV*, toccando i temi della giovinezza e dell'inesperienza dell'amante, preda qui delle «vaghe reti» (v. 10) e del «gentil laccio» di Amore (v. 12). La passività dell'io lirico, anticipata nel «fosse preso» della prosa introduttiva²⁵⁷, si concretizza, nel testo, nella rappresentazione di un amante fermo nel suo rimirare (v. 2), nel suo non pensare (v. 5), nel suo credere (v. 8), cui si contrappone il deciso agire di Amore. La condizione di staticità in cui versa il poeta risalta ancor più, qualora si osservi il contrasto tra la rappresentazione della donna che *va via* «snella e leggiara» e quella dell'io lirico che, intrappolato in gentil laccio, *resta solo* (v. 14).

Centrale, dunque, il ruolo di Amore personificato, ritratto con il «raro strale», come nelle *Metamorfosi* ovidiane, secondo un'iconografia che è anche altrove nella produzione dialogistica tassiana. È, ad esempio, ne *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine*²⁵⁸ e ne *Il Manso Overo de l'Amicizia*, ove lo strale è un attributo di Amore, il quale può comparire con una spada o senza²⁵⁹. L'immagine si chiarifica, come già notato in precedenza da Basile, con un passo de *Il Conte overo de le imprese*, ove la spada di Amore si immagina tolta da Marte e la cetra da Febo²⁶⁰. Nelle chiose, Ovidio non è il

²⁵⁷ cfr. *Osanna V*, *argomento*.

²⁵⁸ cfr. TASSO 1998, II, p. 635: «Che dirò de l'Amore, che si dipinge alato, e alcuni gli pongono la spada al fianco, quasi egli per la velocità del corso non abbia sempre bisogno di saettare?». Il dialogo venne composto nel 1585 e si svolge nello studio di Gianlorenzo Malpiglio. Sul testo si veda RESIDORI 2001; ARDISSINO 2003, pp. 151 e sgg;

²⁵⁹ cfr. TASSO 1998, II p. 939: «Io ho letto chi cinge la spada al fianco d'Amore»; cfr. TASSO 1998, II p. 940: «Amor regge suo imperio senza spada».

²⁶⁰ cfr. TASSO 1998, II p. 1120: «Si potrebbe ancora figurare Amore con la spada, come si legge ne' *Problemi* d'Alessandro, fingendo ch'egli o per cruccio o da scherzo l'avesse tolta a Marte, e con la cetra involata a Febo, con la quale cantando dettasse a' poeti versi amorosi, e co'l caduceo Mercurio, come fosse divenuto messaggero per apportar pace a' miseri amanti. E con l'armi di Minerva ancora si potrebbe fingere Amore in qualche piccola impresa, perciocché Ovidio nel libro del *Remedio d'Amore* gli attribuisce l'egide, che fu lo scudo di Minerva con la testa di Medusa, in quel verso: *Decipit hac aegide oculos dives Amor*». Un'analisi congiunta dei passi viene offerta dallo stesso Basile il quale, sulla scia di Baldassarri (BALDASSARRI 1975, pp. 11-12) rintraccia in alcune delle annotazioni al *Canzoniere* petrarchesco con le *espositioni* di Castelvetro— «*Decipit hac oculos aegide dives Amor*. Qui s'attribuiscon ad Amor l'arme di Minerva; altrove quelle di Giove, come si legge in Ateneo ch' Alcibiade il portava ne lo scudo co'l fulmine» (PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 99); «Amor etc.; vedi in Alessandro Amore con la spada»

solo poeta antico evocato e, nello svelare il tessuto metaforico delle terzine, accanto al Dante della *Commedia*, vi sono Pindaro²⁶¹ e Anacreonte²⁶².

Describe come ne l'età giovanile per l'inesperienza fosse preso dal piacere d'una gentilissima e nobil fanciulla.

Giovene incauto, e non avvezzo ancora
Rimirando a sentir dolcezza eguale,
Non temea i colpi di quel raro strale
Che di sua mano Amor polisce e dora. 4

Né pensai che favilla in sì breve hora
Alta fiamma accendesse et immortale;
Ma prender, come augel ch'impenna l'ale,
Giovenetta gentil credea talhora. 8

Però tesi tra' fior d'herba novella
Vaghe reti, sfogando i tristi lai
Per lei, che se n'andò leggiera e snella. 11

E'n gentil laccio io sol preso restai
E mi furo i suoi guardi arme e quadrella,
E tutte fiamme gli amorosi rai. 14

1a «Giovene incauto»: seguita il Poeta a dimostrare quanto egli fosse incauto per l'età e l'inesperienza.

(PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 193); «Vedi ne' Problemi d'Alessandro Amore con la spada» (PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 197) - la prova del tramite di Castelvetro per la particolare raffigurazione di Amore munito di scudo e di spada e per la suggestione desunta dai *Problemi* d'Alessandro d'Afrodizia (BASILE 1986, pp. 13-14).

²⁶¹ Nell'inventario estense compare un «Pindari graecolatini codex» (cfr. BASILE 2000, p. 227 e § *Esposizioni e biblioteca dell'autore*).

²⁶² *Avakpeovtos Tηιον Μελη. Anacreontis Teij Odae, ab Henrico Stephano luce et Latinitate nunc pri- mum donatae*, Lutetiae, 1554. Su Stephanus si veda GRAUTOFF 1862 e sui manoscritti da lui probabilmente esaminati in vista della sua edizione cfr. CAMPBELL 1988, pp. 4-6; ROSENMEYER 1992, pp. 3-11; CAMERON 1993, pp. 178-201; LAMBIN 2002, pp. 144-158. Per i *Carmina Anacreontea* si veda ora WEST 1984.

1b «e non avezzo ancora»: o perché la bellezza de la sua Donna fosse maggiore, o perché l'età del Poeta fosse più soggetta a l'amorose passioni.

4 «di quel raro strale»: due sono le saette d'Amore e, come si legge nel primo de le Trasformationi d'OVIDIO, l'una d'oro che genera amore, l'altra di piombo che fa contrario effetto.

5-6 «Né pensai che favilla in sì breve hora | Alta fiamma accendesse et immortale»: perché s'attribuisce ad Amore non solamente l'arco e la faretra, ma la face. Gran meraviglia ch'una favilla in breve hora accendesse alta fiamma, et immortale, perché le cose che tosto s'accendono, tosto s'estinguono. Dice «alta» per l'obbietto; «immortale» per la fama.

7 «Ma prender, com'augel ch'impenna l'ale»: ha risguardo a quel terzetto di Dante nel Purgatorio: «Novo augelletto, due o tre aspetta | Ma dinanzi da gli occhi de pennati, | Rete si spiega indarno, e si saetta».

9-10a «Però tesi tra' fior d'herba novella | Vaghe reti»: tra i fiori, intende tra i fiori della poesia, perchè così sono chiamati da PINDARO: «[...] ἄνθεα δε ὕμνων νεωτέρων» et in altri luoghi da l'istesso e da ANACREONTE e dal PETRARCA «A coglier fiori in que' prati d'intorno», ovvero i fiori e l'herba significano i piaceri e le delitie, o morbidezze che vogliam dirle. Come s'intende ne' Trionfi: «... E Cesar, ch'in Egitto Cleopatra legò tra' fiori e l'herba». «Vaghe reti» ad imitatione similmente del Petrarca, ma con maggior meraviglia: però che colui che tendeva vi rimase incappato e divenne, come si dice in uno altro luogo, «preda» di «predatore».

I 7 com' augel] come augel

II 7 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 269, *Purg.* XXXI **62** de pennati] de' pennuti; **63** e si] o si

II 9-10a PINDARO 1997, *Ol.* IX 48-49: ἄνθεα δε ὕμνων νεωτέρων] αἶνει δε παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ' ὕμνων νεωτέρων

II 9-10a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 91, *Rvf* CCCXXV: **14** que' prati] quei prati

II 9-10a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 187, *T.C.* I: **90** E Cesar, ch'in] è Cesar; che'n

III 7 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 269, *Purg.* XXXI 58- 63: Non ti douea grauar le penne in giuso | Ad aspettar piu colpi, o pargoletta, | O altra uanità con sì breue uso. | Nuouo augelletto due, o tre aspetta: | Ma dinanzi da gli occhi de' pennuti | Rete si spiega indarno, o si saetta.

Segni di attenzione: linea vert. marg. sn

Postilla: B. (marg. dx); dinanzi da (marg. dx)

III 9-10a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 187, *T.C.* I 90-94: Vista vien prima, è Cesar; ch'n Egitto | Cleopatra lego tra fiori & l'herba. | Hor di lui si triompha: & è ben dritto; | Se vinse il mondo, & altri ha vinto lui; | Che del suo vincitor si glorie il vitto.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. sn)

Postilla: è Cesar (marg. sn)

III 9-10a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 187, *T.C.* I 91*: CLEOPATRA LEGÒ TRA FIORI ET L'HERBA.) Cleopatra come ministra d'Amore, legò Cesare tra fiori & l'herba, non tra spade & lancia. Cioè, disarmata fece quello, che non haveva potuto fare ne la Francia, ne l'Alemagna, ne il commune di Roma armato. Senza che i fiori sono la stanza d'Amore. Vedi quello, che detto è 110.a.24.- *e i fiori & l'herba*

Postilla: fiori sono le stanze di Amore (marg. dx)

◆ **1a** L'amante è «incauto» per la giovane età e per l'inesperienza. La scelta del verbo «seguita» è giustificata dalla continuità che si instaura tra tale chiosa e l'*argomento*, nonché con l'*esposizione* esordiale di *Io mi credea sotto un leggiadro velo* (*Osanna* IV, *esposizione* 1a) in quanto, in tutti e tre i luoghi, l'autore insiste sul motivo dell'inesperienza. Il sintagma è petrarchesco, ritrovandosi nel *Triumphus pudicitie*, v. 14, «Giouene, incauto, disarmato, & solo», verso sottolineato da Tasso nel suo esemplare di rime petrarchesche (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 247). ◆ **1b** Il poeta si dichiara non ancora «avezzo» e avanza due motivazioni a sostegno del suo stato d'animo, la prima inerente alla qualità della donna e alla sua bellezza, la seconda, invece, all'io lirico, la cui giovinezza lo rende più incline alle passioni amorose. ◆ **4** La chiosa scioglie l'iconografia di Amore personificato, che appare con una delle sue due frecce, quella d'oro in grado di produrre amore, così come il verbo *dorare*, rendere d'oro, del v. 4 suggerisce e conferma. La rappresentazione di Eros con le due saette, la prima d'oro e la seconda di piombo, è desunta dal primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met.* I 470- 471; cfr. TASSO 2016, p. 224) e l'origine ovidiana delle armi di Amore, esplicitata nella chiosa, è precisata anche nel commento di Castelvetro al *Canzoniere* petrarchesco. In *Rvf* CLI, per il v. 8, «In che i suoi strali amor dora & affina», il critico modenese, soffermandosi unicamente sul verbo *dora*, scrive: «DORA) Per fare altrui innamorare. Degli strali d'oro d'Amore si parla appresso Ovidio». Il passo non è oggetto di postillatura da parte di Tasso, il quale, però, sembra mutuare da Petrarca il lemma *dora* e da Castelvetro il motivo ovidiano delle saette del dio Amore. ◆ **5-6** Si arricchisce l'iconografia di Amore, in quanto non gli si addicono solo l'arco e la

faretra, ma anche la «face». L'alta, imponente e immortale fiamma pur essendosi accesa in breve tempo, dura in eterno e ciò desta stupore. ♦ 7 La donna è rappresentata come un piccolo uccello nato da poco che mette le penne ed è la terzina dantesca tratta da *Purg.* XXXI (vv. 60-63) a suggerire la traslazione. La bellezza dell'immagine è colta dal poeta cinquecentesco a margine del suo esemplare della *Commedia* con il commento di Landino con la postilla di apprezzamento «B.» (cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 269). ♦ 9-10a Viene spiegato il valore simbolico dei fiori. Essi sono i «fiori della poesia», così come in Pindaro che cantava del *fiore degli inni novelli* nella nona *Olimpica* (IX 48-49), e come in Anacreonte. Nella petrarchesca *Tacer non posso, et temo e non adopre*, di cui si cita il v. 14, i fiori e l'erba sono «piaceri, delitie e morbidezze» come anche nella piccola digressione su Cesare e Cleopatra nel *Triumphus cupidinis* I 90-94, annotata nel suo esemplare postillato (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 187). In sede di commento, scarta, però, il significato metaforico di fiori avanzato da Castelvetro, appuntato sulla carta («fiori sono le stanze di Amore» cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 187), riducendo la polisemia metaforica del fiore. Sempre a Petrarca rimanda per l'immagine delle «vaghe reti», ma il poeta antico è superato perché si ha «maggior meraviglia» in quanto l'amante, da «predatore», diviene «preda».

VI

Nel sonetto²⁶³, in un paesaggio umanizzato gli elementi della natura intonano la lode della figura femminile che, al suo passaggio, fa fiorire «le rive e i campi», come la donna amata da Guidiccioni²⁶⁴. Diverse sono le voci che l'io lirico ascolta e riconosce e l'umanizzazione dell'ambiente circostante offre al poeta, che si fa esegeta di sé stesso, il pretesto per riflettere sulla figura della prosopopea e sul suo impiego nella lirica. Ne deriva una lode corale della bellezza della donna che, «seppur vestita in habito giovanile assai leggiadro» e sia nata in terra, è «degnà di celeste honore».

Mostra che la sua Donna, benché fosse vestita in habito giovanile assai leggiadro, non merita d'esser numerata fra le Ninfe, ma è più tosto degna di celeste honore.

Mentre adornò costei di fiori e d'herba
Le rive e i campi, ogni tranquilla fonte
Parea dir, mormorando: - A questa fronte
Si raddolcisce il mio cristallo, e serba. 4

Se non disdegna pur Ninfa superba
Riposto seggio, ove il sol poggi o smonte,
Et ogni verde selva, ogni erto monte
Par che l'inviti a la stagion acerba. – 8

Ma sembrò voce uscir tra' folti rami:
- Donna con sì gentil e caro sdegno

²⁶³ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CED.

²⁶⁴ La copia del *Canzoniere* è nel Cod. Palatino 344 di Parma, allestito a Fossombrone nel 1539, raccoglie 73 testi e, dopo la morte dell'autore il codice rimase nelle mani di Annibal Caro (cfr. TORCHIO 2006, p. 31). Per i tratti dello stile di Guidiccione si rinvia a SASSI 1907, CHIORBOLI 1907, ALLODOLI 1942 e DIONISOTTI 1945. Moderna edizione critica curata da Torchio in GUIDICCIONI 2006. A stampa ne *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori [...]*, in Vinegia, appresso G. Giolito de' Ferrari, 1563 (nella prima parte ristampa della princeps del 1553) cfr. GUIDICCIONI 2006, p. 37 e TASSO 2016, p. 225.

Non è nata fra boschi o poggi et acque; 11

Ma perché'l mondo la conosca et ami
Scesa è dal cielo in terra, e dove nacque
Di sua bellezza honor celeste è degno. – 14

1-2a «Mentre adornò costei di fiori e d'herba | Le rive e i campi»: da gli effetti l'assimiglia a la dea Flora, o più tosto al Sole, il quale «Le rive, e i campi di fioretti adorna», e ciò detto per meraviglia, o per vaghezza poetica. Come disse il GUIDICIONE «Io giuro Amore per la tua face eterna, | E per le chiome, onde gli strali indori, | Ch'a prova ho visto le viole, e i fiori | Nascere sotto il bel piè quando più verna».

2b-3a «ogni tranquilla fonte | Parea dir, mormorando»: parea cioè al Poeta perché imaginatione è senso e fa quasi una prosopopea dando le parole al fonte.

7 «Et ogni verde selva, ogni erto monte»: continua ne la figura cominciata, preponendola in questa guisa a le Ninfe de' fonti e de le selve e de' monti.

9 «Ma sembrò voce uscir tra' folti rami»: che non è alcuna delle già dette.

12a «Ma discesa dal cielo»: laonde è meritevole d'honori assai maggiori di quelli che possono far le selve e le fontane e le montagne.

12b-13 «e dove nacque | Di sua bellezza honor celeste è degno»: non dice semplicemente che sia degno di lei honor celeste, perché ciò si potrebbe intendere dopo la peregrinazione de l'anima. Ma per accrescer la meraviglia afferma che in terra è degna «d'honor celeste», assomigliando lei a gli Imperatori et a gli Augusti, i quali in terra furono chiamati Divi, e questa è suprema lode, che da' Greci è detta.

[14] [«A ciò che'l mondo la conosca et ami»]

I 12 Ma discesa dal cielo] scesa è dal cielo; 12b-13 E dove nacque | Di sua bellezza honor celeste] Ma perché'l mondo la conosca et ami | Scesa è dal cielo in terra, e dove nacque

II 1-2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 26, *Rvf* IX: 6 e i campi] e i colli

II 1-2a GUIDICIONI 2006, p. 37, *Rime* XXXIX: 1 Amore] Amor; 2 onde] ove

◆ **1-2a** La donna fa ricoprire di fiori e di erba i campi, *effetti* per cui ella può esser paragonata alla dea Flora o, ancora, al Sole, come la «maraviglia» e la «vaghezza poetica» suggeriscono. L'*incipit* costituisce uno sviluppo di *Rvf* IX 6, verso da cui attinge il verbo *adornare* e la bipartizione dell'oggetto «le rive e i campi». Analoga raffigurazione dell'amata in Guidiccione, *Rime* XXXIX. ◆ **2b-3a** La fonte articola parole e il poeta, descrivendola nell'atto di parlare, realizza una prosopopea. L'espressione «perché imaginatione è senso» trova spiegazione se accostata a un passo dei *Discorsi dell'arte poetica* in cui Tasso afferma: «Concetti non sono altro che imagini delle cose; le quali imagini non hanno soda e reale consistenza in se stesse come le cose, ma nell'animo nostro hanno un certo loro essere imperfetto, e quivi dall' imaginazione sono formate e figurate. La magnificenza de' concetti sarà se si tratterà di cose grandi [...] Per isprimere questa grandezza accommodate saranno quelle figure di sentenze le quali o fanno parer grandi le cose con le circostanze, come [...] la prosopopeia che con la fizion di persone d'auttorità e riverenza dà auttorità e riverenza alla cosa» (TASSO 1964, p. 43). ◆ **7** Il poeta continua nella figura della prosopopea, impiegata dal secondo verso («cominciata») dotando ora di parole le Ninfe delle fonti, delle selve e dei monti. ◆ **9** Si specifica che una nuova voce, diversa da quelle esplicitate nelle chiose precedenti, si alza tra la vegetazione. ◆ **12a** La donna poiché discesa dal cielo, è degna di onori maggiori rispetto a quelli sin ora descritti. La congiunzione avversativa «ma», attestata nella diversa redazione del verso, segna una svolta nell'argomentazione. ◆ **12b-13** La donna in terra («dove nacque») è degna di «honor celeste». La specificazione in terra è significativa in quanto l'amata è, in tal modo, paragonata agli Imperatori che, nella più alta lode, sono detti Dei. L'*esposizione* sembra lacunosa ed è, per Residori, forse integrabile con «è detta *apotheosis*». ◆ **12a, 12b-13, [14]** Le tre *esposizioni* registrano varianti singolari che determinano una «redazione lacunosa» della seconda terzina, in cui manca il v. 12. Il verso è emendabile con il ricorso a *Rvf* CCCCXXXIII 11 («a ciò che'l mondo la conosca et ama»). La divergenza tra la lezione del commento a quella dei versi non è spiegabile alla luce di un fatto stilistico, bensì redazionale poiché concerne la «struttura, il tono e il carattere» del macrotesto (AQUILECCHIA 1985, p. 30) che comporta anche un cambiamento nello schema metrico delle terzine, con il passaggio da CDE CED del testo a CDE EDC del commento (cfr. DE MALDÉ 2008, p. 247).

VII

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD si dimostra che la dolcezza è insita nelle sofferenze amorose, tesi fatta propria dal poeta richiamando l'*Etica* di Aristotele²⁶⁵. La vocazione argomentativa del testo, anticipata dal «mostra» della prosa introduttiva, è ricreata in un discorso che, seppur si protragga in un continuo lancio e rilancio di argomenti, si qualifica per una forte coesione interna, data dalla trama lessicale e strutturale. Si noti la ben calibrata simmetria della prima quartina e la sua scansione in distici, con i due attacchi ipotetici dei versi 1 e 3, risolti nelle due apodosi che ruotano attorno all'attributo «dolce» (vv. 2 e 4). Il tema della «dolcezza» si propaga, inoltre, nella seconda quartina²⁶⁶ che, analogamente alla prima, è organizzata in distici entrambi aperti dall'aggettivo «quanto», ripreso, con efficacia espressiva, anche nel verso esordiale della prima terzina. Circolarmente la terzina finale recupera l'impianto ipotetico con cui il poeta apriva il discorso. Nel componimento Tasso riprende la topica *comparatio* dell'amante preso come uccello nel laccio e come pesce all'amo e, nelle *esposizioni*, scioglie le metafore dell'esca, dell'amo e del vischio, servendosi della produzione volgare precedente (Dante e Petrarca) e contemporanea (Della Casa). La curiosità tassiana per tale motivo, non nuovo, anzi ampiamente diffuso nella tradizione letteraria antica²⁶⁷, è provata anche dalle diverse postille che nel volume barberiniano con i *Rvf* e i *Trionfi* di Petrarca indugiano sui diversi luoghi petrarcheschi in cui compare la *traslatio* del vischio, sottolineando o annotando elementi verbali o sintagmi correlati²⁶⁸.

²⁶⁵ Opera richiesta al Costantini nel 1586 (cfr. TASSO LETTERE; BALDASSARRI 1999a, p. 399; BASILE 2000, p. 232) della quale possedeva una versione in latino identificabile in un tomo dei Postillati barberiniani: *Operum Aristotelis, tomo tertius moralem philosophiam continens, una cum Rhetoricis ac Poetica [...], Basilae, 1542* (cfr. CARINI 1962, p. 107). Il volume verrà indicato con ARISTOTELE 1542, Stamp. Barb. Cr. Tass. 40. Come già individuato da Ardisino, Tasso per la propria esegesi si serve dell'*Etica* aristotelica per lo «studio delle passioni», le quali costituiscono «un oggetto privilegiato del poeta lirico» (cfr. ARDISSINO 2003, p. 68).

²⁶⁶ cfr. «dolcezza» (v. 5); «dolce» (v.7); «dolce» (v.8).

²⁶⁷ Si riscontrano esempi nella tradizione di ambito sacro e profano, classica, patristica e medievale fondata sul *Liber ecclesiastes* (vedi PETRARCA 2005, p. 1120).

²⁶⁸ «svolvo» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, *Rvf* XL 3, c. 93); «entra le fronde» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, *Rvf* CV 24, c. 193); «intrica» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, *Rvf* CXXXIX 3, c. 272).

Mostra quanta dolcezza sia ne le pene amorose.

Se d'Amor queste son reti e legami,
O com'è dolce l'amoroso impaccio;
Se questo è il cibo ov'io son preso al laccio,
Come son dolci l'esche, e dolci gli hami. 4

Quanta dolcezza a gli inveschati rami
Il vischio aggiunge et a l'ardore il ghiaccio;
Quanto è dolce il soffrir, s'io peno e taccio,
E dolce il lamentar, ch'altri non ami. 8

Quanto soave ancor le piaghe interne,
E lacrime stillar per gli occhi rei,
E d'un colpo mortal querele eterne. 11

Se questa è vita, io mille al cor torrei
Ferite e mille, e tante gioie haverne;
Se morte, sacro a Morte i giorni miei. 14

1 «Se d'Amor queste son reti e legami»: materialmente intende i capelli de la sua Donna; spiritualmente i suoi desideri.

2 «O com'è dolce l'amoroso impaccio»: «impaccio» perché è impedimento a conseguire il fine posto ne l'attione o ne la contemplazione.

3 «Come son dolci l'esche, o dolci gli hami»: «esche et hami» chiama i diletti de le cose sensuali. Così il PETRARCA: «In tale stella io presi l'esca, e l'hamo». Et in quell'altro luogo: «Il cor preso, ivi come pesce a l'hamo». Et in quelli similmente: «Ne però smorso i dolci inescati hami» [e] «Preghi, che sprezzil mondo, e i suoi dolci hami». Monsignor DE LA CASA similmente «Io come augel del ciel scende a poca esca».

[6] Il «vischio» è figura del medesimo.

7-8 «Quanto è dolce il soffrir s'io peno e taccio | E dolce il lamentar, ch'altri non ami»: ad imitatione di quel sonetto «Dolci son le quadrella, ond'Amor punge» sia[no] dette queste cose e le seguenti.

12a «Se questa è vita»: mostra di dubitar se questa dolcezza mescolata d'amaritudine sia vita o morte. La stima vita però che la vita ci diletta, come dice ARISTOTILE, et dal piacer che sente, non solo argomenta d'esser vivo, ma desidera di viver in cotal modo. La giudica a l'incontra [14] «morte», perché la vita è di quelle cose che sono care, et amate per se stesse: ma questa è gradita non per sè, ma per gloria de la sua Donna, e per meraviglia de la sua bellezza. E dice di consacrare a morte i suoi giorni, cioè di vivere continuamente in altrui. Né si può in altro modo meglio conoscer la vanità degli amanti, i quali non si posson chiamar né vivi né morti, laonde quanto la vita o contemplativa o attiva ci piace, tanto dobbiamo schifar l'amor sensuale.

II 3 CASA 2005, p. 214, *Rime* LXI: 13 Io come augel] Io come vile augel

III 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 340, *Rvf* CXCIV 2-4: Ne pero smorso i dolci inescati hami:/ Ne sbranco i verdi & inuescati rami/ De l'albor; che ne sol cura, ne gielo

Postille: «smorso» (marg. sn); «sbranco» (marg. sn); «Nota» (marg. dx)

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx)

III 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, *Rvf* CXCIV 2*, c. 341: NE PERO SMORSO I DOLCE.) Questa è traslatione dal pesce. & Dolce si prende aduerbialmente.

III 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, *Rvf* CCLXXX 14, c. 29: Pregghi, ch'io sprezzi 'l mondo & suoi dolci hami

Postilla: ch'io sprezzi (marg. dx)

◆ **1** La chiosa, costruita retoricamente sulla figura dello zeugma, scioglie la metafora topica del linguaggio lirico delle reti e dei legami di Amore, rendendo una duplice e parallela spiegazione ove la prima pertiene ad un piano materiale e la seconda a quello spirituale. ◆ **2** Tasso analizza il senso del termine «impaccio» per rendere meglio l'idea dell'ostacolo al raggiungimento del fine che è nell'azione o nella contemplazione. ◆ **3** Le esche e gli ami sono i piaceri delle cose sensuali. Il modello metaforico è in Petrarca, come testimoniano le quattro citazioni desunte dal *Canzoniere* (*Rvf* CCXII 14, CCLVII 5, CXCIV 2, CCLXXX, 14) con tre delle quali il dettato tassiano condivide l'aggettivo «dolce», connotazione messa in rilievo

anche da Castelvetro nel suo commento al verso 2 di *Rvf CXC*V. Analogo contesto metaforico in Della Casa di cui si cita *Rime LXI* 13, verso in cui l'io lirico è rappresentato come un «vile» uccello che si getta dall'alto su un'esile preda. ♦ [6] L'autore esplicita che «vischio» è metafora per indicare i piaceri sensuali, come già aveva fatto Castelvetro per i luoghi petrarcheschi in cui occorre tale figura (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, cc. 93, 193 e 272). ♦ 7-8 Nei due versi, quasi perfettamente simmetrici, all'interno di un movimento esclamativo, è inscritto il tema della vita dell'amante tutta dedicata alla sofferenza. La formulazione è debitrice di Della Casa, *Rime X*, di cui Tasso si limita a citare il verso esordiale, alludendo anche al resto del componimento, senza esplicitarne la paternità. Da Della Casa mutua l'anteposizione dell'aggettivo «dolci», ma condensata nell'infinito sostantivato «il soffrir», l'iconografia di Amore che punge con le frecce. ♦ 12a L'*esposizione* di carattere ammonitorio-moralistico, seppur riporti solo il primo emistichio del verso 12, si riferisce all'intera terzina. L'ipotetica del v.12 traduce grammaticalmente il dubbio che la dolcezza mescolata con l'amarrezza, immagine cara a Tasso che ritorna anche ne *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine* (cfr. TASSO 1998, II, p. 627), sia vita o morte. È vita che produce piacere, secondo un insegnamento aristotelico (forse dedotto dal decimo libro dell'*Etica*), ma potrebbe anche essere morte in quanto la vita è per ciò che si ha di caro e la vita è amata per la gloria della donna e per lo stupore della sua bellezza.

VIII

Sonetto di schema ABAB ABAB CDE CED in cui il poeta descrive la visione della donna lungo le rive del fiume e i miracoli che derivano dalla sua bellezza²⁶⁹. L'ambientazione bucolica, sin qui evocata con rarefatte tinte paesaggistiche, si precisa con l'indicazione geografica del Brenta dell'*argomento*, utile a definire anche il tempo dell'innamoramento, collocandolo durante il soggiorno padovano del poeta datato tra il 1561 e il 1562²⁷⁰. L'io lirico è relegato al ruolo di chi vede, «vid'io» (v. 2)²⁷¹, in un testo nel quale protagonisti indiscussi sono l'amata, la sua bellezza (prima e seconda quartina) e le acque del Brenta che, al cospetto della donna, si arrestano a lodarla (le due terzine)²⁷².

Fissando la relazione necessaria tra bellezza e amore, come nell'ottava delle *Conclusioni amorose*, poi ampliata ne *Il Minturno*²⁷³, e ne *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*²⁷⁴, la prosa di commento tende ad un ispessimento teorico su amore²⁷⁵ e sulla natura di ciò che ad esso è profondamente legato, la poesia. Ed è proprio la prosopopea del Brenta che arresta il suo corso a far sì che l'autore ragioni sulle «maraviglie poetiche et amorose»²⁷⁶ e sui fattori dell'inganno e del diletto, recuperando la categoria di meraviglia, fine principale dello stile magnifico per Demetrio²⁷⁷. Infine, sul versante delle fonti, nella rappresentazione della figura femminile che coglie i fiori sulle rive

²⁶⁹ Il sonetto appare nel *Chigiano* in quinta posizione.

²⁷⁰ cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 75.

²⁷¹ Si tratta dell'unica presenza grammaticale dell'amante all'interno del sonetto.

²⁷² Si noti, infine, l'opposizione, non allusa né nella didascalia, né in sede esegetica, tra il Brenta e il Po (v. 13), fiume che rimanda forse all'origine ferrarese della donna.

²⁷³ cfr. MANETTI 1974, p. 36: «8. Amore esser desiderio d'unione per compiacimento di bellezza». Il dialogo venne composto tra il 1592 e il 1593 (cfr. RAIMONDI 1954, pp. 345 e sgg.; CAMERINO 2000, p. 75). Alcune parti dell'opera sono state viste dalla critica come «un ottimo esercizio di traduzione dall'*Ippia maggiore*, il luogo in cui Platone discute della bellezza, e del *De pulchritudine*» e necessari risultano gli approfondimenti circa i legami tra il dialogo, le rime e le *esposizioni* tassiane (cfr. ARDISSINO 2003, p. 111). Per la definizione dei tanti livelli su cui agisce l'archetipo platonico dell'*Ippia Maggiore*, si rimanda, inoltre a ROSSI 2007, pp. 137-179 e CAPUTO 2019. Il tema platonico e neoplatonico della bellezza nel dialogo è analizzato da Ardisino in ARDISSINO 2002b.

²⁷⁴ Per la profonda connessione, non solo tematica, tra le *esposizioni* e il dialogo si rimanda alle parole di Raimondi: «Il dialogo sorse mentre il Tasso attendeva all'esegesi delle sue poesie, tra testi e questioni che continuamente s'incrociavano. Poiché il commento non va oltre il '90 e il dialogo si rifornisce alle stesse fonti culturali, la stesura del *Cataneo* non può essere di molto posteriore a quella data» (TASSO 1958, I, pp. 51-52).

²⁷⁵ *Osanna VIII, esposizione 1*.

²⁷⁶ *Osanna VIII, esposizione 9a*.

²⁷⁷ cfr. PUZZO 2021-2022, pp. 61 e sgg. e relativa bibliografia.

del fiume, Tasso ricorda il *Lusus XXVII* di Navagero, letto con probabilità nella stampa *Carmina quinque illustrium poetarum*, Venezia, Valgrisi, 1548²⁷⁸, Petrarca e forse due versi di Bembo leggermente deformati nella trascrizione, originando un'accurata combinazione di modelli che accresce il valore della sua poesia.

Dice haver veduta la sua Donna su le rive de la Brenta e describe poeticamente i miracol che facea la sua bellezza.

Colei che sovra ogni altra amo et honoro,
Fiori coglier vid'io su questa riva;
Ma non tanti la man cogliea di loro,
Quanti fra l'herbe il bianco piè n'apriva. 4

Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro,
Ond'Amor mille e mille lacci ordiva;
E l'aura del parlar, dolce ristoro
Era del foco, che de gli occhi usciva. 8

Fermò suo corso il Rio, pur come vago
Di fare specchio a quelle chiome bionde
Di se medesmo, et a que' dolci lumi. 11

E pareva dire: - A la tua bella imago,
Se pur non degni solo il Re de' fiumi,
Rischiaro, o Donna, queste placide onde. - 14

²⁷⁸ Il libro è citato nell'inventario minutarario (cfr. BASILE 2000, p. 226). La raccolta veniva definita da Della Casa in una lettera a Carlo Gualteruzzi «un bellissimo libro di versi latini moderni» (MORONI 1986, p. 491; ZAMPESE 2013, p. 15). Moderna edizione in COTTA NAVAGERO 1991. La stampa sarà indicata con la dicitura CARMINA QUINQUE 1548.

1 «Coei che sovra ogni altra cosa amo et honoro»: cioè coei ch'avanza ciascuna altra di bellezza e di virtù. Peroché Amore segue la bellezza, e l'honor la virtù quasi necessariamente.

2a «Fiori coglier vid'io»: ad imitatione di quei leggiadrissimi versi latini «Quantum vos tota minuetis luce reffectum | Fecundo tantum per noctem rore resurget». O più tosto di quelli altri toscani «Terra, acqua, legno e sasso | Verde facea, chiara e soave l'herba | Con le palme e co' pié lieta e superba» e di quegli similmente «Costei, che co' begli occhi le campagne | Accende, e con le piante l'herbe infiora». Ma de primi ha imitata la contrapositione, e de gli altri la meraviglia, ne la quale i nostri Toscani hanno voluto superare gli Antichi: e non è miracolo nondimeno che se 'l desiderio de gli amanti non regolato da la ragione è de le cose impossibili, l'imaginatione sia de l'impossibili parimente.

7a «E l'aura del parlar»: così il PETRARCA: «Farei a l'aura del mio ardente dire».

9a «Fermò suo corso il Rio»: meraviglie poetiche et amorse, le quali eccedono l'altre: perciochè si accoppiano insieme l'amore e la poesia, ciascuno de quali per sua natura è vago de l'impossibile e del meraviglioso: laonde congiungendosi l'uno inganno con l'altro, più agevolmente sono manifesti gli errori de l'imaginatione e 'l diletto nasce non sol da la varietà de le cose imaginate, ma dal conoscer com'altri per soverchia passione inganni se medesimo.

II 2a CARMINA QUINQUE 1548, c. 19r, *Lusus*, XXVII, *Iolas*: 4 Fecundo] Focundo

II 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 96, *Rvf* CCCXXV: 82 Terra, acqua, legno e sasso] Legno, acqua, terra o sasso; 83 chiara e soave] chiara, soave; 84 e co' pié] & coi pié

II 7a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 378, *Rvf* CCVII 6: Farei] Rompesse

◆ **1** Perifrasi per indicare l'amata che supera ogni altra cosa in bellezza e in virtù. La chiosa è perfettamente costruita sulla dittologia verbale «amo et honoro», da cui deriva il duplice insegnamento che l'Amore ricerca la bellezza e l'onore la virtù. Il legame tra amore e bellezza è nel *Minturno* («S'Amore nacque inanzi il principio del mondo, come dicono i poeti, conviene che sia antichissimo: e per questa ragione

ancora la bellezza; perché l'amore è desiderio di bellezza» cfr. TASSO 1998, II, p. 995), e nel *Cataneo conclusioni amoroze* («Fra le vostre conclusioni alcune in quel tempo che le sosteneste furono lasciate quasi non tocche: e tra queste quella in cui si contiene la definizione de l'amore: "Amore esser desiderio d'unione per compiacimento di bellezza"» cfr. TASSO 1998, II, p. 866). Il fondamento teorico di tale assunto è forse in una postilla tassiana a margine della stampa del *De pulchro* di Agostino Nifo: «si Amor est est pulchrum» (cfr. NIFO 1529, Stamp. Barb. Cr. Tass. 15, c. Vv). ♦ **2a** L'*esposizione*, seppur citi solo parzialmente il secondo verso, offre un commento dell'intera quartina. Su imitazione della *contrapposizione* del *Lusus pastorale* XXVII di Navagero, in cui, per quanto la luce venga ridotta, essa torna a risplendere, l'autore ne realizza un'altra di sapore bucolico: la donna, per quanti fiori colga, non riesce ad equiparare in numero quelli che «fra l'herbe il bianco piè n'apriva». La meraviglia della scena è, invece, ispirata a *Rvf* CCCXXV 82-84, tre versi in cui Petrarca descrive il *miracolo* di Laura che rende verde il legno, limpida l'acqua, molle la terra o il sasso e fresca e rigogliosa l'erba al tocco delle mani o dei piedi e che fa fiorire le campagne con la bellezza del suo sguardo. Al ricordo petrarchesco si affianca una seconda citazione assai simile, molto probabilmente ascrivibile a Bembo, *Rime*, 114 [CXI] 2-4: «...ove colei soggiorna | che co' begli occhi suoi le selve adorna | di fronde, e con le piante l'erba infiora», riformulazione di *Rvf* CCVIII, 10 (cfr. TASSO 2016, p. 227; BEMBO 2008, p. 284). Tasso attinge, dunque, la «maraviglia» dai Toscani, in quanto essi in ciò superano gli Antichi e aggiunge che non si tratta di miracolo poiché se il desiderio degli amanti non è regolato dalla ragione, dunque, è desiderio delle cose impossibili e proprio delle cose impossibili è l'immaginazione. ♦ **7a** L'immagine del soffio delle parole al vento è petrarchesca, come dichiarato dalla citazione tratta da *Rvf* CCVII, di cui si cita il sesto verso ma in una lezione semplificata riportando a testo «Farei a l'aura» al posto del più suggestivo «rompesse a l'aura». ♦ **9a** Il fiume che arresta il suo corso è una *meraviglia* poetica e amorosa, in quanto congiunge l'amore e la poesia, elementi che, per la loro stessa natura, tendono all'impossibile e al meraviglioso. Insieme rendono più evidenti gli errori dell'immaginazione e il piacere nasce non solo dalla multiformità di ciò che viene immaginato, ma anche dalla consapevolezza che ci si inganna per troppa passione. Per l'associazione tra diletto varietà e poesia cfr. *Forno* («Così stimo: perch'io l'ho trovata or con l'ali purpuree, or con le nere, or circondata da timori, or da speranze; né però biasimo i poeti, perché mi diletto ne la varietà» cfr. TASSO 1998, I, p. 148).

IX

Ballata di schema XyYX ABC BAC CDdX in cui il poeta «si lamenta che la sua Donna non lasci il guanto»²⁷⁹. Il consueto motivo del guanto²⁸⁰ è funzionale per ritornare, ancora una volta, sul processo di innamoramento: rimodulando alcuni dei tratti dell'apparato narrativo di *Osanna V*, l'io lirico, se dapprima «n'andava libero e scarco» (v. 5)²⁸¹, folgorato dal *candore* della bianca neve (v. 6)²⁸², si ritrova poi «grave, e' mpedito» (v. 9). In un'equilibrata *climax* di crescente intensità, la lirica trova conclusione in un accorato movimento allocutorio rivolto alla mano dell'amata²⁸³.

Nelle chiose vengono indagati l'aspetto retorico del testo, con riferimenti alla *Retorica* di Aristotele e al *De elocutione* di Demetrio Falereo²⁸⁴, e il versante metrico. Per quel che concerne il profilo metrico, l'autore sostiene che la testura della ballata sia assimilabile allo schema della petrarchesca *Lasciar il velo per sole, o per ombra* (Rvf XI), prima ballata dei *Fragmenta*²⁸⁵. Nonostante l'inesattezza dell'affermazione²⁸⁶, in essa è da rilevare un tratto caratteristico delle ballate tassiane, nelle quali spesso vi è il recupero delle strutture metriche del passato entro cui si innestano eventuali innovazioni tematiche e/o contenutistiche²⁸⁷. Nella lirica l'impronta petrarchesca, infatti, più che nelle coincidenze lessicali²⁸⁸, è avvertibile nella griglia sintattica dei primi versi: l'infinito esordiale «lassare» della ballata dei *Canzoniere* è mantenuto nel «lasciar» del primo verso tassiano, così come fedele è la riproposizione dell'avverbio «poi» (Rvf XI 3) nella forma «dapoi» (*Osanna*

²⁷⁹ *Osanna IX, argomento*.

²⁸⁰ cfr. i sonetti del guanto dei *Fragmenta*, Rvf, CXCIX, CC, CCI.

²⁸¹ La formulazione del verso con il verbo *andare* e la dittologia aggettivale «libero e scarco» ricorda la caratterizzazione della donna in *Osanna V* 11.

²⁸² Il figurante della neve è formulare nella lirica trobadorica (cfr. SCARPATI 2008, pp. 82 e sgg.), per poi divenire topico nella tradizione petrarchesca e quattrocentesca.

²⁸³ Nel commento il *pathos* dell'interrogazione è rilevato in *Osanna IX, esposizione* 12b.

²⁸⁴ *Petri Victorii Commentarii in librum Demetri Phalerei de elocutione*, Firenze, Giunti, 1562 La lettura del volume facente parte del fondo barberiniano, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 18 (cfr. CARINI 1962, pp. 101-102) è da collocarsi tra il 1581 e il 1587 (cfr. TASSO 1852-1855, I, *Lettera* 75, pp. 179-183 e *Lettera* 77, pp. 186-189; BALDASSARRI 1986, p. 11 a cui si rimanda per l'edizione delle postille).

²⁸⁵ Si noti come, emblematicamente, *Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto* sia la prima ballata del *canzoniere* amoroso tassiano, condividendo, con l'antecedente trecentesco, un'analoga funzione strutturale all'interno della raccolta.

²⁸⁶ cfr. *Osanna IX, esposizione* 12b.

²⁸⁷ DANIELE 1994, pp. 261 e sgg.

²⁸⁸ L'associazione tra *ghiaccio* e *ardore* del primo verso è topica nel *Canzoniere* cfr. ad esempio Rvf XXX 31, Rvf CV 90 (cfr. RAVERA 2017, pp. 255 e sgg).

IX 3) e della congiunzione temporale «mentre» al v. 5, come nel precedente trecentesco.

Si lamenta che la sua Donna non lasci il guanto.

Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto,
Amor più non solea,
Dapoi che preso e' suo poter m'havea
Nel laccio d'oro, ond'io mi glorio e vanto.

4

Mentre io n'andava ancor libero e scarco,
Il candor m'abbagliò di bianca neve,
Sì che non rimirai la rete e i nodi.

Poi che fui colto, e di spedito e leve
Tornai grave, e'mpedito e caddi al varco,
Coperse il mio diletto, e'n feri modi

8

Sdegnò la bella man preghiere e lodi.
Ahi crudel mano, ahi fera invida spoglia,
Chi fia che la raccoglia,
Né sdegni i baci e l'amoroso pianto?

12

2 «Amor più non solea»: chiama Amor la sua Donna, come fece il PETRARCA dicendo «Quando Amore i begli occhi a terra inchina», et in quell'altro luogo «Ove già vidi Amor fermar le piante».

4 «Nel laccio d'oro, ond'io mi glorio e vanto»: segue parimente il PETRARCA: «Del laccio d'or non fia mai, chi mi scioglia».

6b «di bianca neve»: aggiunto, che ne l'oratore sarebbe per avventura vitioso, come insegna ARISTOTILE nel terzo de la Retorica, ma nel poeta è convenevole.

8-9 «Poi che fui colto, e di spedito e leve | Tornai grave, e' mpedito»: anthiteti, o contraposti, che sono convenevolissimi ne l'ornata maniera di parlare, come insegna DEMETRIO FALEREO.

10b-11 «e 'n feri modi | Sdegnò la bella man preghiere e lodi»: attribuisce a la parte quello ch'è proprio del tutto: perchè non si sdegna la mano. Lo sdegno nondimeno de la Donna può manifestarsi in qualch'atto de la mano.

12b «ahi fera invida spoglia»: chiama «spoglia» il guanto, come chiamò il PETRARCA «Chi hebbe al mondo mai sì dolci spoglie?». E la chiama «fera», et «invida» affettuosamente, perchè gli ricuopre il suo diletto. E tutta questa ballata è fatta ad imitatione di quella del PETRARCA «Lasciar il velo per sole, o per ombra» e con la medesima testura.

II 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 202, *Rvf* CVIII: 2 Ove già vidi Amor] ou'amor vidi già

II 4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 15, *Rvf* CCLXX: 61 Del laccio] Dal laccio

II 12 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, *Rvf* CXCIX, c. 345: 11 Chi hebbe] chi vide

III 4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 15, *Rvf* CCLXX: Dal laccio d'or non sia mai, chi mi scioglia.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx; la linea evidenzia una più ampia porzione testuale compresa tra i vv. 62-63)

Postilla: «del laccio d'or» (marg. dx)

III 8-9 SCALIGERO 1562, Stamp. Barb. Cr. Tass. 31, *Poetices liber* III, c. 132: Antitheton quoque tollit alia re contraria posita. Quamobrem ad Praescriptionem quoque reduci potest. Eam figuram Latine quo dicas nomine, nondum compertum habeo: nisi non displicet Contrapositio. talis in X

Postilla: Antitheton latine contrappositio (marg. sn)

◆ **2** Designa la sua Donna con l'appellativo «Amor» sul modello del *Canzoniere* petrarchesco, di cui si cita *Rvf* CLXVII 1 e CVIII 2. L'*esposizione*, nella terminologia e nel rimando a *Quando Amor i begli occhi inchina*, ricalca una chiosa di Castelvetro al v. 3 di *Rvf* CCLVII: «QUANDO AMOR POSE.) L. che egli altroue chiama Amore. / Quando Amor i begliocchi a terra inclina» (PETRARCA 1582, Vat. Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 429). Ma si veda anche il cappello introduttivo di Castelvetro al sonetto *Aventuroso piu d'altro terreno*: «& si come di sopra chiamò laura, Angeletta, così qui la chiama Amore, in quanto soleua hauer

l'ale da volare, & dimostronsi pietosa & amorosa» (PETRARCA 1582, Vat. Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 202). ♦ **4** Il motivo del *laccio d'oro* è desunto da Petrarca, come testimonia il verso 61 di *Rvf CCLXX*. ♦ **6b** La nota coloristica «bianca» è un *aggiunto convenevole*, come teorizzato da Aristotele nel terzo libro della *Retorica*, letto da Tasso nel volume oggi della Biblioteca Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 38 (cfr. ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38). L'allusione rimanda alla c. 99^v della stampa, priva di segni tassiani, ove si discorre degli espedienti più adatti all'oratore e al poeta e, sempre all'insegnamento di Aristotele, Tasso rinvia nel libro quarto dei *Discorsi del poema eroico* nel momento in cui propone una definizione degli epiteti, nomi impiegati per ornamento, detti «oziosi e vani» (cfr. TASSO 1964, p. 181). ♦ **8-9** Secondo quanto codificato da Demetrio Falerio, gli «anthiteti» o «contraposti» sono convenienti alla forma ornata. La doppia denominazione attestata nell'*esposizione* è messa in rilievo dall'autore anche nel suo volume con la *Poetica* dello Scaligero, con la postilla «Antitheton latine contrappositio». Analogo concetto è nei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1965, p. 233). ♦ **10b-11** Si specifica che non è la mano a sdegnarsi, ma ad essa è *attribuito* lo sdegno secondo il procedimento retorico della sineddoche, di cui si offre una definizione. Non si esclude, comunque, la possibilità che in un gesto della mano la donna lo lasci trapelare. ♦ **12b** Il guanto che copre la mano della donna è detto «spoglia», sull'esempio delle «dolci spoglie» di *Rvf CXCIX 11*, ma, a differenza del testo petrarchesco, essa non è *dolce* ma «invida e fera» poiché toglie al poeta la vista della mano dell'amata. Con l'avverbio «affettuosamente» recupera, in sede di commento, il tono ipocoristico-affettivo che in *O bella man, che mi destringi 'l core* era dato dal vezzeggiativo «leggiadretto» (*Rvf CXCIX 9*; cfr. PETRARCA 2005, II, p. 926). Segue, poi, una valutazione metrica del componimento. L'imitazione petrarchesca, nonostante quanto dichiarato dall'autore, non è precisa, in quanto la volta presenta lo schema CDdZ e non CdDZ, come nell'antica e affine ballata *Lasciar il velo per sole, o per ombra* (*Rvf XI*), nella quale Petrarca si lamenta del velo che nasconde gli occhi di Laura (cfr. DANIELE 1994, p. 265).

X

La ballata, con schema XyYX ABC BAC CDdX, come il poeta riporta nell'*argomento*, è un *invito* indirizzato agli occhi affinché guardino la donna. Vivo è il ricordo di Petrarca e della ballata *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro* (Rvf XIV), di cui condivide la testura e il verso esordiale, come indicato nella prima *esposizione*²⁸⁹. L'ispirazione petrarchesca, secondo la consueta prassi di rifacimento tassiano, si propaga anche negli altri versi, con la scelta di porre la preghiera al v. 3 («pregovi»), l'accento alla morte nel v. 5²⁹⁰ e la chiusa con il lemma «martiro»²⁹¹, come nel testo trecentesco. Rispetto all'antico archetipo, l'autore cinquecentesco gioca con le ripetizioni, rendendo più patetico il dettato lirico.

Invita gli occhi a rimirar la sua Donna

Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro
Nel volto in cui pietà par che c'inviti,
Pregovi, siate arditi,
Pascendo insieme il vostro e'l mio desiro. 4

Che giova esser accorti, e morir poi
D'amoroso digiun, non satij a pieno,
E fortuna lasciar ch'è si fugace?

Questo sì puro e sì dolce sereno 8
Potria turbarsi in un momento, e voi
Veder là guerra ov'è tranquilla pace.

Occhi mirate, hor che n'affida e piace
Il lampeggiar di bei lumi cortesi, 12
Con mille amori accesi,

²⁸⁹ cfr. DANIELE 1994, p. 264.

²⁹⁰ *Osanna* X 5 «morir» e *Rvf* XIV 5 «Morte po' chiuder sola a' miei pensieri».

²⁹¹ cfr. *Rvf* XIV 14: «breve conforto a sì lungo martiro».

Mille dolcezze senza alcun martiro.

1a «Occhi miei lassi»: ad imitazione di quella altra del PETRARCA la qual comincia nel medesimo modo, e ne l'istessa maniera è tessuta: in quella gli occhi sono persuasi a l'accortezza, in questa a l'ardire; in quella gli spaventa la crudeltà, in questa gli assicura la pietà.

5 «Che giova esser accorti, e morir poi»: gli persuade a non perder l'occasione, perch'è miglior l'avvertenza che giovì, de l'accortezza che non sia giovevole.

8 «Questo sì puro e sì dolce sereno»: con la metafora presa da l'aria e dal cielo, mostra quanto facilmente possano turbarsi gli occhi de la sua Donna.

11a «Occhi mirate»: per maggior affetto torna a pregar gli occhi che rimirino gli occhi de la sua Donna.

12 «Il lampeggiar di bei lumi cortesi»: metafora presa dal cielo, il qual co' lampi suol predir il caldo e l'ardore de la state.

13-14 «Con mille amori accesi, | Mille dolcezze senza alcun martiro»: scopre l'infermità amorosa di chi s'inganna ne la cognitione del proprio male, laonde è simile a quegli infermi che quanto meno s'avveggono, tanto sono più vicini al pericolo de la morte.

◆ **1a** La chiosa è bipartita: nella prima parte l'autore dichiara la propria imitazione del testo petrarchesco, nella seconda la distanza dal modello trecentesco. L'*incipit* del componimento tradisce, infatti, la coincidenza metrica con il testo di Petrarca ma, nella fedele ripresa della struttura dell'antica ballata, si insinua, quasi inaspettata, nel terzo verso, non messo a testo nell'*esposizione* ma alluso, la rielaborazione cinquecentesca, in quanto in Tasso gli occhi, rassicurati dalla pietà, sono spinti ad ardire. Si tratta, dunque, di una riscrittura antifrastica. ◆ **5** La chiosa esorta alla non accortezza. ◆ **8** L'annotazione di commento, seppur si riferisca solo all'ottavo verso, riguarda anche il verso successivo, parafrasando con «facilmente» l'espressione «in un momento». Secondo la metafora attinta dal mondo naturale, di chiara ascendenza petrarchesca (cfr. *Rvf* XXXVII, 83; CCXXXVI, 6; CCCLVII, 14), gli occhi della donna sono «questo sì puro e sì sereno», che possono esser oggetto di turbamento. ◆

11a Si rivolge ai propri occhi e l'invito affinché guardino nuovamente quelli della donna è conseguenza di un più intenso *affetto*. ♦ **12** Seconda metafora che trae origine dal cielo per rendere la luminosità degli occhi della donna. Il poeta affianca al verso la descrizione del fenomeno fisico del lampeggiare, preannuncio del caldo e dell'arsura estiva. ♦ **13-14** Gli amori e le dolcezze non sono privi di sofferenza e l'amante che «si inganna» è come un malato che, quanto più prossimo è alla morte, tanto meno ne ha consapevolezza. L'*esposizione* introduce un avvertimento moralistico assente nel testo poetico. L'autore dice, infatti, che nei versi si «scopre» l'autoinganno di chi, malato d'amore, non vede il male che si cela nella dolcezza illusoria.

XI

La stanza di schema ABABABCC inaugura una piccola sezione di tre liriche dedicate agli occhi della donna e un legame intertestuale con la ballata che la precede (*Osanna X, Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*) è dato dal *topos* degli occhi tremanti ricavato da Petrarca²⁹². Nel testo si dispiega quasi una sticomitia, un *dialogo* tra il poeta e Amore personificato, un colloquio che prende le mosse da un quesito che Tasso pone al proprio interlocutore e su cui si concentra l'*argomento*: dove risiede il premio della servitù dell'amante? In una perfetta coincidenza tra movimenti interrogativi²⁹³, risposte e versi, il componimento si svolge in un serrato dialogo ove la concitazione è resa dalle domande tassiane, cui corrispondono le ferme risposte di Amore. Nelle chiose l'autore commenta il provenzalismo²⁹⁴ «servaggio»²⁹⁵ non *hapax* nel *corpus* tassiano²⁹⁶, ma che rievoca nella sua memoria la lirica antica, così come

²⁹² L'immagine è già in Giovenale, VII 241: «... oculosque in fine tremantis», come individuato da Vellutello, «quantunque la sentenza tutta diversa» (cfr. VELLUTELLO; PETRARCA 2005, I, p. 373; ma si veda anche PETRARCA 2004, pp. 380- 381). Nella tradizione volgare è in Dante, *Vita Nova* XI 2: «E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremare de li occhi miei» (cfr. anche DANTE 1984, p. 70).

²⁹³ Nel libro sesto dei *Discorsi del poema eroico* l'interrogazione è dispositivo atto alla *gravitas*: «Grave ancora è l'interrogazione, perché più domanda che non dice; e richiama in dubbio l'uditore, quasi egli non sappia rispondere e sia confuso» (cfr. TASSO 1964, p. 241). cfr. PRANDI 2014, p. 245.

²⁹⁴ La curiosità tassiana per i provenzalismi è provata a livello teorico da quanto teorizzato prima nell'*Apologia* (cfr. TASSO 1959, p. 472), poi nei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 184), e trova conferma, nella pratica di lettura, nel postillato di *Sonetti et Canzoni* oggi nella biblioteca Marciana di Venezia, ove nella sezione dantesca le sottolineature di mano del poeta interessano maggiormente voci di origine provenzale. La *nobiltà* della lingua provenzale e francese, tra gli idiomi stranieri era già stata affrontata da Bembo nelle *Prose*, il quale realizza, all'interno del dialogo, una classificazione delle «cose che i toscani rimatori hanno da' Provenzali pigliate», dedicando ampia dissertazione, quindi, ai provenzalismi che hanno arricchito la loro «rozza e povera lingua», ai termini con suffisso in -anza, e alle «voci provenzali, che sono dalle toscane in alcuna loro parte differenti» impiegate «più spesso secondo la provenzal forma che la toscana» (BEMBO 1966, pp. 85-105).

²⁹⁵ La voce è impiegata sia in prosa sia in poesia e tra gli antichi è in Guittone (*O motto vile e di vil cor messaggio*, v. 11; *Vergogna ho, lasso, ed ho me stesso ad ira*, vv. 8 e 27), in Dante (*Doglia mi reca ne lo ardire*, v. 88). Tra i moderni, oltre che in Della Casa come Tasso evidenza nell'*esposizione*, si ritrova anche in Bembo, *Asolani* III 16 p. 490 [III 16. 34] (cfr. VITALE 2007, p. 320).

²⁹⁶ Da uno spoglio effettuato sul *corpus* tassiano, il gallicismo «servaggio» occorre in ambito epico due volte nella *Liberata – Ger. Lib.* I 51,7; XI 54, 7-, ove la lezione trova conferma in B¹, N, Es³ (cfr. VITALE 2007, p. 320) e nove volte nella *Conquistata*.

antico è, nell'*esposizione* al v. 5, il tema della farfalla²⁹⁷ unito a quello di Icaro²⁹⁸.

In questo dialogo fra il Poeta e l'Amore, si dimostra come ne gli occhi de la sua Donna sia il premio de la sua servitù.

-Dov'è del mio servaggio il premio, Amore? -

-In que' begli occhi al fin dolce tremanti. -

- E chi v'inalza il paventoso core? -

- Io; ma con l'ali de' pensier costanti- 4

- E s'ei l'infiamma in quel sereno ardore? -

- Il tempran lagrimette e dolci pianti. -

- Ahi, vola et arde, e di suo stato è incerto. -

- Soffra, che nel soffrir è degno merto. - 8

1 «Dove è del mio servaggio il premio, Amore»: «servaggio», parola antica leggiadramente ritrovata da Monsignor DE LA CASA: «Doglia morte, e servaggio, assai m'è caro | Da sì begli occhi, e pretioso dono».

2 «In que' begli occhi al fin dolce tremanti»»: così disse il PETRARCA: «... Alfin dolci tremanti | Ultima spene de' cortesi amanti». Egual cortesia è de l'uno e de l'altro amante, e de l'uno e de l'altro poeta: perchè il primo ripone ne gli occhi l'ultima speranza, il secondo l'ultimo premio.

4 «Io; ma con l'ali de' pensier costanti»: dà «l'ali» al pensiero, come diede il PETRARCA prima di lui: «Volo con l'ale de' pensieri al cielo». Chiama

²⁹⁷ Secondo Gresti (cfr. GRETI 1992, p. 64), l'*archetipo* del *topos* può essere individuato in Folchetto da Marsiglia, *Sitot me soi*, vv. 9-12: «Ab bel semblan que fals'Amors aduz | s'atrai vas leis fols amanz e s'atura, | co-l parpaillos c'a tan folla natura | que-s fere l foc per la clartat que-i lutz» (FOLQUET DE MARSELHA 2003, p. 92). Presente solo nel *Bestiario moralizzato* (cfr. DAVANZATI 1965, p. LVI), il motivo della farfalla che brucia lanciandosi nel fuoco da cui è attratta in ambito italiano è nel Notaio («Si como'l parpaglion, ch'à tal natura, | non si rancura- de ferir al foco»), nel *Mare amoroso*, v. 80, in Chiaro Davanzati (MENICETTI, *Bestiario delle Rime*, pp. LVI-LVII), in Dante da Maiano, *Mante fiate*, vv. 1-4. Cfr. anche BAUER FORMICONO 1967, p. 337.

²⁹⁸ In *Osanna* un altro riferimento a Icaro compare nella chiosa XXXI, 12, sempre associato ad un sentimento di timore. Nel *corpus* lirico tassiano il mito di Icaro viene impiegato in *Rime* 794, 747, in associazione allo sviluppo del tema autobiografico. In ambito encomiastico trova sviluppo in *Rime* 1470 (cfr. PRANDI 2004 a cui si rimanda per la fortuna del mito).

«costanti» i pensieri che si prepongono sempre in un oggetto medesimo; ma se il pensiero è costante conviene ancora che sia costante l'oggetto. E non potendo essere che una costanza ne le cose terrene e mortali, è necessario che l'oggetto sia immortale; ma i pensieri de le cose humane e caduche, sono simili a le saette che non sono drizzate a segno stabile, ma a caso.

5 «E s'ei l'infiamma in quel sereno ardore»: ne le cose naturali lo spaventa l'esempio de la farfalla, e ne le favole quel d'Icaro.

7 «Ahi, vola et arde, e di suo stato è incerto»: mostra quanto gli amanti siano temerari e quanto lusinghevole et insieme crudele la passione amorosa.

I 1 Dove] Dov'

II 1 DELLA CASA 2014, *Rime* XX: 13 Doglia morte, e servaggio, assai m'è caro] Doglia o servaggio o morte, assai m'è caro.

II 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, *Rvf* LXXII: 74-75 Alfin dolci tremanti | Ultima spene de' cortesi amanti] Ven da begliocchi alfin dolce tremanti, | Vltima speme d'e cortesi amanti

III 4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 156, *Rvf* CCCLXII 1: Volo con l'ali de pensieri al cielo

Segni di attenzione: linea verticale (marg.dx; la linea verticale evidenzia i vv. 1-6 del sonetto)

Postilla: «elocuzione» (marg. dx)

III 4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 157, *Rvf* CCCLXII 1*: CON L'ALI DE PENSIERI AL CIELO.) Attribuisce l'ali al pensiero per la prestezza del pensamento. Cioè, penso d'essere in cielo

Postilla: «elocuzione» (marg. dx)

◆ **1** La preziosità del lemma «servaggio» è nella sua antichità e il merito del ritrovamento spetta a Della Casa, come testimonia la citazione, tratta dal canzoniere dell'arcivescovo, dei versi 13-14 di *Rime* XX, riportati imprecisamente nella chiosa in corrispondenza del trinomio «Doglia o servaggio o morte». Il recupero archeologico della voce è in uno dei due libri di rime antiche dell'autore, la Giuntina veneziana del 1527 ove a carta 43v il poeta cinquecentesco sottolinea la voce in corrispondenza della dantesca *Doglia mi reca ne lo ardire* (cfr. DANTE 1527, 52 D218, c. 43v). ◆ **2** Il verso, con l'antico *topos* degli occhi tremanti, è di diretta derivazione petrarchesca, come lo stesso accostamento con *Rvf* LXXII 74- 75 dimostra. Il v. 74 della canzone *Gentil mia donna, i' veggio*, riportato con omissione della parte iniziale, ispira il secondo verso della stanza tassiana, connotando in egual modo gli occhi dell'amata. La quasi perfetta coincidenza con il dettato poetico

trecentesco non ha valore puramente esornativo, in quanto una medesima «cortesia» muove il poeta-amante Petrarca e il poeta-amante Tasso, con la differenza che per il primo negli occhi della donna risiede la suprema «speranza», per il secondo il supremo «premio». La citazione agisce, dunque, anche semanticamente nella formulazione della parte conclusiva della chiosa in cui Tasso, istituendo un parallelismo tra la propria esperienza e quella petrarchesca, aggiunge, rispetto al testo poetico, l'elemento della *cortesia* a caratterizzare la sua condizione. ♦ 4 L'immagine del pensiero con le ali è nel verso esordiale di *Rvf* CCCLXII, verso evidenziato con un tratto longitudinale e con la postilla «elocuzione», annotazione che Tasso pone anche in corrispondenza della chiosa di Castelvetro a commento del verso. Rispetto al precedente petrarchesco, il poeta cinquecentesco qualifica le ali del pensiero come «costanti», poiché volgono sempre ad un medesimo oggetto. La connotazione del pensiero implica anche la connotazione dell'«oggetto», in quanto ad un pensiero costante deve corrispondere un oggetto costante. Il ragionamento tassiano conosce, poi, un ulteriore sviluppo: se la costanza non è propria delle cose terrene, allora l'oggetto a cui tende il pensiero è immortale. La correlazione tra costanza e carattere non mortale è in un passaggio de *Il Manso ovvero de l'amicizia*, nel momento in cui, discorrendo della natura dell'amicizia e dell'amore, un interlocutore non identificato B. afferma che: «Io per me reputo l'amor cosa divina: però non mi può capere ne l'animo in modo alcuno che le cose divine siano più instabili de l'umane, avenga che, se v'è alcuna certa costanza, è ne le cose celesti e ne l'intelligibili; ma ne l'altre, che son fatte a quella similitudine, si trova solamente una quasi imagine de la costanza» (TASSO 1998, II, p. 935). Per il motivo delle ali e del volo si rimanda a *Osanna* III (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 333). ♦ 5 Un'ombra di negatività si intravede nel moto della frase ipotetica. La serenità contenuta nell'attributo che qualifica l'*ardore* si incrina nel timore di bruciare, una paura resa plasticamente con due immagini, la prima attinta dal mondo naturale, la seconda dal repertorio mitologico. Il poeta teme, infatti, di identificarsi nella farfalla che, avvicinandosi troppo alla luce, prende fuoco, secondo un'analogia di antica origine provenzale tra l'amante e l'esile insetto, motivo ricorrente nella tradizione lirica italiana, sviluppato anche nel *Canzoniere* petrarchesco, in *Rvf* XIX e CXLI, come gli stessi commenti cinquecenteschi evidenziano (cfr. ad esempio PETRARCA 1582, Parte Prima, c. 36). Proprio nella chiosa introduttiva di Castelvetro al sonetto *Come talhora al caldo tempo sole* (ivi, c. 274), si individua nel testo di Dante da Maiano *Mante fiate puo l'huom diuisare* (DANTE DA MAIANO 1969, pp. 105-107), citato integralmente per favorire un confronto, la fonte dei due componimenti petrarcheschi. Tasso, nel suo esemplare di Petrarca nell'edizione curata da

Castelvetro, sottolinea e riscrive «parpallione» del v. 4 del sonetto duecentesco (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 274), colpito dalla voce provenzale, ma anche dall'immagine della farfalla «che lo foco fede» (*ivi*, c. 274). Il triste esito della farfalla in volo corrisponde, in materia mitologica, alla favola di Icaro, preparata dalla figurazione del pensiero alato della chiosa precedente.

◆ 7 Nell'esclamazione è racchiusa la descrizione della condizione degli amanti, destinati a volare e ad ardere come la farfalla, come Icaro, e a perseverare in una condizione di incertezza dovuta alle lusinghe e alla crudeltà di Amore (sul tema icario in Tasso cfr. PRANDI 2014, pp. 238-239).

XII

Madrigale doppio di schema ABCABCDD EFEFGFGG. Nella lode che intesse agli occhi dell'amata, il poeta procede per un progressivo giustapporsi di immagini luminose disposte in un crescendo di intensità: sono specchi in cui risplende la bellezza, sono finestre²⁹⁹ e fonti di luce da cui discende la dolcezza e, ancora, rote, sfere, celesti segni. La scarna sintassi della prima stanza lascia spazio all'accumulazione, figura della «magnificenza artificiosa»³⁰⁰ su cui Tasso organizza la «fase meditativo-descrittiva», pretesto per l'avvio della «fase gnomico assertiva»³⁰¹ della seconda unità strofica.

Tra le fonti, Petrarca e Guidiccioni il quale, nel suo *Canzoniere*³⁰², aveva riservato diversi componimenti al tema degli occhi della donna, che avevano costituito un modello per «quella ritrattistica fisica spiritualizzata che rappresenta tanta parte del petrarchismo cinquecentesco»³⁰³. Dal poeta lucchese desume il motivo degli occhi come specchio, *topos* che ricorre nel *Messaggero*³⁰⁴, e la tendenza al superamento del dettaglio fisico, «inserito in una *gradatio* neoplatonica»³⁰⁵ che trapela già dall'«eterno raggio d'immortal

²⁹⁹ L'associazione tra gli occhi della donna e le finestre viene appuntata da Tasso anche a margine della sua lettura del *Trattato dell'amore humano* di Flaminio de' Nobili nella chiosa «fenestre del corpo», che sintetizza la seguente argomentazione: «Et poiche l'animo impedito dal corpo, quasi da sodo, & non trasparente muro non può veder l'altro animo, come si veggono tra loro quelle incorporali intelligenze, conviene che si serva delle finestre del medesimo corpo, ciò è de gli occhi, & de gli orecchi. Onde mirando fiso ne gli occhi amati vi si vede con ismisurato diletto tralucer l'animo, & similmente udendo quelle dolci parole, ci pare che favelli l'animo, & non la lingua». (FLAMINIO DE' NOBILI 1895, c. 54v). Il testo non viene citato nelle *esposizioni* a *Osanna* XII.

³⁰⁰ VITALE 2009, p. 81. Tasso, nei *Discorsi del poema eroico* afferma: «Seguendo adunque il trattar dell'elocuzione, io dico che la lunghezza de' membri e de' periodi, o delle clausole che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico non solo della prosa, ma nel verso ancora», per poi aggiungere che: «E l'abbondanza, che pleonasma fu chiamata nell'altre lingue, a me par che mostri molta magnificenza ne' molti aggiunti, come in quelli: santa, saggia, leggiadra, onesta e bella; e in quelli altri: A le pungenti, ardenti e lucide armi» (TASSO 1964, p. 202 e 219).

³⁰¹ DANIELE 1994, p. 226 a cui si rimanda per l'analisi della morfologia del madrigale tassiano.

³⁰² cfr. nota cappello introduttivo *Osanna* VI

³⁰³ BASILE 1984, p. 159.

³⁰⁴ cfr. TASSO 1998, I, pp. 337-338: «Ma perché l'occhio è quasi specchio de l'anima, perché in niuna parte esteriore ella più manifesta de le sue operazioni, era ragionevole ch'egli potesse non solo patire, ma operare». L'origine dell'immagine ed è da ricercarsi in Alessandro d'Afrodisia nelle sue *Quaestiones naturales et morales et de fato* (cfr. *Quaestiones naturales et morales et de fato*, Venezia, 1546, pp. 122 e sgg.) fonte antica celata e nel dialogo e nella chiosa di commento al verso del madrigale doppio.

³⁰⁵ BASILE 1984, p. 158.

bellezza» del verso 2. Le metafore e i lessemi dei due poeti volgari costituiscono un primo approdo per poi giungere a più rare fonti greche, Euripide³⁰⁶, e cristiane, Lattanzio e San Basilio³⁰⁷, che accennano, nel commento, ad una dramma spirituale³⁰⁸ rappresentato aspirando al consueto *sincretismo* tra culture e tradizioni diverse³⁰⁹.

Loda gli occhi de la sua Donna

Sete specchi di gloria, in cui riluce
Eterno raggio d'immortal bellezza,
Occhi leggiadri e lucide fenestre,
E chiari fonti ancor di pura luce,
Da cui discende rio d'alta dolcezza, 5
Non come fiume di montagne alpestre.
E rote, e sfere, anzi celesti segni,
E soli da scacciar nebbia di sdegni.

S'illuminate voi l'oscura mente,
Occhi voi sete, occhi non già, ma lumi; 10
E'l seren vostro, è'l mio novo oriente,
E l'horror si dilegua, e l'ombra e i fumi
Fuggon, luci, da voi, luci serene,
Ch'accendete desio d'alti costumi.
Luci e lumi, il cui raggio al cor se'n vene, 15
E'n lui, come farfalla, arde la spene.

³⁰⁶ Si osservi che Tasso manifesta un particolare interesse per Euripide dal 1586, come testimoniano le lettere indirizzate ad Ascano Mori (*Lettere* III, n. 682), ad Annibale Ippoliti (*Lettere* III, nn. 685, 693), ad Antonio Beffi Pellegrini (*Lettere* III, n. 689), in cui l'autore ne domanda un esemplare latino, spesso richiedendo anche Sofocle (TASSO 1852-1855, III, pp. 79, 80-81, 84, 86-87. cfr. inoltre BALDASSARRI 1999a, p. 403 e BASILE 2000, p. 236). Si ricordi, inoltre, che nell'inventario del manoscritto estense, vi è un «A<e>schili Euripidis Sophoclis Tragoedie graecolatinae» di non facile identificazione (cfr. DE MALDÉ 2016, p. 230).

³⁰⁷ Autore per il cui utilizzo tassiano nel *Mondo creato* cfr. TAGLIAFERRI 1994 e LODA 1998.

³⁰⁸ cfr. BASILE 1984, p. 164.

³⁰⁹ cfr. ARDISSINO 1991, p. 89.

1 «Sete specchi di gloria, in cui riluce»: poco diversamente il GUIDICCIÓNE: «Fidi specchi de l'alma, occhi lucenti». Oltre a ciò gli occhi fra le cose corporali sono come fra l'intelligibili la mente: ma la mente da san BASILIO e da gli altri è assomigliata a lo specchio. Dunque gli occhi ancora per metafora possono chiamarsi «specchi».

3b «lucide fenestre»: così il PETRARCA: «O alte, o belle, o lucide fenestre, | Onde la via d'entrare in sì bel corpo | Trovò colei che tutto il mondo attrista». E prima di lui LATTANTIO FIRMIANO: «Mors per sensoria tanquam per fenestras».

4 «E chiari fonti ancor di pura luce»: assomiglia gli occhi al sole, il quale da poeti è detto fonte di luce.

7-8 «E rote, e sfere, anzi celesti segni, | E soli da scacciar nebbia di sdegni»: «rote e sfere e soli» sono chiamati per la figura e per lo splendore. E questo luogo è da la definizione primo fra tutti gli altri: benchè paia ch' insieme gli lodi da gli effetti in quelle parole «da scacciar nebbia di sdegni», metafora simile a quella usata da EURIPIDE nella Medea «νέφος οὐμωγῆς».

9-10 «S'illuminate voi l'oscura mente, | Occhi voi sete, occhi non già, ma lumi»: dopo il luogo de la definizione, usa l'altro da l'etimologia o nota.

11 «E l'horror si dilegua, e l'ombra e i fumi»: luogo da gli effetti.

16 «E'n lui, come farfalla, arde la spene»: luogo del simile.

Il 3b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 45, *Rvf*CCCXXXV: **12-14** O alte, o belle, o lucide fenestre, | Onde la via d'entrare in sì bel corpo | Trovò colei che tutto il mondo attrista] O belle & alte & lucide fenestre; | Onde colei, che molta gente attrista, | Trovò la via d'entrare in sì bel corpo.

◆ **1** Verso modulato sull'invocazione iniziale del sonetto 39 (XLVII) di Guidiccione (GUIDICCIÓNE 2006, p. 43), per cui gli occhi sono specchi. La metafora poetica si consolida alla luce della correlazione occhi-mente: instaurando, infatti, un parallelismo tra le cose corporali e le intelligibili, gli occhi corrispondono alla mente, la quale, come stabilito da San Basilio e altri padri della Chiesa, è

assomigliata allo specchio. ♦ **3b** Per il sintagma «lucide fenestre» si esplicita il modello petrarchesco, trascrivendo a memoria la terzina conclusiva del sonetto *Vidi fra mille donne una già tale*. Nel volume con il *Canzoniere* di Petrarca annotato dal poeta a margine della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra*, Tasso appunta «gli occhi son detti fenestre nell’uomo», rilevando, a partire dal commento di Castelvetro, la relazione tra le finestre e gli occhi della donna (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 84). Il *topos* è più antico come testimonia il lacerto testuale attribuito a Lattanzio, per il quale risulta difficile l’identificazione. De Maldé ipotizza una possibile allusione a «itaque quoniam mens, ut supra dictum est, oculis tamquam fenestris utitur» (*De opificio dei*, cap. 9, par. 2, p. 31, l. 24; cfr. TASSO 2016, p. 230) ma, ancor più vicino, è un passo di Origine, in cui la morte si avvicina attraverso le finestre: «adscendit mors per fenestras vostras» (*Commentarium in Canticum canticorum*, 1, III, p. 219). Similare osservazione ne le *Considerazioni*: «gli occhi, i quali sono chiamati da Lattanzio Firmiano, e da altri, fenestre dell’animo» (TASSO 1875, II, p. 101). ♦ **4** Gli occhi sono paragonati al sole, secondo il canone comparanti-comparati stabilito da Petrarca e che si stabilizza nella lirica successiva (cfr. almeno POZZI 1979). Esposizione molto simile a quella di Castelvetro per *Rvf CCXXVI 4*: «DI QVAL SOL.) Fonte d’ogni luce è il Sole» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, *Rvf CCXXVI, 4**, c. 382). Lo stilema «fonte di luce» compare in *Mondo Creato III 893*, e *Gerusalemme Conquistata XII*. ♦ **7-8** Secondo un’associazione di natura astronomica, gli occhi sono per Tasso «rote», «sfere» e «celesti segni» sulla base di una loro similarità, e nella forma e nell’intensità luminosa, con gli astri celesti. Per lo stilema «nebbia di sdegni» non si richiama a Petrarca (cfr. *Rvf CLXXXIX 9*), bensì alla *Medea* di Euripide e alla nube di lamenti preannuncio della furia dell’eroina (cfr. G. MURRAY, Oxford, Clarendon Press, 1902-1908, *Med.* 107, p. 98. La metafora ricorre anche in *Herc.* 1140, *Hipp.* 172, *Phoen.* 1311 cfr. TEDESCHI 2010, p. 107). ♦ **9-10** Data la loro capacità di infondere luce nell’«oscura mente, gli occhi sono detti «lumi», e in ciò la figura dell’etimologia. ♦ **11** Effetti provocati dagli occhi-lumi. ♦ **16** Viene individuata la similitudine per cui il poeta è come la farfalla (cfr. *Osanna XI 5*).

XIII

Sul modello di *Nova angeletta (Rvf CVI)*³¹⁰, il madrigale è imperniato sull'artificio retorico dell'*allusione*, dello scherzo verbale, teorizzato nel libro sesto dei *Discorsi dell'Arte poetica* a partire da *Rvf CCXLVI, L'aura, che'l verde lauro e l'aureo crine*³¹¹. Con esso Tasso si inserisce all'interno di una tradizione letteraria cinquecentesca³¹² che, sull'esempio petrarchesco, fa ampio uso dell'acrostico e della *variatio* onomastica, attualizzando l'espedito medievale dell'*interpretatio nominum*³¹³ con uno spirito cortigiano ed encomiastico³¹⁴. Il nome è «uno strumento ch'insegna a discernere le sostanze delle cose» e «ricercando la ragione de' nomi, ricercaremo la natura perciocché il nome non è altro che un ricercamento di quel ch'è»³¹⁵, così l'autore ne la *De la dignità*³¹⁶ traducendo quasi alla lettera il *Cratilo*³¹⁷, esprime un parere sui nomi onorifici. Anche nel madrigale la ricerca dell'etimo coincide con la ricerca dell'essenza e, sviluppando un gioco

³¹⁰ Identico lo schema metrico: ABCABCDD. cfr. DANIELE 1994, p. 221. A differenza del precedente petrarchesco, in cui la sintassi del testo è organizzata in due tristici e un distico conclusivo, il componimento tassiano è strutturato su un unico periodo sintattico.

³¹¹ TASSO 1964, p. 233. Similari *calembours* si ritrovano anche altrove nella produzione lirica tassiana e tutti, nelle loro diverse realizzazioni, tendono ad un effetto di sorpresa, irrorato di *galanteria*, come provato da DANIELE 1988, pp. 196-204. Si ricordano le due liriche *Quell'arboscel ch'ha sì pungenti foglie (Rime 608)* e *Né la pianta gentil ch'in riva a l'acque (Rime 609)* che si origina dall'equivoco tra ginepro e Ginevra cfr. DANIELE 1994, p. 222. Nella seconda parte del canzoniere amoroso, l'autore gioca sul nome di Laura cfr. *Osanna CXXVII*.

³¹² Ne costituisce un esempio il passo degli *Asolani* in cui Gismondo afferma «Che se pure le somiglianze sono delle sostanze argomento, di voi, donne, sicuramente m'incresce, le quali non dubito che Perottino non dica che di danno siate alla vita degli huomnini, con ciò sia cosa che così sono tra loro queste due voci, Donne et Danno, conformi, come tra sé quest'altre due, Amore et Amaro, somiglianti» (BEMBO 1991, p. 130).

³¹³ cfr. CURTIUS 1992, p. 553 e sgg.; LAUSBERG 1969, pp. 148- 151.

³¹⁴ cfr. DANIELE 1998, p. 196.

³¹⁵ TASSO 1998, II, pp. 500-501.

³¹⁶ Secondo un iniziale progetto, poi abbandonato, il dialogo doveva rientrare in una trilogia che prevedeva *Il Forno* e il *Della precedenza*. Iniziato nel 1580, venne messo da parte per vari anni, per poi esser ripreso nel 1585 e stampato nel 1587 (*Gioie di rime e prose [...] quinta e sesta parte*), in una forma che non teneva conto degli ultimi aggiustamenti voluti dall'autore. Persi i manoscritti con le ultime redazioni dell'autore. cfr. TASSO 1998, II, pp. 445- 446.

³¹⁷ Si osservi che la prima asserzione è un calco quasi preciso da Ficino: «Est enim nomen instrumentum quoddam, quo rem nominatam ab aliis discernimus atque dividimus» (PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 305; cfr. ARDISSINO 2006, p. 110). Il passo risulta evidenziato tramite sottolineatura e accompagnato dalla postilla «Nomen instrumentus res discernendus arte accomodatu» (PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 305). Come sottolineato da Ardisino (ARDISSINO 2006, p. 110), Tasso accoglie e fa propria la cultura per cui le cose «celano e manifestano il loro enigma sotto forma di linguaggio» e «le parole si propongono agli uomini come cose da decifrare» (FOUCAULT 1988, p. 66).

di parole a partire dal nome della donna amata, che si scinde in LUCE e RETI, Lucrezia diviene, dunque, simbolo del bagliore e dell'inganno amoroso³¹⁸. A supportare l'analogia lessicale ed etimologica sviluppata, pone Platone, con il *Cratilo*³¹⁹, e Giulio Camillo. Come finemente indicato da Basile, l'allusione si carica di significato qualora si tenga presente una lettera di Camillo composta a Rouen nel maggio 1535 e destinata ad una donna chiamata Lucrezia³²⁰. In essa Delminio sosteneva di aver impiegato, in alcune liriche a lei dedicate, uno dei «sette modi di theologizzare» della cabala, della tecnica «Siruf»³²¹, cioè della «mutatione di lettere da loco a loco, per la qual si levavano sensi altissimi»³²². E del nome Lucrezia, per il quale lamenta l'assenza di uno scrittore in grado di far riferimento alla nobildonna romana, indica «che'l suo pretioso nome nel primo suono significa guadagno presso a gli orecchi de latini»³²³, specificando, sull'insegnamento dell'*Ipparco* platonico, che il guadagno non è «cosa malvagia et non honorevole»³²⁴. Dopo aver allegato due tavole che richiamano l'*ars magna* di Raimondo Lullo³²⁵, i significati del nome si moltiplicano e *leva* da esso «LA CARA, LUCE, CREA, RARA, CERTA, AITA, RETE, ARTE, IRATA CI LACERA»³²⁶. Riprendendo le immagini della *luce* e delle *reti*, e giocando etimologicamente e lessicalmente, Tasso, dunque, compie prima un sottile tributo al Camillo,

³¹⁸ Possibile scorgere un attacco polemico nei confronti della paronomasia tassiana messa in atto nel madrigale tassiano nella *Lettonne sopra i madrigali* di Giovambattista Strozzi il Giovane, tenuta nel 1574 nell'Accademia fiorentina: «Ma se e' [il nome] si altera in parte, o noi lo scorciamo, o noi lo tramutiamo. Per esempio del secondo Lauro per Laura, Pietra per Pietro, e Ginepro per Ginevra, il che assai si costuma di fare. In ciascuno de' sopradetti bisogna avvertire, che l'un nome non sia troppo diverso dall'altro, dal che non si guardò chi sopra Lucretia fece non so che Luci, perché altro nome, come sarebbe Lucia vi haveva molto più, che fare» (STROZZI IL GIOVANE 1635, p. 180). cfr. DANIELE 1994, p. 221.

³¹⁹ Dialogo letto con attenzione dal poeta nel suo esemplare dell'*Opera omnia divini Platonis, traslatione Marsilii Ficini*, in Officina Frobeniana 1539, oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 46 (cfr. CARINI 1962, p. 109).

³²⁰ cfr. BASILE 1990, pp. 72-74. Per le diverse ipotesi sull'identità della donna cfr. VASOLI 1975, pp. 293-299.

³²¹ Su Delminio e la cabala si veda BOLZONI 1984, in particolare il capitolo quinto, *Le «parole dipinte» per Lucrezia e per Francesco de' Medici*, ove si avanza l'ipotesi che dietro il nome di Lucrezia si celi l'identità di Lucrezia Martinenga.

³²² CAMILLO 1560, I, p. 304. Nel testo la spiegazione del nome di Lucrezia viene preceduto dalla spiegazione della prima parola della Bibbia, *beresit*, in principio. L'esempio sembrerebbe esser tratto dall'*Heptaplus* di Pico della Mirandola (cfr. PICO DELLA MIRANDOLA 1942, pp. 375-383), opera non citata da Camillo (cfr. ZAJA 1995, p. 26). Per l'influenza della dottrina cabalistica nell'epistola si veda TURELLO 1984.

³²³ CAMILLO 1560, I, p. 301.

³²⁴ CAMILLO 1560, I, p. 301.

³²⁵ BASILE 1990, p. 73.

³²⁶ CAMILLO 1560, I, p. 308.

anche se non esita a distaccarsi dalla sua interpretazione, rivendicando una diversa forma di *interpetatio nominis*, e poi alla filosofia ebraica³²⁷, rendendo manifesta la profonda unione tra la filosofia e la poesia.

Scherza intorno al nome de la sua Donna.

Donna, sopra tutto altro a voi conviensi,
Se LUCE e RETI suona, il vostro nome,
Perché m'abbaglio a lo splendor del viso
E caggio poi con gli abbagliati sensi
Al dolce laccio, e da le bionde chiome
Legato sono, e da la man conquiso,
Che basta a la vittoria inerme e nuda,
Più bella e casta, ov'è men fera e cruda.

5

1a «Donna, sopra»: seguendo l'opinione di Cratilo dice che'l nome di Lucretia è conveniente a la sua Donna e dimostra le cagioni de la convenienza, dividendo il nome in due parti co'l difetto d'una lettera solamente; e l'una vuol che derivi da «luce», l'altra da «retia», parola che fra' Latini significa «reti». Rende poi la cagione perchè ella habbia preso il nome da la luce, e da le reti, lasciando da parte tutto quello che si potesse dire altramente interpretando questo nome, col derivarlo dal nome Lucrum, che fra' Latini significa guadagno, o dal nome Lucus che significa bosco sacro, tutto che questo sia anch'egli derivato dal nome «luce». I misteri più secreti co' quali si fanno partorire i nomi, sono lasciati adietro ne la nostra interpretatione, come propria di GIULIO CAMILLO, o commune di coloro c'hanno seguitata la dottrina de gli Hebrei.

◆ **1a** Riflessione di carattere etimologico ispirata al *Cratilo* platonico: il nome Lucrezia nasce dalla combinazione di *luce* e *retia*, termine quest'ultimo che, presso i Latini, significa *reti*, escludendo la possibilità di un'origine da *lucrum*, guadagno,

³²⁷ BASILE 1990, p. 74.

o da *lucus*, bosco sacro. Lo sguardo al cratilismo non si accompagna, però, ad un totale abbandono ai «misteri più profondi» e alle dottrine talmudiche di Giulio Delminio, altra autorità richiamata nella nota.

XIV

Il sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD è incentrato sul miracolo della bellezza della donna che consiste nel trasformare i dolori in piacere e le altre passioni nei loro contrari³²⁸. L'orchestrazione del discorso fa perno sul riconoscimento da parte dell'io lirico dei prodigi dell'amata, una progressiva presa di coscienza che si origina da un pensare e da un parlare tra sé. Nelle due simmetriche quartine, il momento della deduzione è, infatti, ben restituito nelle due ipotetiche e nelle due affermazioni, precedute rispettivamente dal «penso» (v. 3) e dal «dico» (v. 6), che restituiscono i termini del ricercato soliloquio. L'argomentazione si fa poi stringente nelle terzine, con gli ultimi tre versi dal carattere sentenzioso, enfatizzato dall'allitterazione del suono - m del v. 12.

In sede di commento, la meraviglia dei miracoli espressi nella lirica trova concretezza, inquadrando l'interpretazione dei versi entro un nobile contesto filosofico e poetico. Per la *conversione* del dolore in piacere descritta nella lirica, l'autore vede un fondamento nella *Fisica* di Aristotele³²⁹ e in una breve favola raccontata da Socrate in punto di morte, di cui rimane traccia nell'*Immortalità dell'anima*³³⁰. Per la veridicità della mutazione della morte in desiderio, Tasso fa invece appello a una ballata degli *Asolani* di Bembo³³¹, giudicata «leggiadrissima poesia».

³²⁸ cfr. *Osanna XIV, argomento*.

³²⁹ Il testo è nella stampa del fondo Barberiniano *Themistii Peripatetici lucidissimi, Paraphrasis in Aristotelis Posteriora et Physica [...] Venetiis Apud Hieronymum Scotum MDLIII* (cfr. CARINI 1962, p. 109), d'ora in poi indicato con ARISTOTELE 1554, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47.

³³⁰ L'opera di Platone è letta nel volume della Biblioteca Apostolica Vaticana *Omnia divinis Platonis opera, traslatione M. Ficini [...], Basileae, in off. Frobeniana* (cfr. CARINI 1962, p. 109; BALDASSARRI 1999a, p. 406; BASILE 2000, p. 240) d'ora in poi PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46. Nell'epistola 79 indirizzata al Gonzaga del 15 giugno 1576, Tasso dichiara di aver letto «già tutte l'opere di Platone» e che erano rimasti «molti semi ne la mente de la sua dottrina, i quali peravventura avranno potuto produrre questo frutto» (TASSO 1852-1855, I, *Lettera* n. 79, p. 193) e nel 1581 richiede quel «Platone c'ha il signor Carlo» (TASSO 1852-1855, II, *Lettera* n. 152, p. 111; BALDASSARRI 1999a, p. 406; BASILE 2000, p. 240). L'esemplare oltre ad annotazioni ascrivibili alla mano di Torquato, presenta chiose di Bernardo. Le postille del padre costituiscono un «primo approccio del Tassino al testo di Platone» cfr. PIGNATTI 2000, p. 225.

³³¹ Il postillato, inviato all'autore nel 1582 da Aldo Manuzio il giovane, risulta perso (cfr. TASSO 1852-1855, II, *Lettera* n. 228, p. 222-223; BALDASSARRI 1999a, p. 400; BASILE 2000, p. 232).

Describe meravigliosamente i miracoli che fa la sua Donna con la sua bellezza, per la quale tutti i dolori si convertono in piacere e l'altre passioni nel suo contrario.

Se mi doglio talhor, ch'in van io tento
D'alzar verso le stelle un bel desio,
Penso: - Piace a Madonna il dolor mio, -
Però d'ogni mia doglia io son contento. 4

E se l'acerba morte allhor pavento,
Dico: - Non è, se vuole, il fin sì rio, -
Tal che del suo voler son vago anch'io
E chiamo il mio destino e tardo e lento. 8

Non cresce il male, anzi il contrario avviene,
S'ella raddoppia l'amorosa piaga
E sana l'anima con sue dolci pene. 11

Miracolo è maggior che d'arte maga:
Trasformar duolo e tema in gioia e spene,
E dar salute, ove più forte impiaga. 14

3-4 «Penso: Piace a Madonna il dolor mio, | Però d'ogni mia doglia io son contento»: dimostra come il piacer nasca dal dolore: perchè dolendosi di non poter amar la sua Donna così altamente come conviene, e piacendo a lei questo dolore, si compiace di tutto ciò ch'a lei piace e del suo dolore medesimo. ARISTOTELE nel primo de la Fisica, insegna come un contrario nasca da l'altro, o dopo l'altro. PLATONE nel dialogo Dell'immortalità de l'anima, introduce Socrate condannato a morte a raccontar un picciolo apologo, nel quale dice che non potendo gli Iddij congiungere insieme queste due nature così contrarie, com'è quella del piacere e del dolore, le congiunsero almeno ne le loro estremità, laonde suole avvenire il più delle volte, che l'estremo del riso assomiglia il pianto.

5-6 «E se l'acerba morte allhor pavento, | Dico: Non è, se vuole, il fin sì rio»: nel medesimo modo mostra il Poeta come il timor de la morte si converta in desiderio. Ne l'istesso concetto si legge ne gli *Asolani* del BEMBO una leggiadrissima poesia: «Quando io penso al martire | Amor, che tu mi dai gravoso, e forte, | Corro per gire a morte, | Così credendo i miei dolor ferire. | Ma poich'io giungo al passo, | Ch'è porto in questo mar, d'ogni tormento, | Tanto piacer ne sento, | Che l'alma si rinforza, ond'io nol passo».

9 «Non cresce il male, anzi il contrario avviene»: mostra la medesima mutazione ne' contrari da l'infermità, ne la salute.

11 «E sana l'alma con sue dolci pene»: le pene sono medicamenti, come si raccoglie dal Gorgia di PLATONE.

II 5-6 BEMBO 1966, *Asolani*, I, XIV 6, p. 341: Quando] quand'; e] et; gire] gir; dolor] danni; ch'io] ch'i

III 3-4 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedo*, c. 492: Quam mira videtur, o viri, haec res esse, quam nominant homines voluptatem, quamquem miro naturaliter se habet modo ad dolorem ipsum, qui eius contrarius esse videtur. Quippe cum simul homini adesse nolint. Attamen si quis prosequitur captoquem alterum, semper ferme alterum quoque accipere cogitur, quasi ex eodem vertice sint ambo connexa. Arbitror equidem Aesopum si haec animadvertisset, fabulam fuisse factorum: videlicet deum ipsum cum ipsa inter se pugnancia vellet conciliare, necquam id facere posset, in unum saltem eorum apices coniunxisse, proptereaque cuicumque adest alterum, eidem mox alterum quoque adesse [...].

Segno di attenzione: parentesi angolare (marg. dx)

Postille: N (marg. dx); voluptas et dolor ex eodem vertice connexa (marg. sn)

◆ **3-4** Il piacere dell'amante si origina dal dolore in quanto trova piacere in quello che l'amata ha nel vedere la sua sofferenza. La fenomenologia amorosa delineata trova veridicità filosofica nella teoria dei contrari del primo libro della *Fisica* di Aristotele (189a-189b) e in una favola raccontata da Socrate e tramandata da Platone nel *Fedone*. Letta da Tasso nel volume della Vaticana contenente l'*Opera omnia* di Platone, essa viene riportata citando, quasi testualmente, l'immagine di forte plasticità del piacere e del dolore congiunti nella loro estremità, appuntata, nel postillato tassiano, nella postilla «voluptas et dolor ex eodem vertice connexa» (PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedo*, c. 492). ◆ **5-6** La paura della morte muta in desiderio, come nella ballata *Quando io penso al martire*, definita «leggiadrissima poesia» (BEMBO, *Asolani* I, XIV). La coincidenza è di natura tematica e non lessicale. ◆ **9** Analoga trasformazione dallo stato di malattia allo stato

di salute, secondo la legge aristotelica esposta in *Osanna* XIV 3-4. ♦ **11** Riferimento alla teoria platonica secondo cui trae giovamento chi viene punito giustamente: «Convenit autem omnem qui ab aliquo recte punitur, vel ipsum fieri meliorem utilitatem quem percipere, vel caeteris exempla dare, ut alii poenas eius conspicientes meliores ob timorem efficiantur» (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Gorgias*, c. 371). Il passo non presenta alcuna traccia di lettura tassiana.

XV

In *Del puro lume, onde i celesti giri*³³² la lode degli occhi è felice spunto per affermare e celebrare la bellezza dell'amata. Nei *purissimi lumi* della donna creati dopo il sole e le stelle da Dio, vi è Amore, posto dallo stesso «Mastro eterno» (v. 2) affinché «gli infermi e giri» (v. 4). La trama lessicale della lirica è impostata sul contrasto luce - oscurità a connotare un sonetto dalle partizioni metriche ben marcate, ove sono numerosi i parallelismi e le inarcature. La voce poetica dell'amante, tradotta grammaticalmente nella prima persona plurale, emerge nelle terzine, la prima della quale è oggetto di un significativo ritocco testuale nella riscrittura operata dal *Chigiano* alla stampa del 1591³³³. La celebrazione dei lumi si suggella con i tre versi finali dall'andamento sentenzioso, in cui si dice che i pianti degli amanti sono pianti di gioia. Nel commento, con le *opiniones* dei filosofi antichi, Aristotele, Democrito e Simplicio, Tasso risale alle origini delle teorie scientifiche sulla vista e sugli occhi e, quasi ispirandosi ad un paragrafo del *Timeo* di Platone³³⁴, pone con lucidità i termini di un legame tra l'occhio e l'elemento del fuoco. Ma, alla luce della volontà di connotare la bellezza della donna quale bellezza celeste³³⁵, nelle chiose l'autore precisa che gli occhi di Lucrezia sono di fuoco celeste e che in essi Amore agisce come *intelligenza*.

³³² Testura ABBA ABBA CDE EDC. Nel codice autografo il sonetto è nel libro secondo (*Chigiano* CLIII) e segue la canzone *Donna real, fra pompe e gemme et ostre* (*Chigiano* CLII), assente in *Osanna*. Nel codice, il testo è preceduto dalla postilla autografa «Pongasi questo e'l seguente sonetto dopo quello che comincia: Due donne in un di vidi» (cfr. TASSO 2004, p. 200). Nell'antico *argomento* vi è un accenno a Lucrezia (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 96), poi successivamente espunto nella stampa del 1591: «Loda gli occhi de la Signora Lucretia Susena, Donna della Signora Duchessa d'Urbino, dicendo che son formati del lume delle stelle e del sole» (TASSO 2004, p. 200).

³³³ Diversa, infatti, è la redazione più antica dei vv. 9-11: «La fiamma crea gli spirti a lei sembianti | Ne l'alme vaghe e l'arde e le non sface, | Ma le fa pure di terrene e miste».

³³⁴ cfr. PLATONE 2000, p. 1373, *Timeo* 46a. La prova della conoscenza del passo è nelle sottolineature e nella postilla a margine di PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 715: «sed ex omnibus faciei partibus primi luciferi oculorum orbes coruscant, hac causa dati. Ignis certe illius qui non urit quidem sd illuminando suaviter diem invehit mundo, participes oculorum orbes dn fecerunt. Intimum siquidem nostri corporis ignem huius igni germanum syncerumque per oculos emanare voluentur, in quibus lenis congestusque vidilicet tam intimi quam externi luminis fit concursus». Postilla: *participes oculorum orbes ignis qui non urit [...] visum fieri* (marg. dx).

³³⁵ Come nell'*argomento*.

Loda gli occhi de la sua Donna, dicendo che son di purissimo lume come il cielo, la cui fiamma non arde e non consuma, e mossi da Amore come da loro intelligenza.

Del puro lume, onde i celesti giri
Fece, e 'l sole e le stelle il Mastro eterno,
Formò i vostri occhi ancora, et al governo
Vi pose Amor perché gli informi e giri. 4

E solo un raggio che di lor si miri,
Lunge sgombra da noi la notte e'l verno
De gli affetti terreni, e'l foco interno
Di leggiadri v'accende alti desiri. 8

La fiamma fa gli spirti a lei sembianti
E non consuma i nostri cori o sface,
Ben che purghi le voglie impure e miste. 11

Non è tema, o dolor, che mai n'attriste,
Serena è come voi la nostra pace,
E son pianti di gioia i nostri pianti. 14

1a «Del puro lume»: gli occhi, come vuole ARISTOTELE, sono di natura d'acqua, e ciò era necessario per ricever le specie de le cose sensibili, dovendosi far la vista per cotal ricevimento, altri portarono opinione che ne la vista si mandassero fuori i raggi. E, come dicono, «Visus fieret per extromissionem radiorum». E tra gli altri DEMOCRITO estimò che gli occhi fossero di natura di fuoco, avendo risguardo ai raggi. Questa opinione fu seguita da' poeti: ma il Poeta dice che se gli occhi de la sua donna sono di fuoco, non è di questo fuoco elementare, ma di quel celeste, il quale è purissimo.

3b-4 «et al governo | Impose Amor perchè gli informi e giri»: pone Amore ne gli occhi de la sua Donna, come una intelligenza, e tocca l'opinione d'alcuni filosofi che l'intelligentie «Non solum assistent, sed informent».

5 «E solo un raggio che di lor si miri»: paragona gli occhi al sole da gli effetti che fanno ne gli animi nostri di scaldare e d'illuminare.

9 «La fiamma fa gli spirti a lei sembianti»: cioè sottili e chiari et ardenti, havendo risguardo a quel verso di PETRARCA «Nè de l'ardente spirto».

10 «E non consuma il nostro core o sface»: è proprietà del fuoco celeste, il quale è sommità de l'altro, come dichiara SIMPLICIO ne' libri del Cielo.

14 «E son pianti di gioia i nostri pianti»: i nostri pianti nascono d'allegrezza, né sono amari come le lagrime prodotte dal dolore, per testimonianza de' medici e del sig[nor] LORENZO DE' MEDICE.

I **4** Impose] vi pose ; **10** il nostro core] i nostri cori

III 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 15, RvfCCLXX 63: Ne da l'ardente spirto

Postilla: ardente spirto (marg. sn)

◆ **1a** La glossa espone le diverse teorie sulla natura degli occhi, i quali, secondo Aristotele, mostrano lo stesso comportamento dell'acqua, mentre, per altri autori, sono fonte di raggi e, in tal senso, dunque dichiarano che «Visus fieret per extromissionem radiorum». La considerazione è forse attinta da Tommaso, *In Aristotelis librum De memoria et reminiscentia* LECTIO 7, N. 388, 1, 6: «Et per hunc etiam modum quidam dicunt visum fieri per hoc quod radius, pertransit totam distantiam usque ad rem visam» (a stampa nel commento agli *opuscola* di Aristotele nel 1507; cfr. TASSO 2016, p. 232). Diversamente, per Democrito, come per tanti poeti, gli occhi hanno la stessa natura del fuoco, opinione condivisa anche da Tasso, il quale, però, tiene a sottolineare che, per la sua poesia, trattasi non del fuoco ordinario, bensì di quello «celeste». Il piccolo regesto di *opiniones* di filosofi ricorda una breve sezione de *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine*, nel quale il Forestiero Napolitano, a proposito degli occhi, cita le *auctoritates* di Aristotele e di Democrito e afferma: «[...] ma Democrito stimò che l'occhio imitasse la natura dell'acqua; la quale opinione Aristotele giudicò migliore, e però volle che la vista si

facesse più tosto ricevendo la specie che mandano fuori i raggi, come aveva creduto Platone e i matematici del suo tempo» (cfr. TASSO 1998, II, p. 652). La vicinanza tra i due passi è evidente e, in entrambi, il senso della vista è, dunque, collegato alla «ricezione delle forme, come una sorta di impressione, dei corpi» (*ibidem*). ♦ **3b-4** Amore è negli occhi della donna e agisce come una «intelligenza». Il verbo *informare* è calco desunto dall'opinione di antichi filosofi sintetizzata nella massima che le intelligenze «non solum assistent, sed informent», per la quale ardua è l'identificazione. Analogo tema è nei paragrafi 112-114 del *Cataneo conclusioni* e in *Mondo Creato* II 567-569 e 576-579 (cfr. RUSSO 2002, p. 30 e pp. 130 e sgg). ♦ **5** Metafora di natura astronomica: gli occhi sono paragonati al sole in quanto riscaldano e illuminano i nostri animi. ♦ **9** Gli spiriti nella chiosa sono gli spiriti petrarcheschi di *Rvf* CCLXX 63. ♦ **10** Spiegazione scientifica del perché gli occhi, paragonati al sole, non consumano il cuore sulla base di quanto dichiarato da Simplicio nel suo commento al *De Caelo* aristotelico, letto, con molta probabilità, nei *Simplicii Commentaria in quattuor libros Aristotelis de coelo*, Venetiis, apud H. Scotum, 1563 (cfr. DE MALDÈ 2016, p. 232; per la conoscenza tassiana del testo cfr. BASILE 1964, pp. 54 e 85-87). ♦ **14** Il pianto del poeta si origina da un sentimento di letizia e, dunque, non è amaro, secondo un insegnamento che Tasso trae dai medici e da Lorenzo de' Medici. La glossa, con la sua ambivalenza medico-scientifica e poetica, potrebbe essere ricondotta al *Comento* di Lorenzo de' Medici e alla distinzione che il poeta quattrocentesco opera tra «le lacrime che procedono da letizia da quelle che vengono da dolore» (cfr. ZANATO, p.).

XVI

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE³³⁶, si procede con la rievocazione di un'altra parte del corpo della donna, il petto che, nella lode, è paragonato alla Via Lattea. La descrizione del seno ricorda le movenze delle ottave 31-32 del canto IV della *Liberata*³³⁷, versi ove Armida, ritrosa nello sguardo, ma dotata di una carica estremamente sensuale, fa intravedere il bianco petto da cui nasce e si alimenta il fuoco d'amore, con una veste che ora nasconde, ora rivela il seno giovanile. E, come nel poema epico «l'amoroso pensier» dei cavalieri si spinge con l'immaginazione là dove non è possibile arrivare, non sazio di quanto vede, in *Quella candida via sparsa di stelle* il «desio» dell'amante «trapassa» a molte «più belle viste» (vv. 5-6). Il fremito dell'io lirico si esprime con il cuore che dice «gran cose» (v. 9), con gli sguardi che non tacciono (v. 11), in una dimensione fonica che deve, però, rimanere chiusa nell'interiorità e che non può trasparire all'esterno. E se il suono di tale turbamento fuoriesce, esso non può non prender forma se non in un sentire indeterminato («da' sospir confuso», v. 10) da cui tuttavia, sembrano³³⁸ comunque articolarsi parole: mentre il poeta si accende del fuoco d'amore, i «vaghi sguardi» gli rivelano che la meraviglia che si dispiega ai suoi occhi è «ventura o dono» (v. 12).

In conformità con l'azione correttoria attuata nel passaggio dal *Chigiano* ad *Osanna*, l'esegesi ai versi tende a mitigare la componente sensuale del componimento e a mettere in luce la componente scientifica e intellettuale³³⁹. Il comparante della Via Lattea nell'autocommento è, difatti, descritto prima scientificamente, alludendo ad Aristotele, come anche nel *Malpiglio secondo*³⁴⁰, a Giovanni Grammatico e a Damascio, poi mitologicamente, con

³³⁶ *Chigiano* VIII. cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 75.

³³⁷ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 313 a cui si rinvia anche per l'individuazione dei lasciti di Tansillo alla base delle ottave della *Liberata* e di *Osanna* XVI.

³³⁸ Un senso di suggestivo imprecisato è, inoltre, contenuto nell'espressione «paion dirli» con cui esordisce la seconda terzina.

³³⁹ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 313. Ciò è manifesto nel v. 4 che nel *Chigiano* era «che bianca appar fra tenere mammelle», poi tramutato in «che guida pur l'alme di gloria ancelle» (cfr. *ivi*, p. 314).

³⁴⁰ cfr. *Malpiglio secondo*, 44-46. I tre paragrafi sono modellati, come già suggerito da Basile in nota, su Plutarco, *De plac. Philos.* III 1, e sul *De Metheora* di Aristotele (cfr. TASSO 1998, II, p. 640). In particolar modo, si allude a quanto esposto da Olimpiodoro a pagina 26 del suo commento all'opera aristotelica, e, proprio in corrispondenza delle zone testuali più vicine al dialogo vi sono sottolineature e segni di attenzione (cfr. OLIMPIODORO 1567, Stamp. Barb.

la favola di Fetonte, nella versione dantesca, e le *Metamorfosi* ovidiane. L'indugiare sul petto della donna diviene occasione per il poeta di raccontarsi, di internarsi³⁴¹ e di aprirsi alla contemplazione delle «cose intelleggibili»³⁴². La nuova visione che si dischiude all'autore è, dunque, nelle *esposizioni* restituita al lettore, con alcune cellule lessicali che sono echi più o meno celati di Plotino già impiegati nel *Malpiglio secondo* e che ritornano, poi, ne *Il Porzio ovvero de le virtù*³⁴³.

Loda il petto de la sua Donna

Quella candida via sparsa di stelle
Che'n ciel gli Dei ne la gran reggia adduce,
Men chiara assai di questa a me riluce,
Che guida pur l'alme di gloria ancelle. 4

Per questa, ad altra reggia, a vie più belle
Viste, il desio trapassa, Amor è duce,
E di ciò ch'al pensier al fin traluce,
Vuol che securo fra me sol favelle. 8

Gran cose il cor ne dice, e s'alcun suono
Fuor se n'intende, è da' sospir confuso,
Ma non tacciono in tanto i vaghi sguardi. 11

E paion dirli: - Ahi, qual ventura o dono,
Quello ch'a te non è coperto e chiuso,
Rivela a noi, mentre n'avampi et ardi. - 14

Cr. Tass. 43, c. 26). La formazione della Via Lattea viene descritta anche in *Mondo Creato* IV 548- 556.

³⁴¹ Per l'internarsi tassiano si veda RAIMONDI 1994 e RAIMONDI 1999; GUGLIELMINETTI 1996; BAFFETTI 2001.

³⁴² *Osanna XVI, esposizione 5-6a.*

³⁴³ Dialogo «improbabile» composto intorno al 1592 (cfr. ARDISSINO 2003, pp. 169 e sgg; TASSO 1958, I, pp. 63-66).

[1] La via Lattea, che da Greci è detta Galassia, come piace ad ARISTOTELE, una impressione de l'aria, generata da l'esshalatione calda e secca. GIO[VANNI] GRAMMATICO e DAMASCIO et altri filosofi portarono più tosto opinione ch'ella fosse un'apparenza del cielo nata da lo splendor de le stelle che sono più spesse in quella parte. Comunque sia, i poeti favoleggiando dissero che Fetonte uscendo dal zodiaco per lo spavento de le fiere e de' mostri che in quello si vedevano, accendesse quella parte del cielo in guisa che vi rimase perpetuamente il segno de l'incendio. La qual opinione tocca DANTE, ove egli dice: «Quando Fetonte abbandonò li freni». OVIDIO particolarmente nel primo de le sue Metamorfosi, narra come gli Iddi per questa candida e meravigliosa strada sogliono andare a la regia del cielo, ne la quale si ragunano a concilio. Il Poeta paragona questa via a quella per la quale è guidato da la sua Donna.

5-6a «Per questa, ad altra reggia, a vie più belle | Viste»: cioè a gli intellettuali regni et a la contemplatione de le cose intelligibili.

6b «il desio trapassa»: il desiderio de la mente che propriamente è detto volontà.

7-8 «E di ciò ch'al pensiero al fin traluce, | Vuol che sicuro fra me sol favelle»: il pensiero è il parlar de l'anima, del quale è imitatione questo parlare esteriore, come afferma PLOTINO. Et PETRARCA di questo ragionamento del pensier disse: «Soleano i miei pensier soavemente | Di loro obietto ragionare insieme».

11 «Ma non tacciono in tanto i vaghi sguardi»: «Sola la vista del mio cor non tace».

I 7 pensiero] pensier

II [1] DANTE 1555, AUT J. 23, c. 97, *Inf.* XVII: 107 li freni] gli freni

II 7-8 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 47, *Rvf* CCXCV: 2 insieme] insieme

II 11 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 104, *Rvf* XLIX: 14 Sola la vista del mio cor] Sola la vista mia del cor

III [1] DANTE 1555, AUT J. 23, c. 97, *Inf.* XVII, 100- 108: Come la navicella esce di loco | In dietro in dietro; si quindi si tolse: | Et poi ch'al tutto si senti a giuoco: | Là v'era'l petto, la coda rivolse; | Et quella tesa, com'anguilla, mosse; | Et con le branche l'aere a se raccolse. | Maggior paura non credo che fosse, | Quando Fetonte abbandonò gli freni; | Perche'l ciel, come pare ancor, si cosse;

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx)

Postilla: im (marg. dx)

III 7-8 PLOTINO 1540, Stamp. Barb. Cr. Tass. 19, *Enneadi* V i 3, c. LXIIIr: imago tamen quaedam est intellectus ipsius, quemadmodum verbum, in prolotione verbi existentis in animo. Sic ergo & anima mentis est verbum, & tota est actus atque vita, quam producit in alterius existentiam: velit altera quidem est in igne caliditas, altera quam ignis ex hibet alteri. [...] Quamobrem cum anima sit ab intellectu, intellectualis existit, intellectusque; ipsius animae in discussione versatur. tum vero huius perfectio rursus ab intellectu velut à patre atque iterum nutritore: siquidem hac primo non omnino perfectam, si cum ipso conferatur, procreaverit. Itaque tum haec ipsa substantia est a mente: tum actu ratio, & quasi intellectuale verbum, dum mens ipsi perspicitur: quando enim intuetur mentem, tunc quae intelligit agitque, intus habet & propria [...]

Postille: Anima imago intellectus quemadmodum verbum in prolotione verbi existentis in animo (marg. dx); intellectus animae in discussione versatur (marg. dx); substantia anima est a mente actu ratio et quasi intellectuale verbum (marg. inf)

III 7-8 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 47, *Rvf* CCXCV 1-4: Soleano i miei pensier soauemente | Di lor obietto ragionar in seme; | Pietà s'appressa, & del tardar si pente: | Forse hor parla di noi o spera, o teme

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx)

Postilla: Di lor obietto (marg. dx)

III 11 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 104, *Rvf* XLIX 14: Sola la vista mia del cor non tace

Postilla: el (marg. dx)

III 11 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 104, *Rvf* XLIX 14*: SOLO LA VISTA MIA.) L'aspetto mio afflito non tace del cuore. cioè di quello, che contiene il cuore, o dell'affanno del cuore, 81.b.21. [...] | La materia di questo sonetto è presa da un epigramma di Valerio Edituo, | Dicere cum conor curam tibi Pamphila cordis | Quid mi ahi te quaram, verba labris abeunt | Per pectus miserum manat subito mihi sudor, | Si tacitus, subidus duplo inde pereo.

Segni di attenzione: croce (marg. dx)

◆ [1] Il poeta paragona il seno della donna alla Via Lattea nominata dai greci Galassia che, come dice Aristotele, trae origine da un'impressione di aria, generata da un'esalazione calda e secca. La nota può esser ricondotta alla definizione della Via Lattea data nel *De Metheora* con il commento di Olimpodoro, «[...] orbem lacteum aeriam passionem esse», non sottolineata dal poeta nel suo esemplare (cfr. ARISTOTELE 1567, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43, c. 6), ma anche a quella riportata nell'edizione del *De Caelo* curata da Lucillo Filalteo, «Sed Aristoteles male primo meteorum, quippe cum censuerit illum esse exhalationem succensam in aere», anch'essa a disposizione dell'autore cinquecentesco ma non annotata (cfr. ARISTOTELE 1565, Stamp. Barb. Cr. Tass. 29, c. 548). Altra *opinione* riportata è

quella di Giovanni Grammatico e di Damascio, due commentatori di Aristotele postillati da Tasso, per i quali la Galassia nasce dallo splendore delle stelle «che sono più spesse in quella parte» del cielo. Anche in questo caso, l'allusione potrebbe riferirsi alla c. 26 del volume Stamp. Barb. Cr. Tass. 43 che, però, in corrispondenza del passo non reca alcun segno tassiano. La descrizione filosofico-scientifica lascia spazio alla poesia e ad una descrizione eziologica della formazione della via che, seppur molto differente dalle *opinioni* dei filosofi e in disaccordo con le teorie filosofiche appena esposte («comunque sia»), viene accolta nell'*esposizione*. Tra i poeti volgari cita Dante e il verso in cui *favoleggia* su Fetonte che, per paura, abbandonò i freni del suo carro e bruciò una parte di cielo, facendo così nascere la Via Lattea (*Inf.* XVII 107). Nell'esemplare della *Commedia* della Biblioteca Angelica l'intero passo, vv. 100-108, è segnato dall'autore con una linea verticale cui corrisponde la postilla «im», con cui probabilmente si rinvia all'ipotesto ovidiano (*Metam.* II, 47-324; cfr. SQUICCIARINI 2014-2015b, p. 134). E nell'autoesegesi, tra i latini ricorda, infatti, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, non alludendo, però, al libro secondo e alla sua narrazione del mito di Fetonte, ma al libro primo, da cui attinge la connotazione candida (*Metam.* I 168-174; v. 169 «candore notabilis ipso»). ♦ **5-6a** Le «belle viste» non sono il corpo della donna, bensì gli «intellettuali regni» e la visione delle «cose intelligibili». Gli «intellettuali regni» richiamano alla memoria quelli della fuga del finale del *Malpiglio secondo* (cfr. TASSO 1998, II, p. 663), ma sono anche gli «intellettuali regni, dove da le passioni non può esser perturbato» del più tardo dialogo *Il Porzio* (cfr. TASSO 1998, II, p. 1044), in cui la fuga «da le cose inferiori a le superiori» è descritta con una prosa che molto deve a *Enneadi* I II (cfr. ARDISSINO 2003, p. 173; le carte in corrispondenza del capitolo sono ampiamente postillate cfr. PLOTINO 1540, Stamp. Barb. Cr. Tass. 19, cc. VIIIv e sgg). Il poeta si allontana, dunque, dalla dimensione del corpo e tende verso la *contemplazione* di ciò che è *intelligibile*, ♦ **6b** Il desiderio è definito volontà. Si intende qui non il desiderio del corpo femminile, bensì del cielo (cfr. ARDISSINO 2003, p. 127). ♦ **7-8** Proprio del pensiero è il ragionare, il raccontare. Facendo ricorso all'autorità di Plotino, Tasso ritrae il pensiero come il «parlare esteriore» dell'anima, forse alludendo a *Enneadi* IV, III 30, ove Plotino definisce la parola specchio del pensiero (cfr. PLOTINO 1540, Stamp. Barb. Cr. Tass. 19, *Enneadi* IV III 30, c. XIXv), o a *Enneadi* V, I 3, sezione testuale cui corrispondono postille e sottolineature tassiane in cui il filosofo sostiene che «il pensiero che si esprime con la parola è immagine di quello che è racchiuso nella mente» (ARDISSINO 2003, p. 69). Precedente poetico per tale drammatizzazione del pensiero che parla tra sé è Petrarca, di cui si riportano i versi esordiali di *Rvf* CCXCV. L'autocommento registra una lezione anteriore,

«pensiero», attestata in Ts1. ♦ **11 I** «vaghi sguardi» si esprimono come in *Rvf XLIX* 14 ove la «vista del mio cor non tace». Il verso petrarchesco è sottolineato dal poeta e annotato con la postilla «el» nel volume con le rime di Petrarca (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 104).

XVII

Nel sonetto³⁴⁴, già presente nella raccolta del *Chigiano* (*Chigiano VII*), il poeta intona la lode della gola, proseguendo, dunque, nel motivo della *descriptio puellae*. Nella raffigurazione, l'autore indugia lungamente sulle fattezze della donna, quasi riproducendo il lento ed attento posarsi dei suoi occhi su di essa, disegnando il loro sinuoso internarsi tra il candido volto e il «molle e casto petto» (v. 1), per rimanervi intensamente avvinti «dal piacer» (v. 4). Nella descrizione, la sensualità si accentua qualora si noti che la poesia punta più sugli effetti della visione e della seduzione che su un'oggettiva descrizione: lo sguardo dell'io lirico, vedendo spirar la gola (v. 2), seppur attratto da «altro obietto» (v. 5), con ardente desiderio ricade di nuovo nel candore del collo («cupidamente hor quinci riede hor quindi», v. 9), abbellito dal prezioso monile (v. 11).

Riprendendo alcune delle punte più voluttuose del testo, nelle chiose di commento Tasso definisce la struttura metaforica dei versi, specificandone l'origine di alcune delle immagini preganti, come quella ossimorica della calda neve, usata già da Dante³⁴⁵ e che è figura lecita nel linguaggio lirico come detto da Aristotele nel *De interpretatione*³⁴⁶.

³⁴⁴ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE

³⁴⁵ La conoscenza tassiana della lirica dantesca si ha a partire della stampa *Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte*. Impresso in Firenze per li heredi di Filippo di Giunta nell'anno del Signore MDXXVII a di VI del mese di luglio (cfr. DE ROBERTIS 1977 per la stampa anastatica). Nella biblioteca dell'autore vi sono due volumi di *Sonetti et canzoni*, la Giuntina Zeno, conservata oggi presso la Biblioteca Marciana di Venezia, con segnatura 52 D218, annotata nel 1585, contemporaneamente alla stesura de *La Cavaletta* (cfr. RUSSO 2005; INCANDELA 2020) e la Giuntina Galvani della Biblioteca Nazionale di Firenze, con collocazione N.A. 332, richiesta nel 1589 a Costantini (cfr. TASSO 1852-1855, IV, *Lettera* 1157, p. 233 e *Lettera* 1183, p. 256; BALDASSARRI 1999a, p. 408; RUSSO 1999). Una prima trascrizione delle annotazioni dei due esemplari si ha in RUSSO 1999 e RUSSO 2002. In merito alla Giuntina Galvani, cfr. inoltre BARBI 1915, pp. 338-400; DE ROBERTIS 1960 e BRANCALEONI 1998.

³⁴⁶ Tasso ha modo di studiare il *De interpretatione* di Aristotele con il commento di Ammonio di Ermia sul volume Ammonius Hermae J. / In / Porphirii Institutionem, / Aristotelis Categorías, / et / librum De interpretatione / Joanne Baptista Rosario, medico, novariensis, / interprete / In his libris latine reddendis, summa diligentia adhibita est, ut cum manuscriptis / codicibus conierentur, et plerisque locis resiliuerentur: quod / qui leget, sedulo factum inveniet / Index etiam rerum omnium / copiosissima inest. / Cum privilegio Veneti Senalus / in annos X / Venetiis / Apud Vincentium Valgrisium, / MDLIX. Il postillato verrà indicato con ARISTOTELE 1559, Stamp. Barb. Cr. Tass. 24.

Loda la gola de la sua Donna.

Tra'l bianco viso, e'l molle e casto petto,
Veggio spirar la calda e bianca neve,
E dolce e vaga, onde tra spatio breve
Riman lo sguardo dal piacer astretto. 4

E s'egli mai trapassa ad altro obietto,
Là dove lungo Amore ei sugge e beve,
E dove caro premio al fin si deve
Ch'adempia le sue gratie, e'l mio diletto, 8

Cupidamente hor quinci riede, hor quindi,
A rimirar come il natio candore,
Dal candor peregrin sia fatto adorno. 11

- E mandino a te (dico), Arabi et Indi,
Pregiate conche, e dal tuo novo honore
Perdan le perle, con lor dolce scorno. 14

1 «Tra 'l bianco viso, e 'l molle e casto petto»: descrive a guisa di geografo i confini de la gola, la quale egli non nomina per proprio nome, perchè questa voce fu schifata dal PETRARCA e da gli altri più gentili poeti.

2b «sì calda e bianca neve»: «E calda neve il volto» disse il PETRARCA, figura usitatissima fra' Toscani, ne la quale s'implica contraditione tra l'aggiunto e 'l nome a cui s'aggiunge, come in quegli altri: «E dannoso guadagno, et util danno | E gradi ove più scende chi più sale, | Stanco riposo, e riposato affanno, | Chiaro disnore, e gloria oscura e nigra, | Perfida lealtate, e fido inganno». Questa figura dal poeta e da l'oratore è ricevuta per ornamento, dal dialettico altrimenti è considerata, come la considera ARISTOTELE nel secondo libro de l'Interpretatione. Imperochè, quando ne l'aggiunto è qualche cosa de gli opposti la qual sia seguita da la contraditione, non è vero, ma falso quel che si dice: come il dire l'uomo morto, che non è

più huomo. Parimente la neve calda non è neve, o [la] neve animata, come disse DANTE: [d.].

5-7a «E s'egli mai trapassa ad altro obietto, | Là dove lungo amore ei sugge o beve | Ne la bocca e negli occhi»: e s'imita quel luogo di VIRGILIO: «Et longum oculis bibebat Amorem».

7 «E dove caro premio al fin si deve»: ne gli occhi parimente, come s'è detto di sopra ne l'Amoroso dialogo.

[10-11] Per «natio candore» intende la candidezza natural de la gola. Per «candor peregrin», quel de le perle, de le quali la Donna celebrata portava il monile.

12 «E mandino a te, dico, Arabi et Indi»: dimostra l'eccellenza de la Donna, e la stima che di lei s'è fatta.

14 «Perdan le perle»: così il PETRARCA «La 've il sol perde non pur l'ombra e l'aura».

I 2 sì calda e bianca] la calda e bianca; 6 sugge o beve] sugge e beve; 7 Ne la bocca e negli occhi] E dove caro premio al fin si deve

II 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 242, T.C. IV: 146 disnore] disnor

II 5-7a VIRGILIO 1969, *Aen.* I: 749 Et longum] Longumque

II 14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 343, *Rvf* CXCVII: 8 l'ombra e l'aura] l'ambra, o l'auro

III 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, cc. 241-242, T.C. IV, 143-145: Stanco riposo, & riposato affanno: | Chiaro disnor, & gloria oscura & nigra: | Perfida lealtade & fido inganno

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx e sn)

Postilla: Nota (marg. dx)

◆ **1** Mediante perifrasi, nel primo verso si allude alla gola, parte del corpo oggetto di lode e termine non impiegato nel sonetto, in accordo con Petrarca e gli «altri più gentili poeti», dicitura utilizzata per indicare forse Bembo e Della Casa, nella cui produzione non è attestato il lemma. Come un geografo, il poeta ne addita i «confini», indicando il suo collocarsi tra il viso e il petto. ◆ **2b** Nell'*esposizione* si riporta una lezione che, rispetto al testo, presenta la particella avverbiale «sì» che

richiama la lezione del *Chigiano* (v. 2: «Palpitar veggio così calda neve»). Viene analizzato l'ossimoro *calda neve*, di uso già petrarchesco (cfr. *Rvf* CLVII 9), *figura* frequente nella poesia toscana, in cui l'attributo che viene accostato al nome causa una contraddizione. Le parole sono, in parte, coincidenti con quelle del libro sesto dei *Discorsi del poema eroico*, in cui si afferma che «bellissimi sono ed ornatissimi gli aggiunti, i quali implicano contrarietà e contraddizione» a cui seguono, come esempio, gli stessi versi petrarcheschi tratti da *T.C.* IV 143- 147 (cfr. TASSO 1964, p. 234) citati nell'*esposizione* ed evidenziati con una postilla di promemoria nell'esemplare postillato Stamp. Barb. Cr. Tass. 14. Se tale figura nella poesia e nell'oratoria è ornamento, nella dialettica è diversamente intesa, come insegna Aristotele nel secondo libro dell'*Interpretazione*, da cui Tasso trae la definizione letta nell'edizione dell'opera con il commento di Ammonio di Ermia (cfr. Stamp. Barb. Cr. Tass. 26). Così in Dante la «neve calda non è neve». Manca la citazione dantesca ma il poeta cinquecentesco potrebbe pensare ai vv. 37-40 di *Rime* LIII (cfr. DE MALDÉ 2016, p. XXIII e 234), versi non annotati da Tasso nelle due Giuntine di *Rime antiche* (cfr. DANTE 1527, 52 D 218; DANTE 1527, N.A. 332). ♦ **5-7a** Nel commento si registra una lezione alternativa del v. 7, non attestata altrove (cfr. DE MALDÉ 2016, pp. 21 e 234), che, nel completare l'immagine di uno sguardo personificato che «sugge o beve» amore, offre un'indicazione spaziale di dove ciò avvenga, nella bocca e negli occhi. Mettendo a testo «gli occhi», il dettato è ancor più vicino al precedente virgiliano del *bibere amorem* (*Aen.* I 749), metafora che inquadra il processo di innamoramento in una dimensione *liquida*, differente dal più tradizionale ferimento causato dalle frecce di Cupido o Venere (cfr. FERNANDELLI 1998, p. 186; sull'origine e sviluppo di tale motivo si veda anche FANTUZZI 1985, pp. 85 e sgg; REED 1997, SALEMME 1992, pp. 3-21). Specificando che si tratta della «bocca» e degli «occhi», si anticipa la chiosa successiva. ♦ **7** Il premio per il poeta-amante è negli occhi della sua donna come già espresso in *Osanna* XI 1-2, madrigale definito nell'*argomento* «dialogo fra il Poeta e l'Amore». ♦ **[10-11]** Il «natio candore» è *iunctura* per indicare la bianchezza della pelle, mentre il «candor peregrin» è il bianco delle perle che provengono da lontano («peregrin») dai mari dell'Oriente (cfr. TASSO 1994, I, p. 21). ♦ **12** Il valore dell'amata viene dimostrato con un'allusione a terre esotiche e lontane. ♦ **14** Le perle, messe a confronto con il bianco della gola della donna, sono superate in candore. Il verbo «perdere» è preso da *Rvf* CXCVII 8, dove è il sole ad essere vinto se comparato a Laura.

XVIII

Con *Bella donna i colori, ond'ella vuole*³⁴⁷ si rende omaggio alle tonalità delle vesti bianche e rosee dell'amata³⁴⁸. Dopo la lode degli occhi, del petto e della bocca, l'amante restituisce tutto lo stupore per la bellezza di Lucrezia con una lirica dal delicato colorismo. È ancora, dunque, la straordinaria bellezza dell'amata a portare avanti la narrazione, una narrazione che, per raffigurare lo splendore della donna, attinge dal repertorio lirico metafore topiche come il poeta spiega nel commento. Nell'unica *esposizione* posta a corredo del sonetto, Tasso, infatti, dopo aver individuato le premesse del testo in due componimenti dei *Fragmenta*, illustra al lettore le note di colore di cui sono intessute le quartine e le terzine, sostenendo di rifarsi direttamente ad Ovidio, presentato nei suoi «esiti più manieristici» e che convive felicemente accanto a sintagmi petrarcheschi³⁴⁹. L'autoesegesi dell'autore non si arresta alla tessera letteraria ovidiana, abbandonandosi, poi, ad una discussione che verte sui colori dell'aurora e che chiama in causa Omero³⁵⁰, Dante³⁵¹ e un verso erroneamente attribuito a Trissino, ma in realtà tassiano.

Rende la cagione perché la sua Donna andasse vestita di bianco e d'incarnato.

Bella donna i colori, ond'ella vuole

Gli interni affetti dimostrar talhora,

³⁴⁷ Sonetto di schema metrico ABBA ABBA CDE CDE che nel *Chigiano* occupa la nona posizione. Nel codice apografo I4 della Biblioteca Universitaria di Bologna (*Rime di vari famosi et eccellenti ingenui*, segnatura n. 1072 XII) a c. 113r vi è l'annotazione «Vedutolo di sua propria mano a 27 di giugno 1581» (cfr. TASSO 2016, p. 22). Sul manoscritto I4 si veda MAZZATINTI 1886-1888, XIX, p. 116; LOCATELLI; DE MALDÉ 1978a, pp. 71-72; MARTIGNONE 1990b, pp. 88-89; MARTIGNONE 2004, pp. 35-44; TASSO 2016, pp. LX-LXI.

³⁴⁸ cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 75.

³⁴⁹ cfr. BASILE 1984, p. 146.

³⁵⁰ L'*Iliade* all'altezza del giugno 1575 risulta già letta dall'autore (cfr. TASSO 1852-1855, IV, Lettera n. V, p. 312). Serassi ne identifica un frammento con la versione latina di Valla presso la Cornell University Libraries, Departement of Rare Books, (SERASSI-GUASTI 1858, II, p. 376; cfr. BALDASSARRI 1997, pp. 383-385). Oltre ad annotazioni di mano di Torquato, l'esemplare ha al suo interno postille di Bernardo Tasso e, forse, altre riconducibili ad una terza mano.

³⁵¹ La metafora dantesca viene commentata anche nei *Discorsi del poema eroico* e, come nel commento, è associata a *Rvf CCXCI* per riflettere sulle tinte dell'aurora (cfr. TASSO 1964, p. 186).

Prende, o da verde suol, che più s'infiora
Di candidi ligustri e di viole, 4

O da vel che dipinge ad Iri il Sole,
O dal bel manto de la vaga Aurora,
E, dal ceruleo mar, che si colora,
L'esempio spesso ella pigliar ne suole. 8

Da la terra e dal cielo, over da l'onde,
Non gli prendete voi, ma più sembianti
Sono i colori a sì leggiadre membra. 11

Forse sdegnando haverne esempio altronde,
Così mostrar volete a' vaghi amanti
Che degno è sol di voi, quel che v'assembra. 14

1-2 «Bella Donna i colori, ond'ella vuole | Gli interni affetti dimostrar talhora»: ha riguardo a que' versi del PETRARCA «Se'l pensier che mi strugge, | Com'è pungente e saldo, | Così vestisse d'un color conforme» et a quegli altri: «Certo, cristallo, o fonte | Non mostrò mai di fuore | Nascosto altro colore, | che l'alma sconsolata assai non mostri | Più chiari i pensier nostri». Perchè gli affetti, e le passioni de l'animo si dimostrano co' vari colori. Lande essendo i pensieri de la sua Donna vaghi e giovenili, dovevano manifestarsi con abiti de' colori somiglianti. E propone l'imitatione di quattro cose vaghissime: prima de colori che mostra la terra ne la primavera quando è vestita d'herbe e di fiori; poi i colori de l'arco celeste, che altrimenti è detta Iride, la qual nasce per riflessione de raggi del sole ne le nubi; ultimamente i colori del mare e de l'Aurora; e ne la vaghezza è simile ad OVIDIO, il quale ne' libri de l'Arte de l'amare parla de colori de le vesti, in que' leggiadrissimi versi: «Aeris ecce color, tum cum sine nubibus aer, | Nec tepidus pluvias concitat Auster aquas. | Ecce tibi similes, qui quondam Phrixon et Hellen | Diceris Inois eripuisse dolis. | Hic undas imitatur habet quoque nomen ab undis; | Crediderim nimphas hac ego veste regi: | Ille

crocum simulat: Croceo velarur amictu | Roscida luciferos cum dea reagir equos.: | Hic Paphias myrtos, hie purpureos amerhistos, | Albenese rosas, Threiciamve gruem: | Nec plandes Amarilli tuae, nec amigdala desunt: | Et sua velleribus nomina cera dedit». Ma diverso è il Poeta da OVIDIO, o più tosto la sua Donna da l'ammaestrate da lui in que' versi che seguono «Pulla recer niveas, Briseida pulla decebat, | Cum rapta est, pulla tum quoque, veste Fuit. | Alba decet fuscas, albis Cephei placebas, | Sic tibi vestitae pressa Seriphos erat». Ma ne l'altre si considera l'artificio del vestire, in questa l'alterezza e 'l disprezzo de l'arte e la confidenza de la sua propria e natural bellezza. Dimostra adunque il Poeta come la sua Donna, sdegnando tutte queste similitudini, non si veste d'altri colori che di quelli che son propri e naturali de le sue carni, cioè il bianco e 'l porporino, forse per darci in questa guisa a dividere ch'ella non ha bisogno d'alcuno ornamento, o d'alcuna vaghezza esteriore. Ma potrebbe alcuno affermare a l'incontro, ch'ella s'assimigli ne' colori all'aurora, la qual da' poeti è descritta bianca e purpurea: ma costui non ragiona de colori de l'aurora intieramente, perchè più avvicinandosi il sole, il purpureo si converte in rancio. Laonde disse DANTE de le sue guancie «Per troppa etate divenivan rance». Et HOMERO, et il TRISSINO a sua imitatione, la descrisse «Con la fronte di rose, e co' piè d'oro». Ma il PETRARCA altrimenti «Con la fronte di rose, e co' piè d'oro». Ma l'uno ci vuole descriver le mutationi che veggiamo farsi ne l'oriente per la vicinanza del sole. L'altro porci innanzi a gli occhi la bellezza d'una vaga giovine somigliante a la sua Laura.

II 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 87, *Rvf* XXXVII: **57** fonte] vetro; **58** di fuore] di fore

II 1-2 OVIDIO 1973, *Ars am.* III: **175** qui] quae; **178** nimphas] nymphas; **181** amethystos] amethystos; **183** Amarilli] Amarylli; **183** amigdala] amygdala; **189** decet] decent; **191** decet] decebant

III 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 225, *Rvf* CXXV 3*: COSÌ VESTISSE D'VN COLOR CONFORME.) Ciòè così apparisse in parole. Che il color del pensier non è altro, che le parole, le quali sono vesti de concetti.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx); doppio apice (marg. dx)

III 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 87, *Rvf* XXXVII 57-62: Certo cristallo, o vetro | Non mostrò mai di fore | Nascosto altro colore; | Che l'alma sconsolata assai non mostri | Più chiari i pensier nostri, | Et la fera dolcezza, ch'è nel core

Segni di attenzione: linea verticale (marg. sn)

Postille: elocuzione (marg. sn); di fore (marg. dx)

III 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 88, Rvf XXXVII 57*: CERTO CRISTALLO. &C.) Bocc. 174.a.8. *Il quale non altrimenti gli lor corpi candidi nascondeua, che farebbe vna vermiglia rosa vn sottil vetro.* Diodor. Sicul. Lib.3. *Crystallus lapis ex aqua oritur pura congelata, non quidem a frigore, sed diuini caloris vi, qua dritiem seruet, varisque suscipiat colores.* Dante nel Conuito, *Onde conciosia cosa, che sei passioni sieno proprie dell'anima humana, delle quali fa mentione lo philosopho nella sua rbetorica, cioè gratia, zelo, misericordia invidia, amore, & vergogna, di nulla da queste puote essere l'anima passionata, che alla finestra degli occhi non venga la sembianza, se per grande vertu dentro non si chiude. Onde alcuno gia si trasse gli occhi, perche la vergogna dentro non si paresse di fuori, si come dice Statio poeta del Thebano Edippo, quando dice, che con eterna notte solvette il suo dannato pudore. Dimostrasi nella bocca come colore dopo vetro. [...]*

Postilla: (marg. sn)

III 1-2 DANTE 1564 Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 170r, *Purg.* II 9: Per troppa etate divenivan rance

◆ 1-2 L' *esposizione* offre un' *esegesi* complessiva della lirica. Come in Petrarca (Rvf CXXV 1-3 e Rvf XXXVII 57-61), la donna lascia trasparire il colore di ciò che ha nell'animo, poiché le passioni, gli affetti si esternano nei vari colori e i pensieri, in quanto «vaghi e giovenili», devono rivelarsi con abiti «vaghissimi». Dopo aver smascherato i due ipotesti petrarcheschi (Rvf CXXV 1-3 e XXXVII 57-61, i cui versi sono annotati in PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 225 e c. 87), Tasso riattraversa, dunque, il proprio sonetto, rievocando i colori attinti da cose altrettanto «vaghissime»: le tonalità dei prati primaverili in fiore (vv. 3-4), del cielo (v. 5), del mare (v. 7) e dell'Aurora (v. 6). Squisita fonte per il colorismo della lirica è il *praeceptor* Ovidio che, nel terzo libro dell'*Ars amandi*, istruisce il pubblico femminile sul colore delle vesti, esaltando l'«artificio del vestire». A differenza del testo latino, nel sonetto tassiano, invece, vi è la celebrazione della «confidenza» della «natural bellezza» dell'amata che non si può vestire d'altri colori se non dei propri, del bianco e del rosso vivo («porporino»), le tinte dell'aurora. Si potrebbe, dunque, come aggiunge il poeta cinquecentesco, ricondurre la donna proprio ai colori dell'aurora, ritratta nella tradizione letteraria con il bianco e il rosso, ma, con un fare scientifico, spiega che avvicinandosi al sole il colore non è purpureo, bensì arancio, come dice Dante (*Purg.* II 9; la nota coloristica del verso dantesco è sottolineata nell'esemplare Sessa). Similmente l'aurora è raffigurata da Omero e da Trissino, con il verso «Con la fronte di rose, e co' piè d'oro», esemplato su quello greco, e molto simile al petrarchesco «Con la fronte di rose, e co' piè d'oro» (Rvf CCXCI 2): nonostante la somiglianza, però, se nel primo caso vi è una descrizione di un fenomeno fisico, nel secondo i colori rosati e dorati rendono la bellezza femminile. Si osservi come nella menzione di Trissino vi sia un errore, poiché il verso è di paternità tassiana (*Ger. Lib.* VIII, I 3-4) e non si esclude che voglia alludere, invece,

al distico «Come nel sol che tra le chiome sparse | e la fronte e le rose ardente appare» (TRISSINO 1529, c. 28v n. n., *Rime* LVI, 5-6; cfr. TRISSINO 1981; TASSO 2016, p. 235) o a *It. lib.* XV 17-18 («come poi venne la ventura aurora | con la fronte di rose e co' i piè d'oro»).

XIX

Il sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC è una contemplazione (v. 2 «avien ch'io miri») della bellezza della donna e, in special modo, della sua bocca, che il poeta ha modo di ammirare e apprezzare nella sua completezza: nei suoi atteggiamenti (prima e seconda quartina) e nella sua fisicità (le due terzine)³⁵². La lode della bellezza può attuarsi solo nella ripetizione dell'aggettivo variamente declinato *bello* che, nella scansione del discorso, diviene quasi *refrain*, lasciando, dunque, l'elogio di Lucrezia sul piano dell'indeterminato³⁵³.

Nel commento, dopo una prima *esposizione* riassuntiva dei primi otto versi, l'autore analizza le terzine, svelando ai lettori la *traslatio* del corpo come edificio di tradizione petrarchesca. Come per la Laura di Petrarca ritratta nella canzone CCCXXV, Tasso rievoca lo splendido edificio del corpo, un edificio che, nella riscrittura tassiana, rispetto al precedente antico, è ridotto all'essenzialità, con la sola equivalenza porta-bocca, per la quale ricerca un'altra possibile fonte in una preziosa tessera di greccità erudita, in Favorino di Arelata, che il poeta conosce grazie al florilegio di Stobeo³⁵⁴.

Loda la bellezza de la sua Donna, e particolarmente quella de la bocca.

Bella è la Donna mia, se del bel crine
L'oro al vento ondeggiar avien ch'io miri;
Bella, se volger gli occhi in vaghi giri,
O le rose fiorir tra neve e brine.

4

E bella, dove poggi, ove s'inchine,

³⁵² Nel codice *Chigiano* il sonetto occupa la sesta posizione, precedendo *Tra'l bianco mento e'l molle e casto petto* (*Chigiano* VII, *Osanna* XVII) e *Quella candida via sparsa di stelle* (*Chigiano* VIII, *Osanna* XVI), costituendo un blocco unitario, legato da forti trame intertestuali (cfr. DI IASIO 2017), che, nella nuova disposizione della stampa *Osanna*, viene, dunque, ad infrangersi.

³⁵³ BASILE 1984, pp. 165-166.

³⁵⁴ La menzione di Favorino consente di avanzare l'ipotesi che Tasso si servisse dell'edizione del 1581 del *Loci communes sacri et profani* (Franfurti, ex officina typographica Andreae Wecheli), in quando Gessner inserisce la citazione di Favorino di Arelata sotto la voce *Laus pulchritudinis*, con l'annotazione «Addo. Magis erit laudandus: vel tale quid» (cfr. DE MALDÉ 2008, p. 241).

Dov'orgoglio l'inaspra a' miei desiri:
Belli sono i suoi sdegni, e que' martiri
Che mi fan degno d'honorato fine. 8

Ma quella, ch'apre un dolce labro e serra,
Porta de' bei rubin, sì dolcemente,
È beltà sovra ogn'altra altera et alma. 11

Porta gentil de la prigion de l'alma,
Onde i messi d'Amor escon sovente,
E portan dolce pace, e dolce guerra. 14

1a «Bella è la Donna mia»: mostra che la sua Donna è bella in tutti i modi, et ha belle tutte le parti, e che son belli parimente i suoi tormenti, cioè le sue amoroze passioni, essendo per così bella cagione.

9-10 «Ma quella, ch'apre un dolce labro, e serra, | Porta di bei rubin»: chiama la bocca porta di rubini, havendo risguardo al vermiglio colore de le labra. Il PETRARCA l'ebbe a la bianchezza de' denti, quando egli disse: «Muri eran d'alabastro, e tetto d'oro, | D'avorio uscio, e fenestre di zaffiro, | Onde il primo sospiro | Mi giunse al core, e giungerà l'estremo». Perciochè in questo suo maraviglioso edificio, ch'egli allegoricamente describe, la bocca era l'uscio e gli occhi le fenestre. FAVORINO similmente appresso STOBEO assomiglia la bocca a le porte in quelle parole «Quid enim aliud faciunt, qui ora mutuo tangunt quam animas coniungunt? Simodo corporis sui terminum transire possent, quod cum nequeant circa corpus veluti fores astare supplices videntur».

12 «Porta gentil de la prigion de l'alma»: altri chiamarono il corpo «sepolcro», perciochè σῶμα fu detto quasi σῆμα, altri «prigione», fra' quali il PETRARCA: «Aprasi la prigione ov'io son chiuso». Et altrove «Ne la bella prigione ond' hora è sciolta, | Poco era stata ancor l'alma gentile».

13-14 «Onde i messi d'Amor escon sovente | E portan dolce pace, e dolce guerra»: simili a que' versi tersi del PETRARCA «Indi i messi d'Amore

armati usciro | Con saette e con foco, ond' io di loro, | Coronati d'alloro, | Pur
come hor forse ripensando tremo».

I 10 di bei] de' bei

II 9- 10 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 17, *Rvf* CCCXXV: 17 di zaffiro] di zaphiro;
18 Onde il primo] Onde'l primo; 19 giungerà l'estremo] giugnera l'extremo

II 12 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 147, *Rvf* LXXII: 20 prigione] pregon

II 12 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 91, *Rvf* CCCXXV: 9 ond'hora] ond'hor; 10
stata ancor] stato anchor

II 13-14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 92, *Rvf* CCCXXV: 21 con saette e con
foco] di saette & di foco; 23: forse] fosse

III 9-10 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 92, *Rvf* CCCXXV 16- 19: Muri eran
d'alabastro, & tetto d'oro; | D'avorio uscio, & fenestre di zaphiro;| Onde'l primo sospiro] Mi giunse al cor, &
giugnera l'extremo

Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. dx)

III 13-14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 92, *Rvf* CCCXXV 20-21: Indi i messi
d'amor armati usciro | Di saette & di foco: ond'io di loro

Segni di attenzione: linea orizzontale (marg. dx)

Postilla: elocuzione (marg. dx)

III 13-14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 93, *Rvf* CCCXXV 20*: I MESSI
D'AMORE.) Parole & sguardi. 108.b. 23 | In te i secreti suoi messaggi amore. | & 27.b. 28. | Con l'altro richiudete
da man manca | La strada a messi suoi.

Postilla: Nota (marg. dx)

◆ **1a** La bellezza della donna è in tutti i suoi atteggiamenti, nelle sue parti, e nei *tormenti* del poeta. La chiosa, seppur riporti solo il primo verso, espone in compendio le due quartine, scandite dall'aggettivo variamente declinato *bella*, *refrain* che segna l'inizio di ogni nuovo movimento sintattico. ◆ **9-10** La bocca che un dolce labbro apre e chiude è una porta di rubini. L'allegoria è modellata, come appare evidente dalla citazione petrarchesca, sull'immagine del «d'avorio uscio» e, più in generale, sui versi 16-19 di *Rvf* CCXXV, in cui il poeta trecentesco descrive le bellezze della sua donna instaurando parallelismi tra il suo corpo e le componenti di un edificio. Se in Petrarca i denti, per il loro colore, possono esser paragonati ad un «d'avorio uscio», nel sonetto tassiano il cromatismo delle labbra attiva il richiamo con i rubini. Nella parafrasi dei versi del *Canzoniere* offerta nell'*esposizione*, Tasso segue la spiegazione che Castelvetro aveva riservato al passo, riprendendo

l'immagine, di dantesca memoria, dell'*edificio* del corpo per illustrare le traslazioni del poeta aretino (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Seconda, c. 92), ma se ne distacca alludendo non al secondo capitolo della *Genesi*, come nella stampa del 1582, bensì ad un'altra tessera erudita. Il frammento è, infatti, tratto dal repertorio di Stobeo, la *Laus pulchritudinis* nella traduzione dell'umanista Favorino (*Loci communes* 1581, p. 562; cfr. TASSO 2016, p. 236; BASILE 1982, pp. 116-117), in cui la bocca è un confine e le labbra sono il luogo di incontro delle anime. ♦ **12** Il corpo è detto prigioniero dell'anima, e non sepolcro, secondo un'associazione tra σῶμα e σῆμα che Tasso ha forse modo di leggere nella sezione *Comparatio vitae et mortis* della raccolta delle sentenze di Stobeo - «Quinetiam ut tu dicis, gravis est vita. neque admirare, si ea de re verum hoc euripidis dictum fuerit: quis nouit utrum vivere quidem mori sit, mori autem vivere? et nunc forte reuera mortui sumus. Audivi iam à sapiente quodam, nos nunc mortuos esse, corpusque nostrum sepulchrum esse nobis» (cfr. *Loci communes* 1581, p. 892) -. Sulla scia di *Rvf*LXXII 20 e CCCXXV 9-10, «prigioniero» è, dunque, traslazione per indicare il corpo della donna. ♦ **13-14** Si dichiara la somiglianza dei versi conclusivi del sonetto con *Rvf*CCCXXV 20-23, ma è soprattutto con il verso 20 che l'aderenza si fa più evidente: ne simula l'andamento sintattico, ponendo in prima posizione l'avverbio «onde», cui segue il soggetto «i messi d'Amor», sintagma parafrasato da Castelvetro con «parole & sguardi» e annotato con un segno di promemoria da Tasso (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 93, *Rvf* CCCXXV 20). Conserva il verbo «usciro», ma varia la connotazione «armati con saette e con foco» con la struttura binaria «E portan dolce pace, e dolce guerra».

XX

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDE ECD³⁵⁵, il poeta è lontano dalla donna e riesce, tramite il pensiero, a figurare nella mente le fattezze della sua amata, superando, in tal modo, la distanza da lei³⁵⁶. La sezione del canzoniere amoroso dedicata alla descrizione della bellezza di Lucrezia, che a poco a poco si compone mediante la lode dei particolari fisici della donna, si conclude, dunque, con «l'esaltazione del *proprio* magistero poetico», una celebrazione che, però, più che attuarsi sul piano dei versi, si realizza su quello esegetico³⁵⁷. Le *esposizioni*, infatti, chiarificano quello che nel testo è appena accennato: muovendo dalla teoria aristotelica della coincidenza tra fantasia e memoria³⁵⁸, il «pensiero vago» dello splendore dell'amata è simile a un pittore o a uno scrittore, come era in Aristotele³⁵⁹, San Basilio³⁶⁰ e

³⁵⁵ Il sonetto è nel *Chigiano* in decima posizione. cfr. MARTIGNONE 1990a, pp. 75: «Il sonetto X [...] ribadisce la lode generale delle bellezze di Lucrezia, avviando però, proprio perché tale lode non avviene «in presenza», ma è rivissuta attraverso il pensiero, un presentimento della prossima lontananza dell'amata; si tratta dunque di un'anticipazione dell'imminente distacco, un funzionale trapasso dall'esordio prevalentemente statico e contemplativo al primo movimento dinamico, all'inaugurarsi del gioco di separazioni, lontananze e ritorni intessuto in C1».

³⁵⁶ CABANI 2018, p. 72.

³⁵⁷ MARTINI 1984, p. 93. Tale aspetto diverrà centrale nella produzione poetica di Marino, sino a far scomparire la figura della stessa amata (cfr. MARINO 1982, pp. 26-39). Si noti che nel *Chigiano* al testo era assegnato il medesimo ruolo strutturale, ponendo termine al piccolo ciclo di testi dedicati alla descrizione della bellezza della donna, e dando inizio ad un «presentimento della prossima lontananza dell'amata» con «un'anticipazione dell'imminente distacco, un funzionale trapasso dall'esordio prevalentemente statico e contemplativo al primo movimento dinamico, all'inaugurarsi del gioco di separazioni, lontananze e ritorni» (cfr. MARTIGNONE 1990a, pp. 75-76).

³⁵⁸ La natura della fantasia e quella dell'immaginazione sono indagate in vari scritti tassiani, nelle lettere (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 237 e pp. 477-478), nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* (cfr. TASSO 1964, pp. 43 e 50), nel primo *Gonzaga* (cfr. TASSO 1958, III, pp. 267, 280-283; cfr. ARDISSINO 1996, pp. 92 e sgg) e nel *Messaggero*, per poi essere approfondite ne *Il Cataneo ovvero de gli idoli*. cfr. RUSSO 2002, pp. 200 e sgg.

³⁵⁹ Il riferimento all'*auctoritas* aristotelica concorre a collocare la concezione di «fantasia intellettuale» tassiana entro una dimensione speculativa che trae fondamento dalla filosofia. La teoria dell'autore si origina, infatti, dall'approfondito studio di due opere del filosofo greco, il *De memoria et reminiscentia* (cfr. ARISTOTELE 1554, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47) e il terzo libro del *De anima* aristotelico, quest'ultimo largamente postillato nel volume della biblioteca apostolica vaticana con segnatura Stamp. Barb. Tass. Cr. 51 (= ANTONII / MONTECATINI / FERRARIENSIS / In eam parte III libri Aristotelis De Anima quae est / De mente humana / Lectura [...] / Ferrariae / Ex typis Haeredum F. Rubei / MDLXXVI; cfr. CARINI 1962, p. 110) e dalla lettura del *De Mysteriis* a opera di Ficino (cfr. RUSSO 2002, pp. 200- 231; CHIODO-LUPARIA 2007, p. 195). Sul commento di Temistio al *De anima* III, 3 si veda THEMISTIUS 1996 e PIGNATTI 2000.

³⁶⁰ Ardua l'identificazione del passo alluso in *Osanna XX, esposizione* [1] (cfr. CHIODO-LUPARIA 2007, p. 148). Si noti che vi è qui la seconda ed ultima menzione, nella stampa *Osanna*, di Basilio di Cesarea (cfr. *Osanna* XII 1) e che non è l'unico autore cristiano ad esser ricordato nelle chiose al sonetto *De la vostra bellezza il mio pensiero*. Compare, infatti, il secondo rinvio a San Tommaso. Dalle citazioni che occorrono nel *Mondo creato* si ipotizza

Petrarca. Esso si compiace della bellezza del proprio idolo e il concetto è molto vicino a quanto si afferma ne *Il Cataneo ovvero de gli idoli*: «Abbiamo conchiuso che gli amanti e i poeti, i quali cantano d'amore sono quasi idolatri e formatori di idoli, come già confessò il Petrarca medesimo dicendo: L'idolo mio scolpito in verde lauro»³⁶¹. Ed è proprio con la prosa de *Il Cataneo* che le chiose di commento intessono richiami intertestuali, spostando l'attenzione del lettore su una definizione di amore che contempra, in egual modo, la dottrina cristiana e la filosofia aristotelica, e sui più profondi rapporti tra poesia e amore. Ne deriva un'articolata prova di commento la cui essenza è ben rappresentata in un passo, tratto appunto dal *De memoria e de reminiscentia* di Aristotele, sottolineato da Tasso nel suo esemplare barberiniano: «Quamobrem recordemur rerum absentium: item imaginationem proprie non esse ipsum simulachrum, sed actum virtutis imaginantis»³⁶².

Descrive che'l pensiero gli describe la bellezza de la sua Donna e s'unisce con lei in guisa che gliela rende sempre presente.

De la vostra bellezza il mio pensiero
Vago, men bello stima ogn'altro obietto;
E se di mille mai finge un aspetto,
Per agguagliarlo a voi, non giunge al vero.

4

Ma se l'Idolo vostro ei forma intero,
Prende da sì bell'opra in sé diletto;

che Tasso si serva dell'edizione *Divi Thomae Aquinatis totius theologiae Summa [...] cum commentariis R. D. Th. de Vio Cajetani [...]*, Lugduni, apud S. Michaellem, 1588 (3 voll). Nell'epistola 1091, inviata da Roma al Costantini e datata 2 febbraio 1589, il poeta dichiara di avere la «Somma di san Tomaso», tanto desiderata (cfr. TASSO 1852-1855, IV, p. 165; cfr. BASILE 2000, pp. 243-244).

³⁶¹ TASSO 1958, II, p. 714. Il dialogo venne composto nel 1585 e, dall'alternarsi delle voci di Alessandro Vitelli, Maurizio Cataneo e del Forestiero, si origina «una riflessione di poetica di cui si tratta della funzione della poesia in generale, oltre che di quella encomiastica» (ARDISSINO 1996, p. 81; per la datazione dell'opera si veda TASSO 1958, I, p. 47). Le argomentazioni danno vita ad un originale discorso teorico sui fantasmi e sulla forza dell'immaginazione inquadabile entro la concezione tassiana dell'idolatria considerata prima come forma di conoscenza, poi come passione indirizzata verso le «costruzioni mentali» (ARDISSINO 1996, p. 87). Non si dimentichi infine che nel dialogo in riferimento alle sue liriche, Tasso parla di un'esperienza lontana di idolatria (cfr. TASSO 1958, II, p. 715; CABANI 2018, p. 84).

³⁶² cfr. ARISTOTELE 1554, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47, c. 93r.

E 'n lui pur giunge forze, al primo affetto,
La nova maraviglia, e'l magistero. 8

Fermo è dunque d'amarvi, e se ben v'ama
In se stesso, et in voi non si divide,
Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa, 11

Che non sete da lui giamai divisa
Per tempo o loco; e mentre ei spera e brama,
Vi mira, e mirerà, qual prima ei vide. 14

[1] Assomiglia il pensiero al pittore convenevolmente, perchè la fantasia o la memoria, come dice ARISTOTELE, è simile ad una pittura ne la quale se per vecchiezza alcuna volta si cancellano l'imagini, bisogna rinovarle. San BASILIO similmente assomiglia l'intelletto al pittore, altri a lo scrittore, il PETRARCA a questo e a quello, come in que' versi «C'haver dentro a lui parme | Un che Madonna sempre | Dipinge, e di lui parla; | A voler poi ritrarla, | Per me non basto; e par ch'io me ne stempre». Et in quegli altri «Ma molte cose ne la mente scritte | Vo trapassando, e sol d'alcune parlo». E per mente in questo luogo intende la materiale, o la memoria, ne la quale scrive l'intelletto agente.

3-4 «E se di mille mai finge un aspetto | Per agguagliarlo a voi, non giunge al vero»: Zeusi da cinque donne prese l'esempio in Crotone per formar la sua imagine, ma il pensiero da mille; nondimeno confessa ch'egli sia vinto nel suo magistero.

5a «Ma se l'Idolo vostro»: si compiace de la bellezza de la sua Donna come d'opera propria e d'imaginatione fatta da lui.

9a «Fermo è dunque d'amarvi»: perchè l'amore è habito, come dice san TOMASO. Et in questo luogo il Poeta non si numera fra gli incontinenti, come negli altri. **[9b- 10a]** E se ben v'ama in se stesso, et muor in se stesso, ciò è ne imaginatione intellettuale ch'egli ha formata.

10b «et in voi»: ne la vostra propria bellezza non si divide, cioè non ama sensualmente, come si dichiarerà ne' Dialoghi delle Quistioni Amoroze.

11 «Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa»: l'amore intellettuale segue la cognitione de l'intelletto, ma de l'intelletto e de la cosa intesa, o de la specie intelligibile, come di ARISTOTELE nel terzo de l'Anima «Fit magis unum quam ex materia, et forma». Grandissima visione adunque è quella tra l'intelletto e la forma, ch'egli intende non minore tra la volontà e la cosa amata ne l'amore intellettuale: laonde si può chiamar più tosto desiderio d'unità, che d'unione, come si discorre altrove.

II [1] PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 227, *Rvf* CXXV: **33** dentro a] dentr'a lui; **35** Dipinge, e di lui] Depinge, & di lei; **36** ritrarla] ritrala.

II [1] PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 50, *Rvf* XXIII: **93** Ma molte] Onde più

III [1] PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 227, *Rvf* CXXV 36*: A VOLER POI RITRARLA-) è traslatione da dipintori, perche haveva detto Dipinge, quasi la cosa dipinta dentro si ritragga fuori.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx)

Postilla: Nota (marg. dx)

III [1] PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, cc. 227-228, *Rvf* CXXV * PER ME NON BASTO, ET PAR CH'IO ME NE STEMPRE.) A me pare, che senta certa historia d'Apelle, che dipingendo un'amica d'Alessandro, per troppo bellezza si stemprava in guisa, che non la poteva dipingere. Di questo parla, benche non così a punto, Plin. Lib. 35, cap. 10. Namque cum dilectam sibi (Alexander ex pallacis suis praecipuè, nomine Campaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset, cumque tum pari captum amore sensisset, dono eam dedit. Stempresi vuol dire divenir non atto a quella cosa, perche era temprato & atto a fare. Et dicendo, Per me non basto, riguarda quello, Chi verra mai, che squadre.

Postilla: Campaspes Apelli dono data (marg. sn)

◆ [1] La chiosa riassume e offre le coordinate filosofiche e letterarie per la comprensione del sonetto. Il pensiero è come il pittore in quanto la fantasia e la memoria, operazioni legate alla sensibilità che ricreano passivamente le immagini, anche a distanza dell'oggetto (cfr. RUSSO 2002, p. 200), sono simili alla pittura. E, come dice Aristotele, la memoria risiede in quella parte dell'anima in cui vi è l'immaginazione e, nel caso in cui l'immagine sia sottoposta alla corruzione del tempo, è necessario rinnovarla. L'allusione è al *De memoria e de reminiscenza* aristotelico (*De memoria e de reminiscenza*, I; cfr. TASSO 1998, II, p. 653), letto nella traduzione latina del Barbaro, nel volume Stamp. Barb. Cr. Tass. 47. Il binomio pittura-memoria, con analogo rinvio ad Aristotele è nel *Malpiglio secondo*:

«[Aristotele] volle che la memoria fosse un vestigio impresso dal senso ne l'immaginazione e, per così dire, una passione, la quale è secondo Platone e Plotino più tosto un'azione de l'anima nostra, o pur dimora, anzi ch'un movimento» (TASSO 1958, II, p. 58; BASILE 1991; PIGNATTI 2000, p. 243). Nell'esposizione, però, il ragionamento tassiano non procede con il riferimento a Platone e Plotino, bensì a San Basilio, istituendo una linea di continuità tra la tradizione aristotelica e quella cristiana. Il pensiero è, dunque, simile al pittore, ma anche allo scrittore, come in *Rvf* CXXV 33-37. Nei celebri versi tratti dalla canzone *Se'l pensier che mi strugge*, il poeta aretino rinnovava l'antico *topos* di madonna dipinta nel cuore, di matrice ciniana e dantesca, ponendo, nel regno di Amore, un'uguaglianza tra il pittore e il poeta (cfr. ANTONELLI 1977, pp. 62-65; PETRARCA 2004, p. 585), un'uguaglianza che Tasso rintraccia anche in *Rvf* XXIII 93-94, versi di cui offre una parafrasi. ♦ **3-4** Il pensiero, nel dar forma all'immagine della donna, è come il pittore di Crotone Zeusi che, per ritrarre Elena, si ispira a cinque diverse fanciulle per ricavarne i tratti più belli, ma ben superiore è la maestria del pensiero che si serve non di cinque, bensì di mille immagini. La storia di Zeusi è raccontata nel dialogo *Il Messaggero* (cfr. TASSO 1958, I, pp. 331) e nel primo libro dei *Discorsi del poema eroico* per illustrare la differenza tra «l'dee delle cose naturali che sono nella mente divina, e quella dell'artificiali, delle quali si figura e quasi dipinge l'intelletto umano» (cfr. TASSO 1964, p. 62). L'aneddoto è anche nel *De inventione* di Cicerone (cfr. CICERONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 48, *De inventione*, c. 75) ed è ricordato da Castelvetro a commento del verso 89 di *In quella parte dove Amor mi sprona* (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, cc. 242-243, *Rvf* CXXVII 89*). Entrambi i passi non sono annotati da Tasso. ♦ **5a** La bellezza dell'amata è un «idolo», prodotto dal pensiero del poeta. Per il significato da attribuire al termine «idolo» nel sistema tassiano, si rimanda al libro secondo dei *Discorsi del poema eroico* ove il poeta cinquecentesco riporta le citazioni ricordate da Jacopo Mazzoni per spiegare gli idoli (cfr. TASSO 1964, p. 89; ARDISSINO 1996, p. 90. Per il rapporto tra Mazzoni e Tasso cfr. SCARPATI 1987, pp. 231-269; SCARPATI 2005, pp. 211-228; RUSSO 2000; RUSSO 2002, pp. 178-213). ♦ **9a** Nell'espressione «fermo è dunque d'amarvi» è contenuta la definizione tomistica di amore secondo la quale amore è inscritto nell'abito, è cioè stabile e costante. Il poeta «in questo luogo» non si comprende tra gli incontinenti, il cui amore è frutto di desideri mutevoli. La teoria tomistica, cui si allude nella chiosa, è espressa da San Tommaso nella *Summa theologiae* (SAN TOMMASO 1932, *Summa Theologica*, I, cap. LX), ed è ben conosciuta da Tasso e richiamata nel libro primo dei *Discorsi del poema eroico*, seppur in un contesto molto diverso, concernente il legame tra eros

ed eroe (cfr. TASSO 1964, p. 203; ARDISSINO 1991, p. 83 e sgg; ARDISSINO 2003, p. 60). [♦ 9b-10a] Parafrasi del testo. Il pensiero ama e muore nell'immagine intellettuale che egli stesso ha formato. ♦ 10 Nella bellezza dell'amata si raggiunge un'unità poiché non si tratta di amore sensuale. La mancata unione nell'amore sensuale è diffusamente teorizzata nel *Cataneo* (cfr. RUSSO 2002, pp. 24-25. cfr. ad esempio TASSO 1998, II, p. 867: «Direi dunque che, se l'amore sensuale è desiderio d'unione, è desiderio di cosa impossibile, e per conseguente vanissimo desiderio: e facendo due amori, l'uno de le cose divine e intelligibili, l'altro de le sensibili e umane, quello direi che fosse cagione d'unità, non solamente d'unione, questo di separazione e di moltitudine più tosto»). ♦ 11 Il significato dell'unione («s'unisce») del pensiero con l'amata risiede nella tensione dell'amore intellettuale verso la «cognitione de l'intelletto» o «de la specie intellegibile», come dice Aristotele in *De anima*, lib. 3, cap. 1. La visione coincide, dunque, nell'unione tra l'intelletto e la forma che corrisponde, nell'amore intellettuale, a quella tra volontà e oggetto dell'amore.

XXI

Sonetto a rime ABBA ABBA CDE EDC³⁶³. Il poeta, non potendo vedere l'amata con gli occhi, la segue con la mente. Lucrezia, una volta partita³⁶⁴, è infatti lontana e l'io lirico può unirsi alla donna solo tramite il pensiero che, nel ricercarla, a lei si appresta e in lei «s'acqueta» (vv. 3-4), formando immagini che si traducono in versi. Nella seconda quartina la serie di *cola* paralleli «or... or», legati per asindeto, restituisce la visione del pensiero e mima il tragitto di Lucrezia, amplificando la percezione della distanza che si frappone tra lei e il poeta.

Nelle chiose Tasso non pone all'attenzione del lettore questioni stilistiche o metriche ma, come già per il sonetto *De la vostra bellezza il mio pensiero*, studia e analizza il pensiero con chiose che ne rendono centrale il ruolo e la funzione in questa fase del canzoniere amoroso³⁶⁵ e che facilitano la comprensione del testo. In un caso l'autore gioca con l'antica fonte oraziana, istituendo un insolito parallelismo tra la meta della sua donna e le *metae* dei corridori³⁶⁶.

*Parla con la sua Donna ne la sua partita dicendo che se la Fortuna
gl'impedisce di seguitarla, non può impedire il suo pensiero, il qual la segue
e la vede per tutto.*

Donna, crudel Fortuna a me ben vieta
Seguirvi, e 'n queste sponde hor mi ritiene;

³⁶³ Chigiano XI.

³⁶⁴ Possibile allusione al viaggio da Padova a Ferrara dell'autunno 1561 (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 76).

³⁶⁵ Il pensiero è *messaggero* come in Petrarca era *segretario*. Ma cfr. anche Bernardo Tasso, «d'esser ov' io desio, pensiero amico, | fatto dal cor già segretario antico» (*Rime, Libro primo* 6, 2-3), fonte non citata nell'esegesi.

³⁶⁶ L'esemplare di Orazio postillato da Tasso appartenne prima al padre Bernardo ed è oggi identificato nella stampa Q. Horatii Flacci *Opera cum commentariis C. Landini, Venetiis*, per Io. De Forolivio et socios, 1483 della biblioteca Brown University Library, John Hay Library (cfr. ORAZIO 1483; si rimanda a SOLERTI 1895, III, p. 119; ALTROCCHI 1929; DE RICCI, WILSON 1963-1992; KRISTELLER 1963-1992, V, p. 383; RUSSO 2022). Nella lettera 193 del 6 dicembre 1581, indirizzata al conte G. Masdoni, è contenuta un'allusione al volume (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 166; BASILE 2000, p. 239). Baldassarri indica, oltre all'edizione del 1483, l'edizione del 1482 dell'*Opera cum commentariis Christophori Landini*, data alle stampe a Firenze, editore A. Miscomini (cfr. ORAZIO 1482) e una del 1554 con i *Commentarii* all'*Ars poetica* di Luisino editi a Venezia (cfr. ORAZIO 1554; cfr. BALDASSARRI 1999, p. 406, nota 166).

Ma 'l pronto mio pensier non è chi frene,
Che sol riposa quanto in voi s'acqueta. 4

Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta,
Hor solcar l'onde, hora segnar l'arene,
Et hora piagge, et hor campagne amene
Su 'l carro sì, com'ei corresse a meta. 8

E nel materno albergo ancor vi mira
Far soavi accoglienze, e 'n bel sembiante
Partir fra le compagne i baci e 'l riso. 11

Poi, quasi messaggier che porti aviso,
Riede, e ferma nel cor lo spirto errante,
Tal che di dolce invidia egli sospira. 14

1a «Donna, crudel Fortuna»: la Fortuna può far violenza al corpo, ma non a l'animo, perch' ella ha signoria sopra l'uno, non sopra l'altro.

4 «Che sol riposa quanto in voi s'acqueta»: il pensiero, detto da' Latini *cogitatio*, è moto de l'animo e s'acqueta ne l'obietto.

5 «Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta»: descrive il viaggio de la sua Donna, et insieme l'operationi del suo pensiero».

8 «Su 'l carro sì, com'ei corresse a meta»: s'era partita la sua Donna in barca, e poi era montata in cocchio per andare a Padova, là donde pareva che s'allontanasse dal suo fine e quasi da la meta. Però accenna quelle parole d'HORATIO ne la prima oda a Mecenate: «Metaque fervidis evitata rotis». O pur l'usanza de gli Antichi ne' lor giuochi, ch'era di correre intorno a le mete con le carrette.

12 «Poi, quasi messaggier che porti aviso»: assomiglia il pensiero al messaggio, come il PETRARCA l'assomiglia al segretario, anzi pur al segretario divenuto messaggiero, dicendo «Amor mi manda quel dolce pensiero, | Che segretario antico è fra noi due».

13 «Riede, e ferma nel cor lo spirito errante»: «errante», cioè vago, come se 'l pensiero confortandolo fosse cagione ch'egli non morisse, o tramortisse.

II 12 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 310, *Rvf* CLXVIII: 1 pensiero] pensiero

◆ **1** L'azione della Fortuna crudele è limitata al piano del corpo, non potendo agire sull'animo, sul quale non ha alcuna signoria. ◆ **4** Il soggetto del verso è il pensiero, la cui essenza si definisce nel moto. Esso si placa quando raggiunge ciò che ha ricercato e un suo agire affine è descritto nella Settima giornata del *Mondo creato* cfr. *Mondo Creato* VII 37-39: «fa de la mente che si volge e riede | in se medesma il rapido pensiero, | ch'è quasi un suo perpetuo e vario moto», in cui il «rapido pensiero» è atto della mente che, nel suo movimento, produce e trasforma fino ad arrivare alla rivelazione (cfr. TASSO 2008, p. 676). Per il suo *acquietarsi* cfr. *Mondo Creato* VII 522- 528: «Ma se talora oltra ragione in alto | intende l'uomo, e senza grazia o merto | aspira al cielo e superbisce ed osa, | miri la terra, e 'n sè rivolga e posi, | ch'egli nato di polve, alfin in polve | sarà converso, e 'n cor superbo appiani | ogni pensier che di se stesso il gonfia». La dittologia «rivolga e posi» rende, infatti, i due diversi momenti del pensiero, il suo cercare che trova quiete nel posare, lat. *pausare* (cfr. TASSO 2008, p. 704). ◆ **8** Il viaggio della donna inizia in barca, per poi proseguire in carrozza. Lucrezia, diretta a Padova, si allontana dal suo fine e dalla sua meta (per l'espressione «dal suo fine e quasi sua meta» cfr. TASSO 1852-1853, III, p. 263: «laonde indirizzo tutti i miei pensieri a quel medesimo segno che sempre io mi proposi: nè posso avere altra meta, o altro fine»). Il cocchio e la distanza dalla meta richiamano, nell'*esposizione*, quasi in un gioco verbale di esatta coincidenza di termini, ma non di significato, due versi tratti dalla prima ode oraziana dedicata a Mecenate (*Od.* I 4-5), ove si fa riferimento ai giochi olimpici e alla pratica dei corridori di non sfiorare le *metae* durante la corsa. ◆ **12** Il pensiero è messaggero, come già in *Rvf* CLXVIII 1-2, ove Amore manda quel dolce pensiero amoroso che, «confidente di vecchia data» (CONTINI 1970, p. 610) conforta l'io lirico. ◆ **13** Lo spirito vitale è «errante» poiché potrebbe abbandonare il corpo causando un malore o la morte per amore; al contrario, invece, il pensiero della donna riconforta.

XXII

Così come riassunto nell'*argomento*, nel sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE³⁶⁷, Tasso si rivolge al pensiero affinché arresti «le sue operationi» e gli consenta, in sogno, di avere visione della donna. L'agire del pensiero è, dunque, affine a quello del sogno anche se, all'esperienza onirica, il poeta attribuisce una «forza immaginativa ancora superiore»³⁶⁸, in quanto capace di dare forma ad un'immagine dell'amata «più sembante al vero» (v. 9), dotandola di «voce soave» (v. 11), e di trasfigurare la sua rigidità e severità in pietà³⁶⁹. Si osservi, inoltre, come la topica situazione temporale entro cui viene ambientata l'azione, alle prime ore dell'alba, sul far del giorno³⁷⁰, si precisi nelle chiose di commento che accompagnano i versi. Le *esposizioni*, più che offrire notazioni stilistiche o raffronti con la tradizione letteraria precedente (Virgilio) e contemporanea (Molza³⁷¹, Bembo), arricchiscono il testo poetico di minuti tasselli che inscrivono la narrazione entro una specifica dimensione temporale, la notte *concupia*³⁷² di ascendenza poetica, la quale, nella caratterizzazione tassiana, si contamina di riferimenti filosofici (Eustazio, Aristotele) che donano ulteriore concretezza allo stato d'animo dell'io lirico.

Ragiona co'l suo pensiero, pregandolo che cessi da le sue operationi e che consenta che'l sogno gli rappresenti la sua Donna.

Pensier, che mentre di formarmi tenti

L'amato volto, e come sai l'adorni,

³⁶⁷ Chigiano XVI. cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 76.

³⁶⁸ cfr. CABANI 2018, p. 75.

³⁶⁹ Il motivo del sogno come «produzione di immagini» è trattato nell'opera aristotelica *De insom.* I, 459a 13-23 (cfr. RUSSO 2002, p. 200).

³⁷⁰ Il dialogo tra il pensiero e il poeta avviene all'alba, la quale, nell'immaginario medievale, costituisce un momento privilegiato nell'incontro dell'anima con le sostanze spirituali (cfr. GREGORY 1985). Non sarà superfluo ricordare come l'apparizione dello spirito celeste ne *Il Messaggero*, avvenga sul finire della notte. Sul motivo dell'alba nel dialogo cfr. SCIANATICO 1989. L'*incipit* del testo è stato oggetto di studio da parte di Stefania Centorbi in CENTORBI 2011-2013. Immagine dell'intenso lavoro di rifacimento dell'opera è il volume Stamp. Barb. Cr. Tass. 13 (cfr. CARINI 1962, p. 100). cfr. inoltre BALDASSARRI 1972.

³⁷¹ A stampa ne *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori [...]*, in Vinegia, appresso G. Giolito de' Ferrari, 1563.

³⁷² Per l'aggettivo *concupius*, -a, -um il *Thesaurus* «riconosce [...] un significato cronologico, che concerne in particolare il tempo notturno, con riferimento ai verbi *cubo* / *concupio*» (SCAFOGLIO 2008, p. 195).

Tutti da l'opre lor toglì e distorni
Gli spiriti lassi al tuo servitio intenti. 4

Dal tuo lavoro homai cessa, e consenti
Che'l cor s'acqueti, e'l sonno a me ritorni,
Prima che Febo, homai vicino, aggiorni
Queste ombre oscure co' bei raggi ardenti. 8

Deh, non sai tu, che più sembante al vero,
Sovente il sogno il finge e me'l colora,
E l'immagine ha pur voce soave? 11

Ma tu più sempre rigido e severo
Il figuri a la mente, et ei talhora
La ritragge al mio cor pietosa e grave. 14

[1] Il pensiero in tutti i tempi fa le sue operationi, ma più ne la notte che ne gli altri. Però il MOLZA disse: «Alto silentio, ch'a pensar mi tiri | In mezo de nocturni e foschi horrori, | Cose, onde gli altri e me medesimo honori, | E viva dopo morte, et ami et spiri». Et in quella parte de la notte che i Latini chiamano Concupia, gli amanti scompagnati sogliono affettuosamente darsi in preda al pensier de' loro amori, laonde, dopo la descrizione de la meza notte, seguita VIRGILIO nel Quarto de l'Eneide la sua narratione con queste parole: «An non infelix animi phoenissa, nec unquam Solvitur | insomnos, oculisque aut pectore noctem | Accipit, ingeminant curae rursusque resurgens | Saevit Amor». Però il Poeta nel medesimo tempo prega il suo pensiero che non impedisca il sonno e non desvij gli spiriti da l'operationi naturali.

5a «Dal tuo lavoro»: cioè dal formar l'imaginatione de la sua Donna.

6a «Che 'l cor s'acqueti»: perch' il sonno il quale, come dice EUSTRATIO del primo de l'Ethica, è otio de l'anima, lega il senso comune nel cuore, laonde cessano l'operationi di tutti i sentimenti esteriori.

7 «Prima che Febo, homai vicino»: dimostra che ne' pensieri ha consumata tutta la notte, laonde era homai vicina l'alba.

7b-8 «aggiorni | Queste ombre oscure»: usa questo verbo aggiorna in significazione attiva, com'usò il BEMBO «E 'l sol che le mie notti aggiorna».

9 «Deh, non sai tu, che più sembante al vero»: paragona l'operationi del pensiero volontarie con quelle del sogno che son naturali: bench'alcuni sogni siano demonici, come dice ARISTOTELE, o divini, i quali sogliono apparirci.

II [1] MOLZA 1563, p. 47, *Rime* LXXX: 2 In mezo] Nel mezzo; 3 gli altri] altrui; 4 et] e

II [1] VIRGILIO 1969, *Aen* IV: 529 An] At

◆ [1] Il pensiero svolge costantemente la sua azione, ma ciò avviene soprattutto di notte, come nei versi di Molza (*Rime*, LXXX 1-4). L'indicazione temporale si fa più specifica, in quanto è nella notte «concupia», cioè nelle ore più avanzate della notte, quelle che si trascorrono con l'amante o, in sua assenza, pensando ad essa, che si svolge l'azione del pensiero. Lo stato d'animo del poeta è affine a quello della Didone virgiliana del libro quarto dell'*Eneide*, che, piena di angoscia, non si stempera nel sonno o accoglie negli occhi o nel cuore la quiete notturna (*Aen* IV, 529-531). In lei, come in Tasso, crescono nuovamente gli affanni e imperversa di nuovo l'Amore. Il poeta si rivolge, dunque, al pensiero affinché possa abbandonarsi al sonno e al riposo. ◆ **5a** Il «lavoro» del pensiero è nel creare l'immagine della donna. cfr. *Osanna* XX. ◆ **6a** Definizione del sonno attinta dal primo libro dell'*Etica* di Eustazio, il quale afferma che il «somnus pretera in sensuum ocio consideratur» (EUSTRAZIO DI NICEA 1589, p. 44). Durante il sonno, il riposo dell'anima, si arrestano, dunque, le operazioni dei sentimenti esteriori come descritto ne *Il Messaggero*: «Ben so io che 'l sonno sopisce tutti i sentimenti esteriori, ma so anche ch'egli non solo non impedisce la imaginazione, ma forza e aiuto le ministra [...]» (TASSO 1998, I, p. 313). ◆ **7** Il dio del sole Febo è vicino e, dunque, il poeta ha trascorso l'intera notte tra i pensieri. ◆ **7b** Chiosa grammaticale. Il verbo *aggiornare* è usato nella forma attiva, *usus* autorizzato da Bembo in un verso estremamente simile a quello tassiano (cfr. BEMBO 2008, *Rime* 114 [CXI], 7, p. 284). ◆ **9** L'autore mette a confronto le azioni del pensiero con quelle del sogno, riconoscendo nelle seconde la possibilità di produrre immagini della donna molto più simili a quelle che riescono a produrre i pensieri.

XXIII

Sonetto di testura ABBA ABBA CDE CDE³⁷³ nel quale si racconta dell'apparizione della donna in sogno³⁷⁴. Il tema, di origine petrarchesca³⁷⁵, che trova poi larga diffusione nella poesia cinquecentesca³⁷⁶, viene svolto in un sonetto dall'*incipit* narrativo³⁷⁷, scandito dalla proposizione temporale che delinea la suggestiva dimensione onirica in cui non passa inosservata la *iunctura*, di sapore classico, «immagine di morte» con cui il poeta *chiama il sonno*³⁷⁸. La matrice dell'espressione, come l'autore stesso indica nel commento, è in Petrarca³⁷⁹ e in Virgilio³⁸⁰, ma in Tasso, diversamente dai due antichi precedenti, il sonno conduce l'«egro cuore» dell'amante alla «salute» e alla «vita», come si evince dal verso finale³⁸¹.

³⁷³ *Eteree* XXIV, *Chigiano* XVII. Nella redazione *Osanna*, rispetto alle due precedenti, muta soprattutto il profilo della seconda terzina.

³⁷⁴ cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 76.

³⁷⁵ Il sopraggiungere dell'amata in sogno è in *Rvf* CCLXXXII-CCLXXXVI; CCCII e CCCXLII-CCCXLIII (cfr. ANSELMINI 2014, p. 759).

³⁷⁶ Sul versante cinquecentesco è chiara l'imitazione dal sonetto bembiano *Giaceami stanco, e'l fin de la mia vita* (*Rime* 90) e da quello del Tansillo *Di pianto e di dolor languido e molle* (*Canzoniere* I, sonetto 48), nel quale si registra non solo la ripresa della citata lirica di Bembo, ma anche il forte debito con Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 64. Si osservi come le rime *morte, porte, forte, sorte* del testo tassiano siano già nel Tansillo, nel quale però il componimento, a differenza di *Osanna* XXIII, trova conclusione nel risveglio del poeta e nella perdita del sonno e della donna (cfr. ANSELMINI 2014, p. 759).

³⁷⁷ Un'influenza dell'acasiana traspare, inoltre, nell'*iperbato* e nell'*enjambement* del distico iniziale.

³⁷⁸ Ampia e variegata è la tradizione classica che sottostà all'analogia tra il sonno e la morte, basti pensare, in area greca, a Plutarco, che ne individua diversi esempi nell'*Iliade* e nell'*Odissea* e, in area latina, a Cicerone e a quanto dichiara nelle *Tuscolanae* I XXXVIII 91-92, nel *De senectute* XXII (cfr. PETRARCA 2005, II, p. 1048) e a Ovidio, *Am.* II 9b, 15-18: «Infelix, tota quicumque quiescere nocte | sustinet et somnos praemia magna vocat! || Stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago? | Longa quiescendi tempora fata dabunt» (cfr. TASSO 2013, p. 158). Nell'esegesi tassiana non vi è alcuna allusione ad Ovidio né ad altri poeti dell'antichità classica.

³⁷⁹ *Rvf* CCXXVI 9-10. Lo stesso Daniello, nel suo commento ai versi di *Rvf* CCXXVI 9-10 «Il sonno è veramente qual uom dice, | parente de la morte», ricorda un nutrito esempio di autori antichi in cui si attesta il motivo (DANIELLO 1541, c. 121v). Per la conoscenza, da parte del Tasso, di Bernardino Daniello cfr. D'ALESSANDRO 2002, p. 746 e cfr. almeno BELLONI 1980, per le peculiarità di tale commento ai *Fragmenta*. Nella produzione tassiana il sintagma ricorre in *Ger. Lib.* XIV 65, 6 e, in un contesto assai simile al sonetto, nell'*Aminta* V I, 1876-1878: «sotto | una dolente immagine di morte | gli recò vita e gioia» (cfr. DA POZZO 1997, p. 206; TASSO 2013, p. 158).

³⁸⁰ Diverse le occorrenze del binomio nell'*Eneide*. cfr. ad esempio *Aen.* II 369 ed *Aen* VI 522: «dulcis et alta quies placidaeque simillima morti». Si osservi che, nell'*esposizione* al v. 7, Tasso allude genericamente a Virgilio, non citando specificatamente alcun passo.

³⁸¹ Da notare che non si tratta di un'innovazione nata all'interno della lirica tassiana, trovandosi già attestata nella poesia quattrocentesca cfr. Aquilano, *Strambotti*, cap. 6, 22-26: «Apri tu solo a l'anima le porte [...]: | Homai taccia chi dice | Ch'altro non sei che immagine di morte! | Anzi l'imagin tua sola predice | La vita hor» (cfr. TASSO 2013, p. 159).

Dice che essendo vinto dal dolore, gli apparve in sogno la sua Donna e lo racconsolò.

Giacea la mia virtù vinta e smarrita
Nel duol ch'è sempre in sua ragion più forte,
Quando, pietosa di sì dura sorte,
Venne in sogno Madonna a darle aita. 4

E ristorò gli spirti, e'n me sopita
La doglia a nova speme aprì le porte;
E così ne l'immagine di morte
Trovò l'egro mio cor salute e vita. 8

Ella, volgendo gli occhi in dolci giri,
Parea che mi dicesse: - A che pur tanto,
O mio fedel, t'affligi e ti consumi? 11

E per che non fai tregua a' tuoi sospiri,
E'n queste amate luci asciughi il pianto?
Speri forse d'haver più fidi lumi? 14

1a «Giacea la mia virtù»: «Giacer» si prende sempre in cattiva parte appresso il PETRARCA, come osserva l'oppositore del Caro ne la Replica. Qui si prende per argomento di soverchia debolezza. I medici dicono «giacere la virtù».

2 «Nel duol ch'è sempre in sua ragion più forte»: il PETRARCA disse: «e da la morte in sua ragion sì rea», quasi alcuno sia reo usando ragione: volle forse intender de la morte naturale, che si distingue da la violenta: «Aequo tamen pulsat pede | Regum turre, et pauperum tabernas | Beate Sesti». Et questa equità è la sua ragione, come accennò il PETRARCA in un altro luogo, dicendo «Chi le disaguaglianze nostre adegua». Ma par che sia più tosto una sorte di giustizia correttiva, poi ch'ella non ha riguardo a' meriti de le persone. Il Poeta attribuì la ragione a la morte in un altro luogo, che si troverà

appresso. In questo, al dolore, volendo significare che 'l suo dolore non fosse violento, ma ragionevole. Gli Stoici portarono opinione ch'ogni dolore fosse «malus, et praeter naturam». Ma i Peripatetici, e particolarmente ALESSANDRO, estimavano altrimenti, perch'alcuni dolori sono convenienti e ragionevoli, come il dolersi de' vitij de l'amico, e de la morte del padre. Si potrebbe tra questi annoverar la penitenza, ch'è dolor de' propri peccati. Il Poeta si dolea per l'infermità de la sua Donna, e perch'era lontano da lei. Però questo dolore era ragionevole, ma forte ne l'usar la sua ragione.

5b-6a «e 'n me sopita | La doglia»: metafora presa dal fuoco, che resta occulto sotto le ceneri.

7 «E così ne l'immagine di morte»: il PETRARCA chiama il sonno parente de la morte, VERGILIO similissimo de la morte. Et a questa imitatione disse il Poeta [7] «E così ne l'immagine di morte».

11a «O mio fedel»: [così] il PETRARCA: «Fedel mio caro [...] | [...] | dice, e cose altre d'arrestare il Sole».

12 «E per che non fai tregua a' tuoi sospiri»: elocutione del PETRARCA similmente: «Non ho mai tregua di sospir co 'l sole».

I 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 273, *T. Mortis*, I: **126** e da la morte] contra la morte

II 2 ORAZIO 1483, c. 8, *Ode IV*: 13-14: Aequo tamen pulsat pede | *Regum turres, et pauperum tabernas* | *Beate Sesti*] Pallida Mors aequo pulsat pede pauperam tabernas; | Regumque turres. O beate Sexti

II 11a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 122, *Rvf CCXLI*: **12-13** Fedel mio caro [...] | [...] | dice, e cose altre d'arrestare il Sole] Fedel mio caro assai di te mi dole: | Ma pur per nostro ben dura ti fui, | Dice; & cos'altre d'arrestare il sole

II 12 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 40, *Rvf XXII*: **10** tregua] tregua

III 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 74, *Rvf CCCXVI* 4: Chi le disaguaglianze nostre adegua

Postilla: elocuzione (marg. sn)

III 7 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 391, *Rvf CCXXVI*, 9-10*: IL SONNO È VERAMENTE, QUAL HUOM DICE, PARENTE DE LA MORTE.) Virgil. nel 6 dell'Eneid. Et consanguineus leti sopor.- Homer. Iliad. ΠΥπνω και θανάτωδιδυμαόσιω.- Hesiod.in Theog.] Η υπνον μεθα χερσί, κασίγνητον θανάτωι.| che il sonno è chiamato ristoro delle fatiche. ma il P. lo proua per colui, che è parente della morte, cioè per affannoso. poi che dormendo non puo pensare a L. che pensando in lei si sostenta in vita. Et prese questo accorgimento da Statio nel 5. Della Theb. che scrivendo il sonno de mariti delle donne di Lemno, nel quale furono

uccisi, così il chiamò, | Cum consanguinei mixtus caligine leti | Rore madens stygio, morituram amplectitur urbem|
Somnus.-

Segni di attenzione: linea vert. marg. dx

Postilla: morituram amplectitur urbem somnus (marg. dx)

◆ **1a** La virtù del poeta è vinta dal dolore e la condizione di debolezza in cui versa è resa mediante la scelta della voce «giacer», la cui associazione ad una sfera negativa è indicata sulla base di un uso petrarchesco rilevato da Castelvetro. Il termine è, infatti, analizzato nel capitolo III della *Ragione di alcune cose disegnate nella Canzone di Annibal Caro «Venite all'ombra de' gran gigli d'oro»* nel momento in cui il critico tratta delle «Parole di significato nocivo» (CASTELVETRO 1559, c. 61v). L'espressione «giacea la mia virtù» trova, inoltre, occorrenza nel linguaggio medico. ◆ **2** L'espressione «in sua ragion» del v.2 è ripresa da Petrarca che, nel *Trionfo della morte*, dice «e da la morte in sua ragion sì rea» (*T. Mortis*, I 126), chiamando la morte «rea», nonostante essa agisca secondo ragione. Per l'esegeta, la citazione petrarchesca è un invito a inoltrarsi in un piccolo *excursus* sulla morte e, dando una sua possibile interpretazione, Tasso avanza l'ipotesi di una distinzione tra la morte naturale e la morte violenta sottesa nel testo trecentesco e che richiama la personificazione oraziana della *Pallida Mors* dell'*Ode* IV, della morte che, con ugual piede, bussava alle taverne dei poveri e alle torri dei ricchi (*Ode* IV 13-14). Nel ragionamento tassiano è proprio nell'equità insita nell'immagine latina che risiede la ragione della morte, come confermerebbe, inoltre, il secondo luogo petrarchesco citato nell'*esposizione* (*Rvf* CCCXVI 4) e annotato, nel volume con i *Fragmenta*, con la postilla «elocuzione» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 74). Si osservi, inoltre, che in Castelvetro il verso «Chi le disuguaglianze nostre adegua» (*Rvf* CCCXVI 4) è accostato al medesimo passo oraziano, riportato erroneamente, così come nel commento tassiano: l'errore comune nella citazione latina conferma che l'autore cinquecentesco deriva il riferimento all'*Ode* IV del primo libro dalla stampa del 1582 (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 74, *Rvf* CCCXVI 4*). Ritorna poi sul dolore, specificando che quello che prova il poeta è ragionevole, poiché causato dalla lontananza della donna. La comprensione della natura ragionevole del dolore è, per il lettore, facilitata dall'insegnamento dei Peripatetici e di Alessandro d'Afrodisia, per i quali la sofferenza è *conveniente* e *ragionevole*. ◆ **5b-6a** La *traslatio* è attinta dal mondo naturale: la ferita è come il fuoco nascosto sotto le ceneri. *Enjambement* di carattere forte con frapposizione del gruppo aggettivo-sostantivo. ◆ **7** «E così ne l'immagine di morte» cioè nel sonno. La somiglianza tra il sonno e la morte è in Petrarca, cui si

allude a *Rvf* CCXXVI e ai versi 9-10: «Il sonno è veramente, qual uom dice, | parente de la morte [...]», il cui nucleo centrale è trasposto nella prosa tassiana. Come già nella chiosa di commento di Castelvetro relativa ai due versi, l'immagine è illustrata facendo ricorso alla tradizione latina (PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, c. 391), primo tra tutti Virgilio (*Aen.* VI 278). Si osservi come in Tasso, rispetto a Castelvetro, manchi l'indicazione precisa del luogo virgiliano e che, infine, ad una fedele ripresa dell'espressione «immagine di morte» dai due precedenti antichi, non coincida un egual senso dato al testo. ♦ **11a** La dittologia aggettivale «mio fedel» è petrarchesca. Nella citazione testuale della terzina vi è un salto del secondo emistichio del verso 12 e dell'intero verso 13 (cfr. *Rvf* CCCXLI 12-14). ♦ **12** Il render tregua ai sospiri è elocuzione molto vicina a quella di *Rvf* XXII 10.

XXIV

In *Onde, per consolarne i miei dolori*³⁸², il poeta invoca la venuta del sogno al fine di trovare consolazione per i propri dolori. L'invocazione si risolve nella serie di interrogativi che l'io pone al «sogno pietoso», nel cui susseguirsi si realizza una perfetta unità tra quartine e terzine.

Nell'esegesi sono le voci poetiche di Omero e di Virgilio, quest'ultima mediata dall'esegesi di Servio³⁸³, a operare in profondità nel testo delle chiose, ispirando la distinzione tra la porta d'avorio e la porta di corno da cui può entrare il sogno, con cui Tasso riesce ad esprimere in immagine l'inganno della donna³⁸⁴,

Ne l'istesso soggetto.

Onde, per consolarne i miei dolori,
Vieni, o sogno pietoso, al mio lamento,
Tal ch'al tuo dolce inganno homai consento,
Cinto di vaghe imagini ed errori? 4

Le care gemme, e i pretiosi odori
Dove furasti, e i raggi e l'aure e 'l vento,
Per farmi nel languire almeno contento
Pur come un de le Gratie, o de gli Amori? 8

Forse involasti al ciel tua luce, e'l sole
Teco m'apparve? E dal fiorito grembo
Parte sentia spirar gigli e viole; 11

E sentia quasi fiamma ch'al ciel vole,
La bella mano, e quasi fresco nembo

³⁸² Sonetto di testura ABBA ABBA CDC CDC.

³⁸³ Nell'inventario del manoscritto estense compare la dicitura *Servi Commentaria supra Virgilium*, esemplare non identificato (c. 90v; cfr. BASILE 2000, p. 226; TASSO 2016, p. 241).

³⁸⁴ Si osservi come nel sonetto non si faccia riferimento all'inganno oggetto delle *esposizioni*, se non nel senso di immagine ingannevole dell'amata.

1-2a «Onde, per consolarne i miei dolori, | Vieni, o sogno pietoso»: destosi il TASSO, parla co'l sogno che l'ha consolato. Onde ciò è da la porta di corno, da la quale vengono i sogni veri, o da quella d'avorio, da cui si partono i falsi, come si legge in HOMERO et in VERGILIO, che nel sesto de l'Eneide volle imitarlo: «Sunt gemine somni portae quarum altera fertur | Cornea, qua veris facilis datur exitas umbris: | Atera candenti perfecto miter elephanto. | Sed falsa ad Caelum mittunt insomnia manes».

3 «Tal ch'al tuo dolce inganno homai consento»: mostra che sia uscito da la porta d'avolio, il quale è più denso del corno, laonde non è così trasparente, cioè da l'inganno de la sua Donna, la qual celava la verità sotto le sue parole, in guisa che non trasparava. Et ciò è più conveniente, perchè la porta d'avolio significa la bocca, sì come dice SERVIO, e quella di corno gli occhi. Imperochè non le cose vedute, ma l'udite e le promesse erano state cagione di questo sogno ingannevole.

5-6a «Le care gemme e i pretiosi odori | Dove furasti»: detto con molta vaghezza.

7 «Per farmi nel languire almen contento»: ad imitatione del PETRARCA «Beato in sogno, e di languir contento», il quale in questa guisa burlò ARISTOTELE, che nel primo de la Filosofia de costumi disse che gli infelici da felici non erano differenti, ne la metà de la vita, la quale è quella che si dorme, o più tosto si rise de la sua vera infelicità, la quale non havea altra consolatione, che quella de l'imaginata felicità. Forse il sogno è questa vita presente, in cui non è vera felicità, nè vera contentezza.

II 1-2a VIRGILIO 1969, *Aen.* VI: 895 perfectio miter] perfecta nitens

◆ **1-2a** Il poeta, ormai sveglio, si rivolge al sogno che ha portato in lui consolazione. L'avverbio di moto da luogo «onde», in apertura del primo verso, rende la provenienza del sonno umanizzato che, così come nell'epica antica, nell'*Odissea* e nell'*Eneide*, può giungere da una porta di corno o da una d'avorio. Come la sapiente

Penelope dice a Odisseo, dalla prima esce la verità, dalla seconda vengono fuori le parole vane (*Od.* XIX, 560-567). L'imitazione virgiliana del passo omerico citata nella chiosa (*Aen.* VI, 893-896) è individuata da Servio nel suo commento all'*Eneide* (cfr. VI 893) ed è molto probabile che Tasso deduca dall'esegeta virgiliano l'accostamento tra i due passi. *L'esposizione* costruisce una stratificazione di memorie letterarie e si osservi come l'autore si indichi con il proprio nome («destosi il TASSO»). ♦ **3** Con la chiosa si scioglie il dubbio su quale sia la porta da cui esce il sogno, se quella d'avorio o quella di corno. Dal sintagma «dolce inganno» del terzo verso si desume che si tratta della porta d'avorio, materiale dotato di una consistenza meno trasparente rispetto a quella che caratterizza il corno e che rende bene l'idea di una falsità insita nelle parole della donna. La spiegazione, muovendosi tra teoria fisica e teoria amorosa, si richiama esplicitamente a Servio, il quale, nel commentare *Aen.* VI, 893-896, versi citati da Tasso nella chiosa relativa al v. 1, sosteneva che per porta di corno si intendono gli occhi, mentre per quella d'avorio la bocca e i denti (cfr. VI 893). ♦ **5-6a** Commento stilistico del verso. ♦ **7** L'io lirico è appagato d'immagini vane come Petrarca nel verso esordiale di *Rvf* CCXII: «Beato in sogno, e di languir contento». Nella glossa Tasso, più che del proprio verso, si fa critico di quello petrarchesco, scorgendo nel verso incipitario del sonetto citato una *burla* nei confronti di Aristotele, il quale affermava l'impossibilità di distinguere tra felici e infelici nelle ore dedicate al sonno. L'osservazione tassiana sembra quasi richiamare un passo del *De ignorantia* IV 65: «Fingebant sibi ille et reliqui [Aristotele e gli altri filosofi aristotelici] quod obtabant, et quod naturaliter optant omnes... felicitatem dico, quam verbis ornatam, absentem velut amicam canentes, non videbant, gaudebant de nichilo, prorsus quasi somno beati» (PETRARCA 1999, p. 218; cfr. PETRARCA 2005, II, p. 991) ed è preludio per una personale considerazione di più ampio respiro sul sogno e sulla vita.

XXV

In *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, la cui composizione risale al 1566, viene recuperato lo schema metrico ABCBAC CDEeDeFF, con congedo uguale alla sirma ABCcBcDD³⁸⁵, della canzone di lontananza *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf CXXVII). L'autore, lontano dagli eventi narrati, immagina le nozze tra Lucrezia Bendidio e Paolo Machiavelli³⁸⁶ e il tormento che simile evento genera nel poeta è tale da far ravvisare nel componimento tratti da antiepitalamio e da epicedio³⁸⁷. Il testo, confluito prima nelle *Rime per gli Academici eterei*, e poi nel *Chigiano*³⁸⁸, si distingueva, sin dalla più antica redazione, per la figura della «donna aurorata di certe liriche posteriori» della terza stanza³⁸⁹. Poche sono, inoltre, le correzioni apportate, le quali interessano maggiormente la clausola dei versi³⁹⁰ e che comportano l'incremento delle dittologie: è il caso del verso 44 che, nella versione più antica, «schivo omai di tutt'altre esche mortali», presenta la tessera dellacasiana «esche mortali»³⁹¹, scartata nel *Chigiano* e in *Osanna* e in tal modo riformulato: «E ne sei così vago e così parco». La testura antica si rinnova, arricchendosi di allusioni alla lirica classica e provenzale: la ripresa dello schema di Rvf CXXVII è, infatti, occasione per richiamare alcune rare reminiscenze catulliane e realizzare una «violazione al canone dell'amore

³⁸⁵ 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. DE ROBERTIS 1997, p. 16).

³⁸⁶ Per la presenza nel testo di motivi desunti dalla poesia anacreontica cfr. TROTTI 2011.

³⁸⁷ cfr. POZZI 1974, p. 69.

³⁸⁸ Nel canzoniere giovanile la canzone è collocata a conclusione della storia amorosa tracciata nella stampa (*Eteree* XLI), mentre nel *Chigiano* (*Chigiano* XVIII) apre «singolarmente la fase più felice, provocando in primo luogo il viaggio di ritorno del poeta [...] e poi il ricongiungimento» (MARTIGNONE 1990a, p. 76).

³⁸⁹ cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 10.

³⁹⁰ 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 1996, 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*.

³⁹¹ cfr. Della Casa, LXII, 14: «gravato ho di terrene *esche mortali*».

petrarchesco»³⁹², 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.

L'esclusione dalle nozze e la sofferenza che ciò causa vengono, però, quasi ad attutirsi nel commento con chiose di natura erudita, con le quali Tasso attua una rilettura dei versi mettendo in rilievo alcuni moduli tradizionali del carne nunziale latino di Catullo, quello della vite³⁹³ e dell'edera³⁹⁴, essenze vegetali dal carattere avvolgente, che vengono accostate all'immagine naturalistica d'ispirazione greca di Amore come un'ape³⁹⁵ e a ricercate suggestioni anacreontiche³⁹⁶. Il processo di reinterpretazione della canzone, che il poeta cinquecentesco realizza a distanza di anni dalla composizione del testo, si pone, dunque, ancora sotto il segno della novità e conferma, anche in sede esegetica, il tentativo di rifondazione del genere dell'epitalamio.

Si lamenta con Amore che la sua Donna habbia preso marito e la prega che non si sdegni d'esser amata e celebrata.

³⁹² cfr. MARTINI 1984, pp. 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 DI BENEDETTO 1970, pp. 177-193.

³⁹³ Il paragone compare anche in altri canti epitalamici tassiani, come nella canzone *Già il notturno sereno* (*Rime* 569), composta in occasione delle nozze di Marfisa d'Esté avvenute il 5 giugno 1578 (cfr. TROTTI 2011, p. 237), nell'*Aminta* I I, 242-244 (TASSO 2021, p. 36) e in *Lib.* XX, 99, ove nella scrittura del *topos* olmo-vite Tasso guarda più che all'antecedente catulliano, a Stazio (cfr. CORSI 1987, pp. 145 e sgg; sul passo si veda anche POZZI 1974, p. 121).

³⁹⁴ COLUSSI 2011, pp. 25-26.

³⁹⁵ Il motivo non è nuovo nel *corpus* tassiano, ricorrendo nell'*Aminta*, in apertura della prima scena del secondo atto (cfr. TASSO 2021, p. 85). Nella scrittura dei versi, qui potrebbe aver influito anche il rifacimento dell'Alamanni, *Rime*, II, epigr. 84, 4-8. Per la rappresentazione di Amore quale ape nell'*Aminta* si veda ANDRISANO 1997, p. 368 e sgg. e RESIDORI 2003.

³⁹⁶ Per queste ultime si ipotizza la conoscenza tassiana solo a partire dal 1571, quando il poeta, al seguito del cardinale Luigi d'Este, si recò a Parigi e li venne a contatto con Pierre de Ronsard, in tempi successivi alla composizione della canzone (cfr. TROTTI 2011, p. 219). Tale supposizione smentirebbe, quindi, l'idea di un anacreontismo precoce portata avanti da Severino Ferrari, Luigi A. Michelangeli e da Bruno Basile (cfr. FERRARI 1892; MICHELANGELI 1922, pp. 44-45 e 86-90; BASILE 1972 e BASILE 1984). Si ricordi, inoltre, che, secondo quanto ricostruito dallo stesso Basile, Tasso per la lettura di Anacreonte si servì dell'edizione *Anacreontis Teij Odae ab H. Stephano luce et latinitate nunc primum donatae*, Lutetiae, Henricum Stephanum, 1554, stampa che sancisce la riscoperta delle odi antiche (cfr. BASILE 1984, pp. 114-115; TASSO 2016, p. 242). Nel sistema teorico tassiano, la figura di Anacreonte è spesso ricordata tra i poeti lirici greci, come nello scritto *Delle differenze poetiche, per risposta al signor Orazio Ariosto* (cfr. TASSO 1875, II, p. 436), nella *Lezione sopra il sonetto di Monsignor della Casa* (cfr. TASSO 1875, p. 123), nel *Cavaletta* (cfr. TASSO 1998, II, p. 722) e in un caso, nella lettera 414 ad Ercole Tasso, la poesia anacreontica è presentata come il corrispettivo maschile di quella saffica (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 412; TASSO 2007, p. 25).

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
 Ch'al giogo altrui Madonna il collo inchina,
 Anzi ogni tua ragion da te si cede.
 Altri ha pur fatto, oimé quasi rapina
 Del mio dolce tesoro; hor qual può degno 5
 Premio agguagliar la mia costante fede?
 Qual più sperar ne lice ampia mercede
 Da la tua ingiusta man, s'in un sol punto
 Hai le ricchezze tue diffuse e sparte?
 Anzi, pur chiuse in parte, 10
 Ove un sol gode ogni tuo ben congiunto.
 Bel folle è chi non parte
 Homai lunge da te, che tu non puoi
 Pascer, se non di furto, i servi tuoi.

3 «Anzi ogni tua ragion da te si cede»: le ragioni d'Amore sono le sue leggi. Fra le quali è principalissima: «Amore a nullo amato amar perdona».

5a «Del mio dolce tesoro»: de la sua Donna. Così il PETRARCA: «Morte m'ha tolto il mio dolce tesoro».

14 «Pascer, se non di furto, i servi tuoi»: chiama «furti» gli amorosi piaceri de gli amanti, havendo riguardo a quel detto di CATULLO: «Furtivos hominum vident Amores».

Ecco già dal tuo regno il piè rivolgo, 15
 Regno crudo e' nfelice; ecco io già lasso
 Qui le ceneri sparte, e 'l foco spento.
 Ma tu mi segui, e mi raggiungi, ahi lasso,
 Mentre dal mal sofferto in van mi dolgo,
 Ch'ogni corso al tuo volo è pigro e lento. 20
 Già via più calde in sen le fiamme i' sento,
 E via più gravi al piè lacci e ritegni;

E come a servo fuggitivo e 'ngrato,
 Qui, sotto al manco lato,
 D'ardenti note il cor m'imprimi e 'l segni 25
 Del nome a forza amato;
 E perch'aroge al duol ch'è in me sì forte,
 Formi al pensier ciò che più noia apporte.

23 «E com' a servo fuggitivo ingrato»: imita ANACREONTE, il qual disse:
 «Εν ἰχίοις μὲν ἵπποι | πυρὸς χαραγμ'ἔχοισι | καὶ παρθίοις τις ἄνδρας |
 Εγνώρισεν τῶν τῶν | ἐγὼ δε τοῖς ἐρῶντας | Ἰδὼν ἐπισαμ'αθύς | Εχισι γὰρ τι
 λεπτὸν | φυχῆς ἔσω χάραγμα».

Ch'io scorgo in riva al Po Letitia e Pace
 Scherzar con Himeneo, che'n dolce suono 30
 Chiama la turba a' suoi dilette intesa.
 Liete danze veggio io, che per me sono
 Funebri pompe, et una istessa face
 Ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa.
 E come Aurora in oriente ascesa, 35
 Donna apparir, che vergognosa in atto
 I rai de' suoi begli occhi a sé raccoglie,
 E ch'altri un bacio toglia,
 Pegno gentil del suo bel viso intatto;
 E i primi fior ne coglia, 40
 Que', che già cinti d'amorose spine,
 Crebber vermigli infra le molli brine.

30 «Scherzar con Himeneo»: Himeneo è Iddio de le nozze, figliuolo d'Urania,
 habitator di Parnaso, così chiamato da' Greci come Talassio da' Latini.

33b «et una istessa face»: perché Himeneo si dipinge con la face.

40 «E i primi fior ne coglia»: chiama «fiori» de l'Amore i baci, a differenza de frutti.

Tu, ch'a que' fiori, Amor, d'intorno voli
Qual ape industre, e'n lor ti pasci e cibi,
E ne sei così vago e così parco, 45
Deh come puoi soffrir ch'altri delibi
Humor sì 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 50
La' ve spirar tra le purpuree rose
Senij l'aure amorose;
E ben piaghe da te gravi io sostenni,
Ch'aperte e sanguinose
Ancor dimostro a chi le stagni e chiuda, 55
Ma trovo chi l'inaspra ogn'hor più cruda.

44a «Qual ape industre»: assomiglia Amore a l'ape, come prima havevan fatto i poeti greci.

51-52 «Là 've spirar tra le purpuree rose | Sentij l'aure amorose»: per «rose» intende le labra; per «aure amorose» le parole.

Lasso, il pensier, ciò che dispiace e duole,
A l'alma inferma hor di ritrar fa prova,
E più s'interna in tante acerbe pene.
Ecco la bella Donna, in cui sol trova 60
Sostegno il core, hor come vite suole
Che per se stessa caggia, altrui s'attiene.
Quale hedera negletta hor la mia spene
Giacer vedrassi, s'egli pur non lice 65

Che s'appoggi a colei ch'un tronco abbraccia.
Ma tu ne le cui braccia
Cresce vite sì bella, arbor felice,
Poggia pur, né ti spiaccia
Ch'augel canoro intorno a' vostri rami 70
L'ombra sol goda, e più non spero o brami.

61b-62 «hor come vite suole | Che per se stessa caggia, altrui s'attiene»: paragona la sua Donna a la vite, come fece CATULLO: «Ut vidua in nudo vitis, quae nascitur arvo, numquam se extollit, etc.».

Nè la mia Donna, perché scaldi il petto
Di novo amore, il nodo antico spezzi,
chè di vedermi al cor, già non l'increbbe;
Od essa, che l'avinse, essa lo spezzi, 75
Però che homai disciorlo, in guisa è stretto,
Nè la man stessa, che l'ordio potrebbe.
E se pur, come volse, occulto crebbe
Il suo bel nome entro i miei versi accolto,
Quasi in fertil terreno arbor gentile. 80
Hor seguirò mio stile,
Se non disdegna esser cantato e colto
Da la mia penna humile.
E d'Apollo ogni dono in me fia sparso
S'Amor de le sue gratie a me fu scarso. 85

77-78a «E se pur, come volse, occulto crebbe | Il suo bel nome»: imita HORATIO: «Crescit occulto Velut arbora evo | Fama Marcelli».

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,

90

Deh, tronchi un colpo insieme,

Ch'io bramo e'l chiedo, al viver mio lo stame

E l'amoroso mio duro legame.

II 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 9, *Rvf* CCLXIX: 5 Morte m'ha tolto il mio dolce tesoro] Tolto m'hai morte il mio doppio thesauro

II 3 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 34v, *Inf.* V: 103 Amor, a nullo amato] Amor, ch'a null'amato.

II 23 ANACREONTE 1554, c. 51: ἐν ἰσχίοις μὲν ἵπποι | πυρὸς χαραγ' ἔχουσιν | καὶ παρθίους τις ἄνδρας | ἐγὼ ρίσεν
τιάραις | ἐγὼ δὲ τοὺς ἐρῶντας | ἰδὼν ἐπίσταμ'εὐθύς | ἔχουσι γάρ τι λεπτόν | φυγῆς ἔσω χάραγμα] En ἰχίοις μὲν ἵπποι
| πυρὸς χαραγμ' ἔχουσι | καὶ παρθίους τις ἄνδρας | Εγνώρισεν τιάραις | ἐγὼ δε τοῖς ἐρῶντας | Ἰδὼν ἐπισαμ'αθύς | Εχισι
γαρ τι λεπτόν | φυγῆς ἔσω χάραγμα

III 3 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 34v, *Inf.* V 103: Amor, ch'a null'amato amar perdona

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx; la linea evidenzia una più ampia porzione testuale compresa tra i vv.100-108).

III 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 10, *Rvf* CCLXIX 5*:IL MIO DOPPIO THESAURO.) Il Colonnese, & L.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. sn)

Postilla: Nota (marg. sn)

◆ **3** Le «ragioni» di Amore sono le sue leggi, tra le quali si ha quella espressa da Dante nel canto quinto dell'*Inferno*, «amor a nullo amato amar perdona», secondo la quale Amore non consente che uno che sia amato non ricambi l'amore. Amore è, dunque, venuto meno ad una sua legge, permettendo il matrimonio dell'amata. ◆ **5a** Il v. 5 di *Rvf* CCLXIX, riportato erroneamente con assimilazione del dettato petrarchesco a quello tassiano, con sostituzione di «doppio» con «dolce», è a sostegno del sintagma «Del mio dolce tesoro». Il riferimento a Petrarca acuisce la gravità del furto patito dall'io poetico, in quanto Laura era strappata dalla morte. ◆ **14** Gli amorosi piaceri di cui la donna, ora sposa, nutre il poeta sono detti *furti*, parola cara agli elegiaci (cfr. PICHON 1966, s. v. «furta»), con cui Tasso traduce i «furtivos amores» del verso 8 del carme VII di Catullo. Si noti come, nello specificare il significato del lemma «furto», venga impiegata la forma plurale, così come era nel testo latino. ◆ **23** Nel tentativo di fuga dal regno di Amore, Tasso si identifica in un servo d'amore «fuggitivo e'ngrato», proponendo il modello dell'*Ode* 27 di

Anacreonte, in cui Amore, seppur con passo lento, insegue il poeta il cui cuore è fatto prigioniero da cento amori. Non è improbabile che l'autore voglia celare, con il solo rinvio al poeta greco, la tradizione volgare, petrarchesca (*Rvf* LV), dellacasiana (*Rime* XXVIII 11) e boccacciana (*Rime* II, 9) cui sicuramente si ispira per la scrittura della seconda stanza (cfr. TROTTI 2011, p. 226). ♦ **30** Con un possibile ricordo dei due versi esordiali del carme nuziale LXI di Catullo - «Collis o heliconij | cultor, uraniae genus» -, il poeta rende nota l'identità di Himeneo, figlio di Urania e dio delle nozze, conosciuto presso i latini come col nome di Talassio. Modello per l'osservazione onomastica può esser stato il commento di Guarini al v. 1: «Que(n)dam modum graeci hymenaeum ita latini talaβium in nuptiis invocabant» (CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c. 62v; Il passo non viene postillato da Tasso). ♦ **33** L'apparato iconografico è già in Catullo. Il dettaglio delle fiaccole viene desunto dall'epitalamio LXI (vv. 77-78: «Virgo adest, viden ut faces | splendas quatiunt comas?», vv. 97-98: «viden? Ut faces | Aureas quatiunt comas», vv. 121-122: «Tollite pueri faces, | Flammeum videro videre») a cui non si allude nella glossa. I versi non sono annotati dall'autore nel suo postillato catulliano (cfr. CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, cc. 65r-66r). ♦ **40** Scioglie la metafora dei fiori, sotto la cui immagine si celano i baci. Il motivo è di ascendenza catulliana (*Carm.* LXII, VV. 39-47 cfr. CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c. 70v) e verrà ripreso e ampliato in *Osanna* XXVI (cfr. TROTTI 2011, p. 232). ♦ **44a** Amore è paragonato ad un'ape, secondo una similitudine già impiegata nella poesia greca e attorno a cui ruota l'intera stanza. Dietro la generica allusione «come prima havean fatto i poeti greci» potrebbe celarsi un riferimento ai poeti alessandrini, Teocrito, Anacreonte e ad Euripide. L'associazione è infatti in Teocrito, nell'*Idillio Amore ladro di miele*, ove Eros, dopo esser stato punto proprio da un'ape, viene da Afrodite rassomigliato all'insetto perché, come quest'ultimo, è piccolo ma, al tempo stesso, causa grandi ferite (*Id.* XIX 1 sgg), per poi esser ripresa nella sua riscrittura compresa nella raccolta dei *Carmina anacreontea* (cfr. Teocrito, *Idyll.* XIX 4-8, trad. Hesso). E ancora, in un contesto perfettamente lirico, il motivo di Afrodite che volteggia simile ad un'ape è in Euripide, in un coro dell'*Ippolito* (vv. 563 sgg). Nel corpus tassiano il paragone ricorre in *Aminta* ♦ **51-52** Con l'immagine delle «rose» - le labbra della donna - e dell'«aure amorose» - le parole -, prende avvio la metafora vegetale sulla quale è imperniata la strofe successiva. Il binomio «rose» e «aure amorose» in rima è anche nella *Liberata* IV, 30, 7-8, nel canto dominato dalla figura di Armida. «Aura amorosa» è sintagma desunto da Petrarca (cfr. *Rvf* CXLII 5) e ritorna in *Osanna* LXX, al v. 5, in un sonetto in cui, analogamente alla quarta stanza della canzone *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, vi è l'ape. ♦ **61b-62** L'origine

dell'associazione tra la donna e la vite è in Catullo, *Carmina* LXII, vv. 49-50, ove si traduce in immagine naturalistica la necessità da parte della sposa di trovare sostegno nel marito. La trasposizione tassiana non amplifica, anzi riduce al puro elemento della vite la similitudine, eliminando l'ambientazione della terra spoglia propria dell'antecedente latino. ♦ **77-78a** L'autore rivela il calco oraziano da *Od.* I, 12, 45-46, evidente nell'«occulto crebbe», esatta traduzione del «crescit occulto». I versi dell'ode politica, con la celebrazione della fama di Marcello che cresce segretamente come un albero, vengono trasposti in un contesto amoroso e, nella stanza tassiana, a crescere è il nome occulto della donna. Tasso emula anche l'orditura dei versi dell'ipotesto latino, ponendo un *enjambement* di carattere forte tra il sintagma verbale e il sintagma nominale (cfr. SOLDANI 2003, pp. 264-265).

XXVI

Giocato sull'alternanza dei tempi del presente, del passato e del futuro³⁹⁷, il sonetto di schema ABBA ABBA CDC CDC è incentrato sulle prossime nozze di Lucrezia con Paolo Machiavelli³⁹⁸. Composto nell'agosto del 1562³⁹⁹, il testo appare per la prima volta nel *Chigiano*⁴⁰⁰ sempre sequenziale, come in *Osanna*, alla canzone *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, della quale condivide l'argomento e alcuni sviluppi tematici. Intimamente connesso con il componimento precedente, il sonetto ne riprende il *topos* della rosa, quale motivo della perdita della verginità della donna⁴⁰¹, secondo una consuetudine di connessione intratestuale di testi contigui sulla base delle fonti⁴⁰², che risalta, nel commento, dalla menzione di Catullo nella prima *esposizione*. Nel parlare con Amore, la voce sofferente dell'io lirico irrompe manifestando la sua gelosia nell'esclamazione «Misero! Ed io là corro ove rimiri» del v. 9⁴⁰³, e nell'esegesi l'autore ne analizza la natura con una spiegazione di carattere scientifico. Intesa come uno stato fisico, la gelosia è, pertanto, indagata con gli strumenti della scienza medica desunti dai *Problemata* di Aristotele⁴⁰⁴

³⁹⁷ cfr. MARTINI 1984, pp. 95-96. Notevole, in tal senso, il distico iniziale in cui dal tempo del passato remoto di «amai» (v. 1), si passa, senza soluzione di continuità, al «doman» del v. 2.

³⁹⁸ cfr. SOLERTI 1887; BERTONI 1922, pp. 273-318; TASSO 1965.

³⁹⁹ cfr. BALDASSARRI 1984, p. 129.

⁴⁰⁰ *Chigiano* XIX. Si tratta di un «tipico testo di *trapasso* perché riprende e completa l'accento al matrimonio e rafforza la speranza che ella gli si mostri ancora pietosa» (MARTIGNONE 1990a, p. 76).

⁴⁰¹ cfr. POZZI 1974.

⁴⁰² Contigui anche nel *Chigiano*, per la connessione dei due testi si rimanda a COLUSSI 2011, pp. 24-26. Il legame di componimenti vicini mediante l'espedito della «diffrazione» di elementi provenienti da una stessa fonte non è nuovo, ritrovandosi, ad esempio, in Bembo, caso studiato da Zampese, in ZAMPESE 2002, p. 245.

⁴⁰³ cfr. CABANI 2018, p. 76.

⁴⁰⁴ L'opera, letta in un volume contenente diversi testi aristotelici (cfr. ARISTOTELIS, *Problemata in duas dequa- draginta sectiones, in quibus quatuordecim, quae circa jinem / deerant, quae siiones, in quarumque locum totidem ex iis, quae alibi in eo ipso volumine habentur / falso suppositae fuerant, in suum locum restituendas curavimus, qui error in omnibus est Pro/blematum libris, qui ante Venetiis excusi leguntur [...]*, Venetiis In aedibus Aldi et / Andreae Asulani soceri / Mense february / MDXIII, d'ora in poi indicata con ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27. cfr. CARINI 1962, p. 104), è fittamente postillata da Tasso. Analogo trattamento medico compare nel dialogo *Il Forestiero napoletano overo de la gelosia*, ove, sin dalle prime battute, alla domanda del Forestiero napoletano su cosa sia la gelosia, Camillo Coccapani risponde: «Quale non sia lecito dimandare al medico la natura del male» (TASSO 1998, I, p. 201). Per i tempi di stesura dell'opera si rinvia a RAIMONDI 1955, pp. 297-311; TASSO 1958, I, p. 16; VAGNI 2019, p. 1106.

mediati dalla tradizione letteraria antica, virgiliana e petrarchesca, e moderna con Della Casa.

Ragiona con Amore, andando a ritrovar la sua Donna

Amor, colei che verginella amai,
Doman credo veder novella sposa,
Simil, se non m'inganno, a colta rosa
Che spieghi il seno aperto a' caldi rai. 4

Ma chi la colse non vedrò giamai,
Ch'al cor non geli l'anima gelosa;
E s'alcun foco di pietate ascosa
Il ghiaccio può temprar, tu solo il sai. 8

Misero, et io là corro, ove rimiri
Fra le brine del volto e'l bianco petto,
Scherzar la man aversa a' miei desiri. 11

Hor, come esser potrà ch'io viva e spiri,
Se non m'accenna alcun pietoso affetto,
Che non fian sempre vani i miei sospiri? 14

3-4 «Simil, se non m'inganno, a colta rosa | Che spieghi il seno aperto a' caldi rai»: imita il Poeta parimente CATULLO, il quale assomiglia la Vergine al fiore del giardino, et la sposa a quel ch'è già colto, in que' versi: «Ut flos in septis secretus nascitur hortis | Ignotus pecoris».

5a «Ma chi la colse»: intende il marito.

6 «Ch'al cor non geli l'anima gelosa»: il cuore è la sede, come dicono i filosofi, de l'anima nostra. Ma per la gelosia, ch'è una specie di timore, si agghiaccia o si raffreda il sangue ch'è intorno al cuore: «Frigidus [...] coit in precordia sanguis». ARISTOTELE ne' *Problemi*, rende la cagione perch'il sangue quando l'huom si vergogna corra al volto, o si sparga per le guancie, ma ne la temenza si ritiri al cuore. Ma questo effetto più chiaramente

apparisce nel timor di morte, ch' in quest'altra specie di timore il qual è per la cosa amata. Nondimeno i poeti a la gelosia ancora attribuiscono il ghiaccio, come il PETRARCA: «Amor, ch'accende il cor d'ardente zelo, | Di gelata paura il tien costretto, | E qual sia più fa dubbio a l'intelletto, | La speranza, o '1 timor, la fiamma o '1 gelo. | Tremo al più caldo, ardo al più freddo cielo, | Tutto pien di paura, e di sospetto, | Pur come Donna in un vestire schietto | Celi un huom vivo, o sotto un bianco velo». Monsignor DA LA CASA similmente disse a la gelosia: «E mentre con la fiamma il gelo meschi | Tutto il regno d'Amor turbi e contristi».

9 «Misero, et io là corro»: correa di notte per andar a vedere il suo male.

13 «Se non m'accenna»: quasi i cenni bastino a gli amanti.

II 6 VIRGILIO 1969, *Aen.* X: 452 Arcadibus coit... praecordia]

II 6 PETRARCA 1582, Parte prima, cc. 324-325, *Rvf* CLXXXII: 1 ch'accende il cor] che'ncende'l cor; 2 tien] ten; 5 Tremo al...ardo al] Trem'al...ard'al; 6 Tutto pien di paura] Sempre pien di desire; 8 bianco] picciol

II 6 DELLA CASA 2005, p. 27, *Rime* VIII: 4 tutto il regno] tutto'l regno

III 6 ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, *Problematum*, c. 210v: [...] an quia trepidation metus quedam super re inchoada est metus aut refrigeration partis superioris est. Quaobrem facie quoque pallent, qui trepidant, pedibus inte,

Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. sn)

Postilla: metus refrigerium partis superiors (marg. sn)

III 6 ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, *Problematum* c. 225v: cur aves, & hoies, & genus enim refrigeratio est quos igitur sanguinis metus enim refrigeratio est quos igitur sanguis amplius servet

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

◆ **3-4** Nonostante a testo nella chiosa siano citati i versi 3 e 4, l'autore si sofferma solo sul terzo verso. La sposa è paragonata ad una «colta rosa», come in *Osanna* XXV (cfr. COLUSSI 2011, p. 25) e l'esitazione contenuta nell'apposizione ipotetica «se non m'inganno» del v. 3 viene superata rinvenendo in Catullo la fonte di tale associazione. La similitudine è, infatti, desunta dal carme nunziale LXII, di cui si riportano i versi 39-40, corredati di una parafrasi-traduzione sul modello del commento di Guarini di cui Tasso disponeva (cfr. CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c. 72v). Il ricordo catulliano concorre ad accrescere il senso di amarezza, non ritrovando, nel rifacimento cinquecentesco, il sentimento di festosità dell'antico

epitalamio, data, ad esempio, dall'iterata invocazione a Himeno. Nell'imitare *parimente* Catullo, il verso si ripiega, quasi a sancire una perdita, e la chiosa, con la precisazione del modello, «più che la tecnica poetica, sembra seguire la sensibilità di chi vive un dramma passato con una logica d'incubo doloroso» (BASILE 1984, p. 113), enfatizzando la sofferenza del poeta. Viene taciuta, nella riscrittura tassiana del motivo della rosa, l'interferenza con il modello di Poliziano, il quale emerge maggiormente per il verso 4 (Poliziano, *Stanze*, I, 78: «ardisce aprire il seno al sol la rosa». Cfr. TROTTI 2011, p. 232. Per uno studio della ripresa di Poliziano e sul tema della rosa nella *Liberata* cfr. JOSSA 1997, in particolare pp. 109-112.). ♦ **5a** Si esplicita il soggetto del verbo *cogliere*: è il marito a cogliere la rosa e non il poeta-amante, il quale è relegato in una posizione subalterna, estraneo ai fatti. ♦ **6** Definizione della gelosia. La gelosia è una forma di timore, di paura per ciò che si ama e, a causa di essa, diviene ghiaccio, o si raffredda, il sangue attorno al cuore, che è sede dell'anima. L'effetto descritto è analogo, per Tasso, a un luogo dell'*Eneide* (*Aen.* X 451) ove però Virgilio, dicendo che il sangue freddo si raccoglie nel petto, rappresenta gli effetti della paura della morte. La validità dell'immagine virgiliana e, dunque, di quella tassiana sottesa nel sesto verso, è sostenuta scientificamente da quanto teorizzato nei *Problemata* di Aristotele, secondo cui, per il timore, il sangue si ritira nel cuore (vari i passi annotati nell'opera aristotelica che possono esser ricondotti alla chiosa cfr. ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, *Problematum*, c.210v e c. 225v). Così come nel dialogo *Il Forestiero napoletano ovvero de la gelosia*, la riflessione sulla gelosia viene condotta guardando al contempo alla teorizzazione aristotelica e alla tradizione letteraria (cfr. VAGNI 2019). L'associazione della gelosia al ghiaccio trova riscontro letterario nel *Canzoniere* petrarchesco, nel sonetto *Amor, che' ncende il cor d'ardente zelo* (*Rvf* CLXXXII), le cui quartine sono riportate nell'*esposizione* con più di qualche imprecisione, e in Della Casa, *Rime* VIII, 3-4. ♦ **9** La dolorosa corsa del poeta avviene di notte. Con l'ambientazione notturna, non allusa nel testo poetico, il sonetto rientra all'interno di un ben consolidato stilema letterario di ascendenza anche petrarchesca, che prevede che l'io lirico consumi i suoi tormenti amorosi durante la notte (cfr. BASILE 1984, p. 113). Tasso, lettore di Petrarca, ripone una specifica attenzione per tale fenomenologia amorosa, ad esempio, a margine di *Or che'l ciel et la terra e'l vento tace*- *Rvf* CLXIV-, sonetto che, nel suo esemplare del *Canzoniere* con il commento di Castelvetro, evidenzia con una linea verticale accompagnata dalle tre note «elocuzione», «elocuzione», «per essemplio» (PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 304. Le due postille «elocuzione» sono a margine della prima quartina, mentre la chiosa «per essemplio» è a commento dell'intero sonetto.

Nella precisazione «per andar a vedere» si riprende la semantica della visione che scandisce l'andamento del sonetto - «veder», v.2; «vedrò», v.5; «rimiri», v.9-.

XXVII

In una delicata atmosfera notturna modulata a partire da alcune tessere petrarchesche⁴⁰⁵, Tasso prega le stelle affinché lo accompagnino nel suo corso⁴⁰⁶. La lirica si apre con la meravigliosa contemplazione da parte dell'autore del lampeggiare degli astri, paragonato alla luminosità delle «vive facelle» che si scorgono negli occhi degli amanti e le stelle, personificate, divengono interlocutori e confidenti dell'io lirico⁴⁰⁷. La pausa descrittiva, con la suggestiva visione del cielo che predomina la prima quartina, è preludio per il monologo lirico- elegiaco del poeta che risuona nei versi successivi. Tasso, in una splendida proiezione verso il cielo e in un'intima unione con esso, si domanda se «aman forse là suso» (v. 5) e, paragonandosi a Leandro, richiede alle «cortesi luci» di guidarlo, augurando, con un prezioso *adynaton* finale, che vengano rese più belle e chiare dal sole (v. 12).

L'abilità poetica che contraddistingue la fattura del testo è evidente, a livello fonico, dai due infiniti tronchi «scintillar» e «lampeggiar»⁴⁰⁸, da sottili riprese interne, come la simmetria che si crea tra i «cortesi amanti» e le «cortesi luci» (vv. 3 e 6) e, sul piano grammaticale, dai continui mutamenti di soggetto, che provocano un elegante scivolamento, dalla prima persona singolare «Io veggio» (v. 1) alla prima plurale «Noi rimiriam» (v. 4), alla terza plurale, «aman...scorgon» (vv. 5 e 7).

Medesima è l'abilità sul piano esegetico: raffigurando e spiegando il paesaggio notturno che fa da sfondo al sonetto, il poeta cinquecentesco ricorre alla filosofia naturale di Aristotele senza però abbandonare lo sguardo poetico con la citazione di tre versi petrarcheschi in cui, analogamente al sonetto tassiano, l'io lirico contempla di notte il «fiammeggiar tra la rugiada e'l gelo»

⁴⁰⁵ Si veda la sestina *A qualunque animale alberga in terra*, non citata nel commento tassiano, in cui Petrarca si rivolge agli astri cfr. *Rvf* XXII 11: «poi quando veggio fiammeggiar le stelle» e v. 25: «Prima ch'io torni a voi lucenti stelle» (cfr. ANSELMINI 2014, p. 761). Lo scenario ricorda, inoltre, le ottave in cui Erminia dialoga con la luna e le stelle confidando il suo amore (*Lib.* VI 103-105 cfr. TASSO 2009, pp. 421-422).

⁴⁰⁶ Con il sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE, prosegue l'ambientazione notturna specificata nella chiosa al verso 9 del componimento precedente. Il componimento è già nel *Chigiano*, in ventesima posizione e l'intervento correttivo del poeta, nel passaggio ad *Osanna*, si concentra nelle due terzine.

⁴⁰⁷ Come notato da Ferretti anche lo sguardo dell'io lirico è visto «come dall'esterno» (cfr. ANSELMINI 2014, p. 761).

⁴⁰⁸ cfr. *ibidem*.

(*Rvf* CXXVII 59). E ancora, muovendosi tra gli autori volgari, Dante, il padre Bernardo⁴⁰⁹, e greci Museo⁴¹⁰ ricompono il mito di Ero e Leandro, la cui storia è necessaria per la comprensione dell'appello che muove agli astri luminosi.

Caminando di notte, prega le stelle che guidino il suo corso.

Io veggio in cielo scintillar le stelle
Oltre l'usato, e lampeggiar tremanti
Come ne' gli occhi de' cortesi amanti
Noi rimiriam tal'hor vive facelle. 4

Aman forse là suso, o pur son elle
Pietose a' nostri affanni, a' nostri pianti,
Mentre scorgon le insidie, e i passi erranti
Là dove altri d'Amor goda e favelle? 8

Cortesi luci, se Leandro in mare
O traviato peregrin foss'io,
Non mi sareste di soccorso avare. 11

Così vi faccia il sol più belle e chiare,
Siate nel dubbio corso al desir mio
Fide mie duci, e scorte amate e care. 14

1-2 «Io veggio in cielo scintillar le stelle | Oltre l'usato, e lampeggiar tremanti»: de lo scintillar de le stelle rende cagione ARISTOTELE nel secondo de la *Posteriore*, e vuol che paia così per la distanza, per la quale tremano i raggi visuali. Ma la cagione che paiono scintillar oltre l'usato, può essere o amorosa imaginatione, o debolezza di vista, o refrattione, o

⁴⁰⁹ La favola viene pubblicata nel terzo libro delle *Rime* del 1537, con il titolo *Amori*, in esplicito riecheggiamento ovidiano, dando prova di una costante sperimentazione metrica (cfr. FERRONI 2007, pp. 40-41).

⁴¹⁰ Autore forse conosciuto grazie all'edizione in traduzione latina MUSAEI *opusculum de Herone et Leandro. Orphei Argonautica. Eiusdem Hymni. Orpheus de lapidis*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1517 (= MUSEO 1517; cfr. TASSO 2016, p. 244), ma non si esclude che tramite diretto fu il rifacimento del poemetto realizzato dal padre.

rompimento, per così dire, de' raggi a gli specchi. Cioè a quelle minute stille, de le quali è sparsa l'aria ne le nubi, doppo la pioggia, come disse il PETRARCA: «Non vidi mai dopo notturna pioggia, | Gir per l'aere sereno stelle erranti | E fiammeggiar tra la rugiada e'l gelo, | Ch'io non havessi i begli occhi davanti. E convenevolmente gli occhi sono paragonati a le stelle, perchè le stelle sono quasi occhi del cielo, come dissero i nostri poeti.

5a «Aman forse là suso»: ciò è detto per rispetto di Marte, di Febo, di Mercurio e de gli altri erranti, de l'amor de' quali favoleggiarono gli scrittori greci e latini.

7 «Mentre scorgon l'insidie, e i passi erranti»: ha riguardo al luogo già citato di CATULLO: «Aut quam sidera multa, cum tacet nox, furtivus hominum vident Amores».

9 «Cortesi luci, se Leandro in mare»: Leandro, giovane d'Abido, s'accese de l'amor di Hero, vergine di Sesto, e passava di notte quel breve spatium di mare, ch'è tra l'uno e l'altro luogo. Come disse DANTE «Ma l'Hellesponto, dove passò Serse | [...] | Per mareggiare in fra Sesto et Abido, | Tanto odio da Leandro non sofferse». La favola è descritta in lingua greca leggiadrissimamente da MUSEO, et in questa dal signor Bernardo TASSO, padre de l'Autore.

II 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 240, *Rvf* CXXVII: **59** Et] E; **60** Ch'io havessi i begli occhi davanti] Ch'i non hauesse i begliocchi dauanti

II 7 CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c. 19r, *Carmina* VII 8: furtivus hominum vident Amores] Furtivos hominum uidet amores.

II 9 DANTE 1564, Stamp. Barb. cr. Tass. 28, c. 256r, *Purg.* XXVIII: **71** Ma l'Hellesponto] Ma Hellesponto; **74** in fra] intra

III 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 240, *Rvf* CXXVII, 60-61: Ch'i non havesse i begli occhi davanti] ove la stanca mia vita s'appoggia

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx)

Postilla: el(ocuzio)ne (marg. dx)

III 7 CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c.19r, *Carmina*, VII 7-8: Aut qu(am) sidera multa, cu(m) tacet nox, | Furtivos hominum videt amores.

III 7 CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c.19r, *Carmina*, VII 7-8*: Cum tacet nox ipum illud noctis indicare ut quod

III 9 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 256r, *Purg.* XXVIII 71-74: Ma Hellesponto, la' ve passò Xerse,
| Anchora freno a tutti orgogli humani, | Più odio da Leandro non sofferse | Per mareggiar, intra Sesto, & Abido |
Che quel da me, perch'allhor non s'aperse

Postilla: mareggiar (marg. dx)

◆ 1-2 Per lo scintillio delle stelle Tasso ricorre in un primo momento all'autorità di Aristotele e, alludendo a quanto esposto nel secondo libro de la *Posteriore*, afferma che le stelle sembrano scintillare per la distanza, per i raggi visuali (cfr. ARISTOTELE 1559, Stamp. Barb. Cr. Tass. 26). Ma la causa dell'effetto luminoso può essere ricercata altrove, nell'*amorosa immaginazione*, nella debolezza della vista, o ancora nella *refrattione*, o rompimento, per così dire, de' raggi a gli specchi. Subito, dismesso il ruolo di filosofo naturale, la suggestione notturna viene spiegata con la canzone petrarchesca CXXVII, i cui versi, estrapolati dalla compagine strofica, divengono «puro frammento lirico di un sublime paesaggio notturno» (BASILE 1984, p. 135) e la cui citazione diviene il centro focale della chiosa. Due dei versi riportati sono evidenziati con una linea verticale posta sul margine destro nel postillato dell'autore, a pagina 240. ◆ 5a Ad impreziosire l'ipotesi avanzata da Tasso è il riferimento agli amori delle divinità definite *erranti*, cantati dagli antichi poeti greci e latini. ◆ 7 Personificate, le stelle guardano gli uomini. Rappresentate nell'atto di vedere, la loro umanizzazione è realizzata sull'esempio di Catullo, *carme* VII, vv. 7-8, già citato in *Osanna* XXV, *esposizione* 14. Dai versi catulliani Tasso, però, abbandona la suggestione sonora di estrema bellezza contenuta nell'inciso temporale «cum tacet nox», sottolineata dal poeta nella sua edizione di Catullo con il commento di Guarini, recuperando e rinnovando solo l'immagine delle stelle. Desume, infatti, dall'esempio latino solo la movenza verbale, cambiando l'oggetto della visione, non i *furtivi amori*, bensì «le insidie e i passi erranti», modulando di conseguenza, il discorso verso toni più drammatici, con un'umanizzazione delle stelle non solo nell'azione, ma anche nei sentimenti - «pietose» era l'attributo a loro dedicato nel v. 6 -. La precisazione dell'autore - «luogo già citato» - funge da connettivo intertestuale tra *Osanna* XXV e *Osanna* XXVII. ◆ 9 L'*esposizione* ripercorre la favola d'amore tra Ero e Leandro, modellata sui citati versi danteschi di *Purg.* XXVII 71-74, suggerendo al lettore una rassegna di autori che si sono dedicati alla sua trattazione: Dante, Museo e Bernardo Tasso. Analogo riferimento al poeta greco e al suo poemetto, conosciuto da Tasso grazie alla traduzione del padre, è nel secondo libro dei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 108).

XXVIII

Nel sonetto *Fuggite egre mie cure, aspri martiri*⁴¹¹ l'amante, dopo aver compiuto il viaggio di notte, può finalmente accostarsi alla sua donna e ammirarla⁴¹². Lirica di fattura antica, come testimonia la sua presenza nella raccolta eterea⁴¹³ e nel *Chigiano XXI*⁴¹⁴, essa, sin dalla sua prima redazione, si distingue per la continuità tra quartine e terzine⁴¹⁵ e per un tessuto lessicale animato da un contrasto luminoso, in cui notevole è la tematica della donna-sole, sottolineata anche nelle *esposizioni*.

Appressandosi a la sua Donna, dice a' suoi pensieri et a' suoi affanni che si partano da lui.

Fuggite egre mie cure, aspri martiri
Sotto il cui peso giacque oppresso il core,
Che per albergo hor mi destina Amore
Di nova spene e di più bei desiri. 4

Sapete pur, che quando avien ch'io miri
Gli occhi infiammati di celeste ardore,
Non sostenete voi l'alto splendore,
Né 'l fiammeggiar di que' cortesi giri, 8

Quale stormo d'augei notturno e fosco,
Battendo l'ale inanzi al dì che torna,
A rischiarar questa terrena chiostra. 11

E già, s'a certi segni il ver conosco,
Vicino è il Sol che le mie notti aggiorna,

⁴¹¹ Testura metrica: ABBA ABBA CDE CDE. Come rilevato da Pestarino, le rime A e B consuonano e B «condivide la tonica con tutte e tre le rime delle terzine», creando una trama fonica particolarmente coesa in grado di determinare particolare rilievo fonosimbolico, evidente sin dall'attacco consonantico (cfr. TASSO 2013, p. 25).

⁴¹² cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 76.

⁴¹³ *Eteree IV*.

⁴¹⁴ Per la rielaborazione della prima terzina nel passaggio dalla redazione eterea a quella del *Chigiano* cfr. DANIELE 1998, pp. 22-23.

⁴¹⁵ TASSO 2013, p. 25.

1-2 «Fuggite egre mie cure, aspri martiri | Sotto il cui peso giacque oppresso il core: «Egre cure», dice il Poeta, perché fanno gli huomini infermi, come «pallida mors».

3-4a «Che per albergo hor mi destina Amore | Di nova spene»: quasi ne l'amore habbia luogo il destino, ma non sempre, cioè non quando ripugna a l'appetito del senso, ma hora che mi lascio condurre ove gli piace.

4b «e di più bei desiri»: inganna se medesimo a guisa d'innamorato, quasi preponendo Amore a la Filosofia.

5a «Sapete pur»: perchè n'haveva fatta altra volta esperienza, laonde era lieto per la presenza de la sua Donna, e dolente per allontanarsene.

9a «Quale stormo»: paragona la sua Donna al sole e i suoi dolenti pensieri a gli uccelli notturni, i quali non aspettano la luce, volendo forse accennar la civetta uccello sacro a Pallade, perchè egli fu sempre desiderosissimo di sapere.

13-14 «Vicino è'l Sol che le mie notti aggiorna, | E veggio Amor che me l'addita, e mostra»: il sole non ha bisogno alcuno d'esser mostrato a dito, perchè a tutti è manifesto per la sua chiarissima luce. Ma Amore tratta il Poeta da cieco, quasi stimandolo una civetta a que raggi. Et questo è uno scorno fattogli per disprezzo de la filosofia, overo ha risguardo al sole, che già comincia ad apparire. «addita»: come [13] «aggiorna», non si trova usata dal PETRARCA se non passivamente: «Che per cosa mirabile s'addita, | Chi vuol far d'Helicon nascer fiume». Il Poeta nondimeno l'usò attivamente ancora, come prima havea fatto DANTE: «Che questo, ch'io t'addito, | È miglior fabro del parlar materno».

II [13] PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 24, Rvf VII: 8 Helicon] Helicon

II [13] DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 250v: **116-117** Che questo, ch'io t'addito, | è miglior fabro del parlar materno] Col dito (et addito un spirito innanzi,) | Fu miglior fabbro del parlar materno

III [13] PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 24, Rvf VII 8: Che per cosa mirabile s'addita
Postilla: mirabile (marg. sn)

III [13] DANTE 1564 Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 250v, *Purg.* XXVI 116- 117: Col dito (et addito un spirito innanzi,) | Fu miglior fabbro del parlar materno
Postilla: el (marg. sn)

◆ **1-2** Il poeta, rivolgendosi alle sue sofferenze ed esortandole a fuggire, le chiama «egre cure», perché, come la *Pallida mors* di Orazio, rendono gli uomini «infermi» (ORAZIO 1483, c. 8, *Carm.* I 4, 13-14; fonte già citata in *Osanna XXIII, esposizione* 2. cfr. TASSO 2016, p. 244). Il rinvio a Orazio è giustificato sul piano retorico, in quanto il sintagma tassiano è costruito in maniera identica a quello latino, con un aggettivo che si riferisce all'effetto provocato dal nome a cui si accompagna. ◆ **3- 4a** Scacciati i dolori e le sofferenze, Amore conduce il poeta verso una nuova e straordinaria speranza. L'espressione «per albergo hor mi destina Amore» è spiegata sostenendo che il destino può aver luogo nell'Amore, ma solo quando non contraddice «l'appetito del senso» e, pertanto, quando è guidato dal piacere. ◆ **4b** L'inganno dell'innamorato è di preferire i «più bei desiri» di Amore alla Filosofia. ◆ **5a** L'io lirico si allietta per la «presenza» della donna ed è, invece, preda del dolore quando l'amata si allontana, specificazione quest'ultima cui non si allude nei versi. ◆ **9a** Duplice similitudine di origine naturalistica: la Donna è il sole e i pensieri del poeta sono come gli uccelli notturni che si ritirano prima del sorgere del giorno. Il secondo paragone, nel commento, è impreziosito dall'ipotesi che per lo «storno d'augei notturno e fosco» si intenda la civetta, animale sacro ad Atena, dea della Sapienza, in quanto l'io lirico è spinto verso il sapere. ◆ **13-14** Amore mostra e addita il Sole al poeta. Tale azione è resa necessaria in quanto l'amante è cieco, privo del senso della vista ed è, dunque, trattato da Amore come se fosse una civetta, poiché preferendo Amore, disprezza la Filosofia e ha riguardo al Sole che comincia ad apparire. La dimensione simbolica sviluppata nel commento è assente nel testo. ◆ **[13]** Chiosa grammaticale. L'uso attivo del verbo «additare» è autorizzato sull'esempio dantesco di *Purg.* XXVI 116-117. In Petrarca è attestato, invece, solo la forma passiva come in *Rvf* VII 7-8.

XXIX

Tematicamente affine a *Fuggite egre mie cure, aspri martiri (Osanna XXVIII)*, nel sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC⁴¹⁶ l'io lirico racconta che, quando vede la sua amata, è preso da una felicità tale da dimenticare le sofferenze patite per lei. Il componimento, già presente nelle giovanili *Rime eteree*, si caratterizzava, sin dalla prima redazione, per le rime dantesche *m'impetra: impetra: s'arrettra: pietra*, filtrate dall'esperienza bembiana⁴¹⁷, che ponevano il testo sul solco della tradizione petrosa⁴¹⁸. La tematica, come individuato da Pestarino⁴¹⁹, è affrontata in trattati amorosi e opere di matrice platonica e ficiniana, come in *Sopra lo amore II 6*⁴²⁰, nel *Cortegiano*⁴²¹ e nel *Trattato dell'Amore humano* del Nobili⁴²².

La fenomenologia amorosa descritta trova un momento determinante nel silenzio dell'amante di fronte alla donna (v. 5), motivo topico sviluppato in un verso che molto deve a Petrarca, in particolare a *Rvf CL 9*, «Talor tace la lingua, e'l cor si lagna», ma anche a *Rvf CLXX 12-13* «Et veggi' or ben che

⁴¹⁶ La testura è analizzata nel *Cavaletta* (cfr. *Cavaletta 58-59*) e un'osservazione circa la «progressione ritmica di cui è prova lo schema invertito delle terzine» è in TASSO 2013, p. 31. Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123.

⁴¹⁷ cfr. Bembo, *Rime LXXIX*, sonetto *Tosto che'l dolce sguardo Amor m'impetra*. Cfr. DANIELE 1998, p. 19.

⁴¹⁸ I due sonetti costituivano una sequenza unitaria già nella raccolta delle *Rime eteree (Eteree V)*, per un'affinità non solo tematica ma anche fonica (cfr. TASSO 2013, p. 31), un'unità mantenuta anche nel *Chigiano* (rispettivamente *Chigiano XXI e XXII*) e in *Osanna*. Da un punto di vista redazionale, il rifacimento più vistoso riguarda l'ultimo verso, anticamente «Ché quanto unqua sofferarsi allhora oblio», poi sostituito dalla lezione del *Chigiano* «E per un riso oblio mille tormenti», mantenuta in *Osanna*.

⁴¹⁹ cfr. TASSO 2013, pp. 33-34.

⁴²⁰ cfr. FICINO 1998, pp. 37-38: «sempre avviene che gli Amanti hanno timore e riverenza all'aspetto della persona amata»

⁴²¹ *Cortegiano IV 65*: «[...] l'anima si diletta e con una certa maraviglia si spaventa e pur gode e, quasi stupefatta, insieme col piacere sente quel timore e riverenza che alle cose sacre aver si sole e parlar d'esser nel suo paradiso».

⁴²² cfr. FLAMINIO DE' NOBILI 1895, c. 34r: «Oltre a questo proprio timore, e naturalissimo compagno della speranza, hacci un altro il quale più propriamente rispetto e riverenza si chiamerebbe. Percioché ritenendo l'amante bell'animo suo la imagine della cosa amata per forma eccellentissima di bellezza e di valore, et adorandola per cosa divina, conviene che singular rispetto e riverenza le porti, et alla presenza sua pieno di spavento e quasi attonito si rimanga» (seguono citazioni tratte da *Rvf CXXVI 53-63 e CLXX 13-14*); c. 36v: «l'altra maniera di timore, la quale altrimenti si chiama rispetto e riverenza, nell'amor sincero e puto non infetto dalla gelosia, sempre dee ritenere il suo luogo». Questo passaggio è sottolineato da Tasso con la postilla «riverenza e rispetto specie il timore»; c. 45r: «quando siamo presenti alla Donna amata non solo fugge l'appetito del cibo e del sonno, ma pure una parola non possiamo formare, né concetto alcuno ci viene in mente, e del tutto insensati habbiamo figura».

caritate accesa | lega la lingua altrui, gli spirti invola»⁴²³. Tali fonti non sono, però, in alcun modo contemplate nell'unica chiosa posta a commento del testo, una nota essenziale in cui Tasso dice di fare «a gara» solo con Saffo⁴²⁴, escludendo, in tal modo, la poesia trecentesca e la trattatistica cinquecentesca. Stando alle parole del poeta, l'archetipo è, dunque, il *Carme* saffico XXXI⁴²⁵ e il suo successivo rifacimento catulliano, *Carmina* LI, 1-6⁴²⁶. La citazione dei due testi imposta, sin da subito, il discorso tassiano su di un asse squisitamente letterario, specificando che non si tratta di un rifacimento del frammento greco, e istituendo una similarità tra la propria «infermità amorosa» e quella di Saffo e Catullo, cui allude anche Plutarco, il «medico de gli animi» nei *Moralia*, opera postillata durante gli anni di reclusione a Sant'Anna⁴²⁷.

Il tormento descritto fa sì che Tasso possa ergersi a nuovo Saffo, a nuovo Catullo, ma anche a nuovo Antioco, realizzando nel commento un'analisi letteraria che è anche «analisi autobiografia del poeta», di ciò che «appartiene alla sua storia» e che ripete un atteggiamento di tragico fallimento affettivo,

⁴²³ cfr. TASSO 2013, p. 32.

⁴²⁴ Come sottolineato da Basile «Il tentativo (che per ambizione di modelli ha pochi equivalenti nel Cinquecento) ha sempre sollecitato la curiosità degli esegeti del Tasso, in questo caso più sconcertati che attratti dal parallelo. Il nome di Saffo e la presenza di un'ode celebre [...] ha imposto rapporti ardui, e non certo favorevoli, sul piano del *gusto* al lirico cinquecentesco» (cfr. BASILE 1984, p. 123). A tal proposito si veda anche SAINATI 1912, p. 33.

⁴²⁵ Il giudizio su Saffo nel Cinquecento era formulato quasi esclusivamente sulla base di Alicarnasso, il quale nel *De compositione verborum* tramandando la *Pregliera ad Afrodite*, ne lodava la vaghezza e la grazia dello stile (CV 23.12, 15; sul passo si veda almeno DONADI- MARCHIORI 2014, pp. 54, 152 e sgg.) e non si esclude la possibilità che Tasso conoscesse il testo grazie alla mediazione filologica dello Stephanus cfr. DIONYSII ALICARNASEI 1547, cap. XXIII (cfr. BASILE 1984, p. 124). Moderna edizione dei *Frammenti* di Saffo in SAFFO 1997, SAFFO 2014.

⁴²⁶ Saffo e Catullo sono affiancati in ANDRÉ 1566, pp. 39-40 (cfr. BASILE 1994, I, p. 40).

⁴²⁷ CHINES 2000, p. 58 e sgg. L'esemplare *Opuscola omnia*, Venezia, G.A. de Sabio e fratelli, 1532 è oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. cr. Tass. 2 (cfr. CARINI 1962, p. 98; BALDASSARRI 1999a, p. 407; BASILE 2000, p. 240-241; CHINES 1998). Da Napoli il 21 luglio 1588 l'autore faceva richiesta degli *Opuscoli* per rileggerli (TASSO 1852-1855, IV, p. 83), una richiesta non soddisfatta, come induce a pensare l'iterata domanda del testo insieme ad altri «libretti», nella missiva inviata da Roma il 10 gennaio 1589 (TASSO 1852-1855, IV, p. 158). Secondo quanto ricostruito da Basile, Tasso annotò la stampa tra il 1585 e il 1595, tenendola sino alla fine e, contemporaneamente, si servì anche di un'edizione più completa (Plutarco Chaeronensis, *Moralia*, G. Xylandro interpretae, Basileae, Per Th. Guarinum, 1570) come sembrerebbero suggerire determinate riprese da opuscoli non inclusi nella stampa del 1532 che appaiono ne *Il Conte*, nel *Mondo Creato* e nel *Giudicio* (cfr. BASILE 1998, p. 68; BASILE 2000, p. 241; CHINES 1997, p. 238; GIRARDI 2002, p. 189). Per la ricezione dei *Moralia* in età moderna cfr. DE BARTOLO 2011.

di amori “discordi” (“impossibili” diremmo noi) a cui il poeta vuole, attraverso l’allusione erudita, dare una parvenza di sofferta vitalità»⁴²⁸:

Leggendo la spiegazione che Tasso offre al proprio sonetto, si ha quasi la percezione che la nota sia incompleta. Un senso di incompletezza è, ad esempio, dato dall’assenza del rilievo dei calchi «gran fiamme ond’arsi» (v. 3), «per tema il core impetra» (v. 4), «son muti sospiri accenti e sparsi» (v. 6)⁴²⁹, così come appare sospesa l’osservazione che rispetto all’ipotesto greco l’autore reca «altre cose a l’incontro»⁴³⁰, lasciando al lettore il compito di individuare le divergenze tra i testi. Si osservi, infine, come nel commento non si proceda in ordine ad analizzare i versi, ma, dopo il primo verso, viene toccato il v. 14, per poi concludere l’*esposizione* con il commento ai vv. 12-13.

Dice che quando vede la sua Donna rimane così contento de la sua cortesia, che si scorda tutti i tormenti i quali ha sopportati per lei.

Veggio, quando tal vista Amor impetra,
Sovra l’uso mortal Madonna alzarsi,
Tal che rinchiude le gran fiamme ond’arsi
Maraviglia, e per tema il cor impetra. 4

Tace la lingua allhor e ’l piè s’arresta,
E son muti sospiri accesi e sparsi;
Ma nel volto potrebbe ancor mirarsi
L’affetto impresso quasi in bianca petra. 8

Ben essa il legge, e con soavi accenti
M’affida, e forse perchè ardisca e parle,
Di sua divinità parte si spoglia. 11

Ma sì quello atto adempie ogni mia voglia,

⁴²⁸ BASILE 1984, p. 129.

⁴²⁹ Cfr. BASILE 1984, p. 126.

⁴³⁰ *Osanna XXIX, esposizione 1.*

Ch'io non ho che cercar, nè che narrarle,

E per un riso oblio mille tormenti.

14

1 «Veggio, quando tal vista» gareggia con SAFO, non traducendo, ma recando altre cose a l'incontro. I versi saffici son questi «Φαίνεται μοι Κείνος ἴσος θέσιση | Εμμεν' ἀνήρ ὅστις ἐναντίον τοι | Ιζαν'ει, καὶ πλασίον ἀδὺ φωνού-| σας ὑπακούει | [...] Καὶ γελωσας ἡμερόεν τό μοι τὰν | Καρδίαν ἐν σήθεσιν ἐκ' | ὄασεν, | Ως ἴδον δε, βρόγγχον ἐμοὶ γὰρ αὐδᾶς | Οὐδέν ἔθ' ἤκει | Ἀλλὰ κάμμ γλῶας ἔαγ', αὐδέ λέπτ' | Αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑποδεδρόμακεν. | Ομμά τεασιν δι' ἐδέν ὄρημι βομζεῦ- | σιν δ' ἄκοαι μοι | Καθ δι' ἰδρῶς φυχρὸς χέεται τρῶμος δὲ Ε| Πᾶσαν αἰρεῖ χλωροτέρη δὲ ποίας | Εμμί τεθναν' αι δι' ολίγου δέοισα, | Φαίνομαι απνοισ». Ne' quali [versi] SAFO agguaglia ad un Dio, anzi vuol che superi gli Iddij, s'è lecito dirlo, colui che ti siede a l'incontra e ti riguarda e t'ascolta. Dapoi quasi dimenticatasi d'haverlo fatto felice come un Dio, il fa misero et infermo d'amorosa infermità, come fece parimenti CATULLO: «Ille mi par esse Deo videtur. | Ille si fas est, superare Divos. | Qui sedens adversus identidem te | Spectat, et audit, | Dulce ridentem: misero quod omnes | Eripit sensus mihi, etc.». Ecco come subito per un riso diviene misero d'Iddio. Ma il Poeta [14] «per un riso oblia mille tormenti», e paragonando la sua Donna a le cose immortali et divine, e se stesso a gli infermi, numera i segni de l'infermità, lo stupore, l'ardore, la pallidezza, l'impedimento della lingua, o 'l silentio. Ma 'assomiglia nondimeno a quegli infermi, che ricuperano la salute, in que' versi: [12-13] «Ma si quello atto adempie ogni mia voglia | Ch'io non ho che cercar»: imperochè sana è quell'anima che più non desidera. Di questa infermità di Safo, simile a quella d'Antioco, s'avide il buon filosofo PLUTARCO, medico de gli animi, quando egli disse: «Sapphica illa ei contigerunt, vocis suppressio. Haesitatio stupor expallescencia».

Π 1 SAFFO 2015, p. 35, fr. 31: 1-16: Φαίνεται μοι Κείνος ἴσος θέσιση | Εμμεν' ἀνήρ ὅστις ἐναντίον τοι | Ιζαν'ει, καὶ πλασίον ἀδὺ φωνού-| σας ὑπακούει | [...] Καὶ γελωσας ἡμερόεν τό μοι τὰν | Καρδίαν ἐν σήθεσιν ἐκ' | ὄασεν, | Ως ἴδον δε, βρόγγχον ἐμοὶ γὰρ αὐδᾶς | Οὐδέν ἔθ' ἤκει | Ἀλλὰ κάμμ γλῶας ἔαγ', αὐδέ λέπτ' | Αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑποδεδρόμακεν. | Ομμά τεασιν δι' ἐδέν ὄρημι βομζεῦ- | σιν δ' ἄκοαι μοι | Καθ δι' ἰδρῶς φυχρὸς χέεται τρῶμος δὲ Ε|

Πᾶσαν αἰρεῖ χλωροτέρη δὲ ποίᾳς | Εμμί τεθναν' αἰ δι' ολίγου δέοισα, | Φαίνομαι ἀπνοῖς] φαίνεται μοι κηῖνος ἴσος
 θέοισιν | ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντίος τοι | ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεῖ| σὰς ὑπακούει | καὶ γελαισίας ἡμέροεν, τό
 μ' ἤ μ' ἄν | καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, | ὡς γὰρ <έξ> σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώναι- | σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει, | ἀλλὰ καὶ
 μὲν γλωσσοῦ ἔαγε, λέπτον | δ' αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρομήκεν, | ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπρρόμ- | βεῖσι δ'
 ἄκουαι, | ἔμμι, τεθ' νάκην δ' ὀλίγω πιδεῦης | ἀ δὲ μ' ἴδρωσ καχχέεται τρόμος δὲ | παῖσαν ἄγρει, χλωροτ' ἔρα δὲ
 π' οἴας | φαῖνομ' ἔμ' ἀύ[ται· | ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ ἴκαὶ πένητα.

Π 1 CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974, c. XLr, *Epigr.* XLVII (LI): 5 omnes] omneis

ΠΙ 1 CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974, c. XLr, *Epigr.* XLVII (LI), 3-4: Qui sedens aduersus identidem te | Spectat.
& audit

ΠΙΙ 1 CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974, c. XLr, *Epigr.* XLVII (LI), 5*: Dulce ridentem, pro dulciter nomen pro
aduerbio

◆ 1 Nel paragonare i propri versi a quelli di Saffo, la cui straordinarietà è sintetizzata nel tema della divinizzazione di colui che siede accanto all'amata, Tasso precisa che la gara con il modello antico non si attua entro i confini di una fedele traduzione, bensì dell'innovazione, non esplicando gli elementi aggiunti. Il poeta è soggetto al medesimo processo di divinizzazione, ma è, al contempo, preda dell'infelicità amorosa e così la nota di commento «tende ai grandi versi di Catullo, spesso uniti, nei commenti umanistici, al frammento saffico» (BASILE 1984, p. 127) cui segue, simmetricamente, come già per il frammento saffico, una breve spiegazione dei versi latini, sottolineando che la causa della miseria dell'amante è nel riso (si noti come nel Vat. Lat. 9974 l'attenzione tassiana è attratta dal «dulce ridentem» e dall'analisi grammaticale che ne dà Guarini). Diversamente dal carne catulliano, però, in Tasso è proprio il riso a far dimenticare i «mille tormenti» e la donna è accostata a ciò che è immortale e divino. L'autore analizza, poi, in termini piuttosto oggettivi e impersonali i tratti della malattia, «lo stupore», «l'ardore», il pallore, la difficoltà a parlare e il silenzio, sintomi che Plutarco nei *Moralia* addita come sintomi saffici (*Moralia* IX, 763).

XXX

Con il sonetto *Questa rara bellezza, opra è de l'alma* di schema ABBA ABBA CDE CED, Tasso si interroga invano sulla vera natura della bellezza. Come esplicitato nell'*argomento*, egli è mosso quasi da *maraviglia*, resa dalle progressive interrogative in cui si articola la sintassi del testo, e dal *parlar disgiunto*, dato dalle continue serie coordinative e disgiuntive in cui il poeta presenta a sé stesso le varie ipotesi, che trovano, nelle glosse di commento, supporto filosofico e letterario. Sul terreno filosofico ne ricerca la soluzione in Plutarco, di cui rivela al lettore la sua lettura in una versione latina, in Plotino e nei Platonici. La filosofia diviene, dunque, «ultimo approdo» di una «ricerca lungamente espletata nella minuzia del riscontro stilistico»⁴³¹ e il mosaico di teorie filosofiche e letterarie che si compone a poco a poco, leggendo le *esposizioni*, si rivela, però, un sapere enciclopedico che non riesce a comporsi in una teoria unitaria in grado di convincere l'autore, che nell'*argomento* dice, infatti, «mostra di non saperlo». La bellezza, dunque, a questa altezza del canzoniere amoroso del 1591⁴³², concordemente con quanto espresso ne il dialogo *Il Minturno*, è «un non so che d'eterno e divino, non so però quel che sia, perché se potesse definirsi, potrebbe aver termine [...]»⁴³³.

Chiede, quasi maravigliando, di quel che sia la bellezza; e mostra di non saperlo, ma di sentirne solo gli effetti.

Questa rara bellezza, opra è de l'alma
Che vi fa così bella, e'n voi traluce
Qual da puro cristallo accesa luce?
È sua nobil vittoria, e quasi palma? 4

O gloria od arte, e magistero è d'alma
Natura? O don celeste, o raggio e duce
Ch'al vero Sole, onde partì, conduce,
Et aggravar no'l può terrena salma? 8

⁴³¹ BASILE 1984, p. 165.

⁴³² cfr. *Osanna* CLIV.

⁴³³ TASSO 1998, II, p. 1008.

Le sembianze, i pensier, gli alti costumi
Tutti paion celesti; e s'io n'avampo
Non par ch'indi mi strugga e mi distempre. 11

Lontano io gelo, et ombre oscure e fumi
Par ch'io rimiri; in così dolci tempore
De' begli occhi me illustra il chiaro lampo. 14

[1] Chiede, quasi dubitando, quel che sia la bellezza; e'1 primo dubbio è intorno a l'opinione di PLUTARCO, il qual disse (che per difetto del testo greco abbiamo scritte qui le parole latine): «Pulchritudo corporis opus est animae gratificantis ei decus formae». La qual opinione adduce prima, accennando, che la sua Donna era più gratiosa, come si dice, che bella, o più bella d'animo, che di corpo.

4 «E sua nobil vittoria, e quasi palma»: questa è opinione di PLOTINO, il quale estimò che la bellezza non fosse altro che vittoria de la forma sopra la materia: perchè vincendo a l'incontro la materia, nascerebbono i mostri.

5-6 «O gloria, od arte, e magistero è d'alma | Natura? O don celeste, o raggio e duce»»: «arte de la Natura», disse, ad imitatione di DANTE, il qual primo havea detto: «Lo motor primo a lui si volge lieto | Sovra tante arte di natura». Ma da tutti i Platonici prima fu detto «Natura artifex», o come noi parliamo, «Maestra Natura». Hora, lasciando la consideratione de le parole da parte, in questo quaternario dubbita se la bellezza sia opera de la natura, o dono d'Iddio e raggio de la Divinità, come estimano i Platonici, e par che s'appigli più a questa opinione. La chiama ancora [6] «duce», perch'ella riconduce al cielo per quella via ch'è detta Metodo risolutiva.

9-10a «Le parole, i pensier, gli alti costumi | Tutti paion celesti»: da l'apparenza la giudica celeste.

10b-11 «e s'io n'avampo | Non par ch'indi mi strugga e mi distempre»: da gli effetti apparenti conchiude ch'ella sia divina.

13b «in così dolci tempore»: se non produce amor divino, almeno produce amor di virtù.

II 5-6 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 247r, *Purg.* XXV: 71 tante] tanta

III 4 PLOTINO 1540, Stamp. Barb. Cr. Tass. 19, *Enneadi* I vi 3-4, c. XXXIV: Animus per innatam sibi formulam pulchritudinis agnoscit pulchritudinem in corporibus: Quae foret ipsa dea si auferretur materia. Ac sive sit in simplici sive composito corpore, provenit, ex victoriae divinae artis in materiam

Postilla: pulchritudi provenit ex victoria divinae artis in materiam (marg. sn)

III 5-6 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 247r, *Purg.* XXV, 70-71: Lo motor primo a lui si volge lieto |
Sovra tante arte di natura.

Segno di attenzione: parentesi graffa (marg. dx)

Postilla: Bel. (marg. dx)

◆ [1] Il poeta si interroga su cosa sia la bellezza e il primo quesito che si pone è se essa sia opera dell'anima come sosteneva Plutarco, di cui allega una citazione tratta dal *Pro pulchro* tramandato dalle *Sententiae* di Stobeo (*Loci communes*, p. 563; cfr. BASILE 1984, p. 166, TASSO 2016, p. 246). La medesima *opinione* plutarchea è nel *Minturno*, nelle parole di Girolamo Ruscelli: «Io non so quale altra [definizione della bellezza] addurne che più vi piaccia; ma vi deono pur sovvenire quelle di Plutarco e di Plotino: l'uno è che la bellezza sia un ornamento o vero un animo che risplenda nel corpo; l'altra che sia una vittoria che la forma vittoriosa riporta de la materia» (TASSO 1958, II, II, p. 933; cfr. BASILE 1984, p. 167). Il passo del dialogo sembra rispondere, avvicinandosi maggiormente alle idee platoniche, a ciò che veniva scritto nelle giovanili *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna*, quando la bellezza veniva definita «splendore dell'anima che traluce fuori per questa massa terrena delle membra» (TASSO 1875, II, p. 97; cfr. BASILE 1984, p. 168). ◆ 4 Il verso 4 è traduzione poetica dell'opinione di Plotino (*Enn.* I, VI 3-4), secondo la quale la bellezza deriva dalla vittoria della forma sulla materia. La teoria filosofica è sottolineata con cura e annotata da Tasso con la postilla «pulchritudi provenit ex victoria divinae artis in materiam» nel suo esemplare con le *Enneadi* plotiniane, in una sezione dedicata alla bellezza fittamente postillata dal poeta. La tesi ficiniana compare nel *Minturno* (cfr. TASSO 1958, II, II, p. 933; cfr. BASILE 1984, p. 167), nel medesimo passo citato per l'*esposizione* al v. 1, ove vi è anche il suo superamento (cfr. TASSO 1958, II, II, p. 933: «[...] A queste si potrebbe aggiungere che la bellezza sia uno sembante ovvero una imagine del bene, sì come la bruttezza è una oscura faccia del male»; cfr. ARDISSINO 2002a, p. 119). ◆ 5-6 Nei vv. 5 e 6 il poeta si chiede se per la bellezza si possa parlare di «arte de la Natura», come disse Dante in *Purg.* XXV 70-71 (versi annotati con la postilla di

apprezzamento «Bel.» dall'autore nel suo esemplare con il commento di Vellutello e Landino del fondo Barberiniano, cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 247r), sottintendendo la concezione platonica della «Natura artifex». Ma, al di là, della ripresa letterale dantesca, ciò che preme maggiormente a Tasso è la vera natura della bellezza, la quale può esser ritrovata nella concezione platonica della beltà come «raggio de la Divinità», e può, esser, dunque, chiamata «duce», in quanto conduce al cielo per la via detta «Metodo resolutiva» e diviene forma di elevazione.

XXXI

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD, il poeta si addolora per un *impedimento* e per una *interpositione*, un ostacolo non precisato che si frappone tra l'amante e l'amata, causando la privazione dell'oggetto d'amore. Una *minaccia* si affaccia, dunque, nel testo, per il quale, è poco «comprensibile» la sua «inclusione fra quella visione felice e i felici atti cortigiani» che prende forma nel gruppo successivo di componimenti⁴³⁴. Gli *impedimenti* e le *interposizioni* temuti sono illustrati dall'autore nel corso della lirica, alla cui unità argomentativa corrisponde un'estrema coesione retorica tra le diverse ripartizioni data proprio dal susseguirsi delle varie evocazioni, al *mar turbato*, alla *nube*, alla *terra*, alla *luna* e al *dolor*. In sede di commento il poeta, nel ripercorrere le possibili cause degli impedimenti, ora tocca fenomeni astronomici, quali l'eclissi solare e lunare, studiati probabilmente nei libri de la *Posteriore* di Aristotele⁴³⁵, ora si richiama ad alcuni degli amori infelici cantati nell'antichità che si materializzano nuovamente nei versi tassiani. Tasso può, dunque, accostarsi a Museo e ad Ovidio, tra gli antichi, e al padre Bernardo⁴³⁶, tra i contemporanei e proporsi come novello Ero e novello Icaro⁴³⁷. Si osservi, inoltre, che, per ciò che concerne i richiami interni al canzoniere, l'*esposizione* relativa ai vv. 3-4. si

⁴³⁴ Cfr. MARTINI 1984, p. 97.

⁴³⁵ Il volume è oggi identificabile con quello della Biblioteca Apostolica Vaticana, segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 26 (CARINI 1962, p. 103-104).

⁴³⁶ La favola rientra nel secondo libro delle *Rime*, pubblicato nel 1534 con il titolo di *Amori*. Alla *brevitas* di stampo callimacheo del modello latino, nel moderno rifacimento si opera un'amplificazione del racconto, 352 versi a fronte dei 111 delle *Metamorfosi* (cfr. WILLIAMSON 1993, p. 70). Nel confrontarsi con il modello classico, l'autore cinquecentesco realizza una traduzione dal latino che risponde al contempo a un desiderio di ripresa del genere del poemetto, iscritto in una precisa atmosfera encomiastica, e a una decisa esigenza di sperimentazione metrica (cfr. MASTROTOTARO 2001-2002, p. 197). Nella dedicatoria al *Principe di Salerno suo Signore*, il poeta si sofferma sul profilo metrico del poemetto mitologico, affermando che il verso è «endecasillabo e non esametro, ma tutto che d'allungarlo e di renderlo al numero di quello più simile che si potesse mi sia affaticato, non ho potuto giamai quella forma darli che già nell'animo fabricata m'avea, sì che più tosto numero di prosa non avesse che di verso» (BERNARDO TASSO 1995, p. 9). Infatti, nella trasposizione in lingua volgare, Bernardo realizza un poemetto con stanze di cinque versi con schema metrico ABCAB CDECD EFGFE, in cui la fluidità del verso latino viene resa con la «concatenazione a distanza della rima», con la non coincidenza tra scansione sintattica e strofica, e l'espedito *enjambements*. Proprio quest'ultimo espediente, per la cui realizzazione tassiana si rinvia a SPAGGIARI 1994, è funzionale ad un *rallentamento* e ad una *dilatazione* del ritmo (cfr. MASTROTOTARO 2001-2002, p. 197). Per i caratteri della riscrittura tassiana si veda inoltre PINTOR 1899, pp. 133-136, CERBONI BAIARDI 1966, p. 78, CHIODO 1994.

⁴³⁷ cfr. *Osanna* XI.

pone in una linea di continuità con *Osanna XXVII, esposizione 9* avendo come argomento la favola di Ero e Leandro. Se in quest'ultima il poeta cinquecentesco cita il mito limitandosi ad esporre le sue premesse, in *Osanna XXXI, esposizione 3-4* viene presentato, invece, solo l'epilogo della storia, mutando parzialmente il canone degli autori di riferimento. Rimangono Museo per la lingua greca, per il quale manca, però, un giudizio di stile, e il padre Bernardo per la lingua volgare, a cui non si affianca più il riferimento alla *Commedia* dantesca, bensì ad Ovidio.

Si duole d'uno impedimento e d'una interpositione che cerchi di spaventarlo e gli minacci infedeltà.

Non fra parole e baci invido muro
Più s'interpose, o fra sospiri e pianti;
O mar turbato a duo infelici amanti
Quando troppo l'un fece Amor sicuro; 4

O nube, ch'a noi renda il ciel meno puro
E la notturna e bianca luce ammanti,
O terra, che le copra i bei sembianti,
O luna, che ne faccia il sole oscuro; 8

O dolor d'altro intoppo, a' suoi pensieri
Rotto nel mezo il volo, alcun sostenne,
Perché volar più non presuma o sperì, 11

Quanto io di quel, ch'a' miei troncò le penne;
E ben che sian di lor costanza alteri,
Par che nel pianto d'affondarli accenne. 14

[1-14] Raccoglie in questo sonetto molti impedimenti ne l'amore de gli amanti e molte altre interpositioni, e conchiude che niuna apportò mai tanto dolore o tanta oscurità, quanto quella de la quale egli si lamentò, la quale egli non dice espressamente qual fosse: ma si può credere che si dolesse per la

privazione de la vista de la sua Donna, più che per altra cagione. Ma se non fu privazione, certo non furono senza privazione i principi de la sua amorosa infelicità.

1-2 «Non fra parole e baci invido muro | Più s'interpose, o fra sospiri e pianti»: vuole intendere del muro, che divideva Piramo e Tisbe, come racconta OVIDIO ne le Trasformationi. Ma leggi la favola del Padre de l'Autore.

3-4 «O mar turbato a duo infelici amanti | Quando troppo l'un fece Amor sicuro»: gli infelici amanti sono Leandro et Hero, de' quali l'uno assicurato d'Amore, passò il mare tempestoso, e vi restò alfine sommerso: leggi MUSEO tra Greci, OVIDIO fra' Latini, et BERNARDO TASSO tra' Toscani.

5 «O nube, ch' a noi renda il ciel men puro»: seguono in questo quaternario tre altre interpositioni: di nube, che ricopra il Cielo e le stelle; di terra, la quale è cagione de l'eclipsi di luna; di luna da cui procede l'eclipsi del sole.

9a «O dolor d'altro intoppo»: di rete, o d'altro, ch'impedisca il volo a gli augelli.

12 «Quanto io di quel, ch'a' miei troncò le penne»: mostra per dissimile cagione, di tener caso simile a quello d'Icaro.

♦ [1-14] La chiosa espone il contenuto del sonetto: il poeta soffre per un impedimento non precisato nel sonetto ma illustrato mediante diversi *exempla* mitologici e immagini metaforiche. Forse, tra i tanti impedimenti *raccolti* nel testo, è per lui causa di maggior sofferenza il non poter vedere la Donna. L'*esposizione* precisa, dunque, il significato del testo. ♦ **1-2** Il muro cui si allude è quello che si frappone tra Piramo e Tisbe, protagonisti di un noto episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio ((*Met.* IV, vv. 55- 156. cfr. OVIDIO 1995, pp. 142-149). Di chiara impronta ovidiana è l'attributo «invido», fedele traduzione della patetica invocazione all'«Invide paries» del testo latino inscritta nell'interrogativa del verso 73 (*Met.* IV 73: «-Invide- dicebant -paries, quid amantibus obstas?»)). Ma è la mediazione del rifacimento del padre a suggerire a Tasso, oltre che la stessa connotazione del muro, «invido» anche nel precedente paterno, il suo significato. ♦ **3-4** L'*esposizione* è bipartita: nella prima parte l'autore realizza una fedele parafrasi dei versi oggetto di

attenzione, svelando l'identità dei due personaggi, mentre nella seconda indirizza il lettore nella lettura della storia che si cela nel distico, suggerendo tre diversi racconti del mito in tre lingue differenti, il greco, il latino e il volgare toscano. I due *infelici amanti* sono Ero e Leandro, quest'ultimo sommerso dalle acque del mare in tempesta nel tentativo di raggiungere l'amata, nonostante fosse stato rassicurato da Amore. Il triste epilogo della storia d'amore si legge in Museo tra i Greci, in Ovidio tra i Latini e in Bernardo Tasso tra i poeti in lingua toscana. ♦ **5** Analisi della seconda quartina, di cui viene menzionato solo il verso 5, nonostante il commento interessi anche i vv. 6-8. Il secondo quaternario è costruito secondo il modulo sviluppato nel primo, con una successione di tre evocazioni, alla *nube*, alla *terra* e alla *luna*. Le *interpositioni* che vengono ora indagate riguardano l'ambito naturale e fisico: le nubi che oscurano il cielo e le stelle, l'eclissi di luna e l'eclissi di sole. Per la spiegazione dei fenomeni, il poeta assume le vesti di un filosofo naturale ricorrendo a quanto apprende dallo studio dei primi due libri dei *Posteriorum analyticorum* di Aristotele letti nel postillato della Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 26. Per l'eclissi lunare è la Terra che si interpone tra il Sole e la Luna, così come illustrato a pagina 125 del secondo libro del volume. La pagina è interessata da diverse sottolineature e segni longitudinali di mano dell'autore, anche in corrispondenza del passo riportato, di cui si riproduce la sottolineatura tassiana: «In quibusdam rebus causatis, altera causa est causati. sunt. n. quaedam causae, quae post sequuntur praecedentes quasdam priores causas, quae immediate insunt causato, ut sine lumine fieri Lunam, causa est lunae, sed quae posterius sequatur. praecedit. n. hoc obiectio. Primo. n. obstruitur Luna a terra & deficit, deinde sequitur sic sine lumine esse hanc» (*Posteriorum analyticorum, liber secundus*, Stamp. Barb. Cr. Tass. 26, p. 125). Anche l'eclissi del Sole si origina dall'ombra che la luna proietta su di esso, come descritto nella stampa in un passo puntualmente sottolineato dal poeta: «Oportet autem demonstrationis progressum à causis & primis principium sumere, & desinere in causata & posteriora, vt ab obturatione incipere ad desinere in eclipsim dicentes fio sol obturatur a Luna: obturatum eclipsatur: Sol igitur eclipsatur. Si. n. a causato in causam recurramus, non est demonstratio illud tale: verbi gratia: Sol eclipsatur, eclipsatu(m) obscuratur. Sol igitur obscuratur» (ARISTOTELE 1559, Stamp. Barb. Cr. Tass. 26, c. 10). ♦ **9a** L'*esposizione* chiarifica il lemma «intoppo», esplicitandone la natura. Con il termine l'autore sottintende una rete, o un oggetto simile, che ostacola il volo degli uccelli. ♦ **12** Il poeta teme di cadere in volo come Icaro, il quale fuggì dal labirinto di Creta volando con delle ali di cera fornitegli da Dedalo. Nell'identificarsi con il personaggio mitico, Tasso però indica che sarebbe diversa la ragione che porterebbe alla sua caduta, che non sarebbe determinata,

dunque, dalla superbia. Il riferimento al tema icario è servito dalla metafora del volo e connota la materia autobiografica, non costituendo semplicemente un riferimento mitologico di carattere esornativo, ma fornendo all'autore una controfigura in cui riconoscersi.

XXXII

Testo dalla cornice allegorica in cui Amore ordina al poeta di dedicarsi solo al canto di amore e di tralasciare «l'arme di Marte»⁴³⁸. Il sonetto si configura quale piccola pausa metapoetica ove Tasso, con un lessico tutto petrarchesco⁴³⁹, riflette sulla necessità di narrare le sofferenze amorose, intessendo un richiamo con *Havean gli atti soavi e'l vago aspetto* (*Osanna* II) e con alcune pagine dei *Discorsi dell'arte poetica*⁴⁴⁰. In una struttura metaforica esordiale tipica della produzione cinquecentesca⁴⁴¹, con Amore che risiede negli occhi della donna, il poeta sviluppa un argomento di matrice classica⁴⁴² e l'unica glossa esegetica ne svela e commenta la moderna ripresa. Nell'*esposizione*, infatti, tralasciando qualsiasi aspetto stilistico, Tasso indica come fonti le due anacreontiche, la 23⁴⁴³ e la 26⁴⁴⁴, e un carme del Navagero⁴⁴⁵, modelli che solo il lettore dotato di una certa cultura può riconoscere.

Dice d'haver veduto Amor ne gli occhi de la sua Donna, il quale gli havea comandato che non cantasse più le vittorie d'altrui, ma quelle di lei e la sua propria servitù.

Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso

⁴³⁸ Schema metrico: ABBA ABBA CDE DEC. *Eteree* XXVIII e *Chigiano* XXIII.

⁴³⁹ cfr. TASSO 2013, p. 184 e sgg. Si noti che nonostante la forte presenza petrarchesca, l'autore trecentesco non viene citato nell'*esposizione*. Pestarino individua punti di contatto anche con il componimento CXXX di Santini.

⁴⁴⁰ cfr. TASSO 1964, p. 50: «La materia del lirico non è determinata, perché, sì come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico; e da questa varietà de' concetti deriva la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico. Né è vero che quello che costituisce la specie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltrezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure, ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti dalle quali condizioni dependono poi quell'altre».

⁴⁴¹ cfr. TASSO 2013, p. 185.

⁴⁴² Pestarino ne individua diverse occorrenze nella letteratura latina, in Ovidio (*Am.* I I, vv. 1-4), in Orazio (*Carm.* I 6, vv. 17-20; I 19, vv. 9-12) e in quella volgare, in Poliziano (*Stanze* II 8) e in Bandello (*Rime* CI). Cfr. TASSO 2013, pp. 183 e sgg.

⁴⁴³ cfr. ROSENMEYER 1992, p. 97; LAMBIN 2002, pp. 213-214; ZOTOU 2014, pp. 144-146; MÜLLER 2010, pp. 134-135.

⁴⁴⁴ cfr. ROSENMEYER 1992, pp. 166-168; LAMBIN 2002, p. 215; ZOTOU 2014, pp. 155-157; MÜLLER 2010, pp. 221-223.

⁴⁴⁵ La produzione poetica di Navagero è in NAVAGERO 1718. Per la conoscenza di Navagero della tradizione latina cfr. FUCILLA 1938, ELWERT 1958. Per il ruolo centrale da lui svolto nella Pléiade cfr. INGRAHAM 1958. La lirica venne probabilmente letta nei *Carmina quinque illustrium poetarum*, cc. 48v-49r (cfr. TASSO 2016, p. 248)

Nel seren di due luci ardenti et alme,
Mille famose insegne e mille palme
Spiegando in un sereno e chiaro viso; 4

Quando, rivolto a me, ch'intento e fiso
Mirava le sue ricche e care salme,
-Hor canta (disse) come i cori e l'alme
E'l tuo medesmo ancora habbia conquiso. 8

Né s'oda risonar l'arme di Marte
La voce tua, ma l'alta e chiara gloria,
E i divin pregi nostri, e di costei. 11

Così adivien che ne l'altrui vittoria
Canti mia servitute e i lacci miei,
E tessa de gli affanni historie in carte. 14

[1-14] Imita ANACREONTE, il quale due volte tratta questo medesimo soggetto, prima in quei versi «Θέλω λέγειν Ατρείδας, | Θέλω δέ Κάδμουν ἀδεῖν | Αβαβιτοτ' δέ χορδαῖς | Εροτα μουν' ν ἠχεῖ». Ma il nostro Poeta, che scrive ancora d'altre materie, non può obligarsi a questo concetto, a guisa di servo imitatore, ma libero ne l'imitatione. Segue più tosto gli altri versi d'ANACREONTE, non molto da questi dissomiglianti, come il dotto lettore potrà conoscer leggendo: «σὺ μὲν λέγεις τὰ Θηβης | Ο δ' ἄν φρυγῶν αὐτὰς | Εγὼ δ' ἔμαῖ ἀλώσεις». Fu trattato parimente questo luogo fra' Latini dal NAVAGERIO, in quella guisa: «Qui modo ingentes animo parabam | Bembe, bellorum strepitus et arma, | Scribere, hoc vix exiguo male audax | Carmine serpo. || Nempe Amor magnos violentus ausus | Fregit iratus, veluti hic tonantem | Cogit, et fulmen trifidum rubenti, | Ponere destra. | Sic eat sors. Et tua laus sequetur. | Candidae vultus Lalages canentem | Purius claro radiantis astro | Frontis honores. || Nota Lesbae, lira blanda Saphus | Notus Alcei lycus altiori | Scripserit quamvis animosum Homerus | Pectine Achillem».

Π [1-14] ANACREONTE 1554, c.1, *Anacr.* 23: **1-4** Θέλω λέγειν Ἀτρείδας, | Θέλω δέ Κάδμον ἄδειν | Ἀβαβιτοτ' δέ χορδαῖς | Ἐρωτα μουν' ν ἤχεϊ] Θέλω λέγειν Ἀτρείδας, | Θέλω δέ Κάδμον ἄδειν| ἄ βαβιτοτος δέ χορδαῖς | Ἐρωτα μούνον ἤχεϊ.

Π [1-14] ANACREONTE 1554, c. 15, *Anacr.* 26:**1-3** σὺ μὲν λέγεις τὰ Θηβης | Ο δ' ἄν φρυγῶν αὐτὰς | Ἐγὼ δ' ἔμαι ἰλώσεις] σὺ μὲν λέγεις τὰ Θήβης | Ο δ' ἄν φρυγῶν αὐτὰς | ἐγὼ δ' ἔμας ἰλώσεις

Π [1-14] CARMINA QUINQUE 1548, cc. 48v-49r, *Lusus XXXVI*, Ad Bembum: **2** strepitus et] strepitusque; **6** veluti] velut; **7** trifidum] trisidum; **8** destra] dextra; **9** sors] fors; **13** lira...Saphus] lyra...Sapphus.

♦ **1-14** Tasso emula il poeta ellenistico Anacreonte, desumendo dalle due anacreontiche 23 e 26 la materia per il sonetto. Nel primo frammento citato, infatti, le corde e la cetra dell'antico autore non risuonano che d'amore, come si prescrive nel testo tassiano, e, nel secondo, Amore, mai sconfitto da cavalli, navi o fanti, invita Anacreonte a cantar di sé e non degli eventi di Tebe e di Troia. La ripresa delle due odi greche si pone sotto il segno non della fedele, bensì della libera imitazione e, dando prova di come possa realizzarsi la rimodulazione di un archetipo, il poeta cinquecentesco diviene nuovo Anacreonte, superando, nel confronto, anche il suo più famoso epigono cinquecentesco, Andrea Navagero, di cui si riporta il *Lusus XXXVI*.

XXXIII

Sonetto di testura ABAB ABAB CDE DCE sul dono delle erbe da parte della donna che muta l'amante in nuovo Glauco⁴⁴⁶. Il testo, pubblicato per la prima volta nel 1566, all'interno della raccolta delle *Rime eteree*⁴⁴⁷, fu poi sottoposto nel tempo a un'operazione di revisione prima nel *Chigiano*⁴⁴⁸ e poi in *Osanna* che, progressivamente, ne attutisce la concezione neoplatonica⁴⁴⁹. Il componimento, traendo spunto da un elemento prosaico⁴⁵⁰ e sviluppando un tema metamorfico, si inserisce tra le liriche che trattano di *mirabilia* e, alludendo alla storia del pescatore che ottenne l'immortalità, aderisce alla teoria neoplatonica dell'amore che innalza alla dimensione ultraterrena⁴⁵¹. In una struttura metrico-sintattica fortemente debitrice della lezione dell'acasiana⁴⁵², il poeta cinquecentesco dà nuova linfa vitale al tema del dono dell'amata, non un guanto, bensì l'erba che, coltivata dall'amata, è sottoposta alla sua *arte*, e non alla natura, come si specifica nella chiosa relativa al primo verso. L'esegesi posposta al testo, oltre che descrivere una «curiosa

⁴⁴⁶ In sede teorica, il personaggio di Glauco è analizzato nel *Libro quinto dei Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 211) e nel dialogo *Il Conte ovvero de l'Imprese* (cfr. TASSO 1998, II, p.).

⁴⁴⁷ Più «dimesso» il tono dell'argomento della redazione eterea, in cui è assente la *comparazione* con Glauco: «Gli furo date dalla sua donna alcune erbe raccolte in insalata, le quali, sendo state cultivate dalle proprie mani di lei, gli diedero occasione di comporre il presente sonetto» (TASSO 2013, p. 83; PRANDI 2014, p. 190).

⁴⁴⁸ Un'attenta analisi della versione del *Chigiano* è data da Prandi, il quale nota che in *Osanna* vengono mantenute tutte le correzioni operate in C, fatta eccezione di «due interventi orientati all'ottenimento di un decoro che finisce per generare effetti controproducenti: l'intervento correttivo al v. 5 che elimina definitivamente *il bianco piè*, pare un poco pretestuoso se non contraddittorio- dal momento che era appena stata enunciata la natura succedanea della bellezza della donna rispetto agli agenti naturali-; infine al v. 8 la sostituzione di *cori* con *alme* impedisce che si dispieghi l'ascensione della "scala di Diotima" del *Simposio* dai gradini più bassi del senso a quelli intellettuali» (cfr. PRANDI 2014, pp. 196 e note).

⁴⁴⁹ PRANDI 2014, p. 196.

⁴⁵⁰ La materia induce, dunque, a collocare il sonetto in quella tendenza tipica del secondo Cinquecento che porta ad un incremento di ciò che è poetabile, per cui «il minuscolo, prosaico» viene trattato «come grandioso, mitico» (GIGLIUCCI 2004a, pp. 141-143) e non si dimentichi che, nelle *Considerazioni* alle tre canzoni sorelle del Pigna, Tasso loda la capacità del poeta moderno di toccare argomenti «poco capaci di leggiadria» (TASSO 1875, II, p. 109).

⁴⁵¹ cfr. PRANDI 2014, p. 190 che rimanda a PICO, *Commento sopra una canzone d'amore*, I, 13: «la via amatoria, [...] mediante la bellezza delle cose corporee e sensibili, eccita nell'anima memoria della parte intellettuale ed è cagione che a quella rivolgendosi dalla terrena vita [...] all'eterna trasferendosi, e dal foco amoroso quasi purgata, in angelica forma [...] felicissimamente si trasformi».

⁴⁵² Frequenti le inarcature che ritmano il sonetto, ai vv. 1, 7, 10, 12 e 13 che si contrappongono alla «staticità ambientale» delle due quartine data dalle proposizioni relative e temporali (cfr. PRANDI 2014, p. 191).

aneddotica attorno alla coltivazione dell'erba da parte della sua donna»⁴⁵³, recupera antiche fonti, dalla *Repubblica* di Platone, alle *Metamorfosi* ovidiane, al *Paradiso* dantesco, sino alla rielaborazione cinquecentesca dell'acasiana in *Rime* LXII⁴⁵⁴. A quest'ultimo sonetto, Tasso aveva dedicato alcune pagine di commento nel *Gonzaga ovvero del piacere onesto*⁴⁵⁵, poi espunte⁴⁵⁶ all'interno di una sezione in cui dava una lettura allegorica del mito di Glauco⁴⁵⁷. I due interlocutori, Agostino Sessa e Cesare Gonzaga, riconducevano la figura mitologica allo stesso senso del Casa, quello platonico⁴⁵⁸, assegnando alla filosofia il primo e basilare stadio esegetico, quello della caduta dell'intelletto nel corpo, e alla poesia il merito di aver portato la storia del pescatore ad un più alto livello di ascesa intellettuale⁴⁵⁹.

⁴⁵³ PRANDI 2014, p. 196.

⁴⁵⁴ Nell'interpretazione dell'acasiana del mito di Glauco agisce contemporaneamente, sul piano del dettato lirico, la memoria petrarchesca e quella dantesca, evidente sin dall'*incipit* elocutorio del sonetto (cfr. SCARPATI 1987, p. 135). Sul piano tematico, invece, è chiaro un utilizzo del mito diametralmente opposto rispetto a quello che ne aveva fatto Dante in *Paradiso* I 67-92. Il poeta trecentesco, infatti, sulla scia ovidiana aveva reso la storia di Glauco esempio di un percorso di purificazione divinizzante, mentre nel sonetto cinquecentesco la figura del pescatore mutato in dio è immagine dell'alterazione dell'anima (cfr. SCARPATI 1987, p. 136). Sul sonetto si veda BAUSI 2012 e CASA 2014, pp. 216 e sgg.

⁴⁵⁵ Il dialogo risale alla prima metà del 1580 ed è poi sottoposto ad una massiccia operazione di riscrittura che porta alla composizione del *Nifo ovvero del piacere*, realizzata in un momento estremamente produttivo per l'autore (cfr. VAGNI 2019, p. 16; CHIODO-LUPARIA 2007, p. 150 e sgg. Per la cronologia dei dialoghi tassiani cfr. PRANDI 1999). Sulle spinte *autocensorie* che operano nel rifacimento del testo cfr. CORSARO 2012, mentre per la tradizione testuale si rimanda a Raimondi in TASSO 1958, I, pp. 88-98.

⁴⁵⁶ L'eliminazione dal dialogo della sezione più spiccatamente esegetico-letteraria è in linea con quanto si verifica nel 1585 con la riscrittura del *Forno ovvero de la nobiltà*, ove vengono meno le osservazioni relative ad alcuni passi dei canti XI e XII dell'*Eneide*, centrali nella prima redazione e, in seguito, recuperate nei *Discorsi del poema eroico* (cfr. VAGNI 2019, p. 3; Sui passi virgiliani espunti cfr. TASSO 1999, pp. 149-150; CAPUTO 2017, pp. 117-137). Come osserva Vagni, la revisione del 1581, orientata ad un «innalzamento dell'ambizione teorica», è finalizzata a rendere «il discorso più solido e rigoroso sull'asse della riflessione analitica, senza lasciare spazio a divagazioni di sapore accademico o cortigiano» (cfr. VAGNI 2019, p. 4).

⁴⁵⁷ L'opera, proprio a partire dal mito di Glauco, matura un'importante riflessione sull'immaginazione e sul legame tra intelletto ed immaginazione che diviene «una facoltà che apre ai sensi la possibilità di congiungersi con l'infinito» (ARDISSINO 1996, pp. 92-93 cfr. TASSO 1958, III, pp. 282-283).

⁴⁵⁸ I risvolti platonizzanti della lirica furono individuati già dai primi lettori ed esegeti e del resto nella biblioteca del Casa non mancano testi di natura platonica e neoplatonica (cfr. SCARPA 1980, SCARPA 2003, BAUSI 2012, p. 17).

⁴⁵⁹ cfr. PRANDI 2019, p. 189. TASSO 1958, III, pp. 278-281, 155-158: «A. Sessa. Voi ben m'ammonite, e io dubito nell'offesa di Glauco aver fatta offesa ad alcuna deità: perciocché il mare, al qual siamo vicini, e dal quale a pena si sente un tacito mormori<o>, or si sente mugghiare a guisa di toro turbato: e se ben noi, che cristiani siamo, non dobbiamo da alcun prodigio lasciarci alcuna volta ammonirci con segni della natura, che è sua serva, voglio che, ricantando la palinodia, in altra guisa la favola di Glauco sia da noi interpretata: mi servirò nondimeno di molte di quelle cose delle quali prima mi son valuto. Glauco è l'intelletto che

Nella più tarda chiosa di commento al testo poetico, Tasso reinterpreta nuovamente il sonetto dell'acasio alla luce della sua affinità con la *Repubblica* platonica, presentando, al contempo, la sua metamorfosi in Glauco come più vicina al modello dantesco. Essa può essere interpretata con le stesse parole tassiane del Gonzaga: «la azion dell'intelletto, con l'immaginazione accompagnata, che "dianoea" da' Greci è detta, ci significa quella parte di Glauco ove le due nature s'accompagnano: e perciocché la virtù imaginatrice è sempre piena di varie sorti di fantasmi, compone le cose divine con l'umane, e l'inteligibili con le sensibili, ragionevolmente in questa fantastica figura Glauco è figurato»⁴⁶⁰.

Loda l'herba mandatagli in dono e coltivata da la sua Donna, facendone comparatione con quella per la quale Glauco si trasmutò.

Herba felice, che già in sorte havesti
Di vento in vece e di temprato sole,
Il raggio de' begli occhi accorti honesti,
E l'aura di dolcissime parole; 4

E sotto amico ciel lieta crescesti,
E qual hor più la terra arsa si duole,
Pronta a scemar il fero ardor vedesti
La bella man, che l'alme accender suole; 8

Ben sei, tu, dono avventuroso e grato,
Ond'addolcisca il molto amaro, e satio
Il digiuno amoroso in parte i' renda. 11

discende nel corpo; il mare ov'egli pesca è il corpo mobile e corruttibile che è soggetto della natural filosofia, e di quella particolarmente <che considera le cose che> sono sotto la luna [...]. Il pescar di Glauco altro non è che il sillogizzar dell'intelletto, il quale da' Latini ancora con voce simile è chiamato <>; la rete ch'egli gitta nell'acque sono gli instrumenti della loica naturale; i pesci sono gli universali ch'egli prende e le conclusioni vere; l'erba che poi gusta è il piacer della contemplatione, per lo quale ei si deifica: perciò che la felicità contemplativa sovra tutte l'altre è piacevolissima, come quella che non porta seco alcuna mescolanza d'amaritudine. Eccovi la favola di Glauco diversamente dichiarata ed eccovi Glauco deificato».

⁴⁶⁰ TASSO 1958, III, p. 283.

Già novo Glauco, in ampio mar mi spatio
D'immensa gioia, e'n più tranquillo stato
Quasi mi par ch'immortal forma i' prenda.

14

1a «Herba felice»: così la chiama, perch'essendo in un testo coltivato da la sua Donna, haveva maggior obligo a l'arte usata da lei, ch'alla natura medesima.

5a «E sotto amico ciel»: tutto ch'ella fosse peregrina, nondimeno verdeggiò felicemente in questo clima.

7-8 «Pronta a scemar il fero ardor, vedesti | La bella man, che l'alme accender suole»: soleva adacquarla due volte il giorno, et in quello atto essendo veduta dal Poeta, facea effetti diversi ne l'erba e nel suo cuore: perchè l'uno irrigava, e l'altro accendeva.

9 «Ben sei tu dono avventuroso e grato»: «avventuroso», perchè fu principio o segno di buona fortuna in amore. Grato, per la gratia di chi'l mandava, e per la gratitudine di chi il riceveva.

10-11 «Onde addolcisca il molto amaro, e satio | Il digiuno amoroso in parte i' renda»: parla de l'amaritudine de l'animo, la quale fu addolcita per questo dono.

11a «Il digiuno amoroso»: e per «digiuno amoroso» non intende solamente il desiderio di vederla, come intese il PETRARCA quando egli disse: «Fame amorosa, e non poter mi scusi», ma la cupidità di vederla, e d'udir la, e d'ogni suo dono e d'ogni suo favore, et il divieto di goderne, o d'usurparse le cose non concesse.

12-13a «Già novo Glauco, in ampio mar mi spatio | D'immensa gioia»: Glauco pescatore, come si legge in OVIDIO, mangiando d'una herba de la qual prima havevano gustato i pesci presi da lui, sentì dentro trasmutarsi, e saltando nel mare, cambiò figura parimente, e fu ricevuto nel consortio de gli altri Dei marini. PLATONE nel X del *Giusto* dice che l'antica figura di Glauco, tanto cambiata dal suo primo essere e così rotta da l'onde e con tante alghe e conche e sassi che le sono attaccate per le quali dimostra l'immagine

sua assai più fiera, è simile a l'anima contaminata d'infiniti mali. È seguito PLATONE da Monsignor DE LA CASA in quel sonetto: «Già lessi, et hor conosco in me sì come | Glauco nel mar si pose huom puro, e chiaro». Ma il Poeta in questo luogo imita DANTE, il quale essendo quasi deificato per la contemplatione, assomiglia la sua trasformazione a quella di Glauco.

I 10-11 Onde] Ond'

II 11a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 358, *Rvf* CCVII: 26 e non] e'1 non

II 12-13a DELLA CASA 2004, p. 217, *Rime* LXII: 1 et] ed; 2 huom] uom

III 12-13a PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 669, *De repub. vel De Iusto*: Non aliter vero eam spectavimus quam multi marinum inspiciant Glaucum. Illi siquidem non facile possin Glaucrantiquam considerare naturam, eo quod antiquae corporis partes partim fractae, partim contritae sint, & ab undis penitus dissipatae, aliquae illi rursu inhaereant conchylia, alga, lapides, ex quibus multo magis ferae prae se fert imaginem quam naturae prioris vultum. Ita & animam nos semper aspiciamus malis innumeris inquinatam. Sec enim illuc oculos covertere decet, o Glauco.

Segni di attenzione: linea vert. (maeg. dx)

Postilla: Anima non aliter spectamus quam marinum Glaucum (marg. dx)

III 11a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 358, *Rvf* CCVII 26*: FAME AMOROSA E'L, &C.) Secondo certa legge delle decretali, non è peccato, merita punitione, chi ruba in caso di necessita di fame. Hora paragona se ad un poverello famelico. Ma è da sapere, che Xenophon biasima quello amore, nel quale l'amante è simile ad un poverello, percioche è amante del corpo. altramente non sarebbe simile a lui. le sue parole sono queste [...]

Segni di attenzione: linea verticale (marg. sn)

Postille: chi ruba in caso di necessità non fa peccato (marg. dx); Senofonte nel Simposio biasima quello Amore nel quale l'amante è simile al poverello (marg. sn)

◆ **5a** L'«amico ciel» è condizione favorevole per il *verdeggare* dell'erba. Si osservi come con la riscrittura del verso, nel passaggio dalla redazione eterea mantenuta nel *Chigiano* a quella di *Osanna*, Tasso sostituisca un «troppo materiale» «sotto il bianco piè lieta crescesti» con «sotto amico ciel lieta crescesti». La lezione seriore appare più opportuna in quanto l'erba della donna è paragonata a quella che rese il pescatore Glauco un dio marino (ARDISSINO 2003, p. 128). ◆ **7-8** Coltivata dall'amata, l'erba ricevette non il vento e i raggi del temprato sole, ma il «raggio de' begli occhi accorti honesti» e «l'aura di dolcissime parole». La descrizione del processo di coltivazione dell'erba da parte della donna si interseca con il processo di innamoramento del poeta in quanto, all'innaffiare dell'erba, corrisponde l'accedere l'animo dell'amante. ◆ **9** Nota semantica degli attributi «avventuroso» e «grato». La dittologia è già in Bernardo Tasso, *Libro primo* 32, 11 (cfr. COLUSSI 2011, p. 314), modello taciuto nella chiosa. ◆ **11a** «Digiuno amoroso», *iunctura* petrarchesca attinta da *Rvf* CCVII

26, con la quale Tasso intende non soltanto il desiderio di vedere la donna, come nei *Fragmenta*, ma anche la volontà di ascoltarla e di ricevere da lei doni o favori, e il divieto di goderne e di appropriarsi di ciò che non viene concesso. Vi è, dunque, un superamento della fonte petrarchesca con un ampliamento dei significati da attribuire all'espressione metaforica. Da notare che, a margine del proprio esemplare del *Canzoniere* petrarchesco, Tasso postilla il commento di Castelvetro relativo al sintagma «fame amorosa», evidenziando come Senofonte biasimi nel suo *Simposio* quella forma di Amore in cui l'amante è simile a un povero. Tale suggestione greca non rientra nella chiosa (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 358, *Rvf* CCVII 26*). ♦ **12-13a** Il poeta è novello Glauco, pescatore che, dopo aver mangiato un'erba magica, fu trasformato da Teti in un dio marino, la cui storia è narrata nelle *Metamorfosi* ovidiane (*Met.* XIII 904-968). I versi 12 e 13 ricalcano l'*incipit* del sonetto dellacasiano (*Rime* LXII 1-2: «Già lessi, e or conosco in me sì come | Glauco nel mar si pose uom puro e chiaro»), in cui l'autore si serve della favola mitologica per rappresentare la vicenda dell'uomo che rende ibrida la propria natura con scorie estranee, sul modello dell'interpretazione che ne aveva dato Platone (*Repubblica* X 611B-612A). Il filosofo greco, infatti, fa della trasformazione di Glauco, le cui parti del corpo vennero in parte rotte, in parte frantumate e disperse dalle onde, un efficace *exemplum* per rendere l'idea della difficoltà nel riconoscere un'anima corrotta dai mali. L'interpretazione platonica della favola è da Tasso annotata nel suo volume con l'*Opera omnia* di Platone e inserita, con una fedele traduzione, nella chiosa di commento. Riprendendo, dunque, la lettura platonizzante della versione dellacasiana che aveva dato nel *Gonzaga* (cfr. cappello introduttivo) e riconoscendo come proprio modello Dante, Tasso vede i propri versi come un rifacimento moderno di *Paradiso* I 67-69 («Nel suo aspetto tal dentro mi fei, | qual si fè Glauco nel gustar de l'erba | che'l fè consorto in mar de li altri dei»), versi evidenziati con una linea verticale nella stampa della *Commedia* con il commento di Landino cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 284v). Si osservi, infine, che il sintagma ovidiano «longa per aequora» è ripreso nella *iunctura* «in ampio mar» del v. 12 (cfr. COLUSSI 2011, pp. 305-306).

XXXIV

Primo dei due sonetti dedicati al tema dello specchio, saldamente uniti da echi intertestuali⁴⁶¹. Nel componimento di testura ABBA ABBA CDE DEC, il poeta porge lo specchio alla sua donna, la quale, contemplando la propria bellezza, diviene crudele⁴⁶². Il tema, di ascendenza classica e più precisamente ovidiana⁴⁶³, è rielaborato in una lirica dal sapore epigrammatico dato dal momento interrogativo con cui si chiude la seconda terzina⁴⁶⁴.

Se la scena rappresentata si allontana da Petrarca e dal petrarchismo più rigido⁴⁶⁵, nelle *esposizioni* Tasso si richiama a Petrarca, concentrandosi su aspetti minuti del testo, su particolari forme o costrutti grammaticali usati nei *Fragmenta* e che, dunque, possono trovar posto nella propria poesia. Sempre al *Canzoniere* allude per spiegare la nozione delle armi di amore⁴⁶⁶ e della somma virtù «rea di morte» del v. 7. Del tutto assenti sono, infine, rinvii alla tradizione antica o contemporanea per medesimi sviluppi tematici.

⁴⁶¹ Il dittico è già delineato tra le *Rime eteree* (VIII-IX) e nel *Chigiano* (XXV) ispirato a *Rvf XLV-XLVI* (cfr. METLICA 2008, p. 281). Diversamente dalla fonte trecentesca, in cui si predilige il versante descrittivo, in Tasso ciò che prevale è l'aspetto narrativo (cfr. FORNI 2001, p. 454).

⁴⁶² Il motivo è nel sonetto 429, *Amor, quel che tu sia, se crudo o pio*, che si chiude con la menzione di Narciso (cfr. BALDASSARRI 2000, p. 141), e trova magnifico sviluppo nella *Gerusalemme Liberata* con la figura di Armida ove la suggestione di Narciso viene sottilmente recuperata nella nuova rappresentazione della donna, grazie allo specchio che Rinaldo le porge (cfr. *Gerusalemme Liberata* XIV 66, 8; METLICA 2008, p. 281; RIMA 1991, pp. 127-181; DANIELE 1998, pp. 169 e sgg; sul rapporto tra Armida e Narciso si veda COLELLA 2016-2017, pp. 52 e sgg.). Un'eco del verso esordiale di *Osanna* XXXIV è in *Lib* XVI 20, 4 («a i misteri d'Amor ministro eletto»), e si noti come la variante attestata nel poema non trovi occorrenza né nella redazione eterea, né in quella del *Chigiano* (cfr. DANIELE 1998, p. 170; DI BENEDETTO 2001, p. 45; TASSO 2009, p. 973). Nella produzione dialogica analoga valenza negativa dell'attitudine della donna dinanzi allo specchio si ha ne *Il Conte overo de l'impresa* (cfr. TASSO 1958, II, II, p. 1090; cfr. BALDASSARRI 2000, p. 142). Sul tema si veda inoltre CORRIGAN 1956; POZZI 1981, pp. 71-74; SANGUINETTI ZATZ 1981.

⁴⁶³ cfr. DI BENEDETTO 2007, p. 68. La scena dell'amata intenta a mirarsi nello specchio è in *Am.* II 17, 7-12; *Met.* III 407-510 e *Ars am.* II 215-216 (cfr. ANSELMINI 2014; TASSO 2013, p. 53)

⁴⁶⁴ L'interrogazione finale è da ricollegarsi all'epifonema teorizzata nei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 214). Per il suo impiego nel sistema tassiano cfr. CAPOVILLA 1982, p. 188 e DANIELE 1983, pp. 66-67. Sulla fattura cfr. anche DANIELE 1998, pp. 170 e sgg.

⁴⁶⁵ cfr. DI BENEDETTO 2007, p. 68.

⁴⁶⁶ Su tale concetto si veda anche l'argomento della canzone alla Bruna (*Rime* 369, 49-62), confluita nella stampa *Marchetti* del 1593: «nuova e bella comparatione de la donna che s'adorna al Cavaliero che s'arma».

Invitato da la sua Donna a tenerle lo specchio, descrive quell'atto poeticamente.

A' servigi d'Amor ministro eletto,
Lucido specchio anzi il mio Sol reggea,
E specchio in tanto a le mie luci io fea
D'altro più chiaro e più gradito oggetto. 4

Ella, al candido viso et al bel petto,
Vaga di sua beltà, gli occhi volgea,
E le dolci arme, hor che di morte è rea,
D'affinar contra me predea diletto. 8

Poi, come terse fiammeggiar le vide,
Ver me girolle, e dal sereno ciglio
Al cor voltò più d'un pungente strale. 11

Ma non prevedi all'hor tanto periglio.
Hor, se Madonna a' suoi ministri è tale,
Quai fian le piaghe, onde i rubelli ancide? 14

2b «anzi il mio Sole»: cioè avanti a la sua Donna, ch'egli chiama «sole»; et «anzi» per inanzi in questo luogo è parola accorciata, o figura detta *apheresis*. Così disse il PETRARCA: «C'hor per lodi anzi Dio preghi mi rende»; e altrove: «E trema anzi la tomba».

3 «E specchio in tanto a le mie luci io fea»: in cambio di «facea», per accorciamento usato da PETRARCA in molti luoghi, e particolarmente in quello: «E tremar mi fea dentro a quella pietra». Nondimeno perchè questa parola non è usata in rima dal Petrarca, altrimenti si legge: «E dolce specchio in tanto a me facea».

7a «E le dolci arme»: intende de l'armi de la bellezza e d'Amore, com'intese il PETRARCA in que' versi: «A le pungenti, ardenti e lucid'arme, | Contra cui in campo perde | Giove et Apollo, e Polifemo e Marte». E più chiaramente

altrove: «L'arme tue furon gli occhi onde l'accese | Saette uscivan d'invisibil foco».

7b «hor che di morte è rea»: è detto ad imitazione di quel verso del medesimo autore: «Benchè la somma di mia morte è rea». Ma il Poeta chiama «rea di morte» la bellezza, il Petrarca la castità, com'è opinione de gl'interpreti. Potrebbe nondimeno il Petrarca anchora significar la bellezza, imperochè la somma virtù è la bellezza, come disse EURIPIDE.

II 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 124. *Rvf* CCCXXXIX: **10** anzi Dio] anzi à Dio

II 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 50, *Rvf* XXIII: **82** E tremar] Che tremar

II 7a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 93, *Rvf* CCCXXV: 31-34 A le pungenti, ardenti e lucid'arme, | Contra cui in campo perde | Giove et Apollo, e Polifemo e Marte] A le pungenti, ardenti, & lucid'arme; | A la vittoriosa insegna verde; | Contra cu'in campo perde | Giove, & Apollo, & Poliphemo, & Marte

III 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 124. *Rvf* CCCXXXIX 10*: C'HOR PER LODI ANZI A DIO.) La qual L. mi rende preghi anzi a Dio per le lodi, le quali ho scritte, & dette di lei. Luogo di Statio nel lib. 5. delle Selve. | Sic mane Priscilla subit, ubi supplice dextra | Pro te fata rogat, rege stibi tristis Averni Placat.

Postilla: Supplice dextra (marg. dx)

III 2b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 219, *T.C.*, II 86*: ET TREMA ANZI LA TROMBA.) Virgil. lib. II | - *cur ante tubam tremor occupat artus?*

Postilla: anzi la tromba

III 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 50, *Rvf* XXIII: Che tremar mi fea detnro a quella pietra

Postilla: fea (marg. dx)

III 7a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 16, *Rvf* CCLXX 76-77: L'arme tue furon gli occhi; onde accese | Saette uscivan d'invincibil foco

Postilla: elocuzione (marg. dx)

III 7a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 17, *Rvf* CCLXX 76-77*: [...] che haveva nella stanza passata chiamato Ardente spirto, chiamandolo Accese saette d'invisibil fuoco. Hor nomina Invisivil fuoco quello, che, senza avedersene, gli entrò nell'anima, & fecelo innamorare. & apre la via a dire quello, che seguita, che essendo invisibile ne gli si puo prestare rimedio. Anchora che adduca un'altra ragione, cioè. che fosse destinato ad innamorarsi di lei.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx)

Postilla: Nota (marg. dx)

◆ **2b** Il «Sole» è *senhal* per la sua Donna, secondo un *usus* ricorrente nella tradizione letteraria, cui non si allude nell'*esposizione*. Nella chiosa, infatti, Tasso studia la

forma «anzi» per «inanzi», derivata per aferesi, segnalando la sua presenza in *Rvf* CCCXXXIX 10 e *T.C.* II, 86. La locuzione «anzi la tromba» è postillata nella stampa del 1582 con le rime petrarchesche (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 219). ♦ **3** Chiosa di natura grammaticale. La forma verbale «fea» è l'equivalente di «facea», e ricorre in molti luoghi del *Canzoniere* come in *Rvf* XXIII, ma mai in rima, situazione in cui il poeta trecentesco preferisce la forma «non accorciata». Contrariamente alla prassi petrarchesca, Tasso opta qui per «fea» in rima, ma propone in alternativa una versione del verso 3 con «facea»: «E dolce specchio in tanto a me facea» (cfr. COLUSSI 2011, p. 103). L'osservazione tassiana trova un preciso riscontro a carta 50 del suo volume dei *Fragmenta*, ove sottolinea e riscrive sul margine destro il «fea» del v. 82 di *Nel dolce tempo della prima etade* (PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 50). Si osservi, inoltre, come la terza persona singolare dell'imperfetto, modellata sulla terza persona apocopata *fé*, sia un uso petrarchesco individuato nelle *Prose bembiane* (cfr. BEMBO 1960, p. 234; per l'impiego di tale forma nei *Fragmenta* cfr. VITALE 1996, p. 193). ♦ **7a** Le «dolci armi» sono quelle della bellezza e di Amore, come già nel *Canzoniere*, di cui si allegano due esempi: le due canzoni *Tacer non posso, et temo non adopre* (vv. 31-34), citata con un salto testuale, e *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico*, nei cui menzionati versi 76-77 gli sguardi, le armi di Amore, escono armati di saette e foco. L'esegesi di Castelvetro relativa al secondo caso petrarchesco è segnata da Tasso con la postilla «Nota» nel suo esemplare con il *Canzoniere* (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 17). ♦ **7b** Verso realizzato su imitazione di *Rvf* CLIX 8. Se in Tasso la bellezza è la causa della morte, in Petrarca è la castità, come gli stessi esegeti affermano (cfr. DANIELLO 1541, c. 109v: «[...] SOMMA: la principale - intesa per la castità di lei- era REA [...]). Ma anche in Petrarca potrebbe essere la bellezza, perché essa è definita «somma virtù» da Euripide. Nella chiosa emerge, dunque, il tentativo tassiano di rendere ancor più vicina, non solo sul piano letterale, ma anche su quello dell'esegesi, la fonte trecentesca.

XXXV

Secondo elemento del dittico di sonetti dedicato allo specchio⁴⁶⁷. Il poeta offre nuovamente il *crystallo* all'amata, la quale si compiace del proprio riflesso. In un addensarsi di un lessico relativo alla visione e di *verba videndi*⁴⁶⁸, i versi sono mimetici di ciò che appare alla vista della donna. Nell'autocommento, Tasso opera raffronti con Petrarca, per spiegare il dettato lirico.

Tornò un'altra volta a mostrar lo specchio a la sua Donna, e describe la sua bellezza e'l compiacimento c'havea di mirarsi.

Chiaro crystallo a la mia Donna offersi,
Sì ch'ella vide la sua bella imago,
Qual di formarla il mio pensiero è vago,
E qual procuro di ritrarla in versi. 4

Ella da tanti pregi e sì diversi,
Non volse il guardo di tal vista pago,
Gli occhi mirando e 'l molle avorio e vago,
E l'oro de' bei crin lucidi e tersi. 8

E pareo fra sé dir: - ben veggio aperta
L'alta mia gloria, e di che dolci sguardi
Questa rara bellezza accenda il foco. - 11

Così, ben che'l credesse in prima un gioco,
Mirando l'armi ond'io fuggij si tardi,
De le piaghe del cor si fè più certa. 14

⁴⁶⁷ Schema metrico: ABBA ABBA CDE ECD. Il testo venne dato alle stampe nella raccolta eterea (*Eteree IX*), per poi essere incluso tra i componimenti del *Chigiano XXVI*. Alcune considerazioni sulla prassi correttoria attuata da Tasso nel sonetto nel passaggio tra la redazione eterea e quella del *Chigiano* sono in DANIELE 1998, p. 23.

⁴⁶⁸ «vide» (v. 2), «guardo» (v. 6), «vista» (v. 6), «occhi mirando» (v. 7), «veggio» (v. 9), «sguardi» (v. 10), «mirando» (v. 13).

1a «Chiaro cristallo»: gentilmente accenna a la sua Donna, ch'egli non merita d'esserle men caro d'un bel cristallo dove si specchiava [2-3]. Imperochè l'immagine di lei non era formata men bella nel pensiero del Poeta, o ne suoi versi. Laonde, e per l'affetione intrinseca, e per l'opera esteriore, era meritevole de la sua gratia.

5a «Ella da tanti pregi»: «pregi» de la bellezza, disse il TASSO, come il PETRARCA havea detto «pregio d'onestà e di virtù».

7b «e 'l molle avorio e vago»: intende il petto, bench'i Latini dicano *molle ebur*, perch'egli è liscio et polito.

9-10a «E pareo fra sè dir: Ben veggio aperta | L'alta mia gloria»: la «gloria» de la sua bellezza. Così disse il PETRARCA: «Questa eccellenza è gloria s'io non erro | Grande a Natura».

10b «e di che dolci sguardi»: s'invaghisce di se stessa, ma crede a lo specchio quello che non havea creduto a le parole de l'amante.

II 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 71, *Rvf XXIX: 47* [pregio d'onestà e di virtù] conserva verde il pregio d'honestate

II 9-10a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 432, *Rvf CCLX: 12* [eccellenza è gloria s'io non erro] excellentia è gloria (s'io non erro)

◆ **1a** La glossa commenta la prima quartina. L'amante non merita di essere meno caro alla sua donna rispetto allo specchio, perché, come grazie all'oggetto l'amata può vedere la sua «bella imago», ugualmente bella è la sua immagine così come essa viene formata nel pensiero e nei versi del poeta. Tasso è, dunque, meritevole della sua grazia o per «l'affetione intrinseca», cui corrisponde l'azione del pensiero, o per l'«opera esteriore» che coincide con la scrittura poetica. Analogo concetto del pensiero che forma l'immagine dell'amata in *Osanna XX, esposizione 1*. ◆ **5a** I «pregi» sono quelli della bellezza analogamente ad un frammento di verso attribuito a Petrarca «pregio d'onestà e di virtù». L'autore potrebbe qui alludere a *Rvf XXIX 47*. ◆ **7b** Viene analizzata la metafora con cui si designa il seno dell'amata, calco del latino *molle ebur*, in quanto di superficie liscia e pulita. ◆ **9-10a** Il compiacersi fra sé dell'amata è analogo a quello della Laura petrarchesca di *Rvf CCLX*. ◆ **10b** Si

descrive l'atto del compiacimento di sé, della donna che «s'invaghisce» della propria figura così come appare nello specchio. L'amata, grazie allo specchio, crede finalmente a quanto le parole dell'amante non erano state in grado di farle credere.

XXXVI

In *Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte*⁴⁶⁹ la lode dell'esile laccio dell'amata è spunto per Tasso per rivelare di tenere più al «legame tolto a la sua Donna», che a quello che tiene unito il corpo con l'anima. Il componimento, grazie ad una *differenziazione* temporale suggerita dai due avverbi «già» e «or» (v. 4), vive di una contrapposizione tra il tempo passato e il presente⁴⁷⁰ che modella il testo su di una spiccata simmetria e unità⁴⁷¹ resa solenne dalle frequenti inarcature e inversioni.

Il sottile gioco metaforico che è intorno al laccio dei capelli posseduto dall'amata è nell'esegesi posposta al testo analizzato facendo sfoggio di grande erudizione. Sul versante delle fonti, infatti, Tasso, se si richiama a Petrarca e al Dante del *Convivio*⁴⁷², per il *topos* del corpo come consorte dell'anima⁴⁷³ si appella all'autorità di Stobeo e di Sant'Agostino⁴⁷⁴ per dare

⁴⁶⁹ Testura: ABBA ABBA CDE DCE. Pressoché identica è la versione del *Chigiano*. Unica variazione è attestata al v. 9 ove la forma posta ad inizio periodo «Cedati» su cui opera la legge Tobler- Mussafia è resa meno arcaica in «Ti ceda» (cfr. COLUSSI 2011, p. 128).

⁴⁷⁰ cfr. DANIELE 1998, pp. 221 e sgg, il quale rivela come tale «modulo espressivo» venga utilizzato da Petrarca e poi dal Casa e da Bembo, ma che solo con Tasso «assuma evidenziazione drammatica [...] dove acquista risalto soprattutto in ragione della scarnificata sintassi melica» (cfr. DANIELE 1998, p. 222).

⁴⁷¹ Un'unità fonica è, inoltre, suggerita dal ritornare costante del gruppo -or.

⁴⁷² Sono due i postillati tassiani del trattato dantesco: D. Alighieri, *L'amoroso Convivio*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1531, Philadelphia, Van Pelt Library, Rare Book Collection. IC D2352.4.1531 (= DANTE 1531, IC D2352.4.1531) e D. Alighieri, *Lo amoroso Conuiuio di Dante: con la additione: nouamente stampato*, Venezia, Da Sabio, 1521, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Edizioni Rare 239 (= DANTE 1521, Edizioni Rare 239). Il *Convivio* di cui si parla nella lettera dell'aprile 1586 (cfr. TASSO 1852-1855, III, *Lettera* n. 487, p. 516) può essere identificato con la copia Sessa (cfr. BIANCHI 2000, p. 233; VACALEBRE 2020, p. 146), annotata nel 1578 (BASILE 2000, p. 231; VACALEBRE 2020, p.146). Bianchi, sulla base della trascrizione delle chiose tassiane realizzata da Monti (cfr. DANTE 1826), sostiene che molte tra queste si ritrovano ampliate nel secondo postillato (BIANCHI 2000, p. 235; VACALEBRE 2019, p. 137). Per l'edizione da Sabio si può individuare come termine *post quem* il 1586, mentre non poche difficoltà sussistono nel determinare la data *ante quem* (cfr. BIANCHI 2000, p. 233). Per la travagliata storia del *Convivio* Sessa si veda la ricostruzione fornita da Natale Vacalebre (cfr. VACALEBRE 2018; VACALEBRE 2019), il quale propone, tra l'altro, di ricondurre i *marginalia* tassiani a tre principali tipologie. Notizia del *Convivio* da Sabio si ha inoltre in DELLA TERZA 1979; BIANCHI 1998a, pp. 21-30; BIANCHI 2004.

⁴⁷³ Il tema dell'anima che si sposa al corpo è immagine ricorrente nella produzione dantesca e Tasso è attento a evidenziarlo, come prova, ad esempio, l'annotazione tassiana a carta 28r della Giuntina Zeno. Nella canzone *E m'incresce di mé sì malamente* sottolinea il sintagma «l'anima mia» e commenta con «L'anima sposata al core al senno».

⁴⁷⁴ Tasso richiede più volte negli anni 1586-1587 a Licino e al Costantini l'*Epitome omnium operum*, Ginevra, apud I. Crispinum et N. Babirium, 1555 (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 591, III, pp. 81, 97 e 154.), volume ampiamente annotato oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma. cfr. BALDASSARRI 1999a, p. 398; BASILE 2000, p. 230. Sul postillato si veda ARDISSINO 1997, pp. 301-314.

ancor più profondità speculativa alla chiosa di commento relativa ai primi due versi del sonetto. La rosa di autori si amplia, fino a comprendere il commentatore di Aristotele Temistio⁴⁷⁵, del quale possedeva l'esegesi al *De anima*⁴⁷⁶, ma che qui viene, con ogni probabilità, citato a partire dalle *Sententiae* di Stobeo.

Dice d'haver più caro il legame tolto a la sua Donna di quello che lega il corpo con l'anima.

Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte
De la vita mortal l'alma s'avvinse,
Come quel, c'hor me lega, e voi già strinse,
Già vago e dolce, hor duro nodo e forte. 4

Né quel famoso, ch'al figliuol diè morte,
Del barbaro monile il collo cinse
Lieto così, quando il nemico estinse,
Com'io di quel che v'ha le chiome attorte. 8

Ti cede, Amor, Natura e non si sdegna
Ch'ella ordisca fral nodo, e'l tuo non rompa
Morte, e con l'alma in Ciel si privilegi. 11

E se gli altrui sepolcri illustre pompa
Orna di vincitrice altera insegna,
Per la servil catena il mio si pregi. 14

⁴⁷⁵ Come indicato da Prandi, il testo di Temistio utilizzato da Tasso fu *Paraphrasis in Aristotelis [...] Physica, con l'interpretazione di Ermolao Barbaro*, Venezia, Girolamo Scoto 1560 (= TEMISTIO 1560; cfr. PRANDI 1996, p. 115).

⁴⁷⁶ cfr. ARISTOTELE 1554, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47; cfr. RUSSO 2002, p. 209 e TASSO 2016, p. 251.

1a «Non ho sì caro il laccio»: «laccio» chiama l'unione del corpo con l'anima, come chiamò prima il PETRARCA «Natura tien costei d'un sì gentile | Laccio che nullo sforzo è che sostegna», cioè con sì delicata complessione.

1b-2a «ond'al consorte | De la vita mortal»: intende il corpo, ch'è consorte de l'anima. Il PETRARCA chiamò l'anima «L'errante mia consorte». DANTE disse: «Quando l'anima si sposa al corpo». Appresso STOBEO si legge che ne le parti de l'anima è altro vestigio del matrimonio. S[ant'] AGOST[INO] afferma che la ragione superiore è quasi marito, l'inferiore quasi moglie. E quantunque alcuna volta avenga che l'anima vada salva e'l corpo resti insepolto, come si legge in Dante, nondimeno al fine l'anime ripiglieranno i corpi glorificati, laonde convenevolmente il corpo è chiamato consorte de l'anima, e ciascuna parte de l'anima, consorte de l'altra.

5 «Nè quel famoso, ch'al figliuol diè morte»: intende di Manlio Torquato da cui l'Autore ha preso il nome, il qual fu così chiamato da la catena che latinamente è detta torques, tolta al soldato francese.

9-10 «Ti cede, amor, natura, e non si sdegna | ch'ella ordisca fral nodo, e'l tuo non rompa»: non intende il Poeta del matrimonio propriamente detto, ma de l'affetione de gli animi e de l'unione. Ma filosoficamente parlando, d'alcuna sorte d'amore, come di quel de' figlioli, dissi Temistio: «Liberorum amor, caeitus naturae alligatus, et plane ab aurea illa, et infracta catena pendit».

12a «E se gli altrui sepolcri»: spera gloria dal segno de la servitù, com'altri da l'insegne riportate ne la vittoria, e sospese intorno al sepolcro.

II 1a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 326, *Rvf* CLXXXIV: 5 tien] ten

II 1b-2a DANTE 1531, IC D2352.4.1531, *Conv.* IV, III, c. 65r: 123 quando l'anima si sposa al corpo] che dal principio ch'al corpo si sposa

III 1a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 375, *Rvf* CCXIV 6-7:

Postilla: l'errante mia consorte (marg. dx).

III 1b-2a DANTE 1531, IC D2352.4.1531, *Conv.* IV, III 121, c. 65r: che dal principio ch'al corpo si sposa

III 1b-2a *Sonetti et canzoni* 1527, *Conv.* IV, III 121-123, c. 39v: L'anima, cui adorna esta bontate, | Non la si tiene ascosa; | Chè da'l principio, ch'a'l corpo si sposa

Postilla: l'anima si sposa al corpo (marg. dx).

◆ **1a** L'unione del corpo e dell'anima è resa metaforicamente con il «laccio», sul modello dei *Fragmenta* e dei versi 6-7 di *Amor, Natura, et la bella alma humile* (*Rvf* CLXXXIV), di cui mette in rilievo la delicatezza del filo che tiene in vita la «bell'alma». Per l'espressione «con sì delicata complessione» cfr. il commento di Castelvetro a *Rvf* CLXXXIV 7: «CHE SOSTEGNA.) Il quale sforzo il laccio della complessione di L. non potra sostenere, che si romperà» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 327). ◆ **1b-2a** Con l'espressione «consorte de la vita mortal» il poeta indica il corpo. Il chiamar l'anima *consorte* è già in Petrarca, in *Rvf* CCXIV 35 (verso annotato in PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 375) e in Dante, nella canzone *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* (*Conv.* IV III, 121-23). Il ricordo dei versi trecenteschi si interseca, poi, con la lezione di Stobeo e di Sant'Agostino. Il primo insegna che nelle parti dell'anima vi è «altro vestigio del matrimonio», mentre il padre della Chiesa che il marito corrisponde alla ragione superiore, la moglie all'inferiore. Si osservi, inoltre, come l'occorrenza dantesca trovi un riscontro documentario in due postillati dell'autore, nella Giuntina Zenò e nell'esemplare del *Convivio Sessa*. Nella Giuntina a c. 39v, per i versi «L'anima, cui adorna esta bontate, | Non la si tiene ascosa; | Chè da'l principio, ch'a'l corpo si sposa», Tasso scrive «l'anima si sposa al corpo», fermando sul margine sinistro della carta il legame indissolubile tra l'anima e il corpo (cfr. *Sonetti et canzoni* 1527, *Conv.* IV, III 121-123, c. 39v), mentre in corrispondenza del v. 123 nel postillato *Sessa* del *Convivio* Tasso sottolinea «corpo si sposa» (cfr. DANTE 1531, IC D2352.4.1531, *Conv.* IV, III 121, c. 65r; VACALEBRE 2019, p. 184). Da notare, infine, che l'*esposizione* trovi un corrispettivo nella lettera in lode al matrimonio, composta nel 1585 (cfr. TASSO 1852-1855, II, pp. 403-420 e per la moderna edizione del testo epistolare si rinvia a TASSO 2007): così come nella chiosa, anche nell'epistola l'allusione a Dante è preludio per richiamare gli antichi filosofi, per i quali il rinvio si esplica in un'allusione generica (cfr. TASSO 2007, p. 19). ◆ **5** Spiegazione della perifrasi che il poeta usa per alludere a Manlio Torquato, dal quale dichiara di aver preso il nome. Fornisce poi l'origine etimologica del nome (dal lat. *torquens*) riferendosi all'episodio in cui Manlio Torquato, nel corso di una battaglia contro i Galli del 367 a. C., avrebbe sfilato la collana ad un soldato Gallo nei pressi del ponte dell'Aniene. L'autore non fornisce alcun riferimento specificamente storico al lettore, soffermandosi esclusivamente sulla ricostruzione

dell'etimo. Difficile rintracciare la fonte da cui Tasso attinge la notizia, ma appare degna di attenzione la promozione genealogica che l'autore fa del proprio nome con il rinvio all'eroe romano, noto anche per essersi reso responsabile della condanna a morte inflitta al proprio figlio. ♦ **9-10** Il «fral nodo» non è semplicemente il matrimonio, ma la più ampia «affetione de gli animi e de l'unione». È, dunque, quell'unione che consolida ogni tipo di amore, anche quello dei figli, come sostenuto da Temistio. La dotta citazione allegata nell'*esposizione* è tratta dall'operetta *De moderatione*, riportata da Stobeo sotto la voce «Qualesne oportet esse patres erga liberos» (cfr. TASSO 2016, p. XXV). ♦ **12a** Parafrasi della seconda terzina.

XXXVII

Sonetto anticamente compreso nella raccolta eterea⁴⁷⁷, poi incluso nel manoscritto *Chigiano*⁴⁷⁸, di testura ABBA ABBA CDE CED. L'*incipit*, con il se ottativo e la dedica a conclusione del componimento, rimanda alla tradizione letteraria dell'*ex voto*, qui abbinata a quella del dolce furto di un oggetto della donna⁴⁷⁹, una «bindella di seta»⁴⁸⁰.

Di splendida fattura è il terzo verso, come lo stesso autore è attento a far risaltare nel commento. Per l'espressione «lampeggiar del riso»⁴⁸¹ l'autore cita, infatti, il *Purgatorio* dantesco e *Rvf CCXCII*⁴⁸², riproponendo un'associazione già realizzata da Castelvetro⁴⁸³. L'*esposizione* si rivela di estrema importanza non solo ai fini della comprensione della strategia esegetica del testo, ma anche nell'ottica di possibili richiami intratestuali tra i vari libri che compongono la biblioteca tassiana, e che, in questo caso, chiama in causa non solo Dante e Petrarca, ma anche Catullo. In un altro suo volume, il Catullo commentato da Guarini nella stampa veneziana del 1521, riaffiora, infatti, il ricordo dell'immagine leggendo i versi del carne XXXIX 1-2: «Egnatius, quod candidos habet dentes, | Renidet usquequaque»⁴⁸⁴. Dopo aver sottolineato nel testo poetico l'indicazione temporale «usquequaque», e la relativa spiegazione moderna⁴⁸⁵, appunta sul margine inferiore della carta

⁴⁷⁷ *Rime eteree* VI. Diverso è l'argomento preposto al testo nella stampa del 1567: «Fa voto ad Amore di offrirgli una cordella, la quale egli havea involata alla sua donna, se gli concederà mai che possa vagheggiarla da presso, e danzar con esso lei» (TASSO 2013, p. 41).

⁴⁷⁸ *Chigiano* XXVII. cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 77.

⁴⁷⁹ cfr. *Rvf CXCIX-CC*.

⁴⁸⁰ cfr. TASSO 2013, p. 40.

⁴⁸¹ Oltre alle numerose occorrenze in *Osanna*- LXXII 5, LXXVII 12; - e in *Rime* -369, 8; 532, 37; 723, 9; 1234, 39; 1450, 97-, nel *corpus* tassiano la tessera ritorna nel *Rinaldo*, VIII 49 e XI 21, nella *Liberata* a connotare non solo Clorinda (III 22, 1-2) e Armida (IV 91, 5-6), ma anche Rinaldo (V 42, 1-2).

⁴⁸² Componimento citato nel *Cavaletta* 47 in quanto testo in cui «la gravità avanza la piacevolezza» cfr. RUSSO 2004, p. 21.

⁴⁸³ Ciò si osserva per il commento di Castelvetro a *Tr. Mor.* II 86: «LAMPEGGIAR QVEL DOLCE RISO.) Cosa presa da Dante. 133.a.6. | perche la faccia tua te steso/ Vn lampeggiar d'un riso dimostrommi? | Cioè gli dimostrò quella faccia ridente che soleua fare, quando lo voleua consolare. | 113.a.20. E'l lampeggiar de l'angelico riso». A margine della chiosa esegetica corrisponde la postilla tassiana «lampeggiar d'un riso dimostrommi».

⁴⁸⁴ cfr. CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c. XXXIIIr.

⁴⁸⁵ cfr. CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c. XXXIIIr: «usquequaque renidet: licet renideo proprie splendeo significet [...] tamen hic pro rideo improprie, ut manifeste apparet, posuit Catullus, quoniam qui ridet quodammodo splendere videtur».

«lampeggiar del riso», ricordo del verso, forse prima petrarchesco che dantesco, suggerito da un contesto non lirico, ma satirico⁴⁸⁶.

Nelle *esposizioni* risulta, inoltre, estremamente compatta la trama lessicale, per il ricorrere di lemmi attinenti alla sfera semantica dei *fulmini* e dei *lampi*, elemento coerente con le traslazioni interne al testo poetico⁴⁸⁷.

Offerisce ad Amore in voto una bindella di seta, la quale egli haveva involata alla sua Donna.

Amor, se fia giamai che dolce i' tocchi
Il terso avorio de la bianca mano,
E 'l lampeggiar del riso humile e piano
Veggia da presso, e'l folgorar de gli occhi; 4

E notar possa come quindi scocchi
Lo stral tuo dolce, e mai non parta in vano;
E come al cor, del bel sembiante humano
D'amorose dolcezze un nembo fiocchi, 8

Fia tuo questo lacciuol, ch'annodo al braccio
Non pur, ma via più stretto il cor n'involgo,
Caro furto, ond'il crin Madonna avolse. 11

Gradisci il voto, che più forte laccio
Da man più dotta ordito, altri non tolse:

⁴⁸⁶ In un altro suo volume della biblioteca, il Catullo commentato da Guarini nella stampa veneziana del 1521, riaffiora il ricordo dell'immagine leggendo i versi del carme XXXIX 1-2: «Egnatius, quod candidos habet dentes, / Renidet usquequaque» (cfr. CATULLO 1521, Vat. Lat. 9974, c. XXXIIIr). Dopo aver sottolineato nel testo poetico l'indicazione temporale «usquequaque», e la relativa spiegazione di Guarini - usquequaque renidet: licet renideo proprie splendeo significet [...] tamen hic pro rideo improprie, ut manifeste apparet, posuit Catullus, quoniam qui ridet quodammodo splendere videtur- appunta sul margine inferiore della carta «lampeggiar del riso», memoria del verso forse prima petrarchesco che dantesco, suggerito da un contesto non lirico, ma satirico. cfr. RUSSO 2004, p. 22.

⁴⁸⁷ Estremamente simili, anche se connotati in chiave militare più che atmosferica, sono le occorrenze dei lemmi «tuono», «fiamma», «baleno», «folgore» del madrigale 1336, *L'armi portate a cui somiglia il tuono*, testo da Baldassarri accostato a un passo del *Conte* in cui amore «fra gli iddii antichissimo [...] fece quella bellissima impresa co'l fulmine piegato» (cfr. BALDASSARRI 2000, pp. 140-141).

3a «E' l lampeggiar del riso»: per traslatione presa dal lampo che subito passa e sparisce, hanno detto i nostri «il lampeggiar del riso» quello ch'a pena si vede. DANTE disse: «[...] testeso | Un lampeggiar del riso dimostrommi». E' l PETRARCA: «E' l lampeggiar de l'angelico riso».

4b «e 'l folgorar de gli occhi»: va accrescendo la meraviglia perchè il baleno precede il fulmine.

5 «E notar possa, come quindi scocchi»: meravigliosa sorte di fulmini, che lascia luogo e tempo a l'osservatione.

9 «Tuo fia questo lacciuol»: offerisce il voto.

10b «ma via più stretto il cor n' involgo»: detto affettuosamente, come quello: «L'affetion del vel Costanza tenne».

11a «Caro furto»: è appositione, figura così detta da' Latini.

12a «Gradisci il voto»: loda il suo voto, e rende le cagioni perchè gli debba esser caro.

I 9 tuo fia] fia tuo

II 3a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, *Purg.* XXI, 113-114, c. 236v: lampeggiar del riso] lampeggiar di riso

III 3a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, *Purg.* XXI, 113-114, c. 236v: testeso | Un lampeggiar di riso dimostrommi?

Postilla: «lampeggiar di riso» (marg. sn)

III 3a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 44, *Rvf* CCXCII 6: E' l lampeggiar de l'angelico riso.

Postilla: «il lampeggiar del riso» (marg. sn)

◆ **3a** La luminosità del sorriso della donna che il poeta non riesce a trattenere, poiché «subito passa e sparisce», è tradotta con l'espressione «lampeggiar del riso», *traslatione* attinta dal lampo. L'origine è dantesca e petrarchesca, ritrovandosi in *Purg.* XXI 113-114 e *Rvf* CCXCII 6. Alle due citazioni corrispondono, nei due

rispettivi volumi dell'autore, sottolineature e postille tese a rilevare l'immagine e si osservi come l'associazione tra il verso del *Purgatorio* e il v. 6 di *Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente* sia già nel commento di Castelvetro relativo a *Tr. Mor. II 86*, passo non ignoto al poeta cinquecentesco (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 287). Si noti, infine, come la realizzazione tassiana sia del tutto simile a un verso di Guidiccione, modello qui taciuto (cfr. *Rime LXVI 3*: «Co'l lampeggiar del riso umile e piano»; cfr. DANIELE 1988, p. 20). ♦ **4a** L'uso del verbo «folgorare» per Tasso accresce la meraviglia che «nasce dalle cose belle» (TASSO 1964, p. 230), in quanto scientificamente il lampo precede il fulmine. ♦ **5** Lo spettacolo dello *scoccare* dei fulmini non è nel testo poetico ed è paragonato allo *scoccare* dello strale dell'amata. ♦ **9** Si esplicita che il «laccio» è offerto in voto. La variante «Tuo fia» ricalca «Tuo fia questo legame» di 11 e tradizione (cfr. TASSO 2016, p. 252). ♦ **10a** Il verso è accostato a quello dantesco in cui si esprime il tener ferma, da parte di Costanza, la volontà nel cuore (*Par. IV 98*), perché vi si riconosce lo stesso *affetto*, il quale «richiede purità e semplicità» (TASSO 1964, p. 198). ♦ **11a** Chiosa di natura retorica. cfr. TASSO 1964, p. 220. ♦ **12a** L'*esposizione*, seppur riporti solo parte del v. 12, si riferisce all'intera terzina, indicando che in essa sono esplicitati i motivi per cui il dono deve essere caro alla donna.

XXXVIII

In *Questa è pur quella che percote e fiede*⁴⁸⁸ si riprende il motivo della mano senza guanto. Dopo aver visto la mano nuda nel giorno dell'innamoramento, poi sempre con il guanto (cfr. *Osanna IX*), «questo è dunque il momento di massima vicinanza e corresponsione tra gli amanti, ma l'eccezionale contatto fisico è di breve durata e segna la fine dei felici rapporti cortigiani»⁴⁸⁹. Nei versi, il passo cadenzato della danza è riprodotto nelle dittologie verbali («percote e fiede», v. 1; «n'ancide e piace», v. 2; «sottragge e scioglie», v. 10), aggettivali («dotta e rapace», v. 3; «ignuda e bella», v. 6) e nominali («quasi di pace | [...] e di sicura fede», vv. 7-8; «O fugaci dilette, o certe doglie», v. 14).

L'esegesi al testo comprende sia annotazioni di ordine retorico, sia glosse tese a rilevare le fonti del testo.

Ballando con la sua Donna, si lamenta che'l ballo habbia sì tosto fine.

Questa è pur quella che percote e fiede
Con dolce colpo, che n'ancide e piace,
Man ne' furti d'Amor dotta e rapace,
E fa del nostro cor soavi prede. 4

Del leggiadretto guanto homai si vede
Ignuda e bella, e se non è fallace
S'offre inerme a la mia, quasi di pace
Pegno gentile, e di sicura fede. 8

Lasso, ma tosto par ch'ella si penta
Mentr'io stringo, e si sottragge e scioglie
Al fin de l'armonia ch'i passi allenta. 11

Deh, come altera l'odorate spoglie
Riveste, e la mia par che vi consenta:

⁴⁸⁸ Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD. Identico lo schema metrico di *Osanna XXXVIII* e *XXXIX*.

⁴⁸⁹ MARTINI 1984, p. 97.

1a «Questa è pur quella»: si dice de le cose lungamente aspettate, o cercate, o desiderate.

2 «Con dolce colpo che n'ancide e piace»: il Poeta disse ciò del colpo, come Monsignor DE LA CASA del veleno: «Ahi venen novo, che piacendo ancidi».

3a «Ma ne' furti d'Amor»: hiperbaton, come dicono i Greci, cioè trasportatione di parole fatta per ornamento.

4 «E fa del nostro cor soavi prede»: dichiara quai furti sian questi e dice son furti d'Amore, son furti de l'anime, son furti che piacciono. Così disse il PETRARCA: «Questa, che col mirar gli animi fura, | M'aperse il petto, e 'l cor prese con mano».

7a «S'offre inerme a la mia»: haveva detto [6] «ignuda», hor dice «inerme», per varietà: ma vale il medesimo, se non che «nuda» si dice propriamente, «inerme» per traslatione.

7b-8 «quasi di pace | Pegno gentile, e di sicura fede»: ha risguardo a quel luogo di VIRGILIO: «Nec te noster Amor, nec te data dextera quondam». Et a quell'altro: «Pignus pacis dextram tetigisse».

11 «Al fin de l'armonia ch'i passi allenta»: describe l'usanza perchè cessando il suono, cessa il ballo e ciascuno ritira la mano e molti sogliono rimettersi il guanto.

12 «Deh come altera l'odorate spoglie»: dice che la sua Donna fa per alterezza quello che l'altre fanno per uso o per commodità.

II 7b-8 VIRGILIO 1969, *Aen*: Pignus pacis dextram tetigisse] Pars mihi pacis erit dextram (*Aen*. VII 266) x Turne, simul pacis solum inviolabile pignus (*Aen*. XI 360)

◆ **1** Nell'espressione «Questa è pur quella» risalta la contrapposizione tra i deittici «questa» e «quella», il primo che indica il contatto con l'oggetto desiderato, e il secondo che alimenta il desiderio. In aggiunta al testo poetico, nella chiosa viene

espresso lo stato d'animo dell'io lirico con la sequenza «aspettate, o cercate, o desiderate». ♦ **2** Per la dittologia verbale posta in clausola «n'ancide e piace» si rimanda al sonetto LVII di Della Casa, ma, come lo stesso autore afferma, se nel v. 11 della fonte è lo straordinario veleno il soggetto della frase, nel proprio verso è il «dolce colpo». Si noti, inoltre, che, rispetto a Della Casa, Tasso opera una variazione, spostando su di un piano paratattico la combinazione verbale «piacendo ancidi», impreziosita con il pronome personale («n'ancide» è in *Ger. Lib.* IV 92, 4). ♦ **3a** Chiosa di natura retorica, con definizione dell'iperbato del v. 3, che causa una variazione nella sequenza sintattica del verso. La figura viene illustrata nel libro quinto dei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 219). ♦ **4** Il lemma «prede» è occasione per rievocare il *topos* del cuore rubato di ascendenza romanza, interpretato da Tasso come un *furto che piace*, e che trova un suo esempio di realizzazione in *Rvf XXII* 72-73. La citazione petrarchesca trova esclusivamente una coerenza tematica con il verso del sonetto. ♦ **7a** *Esposizione* di natura retorica. Se nel verso 6 la mano è «ignuda», nel verso 7 essa è «inerme» ma, nonostante la variazione, il concetto è il medesimo, in quanto la mano scoperta, metaforicamente, è detta «inerme», senza difese. ♦ **7-8** Il gesto di dare la mano instilla il ricordo di Virgilio, dell'esametro pronunciato da Didone quando ormai Enea è pronto a partire, non trattenuto più da amore, né dalla destra mano, e di un secondo verso di difficile identificazione che consuona con quello tassiano per l'immagine del pegno di pace. L'errore di trascrizione del verso virgiliano è, forse, frutto della fusione di due esametri, il primo tratto da *Aen.* VII 266, «Pars mihi pacis erit dextram», e il secondo dall'undicesimo libro, «Turne, simul pacis solum inviolabile pignus» (cfr. TASSO 2016, p. 252). ♦ **11** Parafrasi del verso 11. Al terminare della musica, la danza si interrompe e ognuno ritira la mano, indossando nuovamente il guanto. ♦ **12** Il gesto usuale dell'infilarsi il guanto è interpretato come forma di fierezza della donna.

XXXIX

Un essenziale *argomento* «Nel medesimo soggetto» precede *Perché Fortuna ria spieghi le vele*⁴⁹⁰, il quale anticipa il tema del viaggio trattato in *Osanna XL*⁴⁹¹.

Le glosse, più che costruire la mappa delle fonti tematiche del testo, concorrono a tracciare in maniera più definita lo spazio geografico toccato nella lirica. Tasso fornisce, così, al lettore le informazioni utili per collocare il Mar Egeo, il Tirreno, le Alpi e il Reno, ricorrendo all'autorità del geografo Pomponio Mela, una cui edizione non ben identificata del *De situ orbis* compare nell'inventario estense⁴⁹².

Nel medesimo soggetto

Perché Fortuna ria spieghi le vele
Ne l'Egeo tempestoso o nel Tirreno,
E mi dimostri il mar di seno in seno,
Non mi farà men vostro, o men fedele; 4

Né perché, voi facendo a me crudele,
Sferzi il destriero e gli rallenti il freno,
E mi porti fra l'Alpe o lungo il Reno,
O'n bosco o'n valle mi nasconda e cele. 8

Anzi, in donna gentil bella pietate
Stimo un tormento, a lato al dolce sdegno
De gli occhi vostri, che di foco armate. 11

Luci divine, onde perir sostegno,
Quand'io torno a morir, non mi scacciate,

⁴⁹⁰ Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

⁴⁹¹ La didascalia «Nel medesimo soggetto» mal descrive la materia del testo, sottintendendo una continuità tematica con il sonetto che lo precede. In realtà *Osanna XXXIX* sviluppa un argomento simile a *Se mi trasporta a forza ov'io non voglio* (*Osanna XL*), potendosi ipotizzare, in tal modo, un probabile errore nell'ordine dei testi o degli argomenti.

⁴⁹² BASILE 2000, p. 226; TASSO 2016, p. 253. Tasso si servì, inoltre, di un passo del *De situ orbis* per la scrittura delle ottave 76-77 del canto XIV della *Gerusalemme Liberata* (cfr. TASSO 1982, p. 600; DANIELE 1998, p. 154).

1a «Perchè Fortuna ria»: «perchè» in vece di «benchè», usatissimo da PETRARCA in molti luoghi, e particolarmente in quello: «Perch io t'habbia guardato di menzogna».

2a «Ne l'Egeo tempestoso»: Egeo è quel mare che la Grecia divide da l'Ionio, come afferma Pomponio Mela, et fu così detto da Egeo, padre di Teseo, il quale vi si precipitò per dolore de la falsa, ma creduta, morte del figliolo, mentre egli ritornando da Creti, dove haveva ucciso il Minotauro, con le vele negre, non si ricordò d'alzar le bianche, com'haveva promesso al padre. Ma di questa favola, più ampiamente si ragionerà appresso.

2b «O nel Tirreno»: così è chiamato da' Greci quel che i Latini chiamano *Mare Tuscum*, altrimenti *Mare Inferum*, uno de' duo che inondano l'Italia.

7 «O mi porti fra l'Alpe, o lungo il Reno»: Alpe sono i monti che dividono l'Italia da la Francia. Reno è fiume famoso, ch'anticamente divideva i Belgi da' Germani: hora è ne la Fiandra, tra la bassa e l'alta Alemagna.

9-10 «Anzi, in donna gentil bella pietate | Stimo un tormento a lato al dolce sdegno»: accresce quel che haveva detto il PETRARCA: «Fora uno sdegno a lato a quel ch'io dico». E nota ch'«a lato» si dice quasi in comparatione, perchè le cose che si vogliono paragonare si mettono appresso.

12 «Luci divine»: affettuosamente detto.

I 7 O] E

♦ **1a** Chiosa grammaticale. L'uso della congiunzione «perchè» con lo stesso valore di «benché» è modellato sulla prassi petrarchesca che si rintraccia, ad esempio, in *Rvf XLIX 1*. ♦ **2a** Glossa di natura erudita. Contaminando notizie geografiche desunte da Pomponio Mela e racconto mitologico, il mar Egeo è da Tasso descritto come la distesa d'acqua che separa la Grecia dallo Ionio il cui nome è legato alla storia di Egeo, il quale, credendo il figlio morto, si buttò in mare. L'*esposizione* è simile a una chiosa espositiva di Castelvetro cfr. PETRARCA 1582, Parte terza, c. 238. ♦ **2b** La spiegazione della denominazione del mar Tirreno riprende, in parte,

quanto si legge in Pomponio Mela: «[...] Thuscum, sive ut aliter eadem appellantur, inter Superum mare & Inferum excurrit, diu solida» (POMPONIO MELA 1539, c. 30r). ♦ **7** Indicazioni geografiche relativa alle Alpi e al Reno. ♦ **9-10** Dopo aver istituito un parallelismo tra i versi 9-10 e *Rvf* CXXIII 11, Tasso, risalendo all'origine dell'espressione figurata «a lato», indica che la locuzione si adopera per rendere la comparazione, in quanto ciò che viene confrontato viene messo accanto.

XL

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDC DCD prossima è la partenza del poeta, il quale si interroga su cosa potrà rendere meno gravi le proprie sofferenze. Il testo si apre con la consueta costruzione sintattica che combina l'ipotetica all'interrogativa (prima quartina), per poi trovare ulteriore sviluppo in altre tre successive interrogative, cui segue un distico finale dal sapore sentenzioso. In tale articolata struttura argomentativa vengono reintrodotti i motivi del «pensier fido» e del «sogno fallace», di cui Tasso si era avvalso in precedenza per la prima assenza della donna⁴⁹³, e inseriti alcuni echi petrarcheschi tratti da testi di lontananza, *Rvf* CCLIII e CCLXXXI. Per questi ultimi, nel commento, l'autore non esita a rivelarne al lettore la ripresa, facendone, in tal modo, apprezzare il moderno rifacimento.

*Dice che partendosi da la sua Donna, non potrà vedere o imaginar cosa
ch'agguagli la dolcezza d'un suo sdegno, o la bellezza d'un suo disprezzo.*

Se mi trasporta a forza ov'io non voglio,
Mia fortuna che fa cavalli e navi,
Che farò da voi lunge, occhi soavi,
Benchè tal'hor vi turbi ira et orgoglio? 4

Vedrò cosa giamai, che'l mio cordoglio
E tante pene mie faccia men gravi?
O starò solo, ove s'inondi e lavi
Verde colle, ermo lido e duro scoglio? 8

Tu pensier fido, e tu sogno fallace,
Fronte mi formerai tanto serena,
O' n lieto riso sì amorosa pace, 11

O Ninfa, o Dea, sopra l'incolta arena?
Se non val ciò ch'in altri alletta o piace,

⁴⁹³ cfr. MARTINI 1984, p. 98.

2 «Mia Fortuna che fa cavalli e navi»: così il PETRARCA: «...hor fa cavalli, hor navi | La fortuna al mio mal sempre più presta».

7a «O starò solo»: partendosi da un luogo mediterraneo, andava ad una città marittima.

9 «Tu pensier fido, e tu sogno fallace»: contraposti, perché l'uno e l'altro suole ingannarci, ma il sogno più tosto.

12 «O Ninfa, o Dea, sovra l'incolta arena»: ad imitazione di que' versi di PETRARCA: «Hora in forma di Ninfa, hor d'altra Diva | Che dal più chiaro fonte di Sorga esca».

II 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 424, *Rvf*CCLIII: **14** La fortuna al mio mal sempre più presta] Fortuna; ch'al mio mal sempr'è si presta

II 12 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 30, *Rvf*CCLXXXI: **9** Hora in forma di Ninfa, hor d'altra Diva] Hor in forma di Nimpha, o d'altra Diva; **10** Che dal più chiaro fonte] Che del piu chiaro fondo

III 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 424, *Rvf*CCLIII 13-14: Et m'allontane; hor fa cavalli, hor navi | Fortuna; ch'al mio mal sempr'è si presta.

Segni di attenzione: due linee verticali (marg. dx e sn)

Postille: Nota (marg. dx); Nota (marg. sn)

III 12 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 31, *Rvf* CCLXXXI 9*: IN FORMA DI NIMPHA.) Se esce piu chiaro fondo di Sorga, è di necessità, che sia nimpha, o diva. che donna mortal non potrebbe rivedere la giu. ma quando la vede calcare i fiori, la somiglia a donna viva, che è effetto di corpo il calcare i fiori, ma non già di nimpha, o di diva. & similmente havendo detto, *Com'era donna viva*, le attribuisce, *Mostrando in vista, che di me l'encresca*, che forse non si convenerebbe a nimpha, o a diva.

Segno di attenzione: linea verticale (marg. dx)

Postilla: Nota (marg.dx)

◆ **2** Estremamente fedele il rifacimento tassiano dei vv. 13-14 di *Rvf*CCLIII, sonetto anch'esso di lontananza, con cui il poeta esprime la necessità di allontanarsi. I versi di Petrarca sono evidenziati con due postille di promemoria nel Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 424). Per l'ipotesi petrarchesco del v. 2 cfr. BRAND 1967, p. 263. ◆ **7a** La chiosa esplicita l'itinerario del poeta, diretto verso una città marittima. ◆ **9** Le immagini consecutive e simmetriche costituiscono un'antitesi («contraposti») e sia il «pensier

fido» sia «sogno fallace» ingannano l'amante. ♦ **12** Il binomio «O Ninfa, o Dea» è modellato su *Rvf* CCLXXXI 9, come lo stesso autore suggerisce riportando, anche imprecisamente, i versi della visione petrarchesca vibrante del dubbio che la donna possa essere una ninfa o una dea. L'essenza dell'immagine viene annotata da Tasso nel suo esemplare dei *Fragmenta*, ponendo una postilla di promemoria a margine dell'esegesi di Castelvetro (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 31).

XLI

In *Osanna* XLI⁴⁹⁴, testo già pubblicato nella raccolta eterea con il titolo *Ove tra care danze in bel soggiorno*⁴⁹⁵, e poi incluso nel *Chigiano* (*Chigiano* XXXII), il poeta ricorda una festa di corte e si lamenta della donna che pose fine al ballo del torchio⁴⁹⁶. L'apertura è dotata di un'estrema luminosità⁴⁹⁷, data dall'addensarsi dell'area semantica della luce e della fiamma e la narrazione imprime al componimento un ritmo crescente, che rallenta a partire dal v. 9⁴⁹⁸, quando Tasso, rivolgendosi all'amata, materialmente richiamata nel testo con l'insistente anafora del pronome di seconda persona singolare («te...te», «tu...tu»), descrive il momento in cui le fu data la fiamma e da lei fu spenta⁴⁹⁹.

Si lamenta de la sua Donna che, ballandosi al ballo del torchio, con estinguerlo ponesse fine al ballo.

Mentre ne' cari balli in loco adorno

Si trahean le notturne e placide hore,

Fiamma, che nel suo foco accese Amore,

Lieto n'apriva a meza notte il giorno;

4

⁴⁹⁴ Schema metrico: ABBA ABBA CDE ECD. Il sonetto riprende il motivo del ballo di *Osanna* XXXVIII.

⁴⁹⁵ cfr. DI BENEDETTO 2007, p. 67. Molto più esteso l'*argomento* che precedeva il testo nella stampa del 1567: «Il ballo della Torcia usitatissimo in molte parti d'Italia, suole essere l'ultimo in ordine fra tutti gli altri balli che si facciano nella festa, et è riposto nell'arbitrio di ciascuna persona, nelle cui mani pervenga la torcia, ammorzandola, terminar quella danza, et la festa insieme. Et in tale occasione fu fatto questo sonetto, perchè una Gentildonna, con troppa importuna fretta estinguendola, impose fine a quel piacevole intrattenimento» (cfr. TASSO 2013, p. 47; TASSO 2016, p. 48). La redazione eterea si distingue, inoltre, per l'immagine della farfalla attratta dal fuoco (v. 8), che verrà in seguito eliminata. Il *topos* ricorre in *Osanna* XI.

⁴⁹⁶ cfr. MARTINI 1984, p. 98. Una descrizione del ballo è data da Tasso stesso nella lettera 414: «E veramente assai bene disse quel poeta che l'uno dava a l'altro la lampada de la vita; non altramente che a tempi nostri soglia avvenire nel ballo del torchio, quando l'uomo il prende da la donna ne le cui mani par che sia riposto il vivere e'l morire» (TASSO 1852-1855, II, p. 408; cfr. TASSO 1898, II, p. 77).

⁴⁹⁷ L'area semantica del fuoco e della luce qualifica il testo, ponendolo in contrapposizione con il sonetto che segue, di cui condivide l'ambientazione di corte.

⁴⁹⁸ In particolare, la posposizione dell'elemento verbale «fu» nella frase «Quando a te data fu» concorre a rendere meno rapido e più solenne il verso.

⁴⁹⁹ Da un punto di vista retorico è notevole la doppia costruzione binaria del v. 10, la prima riferita alla figura femminile, «presa e spenta», la seconda relativa agli astanti «e ciechi e mesti».

E da candide man vibrata intorno,
 Spargea faville di sì puro ardore
 Che pareva apportar gioia et honore
 A' pochi eletti, a gli altri invidia e scorno, 8

Quando a te data fu, man cruda e bella,
 E da te presa e spenta, e ciechi e mesti
 Restar mill'occhi a lo sparir d'un lume. 11

Ahi, come all'hor cangiasti arte e costume,
 Tu ch'accender solei l'aurea facella,
 Tu ministra d'Amor, tu l'estinguesti. 14

3 «Face, che nel suo foco accese Amore»: era così grande e così luminosa, fra l'altre minori, che para di giorno. O ha riguardo a l'effetto d'amore, ch'egli sentia per la bellezza illuminata.

5 «E da candide man vibrata intorno»: descrive il modo co'l quale molte volte sogliono portare il torchio.

8a «A' pochi eletti»: a coloro che per favor de le donne erano presi in ballo.

10 «E da te presa, e spenta»: la sua Donna, smorzando il torchio, pose fine a quel ballo con dolore di molti amanti.

12 «Ahi come all'hor cangiasti arte e costume»: cioè d'infiammare e d'accendere. Affettuosa esclamazione d'amante.

I 3 Face] fiamma

◆ **3** L'*esposizione*, seppur riporti solo il verso 3, offre la parafrasi dei vv. 3-4. La fiamma accesa da Amore era talmente luminosa, rispetto alle altre di intensità minore, da far sembrare giorno. Nell'argomentazione addotta è possibile che la grande luminosità sia conseguenza dell'amore. La lezione «Face» della chiosa è in 11 e in C. ◆ **5** Nel verso si descrive come sovente venga condotta la fiamma. ◆ **8a** I

«pochi eletti» sono coloro che, scelti dalle donne, prendono parte alle danze, secondo la regola del ballo descritta nella lettera tassiana 414 (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 408). ♦ **10** Tasso, nello sciogliere la costruzione binaria «presa e spenta», illustra l'azione che la donna compie, con cui mette fine al ballo. ♦ **12** L'«arte» e il «costume» della danza consistono nell'accendere il torchio e nell'incendiare l'amato. L'esclamazione viene definita «affettuosa» dall'autore in quanto introdotta dall'interiezione «deh».

XLII

Il testo condivide, con il componimento che lo precede, l'occasione cortigiana e, da un punto di vista strutturale, il dittico assume, nell'organizzazione della stampa amorosa, la funzione di congiungere una parte all'altra del canzoniere, introducendo «i segni premonitori del distacco»⁵⁰⁰. Il sonetto di testura ABBA ABBA CDE DCE ha, infatti, come argomento l'invettiva contro un'anziana donna colpevole di aver «interrotto un bel trattenimento»⁵⁰¹. Essa è definita «nemica d'Amor» (v. 1), con un epiteto di tradizione petrarchesca⁵⁰² qui risemantizzato a connotare non più l'amata, bensì colei che è esclusa dai «dolci giochi» d'amore della «dolce schiera» (v. 3)⁵⁰³. L'invito del poeta è quello di ritirarsi in «humil cameretta» (v. 8)⁵⁰⁴ in quanto a lei non si addice il far parte del gioco amoroso tra le «felici Squadre d'Amor» (vv. 9-10).

Nell'esegesi tassiana, tra i versi analizzati, vi sono quelli che trattano il tema dell'invidia per ciò che non si ha più⁵⁰⁵, sentimento la cui dinamica è descritta sulla base della *Retorica* aristotelica, e il motivo dello sfiorire della bellezza e della sofferenza che ne consegue, enfatizzando, dunque, nella caratterizzazione complessiva dell'anziana, ciò che con l'avanzar dell'età ha perso.

Contro una Donna attempata, la quale prendendo importunatamente commiato aveva interrotto un bel trattenimento

⁵⁰⁰ MARTINI 1984, p. 98.

⁵⁰¹ *Rime eteree* XXIX; *Chigiano* XXXIII. Nella ricostruzione di Martignone, gli episodi raccontati sono da riferirsi ai mesi di febbraio-marzo 1562 (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 77).

⁵⁰² cfr. *Rvf* CLXIX 8.

⁵⁰³ «dolce schiera» è combinazione petrarchesca (*Rvf* CXXXIX 2), ben consolidata nella tradizione letteraria (cfr. TASSO 2013, p. 193).

⁵⁰⁴ «E'n humil cameretta» è redazione della stampa del 1591 che sostituisce «E'n fosca cella» del *Chigiano* e la più antica formulazione eterea «in romita | Parte e selvaggia». Si noti come in *Osanna* le piccole varianti introdotte, oltre al caso presentato, tendano ad attuire l'atmosfera cupa propria del sonetto (cfr. v. 8: *Chigiano* «i giorni estremi» - *Osanna* «i giorni»; v. 12: *Chigiano* «oscuro loco» - *Osanna* «chiuso loco»), affievolendo il contrasto luce-oscurità che deriva dalla lettura contigua dei due sonetti *Mentre ne' cari balli in loco adorno* e *O nemica d'Amor, che sì ti rendi*.

⁵⁰⁵ Si osservi come in tal senso l'invidia si distinguerebbe dall'*emulazione* in quanto nello *zéllos* non si possiede ciò che si potrebbe avere (cfr. PETROSINO 2010). Una definizione tassiana dell'*emulazione* è nel dialogo *Il Forestiero napoletano ovvero de la gelosia* (cfr. TASSO 1998, I, pp. 202 e sgg.).

O nemica d'Amor, che sì ti rendi
Schiva di quel, ch'altrui dà pace e vita,
E dolce schiera a' dolci giorni unita
Dispergi e parti, e lui turbi et offendi; 4

Se de l'altrui bellezza invidia prendi,
Mentre i tuoi danni a rimembrar t'invita,
Chè non t'ascondi, homai sola e romita.
E'n humil cameretta i giorni spendi? 8

Chè non conviensi già tra le felici
Squadre d'Amor e tra'l diletto e'l gioco,
In donna antica immagine di morte. 11

Deh, fuggi il sole, e cerca in chiuso loco,
Come notturno augel, gli horrori amici,
Né qui timor la tua sembianza apporte. 14

5 «Se de l'altrui bellezza invidia prendi»: come dice ARISTOTELE nel secondo de la *Retorica*, ov'egli tratta de l'invidia, coloro c'hanno posseduto alcun bene, sono invidiosi di coloro che 'l posseggono, e i più vecchi de più giovani, benchè propriamente l'invidia sia fra simili d'età.

6 «Mentre i tuoi danni a rimembrar t'invita»: cioè al danno irreparabile de la perduta bellezza et a la felicità del tempo passato, perchè «Nessun maggior dolore, | Che 'l ricordarsi del tempo felice | Ne la miseria, e ciò sa'l tuo dottore».

9a «Chè non conviensi già»: detto per soverchia passione.

12a «Deh fuggi il sole»: assomiglia i vecchi a gli uccelli notturni et a quelli che portan cattivo augurio.

III 6 DANTE 1555, AUT J. 23, c. 29, *Inf* V: Et ell'a me, Nessun maggior dolore, | Che ricordarsi del tempo felice | Ne la miseria, & ciò sa'l tuo dottore

Postilla: contra | Epicuro (marg. dx)

III 6 DANTE 1564 Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 35v, *Inf* V, 121-123: Et ell'a me, Nessun maggior dolore, | Che ricordarsi del tempo felice | Ne la miseria, & ciò sa'l tuo dottore

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: esaminar | l'opinion | d'Epicuro (marg. sn)

◆ 5 L'*esposizione* si sofferma sull'invidia, passione definita secondo quanto appreso dallo studio della *Retorica* di Aristotele condotto sull'esemplare della Vaticana Stamp. Barb. Cr. Tass. 38 (cfr. ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, c. 68). Concordemente a quanto affermato dal filosofo antico nel secondo libro, l'invidia è desiderare ciò che si ha avuto in passato e che, nel presente, non si ha più e così i vecchi sono invidiosi dei giovani (cfr. *Retorica* II, 1388a). ◆ 6 I danni per la donna «attempata» consistono nel venir meno della bellezza e nel ricordo della felicità perduta, perché nessun dolore è maggiore che il rammentarsi del tempo felice nella miseria. La constatazione tassiana poggia sulle parole della Francesca dantesca del canto quinto dell'*Inferno* (vv. 121-123) che il poeta, nei suoi esemplari della *Commedia*, ha premura di evidenziare non solo con segni di attenzione e sottolineature, ma anche con due postille che indicano la distanza del passo dalle teorie epicuree (cfr. DANTE 1555, AUT J. 23, c. 29 e DANTE 1564 Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 35v). ◆ 12a La chiosa, seppur citi il v. 12, e solo parzialmente, analizza la comparazione della terzina.

XLIII

Ballata di due stanze di schema x(x)YY a(a)BCcByY di ispirazione petrosa in cui l'autore mette in scena un dialogo con Amore⁵⁰⁶. Al suo interlocutore Tasso chiede come abbia potuto una donna, fredda come una pietra, *infiammarlo* e, in una perfetta coincidenza tra organizzazione metrica e partizione tematica, nel ritornello introduttivo vi è l'iniziale domanda del poeta, cui segue, nella prima stanza, la risposta di Amore. Nella seconda unità strofica si trova poi, la chiusa di carattere speculativo dell'io lirico, ove risalta l'anafora «Felice» (v. 11 e 13) e la ripresa dell'impianto metaforico relativo alla pietra e al foco, con il *topos* della trasformazione in pietra della donna e dell'amata capace di incendiare l'animo del poeta⁵⁰⁷.

Nelle brevissime chiose Tasso non rileva la particolarità dialogica della ballata, né il legame tematico e lessicale con la tradizione trecentesca.

Chiede il Poeta ad Amore come, essendo la sua Donna freddissima a guisa di pietra, possa infiammarlo.

- Donde togliesti il foco

Ch'a poco a poco mi consuma e sface,
In guisa tal, che mi tormenta e piace?

- D'una gelata pietra,

Che non si spetra per continuo pianto,
Ma quando più l'irrigo, più s'indura,
Et ha presa figura
Di voi che di bellezza havete il vanto;
Onde con vostra pace
Il vostro nome e la beltà si tace. -

- Felice la mia fiamma,

La qual m'infiamma così dolcemente;

⁵⁰⁶ *Chigiano* CV (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 93). Sulla materia petrosa della lirica cfr. AMATO 2020, pp. 34-35. Per la testura si veda anche DANIELE 1994, p. 264. Si osservi, inoltre, la vicinanza, e per la scelta metrica e tematica, con la ballata *Con qual focil meraviglioso, Amore* (*Osanna* CXXXIV).

⁵⁰⁷ cfr. AMATO 2020, pp. 34-35.

Felice ancor pietra sì cara e bella,
E più s'ardesse anch'ella,
Ma tiene il foco in seno e sì no'l sente;
E quivi Amor la face,
Accende a l'esca d'un piacer tenace. -

1 «Dove togliesti il foco»: intende per «foco» il desiderio, per [4] «pietra» la sua Donna.

7 «Et ha presa figura»: assomiglia la sua Donna, avendo riguardo a la bellezza et a la proportion de le membra, ad una statua fatta di bianchi marmi.

15 «Ma tiene il foco in seno e sì no 'l sente»: come la pietra, essendo freddissima, nondimeno manda fuori faville di foco, così la Donna gelata ne le cose d'amore, accende il desiderio amoroso.

◆ **1** La chiosa, seppur citi solo il primo verso, offre anche le coordinate per la comprensione del v. 4. Il «foco» è metafora per indicare il desiderio, mentre la «pietra» è la donna. ◆ **7** La bellezza dell'amata fa sì che essa possa essere paragonata ad una statua di marmo bianco. La similitudine, che trae origine dall'ambito scultoreo, evoca il *topos* dello scultore sviluppato nel *Minturno overo de la bellezza*, ispirato dallo studio delle *Enneadi* plotiniane (I 6, 9), che informa la definizione di bellezza soprattutto nella parte conclusiva del dialogo (cfr. CAPUTO 2019, pp. 337 e sgg).

XLIV

In una drammatizzazione della vita interiore attinta dalla produzione stilnovista⁵⁰⁸, il poeta parla ora al proprio cuore ferito, privo di piume, consigliandogli di ritornare dalla sua donna⁵⁰⁹. Nel sonetto dialogico di testura ABBA ABBA CDC DCD, la progressione logica si origina, dunque, dal colloquio tra Tasso e il cuore, dando vita ad un vivace scambio di battute che nelle quartine asseconda perfettamente la scansione in distici.

Le glosse di commento insistono sull'iconografia del cuore e sul valore simbolico delle sue ali.

Parla co 'l suo core e 'l consiglia a far ritorno alla sua Donna.

- Donde ne vieni, o cor timido e solo,
Così tutto ferito e senza piume?
- Da que' begli occhi, il cui spietato lume
Le penne m'infiammò ne l'alto volo. – 4
- Torna al suo petto, hor questo ingombra il duolo,
Nè scacciato da lei raccor presume. -
- Non posso, nè volar ho per costume
Senza quell'ali ond'io mi spatio a volo. – 8
- L'ale ti rifaranno i miei desiri,
Anzi pur tuoi, che'l tuo piacer le spiega. -
- E s'avien che non m'oda, o che s'adiri? – 11
- Batti a le porte, e chiama e piangi e prega.
- Già m'ergo, e mi son aure i miei sospiri,
E morirò s'ella è sorda, o s'ella il nega. - 14

⁵⁰⁸ Si registra anche un suo sviluppo in Lorenzo de' Medici cfr. BELLOMO 2016, p. 232.

⁵⁰⁹ Il sonetto può essere compreso tra i testi di lontananza per il conclusivo invito. cfr. MARTINI 1984, p. 98.

2 «Così tutto ferito e senza piume»: ha riguardo a quel verso: «Sì tolte l'eran l'ale, e'l gire a volo». E per **[4]** «volo» intende l'altezza de' pensieri, che per diffidenza nata da l'orgoglio de la sua Donna haveva quasi lasciati.

5a «Torna al suo petto»: simile a quello: «Mio, perché sdegno ciò ch'a voi non piace». Per **[8]** «l'ali» intende gli istinti, come habbiam detto, o le virtù.

9 «L'ale ti rifaranno i miei desiri»: il desiderio di piacer a la sua Donna, essendo cagione che tu divenga virtuoso, è cagione in conseguenza de l'altezza de tuoi pensieri.

12a «Batti a le porte»: già s'è detto quali sian quelle porte a le quali soglion batter gli amanti.

II 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, *Triumphus P.*, c. 247: **18** Si tolte l'eran l'ale] Si tolte gli eran

II 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 38, *Rvf XXI*: **7** non piace] dispiace

III 2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, *Triumphus P.* 16-18, c. 247: Non è anchor giusta assai cagion di duolo, | Ch'in habito il rividi, ch'io ne piansi; | Si tolte gli eran l'ali, e'l gire a volo

Segni di attenzione: linea vert. marg. dx

Postilla: Nota (marg. dx).

III 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 38, *Rvf XXI* 7: Mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn; la linea verticale comprende l'intera carta del volume, evidenziando i vv. 5-8)

◆ **2** La figurazione del cuore colpito e privo di piume è per Tasso simile a un endecasillabo petrarchesco del *Trionfo della Pudicizia*, «Sì tolte l'eran l'ale, e'l gire a volo», ove è amore ad esser senza ali. **[4]** Il volo del v. 4 è immagine metaforica dell'elevatezza dei pensieri che, però, il poeta aveva quasi abbandonato per l'orgoglio dell'amata. ◆ **5a** Il verso 5 esprime l'invito del poeta affinché il proprio cuore faccia ritorno al petto della donna. L'esortazione traccia un percorso simile a quello del sonetto petrarchesco *Mille fiate, o dolce mia guerriera* ove Petrarca asserisce che il cuore non può più esser suo come prima del rifiuto della donna, in quanto disprezza ciò che all'amata non piace (*Rvf XXI* 7). **[8]** Le ali sono gli «istinti» o «virtù» come già espresso in *Osanna III, esposizione 5-7a*. ◆ **9** Il desiderio di piacere alla donna fa sì che il cuore sia provvisto di ali e che sia, dunque, virtuoso.

XLV

Nel sonetto *Come la Ninfa sua fugace e schiva*⁵¹⁰, Tasso paragona il proprio «pensiero amoroso» ad Alfeo che, nel passare sotto le acque del mare, per unirsi ad Aretusa, non mescola l'acqua dolce all'acqua salata. Il parallelismo tra le figure del mito e la propria esperienza si traduce in una perfetta bipartizione della materia all'interno del sonetto, con il racconto dell'antica favola nelle quartine, cui segue la descrizione del percorso dell'anima del poeta nella sua *ricerca* di Madonna nelle terzine⁵¹¹. Il testo si caratterizza per una preziosità fonica che trapela, ad esempio, dall'allitterazione della sibilante dei versi 4 e 6 e per una ricercatezza strutturale data dall'andamento binario («fugace e schiva», v. 1; «che si converte...e pur s'asconde», v. 2; «segue, e trapassa», v. 4; «di fiori e fronde», v. 6; «e lode e canto», v. 10). Nel commento, oltre alle *esposizioni* che tendono a spiegare l'apparato mitologico del testo, già anticipato nell'*argomento*, l'autore si pone in gara con Mosco e con il suo frammento III, *Alpheus post Pisam ubi mare ingressus est*, letto nella traduzione del medico di Zurigo Conrad Gessner all'interno del florilegio di Stobeo⁵¹².

Assomiglia il suo dolce pensiero amoroso, che non è mescolato con gli altri amarissimi, al favoloso Alfeo che, passando sotto il mare per congiungersi con Aretusa, non mescola l'acque salse con le dolci.

Come la Ninfa sua fugace e schiva
Che si converte in fonte e pur s'asconde,
L'inamorato Alfeo per vie profonde
Segue, e trapassa occulto ad altra riva.

4

Et irrigando palidetta oliva,
Co bei doni se 'n va di fiori e fronde,

⁵¹⁰ Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

⁵¹¹ I due momenti sono scanditi dal «Come» (v. 1) che apre la prima quartina e dal «così» con cui Tasso dà avvio nel v. 9 alla terzina.

⁵¹² cfr. BASILE 1984, pp. 108-109 e DE MALDÉ 2008, p. 241. Per l'identificazione dell'edizione utilizzata da Tasso si veda BASILE 1982, pp. 116- 117.

E non mesce le salse a le dolci onde,
E dal mar non sentito, in sen l'arriva. 8

Così l'anima mia, che si disface,
Cerca pur di Madonna, e lode e canto
Le porta in dono, et amorosa pace, 11

Ma le dolcezze sue non turba in tanto,
Fra mille pene, il mio pensier seguace,
Passando un mar di tempestoso pianto. 14

1 «Come la Ninfa sua fugace e schiva»: intende il Poeta d'Aretusa, fonte famoso in Sicilia.

2 «L'inamorato Alfeo»: è fiume in Elide, appresso Pisa, il quale passa sotto il mare per congiungersi con Aretusa.

5 «Et irrigando palidetta oliva»: gareggia con Mosco, poeta greco. I versi di MOSCO si leggono in STOBEO, il quale l'Autore non ha in altra lingua che ne la latina, son questi: *Alpheus post Pisam ubi mare ingressus est, | Proce-dit in Arethusam aqua fluens oleastros vegetante, | Et dona pulchras fronds ferens, floresque et sacrum pulverem. | Et profundus in undis manat, sub mari autem | Inferius profluit, nec eius aqua salsuggine miscetur. | Caeterum mare non sentit transeuntem fluvium. | Sic puer ille graviter afficiens, mala machinans, ardua docens. | Cupido, annem quoque propter amoris, vim natate docuit.*

◆ **1** La ninfa protagonista della favola mitologica è Aretusa che, secondo la tradizione antica, si tramuta nell'omonima fonte siciliana. Tasso nella chiosa fornisce un'indicazione geografica della sorgente, assente nel testo poetico. ◆ **2** «L'innamorato Alfeo» è il fiume Elide che scorre nei pressi di Pisa. Analoga localizzazione geografia moderna, come già per la fonte Aretusa. ◆ **5** L'espressione «et irrigando palidetta oliva» è motivo per esibire un frammento di Mosco, letto nella traduzione latina data da Stobeo (cfr. STOBEO 1551, c. 301r; TASSO 2016, p. 254),

con il quale Tasso afferma di gareggiare. Dal testo greco riprende il tema delle offerte di Alceo ad Aretusa e il dettaglio dei «fiori» e delle «fronde». I termini della gara si comprendono, però, alla luce dell'accostamento del mito con la personale esperienza poetica, elemento assente nel precedente letterario evocato. E così, simmetricamente ai doni di Alfeo offerti ad Aretusa, corrispondono la «lode» e il «canto» del poeta offerti all'amata. Si osservi, inoltre, come da Mosco Tasso attinga le due collocazioni geografiche relative alla fonte e al fiume da inserire non nel sonetto, bensì nel commento.

XLVI

Sonetto di testura ABBA ABBA CDC CDC in cui prende forma una preghiera ad Amore affinché il petto della donna venga colpito da una «dolcissima piaga amorosa». Servendosi di un apparato lemmatico tipico dell'antico discorso lirico duecentesco e trecentesco⁵¹³, il poeta rinnova la topica dell'innamoramento e il motivo del dardo amoroso, con un testo dal carattere patetico dato dalle due interiezioni «oimè» (v. 7) e «deh» (v. 9), poste in un tessuto semantico disforico⁵¹⁴.

Prega Amore che non voglia percuotere il delicato petto de la sua Donna d'equal ferita, ma di dolcissima piaga amorosa.

Se la saetta, Amor, che'l lato manco
M'impiega in guisa ch'io languisco a morte,
Fosse dolce così com'ella è forte,
Direi: - Pungi, Signor, il molle fianco, - 4

Chè di pregar e di seguir m'ha stanco,
Mentre fugge costei per vie distorte.
Ma temo, oimè, che per malvagia sorte
Ella non pera, hor ch'i son frale e manco. 8

Deh, goda, prego, al diletto male,
E tinta in soavissima dolcezza
Sia la ferita e quel dorato strale. 11

A me quanto è di grave e di mortale;
Dà mille gioie a lei, se pur disprezza
Gioir l'alma gentil di piaga eguale. 14

⁵¹³ Ad esempio «lato manco» è sintagma cavalcantiano (cfr. CAVALCANTI 2011, p. 99), ma anche petrarchesco (*Rvf* CCIX 12), così come «amorosa piaga» (*Rvf* CXCIV 8)

⁵¹⁴ Per la presenza e l'impiego di interiezioni e di un «timbro semantico disforico» nelle rime tassiane autobiografiche cfr. PRANDI 2014, pp. 224 e sgg.

3 «Fosse dolce così»: «Dolci son le quadrella, ond' Amor punge».

4 «Direi: Piaga, Signore, il molle fianco»: cioè quel de la sua Donna.

5 «Chè di pregar e di seguir m'ha stanco»: «chè» in vece di perchè, come in quel luogo: «Ch'i bei vostr'occhi, Donna, mi legaro».

6b «per vie distorte»: dimostra la difficoltà di seguirla, non fuggendo per via diritta, come avviene a' cacciatori che seguono le fiere.

9 «Deh goda, prego, al diletto male»: cioè d'Amore. Così il PETRARCA: «O viva morte, o diletto male».

14 «Gioir l'alma gentil di colpo eguale»: cioè d'amar egualmente, o di sentir egual diletto in amore.

I 4 Piaga] Pungi; 14 colpo] piaga

II 5 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 15, Rvf III: 4 Ch'i bei] Che i be

II 9a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 261, Rvf CXXXII: 7 diletto] dilectoso

◆ **3** Il momento esclamativo del verso 3 è simile alla formulazione del v. 11 di *Rime X* di Della Casa, fonte già citata in *Osanna VII, esposizione 7-8*. ◆ **4** Il «molle fianco» è quello della donna. Errore nella citazione del verso. ◆ **5** Chiosa grammaticale che analizza la congiunzione causale «chè» utilizzata al posto di «perché» sul modello petrarchesco (cfr. VITALE 1996, p. 253; per l'uso di tale congiunzione nel sistema linguistico tassiano cfr. COLUSSI 2011, pp. 127-128). La congiunzione è analizzata nelle *Prose bembiane*, in un passo ove si sottolinea la equivalenza con *perché*: «Dove si vede che la detta *Che*, eziandio in vece di *Perché*, s'usa di dire comunemente: *Ché non ti fai tu insegnare quello incantesimo?* Sì come allo 'ncontro si dice la *Perché* in luogo di *Che* alcuna fiata: *Che vi fa egli, perché ella sopra quel veron si dorma?*» (cfr. BEMBO 1960, pp. 283-284). ◆ **6b** La donna fugge lungo vie non diritte bensì tortuose. Nel parafrasare «vie distorte», l'autore si serve di un parallelismo con la caccia che richiama alla memoria le immagini venatorie presenti nella letteratura italiana antica per rendere l'idea della difficoltà nell'inseguire l'amata (cfr. almeno BÀRBERI SQUAROTTI 2000). ◆ **9** La coppia

ossimorica «diletto male» per indicare Amore è in *Rvf CXXXII 7* (anche nel precedente petrarchesco vi è la rima *mortale : male*).

XLVII

La bellezza cantata dal poeta non è una bellezza terrena, non rientrando nella «categoria umana»⁵¹⁵, ma è una «beltà eterna»⁵¹⁶, un raggio di luce che abbellisce le guance e illumina gli occhi, riscaldando la «gelata e pigra mente» (prima quartina)⁵¹⁷. L'io lirico può, dunque, innalzarsi con la mente e dirigersi, «quasi novo augel»⁵¹⁸, verso ciò che non è sottoposto alla varietà⁵¹⁹. Il sonetto, presente nel *Chigiano*⁵²⁰ con l'incipit *L'alma vostra beltà che dolcemente*, nel passaggio al canzoniere amoroso del 1591 subisce una pesante operazione di riscrittura⁵²¹. Nella revisione, infatti, l'autore opera rifacimenti, evidenti sin dal verso esordiale, finalizzati ad un innalzamento del dettato lirico che, sempre più, tende ad una dimensione filosofica, resa esplicita nelle *esposizioni*: l'allocuzione alla nobile bellezza della donna, con cui si apriva il testo nella redazione del *Chigiano*, viene sostituita in *Osanna* con una più alta definizione di bellezza che si richiama a quanto affermato nell'*argomento* («Dice a la sua Donna d'esser acceso da la sua beltà nella maggiore asprezza del verno»)⁵²² e che viene precisata anche in sede esegetica. Nelle chiose di commento, concordemente con la chiara aspirazione filosofica del componimento, Tasso non ricerca l'origine letteraria di stilemi o elocuzioni, ma rende più nitido il retroterra teorico che sorregge la lirica.

Dice a la sua Donna d'esser acceso da la sua beltà nella maggiore asprezza del verno.

Quel, d'eterna beltà raggio lucente,
Che v'infiora le guance e gli occhi alluma
In questa nubilosa e fredda bruma,

⁵¹⁵ ARDISSINO 2003, p. 127.

⁵¹⁶ *Osanna* XLVII 1.

⁵¹⁷ L'immagine del raggio di luce ben si addice dell'inverno che caratterizza la lirica.

⁵¹⁸ *Osanna* XLVII 6.

⁵¹⁹ Come osservato da Basile, il sonetto si colloca entro «la fase conclusiva dell'estetica tassiana» (cfr. BASILE 1984, p. 169).

⁵²⁰ *Chigiano* XXXV. Nel codice manoscritto già era delineata la sequenza che ha inizio con il presente sonetto e che prosegue, anche in *Osanna* con *Tu vedi, Amor come trapassi e vole* (*Osanna* XLVIII) e *Sentiva io già correr di morte il gelo* (*Osanna* XLIX).

⁵²¹ Schema metrico: ABBA ABBA CDE EDC.

⁵²² *L'argomento* non è sottoposto ad alcuna operazione di riscrittura.

Scalda la mia gelata e pigra mente. 4

E sveglia al core un desiderio ardente
Onde, qual novo augel che l'ale impiuma,
Volar vorrebbe, e quasi leve piuma,
Quinci il pensier, quindi il voler ei sente. 8

E voleria, dove le stelle e'l sole
Vedria vicine, e co' soavi giri
Fra sè l'agguaglieria de gli occhi vostri. 11

Ma perchè ella tal'hor, comete e mostri
D' horribil foco e nemi in ciel rimiri,
Pur alto intende, e si confida e vole. 14

1 «Quel d'eterna beltà raggio lucente»: cioè la nostra bellezza, la quale è raggio de la divina.

2a «Che v'infiora le guance»: tre conditioni son considerate ne la bellezza, come dice il FICINO nel *Convito*: proportione di membra, grandezza e soavità di colori. Il Poeta tocca l'ultima: non perchè l'altre manchino, ma perch'essendo questa più variabile, è maggior meraviglia che non patisca mutatione.

3 «In questa nubilosa e fredda bruma»: congiunge insieme due effetti mirabili, e se tali non fossono, ma naturali, co'l modo del dire gli fa parer maravigliosi: l'uno ne la sua Donna, cioè ch'ella habbia le guance fiorite nel più freddo verno, come quello «O fiamma, o rose, sparse in dolce falda». L'altro, in se medesimo, che più s'accenda ne la più fredda stagione, come quell'altro: «Tremo al più caldo, ardo al più freddo cielo».

6 «Onde, qual novo augel che l'ale impiuma»: del mettere de l'ali, leggi il *Fedro* di PLATONE, e'l *Messaggero* de l'AUTORE medesimo.

9-10a «E voleria, dove le stelle e'l sole | Vedria vicine»: cioè sovra questo mondo corrottibile e soggetto a la varietà.

10b-11 «co' soavi giri | Fra sè l'aggiuglieria de gli occhi vostri» dimostra la costanza de la sua Donna e de la sua bellezza.

12 «Ma perch'ella tal'hor»: non si spaventa per prodigi, et allegoricamente intende le minaccie.

14 «Pur alto intende, e si confida, e vole»: l'appetito o la volontà segue (come dice il discreto Latino) la cognitione de l'intelletto.

I 12 Perch'] perché

II 3 PETRARCA 1582, Parte prima, c. 324, *Rvf* CLXXXII: 5 Tremo al...ardo al] tram'al...ard'al. (carta mancante nell'esemplare postillato da Tasso)

III 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 282, *Rvf* CXLVI 5: O fiamma. o rose sparse in dolce falda

◆ **2a** Il dettaglio delle guance rese più belle consente al poeta di ricordare al lettore le tre condizioni necessarie per la bellezza che, come stabilito da Ficino nel *Convito*, consistono nella proporzione delle membra e nella «grandezza» e nella «soavità» dei colori. Nel secondo verso si allude però solo alla «soavità di colori», poiché vi è più *maraviglia* nel mancato cambiamento del colorito delle gote. Analoga teorizzazione della bellezza è in una lettera del 1572 indirizzata al Conte Ercole de' Contrari (cfr. TASSO 1852-1855, I, p. 33: «[...] Segue la bellezza; ed a formar questa intieramente concorrono tre condizioni: vaghezza di colori, grandezza, e proporzione di membra [...]»). ◆ **3** Nei versi 2-3 Tasso vede riuniti due effetti che, se in sé sono «naturali» e non «mirabili», sono resi meravigliosi dalla locuzione del poeta e che si riferiscono rispettivamente all'amata e all'amante. Il primo è che le gote della donna sono fiorite in pieno inverno come nell'endecasillabo petrarchesco «o fiamma, o rose, sparse in dolce falda» (*Rvf* CXLVI 5) con il quale il verso tassiano condivide il cromatismo e l'indicazione termica. Il secondo effetto meraviglioso consiste nell'«assurdo climatico» usuale nella descrizione dell'innamorato che trova la sua origine nelle espressioni ossimoriche di *Rvf* CLXXXII 5 (cfr. PETRARCA 2005, I, p. 842). ◆ **6** Per Tasso il significato dell'espressione «l'ale impiuma» può esser compreso con la lettura del *Fedro* platonico e del proprio dialogo *Il Messaggero*. La prima generica

allusione è a *Fedro* 246 e al passo in cui l'anima grazie alle ali riesce a sollevarsi, ad andare laddove abitano gli dèi e a partecipare così del divino (il passaggio non è oggetto di postillatura nel volume platonico tassiano della Biblioteca Apostolica Vaticana cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedrus vel de Pulchro*, c. 451). Rinviando, invece, a *Il Messaggero*, l'autore rievoca alla memoria quello *spirito* celeste che nel dialogo non è altro che «uno de' celesti Amori alati», il quale potrebbe mostrare le sue ali al poeta (cfr. TASSO 1998, I, p. 320: «l'anima tua medesima ha due ale, le quali tu non vedesti giamai»; cfr. BASILE 1984, p. 170 e TASSO 2016, p. 257). I due esempi restituiscono la possibilità di «tramite della bellezza sensibile verso quella sovrasensibile» (BASILE 1984, p. 170). ♦ **9-10a** La dimensione entro cui si colloca il testo non è quella del mondo corrottile, ma è quella celeste, presentata come meta non ancora raggiunta dal volo della donna. ♦ **10b-11** I versi restituiscono la costanza della donna e della sua bellezza. ♦ **12** L'anima non è intimorita dai prodigi («comete e mostri») che, allegoricamente, sono le minacce. L'*esposizione* registra la variante «perch'ella» attestata in C (cfr. TASSO 2016, p. 257). ♦ **14** Il tendere verso l'alto e il fidare nel volo è immagine dell'appetito che segue l'intelletto. Per l'identità di appetito e volontà cfr. *Il Porzio overo de le Virtù*: «la volontà, appetito del nostro intelletto [...]» (TASSO 1998, II, p. 1045).

XLVIII

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC⁵²³, l'io lirico formula la speranza possa pregare per lui il sole affinché arresti il suo corso al momento della sua partenza⁵²⁴. Il motivo, di ascendenza biblica⁵²⁵, è quello dello sguardo dell'amata capace di fermare il sole che, umanizzato, è raffigurato nell'atto di invidiare gli occhi alla donna⁵²⁶. La bellezza femminile è tale che, affidandosi quasi religiosamente ad essa, il poeta è certo che la sua volontà verterà realizzata⁵²⁷. Nell'autocommento Tasso argomenta l'impalcatura narrativa mediante il consueto ricorso alla filosofia antica, Platone e Aristotele, e alla tradizione lirica volgare, Dante e Petrarca, e latina, Virgilio.

Appressandosi l'ora de la sua partita, pregava la sua Donna che, volgendo gli occhi nel cielo, fermi il suo corso.

Tu vedi, Amor, come trapassi e vole
Co'l di la vita, e'l fin prescritto arive;
Nè trovo scampo, onde la morte io schive
Se non s'arresta a' nostri preghi il sole. 4

Ma se pietosa mi riguarda, e vuole
Serbar Madonna in me sue glorie vive,
I begli occhi, ond'al ciel l'ira prescrive,
Drizzi ver lui, pregando, e le parole. 8

Chè del suon vago e de la vista il corso
Fermerà Febo, et allungando il giorno

⁵²³ *Eteree* XXIII, *Chigiano* XXXVI. Per le osservazioni relative alla posizione della lirica nel canzoniere giovanile si rimanda a TASSO 2013, pp. 150-151.

⁵²⁴ cfr. MARTINI 1984, p. 98. Fine legame intertestuale tra il testo di lontananza *Tu vedi, Amor, come trapassi e vole* e il sonetto successivo, *Sentiva io già correr di morte il gelo* (*Osanna* XLIX) è nell'immagine della morte posta in apertura dei due testi, che in *Osanna* XLVIII è metafora del provvisorio allontanamento tra l'amante e l'amata.

⁵²⁵ Il testo trae spunto, come notato da Pestarino, dall'episodio biblico di Giosue che ferma il sole durante la battaglia di Gabaon (cfr. TASSO 2013, p. 151). Il racconto biblico narrato in *Is.* 38, 1-8 è ricordato anche nel *Giudicio* (cfr. TASSO 2000, p. 50).

⁵²⁶ cfr. MARTINI 1984, p. 98.

⁵²⁷ La certezza è data dalla scelta dei modi e dei tempi verbali, presenti e futuri e i due stessi periodi ipotetici sono della realtà.

Mi fia scemo il dolore, e spatio aggiunto. 11

Ma chi m'affida, oimè, ch'al fin compunto
A l'alto paragon d'invidia e scorno,
Ei non rallenti a' suoi destrieri il morso? 14

1a «Tu vedi»: detto un'altra volta per dimostrare che'l suo amore non era cieco, cioè non havea perduto a fatto l'uso de la ragione. Così disse il PETRARCA: «Tu 'l vedi Amor, che tu le arte m'insegni».

4 «Che non s'arresta a' preghi nostri il sole»: in altro modo si legge «Se non s'arresta». Nel primo ha riguardo a quel luogo di VIRGILIO nel sesto de l'*Eneide*: «Desine fata Deum flecti sperare praecando», interpretato da DANTE «Tu mi nieghi in alcun testo | [...] | Che decreto del ciel oration pieghi», ne l'altro a preghi d'Ezechia, per li quali la vita gli fu prolungata di XV anni.

5 «Ma se pietosa mi riguarda etc.»: parla poeticamente e, come gli amanti sogliono, vanamente.

9a «Chè del suon vago»: poeticamente essalta le bellezze de la sua Donna e l'invidia del sole, la quale gli attribuisce in quel modo che'l PETRARCA prima gliele haveva attribuita, dicendo «...que' duo bei lumi | C'han fatto molte volte invidia al sole». Benché questa fosse non solamente usanza del Petrarca, ma de' poeti universalmente, quali, come si legge nel primo de la *Metafisica* d'ARISTOTELE, se dicono il vero, ne gli Iddi può cader l'invidia. Ma gli Iddi non possono invidiare: dunque dicono il falso. E lontana l'invidia dal choro de gli Dei, come dice PLATONE: ma in un altro luogo tratteremo se i poeti si possono difendere, o scusare in qualche modo.

I 4 Se non s'arresta a' nostri preghi il sole] Che non s'arresta a' preghi nostri il sole

II 1a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 357, Rvf CCVII: 6 che tu le arte] che tal arte

II 4 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c 284v, *Purg.* VI: **28-30** Tu mi nieghi in alcun testo | [...] | Che decreto del ciel oration pieghi] Io cominciai. E par che mi nieghi | O luce mia espresso in alcun testo | Che decreto del ciel oration prieghi

II 9a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 294, *Rvf* CLVI: **6** molte] mille

III 9a PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedrus vel de Pulchro*, c. 451: Livor enim à divino choro procul abest

Postilla: Livor a divino choro procul abest (marg. sn)

◆ **1a** L'allocuzione ad Amore, ad un Amore che ha la capacità di vedere e che è in possesso della ragione, è simile a quella petrarchesca di *Rvf* CCVII 6, ove il *vedere* corrisponde al *sapere*. Come indicato da Tasso, *Osanna* XLVIII è il secondo componimento che esordisce con l'espressione «Tu vedi» (cfr. *Osanna* XXV). ◆ **4** Nell'*esposizione* l'autore riporta a testo la lezione di I 1 e C («Che non s'arresta a' preghi nostri il sole»), alla quale affianca la versione del verso così come appare in *Osanna* («Se non s'arresta»). Nella prima formulazione del v. 4, il poeta afferma di rifarsi all'esametro virgiliano «Desine fata Deum flecti sperare praecando» (*Aen.* VI 376), cui Dante personaggio fa riferimento in *Purgatorio* VI 28-30. La congiunzione causale «che» restituisce al verso la stessa inesorabilità insita nell'invito della Sibilla a non sperare di poter piegare con le preghiere i decreti degli dei. Al contrario, la seconda lezione con l'ipotetica «se» apre la possibilità che il sole possa arrestare il suo corso, così come al re Ezechia, prossimo alla morte, Dio concesse altri quindici anni di vita. Come suggerisce Residori è interessante notare che, nonostante la precisazione prudente sul piano dell'ortodossia, Tasso scelga di mantenere a testo la versione più audace («se»), pur giustificandola con un riferimento biblico. ◆ **9a** La bellezza della donna viene esaltata con il ricorso al tema dell'invidia del sole, tipico in Petrarca, come dimostra l'esempio tratto da *Rvf* CLV 5-6, ove l'astro luminoso invidia alla donna gli occhi. Il motivo è presente anche in altri poeti, i quali mentono quando affermano che l'invidia è un sentimento proprio degli dei come dicono Aristotele, nel primo libro della *Metafisica* (983a), e Platone. Il rinvio generico al filosofo ateniese trova precisa occorrenza nel *Fedro* (247a), in un passaggio del testo platonico postillato da Tasso nel suo esemplare dell'*Opera omnia* e che viene fedelmente tradotto nell'*esposizione*: «Livor enim à divino choro procul abest» (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedrus vel de Pulchro*, c. 451). L'immagine poetica consolidata è, dunque, priva di fondamento sulla base delle fonti filosofiche e l'autore rimanda ad un altro momento la difesa dei poeti.

XLIX

Sonetto di testura ABBA ABBA CDE CED⁵²⁸, preceduto da un *argomento*⁵²⁹ ove l'autore riassume la materia della lirica: l'amante, in procinto di partire⁵³⁰, è inizialmente preso da un dolore affine a quello che si avverte nella morte, ma trova poi consolazione nel conforto della donna. Le sue parole (vv. 9-11), riprendendo quelle di *Giacea la mia virtù vinta e smarrita*⁵³¹, non solo rendono più sopportabile «l'aspro dolore»⁵³², ma aprono al poeta le porte del cielo, raccomandandogli di conservare le chiavi del cuore⁵³³, gesto simbolico che, come viene spiegato, nelle *esposizioni* allude alla reciprocità amorosa. E così, la sofferenza perde vigore, e l'io lirico trova quasi una felicità nel pianto. Il motivo del componimento, la distanza momentanea dell'amata che giova all'amante teorizzata nel *Dialogo d'amore* di Speroni⁵³⁴ e nel *Trattato* di Nobili⁵³⁵, è analizzato dando ampio spazio nelle chiose di commento alla

⁵²⁸ *Eteree* XXVII, *Chigiano* XXXVII. L'operazione di riscrittura si concentra maggiormente nella seconda terzina, ove risalta la progressiva introduzione del pronome personale di prima persona plurale che fa sì che, se nella redazione eterea vi sia solo la voce dell'io (cfr. *Eteree* XXVII 13-14: «Medicina s'aspetti: hor ben discerno | Ch'esser si può beato ancor nel pianto») e nel *Chigiano* vi sia un'alternanza tra l'io e il noi (cfr. *Chigiano* XXXVII 13-14: «La medicina aspetta: hor ben discerno | Ch'esser possiam beati anchor nel pianto»), in *Osanna* prevalga la dimensione corale del «noi».

⁵²⁹ Essenziale l'*argomento* nella stampa delle *Rime eteree*: «Sonetto di partenza», nel quale si allude solo al motivo del distacco (TASSO 2013, p. 179).

⁵³⁰ Martignone ricercando l'occasione biografica che ispira il testo ipotizza che si faccia riferimento al ritorno del poeta a Padova per motivi di studio durante la primavera (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 77).

⁵³¹ cfr. *ibidem*.

⁵³² *Osanna* XLIX 7.

⁵³³ Sul motivo cfr. almeno *Rvf* LXIII 11: «Del mio cor, donna, l'una e l'altra chiave»; *Rvf* LXXII 30: «quel core ond'anno i begli occhi la chiave»; *Rvf* CXLIII, 10-11: «...et così bella riede | nel cor, come colei che tien la chiave».

⁵³⁴ cfr. SPERONI 1978, p. 558: «Veramente lo star lontano dalla cosa amata tanto, e non più, che l'amorosa memoria ruminò il cibo che divorarono i sentimenti, è all'amante non solamente occasione di farli noto il ben suo, ma dà cagione di render lui di giorno in giorno più amabile». cfr. anche TASSO 2013, p. 178.

⁵³⁵ cfr. NOBILI 1895, c. 45v: «Ora se la distanza è cagione di farci meglio conoscere le bellezze e la gratia della nostra Donna, di necessità fia anchora cagione di farcela amare maggiormente. Io di vero per non stare ad esaminare le cose dette da loro penso, che breve lontananza cagionerebbe forse questo, ma lunga, credo che adoperi il contrario, sì come etiandio, per istare nel medesimo essemplio da loro addotto, picciola distanza è cagione, che il colore si vegga, ma lunga fa che non si può scorgere: & la ragione di questa mia opinione è questa. Quando l'Amante può vedere la Donna amata, poiche l'haurà per qualche spatio di tempo veduta, quasi di quella vista, convenevolmente cibato [...]». Nell'esemplare tassiano il passo è evidenziato con due linee verticali poste ai margini destro e sinistro e sintetizzato nella postilla «picciola distanza è cagione ch'il color si vegga, ma lunga fa che non si può scorgere» (marg. sn). Sul legame tra tale sezione dell'opera di Nobili e il sonetto tassiano cfr. TASSO 2013, p. 179.

caratterizzazione della donna, la cui variazione cromatica del volto è spiegata ricorrendo alla poesia di Petrarca.

Togliendo commiato da la sua Donna, sentiva dolore simile a quello che si sente nella morte, ma fu racconsolato da le sue parole.

Sentiva io già correr di morte il gelo
Di vena in vena et arrivarmi al core,
E folta pioggia di perpetuo humore
M'involgea gli occhi in tenebroso velo. 4

Quando vidi io con sì pietoso zelo
La mia Donna cangiar volto e colore,
Che non pur addolcir l'aspro dolore,
Ma potea fra gli abissi aprirmi il cielo. 8

- Vattene (disse) e se'l partir t'è grave
Non sia tardo il ritorno, e serba in tanto
Del mio cor teco l'una e l'altra chiave. - 11

Così il dolore in noi forza non have,
E siam quasi felici ancor nel pianto:
O medicina del languir soave. 14

1a «Sentiva io già»: descrizione di grandissimo dolore, per lo quale si sentiva venir meno et insieme pareva che perdesse la vista.

5a «Quando vidi io»: non l'aveva perduta a fatto, quando fu consolato da la sua Donna con l'aspetto e con le parole: con l'aspetto perchè mutò colore e questo fu segno di pietà, come si raccoglie dal PETRARCA ancora: «E'l viso di pietosi color farsi | Non so se vero o falso mi pare». E più chiaramente in quell'altro luogo: «A me si volse in sì novo colore | C'havrebbe a Giove nel maggior furore, | Tolve l'arme di mano, e l'ira morta | [...] con le parole».

9a «Vattene (disse)»: quasi volendo intendere poich'è necessario.

9b-10a «e se'l partir t'è grave | Non sia tardo il ritorno»: cioè sia la prestezza del ritorno argomento e fede che'l partir ti rincresca.

10b-11 «e serba in tanto | Del mio cor teco l'una e l'altra chiave»: il PETRARCA disse a Laura: «Del mio cor Donna, l'una e l'altra chiave | Havete in mano». A l'incontro la Donna celebrata in queste rime dice al Poeta: «e serba in tanto | Del mio cor teco l'una e l'altra chiave». Quasi l'ufficio de l'aprire e del serrare i cuori sia vicendevole. Per «chiavi del cuore» intende le persuasioni amorose, come intese PINDARO, ne l'Oda nona, dicendo: «Εὐθὺς ἀμείβετο· κρυπταὶ | κλαίδες ἐντὶ σοφᾶς | Πειθοῖς ἱερᾶν φιλοτάτων | φοῖβε».

II 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 205, *Rvf CXI*: **9** con le parole] I mi riscossi et ella oltra parlando.

II 10b-11 PINDARO 1997, *Pyth.* IX: **38-40** Εὐθὺς ἀμείβετο· κρυπταὶ | κλαίδες ἐντὶ σοφᾶς | Πειθοῖς ἱερᾶν φιλοτάτων | φοῖβε] Εὐθὺς ἀμείβετο· 'κρυπταὶ κλαίδες ἐντὶ σοφᾶς | Πειθοῦς ἱερᾶν φιλοτάτων | Φοῖβε.

III 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 174, *Rvf XC* 5: E'l viso di pietosi color farsi *Postille*: *esempio* (marg. sn); *pietosi color* (marg. dx)

III 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 205, *Rvf CXI* 9: I mi riscossi et ella oltra parlando.

◆ **1a** Il tempo verbale dell'imperfetto con cui si apre il verso, è funzionale, per il poeta, alla descrizione di un dolore che si somatizza in una sensazione di svenimento e di offuscamento della vista, così come si evince dalla prima quartina. La nota si riferisce ai vv. 1-4. ◆ **5a** Il vedere la donna è prova che il poeta non ha perso la sua amata, la quale lo rassicura con l'«aspetto e con le parole». Nel suo volto, infatti, l'io lirico scorge i segni della pietà nel mutamento di colore, espressione di una reciprocità amorosa, come descritto in *Rvf XC* 5-6 e in *Rvf CXI* 6-9. A differenza del primo esempio petrarchesco riportato, Tasso ha la certezza che il viso della donna sia *colorato di pietà*. Si noti, infine, che il secondo inserto tratto dai *Fragmenta* viene deformato nella citazione e che il verso «I mi riscossi et ella oltra parlando» sia sintetizzato con l'espressione «con le parole». ◆ **9a** L'imperativo «vattene» è giustificato dal poeta in quanto l'allontanamento è avvertito come necessario. ◆ **10b-11** Il distico è modellato sui versi 11-12 della petrarchesca *Volgendo gli occhi al mio novo colore* (*Rvf LXIII*), ballata assegnata al periodo avignonese nella quale Laura,

mossa a pietà, diviene «salvatrice in senso biologico», recando conforto con gli occhi e con «la voce angelica soave» al poeta pallido per il colore di amore e di morte (PETRARCA 2004, p. 321). L'amata, secondo un modulo di antica ascendenza trobadorica e dantesca (cfr. PETRARCA 2005, I, p. 319; *Inf.* XIII 58-59), nell'*esposizione* ricondotto esclusivamente al modello di Petrarca, ha le due chiavi della salvezza e della dannazione. Nel sonetto cinquecentesco, Tasso ricalca fedelmente i due versi di *Rvf* LXIII e, nel riprendere da essi il procedimento inarcante, rende, con l'inversione «del mio cor teco l'una e l'altra chiave», il dettato lirico ancor più mosso rispetto all'antico modello. Le chiavi del cuore tenute in serbo dalla donna sono immagine della reciprocità di amore, intendendo le chiavi come «persuasione amorosa». Tale definizione è desunta dalla nona *Pitica* di Pindaro e dai versi in cui il centauro, rivolgendosi ad Apollo, dice che Suada, dea della Persuasione, tiene nascoste le chiavi dei sacri sponsali tra la fanciulla Cirene e il dio del Sole (*Pyth.* IX 38-40). Il poeta cinquecentesco nell'applicare la suggestione mitica dell'ode greca al proprio testo gioca, dunque, con il nome della divinità.

L

La petrarchesca *Quando il soave mio fido conforto- Rvf CCLIX-*, canzone di sei stanze con schema metrico ABBAACcDdEE e congedo aBbCC, funge da modello per la testura di *Hor che lunge da me si gira il sole*, in cui l'autore, paragonando la donna al sole, «esprime il dolore della lontananza»⁵³⁶. 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*⁵³⁷, a *Osanna*, in cui risalta la scelta del pronome di prima persona singolare «me» in luogo di quello di prima persona plurale «noi»⁵³⁸.

Ad ogni strofe, Tasso riserva un'*esposizione*, fatta eccezione per la quarta stanza, la quale presenta due chiose di commento. In esse l'autore sintetizza il contenuto di ogni unità strofica e, escludendo qualsiasi allusione alla filigrana di fonti antiche o moderne che sottende ai versi, consente al lettore di ripercorrere in sintesi la canzone, seguendo passo passo il poeta nella *dimostrazione* dell'«infinito dolore per la lontananza de la sua Donna»⁵³⁹. Si noti, infine, come occorra la prima menzione della *Topica* di Giulio Camillo⁵⁴⁰, nominata per dimostrare l'origine del luogo poetico della donna-sole⁵⁴¹, un rinvio esplicito⁵⁴² che si rivela necessario per un autore che ricerca costantemente di rendere nota l'origine dei concetti della sua poesia.

⁵³⁶ cfr. MARTINI 1984, p. 98. La suggestione petrarchesca trapela, inoltre, nella rima in -ira del congedo (*Rvf CCCLIX 68-69 sospira : adira; Osanna L 57-58 gira : ira*).

⁵³⁷ *Chigiano XL*. Preceduta dai due madrigali di lontananza *Lunge da voi, ben mio e Lunge da voi, mio core*, non inclusi in *Osanna*, la canzone nella sequenza del manoscritto autografo «porta a compimento il tema sublimandolo» (MARTIGNONE 1990a, p. 77).

⁵³⁸ *Chigiano XL 1-2*: «Hor che lunge da noi si gira il sole | E la sua lontananza a noi fa verno».

⁵³⁹ *Osanna L, argomento*.

⁵⁴⁰ cfr. DELMINIO 1560. Per lo studio della *Topica* il poeta cinquecentesco si serve del secondo tomo delle opere di Delminio: *IL SECONDO / TOMO DELL'OPERE / DI M. GIULIO CAMILLO/ DELMINIO / cioè la Topica, ovvero de l'elocutione / Discorso sopra l'Idee di Hermogene / La Grammatica / Espositione sopra il primo e secondo sonetto di Petrarca / in Venetia MDLXXXIII / appresso Fabio et Agostin Zoppini Fratelli* (cfr. TASSO 2016, p. 259). Sul Delminio cfr. FLORIANI 1980, pp. 139-181; BOLZONI 1984, mentre sul rapporto tra il letterato filosofo friulano e Tasso cfr. almeno DANIELE 1983, p. 44 e SCARPATI-BELLINI 1990, pp. 10-11.

⁵⁴¹ cfr. *Osanna L, esposizione* [1]. Per lo studio e l'influenza esercitata dalla *Topica* di Delminio entro il sistema tassiano cfr. *Osanna XI*.

⁵⁴² Un'allusione implicita ai «luoghi» poetici di Giulio Camillo è, ad esempio, nelle chiose di commento a *Osanna XII*.

Continua ne l'istesso soggetto, mostrando d'haver infinito dolore per la lontananza de la sua Donna, laonde è ragionevole ch'ella sia tanto pietosa, quanto egli è dolente.

Hor che lunge da me si gira il sole
E la sua lontananza a me fa verno,
Lontan da voi, che del pianeta eterno,
Imagin sete, questo cor si dole
In tenebre vivendo oscure e sole; 5
E non si leva mai, nè si nasconde
Sì mesto il sol ne l'onde,
Che non sia cinto di più fosco horrore
L'infelice mio core,
Nè sì perpetui rivi han gli alti monti, 10
Come i duo caldi e lacrimosi fonti.

[1] Assomiglia la sua Donna al sole, chiamandola sua imagine, e la sua assenza, a l'assenza del sole. E questa è ottima similitudine, come pare a GIULIO CAMILLO nel trattato de l'*Eloquenza*.

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. 15
Nè scema una giamai di tante pene,
Perch'il mio core in dolorose stille
Le versi a mille a mille.
Ma s'io piango e mi dolgo, ei più m'invoglia
Di lacrime e di doglia. 20
Onde l'amor gradito esser dovrebbe,
Chè senza fin, com'il dolor, s'accrebbe.

[12-22] Il dolore è passione ch'accompagna l'amore: peroch' essendo l'amor privatione, non pare ch'alcuna privatione possa esser senza dolore, ma non havendo fine l'amore, conchiude che'l dolore non habbia fine.

E s'alcun di mercede, o di pietate
Obligo mai vi stringe, esser non deve
Circoscritto da fine angusto e breve. 25
Perch'è ragion, che sì pietosa habbiate,
Com'io, dolente l'alma, e no'l celiare.
Felice il mio dolor, se 'l duro affetto
Sì v'ammollisse il petto,
Ch'a me voi ne mandaste i messaggieri 30
D'Amor, dolci pensieri.
Ma per continua prova ei non vi spetra
Che sete quasi dura, e fredda pietra.

[23-33] Se l'amore, e'l dolore è infinito, infinito è il merito dell'amare; ma questo non esprime. Dice nondimeno che la mercede ancora dovrebbe essere infinita. Si lamenta che il suo dolore non muova la sua Donna a compassione, in guisa che la pietà di lei sia eguale al suo affanno.

Nè pur due lagrimette ancor de' lumi,
Crudel, vi trassi; e s'al partir mostraste 35
Doglia, o pietà d'opre gentili o caste,
Quest'è fera cagion ch'io mi consumi
E mi distempri in lagrimosi fiumi.
Forse tal'hor, di me fra voi pensando,
Dite: - Ei si strugge, amando, 40
Ma non fia ch'ei mi piaccia, o tanto o quanto,
Per amore o per pianto.
E vana speme l'error suo lusinga
Qual d'huom, che l'ombre in sogno abbracci e stringa. –

[34-44] La pietà mostrata da la sua donna è così poca che non mitiga il dolore perchè non estingue il desiderio: ma accrescendo il desiderio, accresce la doglia.

[43] «E vana speme»: la speranza è sogno di chi vegghia, come si dice.

Ma siate pur crudel, quanto a voi piace, 45
Che s'al candido petto i' mai non toglio
Tutto il freddo rigore e l'aspro orgoglio,
Né mi torrete a me quel che mi sface
Mortal dolore, o quell'amor vivace;
Né mi torrete mai che bella e viva 50
Non vi formi e descriva,
Per voi dolce stimando ogni mia sorte,
E dolce ancor la morte.
S'avverrà mai che per voi bella e cruda,
Amor quest'occhi, lagrimando, chiuda. 55

[45-55] Sono eguali il Poeta ne l'amore e la sua Donna ne la crudeltà, poi ch'egli non può scemar la sua crudeltà, nè ella diminuire il suo amore.

Vanne, mesta Canzone,
Ov'è lieta Madonna, e s'ella gira
I begli occhi senz'ira,
Dille che l'amor mio sempre s'avanza,
Nudrito di memoria, e di speranza. 60

[56-60] Se la mia donna t'assicura, scopri che l'amor mio è nutrito di due cibi: di memoria che riguarda le cose passate, e di speranza, c'ha riguardo alle future, laonde non solamente si nutrisce, ma s'accresce.

♦ [1] La prima stanza è strutturata attorno all'iconografia della donna-sole, luogo poetico che ricorre nel catalogo di luoghi topici di Giulio Camillo (cfr. DELMINIO 1584, p. 72). Nella *Topica* si afferma: «[...] Perché col solo haver attribuito il nome del Sole a L. si comprende questa esser virtù presa da similitudine non similitudine. Imperoche a voler far similitudine, non dovea levar il nome di L. in suo luogo poner il Sole, che così è più tosto traslatione presa da dottissima similitudine» (*ibidem*). ♦ [12-22] Nella seconda strofe si afferma che l'amore è accompagnato dal dolore. La ragione del binomio amore-dolore è insita nella natura stessa del sentimento amoroso, il quale presuppone la privazione e poiché quest'ultima si realizza sempre con sofferenza, e non avendo fine l'amore, il dolore non ha fine. L'*esposizione*, a partire dal riassunto del testo, avanza una definizione della passione amorosa. ♦ [22-33] La chiosa ha una struttura bipartita. Nella prima parte l'autore, distaccandosi dai versi, prosegue nella definizione di amore sulla base del suo legame con il dolore, secondo quanto sperimenta in *Osanna L, esposizione* [12-22]: se infiniti sono l'amore e il dolore, senza fine è il «merito dell'amare». Tasso presenta poi il contenuto della seconda stanza, sostenendo che la pietà della donna debba esser uguale al suo dolore (vv. 27-28). ♦ [34-44] La poca pietà della donna (vv. 34-36) non basta a render meno acuto il dolore in quanto persiste il desiderio. Correlazione tra desiderio e dolore: al crescere del primo, si acuisce la sofferenza (elemento non esplicitato nei versi). ♦ [45-55] Nella quinta stanza si afferma una somiglianza di comportamento tra l'io lirico e l'amata nell'impossibilità che l'uno possa agire sull'altro: come il poeta non può far diminuire la crudeltà della donna, allo stesso modo ella non può far scemare il suo amore. ♦ [56-60] Parafrasi del congedo. Se la donna rassicura l'amante, la canzone dovrà riferirle che la passione amorosa si alimenta e si accresce del ricordo e della speranza. Il fondamento teorico dei versi è in due *conclusioni amoroze*, nella trentesima per la quale «L'immaginazione delle felicità passate, a l'amante che sia in miseria, non giunger dolore, ma recar diletto» (cfr. TASSO 1875, II, p. 67) e nella trentaduesima, «Amore subito nato morire, se non è nodrito da la speranza; nè però negarsi» (cfr. *ivi*, p. 68).

LI

Indirizzato ad un amico di cui non si indica l'identità, *Non sarà mai, ch'impresa in me non reste* è un sonetto d'occasione nel quale Tasso afferma che «non lascerà mai d'amar la sua Donna, nè s'invaghirà d'altra»⁵⁴³. La ferma volontà dell'amato, espressa nelle quartine, sintatticamente unite e segnate dalle proposizioni negative iniziali⁵⁴⁴, riflette la pervasività della condizione amorosa insita nell'impossibilità di abbandonare l'amore e di desiderare un'altra donna⁵⁴⁵. Il poeta, dunque, non può amare una donna diversa da Lucrezia, rievocata, nel momento esclamativo dei versi 9-11, nell'immagine del sole, così come in *Osanna L*⁵⁴⁶.

L'unicità del desiderio e del sentimento con la conseguente mancata possibilità di sostituzione dell'amata era già stata cantata da Petrarca⁵⁴⁷ e, in ambito cinquecentesco, da Della Casa, in un sonetto ricordato da Tasso in calce al v. 12 (Della Casa, *Rime XXI*)⁵⁴⁸.

Nel commento, il recupero di una topica letteraria ben consolidata e di antica origine è approfondito, riservando alle prime due chiose lo studio del

⁵⁴³ *Osanna XLI, argomento*. Testura metrica: ABBA ABBA CDE CDE. Il componimento nel manoscritto *Chigiano (Chigiano XLI)* precedeva un altro testo di occasione, *Facelle sono d'immortal luce ardenti (Chigiano XLII)*, a formare un dittico che ben si inserisce «nel momento narrativo [...] della partenza e lontananza di lui [...] in quanto testimonia la fedeltà del poeta a Lucrezia di fronte alle possibilità di distrazione amorose provocate dalla lontananza» (MARTIGNONE 1990a, p. 77). Il sonetto *Facelle sono d'immortal luce ardenti* rientra nella stampa *Osanna*, ma viene collocato nella seconda parte del canzoniere amoroso (*Osanna CLXXVII*).

⁵⁴⁴ Un senso di simmetria, inoltre, tra le due quartine è data dai due *enjambements* dei vv. 1-2 e dei vv. 5-6. Si noti, ancora, l'eco, nel verso esordiale, della formulazione sintattica dell'argomento nell'analoga proposizione negativa con la congiunzione *non* rafforzata dall'avverbio *mai*.

⁵⁴⁵ I due temi sono di ascendenza trobadorica e trovano diverse occorrenze anche nell'antica lirica italiana (cfr. Chiaro Davanzati, *Io non posso celare né covrire*, v. 73; Monte Andrea, *Nel core aggio un foco*, v. 22; Guittone d'Arezzo, *Gioiosa Gioi, sovr'onne gioi gioiva*, vv. 2 e 7-8; Cino da Pistoia, *Si mi stringe l'amore*, v. 15; Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, v. 48), ma è con i *Fragmenta* petrarcheschi che si verifica un approfondimento di tali *topoi*, prediligendo soprattutto il motivo dell'amore assoluto per una sola donna (cfr. ad esempio *Rvf XI 3-4*; *Rvf XXIII 152 e 167-169*; *Rvf XCIV 1-2*; cfr. RAVERA 2017, p. 195).

⁵⁴⁶ Si rimanda, in particolare, alla prima stanza della canzone *Hor che lunge da me si gira il sole* e alla chiosa relativa (cfr. *Osanna L, esposizione 1*).

⁵⁴⁷ cfr. almeno *Rvf LXI 13-14*; *Rvf XCVII 12-14*; *Rvf CXXVII 96-98*. Anche in questo caso si tratta di un *topos* diffuso nella poesia trobadorica, ripreso e rimodulato dal poeta aretino (cfr. RAVERA 2017, p. 200). Sul motivo si veda SANTAGATA 2004, p. 785.

⁵⁴⁸ Il legame con il dellacasiano *Già nel mio duol non pote Amor quietarmi* si rafforza alla luce di un'identità metrica dei due sonetti. Il precedente di Della Casa si distingue, invece, sul piano della sintassi, rispetto a quello tassiano, per la sua *fluidità* sintattica, in quanto articolato in un unico periodo. Tale particolarità è condivisa con il sonetto XI, XXVI e LXIII del canzoniere (cfr. DELLA CASA 2014, p. 61).

funzionamento della memoria sostenuto sulla base del *De memoria et reminiscentia* di Aristotele⁵⁴⁹.

Scrive ad un suo amico, il quale l'incitava a risguardare molte leggiadre Gentildonne ch'erano in una grande e lieta festa, ch'egli non lascerà mai d'amar la sua Donna, nè s'invaghirà d'altra.

Non sarà mai, ch'impresa in me non reste
L'imagin bella, o d'altra il cor s'informe,
Nè che là, dove ogn'altro affetto dorme,
Novo spirito d'amor in lui si deste; 4

Nè men sarà, ch'io volga gli occhi a queste
Di terrena beltà caduche forme,
Per desviar i miei pensier da l'orme
D'una bellezza angelica e celeste. 8

Dunque perchè destar fiamme novelle
Cerchi dal falso e torbido splendore
Che'n mille aspetti qui vago riluce? 11

Deh sappi homai che spente ha sue facelle
Per ciascun altra e strali ottusi Amore,
E che sol nel mio Sole è vera luce. 14

1-2a «Non sarà mai, ch'impresa in me non reste | L'imagin bella»: conserverò memoria perpetua de la bellezza de la mia donna, perochè ne la memoria si conserva l'immagine de le cose sensibili a guisa di pittura, come dice ARISTOTELE.

⁵⁴⁹ cfr. *Osanna* LI, esposizione 1-2a e 2b.

2b «o d'altra il cor s'informe»: se tutte le forme de le cose vedute s'imprimono nel senso comune e ne la fantasia, egli per non ricordarsene, giamai non mirerà altra bellezza.

3 «Nè che là, dove ogni altro affetto dorme»: così il PETRARCA: «E destavasi Amor là dove hor dorme». Ma il dormire d'Amore, per mio avviso, non è altro che la potenza e la dispositione de l'animo ad amare: perochè il destarsi è l'atto, come si raccoglie da DANTE che disse: «Tosto, che dal piacer in atto è desto».

5a «Nè men sarà»: dichiara quello c'habbiam detto di sopra, cioè ch'egli non riguarderà l'altre.

9 «Dunque perchè destar fiamme novelle»: novo amor concupiscibile.

10 «Cerchi del falso e torbido splendore»: cioè de la bellezza sensibile, ad imitatione del BEMBO, il quale prima havea detto: «Usato di mirar forma terrena | Sino a questi anni, e torbido splendore».

12 «Deh sappi homai che spente ha sue facelle»: imita Monsignor DE LA CASA, dov'egli dice: «Per altra have ei quadrella ottuse e tarde».

I 3 ogni] ogn'; 10 del] dal

II 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 225, Rvf CXXV: 6 dove] dov'

II 10 BEMBO 2008, p. 31, Rime X: 2 questi anni] quest'anni adietro

◆ **1- 2a** L'io lirico ricorderà sempre la bellezza dell'amata in quanto nella memoria si imprimono le immagini delle cose sensibili come accade nell'arte pittorica, come sostenuto da Aristotele. Dietro il generico rinvio al filosofo greco, si scorge l'allusione al *De memoria et reminiscentia*, opera aristotelica studiata da Tasso con il commento di san Tommaso e Temistio (cfr. ARISTOTELE, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47). cfr. *Osanna XX, esposizione* [1]. ◆ **3** L'autore svela l'eco petrarchesca che ispira l'iconografia di Amore che dorme (Rvf CXXV 6) e il significato che si cela nell'immagine. Il «dormire d'Amore» corrisponde alla *predisposizione* dell'animo

ad amare, mentre, al contrario, il destarsi è metafora dell'*atto*. Il fondamento teorico della seconda associazione è in *Purg.* XVIII 21. Nel verso tassiano è descritto solo il momento della *predisposizione* e non quella dell'*atto*. ♦ **5a** cfr. *Osanna* LI, *esposizione* 2b. ♦ **9** Le «fiamme novelle» rappresentano metaforicamente un nuovo, altro e diverso amore concupiscibile. cfr. *Osanna* I, *esposizione* 5. ♦ **10** Il «falso e torbido splendore» è la bellezza sensibile, come nel sonetto *Usato di mirar forma terrena* di Bembo (*Rime* X 1-2). Tasso innesta la tessera bembiana «torbido splendore» nella clausola finale del verso, ponendo *splendore* in rima con *Amore*, come già in Bembo. ♦ **12** Gli strali di Amore, se rivolti ad un'altra donna che non sia Lucrezia, sono «ottusi», spuntati (cfr. *GDLI ottuse* «cose appuntate, che forano e pungono assai più che l'ottuse e rintuzzate»). cfr. DELLA CASA 2014, p. 63). Il dettaglio è desunto dal verso 11 del sonetto XXI di Della Casa, ove si ritrae Amore nell'atto di tirare frecce spuntate e lente, quando indirizzate ad un'altra donna.

LII

La lontananza non ha alcun effetto sul poeta, che persiste nella sua «infermità amorosa», il cui unico rimedio sembra essere la «dimenticanza»: questo il tema di *Dopo così spietato e lungo scempio*⁵⁵⁰, sonetto che, già nel *Chigiano*⁵⁵¹, pone le basi per intendere «la professione d'amore» nel segno della sua «totale dedizione ad esso»⁵⁵². La conclusione a cui giunge l'amante deriva dalla sua esperienza e la lirica, nella sua partitura metrico- sintattica⁵⁵³ e nelle sue scelte lessicali, riflette la chiara logica del ragionamento. Così, se nei primi quattro versi Tasso ricrea la prolungata ed estesa sensazione di strazio nell'andamento binario («così spietato e lungo scempio», v. 1⁵⁵⁴; «tante sparse lagrime e lamenti», v. 2⁵⁵⁵), nella seconda quartina e nella prima terzina pone le premesse argomentative per stabilire che «dritto è ben» che ricerchi le acque del fiume Lete. La passione amorosa è, dunque, descritta con un rigore quasi scientifico, dettagliandone alcune sue fasi e ricreando, sul piano della forma, un sonetto costruito in modo progressivo. Di rilievo, inoltre, la trama simbolica ricavata dal mito, con il contrasto tra le acque inafferrabili del Tantalo che provocano sofferenza e quelle del Lete che portano grato oblio.

*Dice d'haver fatto indarno esperienza se lo star lontano da la sua Donna
poteva risanarlo de l'infermità amorosa, e conchiude che la dimenticanza
sola potrebbe esser buon rimedio a questo male.*

Dopo così spietato e lungo scempio,
E tante sparse lagrime e lamenti,
Io non estinguo le mie fiamme ardenti,

⁵⁵⁰ Schema metrico: ABBA ABBA CDE EDC.

⁵⁵¹ *Chigiano* XLIII. Si noti che nella redazione del *Chigiano* e nelle stampe 48 e 85, il componimento presenta la testura ABBA ABBA CDE CDE, modificata poi in ABBA ABBA CDE EDC con l'anticipazione del v. 14 al v. 12 (cfr. TASSO 2016, p. 61). Infine, in C l'argomento che introduce al testo è cassato e si riferisce al sonetto successivo (cfr. TASSO 2004, p. 50; TASSO 2016, p. 61).

⁵⁵² cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 78.

⁵⁵³ Il sonetto non ha connessioni sintattiche tra le parti metriche e lo stacco rende la razionalità dell'argomentazione tassiana.

⁵⁵⁴ *Osanna* LII 1. «Scempio» è parola dantesca (*Purg.* XII 55) e petrarchesca (*Rvf* XXIII 10).

⁵⁵⁵ Le «lagrime» e i «lamenti» sono i *prodotti* dell'appetito sensuale che perturbano gli amanti infelici nel discorso *Sopra due quistioni amoroze* (cfr. TASSO 1875, I, p. 230).

Né parte ancor de' miei desiri adempio. 4

E s'intoppo non fosse ingiusto et empio,
Al fonte di pietate havrei già spenti
Gl'interni ardori; e pur ne' miei tormenti
Novo Tantalo fui con fero esempio. 8

Perché fuggendo non scemò favilla
De la febre amorosa in tanta sete,
Anzi al cor ne sentì più calde faci. 11

E dritto è ben ch'io fugga onde fugaci,
E cerchi dove sparga humor di Lethe,
Homai più dolce fonte, e più tranquilla. 14

1a «Dopo così spietato»: dopo tante passioni e tante pene amorose, ama et arde come faceva, senza adempiere alcuno de' suoi desiderij.

5a «E s'intoppo non fosse»: gli impedimenti d'Amore posson esser molti ma il Poeta dice che questo era ingiusto e crudele.

6a «Al fonte di pietà»: ne la gratia de la sua Donna. Così disse il PETRARCA:
«Se non fosse mia stella, io pur devrei | Al fonte di pietà trovar mercede».

7b-8 «e pur ne' miei tormenti | Novo Tantalo fui con fero esempio»: assomiglia le sue pene a quelle di Tantalo.

12 «E dritto è ben, ch'io fugga onde fugaci»: argutamente detto, ad imitatione de' Latini, che dissero «Latices fugaces».

I **6a** pietà] pietate

II **6a** PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 349, *Rvf* CCIII: 7 io pur] i' pur

III **6a** PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 349, *Rvf* CCIII 4-14: Infinita bellezza & poca fede | Non vedete voi'l cor ne gli occhi miei? | Se non fosse mia stella; i pur devrei | Al fonte di pietà trovar mercede. | Quest'arder mio; di che vi cal si poco; | E i vostri honori in mie rime diffusi | Ne porian infiammar fors' anchor

mille: | ch'i veggio nel pensier dolce mio foco | Fredda una lingua, & duo begli occhi chiusi | Rimaner dopo noiu
pien di faville.

Postilla: per essemplio (marg. dx)

◆ **1a** L'*esposizione* delinea il contenuto della prima quartina, seppur riporti solo una parte del v. 1. Viene specificato che lo strazio consiste nell'amare anche dopo le tante passioni e le tante pene amorose, senza raggiungere nessuno dei desideri. Si osservi che la dittologia «ama et arde» è nel verso incipitario di *Osanna* LVII. ◆ **5a** Tra i tanti ostacoli che Amore pone, la lontananza («intoppo») è «ingiusta e crudele». ◆ **6a** La «fonte di pietà» è la «gratia» dell'amata come in Petrarca (cfr. *Rvf* CCIII 8; per l'origine trobadorica dell'espressione cfr. PETRARCA 2005, II, p. 938). La convenzionalità del motivo petrarchesco è indicata da Tasso con la postilla «per essemplio», posta a margine dei versi citati nel suo volume con i *Fragmenta* (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, c. 349). Il commento accoglie a testo la lezione «al fonte di pietà», errore con molta probabilità dovuto all'influenza del verso petrarchesco, ove vi è la forma «pietà». ◆ **7b-8** Le pene riservate al poeta sono simili a quelle inflitte a Tantalo, re della Frigia condannato, malgrado l'abbondanza, a fame e a sete eterna (cfr. *Od.* XI 582 e sgg, Pindaro, *Ol.*, 190 sgg; cfr. TASSO 1994, I, p. 68). ◆ **12** «Onde fugaci» è traduzione del latino «latices fugaces», probabile allusione alla locuzione «aquas fugaces» (SENECA 1986, *Agamemnon*, 20: «Aguas fugaces ore decepto appetit»). Singolare l'uso del termine «latex», usato frequentemente da Ovidio («fusos...latices».)

LIII

Il testo si origina dal senso di pentimento del poeta per aver troppo parlato della sua sofferenza mentre era lontano dall'amata⁵⁵⁶. L'io lirico si dimena su una duplice linea temporale, oscillando tra il passato, il tempo del vanto e dell'errore (vv. 1-4), e il presente⁵⁵⁷, momento del tormento a opera di Amore (vv. 5-8) e del rimpianto per il suo «folle» vantarsi. L'amante non è, dunque, più superbo per la «penna» o il «canto» (v. 11) e prega ora Amore che non ponga fine al dolore, in quanto in esso vi è il merito⁵⁵⁸.

Il componimento si caratterizza per la forte presenza di strutture binarie, inaugurate dalla dittologia del verso esordiale⁵⁵⁹, per i suggestivi *enjambements* che sembrano quasi dilatare, nella seconda quartina, il tormento inflitto da Amore, un dolore restituito con toni quasi espressionistici, con il dettaglio del petto vermiglio per le ferite inferte dal «fero artiglio»⁵⁶⁰.

Nelle chiose, Tasso ricostruisce il rapporto di intertestualità che intercorre tra il proprio sonetto e l'elegia I 5 di Tibullo. Con essa l'autore cinquecentesco vi riconosce una coincidenza tematica, ma prima ancora una coincidenza lessicale. Il verso esordiale, feroce istantanea della condizione dell'amante, mima e quasi raccoglie tutta la semantica contenuta nell'aggettivo latino *asper*, *-era*, *-erum*, restituendo l'idea dell'asprezza, della durezza e dalla sofferenza che si protrae nel tempo, con la quale Tibullo dava inizio al suo canto dicendo che «Asper eram et bene dissidium me ferre loquebar». E

⁵⁵⁶ cfr. MARTINI 1984, p. 98. Testura metrica: ABBA ABBA CDC DCD. Le rime sono a forte densità consonantica. La distanza fisica dalla donna si traduce in una sua quasi totale assenza grammaticale dal testo. Nel dettato lirico, infatti, fatta eccezione del v. 2 in cui sopravvive la sua presenza, «Da que' begli occhi e dal sereno ciglio», risuona costante la voce interiore del poeta nei tanti pronomi clitici in principio di frase (tra cui «Pentomi», v. 9; «ardimi», v. 12; «trafigimi», v. 13; per il rispetto della legge Tobler-Mussafia in contesti arcaici nella lirica tassiana cfr. COLUSSI 2011, pp. 128-129) e negli aggettivi possessivi di prima persona singolare («miei detti», v. 9; «mio fermo», v. 10; «Signor mio», v. 12; «mio pianto», v. 13).

⁵⁵⁷ Emblematicamente lo scarto tra i due piani temporali è enfatizzato dall'avverbio «Hor» posto in apertura della seconda quartina (v. 5).

⁵⁵⁸ La sentenziosa chiusa compendia l'argomento del sonetto.

⁵⁵⁹ «begli occhi e dal sereno ciglio» (v. 3); «grave e duro essiglio» (v.4); «il fianco infermo e'l sen vermiglio» (v. 7); «risana et unge» (v. 8); «la penna o 'l canto» (v. 11).

⁵⁶⁰ Notevole la trama fonica dei versi data dalla presenza di termini con nessi consonantici («»; «») e dalla scelta di lemmi con prevalenza vocalica A e O.

questo basta a Tasso per riproporre il suo componimento unicamente come «gentile imitatione» degli antichi distici elegiaci.

Si pente d'haver troppo magnificamente parlato de la sua sofferenza, mentre è stato lontano da la sua Donna e prega Amore che se nel tormento è merito, non cessi di tormentarlo.

Era aspro e duro; e sofferir, sì lunge
Da que' begli occhi e dal sereno ciglio,
I' mi diè vanto, un grave e duro essiglio,
Scevro d'Amor che l'alme insieme aggiunge. 4

Hor ch'ei mi sfida, e qual più a dentro punge
Saetta vibra, e quasi fero artiglio
Per farmi il fianco infermo e'l sen vermiglio
La mano adopra, che risana et unge. 8

Pentomi de' miei detti, e folle il vanto,
E'l mio fermo sperar torna fallace,
Nè superbo mi fa la penna o 'l canto. 11

Ardimi, Signor mio, con viva face
E trafigimi il cor senza mio pianto:
Perché merto è il martire, ov'ei si tace. 14

1-2 «Era aspro e duro; e sofferir sì lunge | Da que' begli occhi e dal sereno ciglio»: è gentile imitatione di quel luogo di TIBULLO: «Asper eram et bene dissidium me ferre loquebar; | At mihi nunc longe gloria fortis abest».

12 «Ardimi, Signor mio, con viva face»: continua ne l'imitatione de l'istesso poeta, che soggiunge: «Ure ferum, et torque, libeat nec dicere quicquam | Magnificum postae. Horrida verba doma».

14 «Perch'è merto il martire, ov' ei si tace»: cioè che merita molto l'amante tacendo le sue pene e la crudeltà de la sua donna.

I **14** martire] tormento

II 1-2 TIBULLO 1980, *Eleg.* I 5: **1** dissidium] discidium; **5** nec] ne; **6** postae] posthac

◆ **1-2** L'*incipit* tassiano è analogo al distico esordiale dell'elegia I 5 di Tibullo, testo con il quale viene stabilito un rapporto di imitazione. I primi due versi del sonetto inquadrano, come nel precedente latino, la vicenda entro una dimensione di acuta sofferenza con la locuzione «era aspro e duro», delicata rimodulazione del tibulliano «asper eram» (*Eleg.* I 5, 1), una sofferenza determinata dalla lontananza della donna, l'antico «discidium» (*Eleg.* I 5, 1), di cui il poeta un tempo si diede vanto, ritenendolo motivo di gloria (cfr. *Eleg.* I 5, 2: «at mihi nunc longe gloris abest»). ◆ **12** Nell'imperativo «ardimi» rivolto al «Signor mio», Tasso rivede i versi di Tibullo in cui si esorta il *puer* (*Eleg.* I 5, 4) a bruciarlo e a torturarlo affinché in futuro non possa vantarsi delle rozze parole. ◆ **14** L'amante non deve dar voce alle sue sofferenze, ma tacere. Per la variante «martire», attestata nell'*esposizione*, si ipotizza che il manoscritto antografo del commento avesse le due varianti, *martire* e *tormento*, e che l'autore optasse, in un primo momento, per la seconda, presente nell'*argomento*, per poi essere scartata nell'*Errata Corrige* a stampa, preferendo, anche in Ber e Mi, *martire*, dando vita, in tal modo, all'unico caso di *annominatio* del canzoniere (cfr. DE MALDÉ 2008, p. 246). È possibile, inoltre, che tra «merto» e «tormento» si instaurasse un omoteleuto, forse sentito come cacofonico. Da notare che, nella scelta di *tormento*, termine chiave di *Osanna* LII, si presuppone che Tasso, nella scrittura degli *argomenti* e delle chiose espositive, operasse un «sistema variantistico per ripresa e variazione tematico-lessicale, ancora in essere durante e persino dopo la stampa del 1591» (*ibidem.*). Si osservi, infine, come nel testo poetico la variante *tormento* venga accolta nella fascia degli errori, stampando il verso con la lezione *martire*.

LIV

Nel sonetto⁵⁶¹, istituendo il consueto parallelismo con la pittura, il pensiero crea l'immagine della donna, dotando la sua figura di anima, voce⁵⁶² e di «humano ingegno» come fece Prometeo con la specie umana⁵⁶³. La materia, con il prezioso intarsio mitologico, è organizzata entro un disteso movimento allocutorio, puntellato dalle domande che l'io lirico rivolge al pensiero e che trova un punto focale ai vv. 11-12, con l'allusione al «feroce augel»⁵⁶⁴. Il richiamo al mitico titano e alla punizione inflitta dagli dèi è, infatti, occasione, per Tasso, per realizzare una singolare *agudeza* poetica, sostituendo l'immagine del fegato con quello del cuore⁵⁶⁵ e, giocando sull'equivalenza tra artefice e colui che condanna alla pena, ritrae un pensiero che assume in sé entrambi i ruoli.

Nell'esegesi, muovendo da una perfetta equivalenza tra fantasia e immaginazione⁵⁶⁶, l'autore si inoltra nell'esposizione di una teoria poetica

⁵⁶¹ Testura metrica: ABBA ABBA CDC DCD. Con *Osanna* LIV inizia una piccola sequenza di componimenti, *Osanna* LIV-*Osanna* LVI, «cruciale per la connotazione dell'amore per Lucrezia» (cfr. VITALE 2019, p. 89).

⁵⁶² Si osservi come in *Osanna* XXII veniva affermata la superiorità della forza immaginativa del sogno rispetto al pensiero anche perché in grado di riprodurre un'immagine della donna più vera poiché dotata di «voce soave» (v. 11).

⁵⁶³ Secondo il mito ovidiano, Prometeo crea l'uomo con acqua e terra (cfr. *Met.* I 181 e sgg.). Sono diversi i dialoghi tassiani in cui l'autore adduce ad esempio la storia del titano. Essa compare ne *Il Forno ovvero de la Nobiltà*, riconoscendo in Giove il simbolo della potenza, e in Prometeo quello della sapienza (cfr. TASSO 1998, I, p. 141), ne *Il Porzio ovvero de la virtù*, ricordando la vendetta che gli fu inflitta dal cielo e il ritratto che ne fece Eschilo nella sua tragedia (cfr. TASSO 1998, II, pp. 1041-1042; ESCHILO, *Prom.* 1-11) e, in un contesto assai simile al *Porzio*, con analoga citazione desunta da Eschilo, ne *Il Conte ovvero de l'impresa* (cfr. TASSO 1998, II, pp. 1119-1120). Fuori dalla produzione dialogica, il racconto mitologico è citato nel libro terzo dei *Discorsi del poema eroico* e ricordato, assieme ad altri episodi famosi della tradizione letteraria classica, ove si esprime «il costume de' forti nel gravissimo dolore delle ferite» (TASSO 1964, p. 152).

⁵⁶⁴ L'*argomento* specifica che si tratta di un avvoltoio.

⁵⁶⁵ cfr. TASSO 1994, I, p. 70.

⁵⁶⁶ Come sottolineato da Ardisino, nel Cinquecento non è facile definire il confine tra fantasia e immaginazione (cfr. BUNDY 1927, pp. 275-278 e ARDISSINO 1996, p. 79 a cui si rimanda per la bibliografia specifica). La coincidenza prospettata nell'esegesi al verso 1 del sonetto trova coerenza nel sistema tassiano in quanto teorizzata nel libro secondo dei *Discorsi del poema eroico*. Nell'opera, dopo aver indicato l'origine del nome fantasia (cfr. TASSO 1964, p. 91: «[...] la fantasia fra' Greci fu così detta dal lume -e ciò si legge nel libro *De placitis philosophorum* scritto da Plutarco-, si come quella potenza la quale è simile al lime ne l'illustrar le cose e nel dimostrar se medesima; e ciò si conviene più tosto a la fantasia intellettuale»), l'autore rintraccia nella poesia dantesca esempi di fantasia intesa come «immaginazione intellettuale», citando *Par.* XXXIII 142 e *Purg.* XVII 25. Infine, non sarà superfluo rilevare che, nel brano dei *Discorsi* appena presentato, il binomio luce-fantasia che informa il discorso tassiano sia, molto probabilmente, suggestionato dalla lettura del *De aud. poet.* XIV, 36e di Plutarco, come sembrerebbero provare le postille alla carta 502v con

che trae linfa vitale dalla solida connessione tra poesia e pittura e dalla definizione di *idolo* come «fantasma, o vogliam dire l'interna imagine»⁵⁶⁷. Tale ben precisa predisposizione teorica induce, inoltre, il poeta a non soffermarsi in alcun modo sulle fonti e sul significato del mito⁵⁶⁸, seppur centrale nella scrittura e nella comprensione del sonetto, né a produrre osservazioni stilistiche o grammaticali.

Dice al suo pensiero che nel formar l'immagine de la sua Donna vorrà insieme assomigliar Prometeo e l'avoltoio che gli rode il cuore.

Per figurar Madonna al senso interno,
Dove torrai, pensier, l'ombre e i colori?
Come depingerai candidi fiori,
O rose sparse in bianca falda il verno? 4

Potrai volar su nel sereno eterno,
Et al più bel di tanti almi splendori
Involar pura luce e puri ardori,
La vendetta del Cielo havendo a scherno? 8

Qual Prometeo darai l'alma e la voce
A l'Idol nostro e quasi humano ingegno,
E tu insieme sarai l'augel feroce 11

Che pasce il core, e ne fa stratio indegno,
Vago di quel che più diletta e noce?
O t'assicura Amor di tanto sdegno? 14

l'opera plutarchea (cfr. PLUTARCO 1532, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, c. 502v; RUSSO 2002, p. 206).

⁵⁶⁷ *Osanna* LIV, *esposizione* 9-10. Nell'attribuzione del significato da dare al termine si può intravedere un dialogo a distanza con il Mazzoni, mai citato nelle *esposizioni*. cfr. TASSO 1964, p. 89 e *Osanna* XX, *esposizione* 5a.

⁵⁶⁸ Secondo il mito raccontato da Platone, Prometeo dopo aver creato l'uomo, dona alla specie umana il fuoco rubato ad Atena ed Efesto, per infondergli la sapienza tecnica (*Prot.* 320c-323a). Il poeta cinquecentesco annota accuratamente il racconto a margine del suo esemplare con l'opera platoniana tradotta da Ficino, con sottolineature e postille (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Protagoras*, c. 232).

1 «Per figurar Madonna al senso interno»: de' sensi alcuni sono esteriori, così detti propriamente, cioè il viso, l'udito, l'odorato, il gusto et il tatto. Altri interiori, come il senso comune e la fantasia. Intende adunq[ue] de la fantasia o de l'imaginatione che vogliam dirla.

2 «Dove torrai, pensier, l'ombre e i colori»: assomiglia il pensiero al pittore, come habbiam detto altre volte.

3-4a «Come dipingerai candidi fiori, | E rose sparse»: come formerai la sua imagine sensibile, la qual ne le guance è somigliante a le rose, et a gigli.

5 «Potrai volar su nel sereno eterno»: mostra di dubitarne, perché l'imaginatione de le cose sensibili è impedimento a la contemplatione de gli intellettuali.

6 «Et al più bel di tanti almi splendori»: al sole.

7 «Involar pura luce e puri ardori»: detto poeticamente, havendo risguardo a la favola di Prometeo.

9-10 «Qual Prometheo darai l'alma e la voce | A l'Idol nostro, e quasi humano ingegno»: chiama «idolo» il fantasma, o vogliam dire l'interna imagine de la sua Donna.

11 «Et insieme sarai l'augel feroce»: detto accortamente, che del medesimo pensiero sia effetto l'opera e la pena e ch'un istesso sia l'artefice e colui che gli dà il castigo.

[**3-4a** dipingerai...E] depingerei...O; **9-10** Prometheo] Prometeo; **11** Et] E tu

◆ **1** Il «senso interno» è la fantasia, è l'immaginazione, ben differente dai «sensi esteriori» della vista, dell'udito, dell'olfatto, del gusto e del tatto. Nella chiosa si teorizza una perfetta corrispondenza tra fantasia e immaginazione che si ritrova nel secondo libro dei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 91) e in *Messaggero* 5 (cfr. RUSSO 2002, p. 201). L'immagine della donna scaturisce,

dunque, non dalla fantasia legata ai sensi, secondo le tesi di Mazzoni, ma da quella intellettuale, cioè da quella capace di intuire le «realità superiori» (ARDISSINO 1996, p. 90). ♦ **2** Il pensiero agisce come un pittore, secondo quanto già detto in *Osanna XX, esposizione* [1], *esposizione* 3-4. ♦ **3-4a** Scioglie l'impianto metaforico dei vv. 3-4, facendo corrispondere nell'immagine sensibile del pensiero, le guance alle rose e ai gigli. ♦ **6** Perifrasi per indicare il sole. ♦ **7** Nella chiosa, con il riferimento a Prometeo, l'autore anticipa il manifesto parallelismo tra il pensiero e il titano reso manifesto nel v. 9. Il pensiero, rubando la «pura luce» e i «puri ardori», si rende simile all'antica figura mitica, punita dal cielo per il furto del fuoco. ♦ **9-10** Il pensiero dell'amante-poeta è creatore di idoli (si veda il *Cataneo ovvero de gli idoli*, TASSO 1958, II, II, p. 714: «[...] gli amanti e i poeti i quali cantano d'amore sono idolatri»). Per idolo Tasso intende il «fantasma o immagine interiore» della donna. La forma «Prometheo» messa a testo nella chiosa presenta una grafia arcaica (cfr. TASSO 2016, p. 262). ♦ **11** Nell'uso dell'avverbio «accortamente», l'*esposizione* mette in evidenza l'*agudeza* realizzata nel testo poetico. Tasso scopre, infatti, la coincidenza tra «l'artefice» e colui che infligge la pena, alludendo in filigrana sempre al mito di Prometeo e all'uccello che si nutre del suo fegato. Nella terzina tassiana «l'augel feroce» si pasce del cuore del poeta.

LV

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDE EDC viene raffigurata l'anima del poeta che vola verso il cielo delle forme intellettuali, un viaggio che, tuttavia, viene interrotto dal desiderio per l'amata, che la risospinge nel mondo sensibile⁵⁶⁹. Nonostante al secondo verso il poeta definisca «ardite» le ali dell'animo, esse sono appesantite dalla natura umana e, attratto dai piaceri⁵⁷⁰, il suo tentativo è destinato a fallire, rendendolo simile ad un «augellin» che, volando verso il basso, finisce quasi volontariamente preda di chi se ne vuol cibare⁵⁷¹.

Il testo, intriso di temi neoplatonici, puntualmente chiarificati nelle chiose di commento, conferisce concretezza poetica a quanto Tasso teorizzava nella giovanile *Lezione sopra un sonetto di Della Casa*, quando, stabilendo la possibilità di *trasportare* immagini filosofiche in poesia, affermava la necessità che i *concetti* fossero «chiari, puri, facili» come in Petrarca che «da' Platonici tolse non de' più difficili e incogniti concetti, ma de' più facili e de' più divulgati»⁵⁷².

Dice che l'anima sua, vaga di luce, vola al cielo, ma poi allettata da l'esca de' piaceri, si torna a pascere nel volto de la sua Donna.

L'alma, vaga di luce e di bellezza,
Ardite spiega al ciel l'ale amorose,
Ma sì le fa l'umanità gravose
Che le dechina a quel, ch'in terra apprezza.

4

E de' piaceri a la dolce esca avezza,

⁵⁶⁹ cfr. VITALE 2019, p. 90. Il testo nel manoscritto *Chigiano* (*Chigiano* XLIV) segue il sonetto *Dopo così spietato e lungo scempio* (*Osanna* LII) e «la coppia di testi, anche in virtù della posizione centrale che essa assume in C1, funge da essenziale conferma della professione d'amore e della totale dedizione ad esso, non scalfita dalla lontananza né da lusinghe ultraterrene, in previsione del nuovo corso di svolgimento che caratterizza la seconda parte di C1» (MARTIGNONE 1990a, p. 78).

⁵⁷⁰ Dalla congiunzione «e» con cui si apre verso 5, si dà avvio ad una serie di polisindeti (vv. 5 e 9-12) che dona «fluida leggerezza» al sonetto (cfr. ANSELMINI 2014, p. 763). Raffinata la nota coloristica del verso 7, con cui si rimanda metaforicamente al candore della pelle della donna e del rossore delle guance (cfr. v. 7: «Tra bianche perle e matutine rose»).

⁵⁷¹ La fragilità dell'immagine contenuta nel delicato diminutivo «augellin».

⁵⁷² TASSO 1875, II, p. 123. cfr. ANSELMINI 2014, p. 763.

Ove in sereno volto Amor la pose,
Tra bianche perle e matutine rose,
Par che non trovi altra maggior dolcezza. 8

E fa quasi augellin, ch' in alto s'erga
E poi discenda al fin ov'altri il cibi,
E quasi volontario s'imprigioni. 11

E fra tanti del ciel graditi doni,
Sì gran diletto par che in voi delibi,
Ch'in voi solo si pasce, e solo alberga. 14

1 «L'alma, vaga di luce e di bellezza»: di luce non solamente sensibile, ma intellettuale, perchè ciascuno desidera naturalmente di sapere.

2 «Ardite spiega al ciel l'ale amorose»: la natural forza de l'ali, come dice PLATONE nel *Fedro*, è d'innalzar le cose gravi in alto, dove habitano gli Iddij e dove si veggiono maravigliosi spettacoli de la divinità e de l'ordine co'l quale essi governano. Però chiama «ardite» l'ale, cioè ardita l'anima, la qual osi di spiegarle per vedere et intendere i misteri divini e celesti.

3 «Ma sì le fa l'humanità gravose»: cioè la natura del corpo materiale, da la quale ha principio la malitia: perchè la malitia, o la pravità, che vogliam dirla, è quella ch'aggrava l'ali.

4 «Che le dechina a quel, ch' in terra apprezza»: a le cose che piacciono al senso.

5 «E de piaceri a la dolce esca avezza»: il cibo proprio de l'animo è la bellezza, la sapienza, la bontà: o più tosto il bello, il saggio et il buono de' quali nutrisce l'ali e l'accresce: ma per la bruttezza e per la malitia, e per le cose contrarie, l'ali sogliono mancare. Il luogo dove si prende questo nutrimento è'l campo de le verità, come dice PLATONE. Ma l'anima, che dechina a la sensualità, cerca l'esca de' piaceri nel volto de la sua Donna.

9-10 «E fa quasi augellin, ch'in alto s'erga | E poi discenda»: non gli caggiono perche non si pasce di malitia e di bruttezza: ma discende da l'alto volo incominciato, perché il suo diletto non è puro, nè semplice intellettuale, ma in qual che modo è mescolato co' piaceri del senso.

III 2 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedrus vel de Pulchro*, cc. 450- 451: Sed heac iam uti deo placet, ita se habeant & dicantur,: per quam vero causa male abiciantur decidanque ab anima, nunc dicamus est autem talis quaedam naturalis alarum vis est, grave in sublime attollere, ubi deorum inhabitat genus. Omnium vero quae sunt circa corpus, maxime participes divini est animus. Divinum autem pulchrum, sapiens, bonum, & quicquid tale dici potest. His utique alitura maxime augetur ipsa alatio animi: turpi autem & malo contrariisque huiusmodi deficit atque interit.

Postilla: causa per quem ale abiciantur ab anima (marg. inf.)

◆ **1** L'anima è desiderosa di luce, anche di quella divina e aspira «naturalmente» al sapere. La passione amorosa è intesa come desiderio che, muovendo dalla bellezza sensibile, tende a quella spirituale, come stabilito nel *Simposio* di Platone (cfr. ANSELMINI 2014, p. 763). Nella chiosa, come suggerisce Residori, è inserita una citazione di Aristotele, forse mediata da Dante, *Convivio* 1 («tutti li huomini naturalmente desiderano di sapere»). ◆ **2** L'elevarsi dell'anima è possibile grazie alla presenza delle ali, il cui compito, come riportato nel *Fedro* di Platone (246e), è di sollevare i corpi pesanti in alto, ove risiedono gli Dei, consentendo la partecipazione del divino. Connotando le ali come «ardite», per proprietà transitiva «ardita» è l'anima, nella sua volontà di vedere e comprendere i misteri divini. La formulazione tassiana della chiosa dipende fortemente dal paragrafo platonico, sottolineato e annotato dall'autore nel suo postillato (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedrus vel de Pulchro*, cc. 450-451). ◆ **3** L'espressione «le fa l'umanità gravose» è spiegata da Tasso alludendo implicitamente ad un passaggio del *Fedro* (246e). La tessera *trasporta* in poesia la teoria platonica secondo cui ciò che è vergognoso, malvagio e contrario al divino fa sì che le ali si consumino e periscano (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedrus vel de Pulchro*, c. 451: «turpi autem & malo contrariisque huiusmodi deficit atque interit»). Il passo non viene dall'autore postillato a margine del suo esemplare). ◆ **5** L'esegesi del verso è preceduta da un'osservazione di matrice filosofica la cui origine è da rinvenire nel concetto platonico tradotto da Ficino già alluso in *Osanna LV, esposizione 3 (Fedro 246e)*. Se nella chiosa al v. 3 il poeta presenta ciò che appesantisce le ali, in quella al v. 5 indica pure ciò che le accresce, «la bellezza, la sapienza, la bontà». Anche in

questo caso, il dettato tassiano ricalca quello ficiniano (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Phaedrus vel de Pulchro*, cc. 450-451: «Divinum autem pulchrum, sapiens, bonum, & quicquid tale dici potest. His utique alitura maxime augetur ipsa alatio animi: turpi autem & malo contrariisque huiusmodi deficit atque interit»). L'anima dell'amante, dunque, scende verso ciò che pertiene alla sfera della sensualità ricercando nel viso della donna e, dunque, nelle bellezze terrene, il piacere. L'*esposizione*, seppur citi solo il verso 5, offre una spiegazione della seconda quartina. ♦ **9-10** La discesa dell'animo è causata non dal suo *cibarsi* di «malitia e di bruttezza», ma dalla impurità del suo diletto, in parte «mescolato co' piaceri» che pertengono al senso, come esposto in *Osanna LV, esposizione 5*.

LVI

Nell'ultimo sonetto della sequenza LIV-LVI si narra del ritorno dell'anima sulla terra, sede dell'amore sensuale⁵⁷³. Nel figurarla lontana, il tempo per il poeta sembra quasi sospendersi e tramutarsi in un'attesa avvolta in un'atmosfera di profonda incertezza (vv. 3-4), resa nella seconda quartina con il contrasto luce-oscurità. Il testo vive di ripetizioni e di richiami interni. L'invocazione è, infatti, scandita dalle due allocuzioni all'anima (vv. 1 e 9) che aprono, rispettivamente, la prima quartina e la prima terzina, creando una continuità retorica tra i due distinti momenti della fronte e della sirma del sonetto. Particolarmente interessante, infine, la gestione della seconda terzina, inscritta in una partitura perfettamente simmetrica, cadenzata dall'iterazione dell'aggettivo «dolce» a inizio verso cui segue l'elemento verbale⁵⁷⁴, una conclusione che restituisce, nel suo ritmo, un *dolce* conforto all'io lirico.

Nelle *esposizioni* Tasso analizza i punti più significativi della lirica, parafrasando e integrando il testo con una sua personale spiegazione.

Parla con l'anima come non fosse con esso lui, ma co'l suo diletto, invitandola a tornare al suo corpo, il quale per sè è freddo et immobile, acciò che insieme possano ritornare a la sua Donna.

Anima errante, a quel sereno intorno
Tu, lieta, spatij, e' n que' soavi giri;
Io non so come viva e come spiri,
Aspettando, dolente, il tuo ritorno.

4

Fra tanto, senza sole e negro il giorno,
Senza stelle la notte avien ch'io miri;

⁵⁷³ cfr. VITALE 2019, p. 90: «Il trittico di sonetti LIV-LVI, con il racconto del tentativo fallito di trasformare l'amore per Lucrezia in un amore spiritualizzato e celeste, è strategicamente dislocato poco oltre la metà del canzoniere. Dopo questo nucleo tematico la parabola della prima storia d'amore narrata nella Parte prima si avvia verso un epilogo negativo».

⁵⁷⁴ La forte unità sintattica dei versi è determinata dalla figura grammaticale dello zeugma. Si noti, inoltre, come la ripetizione dell'attributo «dolce» sia anticipata dal «dolce lume» del v. 9, sintagma su cui il poeta si sofferma nel commento (cfr. *Osanna* LVI, *esposizione* 9b).

E son più de l'arene i miei desiri,
E solo ho doglia dentro, e doglia intorno. 8

Alma, deh riedi, e co'l tuo dolce lume
Riscalda questo freddo e grave incarco.
- Torniamo, e so che aspetta Amore al varco. - 11

Dolce sarà morir di strale e d'arco,
Dolce stillar il gelo in caldo fiume,
Dolce a quel foco incenerir le piume. 14

1-2a «Anima errante, a quel sereno intorno | Tu, lieta, spatii» così disse PETRARCA: «L'errante mia consorte» e chiama «error» de l'anima l'occuparsi troppo ne' pensieri de la sua Donna.

2b «e'n que' soavi giri»: cioè de gli occhi suoi, a' quali pensava più ch'a l'altre cose.

3a «Io non so come viva»: l'anima par che sia dove essercita le sue operationi e fra le sue operationi principalissima è il pensare. Ma pensando de la sua donna, è con la sua Donna: aspetta adunque il suo ritorno e fra tanto non sa qual sia la sua vita, cio è come l'anima sensitiva essercita le sue operationi, non l'esercitando l'intellettiva.

5a «Fra tanto senza sole»: describe lo stato d'uno infelice amante lontano da la sua Donna.

9a «Alma, deh riedi»: affettuosamente l'invita al ritorno.

9b «co'l tuo dolce lume»: ha risguardo a quello: «Accendit Deus lumen in anima». Anzi l'anima stessa è lume.

10a «Riscalda»: al partir de l'anima i corpi freddi, come i cadaveri e quelli de' tramortiti, al ritornar, come si dice, de l'anima, si riscaldano.

11a «Torniamo»: cioè insieme co'l corpo.

12 «Dolce sarà morir di strale e d'arco»: affettuosamente detto.

II 9a ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, c. 104r, *Rheto. Liber Tertius*: Accendit Deus lumen in anima] deus lumne accendit in anima

III 1-2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 375, *Rvf* CCXIV 35*: L'ERRANTE MIA CONSORTE.) Intende l'anima che è consorte del corpo, che senta l'istoria d'Eva & Adamo
Postilla: l'errante mia consorte (marg. dx)

III 9b ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, c. 104r, *Rheto. Liber Tertius*: Quia intellectum deus lumen accendit in anima: ambo enim significant aliquid
Postilla: intellectum deus lumen accendit in animo (marg. dx)

◆ **1-2a** L'attributo «errante» trae ispirazione dal verso petrarchesco «L'errante mia consorte» (*Rvf* CCXIV 35; la suggestione è fissata sul margine destro alla carta 375 dell'esemplare tassiano con i *Fragmenta* nella postilla autografa «l'errante mia consorte» cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, c. 375). L'errare dell'anima è ricondotto, nella chiosa, al suo «occuparsi troppo ne' pensieri de la sua Donna», che corrisponde al suo *spatiare* lieta (sull'uso del verbo nel *corpus* lirico tassiano cfr. COLUSSI 2011, pp. 333-334). ◆ **2a I** «soavi giri» sono gli occhi della donna, oggetto di pensiero dell'anima. ◆ **3a** L'*esposizione* integra il testo poetico, dando riposta alla domanda insita nell'affermazione «io non so come viva». L'anima vive del pensiero della donna e, dunque, è con l'amata, lasciando l'amato privo di certezze, come un'anima sensitiva che non esercita l'operazione intellettuale. ◆ **5a** L'oscurità è il correlativo metaforico dell'infelicità dell'amante distante dalla sua amata. ◆ **9a** Il rivolgersi all'anima è rilevato nell'*esposizione* con l'avverbio «affettuosamente». ◆ **9b** L'anima, nel ridare lume al «grave incarco», è come la divinità che accende la luce dell'intelletto nell'animo e l'anima stessa diviene luce in grado, a sua volta, di illuminare il corpo. La citazione latina è tratta dalla traduzione della *Rhetorica* aristotelica a opera di Guillelmo de Moerbeke (cfr. TASSO 2016, p. 263) e trova corrispondenza con l'annotazione «intellectum deus lumen accendit in animo», che il poeta pone sul margine destro del suo esemplare (cfr. ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, c. 104r, *Rheto. Liber Tertius*. Il passo aristotelico cui si fa riferimento si ritrova in *Rhet.*, III, 1411b). ◆ **11a** La chiosa dà enfasi al desiderato ritorno dell'anima. ◆ **12** L'esclamazione contenuta nel v. 2, dal vago sapore ossimorico, è intesa dal poeta come un qualcosa detto «affettuosamente», cioè con una prevalenza degli affetti sulla ragione.

LVII

Il sonetto di testura ABBA ABBA CDD CEE costituisce una splendida prova poetica in cui alla «tradizionale *amplificatio*, il Tasso contrappone la retorica dell'*estenuazione* o dell'*abbreviazione*»⁵⁷⁵ che si concretizza in un concetto esposto in «antitesi compiaciute», ove prende ugualmente posto lo stilema petrarchesco «piansi e cantai» (v. 4)⁵⁷⁶ e il calco del verso della *Gerusalemme Liberata* «rideva insieme, e insieme ella arrossia»⁵⁷⁷. L'argomento è quello del dono d'amore, facendo richiesta alla donna di un premio, che non è altro che l'esser ricambiato nell'amore⁵⁷⁸ e il trovare sollievo dal foco amoroso⁵⁷⁹, per il quale il poeta ha pianto e cantato⁵⁸⁰. Ma, come indicato nell'argomento, il guiderdone sono «alcuni capelli avolti ne l'oro»⁵⁸¹ dell'amata che, nell'offrirli, sorride, rendendo ancor più bello il rossore del viso, un rossore che è, a sua volta, reso più bello dal sorriso⁵⁸². Il testo trova, infine, conclusione in un «distico madrigalesco»⁵⁸³ nel quale Tasso ricombina ancora il motivo dell'amore della fiamma amorosa, riprendendo, ciclicamente, i due gerundi «amando, ardendo» (v.1) con cui era stato aperto il sonetto.

La rilettura tassiana di *Amando, ardendo, a la mia Donna i' chiesi* è un raffinato esempio esegetico, nel quale l'autore cinquecentesco raffronta la propria lirica unicamente con il carme *Amo, quod fateor, meam Lycorim*⁵⁸⁴ di Cotta, «poeta fra' latini più moderni di grandissima stima»⁵⁸⁵, con il quale

⁵⁷⁵ BASILE 1984, p. 156. Si vedano a tal proposito i *Dialoghi dell'invenzione poetica* di Lionardi e il *Della vera poetica* di Capriano.

⁵⁷⁶ *Rvf* CCCXLIV 12.

⁵⁷⁷ *Ger. Lib.* XV 62,

⁵⁷⁸ Motivo alluso in *Osanna XLIX, esposizione* 10b-11.

⁵⁷⁹ Il componimento è interamente percorso da termini inerenti alla sfera semantica del fuoco cfr. «ardendo» (v. 1); «Grande incendio nascosto, io più m'accesi» (v. 8); «d'ardenti nodi» (v. 11); «vivo ardore» (v. 12); «Ma, se non posso amar, s'ei non m'infiamma, | Pur che viva l'amor, viva la fiamma» (vv. 13-14).

⁵⁸⁰ Si noti come al «piansi e cantai» corrisponde ora la «voce roca» del poeta.

⁵⁸¹ *Osanna LVII, argomento*.

⁵⁸² La connessione tra il riso e il rossore è suggerita retoricamente dalla figura del chiasmo dei vv. 9-10 «Facea il riso più bello il suo rossore, | E'l suo rossore il riso».

⁵⁸³ cfr. BASILE 1984, p. 157.

⁵⁸⁴ Il testo lascia ampia traccia nel petrarchismo cinquecentesco, costituendo un oggetto privilegiato di discussione nei dibattiti letterari (cfr. BASILE 1984, p. 155).

⁵⁸⁵ *Osanna LVII, esposizione* [1-2]. *Osanna LVII, esposizione* [1-2]. Si tratta della prima e unica menzione di Giovanni Cotta entro la stampa *Osanna*. Il poeta, designato da Giovanni Anisio erede di Pontano, aderì al classicismo di Fracastoro e dell'ambiente padovano, caro a Tasso. Il ricordo agisce in profondità nella produzione tassiana, come sembrerebbe dimostrare il verso della *Liberata* prima citato, rifacimento fedele del v. 11 «Ridebat simul, et simul pudebat» del carme di Cotta (cfr. BASILE 1984, p. 154). Difficile stabilire se

stabilisce un agone letterario. Per Tasso, il confronto con l'ipotesto latino aiuta il lettore a cogliere il senso profondo del sonetto e della passione amorosa per la sua donna: nell'imitazione del precedente, vi è, infatti, il suo superamento, domandando alla donna non «*praemiolum*», ma un «maggior premio»⁵⁸⁶.

Narra poeticamente come per guiderdone de l'amore gli fossero dati alcuni capelli avolti ne l'oro.

Amando, ardendo, a la mia Donna i' chiesi
Premio a la fede e refrigerio al foco,
Per cui piansi e cantai; hor fatto roco,
Temo non siano i miei lamenti intesi. 4

Ella duo crini, ove i suoi lacci ha tesi,
E dove intrica Amor, quasi per gioco,
Mi diè ne l'oro avolti; e'n picciol loco
Grande incendio nascosto, io più m'accesi. 8

Facea il riso più bello il suo rossore,
E'l suo rossore il riso, e'n dolci modi
Era stretto il mio cor d'ardenti nodi. 11

Io dissi: - Sotto l'auro è vivo ardore;
Ma, se non posso amar, s'ei non m'infiamma,
Pur che viva l'amor, viva la fiamma. 14

[1-2] Contende co'l gentilissimo et amoroso COTTA, poeta, fra latini più moderni, di grandissima stima. Leggasi tutto quel suo dolcissimo hennasillabo: «*Amo quod fateor meam Lycorim, | Ut pulchras iuvenes solent puellas. | Amat me mea, quod reor, Lycoris; | Ut bonae iuvenes amant*

l'esempio del testo latino abbia influenzato Tasso nel momento della composizione del sonetto.

⁵⁸⁶ *Osanna LVII, esposizione [1-2]*.

puellae». Amava il Cotta et era riamato, com'egli credeva: nondimeno dimanda il premio, e doveva più tosto dimandare il segno: perché'l vero premio de l'amore, è l'amore. E forse non dimanda il maggior premio, ma *praemiolum*, ch'è un picciolissimo premio. Il Poeta, a l'incontro, non dimanda un picciol premio, ma assolutamente il premio, cioè d'essere amato, et insieme refrigerio al foco.

5-7a «Ella duo crini, ove i suoi lacci ha tesi, | E dove intrica Amor, quasi per gioco, Mi diè ne l'oro avolti»: il dono, ne l'uno e ne l'altro poeta è l'istesso: «L...] et capillum, | Qui pendens levibus vibratur auris, | Et formosa vagus per ora ludit, | Hunc secans trepida, implicansque in auro» etc. Il modo ancora co'l quale si fa il dono, è il medesimo, perchè ne l'uno e ne l'altro si fa co'l riso e co'l rossore. «Ridebat simul, et simul pudebat» dice il COTTA.

9-10a «Facea il riso più bello il suo rossore, | E'l suo rossore il riso» dice il Poeta, ma diversa è la conclusione: il COTTA non vuol arder, ma amare, cioè non vuol amare con passione: «Parce nam volo amare, non peruri». Il TASSO con maggiore affetto, conchiude [13-14] «E se non posso amar, s'ei non m'infiamma, | Pur che viva l'amor, viva la fiamma».

I 13-14 E] Ma

II [1-2] CARMINA QUINQUE 1548, c. 87r: 2 solent] amant

♦ [1-2] L'*esposizione* rivela l'intento agonistico con Giovanni Cotta, invitando alla lettura dei primi quattro versi del suo carme, funzionali, nel discorso tassiano, a ricordare la corrispondenza amorosa tra il poeta e Licoride. Segue una spiegazione del testo latino, «dolcissimo henneasillabo» ove la richiesta avanzata dall'io lirico consiste in un «piccolo premio», e non nell'esser amati, come nel sonetto tassiano.

♦ **5-7a** Sia in Tasso, sia nel modello latino il guiderdone amoroso sono i capelli della donna, come si evince dal raffronto tra i versi tassiani e i vv. 14-17 del carme, ove, rispetto al rifacimento in volgare, Cotta indugia maggiormente sul movimento sinuoso delle ciocche. Ad una medesima natura del dono, corrisponde un eguale atteggiamento della donna. ♦ **9-10a** Nell'*esposizione* ai versi 9-10a, già allusi in *Osanna* LVII, *esposizione* 5-7a, l'autore insiste nel mostrare al lettore le differenze

con l'antico carne. Diversa è, infatti, la conclusione del testo di Cotta, il quale afferma al v. 38 di voler amare con parsimonia, mentre per Tasso l'essenza del suo amore è amare con passione, come detto, «con maggior affetto», nella chiusa finale.

LVIII

In *Fra mille strali, onde Fortuna impiaga*, sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC, l'io lirico racconta di come, tra i tanti colpi della Fortuna, riconosce la natura amorosa della ferita, difficile da vedere dall'esterno e che la stessa Fortuna non vede. Nella resa del cuore dell'amato ferito significativi sono i due ossimori «cara piaga» (v. 4), «dolce percossa» (v. 8) con cui il poeta conclude le due quartine.

Nel commento l'autore, dopo aver dato i termini per la comprensione dello scenario allegorico in cui si svolge la vicenda, avverte la necessità di dare una nuova definizione ad Amore, servendosi dello stesso lessico della medicina impiegato nel testo poetico. E così termini tecnici e metafore ispirate all'arte medica divengono funzionali per parafrasare i versi e per proporre al lettore una nuova teorizzazione su Amore. Di particolare fattura la chiosa al verso 1, nella cui prosa vengono inseriti due versi di Petrarca, di cui non viene esplicitata la parternità, dando prova di una teoria sulla natura di amore che trae linfa vitale dalla lirica, a tal punto da esserne indistinta.

Dice che fra gli infiniti colpi de la nemica Fortuna, a pena è conosciuto quello d'Amore.

Fra mille strali, onde Fortuna impiaga
Il mio cor sì, che per ferita nova
Spatio non resta, oimè, loco ritrova
Cara d'Amor saetta, e cara piaga. 4

Né l'alma ancor de la salute è vaga,
Chè se ben ella di sanar fa prova
Ogni altro colpo, hor d'inasprir le giova
Quella dolce percossa e se n'appaga. 8

Ma sì chiusa e secreta in sè la serba
Ch'Amore stesso ancor non se n'accorge,

Nè fra ben mille colpi il suo discerne.

11

Lasso, e Fortuna che le pene interne

Non vede e sol di pianto i rivi scorge,

Sua stima l'opra, e se'n va più superba.

14

1a «Fra mille strali» mirabil cosa è ch'Amore il quale è nato d'otio e di lascivia humana, nutrito di pensier dolci e soavi, trovi luogo alcuno tra noiosi pensieri de l'animo, i quali il Poeta chiama plaghe de la Fortuna. Saettano dunque in lui per farlo infelice, Amore e la Fortuna, quasi duo arcieri in un solo bersaglio. Ma le saette de la Fortuna son molte, cioè molte sono l'avversità, e uno solamente è l'amore, o una solamente è la percossa d'Amore.

5 «Nè l'alma ancor de la salute è vaga»: ciascuno mal volentieri patisce l'avversità: ma l'amore è infermità volontaria, e gli sfortunati vorrebbero divenir fortunati, ma gli amanti non torrebbero d'esser non amanti.

7b-8 «e d'inasprir le giova | Quella dolce percossa»: l'inasprir le passioni amoroze è una medicina et un modo di ricuperar la sanità, s'egli è fatto debitamente, ma essendo fatta altrimenti, accresce l'infermità; cioè il pensar a la crudelità de la Donna, con intentione di liberarsi da l'amore, è cagion di salute. Ma il compiacersi d'alcun atto crudele, con speranza di maggior premio, o di piacere, o gloriarsi della sofferenza amorosa, accresce l'infermità de gli amanti.

9 «Ma sì chiusa e secreta in sè la serba» il pensiero è così secreto, ch'Amore non se n'avede, cioè la sua Donna.

11 «Ne fra ben mille colpi il suo discerne»: non può creder ch'uno sventurato sia amante. Concetto assai simile a questo si legge ne l'Interpretatione del Sig[nor] LORENZO DE'MEDICI.

12a «Lasso, e Fortuna»: non è vinto da la Fortuna, ma da l'Amore. E la Fortuna si gloria di quella vittoria, che non è sua propria.

♦ **1a** La chiosa illustra l'iconografia bellica che ritrae le due figure di Amore e della Fortuna ferire il poeta come fossero due arcieri con un solo bersaglio, l'amante. Colpito dalle tante frecce della Fortuna, che rappresentano le tante avversità, e da un'unica saetta di Amore, l'io lirico è dunque infelice, e mirabile è che l'Amore trovi spazio tra le ferite inferte dalla Fortuna, che rappresentano metaforicamente i «noiosi pensieri de l'animo». Per la presentazione del personaggio di Amore, Tasso si serve dei versi 82-83 del *Triumphus Cupidinis* I, realizzando un *continuum* tra gli endecasillabi petrarcheschi e il suo commento (i versi non sono annotati nel postillato tassiano con i *Trionfi* ma in corrispondenza dell'esegesi di Castelvetro appunta «Amor Veneris et Vulcani filius», ponendo in evidenza la natura bellica di Amore. cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 186). Il passaggio tratto da Petrarca è caro a Tasso e ritorna nel libro secondo dei *Discorsi del poema eroico*, quando se ne serve per ricordare che la materia amorosa nell'antichità era propria della *comedia* (cfr. TASSO 1964, p. 104). L'*esposizione*, seppur sembri riferirsi solo al primo verso, spiega in realtà l'intera quartina. ♦ **5** Nell'anima che non vuole la sua salvezza il poeta vede una peculiarità della passione amorosa, che la differenzia dalle altre «avversità». L'amore è, infatti, una malattia volontaria e gli amanti vogliono essere amanti, diversamente dagli sfortunati che vorrebbero essere fortunati. ♦ **7b-8** I versi 7-8 sono occasione, nell'*esposizione*, per continuare nello studio e nella teorizzazione di Amore. Nel rendere più acute le «passioni amorose» risiede l'antidoto per ottenere la salute, ma solo se si pensa alla donna con la volontà di svincolarsi da amore. Non si guarisce, infatti, qualora, sperando nella corrispondenza dell'amore della donna («maggior premio» secondo la definizione data in *Osanna* LVI, *esposizione* [1-2]), ci si compiaccia di atti crudeli o ci si vanti della sofferenza amorosa. ♦ **11** Rinvio al *Comento* di Lorenzo de' Medici, prova esegetica in cui gli amanti sono detti *sventurati*. Tasso allude forse a: «E perché questo spesse volte avviene negli accidenti amorosi, si può chiamare la vita degli amanti sopra tutte l'altre misera, poiché e avendo e non avendo quello che vuole, non muta mai la sua infelice sorte, ancora che si mutino le cagioni de la miseria» (LORENZO DE' MEDICI). ♦ **12a** Spiegazione della terzina conclusiva. L'io lirico è vinto da Amore e non dalla Fortuna, sebbene quest'ultima si glori della vittoria. La fortuna, infatti, non vede le pene interiori e vede solo il pianto.

LIX

In *Ben veggio avinta al lido ornata nave*⁵⁸⁷, primo sonetto del trittico sul tema della navigazione (LXIX-LXI)⁵⁸⁸, l'amante, dinanzi ad una calma distesa marina, intravede il rischio di un non lontano e probabile naufragio, annunciato da sinistri avvertimenti⁵⁸⁹. La serena visione dei vv. 1-4 («Ben veggio», v. 1), dell'«ornata» nave e del mare increspato solo dall'«aura soave» (v. 4), subito si infrange e, a partire dall'avversativa «ma», con cui si inaugura la seconda quartina, lo scenario muta. Non si può, infatti, porre alcuna fiducia nel mare e nel vento⁵⁹⁰ poiché colui che, audace, si abbandona nella serenità notturna al «lusingar fallace» (v. 6), finisce sommerso dalle onde. La seconda visione che si dischiude agli occhi del poeta è descritta nella prima terzina, introdotta dall'elemento verbale «veggio» in anafora con il v. 1, instaurando un forte legame con la prima quartina. Il paesaggio si tinge ora di note minacciose, negli spettrali frammenti di ciò che resta dopo il naufragio e l'io lirico, certo del destino che lo attende, non può che augurarsi di trovare la morte fra le sirene e non fra gli irti scogli⁵⁹¹.

L'ambientazione marina è allegoria del pericolo di un nuovo amore che, al contempo, attrae e spaventa l'amante, e l'autore, nell'esegesi, indirizza il lettore nella corretta interpretazione del testo. La prima nota di commento illustra le numerose metafore che si susseguono l'un all'altra nei primi quattro versi, la cui alta densità fa sì che possa parlare di *metafora continuata* e dunque, di *allegoria*. La definizione, con il rinvio a *Passa la nave mia colma d'oblio*, si ricollega con quanto teorizzato dei *Discorsi del poema eroico*: nel libro quarto, infatti, nel momento in cui Tasso studia la metafora e le sue diverse tipologie, afferma che «né si deono continuar le metafore, ma interporre tra le parole traslate le proprie, se vogliamo che 'l parlar sia chiaro

⁵⁸⁷ Testura metrica: ABBA ABBA CDE CDE. Il componimento è a c. 86v del manoscritto *Chigiano* (*Chigiano* CXLVII) e, rispetto alla redazione *Osanna*, è leggermente diverso il dettato delle due quartine.

⁵⁸⁸ cfr. MARTINI 1984, p. 99.

⁵⁸⁹ MARTINI 1984, p. 99.

⁵⁹⁰ Nel v. 5 l'enumerazione «l'aria e 'l vento e 'l mar» vengono finemente riproposti gli elementi impiegati per connotare il paesaggio nella prima quartina. Nel *Chigiano* si legge «Ma'l mare e'l vento e'l ciel fede non have» (*Chigiano* CXLVII 5).

⁵⁹¹ Per la valenza della figura delle sirene nel sistema tassiano si veda VOLTERRANI 1997.

e sublime; altrimenti se ne farebbe allegoria: perché allegoria è la metafora continuata [...]» citando come esempio di *metafora continuata* Rvf CCLXXXIX e concludendo che «la metafora continuata nondimeno conviene al grave dicitore e ne' misteri e ne le minacce»⁵⁹². Similmente, nelle restanti tre esposizioni, il poeta, con un fare didascalico, associa ad ogni tassello della rappresentazione dispiegata nel testo, il senso allegorico.

Dice d'esser invitato ad amore, ma spaventato da l'esempio de gli infelici amanti.

Ben veggio avinta al lido ornata nave,
E'l nocchier che m'alletta, e'l mar che giace
Senza onda, e'l freddo Borea et Austro tace,
E sol dolce l'increspa aura soave. 4

Ma l'aria e 'l vento e 'l mar fede non have:
Altri, seguendo il lusingar fallace,
Per notturno seren già sciolse audace
C'ora è sommerso, o va perduto e pave. 8

Veggio trofei del mar, rotte le vele,
Tronche le sarte e biancheggiar l'arene
D'ossa insepolti, e 'ntorno errar gli spirti. 11

Pur, se convien che questo Egeo crudele
Per Donna solchi, almen fra le Sirene
Trove la morte, e non fra scogli e sirti. 14

1 «Ben veggio avinta al lido ornata nave»: la metafora continuata è allegoria, come in quel sonetto del PETRARCA: «Passa la nave mia, colma d'oblio» et in questo. Benchè in questo il Poeta non dichiara tanto se medesimo. La nave ornata vicino al lido significa l'occasione pronta et opportuna d'amare. **[2a]**

⁵⁹² TASSO 1964, p. 183.

Il nocchiero ch' invita, è Amore. [2b-3a] Il mar che giace senza onda, e il tranquillo stato d'amore. [3b] Austro e Borea, che sonio venti vehementissimi et opposti, significano le passioni smoderate, imperochè l'affetto (come dicono gli Stoici) è un movimento de l'animo assai vehemente e contrario a la diritta ragione, ma particolarmente per questi due venti sono significati il piacer e'l dolore.

4 «E sol dolce l'increspa aura soave»: intende il piacere, od altro affetto moderato, il qual propriamente non possa dirsi perturbatione.

5a «Ma l'aria, e 'l vento, e 'l mar»: in queste parti si osservano i segni e si fanno i pronostici de la tranquillità e de la tempesta. Però vuol significare che le promesse son fallaci e i presagij sono incerti. Ma i [9] «trofei del mar», «vele rotte» e [10] «tronche sarte», sono figure de gli infelici casi de gli amanti, e de' loro infortuni.

12 «Pur se convien che questo Egeo crudele»: s'è convenevole ch'egli ami, o necessario, desidera più tosto di morir fra le Sirene, che significano i piaceri, che fra gli scogli e le sirti, per le quali s'intendono gli odij e gli sdegni senza lusinghe e le nimicitie e l'altre aversità et impedimenti che si trovano ne l'amare.

I 2a invita] alletta

◆ 1 L'archetipo del testo, della metafora continuata e, quindi, della struttura allegorica del sonetto è *Rvf* CLXXIX, ma, a differenza del precedente petrarchesco, il poeta non «dichiara tanto se medesimo». In *Passa la nave mia, colma d'oblio*, infatti, è frequente l'uso dell'aggettivo possessivo di prima persona singolare («nave mia», v. 1; «mio nemico», v. 4; «mei dolci», v. 12), mentre nel sonetto tassiano la presenza dell'autore si traduce nell'essere solo spettatore della visione («Ben veggio», v.1, e «veggio», v. 9). Segue la spiegazione puntuale delle figure allegoriche della quartina: la nave è immagine dell'occasione ad amare, il nocchiero che lo invita è Amore («invita» è lezione del *Chigiano*), il mare calmo è «il tranquillo stato d'amore», i due violenti e contrari venti, Austro e Borea, sono le passioni senza misura, il piacere e il dolore. Tasso supporta l'interpretazione dei due venti con la

teoria degli Stoici, secondo la quale l'affetto è un «movimento de l'animo assai vehemente e contrario a la dritta ragione». ♦ **4** Il vento soave, che dolcemente increspa le acque, è il piacere, «affetto moderato». Si noti la contraddizione con la chiosa precedente, in cui il piacere viene catalogato tra le «passioni smoderate». ♦ **5a** L'aria, il vento e il mare sono immagine dell'incertezza delle promesse e dei presagi, mentre con «trofei del mar», «vele rotte» e «tronche sarte», il poeta, rievocando ciò che resta dopo un naufragio, intende la triste sorte degli amanti e le loro sventure. ♦ **12** Se è proprio necessario che il poeta ami, egli desidera morire fra i piaceri (le Sirene) piuttosto che fra gli odi, gli sdegni e le altre avversità che si hanno nell'amore. Si ricordi, infine, che, secondo il mito, i marinai attratti dal canto delle sirene, andavano a infrangere le loro imbarcazioni sugli scogli; dunque Tasso distingue e oppone tra loro due elementi dello stesso mito.

LX

Secondo momento della sequenza LXIX- LXI, il sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED è dedicato allo sdegno della donna⁵⁹³. Il testo è strutturato su una forte contrapposizione temporale, tra un passato in cui il poeta riconosceva nella donna, già però denominata «la mia nemica»⁵⁹⁴, un «pietoso affetto» (vv. 1-4) e un presente in cui l'amata gli muove guerra (vv. 5- 14). Lo scarto è abilmente realizzato mediante un fine utilizzo e una sapiente disposizione di locuzioni avverbiali e avverbi, nonché un uso di tempi verbali che scandiscono l'andamento del discorso. Anche la materia fonica concorre a definire il mutamento della donna, con rime consonantiche dotate di una certa asprezza tra le quali risalta la rima equivoca *mostri : mostri* (vv. 10 e 14), la prima volta a rendere la non crudeltà dell'amata, la seconda ciò che si rivela in realtà «a' nocchieri incauti»⁵⁹⁵.

Nel commento, dopo una prima *esposizione* atta a rilevare l'argomento del sonetto, Tasso analizza aspetti minuti del proprio dettato lirico, come l'espressione di origine latina «guerra m'indice»⁵⁹⁶, o come l'attributo «piano» (v. 10)⁵⁹⁷, dedicandosi al contempo alla parafrasi del testo, scegliendo di tacere la filigrana intertestuale delle antiche fonti classiche e volgari.

Dice d'haver veduto altre volte la sua Donna assai pietosa, ma hora per occulta cagione se li mostra così crudele che egli n'aspetta la morte.

⁵⁹³ cfr. MARTINI 1984, p. 99. Nella giovanile raccolta delle *Rime eteree* (XXV), il testo introduceva un «nuovo evento nella sequenza narrativa» visibile nel trapasso dalle quartine alle terzine (cfr. TASSO 2013, p. 165). Variante più vistosa dall'antica redazione a quella della stampa del 1591 è quella relativa al v. 3, con passaggio da «E l'alte fiamme in cui si felice arsi», ad «E l'alte fiamme, in cui di subito arsi», nella cui correzione vi è un maggior indugio sulla dimensione temporale.

Chigiano XLV

⁵⁹⁴ *Osanna LX 2*. L'epiteto è di origine petrarchesca cfr. *Rvf XXIII 69, LXXIII 29, CXXV 45, CLXXIX 2, CCH 13, CCLIV 2, CCCXV 6*.

⁵⁹⁵ Sul sostantivo, già impiegato da Bernardo, cfr. COLUSSI 2011, p. 313.

⁵⁹⁶ La locuzione trova attestazione nel *corpus* lirico tassiano in *Rime 925, 2; 975, 13; 1051, 1; 1052, 13; 1239, 102* e mai nella *Liberata*. Occorre, invece, nella *Conquistata* (cfr. TASSO 2013, p. 169).

⁵⁹⁷ Differente la redazione eterea del verso: «Volto l'inviti e' l sentier piano mostri» (TASSO 2013, p. 170).

Io vidi un tempo di pietoso affetto
La mia nemica ne' sembianti ornarsi,
E l'alte fiamme, in cui di subito arsi,
Nudir con le speranze e co'1 diletto. 4

Hora non so perchè la fronte e '1 petto
Usa di sdegno e di fierezza armarsi,
E con guardi ver me turbati e scarsi
Guerra m'indice, ond'io sol morte aspetto. 8

Ah, non si fidi alcun, perché sereno
Volto l'inviti e piano il calle mostri,
Amor, nel regno tuo spiegar le vele. 11

Così l'infido mar, placido il seno
Scopre a' nocchieri incauti, e poi crudele
Gli affonda e perde infra gli scogli e i mostri. 14

[1-14] Con l'istessa similitudine del mare dimostra l'inconsistenza de la sua Donna, e la sua mutata fortuna.

1 «Io vidi un tempo di pietoso affetto»: così il PETRARCA: «Vidivi di pietate ornare il volto».

4a «Nudir con le speranze»: di conseguire il fine co'1 diletto de la vista e de l'udito.

8a «Guerra m'indice»: elocutione latina (*indicere bellum*), usata prima dal BEMBO: «Coei che guerra a' miei pensieri indice».

9-10a «Ah, non si fidi alcun, perché sereno | Volto l'inviti»: ammaestramento a' gioveni di non amare e di non credere agevolmente.

10b «piano il calle»: perchè *aequor* latinamente fu detto da l'equalità.

♦ **[1-14]** La chiosa analizza il tradizionale paragone tra il rapporto amoroso e la navigazione, con cui l'autore riassume il contenuto del sonetto. Il motivo è specificatamente oggetto di trattazione nelle due terzine. Nel verbo *mutare* è insita l'idea di una trasformazione dell'atteggiamento della donna che verrà descritto nel testo. ♦ **1** Un tempo il poeta vide il volto della sua nemica abbellirsi di un sentimento di pietà. Come detto da Tasso il verso è assai simile a *Rvf XI 7*, mutuando da esso il verbo «vedere» e l'immagine della donna che si orna della disposizione d'animo della pietà (v. 2). ♦ **8a** L'espressione «guerra m'indice» è calco dal latino «indicere bellum» e impiegata da Bembo in *Rime LXI 1*. L'esempio bembesco rende lecito il suo utilizzo in ambito amoroso. ♦ **9-10a** La storia dell'io lirico si proietta in una dimensione ben più ampia e il momento esclamativo dei vv. 9-10 diviene un insegnamento per i giovani, i quali non devono amare, né lasciarsi ingannare. ♦ **10b** Notazione di ordine etimologico.

LXI

Sonetto conclusivo del breve ciclo incentrato sul motivo della navigazione⁵⁹⁸. Dopo aver presagito il pericolo della tempesta, «spaventato da l'esempio degli infelici amanti»⁵⁹⁹ e vedendo «l'infido mar»⁶⁰⁰ che disperde i «nocchieri incauti»⁶⁰¹, immagine della crudeltà della donna, l'io lirico si domanda quale sia il corso da seguire⁶⁰². Il dubbio si traduce nella serie di interrogative che percorrono la seconda quartina e la prima terzina e che nascono dall'amara certezza prima anticipata nell'*argomento*⁶⁰³, poi espressa nei primi quattro versi, nella consueta struttura binaria «quanto...tanto»: alla costanza dell'amante («io son costante», v. 1) si contrappone l'incostanza e la falsità dell'amata («nel finger voi», v. 3)⁶⁰⁴. Il poeta è, dunque, come un nocchiero che, nonostante le difficoltà della traversata⁶⁰⁵, tiene con determinazione la sua navigazione e tende verso «il tranquillo porto», il «dolce seno» della donna⁶⁰⁶.

Nell'unica *esposizione* al testo, l'autore sottopone alla propria attenzione il tema della costanza e, dissolvendo la sensualità insita nel motivo della costanza della passione amorosa⁶⁰⁷, si richiama ad un'antica suggestione ciceroniana⁶⁰⁸, spostando l'asse dell'argomentazione su di un piano estraneo e lontano dal sentimento amoroso.

⁵⁹⁸ Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

⁵⁹⁹ *Osanna* LIX, argomento.

⁶⁰⁰ *Osanna* LX 11.

⁶⁰¹ *Osanna* LX 12.

⁶⁰² cfr. MARTINI 1984, p. 99.

⁶⁰³ L'elemento paratestuale dell'*argomento* concorre, in questo caso, ad esplicitare la divergenza tra l'io lirico e la donna, dichiarando ora l'incostanza dell'amata della quale in *Osanna* XLVII si lodava invece «la costanza de la sua Donna e de la sua bellezza» (*Osanna* XLVII, *esposizione* 10b-11).

⁶⁰⁴ Da notare la costruzione della prima quartina, nella quale i primi due versi sono dedicati all'introspezione psicologica del poeta, mentre il distico finale a quella della donna.

⁶⁰⁵ Il parallelismo tra l'amante e il nocchiere è di tradizione petrarchesca (cfr. *Rvf* LXXIII 46-51), la cui origine, nel contesto delle metafore nautiche è da ricercare nella lirica trobadorica (cfr. RAVERA 2017, pp. 294 e sgg.). Nel testo la solidità e concretezza all'immagine della traversata dei naviganti è data dal riferimento al Mar Adriatico («Adria», v. 10) e al Mar Tirreno («Tirreno», v. 10), la cui origine del nome è esplicitata in *Osanna* XXXIX, *esposizione* 2b.

⁶⁰⁶ *Osanna* LXI 14.

⁶⁰⁷ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 327.

⁶⁰⁸ Di Cicerone ci sono pervenuti tre postillati tassiani, tutti conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana: MARCI TULLI CICERONI, *Opera philosophica ad vetustorum codicum fidem diligentissime recognita Quorum catalogum proxima pagina reperies*, Basileae apud Andream Cratand, Anno MDXXVII, ampiamente postillato dall'autore, con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 45, e i due volumi scarsamente annotati M. T. CICERONIS

Dimostra la sua antica costanza e la nuova incostanza de la sua Donna esser molto diverse.

Quanto più ne l'amarvi io son costante
E nel mostrar ne gli occhi aperto il core,
Tanto nel finger voi che'l puro ardore
Non veggiate ne gli occhi e nel sembiante. 4

Che farò dunque? Andrò pur anco avante,
E'n questo mar del mio nemico Amore
La nave crederò del mio dolore,
Ad Euro adverso, disperato amante? 8

O sembrerò nocchier, che pioggia ed orza
Ne l'onde d'Adria alterna o nel Tirreno,
Mutando il corso, ov'è soverchia forza? 11

Ma per turbato cielo e per sereno,
Prender con ogni vento alfin si sforza
Solo un tranquillo porto, un dolce seno. 14

[1-14] Ne l'incostanza de la Fortuna, la costanza de l'amante può essere simile a quella de l'huomo di Repubblica descritta da CICERONE: «Sed ut in navigando tempestati obsequi artis est etiam si portum tenere non queas, cum vero id possis mutata velificatione assequi, stultum est etiam tenere cum periculo cursum, quem coeperis potius quam eo commutato, quo velis eo tamen pervenire». Il Poeta nondimeno parla com'amante che disprezzi i

Opera ex Petri Victorii codicibus maxima ex parte descripta [...], Pariis, Ex officina Roberti Stephani, MDXXXIX, segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 48, e M. TULLI CICERONIS, *Orationes*, Pariis Ex officina Roberti Stephani, MDXXXIX, segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 49. cfr. CARINI 1962, p. 109. Si ricordi che nell'inventario estense, compare la dicitura «Rhetorica Ciceronis» (cfr. BASILE 2000, p. 227), dietro cui forse si allude alla già citata collettanea ciceroniana cinquecentesca oggi del Fondo Barberiniano, recante a c. 1v il titolo di *Rhetorica* (cfr. CICERONE 1539a, Stamp. Barb. Cr. Tass. 48).

pericoli: nondimeno ne l'amor del senso, ch'è significato per questo mare perturbato da le passioni, non può esser vera costanza.

II [1-14] CICERONE 1996, *Epist. famil.* 1. I, e. 9, par. 21: assequi] adesequi est eum; etiam] velis tamen.

◆ [1-14] Rispetto all'*argomento*, in cui centrale è la differenza tra il poeta e l'amata, nell'*esposizione* Tasso conduce la sua riflessione sulla base della contrapposizione tra l'incostanza della Fortuna e la costanza dell'io lirico, accennando al *topos* della variabilità della sorte che si oppone alla solidità della virtù (cfr. *Porzio* 1058 ed *Orazioni*, cfr. TASSO 1998, II, p. 1058 e TASSO 2019-2020, p. 230). La fermezza dell'amante, per l'autore, può esser meglio compresa istituendo un parallelismo con «l'homo di Repubblica» che, come dice Cicerone nell'*Epist. famil.* 1. I, e. 9, par. 21, nel ricercare il bene non si tira indietro dinanzi alle avversità. Per entrambi, infatti, qualora si presentassero difficoltà nel corso della navigazione, *non è stolto* cambiare la direzione, fuggendo dalle avversità, per raggiungere comunque la destinazione. Il frammento citato tratto dall'epistola ciceroniana oltre che condividere con il sonetto la metafora della navigazione, rende legittimo il mutamento di direzione del poeta. L'argomentazione tassiana conosce poi un ulteriore sviluppo e, allontanandosi ancor di più dal testo poetico, giunge alla constatazione che nella passione amorosa non può esservi la «vera costanza», un'affermazione che richiama quanto il Forestiero Napolitano dice ne *Il Manso ovvero de l'amicizia*, nel momento in cui pone una distinzione tra l'amicizia e l'amore: «[...] laonde per mio avviso la costanza non è propria de l'amore, perché l'amore non è abito, ma passione, cioè movimento. Oltre a ciò Aristotele, scrivendo ad Eudemo, chiama costanti quelle cose solamente le quali non si fanno tosto né tosto si dissolvono; ma l'amor nasce incontente a guisa di fuoco che subito s'appiglia» (cfr. TASSO 1998, II, p. 934). Si noti, inoltre, come un non sottile legame intertestuale tra l'*esposizione* e il dialogo citato sia anche nell'ampio utilizzo della metafora della navigazione che informa l'argomentazione e l'immaginario poetico ricordato nell'opera dialogica.

LXII

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDEC DCD⁶⁰⁹ Tasso, persa la speranza della grazia della sua donna, invoca la morte. Se nel tempo de la «prima etade» (v. 1) Amore e speme rendevano la «via più bella, e più fiorita» (v. 2), venuta ora meno la seconda, Amore non riesce a dare alcun conforto al poeta. Il tono disforico è suggerito in apertura dal «Vissi», seguito da un punto fermo che, creando una forte pausa nel primo verso, imprime un andamento lento al testo. In un crescendo di intensità, nella seconda quartina, inaugurata dalla congiunzione negativa «nè» (v. 5), l'amante chiama la morte «gradita» (v. 7)⁶¹⁰, morte che dovrà giungere «soave» ai lamenti del poeta, il quale, nella sua disperazione, non è che «secca pianta» (v. 10)⁶¹¹.

Stilisticamente, il componimento si connota per le numerose dittologie, aggettivali e verbali⁶¹², per i versi imperniati su strutture binarie⁶¹³ e per le ripetizioni che si fanno più pregnanti in concomitanza dell'appello alla morte. Nel commento, l'autore pone il sonetto in relazione ad antichi *auctores*, Virgilio ed Euripide, richiamati per due coincidenze testuali. Una notazione stilistica, infine, sottopone all'attenzione del lettore la seconda invocazione alla morte, apostrofata dal poeta, come è lo stesso Tasso ad affermare, «con parlar pathetico»⁶¹⁴.

Ne la disperatione de la gratia de la sua Donna, chiama la morte.

Vissi. E la prima etate Amore e speme
Mi facean via più bella, e più fiorita;
Hor la speranza manca, anzi la vita,
Che di lei si nudria, s'estingue insieme.

4

⁶⁰⁹ Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123.

⁶¹⁰ L'allitterazione «morte a me» enfatizza il tono drammatico.

⁶¹¹ La tessera «secca pianta», di memoria bembiana dà avvio alla metafora vegetale della prima terzina (cfr. BEMBO 2020, p. 28, *Stanze XXIII 2*: «fora, sì come pianta secca in erba»).

⁶¹² «Amore e speme» (v. 1); «più bella, e più fiorita» (v. 2); «si nasconde e teme» (v. 5).

⁶¹³ cfr. v. 3: «Hor la speranza manca, anzi la vita»; v. 4: «Che di lei si nudria, s'estingue insieme»; v. 11: «Più non dispiega, e pur m'irrigo in vano».

⁶¹⁴ «Pathetico» è lemma che ricorre per connotare la figura e la vicenda di Erminia nelle *Lettere poetiche* in *Lettere XXXIX e XLVI* (cfr. TASSO 1995, p. 389 e 435).

Nè quel desio, che si nasconde e teme
Può dar conforto a la virtù smarrita,
E toccherei di morte a me gradita,
Se non posso d'Amor, le mete estreme. 8

O morte, o posa in ogni stato humano,
Secca pianta son io, che fronda a' venti
Più non dispiega, e pur m'irrigo in vano. 11

Deh, vieni, morte soave, a' miei lamenti,
Vieni o pietosa, e con pietosa mano
Copri questi occhi, e queste membra argenti. 14

1a «Vissi»: parola usata ne la disperatione e nel proponimento di morire. Così VERGILIO parlando in persona de la disperata Didone: «Vixi, et quem dederat cursum fortuna peregi».

3a «Hor la speranza manca»: già s'è detto che la speranza è uno de' nodrimenti de gli amanti.

5 «Né quel desio, che si nasconde e teme»: intende Amore. Così disse PETRARCA: «Ivi s'asconde, e non appar più fore».

7a «E toccherei di morte»: la morte non è fine, come dice ARISTOTELE, ma termine. Ma la meta ha ragione di termine e di fine. Il Poeta segue EURIPIDE, il quale aveva detto: «ὀθηλικόσδ' καπὶ | τέρμ' ἦκων βίω».

9a «O morte»: chiama la Morte.

10a «Secca pianta»: assomiglia la disperatione a la pianta che non può verdeggiare.

12a «Deh vieni, o morte»: torna a chiamarla con parlar pathetico.

I **12a** o morte] morte

II 7a EURIPIDE 2001, *Alceste*: 643 ὀθηλικόσδ' καπὶ | τέρμ' ἦκων βίω] ὄς τηλικόσδ' ὄν καπὶ τέρμ' ἦκων βίου

♦ **1** Il passato remoto in apertura del verso è calco di *Aen.* IV 653, verso citato da Tasso e che ritrae Didone ormai «desperata» che afferma di aver seguito il corso che la fortuna le aveva dato. ♦ **3a** cfr. *Osanna L, esposizione* [56-60]. L'immagine della speranza quale «nodrimento» dell'amante è nel *Discorso Della Gelosia* (cfr. TASSO 1875, I, p. 177: «[...] così l'amore al mancar della speranza, ch'è suo cibo e suo nutrimento, parimente ne rimane estinto») e nella trentaduesima *conclusione amorosa* (cfr. TASSO 1875, II, p. 68: «Amore subito nato morire, se non è nodrito da la speranza; nè però negarsi»). In un contesto non amoroso il binomio speranza-nutrimento è nella lettera 758 a Don Angelo Grillo: «Or sia lodato Iddio, chè tornate a nutrirmi; e'l nutrimento è di speranza» (cfr. TASSO 1852-1855, III, *Lettera n. 758*, p. 151). ♦ **5** Il nascondersi di Amore coincide con quello descritto nel v. 11 di *Rvf CXL*. ♦ **7a** La morte, cui si accenna nel verso, è «termine» e non «fine», come invece detto da Aristotele. Per la morte come *termine della vita* riporta un brevissimo stralcio tratto dall'*Alceste* e, in particolare, dalle dure parole pronunciate da Admeto a Ferete, in cui compare l'espressione «τέρμ' ἤκων βίου». La citazione di Euripide è, dunque, estratta dal suo contesto ed inserita con puro valore esornativo nella chiosa. ♦ **9a** Invocazione alla morte. ♦ **10a** L'immagine vegetale della «secca pianta» è impiegata per rendere plasticamente la disperazione. Il sintagma è in Bembo (BEMBO 2020, p. 28). ♦ **12a** Seconda invocazione alla morte resa patetica dall'esclamazione «deh» (v. 12) e dal gioco di ripetizioni e riprese attuato nella terzina («vieni...vieni»; «o pietosa...pietosa mano»; «questi occhi...queste membra»). La variante «o morte» della chiosa non è attestata nella tradizione.

LXIII

In *O più crudel d'ogn'altra, e pur men cruda*⁶¹⁵ Tasso manifesta la speranza che la bellezza della donna possa rivelarsi superiore alla sua crudeltà.

La materia del sonetto descritta nell'*argomento* è riproposta dall'autore nell'*esposizione* al primo verso, nella quale discorre del rapporto tra crudeltà e bellezza. Nelle due restanti chiose di commento, il poeta compie una parafrasi del testo, dando spazio, più che alla caratterizzazione della donna, all'introspezione dell'io lirico.

Spera il Poeta ch'essendo la crudeltà de la sua Donna superata da la bellezza, possa al fine esser vinta da la pietà.

O più crudel d'ogn'altra, e pur men cruda
A gli occhi miei, che bella e men guerrera
Fostù, quanto sei bella, acerba e fera
Perché questi occhi lagrimando i' chiuda. 4

Ma quando io veggio la man bianca ignuda
E la sembianza humilmente altera,
Dico a l'anima vaga: - Ardisci, e spera,
Ch'esser non può, ch'ogni mio prego escluda. 8

Però, se crudeltà cotanto perde
Da la bellezza in lei, sarà pur anco
Vinta da la pietà, che v'è nascosa. - 11

Così l'amor, pensando, in me rinverde,
Hor satio no, ma d'aspettar già stanco
C'homai vi faccia la beltà pietosa. 14

⁶¹⁵ Sonetto di testura ABBA ABBA CDE CDE. *Chigiano* XLVII. A c. 26v del manoscritto vi è la nota tassiana incompleta «Pongasi dopo quello [...]» molto probabilmente riferibile a questo sonetto e non al madrigale non incluso nella stampa del 1591, *Poi che Madonna sdegna* che lo precede (cfr. TASSO 2004, p. 54).

1a «O più crudel»: era la sua Donna crudele e bella, ma più bella che crudele, laonde la crudeltà non poteva ucciderlo, perchè la bellezza il teneva in vita, ma in vita penosa e piena d'affanno. Desidera dunque che la crudeltà sia eguale a la bellezza, acciochè possa più agevolmente dargli la morte.

5a «Ma quando io veggio»: da la bellezza dimostratagli e da l'humiltà che temperava l'alterezza, prende qualche speranza.

9a «Però se crudeltà»: prende la cagione perch'egli spera, fondata sovra la natura, perché le belle sogliono essere pietose.

◆ **1a** L'*esposizione*, seppur citi solo un frammento del v. 1, propone una spiegazione della quartina iniziale, ove il poeta rappresenta la donna nella sua crudeltà e nella sua bellezza, indagando il particolare rapporto tra le due qualità della donna e gli effetti che hanno su di lui. La crudeltà, infatti, non può determinare la morte dell'amante, perché questi riesce a vivere grazie alla sua bellezza, che supera la durezza dell'amata e che lo mantiene in vita, seppur in una condizione di dolore. L'io lirico spera, dunque, che la crudeltà eguagli la bellezza, in modo da ottenere la morte. ◆ **5a** Nel vedere la bellezza e l'umiltà che mitiga la crudeltà della donna, l'amante acquista qualche speranza. ◆ **9a** Sulla correlazione tra bellezza e sentimento di pietà, il poeta fonda la speranza che la crudeltà cedi alla pietà. Nonostante venga citato solo il primo emistichio del v. 9, l'*esposizione* si riferisce all'intera terzina.

LXIV

Delineato sin dalle *Rime eteree*, inizia ora, con il sonetto *Vedrò da gli anni, in mia vendetta ancora*⁶¹⁶, un trittico sulla vecchiaia, caratterizzato da una elevata vicinanza stilistica e tematica (*Osanna* LXIV-LXVI)⁶¹⁷. Non poche sono le modifiche apportate al testo nel passaggio dalla redazione eterea a quella del *Chigiano*⁶¹⁸ e, infine, alla stampa del 1591, e che concernono soprattutto il dettato delle terzine, tra cui la sostituzione di «in roco» «in foco», lemma che compare anche nelle terzine di *Osanna* LXV e LXVI⁶¹⁹.

Nel commento, l'esposizione iniziale e la finale incorniciano il testo entro una tradizione letteraria ben consolidata e nella produzione latina e in quella volgare. Nella prima, infatti, Tasso sostiene che la materia è tratta dall'ode oraziana a Ligurino e dal sonetto bembiano *O superba et crudel, o di bellezza*⁶²⁰ che ne costituisce una fedele riproduzione in volgare⁶²¹. Se nella prima chiosa il poeta mette in luce il legame con i due precedenti letterari, nell'*esposizione* al v. 12, ne evidenzia la distanza data dalla sua maggior «riverenza» nei confronti della donna. Si osservi, inoltre, come il tema della fenice, centrale nel sonetto e di matrice petrarchesca⁶²², non sia però alluso nelle chiose, nelle quali oltre alle fonti, ampio spazio viene dato all'impianto metaforico del testo, analizzando il figurante dell'inverno per rendere la vecchiaia della donna e la metafora della rosa del v. 5⁶²³.

⁶¹⁶ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. L'argomento è di ascendenza oraziana (*Carm.*, IV 10), petrarchesca (*Rvf* XIII e CCCXV) e bembesca (*Rime* XCVIII).

⁶¹⁷ cfr. MARTINI 1984, p. 99. Il ciclo, già nella raccolta del 1567, costituiva «per molti aspetti il cuore della poetica tassiana delle eteree e di tutta la stagione coeva» delineando, dalla più antica redazione, una chiara idea dell'amore tassiano come amore «solipsistico e autoriflettente, un monologo che si traduce presto [...] in una dichiarazione d'amore per la forma poetica pura [...]» (TASSO 2013, p. 109).

⁶¹⁸ Per un commento puntuale alla versione del *Chigiano* si veda la lettura di Martignone in SEGRE- OSSOLA 1998, pp. 808-809.

⁶¹⁹ cfr. DANIELE 1998, p. 30.

⁶²⁰ Sul sonetto cfr. AMEYEN, cc. 167v-170r; SEGHEZZI, pp. 204-205; DIONISOTTI 1966, p. 579; GORNI 2001, p. 142; ANSELMINI 2014, pp. 153-154; GIGLIUCCI 2005, pp. 73-74.

⁶²¹ cfr. BEMBO 2008, p. 232. Differente, invece, è la versione petrarchesca dell'ode realizzata in *Rvf* XII. Nel sonetto, infatti, Petrarca spera che Laura, ormai vecchia, possa recargli aiuto. cfr. PETRARCA 2005, I, p.

⁶²² cfr. *Rvf* CXXXV 14-15. Il mito trova diverse occorrenze nel *corpus* dell'autore, nella *Conquistata* XVII 7 e 28, XX 67 e XXIII 129, nonché nel *Mondo Creato*. Si veda BASILE 2004. Sul significato della fenice nel bestiario lirico quattrocentesco e cinquecentesco cfr. MALINVERNI 1999, pp. 15-16.

⁶²³ Verso molto simile a *Lib.* IV 94, 4 «sotto le rose onde il bel riso infiora» e *Rime* 672, 3: «di ligustri e di rose il viso infiora». cfr. TASSO 2013, p. 113. Nel commento non vi è alcun riferimento alla produzione tassiana.

*Mostra di sperare che'l tempo debba far le sue vendette contra la sua Donna,
in guisa ch'ella ne la vecchiezza debba pentirsi d'haverlo sprezzato e
desiderar d'esser celebrata da lui.*

Vedrò da gli anni, in mia vendetta ancora,
Far di queste bellezze alte rapine;
Vedrò starsi negletto e bianco il crine
Che la Natura e l'arte increspa e dora. 4

E su le rose, ond'ella il viso infiora,
Spargere il verno poi nevi e pruine:
Così il fasto e l'orgoglio havrà pur fine
Di costei, ch'odia più chi più l'honora. 8

Sol penitenza all'hor di sua bellezza
Le rimarrà, vedendo ogn'alma sciolta
Da gli aspri nodi suoi, ch'ordia per gioco. 11

E se pur tanto hor mi disdegna e sprezza,
Poi bramerà ne le mie rime accolta,
Rinovellarsi qual Fenice in foco. 14

1a «Vedrò da gli anni»: tratta uno argomento trattato prima da HORATIO: «O superba, et Veneris muneribus potens» et poi dal BEMBO: «O crudele, o superba, o di bellezza E d'ogni don del ciel ricca e possente».

4 «Che la Natura e l'arte increspa e dora»: a la natura attribuisce l'indorare, cioè il far simile a l'oro; a l'arte l'increspare, che volgarmente si dice far i ricci, usanza comune de le donne d'Italia.

5 «E su le rose, ond'ella il viso infiora»: «ella» si referisce a la natura, cioè sovra il vermiglio color de le gote.

6 «Spargere il verno poi nevi e pruine»: «verno» chiama la vecchiezza metaforicamente; «nevi e pruine» il color, in questo luogo i colori, del volto già invecchiato e fatto esangue. E continua ne la metafora de la rosa.

7a «Così il fasto e l'orgoglio»: cioè la superbia nata da la bellezza.

9 «Sol penitenza all'hor di sua bellezza»: de la bellezza male usata, o troppo superbamente estimata.

12 «E se pur tanto»: crescerà con l'età il desiderio di fama; et in ciò si dimostra il Poeta assai più modesto d'HORATIO e de gli altri che scrissero in questa materia, parlando de la sua Donna e de la vecchiezza medesima con maggior riverenza.

II 1a ORAZIO 1483, *Od. IV, X: 1 superba*] crudelis

II 1a BEMBO 2008, *Rime XCVIII [XCVII]: 1 O crudele o superba*] O superba et crudele.

◆ **1a** La materia del sonetto è tratta dall'ode a Ligurino di Orazio, di cui si cita il verso esordiale (*Od. IV, X 1*), e dal sonetto di Bembo *O superba et crudele, o di bellezza* (*Rime XCVIII*) del quale si riporta il distico iniziale, leggermente deformato nella memoria tassiana. Anche la prima citazione risulta corrotta, sostituendo «O crudelis» dell'*incipit* in «O superba», forse per «femminilizzare arbitrariamente il destinatario e occultare il carattere omoerotico del desiderio espresso da Ligurino nel carme» (Residori). Come nell'antecedente latino e nel rifacimento moderno, anche in Tasso vi è il risentimento nei confronti dell'oggetto dell'amore, esplicitato nell'*argomento* («*Mostra di sperare che 'l tempo debba far le sue vendette contra la sua Donna*») e nel v. 1 («in mia vendetta ancora»). ◆ **4** *Esposizione* semantica perfettamente bipartita nella quale si esamina la dittologia verbale «increspa e dora», di matrice dantesca (cfr. *Rime XLVI*). Proprio della natura è l'azione dell'indorare, di rendere cioè simile all'oro, mentre proprio dell'arte è l'increspare, termine con cui si indica l'arricciare i capelli. ◆ **5** L'autore specifica che il soggetto della frase è la natura, mentre le «rose» sono le rosee guance della donna. Si osservi che nella versione delle *Rime eteree*, «ella» è l'etate. ◆ **6** L'avvento della vecchiaia è reso metaforicamente con l'immagine dell'inverno. I figuranti della neve e della brina

rendono, invece, il pallore del viso non più giovane. Il verso sviluppa, ancora, la metafora della rosa, spiegata in *Osanna LXIV, esposizione 5*. ♦ **7** Con il «fasto e l'orgoglio» intende la superbia della donna, scaturita dalla sua attuale bellezza. ♦ **12** Seppur venga riportata solo l'espressione concessiva iniziale del v. 12, la chiosa parafrasa i vv. 12-13. Tasso attua un confronto tra il proprio sonetto e l'ode oraziana citata in *Osanna LXIV, esposizione 1*, nonché con altre realizzazioni poetiche che concernono tale tema (probabile allusione a Bembo cfr. *Osanna LXIV, esposizione 1*), e sostiene di avere maggior rispetto («riverenza»), per la sua donna e per la sua bellezza, mostrandosi, dunque, più moderato.

LXV

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE. Come trapela dall'*argomento*, il poeta dice alla sua donna che, anche se verrà meno la sua bellezza, il suo amore non si estinguerà. Lo spunto petrarchesco (*Rvf XC*) si chiarifica alla luce di quanto Tasso afferma nella *Lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa*: «Usitatissimo e trivialissimo è quest'altro [concetto], che se bene scema la bellezza della donna amata, non però scema l'amor suo [di Petrarca], novissimo ed acutissimo pur detto da lui in questo modo: *Uno spirto celeste*»⁶²⁴. Il tempo logora, dunque, tutto ciò che è materia e a resistere, ancor più che l'amore per la donna, è «l'opera dell'artista che corregge le devastazioni del tempo» come i versi 9-11 sembrano dimostrare⁶²⁵. Si osservi che il *topos* del poeta-pittore di ascendenza aristotelica⁶²⁶, e ampiamente frequente nella produzione tassiana⁶²⁷, sia solo nella redazione *Osanna*, mentre nella precedente versione eterea e nel *Chigiano* vi era il motivo dello specchio⁶²⁸. Tale rifacimento può essere interpretato alla luce di una volontà di *chiarimento* del dettato, «anche a costo di introdurre varianti stilisticamente più ovvie e dimesse»⁶²⁹, ma anche di intensificare la trama di richiami interni al canzoniere, facendo emergere nel tessuto poetico ciò che fino a questo momento era, nella storia amorosa di *Osanna*, esplicitato soprattutto nelle *esposizioni*⁶³⁰.

Nelle chiose è forte la presenza dei *Fragmenta* e uno dei componimenti allusi è la «canzone frotolata»⁶³¹ XC, citata anche nella *Lezione*.

Dice a la sua Donna che quando ella sarà vecchia, non rimarrà d'amarla.

Quando havran queste luci e queste chiome

⁶²⁴ TASSO 1875, II, p. 125.

⁶²⁵ cfr. CABANI 2018, p. 72.

⁶²⁶ cfr. *Poetica*, 1454b, 10-15. cfr. OSSOLA 2014.

⁶²⁷ Esso si attesta sia nella produzione dialogica, ne *Il Cataneo overo de gli Idoli* (TASSO 1998, II, p. 779), sia nella produzione teorica, ritrovandosi nella giovanile *Lezione sopra il sonetto di Monsignor Della Casa* (cfr. TASSO 1875, II, p. 124), nella *Lettera poetica XV* indirizzata a Gonzaga (cfr. TASSO 1995, p. 135) e nel primo libro dei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 112).

⁶²⁸ Si rimanda a TASSO 2013, pp. 116- 119.

⁶²⁹ DANIELE 1998, p. 25.

⁶³⁰ cfr. *Osanna XX, esposizione [1], esposizione 3-4; Osanna LIV, esposizione 2* e l'allusione

⁶³¹ Per la definizione cfr. FLAMINI 1895, pp. 191-196, PANCHERI 1996, pp. 65-68.

Perduto l'oro e le faville ardenti,
E l'arme de' begli occhi, hor sì pungenti,
Saran dal tempo rintuzzate e dome, 4

Fresche vedrai le piaghe mie, né come
In te le fiamme, in me gli ardori spenti;
E rinnovando gli amorosi accenti,
Alzerò questa voce al tuo bel nome. 8

E 'n guisa di pittor, che 'l vitio emende
Del tempo, mostrerò ne gli alti carmi
Le tue bellezze in nulla parte offese. 11

Fia noto all'hor, ch'a lo spuntar de l'armi,
Piaga non sana, e l'esca un foco apprende
Che vive quando spento è chi l'accese. 14

1 «Quando havran queste luci, e queste chiome»: «questa» si dà a cosa vicina. Così disse il PETRARCA intendendo de gli occhi de la lingua latina, cioè di Marco Tullio e di Virgilio: «Questi son gli occhi de la lingua nostra».

2 «Perduto l'oro e le faville ardenti»: rende a ciascuna cosa il suo proprio: cioè l'«oro» a le chiome, le «faville» a gli occhi.

3a «E l'arme de' begli occhi»: ad imitatione del PETRARCA, come s'è detto altre volte: «L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese | Saette usciron d'invisibil foco».

5-6 «Fresche vedrai le piaghe mie, né come | In te le fiamme, in me gli ardori spenti»: «piaghe» et «ardori» chiama i desideri e le passioni amoroze; «fiamme» et «armi» le bellezze de la sua Donna.

8 «Alzerò questa voce al tuo bel nome»: imitatione del PETRARCA: «Perché la voce al tuo nome rischiari».

9 «E 'n guisa di pittor, che'l vitio emende»: in guisa di pittore che dipingendo altrui giovene, ricopra i difetti de la vecchiezza.

12-13a «Fia noto all'hor, ch'a lo spuntar de l'armi, | Piaga non sana»: è imitazione del PETRARCA: «Piaga per allentar d'arco non sana», imperochè non sempre al cessar de le cagioni cessano gli effetti. Ma questa regola patisce qualch'eccezione.

II 3a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 16, *Rvf* CCLXX: 77 usciron] uscivan

II 8 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 16, *Rvf* CCLXX: 77 Perché...tuo] Anzi...suo

III 3a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 8, *Rvf* CCLXVIII: 76 L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese | Saette uscivan d'invisibil foco

Postilla: elocuzione (marg. dx)

III 3a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 16, *Rvf* CCLXX 76-77*: [...] che haveva nella stanza passata chiamato Ardente spirito, chiamandolo Accese saette d'invisibil foco. Hor nomina invisibil foco quello, che, senza avedersene, gli entrò nell'anima, & fecelo innamorare. & apre la via a dire quello che seguita, che essendo invisibile, né gli si puo prestare rimedio. Anchora che adduca un'altra ragione, cioè, che fosse destinato ad innamorarsi di lei.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx)

Postilla: Nota (marg. dx)

III 12-13a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 175, *Rvf* XC 14*: ET SE NON FOSSE HOR TALE, PIAGA PER ALLENTAR D'ARCO NON SANA.) Dicono simile proverbio hoggidi, Glaudius retusus non sanat vulnus[...]

◆ 1 Il deittico «questo», come Tasso sottolinea, indica la poca distanza che intercorre tra il parlante e la persona a cui si rivolge. Analogo uso in Petrarca, in *T.F.* 3 21, nel verso «Questi son gli occhi de la lingua nostra», in cui «gli occhi» della lingua latina sono, metaforicamente, Cicerone e Virgilio (cfr. PETRARCA 1582, Parte Terza, c. 330). ◆ 2 L'autore spiega la struttura chiasmica del verso 2 rispetto a quello precedente. ◆ 3 Per l'immagine degli occhi come armi si rinvia a *Rvf* CCLXX e ai due versi 76-77, i quali nel postillato Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 vengono sottolineati e annotati con la postilla «elocuzione». ◆ 8 Verso fatto su imitazione di *Rvf* CCLXVIII 76. Invece che «alzerò», la redazione eterea e quella del *Chigiano* hanno rispettivamente «rischiararò» e «rischiarerò», presentandosi, dunque, più prossime

al modello petrarchesco. ♦ **9** Similitudine del pittore: il poeta è come un pittore che dipingendo la sua amata, ormai vecchia, come una giovane, ne corregge i difetti della vecchiaia. ♦ **12-13a** Il protrarsi nel tempo della passione amorosa che non scema è reso con il motivo petrarchesco della ferita che non guarisce, ripreso dal verso finale di *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (Rvf XC 14). Nella chiosa Tasso spiega il senso della chiusa del sonetto con un tono quasi didattico, quasi mimando il tono proverbiale del verso di Petrarca.

LXVI

Ultimo sonetto⁶³² con cui si completa il trittico incentrato sul motivo della vecchiaia. Se nei due componimenti che lo precedono vi è l'immagine dell'inverno della donna, vi è qui quella dell'inverno dell'amante, con una forte centralità dell'io lirico⁶³³, cui segue un ridimensionamento della figura dell'amata, che sarà solo motivo di poesia. Si osservi, inoltre, come la vecchiaia del poeta sia resa e con il medesimo impianto metaforico e con i medesimi termini già impiegati in *Osanna* LXIV per connotare la donna, intessendo forti legami lessicali tra i due testi⁶³⁴. Il sonetto è, dunque, proiettato, concordemente con gli altri due che compongono la sequenza, nella dimensione del futuro e, se nel presente il poeta può riconoscersi in un «augel palustre e roco»⁶³⁵, domani egli sarà un cigno⁶³⁶.

Dice de quando egli sarà vecchio, non resterà d'amare e di celebrar la sua Donna.

Quando vedrò nel verno il crine sparso
Haver di neve e di pruina argente,
E 'l seren del mio giorno, hor sì lucente,
Co'l fior de gli anni miei fuggito e sparso,

4

⁶³² Schema metrico: ABBA ABBA CDE DEC.

⁶³³ Si noti, a tal proposito, l'insistenza dei pronomi possessivi di prima persona singolare nel testo («mio giorno», v. 3; «anni miei», v. 4; «mie lodi», v. 6) e la presenza di quelli di seconda persona singolare solo in corrispondenza del canto del poeta («tuo bel nome», v. 5; «tuo nobil», v. 10).

⁶³⁴ Si vedano i vv. 5-6 di *Osanna* LXIV («E su le rose, ond'ella il viso infiora, | Spargere il verno poi nevi e pruine») appena mutati nel distico iniziale di *Osanna* LXVI («Quando vedrò nel verno il crine sparso») e le due relative chiose di commento. La vicinanza tra i due sonetti è evidente anche nel verbo «vedrò» dei due versi incipitari.

⁶³⁵ L'immagine dell'«augel palustre e roco» è in stretta relazione con un verso del Pigna, *Rime* CXV 8: «e io son quasi augel roco e palustre» (cfr. DI BENEDETTO 1996, pp. 284-285).

⁶³⁶ Il motivo è, inoltre, di possibile ascendenza oraziana cfr. *Carm.* II 20, 9-12 (cfr. TASSO 2013, p. 124). Per comprendere appieno la valenza simbolica della metafora del cigno entro la produzione del poeta cinquecentesco si legga quanto rilevato da Getto: «Nel Tasso agisce fortemente il senso della poesia donatrice di fama, custode delle memorie presso i posteri, e quindi in lui vive altissima la coscienza del suo ufficio di cantore. Di qui proviene l'uso frequente della metafora che il poeta ama applicare a se stesso, del cigno, del "canoro cigno", o invece del "roco e palustre augel", del "corvo roco", a secondo che prevalga la intenzione di esaltarsi o umiliarsi» (cfr. GETTO 1979, p. 274). Sull'argomento si vedano anche le pagine di Prandi in PRANDI 2014, pp. 237 e sgg.

Al tuo bel nome io non sarò più scarso
De le mie lodi, o de l'affetto ardente;
Nè fian dal gelo intepidite o spente
Quelle fiamme amorose, ond'io son arso. 8

Ma se rassembro augel palustre e roco,
Cigno parrò lungo il tuo nobil fiume,
C'habbia l'hore di morte homai vicine. 11

E quasi fiamma, che vigore e lume
Ne l'estremo riprenda inanzi al fine,
Risplenderà più chiaro il vivo foco. 14

1a «Quando vedrò nel verno» per «verno» intende la vecchiezza, come intese Monsignor DE LA CASA de la sua vecchiaia, quando egli disse: «E questa al foco tuo contraria bruma».

1b-2 «il crine sparso | Haver di neve e di pruina argente»: dice metaforicamente quel ch'il PETRARCA havea detto allegoricamente: «Già su per l'alpi neva d'ogn'intorno».

3a «E'l seren del mio giorno»: la pace e la tranquillità del suo stato perduta con la sua giovinezza: e questo dice quasi certo, e tristo indovino de' suoi danni.

7 «Nè fian dal gelo intepidite o spente»: dal freddo de la vecchiezza. Non molto diversamente disse VIRGILIO: «Sed enim gelidus tardante senecta sanguis hebet».

10 «II «Cigno parrò lungo il tuo nobil fiume, | Che già l'hore di morte habbia vicine»: imita OVIDIO, che nell'epistola di Didone disse: «Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis | Ad vada Maeandri concinit albus olor» etc.

12 «E quasi fiamma, che vigore e lume»: a la comparatione del cigno, il qual vicino a la morte canta più dolcemente, aggiunge quella de la candela, ch'inanzi al suo fine par che mostri maggior lume.

I **10-11** Che già l'hore di morte habbia vicine] C'habbia l'hore di morte homai vicine

♦ **1a** cfr. *Osanna* LXIV, *esposizione* 6. L'inverno è la stagione della vecchiaia come in Della Casa, *Rime* XXXII 58. La canzone citata condivide con il sonetto la «caratterizzazione senile dell'amante» (DELLA CASA 2014, p. 93). ♦ **1b-2** Distinzione tra la metafora tassiana («il crine | sparso di neve») e l'allegoria del v. 5 di *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (Rvf CV), verso in cui vi è una *metafora continuata* («Alpi neva»). cfr. *esposizione Osanna* LIX 1. ♦ **3a** La chiosa, per Residori, ricorda un verso di *GL* V 85: «e la mente, indovina dei loro danni». ♦ **7** Il gelo coincide con il «freddo de la vecchiezza». L'associazione tra il freddo e la vecchiaia è desunta da *Aen.* V, 395-396. ♦ **10** Come per la Didone morente dell'*Heroides* ovidiana (*Her.* VII, 3-4), anche il canto del poeta è come quello del cigno che sta per abbandonare la vita. Nella riformulazione del distico, Tasso mantiene l'ambientazione acquatica propria dell'uccello, non più gli acquitrini del Meandro, bensì il «nobil fiume». L'errata lezione riportata a testo coincide con quella di 11. ♦ **12** Dopo aver rievocato il paragone tra il poeta e l'uccello canoro (cfr. *Osanna* LXVI, *esposizione* 10), la chiosa espone il contenuto della seconda terzina, occupata dalla comparazione con la «fiamma», con la candela che più si appresta alla sua fine, maggiore è la luce che emana.

LXVII

Sonetto dallo sviluppo argomentativo⁶³⁷ nel quale l'amante esprime la sua costanza nella passione amorosa. Il «proponimento»⁶³⁸ è *fermo*, nonostante la fortuna «rubella» (v.1) contrasti il suo desiderio, e il crudele Amore, lo sdegno della donna e il suo stesso dolore rendano la vita «turbata» e «fella» (v. 4)⁶³⁹. Il peso e la forza di tali avversità sono tradotti retoricamente con la figura del polisindeto su cui si impernia la prima quartina, sintatticamente congiunta con i quattro versi seguenti a formare una sintassi mossa e articolata in cui risalta l'attacco concessivo. La possibilità che la perseveranza del poeta venga meno è negata nella seconda quartina bipartita dalle due negazioni «non» (v. 5) e «né» (v.7), una cui eco si mantiene nell'attacco negativo del v. 9 con cui si dà avvio al movimento sintattico conclusivo del testo. La fermezza della volontà che proietta l'io lirico su di un tempo futuro («vostra sarà», v. 12) è, infine, restituita nel ritmo grave e lento dell'ultima terzina, chiusa da un endecasillabo finemente elaborato sulla significativa allitterazione della vibrante -v che mette in risalto il poliptoto «vulli...disvoler...voglio». In sede esegetica, la lettura dei vv. 13-14 consente all'autore di proporre al lettore la questione della libertà del sentimento amoroso e del legame tra amore ed elezione, riallacciandosi all'antica *conclusione diciottesima*: «amore non presuppone l'elezione, né può seguir che si conceda il destino, ma presuppone necessariamente affinità tra l'amante e l'amata»⁶⁴⁰. L'argomento, che affiora non di rado nella tarda produzione dialogica, come ne *Il Manso overo de l'amicizia* e ne *Il Cataneo overo de le conclusioni amorose*⁶⁴¹, riapre e arricchisce l'articolata discussione tassiana su amore che coinvolge i più alti temi della fortuna e del libero arbitrio dell'uomo⁶⁴².

⁶³⁷ Testura: ABBA ABBA CDE DCE. In E2 a c. 61v il testo è preceduto dalla nota «Pongasi nel primo libro» (cfr. TASSO 2016, p. 76).

⁶³⁸ *Osanna LXVII, argomento*.

⁶³⁹ La dittologia è petrarchesca (*Tr. Cupidinis*, 131), ripresa nella *Liberata* (*Lib. X 52, 5*) e nella ballata encomiastica in lode di Bianca Cappello *Accese fiamme, e voi, baleni e lampi* (*Marchetti LX 3*).

⁶⁴⁰ TASSO 1875, II, p. 66.

⁶⁴¹ cfr. RUSSO 1997, p. 67 e ARDISSINO 2003, pp. 79-80.

⁶⁴² Nel dialogo *Il Cataneo overo de le conclusioni amorose* simbolicamente l'asse di ricerca si sposta dalla questione amorosa a quello dell'«autonomia della volontà individuale», uno

Mostra la sua costanza ne l'amore e la fermezza nel proponimento.

Benchè Fortuna al desir mio rubella
Ogn'hor si mostri, e dispietato Amore,
E l'altrui sdegno, Donna, e'1 mio dolore
Faccian turbata la mia vita e fella, 4

Non può sorte crudele o fera stella
Far men costante in adorarvi il core;
Né pur men chiaro il mio soave ardore
Con pianto e con sospiri, onda o procella. 8

Nè torcer mai da l'immortale obietto
L'anima innamorata, a cui l'affisse
Il suo piacer, né la respinse orgoglio. 11

Perchè vostra sarà, com'ella visse,
Sino a la morte, e per intenso affetto
Vollì una volta, e disvoler non voglio. 14

1 «Benchè Fortuna al desir mio rubella»: cioè nemica.

2a «Ogn'hor si mostri»: non alcuna volta, com'ella suol fare, ma in tutte l'occasioni.

2b «e dispietato Amore»: per la crudeltà d'Amore significa la volontà de la sua Donna aversa; per quella de la Fortuna accenna l'animo de' Principi poco favorevoli, imperoch'essi soglion dare e togliere i beni de la Fortuna.

5a «Non può sorte crudele»: la mia costanza non è superata da la Fortuna, o da le stelle.

slittamento che Tasso desume dalla lettura delle *Enneadi* plotiniane (ARDISSINO 2003, p. 79).

7a «Nè pur men chiaro»: cioè nè i pianti, nè i sospiri possono fare il mio amore, e men chiaro et famoso.

9b «da l'immortale obietto»: de la bellezza de l'animo, il quale è immortale.

13b-14 «per intenso affetto | Volli una volta, e disvoler non voglio»: non voglio mutar volontà e quella elettione c'ho fatta d'amarvi. E dice «voglio» perchè l'elettione e la volontà ancora è libera, laonde può volere, e non volere. Elegge nondimeno di volere. E questo pare costantissimo amor d'elettione fondato ne la virtù de l'animo. Quell'altro in cui si dice «Ogni voler, e disvoler m'è tolto», par ch'attribuisca l'amore al Fato et a la necessità, e privi l'amante del libero arbitrio.

II 13b-14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, p. 215, Rvf CXIX: **42** Ogni...e] Altro...o

III 13b-14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte Prima, p. 215, Rvf CXIX 42: Altro voler, o disvoler m'è tolto

Segni di attenzione: due linee verticali (marg. sn e dx)

Postille: Nota (marg. sn); elocuzione (marg. sn)

◆ **1** «Rubella» è lemma petrarchesco (cfr. Rvf XXIX 18) e corrisponde a «nemica». Tasso non esplicita il riferimento a Petrarca, limitandosi a indicare il significato del termine. ◆ **2a** Specificazione temporale dell'agire della Fortuna. ◆ **2b** La crudeltà di Amore è nel volere contrario della Donna, mentre quella della Fortuna si ha nei Principi poco favorevoli, che elargiscono e tolgono i beni della Fortuna. Il commento precisa ciò che il testo dice in modo generico. ◆ **5a** L'*esposizione*, seppur riporti solo parzialmente il quinto verso, offre una spiegazione dei vv. 5-6. ◆ **7a** La glossa, citando il primo emistichio del v. 7, propone una parafrasi dei vv. 7-8. ◆ **9b** «Immortale obietto» è la bellezza dell'animo. ◆ **13b-14** Il poeta persiste nella costanza e nel voler amare la donna. Nel commento si giustifica la scelta del verbo «volere», atto a rendere la libertà insita nell'«elettione» e nella volontà dell'amante, il quale è libero di volere e, al contrario, di non volere. L'io lirico vuole e in ciò si può riconoscere il «costantissimo amor d'elettione» che trova fondamento nella virtù dell'animo. L'amore per elezione o per destino e la presenza o meno della costanza nella passione amorosa sono motivo di dibattito anche nel dialogo *Il Manso overo*

de l'amicizia: «E come potrebbe esser costanza ne l'amore se non vi fosse elezione? Se sono adunque alcuni amanti costanti, sono per elezione: anzi, se non è amore quello che non è costante, non è alcuno amore che non sia con l'elezione. Gli altri, ne' quali l'amante non elegge d'amare, di servire e di meritare amando, non sono amori, ma umori, appetiti, cupidigia, sensualità: l'amore conviene che sia stabile, fermo e fondato ne l'elezione e nel proponimento d'amar continuamente [...] Non è maraviglia adunque che ne l'amore nel quale non è elezione non sia costanza; ma sarebbe per avventura maraviglia se bastasse l'elezione a far costante l'amore, non altrimenti che se l'elezione del navigare potesse far costante la fortuna del mare» (cfr. TASSO 1998, II, pp. 932-933). La natura dell'amore cantato è, dunque, differente da quello descritto nella canzone *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf CXIX), in un verso a prima vista simile a quello tassiano («Ogni voler, e disvoler m'è tolto»), ma che, in realtà, assegna l'amore al Fato, negante libero arbitrio all'amante.

LXVIII

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD il poeta intona la lode dei capelli dell'amata, lamentandosi di poterli vedere solo la sera⁶⁴³. Il testo, così come preannunciato nell'*argomento*, è un inno alla *meraviglia* della bellezza della donna, una meraviglia restituita nell'iperbole con cui si apre la prima quartina, ove l'io lirico afferma che nessun «peregrino errante»⁶⁴⁴ per l'Europa vide mai «maraviglia maggior» (v. 3) di biondi crini o di bei sembianti⁶⁴⁵.

Nell'autocommento, dando prova di una solida conoscenza in ambito astronomico, Tasso ripercorre il paragone tra «le chiome de la sua Donna» e i lumi celesti sviluppato nelle due terzine. La differenza che intercorre tra Venere, stella che sorge due volte nel corso della giornata e l'amata, che non mostra i suoi capelli al sole (v. 13), è sostenuta con le teorie di Olimpiodoro⁶⁴⁶, dal quale l'autore apprende che la luminosa stella sorge due volte, diversamente da quanto affermato da Fracastoro⁶⁴⁷ e da Tolomeo⁶⁴⁸.

Dice che 'l mondo non ha maggior meraviglia del crine de la sua Donna, ma si duole ch'a pena si veda là verso la sera.

Perch'altri cerchi, peregrino errante,
La bella Europa ove il dì poggi o 'nchini,
Meraviglia maggior de' biondi crini
Non vide ancora, o di sì bel sembiante.

4

⁶⁴³ Il sonetto nel manoscritto autografo E1, preceduto dall'appunto «Nel libro sesto», è introdotto dal seguente *argomento*: «Al Signor Principe di Ghisa» (c. 336). La lirica, era, dunque, dedicata a Carlo di Lorena, principe di Joinville che risiedé a Ferrara dall'ottobre 1584 al 2 giugno 1586 (cfr. MILITE 1990, p. 57 a cui si rinvia per la relativa bibliografia).

⁶⁴⁴ «Peregrino errante» è tessera cara a Tasso, ritrovandosi anche nel canto proemiale della *Gerusalemme Liberata* cfr. *Ger. Lib I*, IV 3: «me peregrino errante, e fra gli scogli».

⁶⁴⁵ La costruzione non lineare dei versi restituisce quasi la fatica e l'inutilità della ricerca. E si osservi, ancora, come il dispositivo retorico dell'inarcatura ai versi 3-4, con posticipazione dell'elemento verbale («non vide ancora», v. 4) acuisce il senso di stupore della visione.

⁶⁴⁶ cfr. ARISTOTELE 1567, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43 e CARINI 1962, p. 108.

⁶⁴⁷ Notizia del postillato in TORTORETO 1960. Per l'edizione delle postille cfr. CARINI 1955.

⁶⁴⁸ L'autore fu in possesso dell'edizione Venetiis, ductu Petri Liechtenstein, 1515 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 21). cfr. CARINI 1962, p. 103 e CAPRA 1990, pp. 243-286.

Ne là dove indurossi il vecchio Atlante,
O l'Asia inalza i monti al ciel vicini;
Nè fra suoi lumi ancor, lumi divini,
Benchè si mostri il sol nel suo levante. 8

Ma se pur veggio fiammeggiar tra loro
Due volte il giorno l'amorosa stella,
Perch' una voi sì tardi in terra honoro? 11

E ben vincete e questa luce e quella;
E se mostraste al sole i capei d'oro,
Fareste vergognar l'Alba novella. 14

1-2a «Perch' altri cerchi, peregrino errante, | La bella Europa»: è imitazione di MENOFILO DAMASCENO di cui si leggono alcuni versi appresso STOBEO: «Europam Africam et Asiam omnem peregrans | Miracula infinita, egregiadum erroribus angor varijs, et molestijs | Tale autem Iubar nunquam inspexi nec in Olimpo».

9a «Ma se pur veggio»: havendo paragonato le chiome de la sua Donna a' lumi celesti, si lamenta che la stella di Venere appaia inanzi al nascer del sole, e dappoi ch'egli è tramontato: e la sua Donna mostra i suoi capelli solamente verso la sera. Conchiudendo poeticamente, che se gli mostrasse la mattina, farebbe vergognar l'alba.

10a «due volte il giorno»: perchè in un giorno medesimo la medesima stella appare la mattina e la sera, come fu opinione d'OLIMPIODORO ne la *Meteora*, e de l'interprete ch'egli cita, il qual disse che solamente la stella di Venere si poteva chiamare orientale et occidentale, perch'in un giorno medesimo può apparire mattina e serotina, per così dire. E fu prima opinione di CALLIMACO in que' versi: «Hesperum diligunt. Eoum odio habent | Ita et Veneris sydus eoum, et occiduum est | Eoum quidem quia prius solem ortum facit. | Hesperium rursus quoniam etiam ab ocasu solis terris affulget».

Questa opinione ha voluto seguire il Poeta, quantunque il FRACASTORO ne' suoi *Homocentrici* porti molto diversa opinione, dicendo «Utraque vicissitudo praecedendi solem, ac insequendi novem mensibus sit, diebus». TOLOMEO nondimeno nel suo *Almagesto*, vuole che quando Venere è nel principio de' Pesci, da l'orto matutino al suo occaso vespertino, sia quasi il tempo di duo giorni.

III 10a ARISTOTELE 1567, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43, c. 20= [...] atque id verum esse magno latitudinis intervallo distantes apparere, scire potes ex obliquis aspectibus Mercurij & Veneris, sed maxime Veneris, nam ipsa sua magnitudine quem uno die in latitudinem longius abest à Sole, ideo ad ortum vel ad occasum conspicua exoritur. Unde ait interpres peculiariter solum Veneris sydus orientale & occidum appellari, quia uno die valeat & matutinum, & occiduam apparere. Quemadmodum autem sydus tale & eoum & hesperium sit versibus etiam docet disertissime Callimachis in aecalle. Quum enim fulgens ostendit caput, eadem ipsi quidem amant, ipsi autem & perhorrescunt. Hesperium diligunt, eoum odio habent. Ita Veneris sydus & eoum & occiduam est eoum quidem, quia prius Sole ortum facit. hesperium rursus, quoniam etiam ab occasu Solis terris affulget & quod habet admirationem, haec omnia efficiuntur, cur Venus ipsa sit ad partes Solis consequentes

Segni di attenzione: linea vert. marg. sn

Postille: Callimachi carmina (marg. sn); Venus sidus eodem die orientale et occidum» (marg. sn)

◆ **1-2a** L'*esposizione* rivela la fonte che sottende alla prima quartina: l'immagine del peregrinare alla ricerca di meraviglie è attinta da un raro frammento di Menofilo Damasceno, letto da Tasso nella raccolta delle *Sententiae* di Stobeo (cfr. STOBEO 1551, c. 306r; BASILE 1990, p. 53 e nota 4; TASSO 2016, pp. 270-271). L'errore tassiano della forma «Monofilo» per «Menofilo» è dovuto alla stampa cinquecentesca (cfr. BASILE 1990, p. 53 e TASSO 2016, p. 271). ◆ **9a** Nonostante venga citato solo il verso 9, la chiosa si sofferma sul parallelismo tra i capelli dell'amata e i lumi celesti sviluppata nelle due terzine, offrendo una spiegazione dei vv. 9-14. L'io lirico lamenta di poter vedere i capelli della donna solo la sera, mentre Venere compare sia la mattina, prima del sorgere del sole sia dopo il tramonto e conclude che se l'amata si mostrasse la mattina, «farebbe vergognar l'Alba novella».

◆ **10a** L'autore fornisce una spiegazione astronomica del v. 10, illustrando al lettore la teoria scientifica sulla base della quale si può affermare che la stessa stella possa apparire due volte nell'arco della stessa giornata, la sera e la mattina. Fondamento filosofico è, infatti, nel commento di Olimpiodoro *Meteorologica* di Aristotele che,

a proposito della stella di Venere dice: «[...] atque id verum esse magno latitudinis intervallo distantes apparere, scire potes ex obliquis aspectibus Mercurij et Veneris, sed maxime Veneris. nam ipsa sua magnitudine quem uno die in latitudinem longius abest a Sole, ideo ad ortum vel ad occasum conspicua exoritur. Unde ait interpres peculiariter solum Veneris sydus orientale & occidum appellari, quia uno die valeat et matutinum, et occiduum apparere» (ARISTOTELE 1567, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43, c. 20. Nel postillato tassiano il passo è sottolineato e sintetizzato con l'annotazione «Venus sidus eodem die orientale et occidum»), portando a sostegno della sua teoria Callimaco, come nella chiosa tassiana (all'indicazione dell'autore corrisponde la postilla «Callimachi carmina» cfr. ARISTOTELE 1567, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43, c. 20). Diversa l'immagine di Venere esposta da Fracastoro e dallo stesso Tolomeo. Quest'ultimo, tra l'altro, nel suo *Almagesto* affermava che, sul finire di febbraio («nel principio de' Pesci»), per quel che concerne Venere, intercorrono circa due giorni tra il suo sorgere e il suo tramontare (cfr. Stamp. Barb. Cr. Tass. 21).

LXIX

Lo sdegno e la pietà della donna incitano l'amante ad amare: questa la materia di *Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie*⁶⁴⁹, sonetto dallo sviluppo dimostrativo («mostra»⁶⁵⁰) che si caratterizza per l'assenza di legami sintattici tra le partizioni metriche. La prima quartina fissa il tema, che viene poi sviluppato nella seconda quartina e nella prima terzina, mentre ai vv. 12-14 è affidata l'interrogazione conclusiva. Notevole, per l'articolazione strutturale del componimento, l'uso di strutture binarie, capaci di riprodurre in poesia gli effetti prodotti nell'io lirico dalle due passioni della donna.

In un'ottica di continuità e complementarità tra gli elementi paratestuali, *argomento*, chiose di commento, e testo poetico, le *esposizioni* sottopongono ad analisi i versi che più servono all'autore per restituire al lettore le diverse fasi del suo ragionamento.

Mostra che così lo sdegno come la pietà de la sua Donna lo sprona ad amare.

Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie

E mostra di gradire il foco onde ardo,

Sprona il desio, che più di tigre o pardo,

Veloce all'hor da la ragion mi scioglie.

4

Ma se temprando l'infiammate voglie

Di sdegno s'arma, e vibra irato sguardo,

Già far non può quel corso pigro e tardo.

Ma par che più m'affretti, e più m'invoglie.

8

Perchè l'orgoglio, s'addolcisce e prende

⁶⁴⁹ Schema metrico: ABBA ABBA CDE ECD. *Chigiano* LI. Con il sonetto «lo sdegno di Lucrezia si stempera [...] e la sua crudeltà comincia ad essere attenuata dalla pietà» (MARTIGNONE 1990a, p. 78). Nel passaggio dal *Chigiano* ad *Osanna* si mantiene compatta la sequenza dei testi *Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie* (*Chigiano* LI, *Osanna* LXIX), *Mentre Madonna s'appoggiò pensosa* (*Chigiano* LII, *Osanna* LXX) e *Costei che su la fronte ha sparso al vento* (*Chigiano* LIII, *Osanna* LXXI). Come ha colto Martignone, gli ultimi due sonetti citati se a una prima lettura faticosamente si integrano nella narrazione, ad una più attenta osservazione sembrano riprendere da *Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie* «il preannuncio del tema dell'instabilità» (cfr. *ibidem*).

⁶⁵⁰ *Osanna* LXIX, *argomento*.

Semblanza di pietate, e'n quel sereno
Sono tranquilli ancor gli sdegni e l'ire. 11

Hor chi fia mai ch'arresti il mio desire,
S'egualmente lo spinge e pronto il rende,
Con sembiante virtù, lo sprone e'l freno? 14

1 «Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie»: cioè ascolta cortesemente. Così disse il PETRARCA: «Sola i tuoi detti, te presente, accolsi». O significa ricever in iscritto [i] versi d'amore e i lamenti, come ne l'uno e ne l'altro luogo può significare.

2 «E mostra di gradire il foco, ond'ardo»: l'amore, di cui sono acceso.

3a «Sprona il desio»: le benigne accoglienze de la Donna soglion far l'amante più cupido e volonteroso. Gli sdegni e le ripulse, all'incontro, più timido, come disse il PETRARCA in persona di Laura nel secondo Trionfo de la Morte. Ma il Poeta dice ch'in lui non solo i soavi e dolci sguardi de la sua Donna, ma i turbati e sdegnosi, faceano il medesimo effetto d'infiammarlo, dico, e di spronarlo, tanta era la forza de la bellezza e la piacevolezza del viso.

12 «Hor chi fia mai ch'arresti il mio desire»: dispera che'l suo prontissimo desiderio possa esser da alcun morso ritenuto.

III 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 291, *T. Mortis*, II 149: Sola i tuoi detti te presente accolsi?

Postilla: elocuzione (marg. dx)

III 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 292, *T. Mortis*, II 149*: Questo luogo è da diversi diversamente inteso. Alcuni dicono, che L. accolse i detti del P. in sua presentia, li quali furono | *D'ir più non osa il nostro amor cantando.* | & vogliono, che si legga, D'ir o pur leggendo, Dir che Cantando, si riferisca al P. Cantando tu o P. Dir più non osa il nostro amor. Altri dicono, che L. accolse i detti del P. in presentia sua, cioè mostrò d'aggradirgli, cantandogli ella.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postille: elocuzione (marg. dx); elocuzione (marg. sn)

◆ **1** Con «accogliere» si indica l'ascolto cortese della donna, secondo un uso petrarchesco (*T. Mortis*, II 149). Ma, come aggiunge l'autore, sulla scia del commento di Castelvetro, la semantica del verbo è più ampia, comprendendo anche il senso di ricever per iscritto rime e lamenti d'amore. Sia nel passo di Petrarca, sia in quello tassiano, sono ammesse entrambe le interpretazioni, quella dell'ascolto e quella della lettura. ◆ **2** Per l'immagine metaforica dell'amore come «foco» cfr. *Osanna I, esposizione 1b*. ◆ **3a** Secondo il precetto di Petrarca che Tasso trova nel secondo *Trionfo della Morte*, la gentilezza esteriore della donna nel trattare l'amante lo rende più desideroso, i suoi sdegni e i suoi rifiuti, lo fanno più timido. Ma nel sonetto tassiano, la bellezza del volto dell'amata è tale che il poeta si accende di amore non solo per i «dolci sguardi», ma anche per quelli «turbati e sdegnosi». Nell'*esposizione* per spiegare cosa stimola il desiderio, Tasso riprende un sintagma petrarchesco «benigne accoglienze» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 289, *T. Mortis*, II 110: «hor benigne accoglienze, & hora sdegni»). ◆ **12** Nel moto dubitativo del verso 12 si insinua nell'io lirico il dubbio sconcertante sulla possibilità di controllare il desiderio.

LXX

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD⁶⁵¹, Tasso sviluppa un motivo topico della tradizione lirica, la puntura dell'ape. Nonostante «la semplice occasione mondana»⁶⁵² del testo, il componimento svolge una fondamentale funzione strutturale all'interno del canzoniere amoroso, introducendo il tema della non pietà della donna⁶⁵³.

Chiama felice un'ape la quale havea morso un labro de la sua Donna, mentre ella, dopo lungo passeggiare, sedeva in un giardino.

Mentre Madonna s'appoggiò pensosa,
Dopo i suoi lieti e volontari errori,
Al fiorito soggiorno, i dolci humori
Depredò, sussurrando, ape ingegnosa; 4

E ne' labri nudria l'aura amorosa
Al sol de gli occhi suoi perpetui fiori;
E volando a' dolcissimi colori,
Ella sugger pensò vermiglia rosa. 8

Ah, troppo bello error, troppo felice:
Quel ch'a l'ardente et immortal desio
Già tant'anni si nega, a lei pur lice. 11

Vile ape, Amor, cara mercé rapio:
Che più ti resta, s'altri il mel n'elice,
Da temprar il tuo assentio e 'l dolor mio? 14

⁶⁵¹ Chigiano LII.

⁶⁵² MARTIGNONE 1990a, p. 78.

⁶⁵³ cfr. *ibidem*.

1 «Mentre Madonna s' appoggiò pensosa»: ad un tronco di lauro, o ad altra cosa sì fatta.

2 «Dopo i suoi lieti e volontari errori»: chiama «errori» volontari l'andare a diporto, senza fermo proponimento d'esser più in uno ch'in altro luogo. Così ancora diciamo gli errori d'Ulisse e d'Enea, perch' andarono, o furono trasportati, in varie parti, oltre la loro intentione.

3a «Al fiorito soggiorno»: al giardino.

3b «i dolci humori»: cioè de fiori rugiadosi.

4 «Depredò, sussurrando, ape ingegnosa»: l'api son dette «ingegnose» per la memoria, imperochè son ricordevoli del verno, o per la fabrica de le celle di sei angoli, le quali si fanno a guisa d'architetto. Come accennò VERGILIO in quel luogo: «... Grandevis oppida curae | Et munire favos, et Daedala fingere tecta». E più chiaramente l'esplicò in quell'altro: «Esse apibus partem divinae mentis, et haustas | Aeterios dixere».

5 «E ne' labri nudria»: metafora spesse volte usata dal Poeta.

8 «Ella sugger pensò»: l'ape, ingannata dal colore, morse i labri de la sua Donna in vece d'un fiore.

9 «Ahi troppo bello error»: quasi fosse guidato da una provvidenza non errante.

12 «Vile ape, Amor, cara mercè rapio»: chiama i baci mercede, perchè son premi d'Amore.

II 4 VIRGILIO 1969, *Georg.* IV: 178 Grandevis] Grandaevis

II 4 VIRGILIO 1969, *Georg.* IV: 220-221 haustus | Aetherios] haustas | Aeterios

◆ **1** La donna si appoggia su un tronco di alloro o su di un albero simile. Con la prima chiosa, Tasso delinea maggiormente l'ambientazione entro cui figurare la scena, completando l'immagine appena evocata nel testo poetico. ◆ **2** Gli errori dell'ape

sono «volontari», come quelli di Ulisse ed Enea, nel cui peregrinare furono trasportati in vari luoghi, oltrepassando la loro volontà. Accostamento mitologico tra il piccolo insetto e i due eroi Ulisse ed Enea. ♦ **3a** L'azione si svolge in un giardino fiorito. ♦ **3b** I «dolci humori» sono i «fiori rugiadosi», tessera lessicale che compare nel *Mondo creato*, V 883 (TASSO 2006, p. 405). ♦ **4** L'ape è definita «ingegnosa» poiché ha memoria, ricordandosi dell'inverno, e poiché, come un architetto, costruisce le celle dell'alveare. Nell'affermare ciò l'autore guarda, come lui stesso afferma, a Virgilio e ai versi 178-179 del quarto libro delle *Georgiche*, ove le api più anziane sono immortalate nella loro azione di difesa dei favi e di costruzione delle dedalee case. Si osservi che l'espressione «ricordevoli del verno» è traduzione di un frammento di *Georg.* IV 156, verso non allegato nell'*esposizione* («hiemis memores»). L'epiteto «ingegnosa» riferito all'ape ricorre anche nella *Quinta giornata* del *Mondo creato*, quando Tasso, restituendo al lettore la varietà e la multiformità del mondo animale, si abbandona in un'ampia digressione sulla società sulle api: «ben si mostra l'ingegnosa pecchia | architetto ne l'opra e nel lavoro | meraviglioso [...] formò le celle in giusto spazio | con sei angoli tutte e fianchi uguali» (*Mondo creato* V, 953- 955 e 957-958). ♦ **8** È il colore delle labbra della donna a far incorrere in errore l'ape. Somiglianti nella tonalità ad un fiore, le sue labbra divengono quasi componenti di un paesaggio appena accennato nei versi e che trova nell'amata e nella sua descrizione fisica altri elementi complementari per l'evocazione del *locus amoenus*. Simile l'errore in cui cade l'ape della seconda scena atto primo dell'*Aminta*, scambiando le guance di Fillide per una rosa: «a le guance di Fillide volando, | a le guance vermiglie come rosa, | le morse e le rimorse avidamente: | ch'a la similitudine ingannata | forse un fior le credette» (vv. 445-448 cfr. TASSO 2021, p. 54). ♦ **9** L'«error» di cui l'ape si macchia nell'intervento esclamativo dell'autore, è detto «troppo bello», in quanto il piccolo animale è quasi condotto ad esso da una mente non errante. Il verso segna il passaggio da una fase narrativa delle due quartine a un momento meditativo-esclamativo del poeta. ♦ **12** Nel pungere le labbra della donna, l'ape ruba i baci, i «premi» di amore.

LXXI

In *Costei, che su la fronte ha sparso al vento*⁶⁵⁴, Tasso identifica la donna con la Fortuna che «può beare o misero può far del più contento»⁶⁵⁵. Lo spunto per l'associazione tra l'amata e la mitica entità risiede nel dettaglio dei capelli *sparsi sulla fronte* che, secondo l'iconografia rinascimentale è caratterizzazione topica della Fortuna⁶⁵⁶. Nel sonetto l'identificazione è resa più ricercata nel momento in cui l'amante riconosce ciò che rende simili e accostabili le due figure, ma anche ciò che le differenzia, come sottolineato nel commento. Nella realizzazione tassiana, infatti, la donna-Fortuna è sì ritratta con la chioma fluttuante ma non getta monete d'oro e d'argento, non dona le gemme del mare, ma concede e toglie i più preziosi «tesori d'Amor»⁶⁵⁷, ed è cieca solo delle sofferenze del poeta.

Assomiglia a la Fortuna la sua Donna, la quale egli havea veduta co' capegli sparsi su la fronte.

Costei, che su la fronte ha sparso al vento
L'errante chioma d'or, Fortuna pare;
Anzi è vera Fortuna, e può beare
E misero può far del più contento. 4

Dispensatrice no d'oro o d'argento,
O di gemme che mandi estraneo mare,
Ma i tesori d'Amor, cose più care,
Fura, dona e ritoglie in un momento. 8

Cieca non già, ma solo a' miei martiri

⁶⁵⁴ *Chigiano* LIII. Testura: ABBA ABBA CDE EDC. Nel trasporre il testo in *Osanna*, tra le due lezioni alternative «vaga» e «errante», l'autore sceglie «errante». «La vaga chioma» è espressione già usata dal padre in *Rime* I XCV, 22.

⁶⁵⁵ cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 78.

⁶⁵⁶ Si deve ad Aby Warburg un sistematico studio sul tema della fortuna, al quale il critico tedesco dedicò vari saggi a partire dal 1907, muovendo da una riflessione sull'impresa di Giovanni Rucellai (cfr. almeno il recente contributo in BORDIGNON *et alii* 2011). In molte immagini la fanciulla è ritratta mentre lancia monete d'oro, secondo un motivo la cui origine è ricercarsi nelle antiche raffigurazioni romane.

⁶⁵⁷ *Osanna* LXXI 7.

Par che s'infinga tale, e cieco huom rende
Con due luci serene e sfavillanti. 11

Chiedi qual sia la rota ove gli amanti
Travolve e'l corso lor ferma e sospende?
La rota fanno hor de' begli occhi i giri. 14

2b «Fortuna pare»: perché'n questa guisa si dipinge la Fortuna e l'occasione.

3a «Anzi è vera Fortuna»: il prova da gli effetti: perchè può far misero di felice, e di felice misero, quasi volendo accennare ch'egli non conosce altra Fortuna.

5a «Dispensatrice no»: ha mostrato in qual cosa sian simili la sua Donna e la Fortuna. Hor mostra in che sian differenti.

♦ **2b** Con il verbo «dipingere» l'autore accenna alle rappresentazioni pittoriche della Fortuna. ♦ **3a** Al poeta, la certezza che la donna sia la Fortuna deriva dall'osservazione di tangibili effetti. Essa, infatti, è in grado di rendere misero chi è felice, o viceversa di far felice l'infelice. ♦ **5a** Se *nell'esposizione* 3a l'autore si sofferma su ciò che rende possibile l'assimilazione tra la donna e la Fortuna, nella chiosa relativa al v. 5, annuncia che nella seconda quartina esporrà gli elementi che rendono differenti la donna e la Sorte.

LXXII

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDE DCE il poeta ravvisa che la donna è presa da amore, il cui dominio traspare dal pallore del viso e dai suoi sospiri. Tasso, nel rendere il sorgere nella donna della passione amorosa per un altro uomo, rimodula molti dei temi che in *Veggio, quando tal vista Amor impetra*⁶⁵⁸ adopera per descrivere il proprio tormento amoroso, creando un parallelismo tra le due liriche che intensifica la percezione del suo dolore. Il legame tra i due testi non si realizza nel livello dell'*argomento*⁶⁵⁹, ma nella trama lessicale e tematica dei versi, la cui prima spia è la struttura «veggio...quando» con cui esordiscono i due sonetti. L'azione dell'io grammaticale si concretizza nell'essere attento osservatore («veggio», v. 1), fine uditore dei respiri della donna («odo», v. 7), e profondo scrutatore del suo cuore («il ver ne spio», v. 10), in grado di percepire i cambiamenti⁶⁶⁰. Nelle *esposizioni*, come per *Osanna XXIX*, l'autore indaga il pallore quale dimostrazione della consunzione amorosa, facendo qui riferimento al *topos* oraziano mediato dall'insegnamento petrarchesco⁶⁶¹ e alludendo genericamente a Teocrito, mostrando di servirsi della lettura degli *Idilli* anche oltre la scrittura dell'*Aminta*⁶⁶².

Mostra d'essersi aveduto d'un nuovo amore de la sua Donna ne la pallidezza e ne' sospiri, ma di non sapere a punto quale egli si sia.

Io veggio, o parmi, quando in voi m'affiso

Un desio che v'accende et inamora,

A quel vago pallor che discolora

Le rose e i gigli del fiorito viso;

4

⁶⁵⁸ *Osanna XXIX*.

⁶⁵⁹ I due *argomenti* insistono su due differenti aspetti della fenomenologia amorosa: il primo, quello preposto a *Veggio, quando tal vista Amor impetra* (*Osanna XXIX*) sottolinea la dimenticanza dei tormenti del poeta alla vista della donna, mentre quello in calce a *Osanna LXXII* insiste sui segni dell'innamoramento e sulla non conoscenza dell'uomo amato.

⁶⁶⁰ Risalta nella seconda quartina l'imperfetto «lampeggiava» che, posto al centro del verso rallenta il ritmo e spinge il soffermarsi sullo scarto tra il tempo passato e quello presente. La metafora del *lampeggiare del riso* ritorna anche altrove nel canzoniere *Osanna XXXVII 3*.

⁶⁶¹ cfr. FEO 1975.

⁶⁶² cfr. BASILE 1990, p. 51.

E dove lampeggiava un dolce riso,
Languidi e rochi mormorar tal'ora
Odo i fidi messaggi, e l'aria e l'ora
Ch'aura a punto mi par di paradiso 8

E ben io, vago di saper novella
De' secreti del core, il ver ne spio.
Ma questo solo par che si riveli: 11

- Quel che ci move è giovenil desio,
Pur qual bellezza invoglia alma sì bella,
Sola ella sa, che vuol ch'altrui si celi. - 14

1 «Io veggio, o parmi, quando in voi m'affiso»: conosco, o credo di conoscere, mentre vi rimiro, che sete innamorata.

3-4a «A quel vago pallor che discolora | Le rose e i gigli»: la pallidezza è un de' segni de gli amanti, come disse HORATIO «Et tinctus viola pallor amantium», et a sua imitatione il PETRARCA: «Un color di viola, e d'amor tinto».

4b «del fiorito viso»: ad imitatione di TEOCRITO che disse «fiorito colore».

5 «E dove lampeggiava un dolce riso»: ne la bocca.

7a «Odo i fidi messaggi»: i sospiri.

9- 10a «E ben io, vago di saper novella | De' secreti del core»: i sospiri possono palesar l'amore, ma non così agevolmente questo, o quell'altro amore.

II 3-4a ORAZIO 1483, *Od.* III 10: **14** Et] Nec

II 3-4a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 387, *Rvf*CCXXIV: **8** color di] pallor di

III 3-4a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 387, *Rvf*CCXXIV 8: S'un pallor di viola & d'amor tinto

Postilla: elocuzione (marg. dx)

III 3-4a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 388, *Rvf* CCXXIV 8*: S'VN PALLOR DI VIOLA ET D'AMOR TINTO.) Luogo è d'Horatio, nel terzo libro dell'Ode. | *O quamvis neque te munera, nec prece, / Nec tinctus viola pallor amantium, / Nec vie Pieria pellice saucius / Curvat.* | Dunque di Vn pallor tinto di viola, & tinto d'amore, perche potrebbe essere vn pallor tinto

Postilla: Nota (marg.sn)

◆ **1** Parafrasi dei versi 1-2. Osservando il volto della donna, Tasso vi riconosce, o gli pare di riconoscere, i segni dell'innamoramento. ◆ **3-4a** La chiosa si sofferma sulla fenomenologia amorosa e, in particolare, sul pallore del volto dell'amante, motivo topico reso con l'immagine delle rose e dei gigli scoloriti, sul modello di Orazio (*Od.* III 10, 14) e del suo rifacimento in volgare realizzato da Petrarca in *Rvf* CCXXIV 8. Il verso petrarchesco è sottolineato ed evidenziato con la postilla «elocuzione» nel Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 e, in corrispondenza del rinvio di Castelvetro all'ipotesto oraziano, vi è il simbolo di *nota*. Rispetto ai due precedenti, Tasso aggiunge l'elemento della rosa. ◆ **4b** Il viso è detto «fiorito», sul modello teocriteo del «fiorito colore». Allusione generica ad un idillio del poeta greco. ◆ **5** Si specifica che il luogo ove il poeta vede *il lampeggiar del riso* della donna è magari la bocca. ◆ **7a** «Fidi messaggi» è perifrasi per i «sospiri». ◆ **9-10a** I sospiri, anche se sono prova di amore, non possono rivelare al poeta l'identità dell'oggetto d'amore.

LXXIII

Il sonetto, presente già nel *Chigiano*⁶⁶³, inaugura una piccola sequenza di componimenti dedicati al tema della partenza della donna per Comacchio (LXXIII-LXXVII)⁶⁶⁴, nel quale l'autore si rivolge alle ninfe affinché rendano onore alla sua donna, invitandole a ricercare «i fonti e le secrete vene» della terra e ciò che il mare nasconde e di portarli in dono all'amata. Quasi anticipando le *Rime marittime* di Marino⁶⁶⁵, la città di Comacchio ispira, dunque, al poeta svariate suggestioni marine e acquatiche, che trovano massima espressione nella lode del poeta che riconduce la sua amata nella voce alle sirene e nell'aspetto a Venere, dea che nasce dalla spuma del mare.

Ne l'andata de la sua Donna a Comacchio, invita poeticamente le Ninfe ad honorarla.

Cercate i fonti e le secrete vene
De l'ampia terra, o Ninfe, e ciò ch'asconda
Di pretioso il mar, ch'intorno inonda
I salsi lidi e le minute arene. 4

E portatelo a lei, che tal se' n viene,
Ne la voce e nel volto, a l'alta sponda,
Qual vi parve la Dea che di feconda
Spuma già nacque, o pur vaghe Sirene. 8

Ma di coralli e d'or, di perle e d'ostri
Qual don sarà, che per s'è schivo gusto,

⁶⁶³ *Chigiano* LIV. Le varianti più significative tra la redazione del *Chigiano* e quella che verrà poi stampata in *Osanna* riguardano il verso esordiale - «fondi» che diviene poi «fonti» nella stampa del 1591- e la modalità di legame tra le due terzine, unite sintatticamente nel *Chigiano*, stacco sintattico in *Osanna*. Schema metrico ABBA ABBA CDE EDC.

⁶⁶⁴ Il ciclo *in nuce* era già nelle *Rime eteree*, nella coppia di sonetti X- XI, che corrispondono ad *Osanna* LXXIV e LXXV, e nel *Chigiano* nella serie LXIV-LXVII. Dunque, rispetto alla raccolta giovanile il ciclo si accresce di tre testi (*Osanna* LXXIII, LXXVI, LXXVII), mentre rispetto al *Chigiano* di uno (*Osanna* LXXVI). cfr. MARTINI 1984, p. 99.

⁶⁶⁵ cfr. MARTINI 1984, p. 99.

Paga di se medesma, ella non sdegni? 11

Se non han pregio i vostri antichi regni,
O straniero o natio, che 'n spatio angusto
Ella molto più bello in sè no 'l mostri? 14

1-2a «Cercate i fonti, e le secrete vene | De l'ampia terra, o Ninfe»: poetica descrizione de' fiumi e de le miniere.

2b-3a «ciò ch'asconda | Di pretioso»: l'oro, l'argento, i coralli e le perle e l'altre cose ch'Egli dichiara appresso.

5 «E portatelo a lei, che tal se'n viene»: l'assomiglia nel volto a Venere, ne la voce a le Sirene.

7-8 «Qual vi sembrò la Dea che di feconda | Spuma fuor nacque»: intende di Venere.

9a «Ma di coralli e d'or» loda poeticamente la bellezza de la sua Donna, nella quale paiono raccolti insieme tutti i doni de la natura.

I **7-8** Qual vi sembrò la Dea che di feconda | Spuma fuor nacque] Qual vi parve la Dea che di feconda | Spuma già nacque

♦ **1** Per «fonti» il poeta intende i fiumi e con la perifrasi «secrete vene de l'ampia terra» le miniere. ♦ **2b-3a** Nella chiosa, costruita sulla figura dell'accumulazione, Tasso rivela al lettore quali siano le preziosità del mare, anticipando ciò che verrà detto ai versi 9 e sgg. ♦ **5** La donna è simile a Venere nel volto, alle sirene nella voce. Specificando che si tratta di Venere anticipa la chiosa successiva. ♦ **7-8** L'autore scioglie la perifrasi «la Dea che di feconda | spuma fuor nacque» che si sviluppa ai vv. 7-8, con cui allude alla dea dell'amore, rievocando il mito relativo alla sua nascita. Si osservi l'errore nella citazione dei versi, riportando «vi sembrò» al posto di «vi parve» e sostituendo «spuma già» con «spuma fuor», variante quest'ultima vicina alla lezione «spume fuor» di 11, che presenta un errore in rima (cfr. TASSO 2016, p. 273).

LXXIV

Sonetto di testura ABBA ABBA CDE CDE che prende avvio da un verso petrarchesco (*Rvf* CLXXX 9), a cui forse si somma anche il ricordo dell'*incipit* bembiano «Re degli altri, superbo e sacro monte»⁶⁶⁶. La donna è a Comacchio, lontana dal poeta, il quale per *recuperarla* non può far altro che parlare al fiume Po, la cui grandezza e imponenza è tutta contenuta nella perifrasi esordiale. All'interlocutore, l'amante si appella in una continua e ininterrotta invocazione, scandita dall'iterata successione di imperativi a formare un'accorata apostrofe⁶⁶⁷.

Nell'esegesi, Tasso risale solo al modello petrarchesco, cui allude velocemente, e alle *Georgiche* virgiliane, non facendo alcun riferimento a Bembo⁶⁶⁸. Alla poesia più tecnica di Virgilio, infatti, l'autore cinquecentesco si riallaccia per spiegare il fenomeno delle inondazioni, restituendo un quadro meno idealizzato e scientifico di quanto descritto nel testo poetico.

Al Po, essortandolo poeticamente a ricuperare la sua Donna, la qual era andata a Comacchio.

Re de gli altri superbo, altero fiume,
Che qualhor esci del tuo regno e vaghi,
Atterri ciò ch'opporsi a te presume,
E l'ime valli e l'alte piagge allaghi, 4

Vedi gli Dei marini e'1 lor costume,
Gli Dei di nobil preda ogn'hor più vaghi,
Rapir costei, ch'era tua gloria e lume,
Quasi il tributo usato hor non gli appaghi. 8

Homai solleva incontra il mar tiranno

⁶⁶⁶ *Rime* XXII 1. cfr. DANIELE 1998, p. 20.

⁶⁶⁷ Il testo si caratterizza, difatti, per una forte incidenza della componente verbale resa più articolata dalle numerose strutture binarie di natura non verbale, ma anche nominale e aggettivale.

⁶⁶⁸ cfr. TASSO 2013, p. 63.

I tuoi seguaci, e pria ch'ad altro aspiri,
Racquista il sol, che qui s'annida e nacque. 11

Osa pur: chè mille occhi homai ti danno
Mille fiumi in soccorso, e i lor sospiri
Gli potranno infiammar le rive e l'acque. 14

1 «Re de gli altri superbo, altero fiume»: parla al Po, cominciando da un de' versi del PETRARCA ad imitatione nondimeno di VERGILIO, il qual disse: «Fluviorum rex Eridanus».

2 «Che qualhor esci del tuo regno»: chiama «regno» il suo letto.

3 «Atterri ciò ch'opporsi a te presume»: parla de l'inondationi del Po, di cui VERGILIO: «Cum stabulis armentra trabit, etc.».

5a «Vedi gli Dei marini»: finge che la sua Donna essendo ritenuta in Comacchio, città maritima, fu rapita da gli Dei del mare.

9-10a «Homai solleva incontra 'l mar tiranno | I tuoi seguaci»: chiama «tiranno» il mare per la violenza, come HORATIO prima havea chiamato il vento. Può ancora haver riguardo a' versi d'HORATIO, ne' quali spesso è chiamato Nettuno.

I 9-10a incontra'l mar] incontra il mar

II 3 VIRGILIO 1969, *Georg.* I: **483** armentra trabit] armenta tulit

♦ **1** Nell'apostrofe al fiume, si rivolge al Po con un epiteto solenne che riprende Petrarca e *Georg.* I 482. Il poeta non specifica a quale verso petrarchesco faccia riferimento, identificato già da Daniele, in calce alla redazione eterea, e da Maldé per *Osanna*, in *Rvf* CLXXX 9 (DANIELE 1998, p. 19; TASSO 2016, p. 274). ♦ **2** Parafrasi del testo. Per il «regno» del Po si intende il letto del fiume. ♦ **3** Nel v. 3 il poeta descrive la forza distruttiva del corso d'acqua, spiegata, nella chiosa, utilizzando il termine tecnico «inondazioni» e citando *Georg.* I 483. L'esametro virgiliano rende plasticamente l'agire del fiume, dando forma a ciò che può trascinare con sé. ♦ **5a** L'ambientazione marittima fa sì che il poeta immagini che la

donna venga rapita dalle divinità del mare. ♦ **9-10a** Il mare è definito «tiranno» in quanto responsabile del furto, con una connotazione di origine oraziana, riferita, però, al vento (il rinvio è a *Carm.* III 3, 5 e 9, 22-23). Nell'*esposizione* Tasso propone un altro epiteto del mare, «Nettuno», impiegato da Orazio e che non è presente nel sonetto amoroso.

LXXV

Di schema ABAB ABAB CDE CED, il terzo sonetto del ciclo dedicato al viaggio della donna⁶⁶⁹ è imperniato sulla lode della bellezza della donna, una bellezza che fa *ardere e parlare di amore* i «freddi e muti pesci»⁶⁷⁰ e tale che possa esser paragonata al sole che rende più pura l'acqua del mare. Nell'esegesi, più che alla filigrana di fonti, come nell'*esposizione* al v. 5, o a richiami strutturali interni alla stampa, appena accennati nella chiosa al v. 6, Tasso vuole far risaltare la qualità retorica del testo e la «complicata *agudeza*»⁶⁷¹ delle due terzine. Le prime tre chiose sono dedicate alle quartine e, in particolare, la prima analizza l'evocazione ai pesci del verso esordiale e i due epiteti a loro riservati⁶⁷², mentre la seconda, di ordine retorico, commenta il v. 2, inducendo il lettore a indugiare sulla fattura del distico iniziale, caratterizzato da un «serrato parallelismo [...] strutturato con distribuzione simmetrica»⁶⁷³. Le restanti due annotazioni di commento concorrono a chiarificare il paragone che occupa le terzine e la sottile differenza che intercorre tra la qualità del sole astronomico e la qualità del sole-donna.

Descrive con modi poetici e maravigliosi la bellezza de la sua Donna, assomigliandola al sole.

I freddi e muti pesci usati homai

⁶⁶⁹ Nonostante l'operazione di ampliamento e riscrittura del ciclo, rimane compatto il dittico di sonetti *Re de gli altri superbo, altero fiume* e *I freddi e muti pesci usati homai*, attestato sin dalle *Rime eteree* e dal *Chigiano*. Si noti come nella redazione di *Osanna* venga mitigata la presenza mitologica del testo, con la riscrittura del verso 3, il quale nella versione eterea era «E tu Nettuno, e tu Anfitrite hor sai», con la coppia Nettuno e Anfitrite, quest'ultima sposa del dio del mare, poi sostituita nel *Chigiano* con la coppia «Nettuno e Palemon» (*Chigiano* LVI, 3), con una variazione che «circoscrive al genere maschile lo stato di passiva ammirazione della bellezza, coerentemente con la condizione del poeta rappresentata nel canzoniere» (COLUSSI 2011, p. 352).

⁶⁷⁰ Il *parlar d'amore* è *iunctura* petrarchesca (*Rvf* CCLXXX 9-11) e dantesca (*Vita Nova* 7, *Tutti li miei pensier parlan d'Amore*) e si osservi che, con il sonetto petrarchesco, ne condivide anche l'atmosfera acquatica. I due precedenti trecenteschi non sono accostati al testo tassiano nel commento dell'autore.

⁶⁷¹ BASILE 1990, p. 54.

⁶⁷² Sulla scelta dei due epiteti dei pesci può aver influito la memoria bembiana degli «umidi pesci» (*Bembo*, *Rime* XLVI 4).

⁶⁷³ TASSO 2013, p. 73.

D'arder qui sono, e di parlar d'amore;
E tu, che'l vento e l'onde acqueti, hor sai
Come rara bellezza accenda il core, 4

Poi ch'in voi lieti spiega i dolci rai
Il sol che fu di queste sponde honore,
Il chiaro sol, cui più devete assai,
Ch'a l'altro uscito del sen vostro hor fore. 8

Chè quegli ingrato, a cui non ben soviene
Come è da voi nudrito, e come accolto,
V'invola il meglio, e lascia'l salso e'l greve. 11

Ma questi con le luci alme e serene
V'affina e purga, e rende il dolce e'l leve,
Et assai più vi dà, che non v'è tolto. 14

1a «I freddi e muti pesci»: «freddi» chiama i pesci, perchè stanno ne l'elemento freddo et humido; «muti», perchè non respirano.

1b-2 «usati homai | D'arder qui sono, e di parlar d'amore»: anthiteti, o contraposti.

5 «Poi ch'in voi lieto spiega i dolci rai»: «dolci rai», dice, trasportando al senso de la vista quello ch'è obietto del senso del gusto, come fece DANTE dicendo «Dolce color d'oriental zaffiro». Et altrove: «Non fiere gli occhi tuoi il dolce lume». Il PETRARCA parimente disse: «Dolci rai», «dolci lumi», «dolci occhi».

6 «Il sol che tu di queste sponde honore»: chiama «sole» la sua Donna come in altri luoghi, e paragona i suoi maravigliosi effetti con quelli del sole.

9a «Che quegli ingrato»: tocca l'opinione d'alcuni filosofi ch'il sole sia cagione de la salsedine del mare, perchè attraendo le parti più sottili e più dolci de l'acque, lascia le più amare e più gravi.

I 5 lieto] lieti

II 5 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. *Inf. X*: **69** tuoi il dolce lume] suoi il dolce lome?

III 5 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 165r, *Purg. I*, 13: Dolce color d'oriental zaffiro

Segni di attenzione: linea verticale (marg. sn)

Postilla: Dolce color, così dolce aer (marg. dx)

III 5 DANTE 1555, AUT J. 23, c. 55, *Inf. X* 69: Non fiere gli occhi suoi il dolce lome?

III 5 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 62r, *Inf. X* 69: Non fiere gli occhi suoi il dolce lome?

Postilla: Dolce aer disse, e hor dice dolce lume, e disse dolce colore: e nota che questo epiteto si dà agli oggetti di tutti i sensi (marg. dx)

III 5 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 293, *Rvf* CLIV 9: L'aere percosso da lor dolci rai

Segni di attenzione: linea vert. marg. sn (la linea comprende i vv. 14)

III 5 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 427, *Rvf* CCLVI 4: Celando gli occhi a me si dolci & rei

Postilla: elocuzione (marg. dx)

III 5 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 8, *Rvf* CCLXVIII 77: Se gli occhi suoi ti fur dolci, ne cari

Postilla: dolci ne cari (marg. dx)

III 9a PLUTARCO 1532, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, *De placitis Philosophorum*, c. 324: Anaximander mare primariae humiditatis reliquias esse, cuius ignem plusculam assiccasse partem, reliquam autem fervoris vi in alienum degenerasse vaporem. Anaxagoras principio, inquit, humore stagnante solis circumflexu obusto, sicque pingui evaporato reliquum in salsuginem amaruentiamque subedit. Empedocles perustae terra sudorem elutis per summa terris amaruisse. Antiphon sudorem aestus ex quo residuus humor amarefactus effervescendoque in salsilaginem incoctus est, ut in omni sudore accidere solet. Metrodorus mare per terra excolatum terrenum lentorem resipuisse, perinde atque solent quae per cinerem diffunduntur. Platonici quantum elementaris aquae rigoris vi ex aere concretum est, dulce evasisse, quantum vero a terra obustulata conflagranteque suffitum est salsum?

◆ **1** I pesci sono «freddi» poiché il loro ambiente naturale è freddo e umido, e «muti», poiché non respirano. Tasso, per la scelta dei due attributi, offre al lettore una spiegazione scientifica, non indicando alcuna fonte letteraria che ispira il verso. Il sintagma «muti pesci» è anche nel *Mondo creato* V 737. ◆ **1b-2** Chiosa di natura retorica. ◆ **5** Per sinestesia i raggi sono detti «dolci», trasferendo, al senso della vista, ciò che è proprio del gusto, come fece ad esempio Dante quando in *Purg. I*, 13 per l'azzurro del cielo dice che dolce è il colore dell'aria. Nel volume Stamp. Barb. Cr. Tass. 28 della Biblioteca Vaticana, il verso dantesco è sottolineato e commentato da

Tasso con la postilla «Dolce color, così dolce aer», con cui estrapola il senso dell'associazione espressiva tra i due termini pertinenti alle due diverse sfere sensoriali. A supporto di quanto appena enunciato, l'autore riporta una seconda citazione dantesca tratta, invece, dal decimo canto dell'*Inferno*, ove ad esser dolce è il «lume» (cfr. *Inf.* X, 69). Anche in questo caso, il poeta rileva la *iunctura*, sottolineandola sia nel postillato dell'Angelica (cfr. DANTE 1555, AUT J. 23, c. 55), sia nel Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, commentandola nel secondo con la postilla «Dolce aer disse, e hor dice dolce lume, e disse dolce colore: e nota che questo epiteto si dà agli oggetti di tutti i sensi», nella quale si osserva che l'attributo «dolce» può esser riferito agli oggetti pertinenti tutti i sensi (cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 62r; stando, dunque, all'osservazione tassiana della postilla, si potrebbe intendere l'uso di «dolce», non come una vera e propria sinestesia). Come Dante, anche Petrarca è solito connotare con l'aggettivo *dolce* vari elementi, e così sono *dolci* i raggi, come anche nel sonetto tassiano, *dolci* i lumi e *dolci* gli occhi (cfr. *Rvf* CLIV 9, CCLXI 13, CCLVI 4, CCLXVIII 77 e CCCXIII, 67). Si noti come il «Commento registra le tre locuzioni [petrarchesche] come un unico verso» (TASSO 2016, p. 275). ♦ **6** *Esposizione* che intesse un richiamo intertestuale con altri componimenti della stampa. La donna è, infatti, paragonata al sole anche in *Osanna*, XXVIII, *esposizione* 9a, *Osanna* XXXIV, *esposizione* 2b e *Osanna* L, come evidenziato dagli *argomenti* preposti ai testi e dalle chiose di commento. ♦ **9a** La chiosa di commento, nonostante essa citi solo una parte del v. 9, si riferisce alla prima terzina e spiega l'origine della salsedine del mare, rifacendosi all'«opinione d'alcuni filosofi»: il sole rende l'acqua salata, in quanto con il calore fa evaporare le sostanze più sottili e dolci dell'acqua, lasciando le più amare e pesanti. Tale teoria scientifica si ritrova esposta, come già indicato da Basile (cfr. BASILE 1990, pp. 54-55; cfr. TASSO 2016, p. 275) anche nel *Malpiglio secondo over del fuggir la moltitudine*: «[...] naturali filosofi dicono che la salsedine è generata. De la quale varie sono le opinioni: perch'altri dissero che' mare e sudore de la terra, altri che la sostanza de la terra sia la cagione per la qual egli è salso, altri ch'egli co' vapori mandi su le parti più dolci e più leggiere e per queste cagioni acquisti il contrario sapore» (TASSO 1958, II, pp. 587- 588). Nel dialogo, come nel commento, l'autore non rivela il nome dei filosofi, la cui identità può esser ricostruita grazie a un passo tratto dal *De placitis Philosophorum* di Plutarco, nella versione latina di Guillaume Budè, letto e postillato da Tasso nel suo esemplare di *Opuscola* della Biblioteca Vaticana. Gli antichi pensatori sono, dunque, Anassimandro, Anassagora, Empedocle, Metrodoro.

LXXVI

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC che compare solo nella stampa *Osanna* e che si pone, come si deduce dall'*argomento*, in linea di forte continuità con il testo che lo precede. Il poeta, infatti, prosegue con lo scenario marino, dando ora tratti umani allo stesso mare. Vago e imprecisato è il tempo dell'imperfetto con cui si apre il componimento, «sceglieva» (v. 1), e che immortala con estrema eleganza le acque mentre ricercano doni per l'amata tra i propri pregiati tesori, desiderose di baciare il piede a colei che può essere assomigliata ad Europa⁶⁷⁴. L'umanizzazione si spinge oltre, intuendo tra lo sciabordio delle onde⁶⁷⁵ parole di lode per l'amata, paragonata a meravigliose creature quali ninfe o dee provenienti dal cielo capace di placare il flutto (vv. 9-10). La devozione nei confronti della donna raggiunge, infine, il culmine nell'appello finale della seconda terzina, ove il mare, dice di seguire lei e non la luna e quasi rivolgendosi in preghiera, la esorta a non sottrarsi all'avanzare delle acque e ad accettare i doni⁶⁷⁶.

Segue le medesime descrizioni.

Sceglieva il Mar perle, rubini ed oro,
Che quasi care spoglie e ricche prede
Di tante sue vittorie ancor possiede,
E del suo proprio e suo maggior tesoro, 4

Per donarlo a costei, che Giove in toro
Cangiar farebbe, e per baciarle il piede.
E mentre bagna più l'arena, o cede,
Parea dir mormorando, in suon canoro: 8

⁶⁷⁴ cfr. *Osanna* LXXVI, *esposizione* 5a.

⁶⁷⁵ Si noti il concentrarsi della vocale -o e della vibrante -r nel v. 8 che precede il movimento esclamativo pronunciato del mare.

⁶⁷⁶ Nelle terzine Tasso inserisce alcuni dispositivi retorici atti a rendere più accorato il discorso, quali la duplice invocazione esordiale «O Ninfa, o Dea» (v. 9), le due inarcature dei vv. 9-10 e 10-11, l'anticipazione dell'oggetto «Te» del v. 12 e l'esclamazione «Deh» in apertura dell'ultimo periodo del testo.

-O Ninfa, o Dea, non de l'oscuro fondo
Uscita, ma dal ciel, che mia fortuna
Placida rendi all'hor che tutta imbruna, 11

Te seguo in vece di mia vaga Luna:
Deh, non fuggir se pur m'avanzo e inondo,
Chè lascio i doni, e torno al mio profondo. 14

1 «Sceglieva il Mar, perle, rubini ed oro»: «doni del mare» gli chiama, avendo riguardo a quelli ch'egli produce.

2b «prede»: per rispetto de' naufragij ne' quali molte ricchezze son sommerse.

5a «Per donarlo a costei»: l'assomiglia ad Europa, la qual si diportava sopra il lito del mare con le compagne, quando da Giove trasformato in toro, fu portata in Candia per l'alto mare.

9a «O Ninfa, o Dea»: introduce il mare a parlar meravigliosamente, come innamorato de la sua Donna, dicendo che seguita i suoi movimenti in vece di quelli de la luna, la quale è creduta cagione del flusso e del riflusso, e si ritira per non darle occasione di sdegno, lasciando sul lido quei doni ch'egli haveva portati.

◆ **1** Le perle, i rubini e l'oro sono «doni del mare», espressione con la quale il poeta intende ciò che viene prodotto dalle acque marine. Chiosa di commento che richiama *Osanna* LXXIII, *esposizione* 2b-3a. ◆ **2b** L'autore specifica il senso da attribuire al termine «prede» che, diversamente dai *doni del mare*, sono oggetti preziosi dispersi a seguito di naufragi. ◆ **5a** Nel v. 5 Tasso rievoca il mito di Europa, rapita da Giove, sotto sembianze di toro, e trascinata poi in Candia. ◆ **9a** Reso umano, il mare si rivolge alla Donna come un innamorato e sostiene di seguire lei e non la luna. Splendida l'immagine del mare che «si ritira per non darle occasione di sdegno», facendo emergere sulla spiaggia, i doni destinati alla sua amata, descritti nella prima

quartina. Nella chiosa l'umanizzazione delle acque marine sovrasta e priva di ogni fondamento scientifico il legame tra l'azione della luna e le maree.

LXXVII

Così come enunciato nell'argomento, il sonetto *Palustri valli et arenosi lidi* consta di due momenti, ben ripartiti nella suddivisione quartine-terzine. Ad una iniziale invocazione affinché «i lidi» e «i porti» del mare dicano al poeta dove si trovi la donna a pescare, segue poi la visione dell'amata intenta a tirar su le reti. L'architettura dei vv. 1-8 è costruita su un unico movimento interrogativo impreziosito da un'enumerazione che travalica il confine tra la prima e la seconda quartina, in cui si realizza una successione di strutture simmetriche («palustri valli et arenosi lidi»; «aure serene, acque tranquille e quete»; «marini armenti»; «elci frondose, amici porti e fidi») alcune delle quali binarie, disposte tra loro a formare chiasmi.

L'allocuzione iniziale alle varie componenti del paesaggio, alle valli, ai lidi, alle aure, alle acque ha vari precedenti nella letteratura volgare⁶⁷⁷ ma nel commento Tasso non si preoccupa di render noto il mosaico intertestuale realizzato nel testo⁶⁷⁸, limitandosi a suggerire, nell'unica chiosa presente, un'interpretazione mitologica dei versi 3-4. In essa, ricordando al lettore che i due uccelli che nidificano in inverno sono i due amanti Alcione e Ceice la cui metamorfosi è narrata da Ovidio, si abbandona in un piccolo *excursus* sulle abitudini degli uccelli sulla scia del *De natura animalium* aristotelico⁶⁷⁹.

*Prima chiede a' lidi et a' porti del mare che gli insegnino ove la sua Donna
sia a pescare, poi mostra di veder tirar la rete.*

Palustri valli et arenosi lidi,

Aure serene, acque tranquille e quete,

Marini armenti, e voi che fatti havete,

A verno più soave, i cari nidi,

4

⁶⁷⁷ cfr. ad esempio *Rvf* CCCIII, Sannazaro, canzone LIX.

⁶⁷⁸ «Palustri valli» è, ad esempio, tessera petrarchesca (*Rvf* CXLV) così come «aura serena» (*Rvf* CXCVI 1), mentre la *iunctura* «cari nidi» ricorre in due *Egloghe piscatorie* di Bernardino Rota (*Egloga* III, *Egloga* XIII).

⁶⁷⁹ L'opera è largamente postillata da Tasso nella stampa, facente oggi parte del fondo barberiniano, dal titolo *Habentur hoc volumine haec Theodoro Gaza interprete. / ARISTOTELIS, De natura animalium, lib. IX / EIUSDEM, De partibus animalium, lib. IIII / EIUSDEM, De generatione animalium, lib. V / THEOPHRASTI, De historia plantarum, lib. IX [...]* Venetiis In aedibus Aldi et / Andreae Asulani soceri / Mense februario / MDXIII, d'ora in poi indicata con ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27. cfr. CARINI 1962, p. 104.

Elci fondose, amici porti e fidi,
Chi tra le pescatrici accorte e liete,
Dove hanno tesa con Amor la rete,
Sarà ch' i passi erranti hor drizzi e guidi? 8

Veggio la Donna, anzi la vita mia,
E' l fune avvolto a la sua bianca mano
Che trar l' alme co' pesci ancor potria; 11

E' l dolce riso lampeggiar lontano,
Mentre il candido piè lavar desia,
E bagna il mar ceruleo lembo in vano. 14

3b-4 «e voi che fatti havete | A verno più soave i cari nidi»: intende di Ceice e d'Alcione, de' quali disse il PETRARCA: «E quei che fece Amor compagni eterni Alcione e Ceice in riva al mare | Fare il lor nido a' più soavi venti. La favola è narrata da OVIDIO ne le *Trasformationi*. Ma ARISTOTELE nel quinto de l' *Historia de gli animali*, dice: «L'alcione è solita partorire intorno al tempo de la bruma; però quando la bruma è serena si dimandano i giorni 'alcionei', sette avanti la bruma, e sette dopo», come SIMONIDE ancora disse ne' suoi versi.

II 3b-4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 427, T. A. II: **157** E quei che fece Amor compagni] Quei duo, che fece amor compagni eterni; **159** Fare il lor nido a' più soavi venti] Far i lor nidi a piu soavi verni

III 3b-4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 427, T. A. 4, 160: Far i nidi a piu soavi verni. *Postilla*: a piu soavi verni (marg. dx)

III 3b-4 ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, *De natura animalium*, lib. V, c. 22v: Genus aut auium (ut dictum est) parte plurima vere, ac ineunte aestate coit, & parit, excerpta alcyone, quae circa bruma solita est. quaoibrem quoties bruma serena existit, dies alcioneae appellant, septem antem brumama & septe à bruma (ut simonides quoque suo carmine tradidit) ut cum per mensem hybernum Iupiter bis septem molit dies teporis. Clementia hanc temporis nutricem sacram variae, & pictae alcyonis mortales dixere. tranquillum vero tamtisper tempus efficit, si ita evenerit, ut bruma austrina vergiliis aquiloniis fiat. semptem primis diebus nidum conficere

avem hanc fertur, reliquis septem parere educaremque. Dies alcyoneas fieri circa brumam, non semp nostris locis contingit. At in siculo mari penem semper id evenit parit alcyon circiter quinque ova.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx e sn)

Postilla: Alciones circa/ brumam parere/ solita/ Dies alciones/ septem ante/ brumama/ septem post/ brumam (marg. sn)

◆ **3b-4** Coloro che hanno fatto i nidi «a verno più soave» sono i piccoli alcioni, uccelli nei quali vennero trasformati, secondo il mito, Alcione e Ceice. Il distico tassiano è molto vicino ai vv. 158-160 del *Trionfo d'Amore* II, con l'espressione «a verno più soave» che riecheggia la tessera petrarchesca «soavi verni». Quest'ultima è sottolineata e riscritta a margine del volume Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 427), e si noti come il riferimento alla narrazione ovidiana del mito nelle *Metamorfosi* (*Met.* XI, 410-581), cui si allude nella chiosa, è anche in Castelvetro (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, cc. 427-428). Nell'esposizione, inoltre, la connotazione temporale che apre il v.4 si fa più precisa con il rinvio ad Aristotele, il quale, come sostiene Tasso, nel quinto libro de *l'Historia de gli animali* dice che la specie degli alcioni è solita partorire nel periodo della bruma, tesi questa confermata anche da Simonide (542b). L'affermazione tassiana, nel dettato e nel rinvio al poeta greco, è molto vicina a quanto l'autore cinquecentesco poteva leggere nella sua edizione del *De natura animalium*, oggi conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana e il passo relativo è sottolineato e annotato con una postilla che si sofferma proprio sulla definizione dei giorni alcionei (cfr. ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, *De natura animalium*, lib. V, c. 22v). Si noti, inoltre, come l'accostamento tra il filosofo antico e Simonide ricorra anche in una postilla del Ms. n. 42 della Biblioteca Palatina di Parma, «Simonide. Aristotele dei giorni alcionei» a margine dei versi della quinta giornata del *Mondo creato*, in cui il poeta descrive il modo in cui l'alcione costruisce nidi e depone le uova (TASSO 2006, p.; cfr. BASILE 1989, pp. 19-20). I due tasselli tassiani si intersecano, inoltre, con un passaggio de *Il Conte overo de le imprese* in cui, nel descrivere gli alcioni e le loro abitudini, realizza il medesimo intreccio di fonti dell'esposizione e della postilla al Sacro poema, a cui si aggiunge quella di Paolo Giovio (BASILE 1986, pp. 19-20; ALCIATO 2009, pp. 128-129 e nota).

LXXVIII

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC⁶⁸⁰ in cui il poeta, inizialmente ingannato dall'apparenza dell'amata, vede in lei la pietà (prima quartina), per poi arrivare a comprenderne la sua crudeltà (seconda terzina). Il motivo dell'apparenza menzognera della donna⁶⁸¹ e del suo disprezzo si lega a quello del canto, determinando una riflessione metapoetica, la quale verrà appena toccata in sede di commento con *Osanna LXXVIII, esposizione 7a*⁶⁸². Nelle chiose Tasso è, invece, incline ad evidenziare alcune interferenze petrarchesche, le quali non si riducono a semplici richiami testuali ma si caricano di maggiori significati se messi a confronto con l'ipotesto trecentesco, in quanto il lettore, intuendone la cornice mutata, ne percepisce un senso di straniamento. Tale strategia è funzionale ad acuire il senso dell'inganno⁶⁸³. È il caso del lemma *inchinare* del v. 3, attinto da *Rvf CCCLXVI 11*, ma trasferito, nella scrittura tassiana, da un contesto sacro ad uno amoroso. Oltre a Petrarca, altro poeta volgare richiamato è Guidiccioni ricordato per un verso, già citato in *Osanna XII, esposizione 1* in cui si dice che gli occhi sono gli specchi dell'anima.

⁶⁸⁰ *Rime eteree XXII, Chigiano LIX*. Da un punto di vista fonico, sin dalla più antica redazione, il testo si distingue per serie rimiche dotate di una certa asprezza, a riprodurne la crudeltà dell'amata (cfr. TASSO 2013, p. 144).

⁶⁸¹ Nel canzoniere amoroso medesimo tema è in *Osanna LXIX*, mentre nel più ampio *corpus* tassiano è, ad esempio, nell'*Aminta V, I 1852-1857* (cfr. TASSO 2013, p. 148).

⁶⁸² Il tema è di ascendenza elegiaca, comparando, ad esempio in Ovidio, *Am. II, 4, 21*: «est etiam quae me vatem et mea carmina culpet». Il poeta cinquecentesco sembra ricalcare la fonte antica, realizzando nei versi 7-8 «una con simile giustapposizione (me...mea carmina) da Tasso invertita e collocata su inarcatura» (TASSO 2013, pp. 145-146).

⁶⁸³ Analogo effetto si ha, ad esempio, nella rappresentazione di Armida ove spesso si verifica un riutilizzo di materiale petrarchesco e ad esser riformulate non sono solo parole in lode a Laura, ma alla Vergine, con un forte effetto parodizzante (cfr. NATALI 1996, p. 57). La componente lasciva è, infatti, realizzata con una *facies* linguistica fortemente debitrice dei *Rvf*, innescando forti dinamiche intertestuali tra il *Canzoniere* e la *Liberata*, tra la Laura di Petrarca e l'Armida di Tasso, una componente che si accentua proprio in virtù della rimodulazione e riformulazione del lessico petrarchesco in chiave erotica, impiegato per la descrizione di particolari anatomici non presenti nel repertorio lirico d'ispirazione alta (cfr. METLICA 2008, p. 278. Per il peso di Petrarca nel poema cfr. BALDASSARRI 1982; RUSSO 2005, pp. 3-38; SCARPATI 1995, pp. 1-74; NATALI 1998a; NATALI 1998b. Per il tema erotico nella lirica cinquecentesca cfr. TOMASI 2014, pp. 7-10). Si noti come non poche siano le interferenze lessicali tra il quarto canto della *Liberata*, campeggiato proprio dalla figura di Armida e il sonetto, concentrate nella prima quartina e («celeste riso»).

Dice che la pietà la quale egli vede ne gli occhi de la sua Donna non è vera pietà, ma crudeltà che prende quella sembianza per ingannarlo.

M'apre tal'hor Madonna il suo celeste
Riso fra perle e bei rubini ardenti,
E l'orecchie inchinando a' miei lamenti,
Di vago affetto il ciglio adorna e veste. 4

Ma non avien però ch'in lei si deste
Alcun breve dolor de' miei tormenti;
Anzi la cetra, e i miei non rozi accenti,
E me disprezza e le mie voglie honeste. 8

Nè pietà vera ne' begli occhi accoglie,
Ma crudeltà ch'in tal sembianza hor mostri
Perchè l'alma ingannata arda e consumi. 11

Specchi del cor fallaci, infidi lumi,
Ben conosciamo in voi gli inganni vostri:
Ma che pro, se schifargli Amor ci toglie? 14

1 «M'apre talhor Madonna il suo celeste»: si dice «aprir il riso» perchè ridendo s'apre la bocca. Pone adunque l'effetto per la cagione.

3 «E l'orecchie inchinando a' miei lamenti»: ad imitatione del PETRARCA. Et altrove: «Al mio pregio t'inchina».

4a «Di vago affetto»: cioè d'amore e di pietà.

4b «il ciglio adorna»: la parte in vece del tutto, come fece il PETRARCA in quell'altro luogo: «E di doppia pietate ornata il ciglio».

5 «Ma non avien però ch'in lei si deste»: cioè si dimostra pietosa ne gli occhi e ne l'aspetto, ma non è veramente pietosa nel cuore, imperochè la pietà non è altro che dolore del male altrui.

7a «Anzi mia cetra»: dimostra il disprezzo de la poesia e de l'amore insieme.

9a «Nè pietà vera»: non è vera pietà, ma crudeltà, quella con la quale allettandomi nel suo amore, cerca d'ingannarmi.

12 «Specchi del cor fallaci, invidi lumi»: imitazione del contrario di quel luogo: «Fia specchio de l'alma, occhi lucenti», e convenevolmente chiama gli occhi specchi, imperochè possono ricevere le spetie o la forma, che vogliam dirla, de le cose sensibili, immaterialmente e non altrimenti che facciano gli specchi. Ma son detti «specchi» del cuore perchè rappresentano gli affetti del cuore, veri o falsi.

14 «Ma che pro, se schivargli Amor ci toglie»: cioè qual utilità o giovamento è di conoscere il male non potendo schifarlo. Così il PETRARCA: «Che prò se con quegli occhi ella ne face».

I **1** talhor] tal'hor; **7a** mia cetra] la cetra; **12** invidi] infidi; **14** schivargli] schifargli

II **12** GUIDICIONI 2006, *Rime* XLVII: **1** fia specchio] fidi specchi

III 4b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 35, *Rvf* CCLXXXV 8: Et di doppia pietate ornata il ciglio

Postilla: doppia pietate (marg. dx)

III 14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 35, *Rvf* CL 5: Che pro; se con quegli occhi ella ne face

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx; la linea evidenzia una più ampia porzione testuale compresa tra i vv. 1-6)

◆ **1** Spiegazione dell'espressione «aprir il riso», che ricorre in Varchi (Sonetto XXVII 10-11 e CCCXCVIII 1-2) ma anche in *Ger. Lib.* IV 88, 3. ◆ **3** L'uso del verbo *inchinare* è sul modello petrarchesco di *Rvf* CCCLXVI 11, ma la ripresa tassiana opera una decisiva «risemantizzazione dal luogo sacro, riferito alla Vergine, a quello amoroso» (TASSO 2013, p. 147). ◆ **4a** Per «vago affetto» il poeta intende qui amore e pietà. ◆ **4b** Definizione di sineddoche. Con il termine «ciglio» Tasso allude agli

occhi come già in *Rvf* CCLXXXV 8, sonetto in cui Petrarca loda la vera pietà di Laura morta e trasfigurata. ♦ **5** Negli occhi e nell'atteggiamento, la donna appare pietosa ma, in verità, non nutre alcun sentimento di pietà nel cuore. L'affermazione trova fondamento nel significato da attribuire alla *pietà*, la quale consiste nel soffrire del male altrui. ♦ **7a** La cetra è simbolo della poesia ma anche di amore, in quanto poesia di amore (cfr. *Osanna* XXXII). ♦ **9a** Alla falsa pietà corrisponde la crudeltà, con la quale cerca di trarre in inganno il poeta. Osservazione strettamente legata con quanto affermato in *Osanna* LXXVIII, *esposizione* 5. ♦ **12** Chiosa di natura teorica in cui il poeta discorre in merito al *topos* degli occhi come specchio dell'anima, motivo espresso nel verso di Guidiccioni citato, *Rime* XLVII 1. Si tratta di un'«imitazione del contrario», in quanto qui gli occhi sono «specchi fallaci». L'associazione tra gli occhi e lo specchio è convenevole poiché l'occhio può ricevere la forma delle cose sensibili proprio come lo specchio. «Immaterialmente», dunque, gli occhi sono specchi del cuore perché ricevono e trasmettono i suoi affetti. Per la definizione di occhi come specchi cfr. *Osanna* XII, *esposizione* 1. ♦ **14** Avanza il dubbio sul giovamento insito nella possibilità di conoscere il male ma nell'impossibilità di schivarlo. La formula è prelevata dal sonetto dialogato -*Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?* (*Rvf* CL 5), il quale condivide con il testo tassiano l'andamento allocutivo.

LXXIX

Lirica anticamente compresa nella stampa eterea⁶⁸⁴ e nella raccolta del *Chigiano*⁶⁸⁵ con l'incipit *Chi chiuder brama a' pensier vili il core*⁶⁸⁶ in cui il poeta dice che, quando vede la donna, sente nascere negli animi un amore che purifica come il fuoco «purga da ogni indegnità»⁶⁸⁷.

Interessante l'architettura delle quartine, con la scelta tassiana di porre a inizio verso l'elemento verbale⁶⁸⁸ e di rendere più mossa la sintassi con l'espressivo *enjambement* che frappone i due lemmi contrapposti «sparsi | uniti» dei vv. 2-3, primo di tre inarcature che «distendono i periodi sintattici»⁶⁸⁹ dei vv. 3-4, 5-6, 7-8⁶⁹⁰. Il crescendo insito nel movimento delle quartine trova, infine, stasi nella similarità dei versi 7-8, aperti entrambi dalla negazione e che si caratterizzano per la semantica dell'*arretrare* e del *difendersi*⁶⁹¹.

La trama delle terzine sintatticamente unite è, invece, percorsa da una duplice similitudine di argomento mitologico, con il ricordo delle Vergini sacre⁶⁹² e dell'episodio che condusse alla morte di Ercole⁶⁹³, due *exempla* dell'amore quale virtù nobilitante⁶⁹⁴.

Le *esposizioni* toccano alcune delle questioni stilistiche del sonetto, rilevando la figura del *contraposto* su cui si articolano i primi quattro versi e con cui si

⁶⁸⁴ *Eterei XX*.

⁶⁸⁵ Il sonetto nel manoscritto *Chigiano* è posto nel Libro Secondo (*Chigiano CXXVII*) e più sintetico è l'*argomento* ad esso preposto: «Loda la sua donna dicendo che la sua bellezza purga l'animo d'ogni indegnità» (cfr. TASSO 2005, p. 161).

⁶⁸⁶ Sulla riscrittura del verso può aver inciso la cacofonia del «chi chiuder» (cfr. TASSO 2013, p. 134).

⁶⁸⁷ *Osanna LXXIX, argomento*.

⁶⁸⁸ cfr. TASSO 2013, p.

⁶⁸⁹ cfr. SPAGGIARI 1994, p. 121.

⁶⁹⁰ Si noti la simmetria tra i due *enjambements* «crearsi | sentirà» (vv. 3-4) e «ardore | sente» (vv. 5-6) nei quali l'elemento in *rejet*, in entrambi i casi, è il verbo *sentire*.

⁶⁹¹ cfr. TASSO 2013, p. 133.

⁶⁹² Orazio, *Carm.* I 2, 27: «virgines sanctae» e Bernardo Tasso, *Rime* III 68, 368-370: «Con cura tal, con tanto studio mai | Non cercar di serbar chiaro e vivace | Le vergini vestali il sacro foco». cfr. TASSO 2013, p. 131.

⁶⁹³ Il rogo sul monte Eta è, inoltre, in *Rime* 224, 12-14; 518, 13-14 cfr. GIGLIUCCI 2004b, p. 162 e TASSO 2013, p. 133. Tasso allude, inoltre, all'episodio in due luoghi dei *Discorsi del poema eroico* rammentando le *Trachinie* di Sofocle (cfr. TASSO 1964, p. 105 e 151).

⁶⁹⁴ Il personaggio di Ercole rappresenta l'amante nobile nel *Cortegiano* IV 69: «Tanto adunque è maggiore e più felice questo amor degli altri, quanto la causa che lo move è più eccellente; e però come il foco materiale affina l'oro, così questo foco santissimo nelle anime distrugge e consuma ciò che v'è di mortale e vivifica e fa bella quella parte celeste, che in esse prima era dal senso mortificata e sepolta. Questo è il rogo, nel quale scrivono i poeti esser arso Ercole nella summità del monte Oeta e per tal incendio dopo morte esser restato divino et immortale». cfr. TASSO 2013, p. 131.

dà avvio all'argomentazione del sonetto, e forniscono al lettore più immediati e vicini dettagli mitologici per comprendere i racconti mitologici allusi nelle terzine.

Mostra che da la vista de la sua Donna ne gli animi nasce un amore ch'a guisa di foco ci purga d'ogni indegnità.

Chi serrar pensa a' pensier vili il core,
Apra in voi gli occhi e i doni in mille sparsi
Uniti in voi contempli, e'n lui crearsi
Sentirà nove brame e novo amore. 4

Ma se passar nel seno estremo ardore
Sente da gli occhi di pietà sì scarsi,
Non s'arretti o difenda, ove in ritrarsi
Non è salute, o'n far difesa honore. 8

Anzi, sì come già Vergini sacre
Nobil fiamma nudrir, aggiunga ei sempre
L'esca soave al suo vivace foco, 11

Chè dolcezze soffrendo amare et acre,
E quasi Alcide ardendo, a poco a poco
Cangierà le sue prime humane tempore. 14

1-2a «Chi serrar pensa a' pensier vili il core | Apra in voi gli occhi»: contraposti.

2b-3a «i doni in mille sparsi | Uniti in voi contempli»: di nuovo usa la medesima figura.

3b «'n lui crearsi»: dimostra gli effetti che nascono di quella vista.

7-8a «Non s'arretti o difenda, ove in ritrarsi | Non è salute»: «ove», cioè quando. E ciò dice, o perchè l'ardore sia inevitabile, o perchè sia salutare.

8b «'n far difesa honore»: o perché sia ostinatione il farla, o perché sia gloria l'esser vinto.

9 «Anzi sì come già Vergini sacre»: intende le Vergini nel tempio di Vesta che tenevano sempre acceso il fuoco, laonde se mai per loro negligenza s'estingueva, n'erano castigate.

10b-11a «aggiunga ei sempre | L'esca soave»: il nutrimento de' pensieri e di speranze.

11b «al suo vivace foco»: a l'amore, il quale dee esser conservato, come il fuoco da le Vergini Vestali.

12 «Chè dolcezze soffrendo amare et acre»: assomiglia questo fuoco a la fiamma con la quale hardendo Hercole sovra il rogo nel monte Eta, fu riposto nel numero de gli altri Iddij.

◆ **1-2a** *Esposizione* retorica. Il poeta individua la figura del «contraposto» nell'accostamento dei due verbi di significato opposto «serrar» e «apri». (cfr. TASSO 1964, p. 217). ◆ **2b-3a** Chiosa di natura retorica che rileva la presenza del «contraposto», nella combinazione di «sparsi» e «uniti». ◆ **3b** L'*esposizione* seppur citi parzialmente il v. 3, offre un compendio dei vv. 3-4. ◆ **7-8** Valore temporale dell'avverbio di luogo «ove» secondo un *usus* petrarchesco (cfr. VITALE 1996, p. 234). Il ritirarsi da Amore potrebbe avere un effetto giovevole. ◆ **10b-11a** «L'esca soave» è figura con cui l'autore intende il «nutrimento de' pensieri e di speranze», ciò non fa estinguere il fuoco dell'amore. ◆ **11b** Il «vivace foco» è figurante per indicare l'amore (cfr. *Osanna* I, *esposizione* 1b e chiose affini) che deve essere mantenuto vivo come il fuoco sacro dalle Vergini Vestali. ◆ **12** Spiegazione della seconda terzina con rinvio più preciso rispetto ai versi, all'episodio della morte di Ercole. Il fuoco assomiglia alla fiamma che bruciò Ercole, provocandone la morte sul monte Eta (indicazione geografica assente nel testo poetico).

LXXX

Dopo aver associato il personaggio del nocchiere ad Amore (*Osanna* LIX e *Osanna* LIX, *esposizione* 1), l'autore in *Osanna* LXXX riprende il motivo del parallelismo tra l'io lirico e il nocchiere presente in *Come il nocchier da gli infiammati lampi* (*Osanna* LXI), impostando l'intero sonetto sul parallelismo tra il comandante della nave che predice il tempo osservando le stelle e l'amante che intuisce la propria fortuna dall'espressione dell'amata⁶⁹⁵.

Tematicamente affine a *Costei, che su la fronte ha sparso al vento* (*Osanna* LXXI) per il legame tra la donna e la Fortuna, il testo si connota per una ricchissima trama aggettivale e per una partizione metrica che ben aderisce alla struttura della comparazione tra le due figure. La suddivisione tra quartine e terzine, infatti, riflette la bipartizione tematica del testo, con i primi otto versi dedicati al comparante e i restanti sei versi occupati dalla figura del comparato. L'argomento della lirica è delineato nella prima *esposizione* cui segue una chiosa di commento ove si richiamano le *Georgiche* virgiliane.

Dice di predir la sua fortuna nel volto de la sua Donna, come il nocchiero ne l'aspetto de le stelle.

Come il nocchier da gli infiammati lampi,
Dal sol nascente, o da la vaga luna,
Da nube che la cinga, oscura e bruna,
O che d'intorno a lei sanguigna avampi, 4

Conosce il tempo in cui si fugga e scampi
Nembo o procella torbida importuna,
O si creda a l'incerta aspra fortuna
Il caro legno per gli ondosi campi; 8

⁶⁹⁵ Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD. Nel *Chigiano* (*Chigiano* LI), sotto l'argomento sul margine destro della carta è apposta la nota «pongasi dopo il seguente», riferendosi al sonetto *Io veggio (o parmi) quando in voi m'affiso* (cfr. TASSO 2004, p. 68) e nell'ordimento dato dall'autore nel 1585, il sonetto è posto a termine della sequenza di testi che tratta l'assunto dell'instabilità dell'amata, aperta da *M'apre talhor Madonna il suo celeste*, *Chigiano* LIX, poi *Osanna* LXXVIII (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 79). Nella nuova sistemazione della stampa del 1591 l'ordine dato nel *Chigiano* viene alterato.

Così nel variar del vostro ciglio,
Hor nubilo hor seren avien ch'io miri,
Hor segno di salute, hor di periglio. 11

Ma stabile aura non mi par che spiri;
Ond'io sovente prendo alto consiglio,
E raccolgo le vele a' miei desiri. 14

1a «Come il nocchier»: assomiglia l'amante, il quale moderi l'affetto con la ragione, al nocchiero, imperochè l'intelletto sta al governo de l'animo non altrimenti che'l nocchiero a quel de la nave.

1b «da gli infiammati lampi»: numera alcuni de' segni da' quali si vuol far giudizio de la serenità, o de la pioggia, de la tranquillità o de la tempesta. Come dice ampiamente VERGILIO, nel primo de le *Georgica*: «Luna revertinies cum primum colligit ignes: | [...] | Maximus agricolis pelagoque parabitur imber | At si virgineum suffuderit ore pudorem, | Ventus erit; ventus semper rubet aurea Phebae». E poco appresso, del sole: «Sol quoque et exoriens et cum se condit in undas | Signa dabit; solem certissima signa sequentur». Conosce il tempo de la tranquillità o de la tempesta, come habbiam detto.

9 «Così nel variar del vostro ciglio»: applica la comparatione.

12a «stabile aura»: certo favor di Fortuna.

13 «Ond'io sovente prendo altro consiglio»: spesso egli delibera di ritirarsi da l'amore.

I 13 altro] alto

II 1b VIRGILIO 1969, *Georg.* I: 427 revertinies [...] ignes] revertentis [...] ignis; 428 [...]]si nigrum obscure compenderit aera cornu; 431 ventus... Phebae] vento...Phoebe; 438 condit] condet; 439 sequentur] sequuntur

◆ **1b** La quartina elenca i segni atmosferici dai quali il nocchiero presagisce il bel tempo o la tempesta. L'enumerazione è assai simile a quella virgiliana in *Georg. I*, 427-431 e 438-439 (salto nella prima citazione testuale del passo virgiliano), ove il poeta latino racconta di come gli agricoltori e i marinai sogliono predire la pioggia dall'osservazione della luna e del vento e dal sole. Rispetto all'archetipo latino, ove predomina una sintassi articolata, i versi tassiani si susseguono con un ritmo più veloce, dato da una giustapposizione degli elementi della natura. ◆ **9** Chiosa di natura retorica in cui l'autore esplicita che dal verso 9 prende avvio la comparazione tra il nocchiero e l'amato. ◆ **12a** La stabilità del vento è traslazione per il «favor» della Fortuna. ◆ **13** L'autocommento registra una lezione anteriore, «altro», attestata in C, 27, 48 (cfr. TASSO 2016, p. 278).

LXXXI

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDC DCD il poeta spiega il perché abbia donato alla donna il ritratto della stessa piuttosto che il proprio. Tasso gioca sul tema del *dono* scandendo i versi con la figura del poliptoto che si protrae nelle due quartine, fino alla rima equivoca ai vv. 1 e 8, rispettivamente a inizio e fine delle due quartine.

Sul piano della microsintassi, gli elementi del discorso che destano maggiore attenzione sono i pronomi-aggettivi possessivi e i pronomi personali di prima persona singolare e di seconda persona plurale che informano il carattere allocutorio del testo e con i quali diviene tangibile la centralità dell'io grammaticale.

Quasi sviluppando il proposito di dare «cagione» della propria scelta, nell'esegesi l'autore propone una parafrasi puntuale dei versi, integrando il testo poetico con ulteriori spiegazioni.

Rende la cagione perchè più tosto habbia mandato a donare il ritratto de la Donna che il suo medesimo.

Donai me stesso, e se sprezzaste il dono,
Che donarvi più caro hor vi potrei?
La mia imagine no, ch'a gli occhi miei
Tanto è molesta, quanto lunge i' sono. 4

Talchè quasi d'amarmi io vi perdono,
Benché sian tutti amori i pensier miei;
Nè fuor ch' un bel semblante altro saprei
Donar, perché'l gradiste, e quel vi dono. 8

In voi finite almen vostri desiri,
Nè gli torca vaghezza ad altro obietto,
Ch'è men bello di voi dovunque io miri. 11

Sol geloso mi faccia il vostro aspetto,

Ch'amando il piacer vostro e i miei martiri,
Amerete il mio amore, e'l mio sospetto.

14

1 «Donai me stesso, e se sprezzaste il dono»: argomento da più al meno; se sprezzaste il dono ch'io feci di me stesso, non potrete stimar quel del mio ritratto, però dono il vostro.

3b «ch'a gli occhi miei»: rende un'altra cagione; e se la mia imagine spiace a gli occhi miei, molto più dispiacerà a' vostri.

4b «quanto lunge i' sono»: accenna che lo star lontano da la sua Donna il faccia parer più tosto brutto de l'usato, o per dolore, o per altra soverchia passione.

5 «Talchè quasi d'amarmi io vi perdono»: imita DANTE, il qual disse «Amore a nullo amato amar perdona», quasi l'amare sia pena, e se ciò è vero, la pena è perdonata. O quasi il non amare sia colpa: et in questa guisa si concede il perdono de la colpa.

6 «Benchè sian tutti amori i pensier miei»: tanto maggiore è la clemenza del perdonare, quanto è maggior l'amore.

7a «Nè fuor ch'un bel sembante»: se'l dono doveva esser convenevole, non poteva esser se non s'una bella imagine.

9 «In voi finite almen vostri desiri»: desidera ch'ella s'invaghisca di se medesima, a guisa di Narciso, per non haver gelosia per altra cagione.

II 5 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 34v, *Inf.* V: **103** Amore, a nullo amato] Amor, ch'a null'amato.

III 5 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 34v, *Inf.* V 103: Amor, ch'a null'amato amar perdona
Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx; la linea evidenzia una più ampia porzione testuale compresa tra i vv.100-108).

♦ **1** L'*esposizione* chiarifica la ragione per cui il poeta non fa dono all'amata del ritratto di sé stesso: poiché non ha apprezzato la sua persona, di conseguenza non dovrebbe accogliere benevolmente il suo ritratto e, dunque, le dona il ritratto di lei.

♦ **3b** La chiosa aggiunge, rispetto a *Osanna LXXXI, esposizione 3b*, un'ulteriore motivazione che spinge l'amante a non donare un proprio ritratto all'amata: se l'immagine dell'io lirico è spiacevole a sé stesso, non potrà essere gradito dalla donna.

♦ **4b** La distanza dalla donna amplifica la sensazione di dolore.

♦ **5** Per il verso 5 l'autore confessa di rifarsi al celebre verso di *Inf. V 103*: «Amore a nullo amato amar perdona», fonte già citata in *Osanna XXV, esposizione 3*, e di cui offre, ancora una volta, una spiegazione. La frase dantesca è illustrata da Tasso sulla base della correlazione tra amore e pena e, alla luce di tale linea interpretativa se nell'amare vi è la pena, la pena può esser perdonata, così come è detto nel v. 5 del sonetto tassiano. La riflessione si estende poi al non amare, nel quale, per il poeta vi è una colpa che può essere perdonata.

♦ **6** La comprensione del v. 6 è legata alla relazione tra la clemenza e l'amore: se vi è più clemenza del perdonare, vi è più amore.

♦ **7a** Il «bel semblante», una bella immagine è il dono più idoneo per l'amata.

♦ **9** Il poeta desidera che, come Narciso, la donna si invaghisca di sé stessa, vedendo la propria immagine ritratta e, in tal modo, egli non avrà motivo di essere geloso.

LXXXII

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE nel quale, servendosi di una metafora continuata⁶⁹⁶, l'io lirico «dimostra la prosperità» di amore⁶⁹⁷. I versi ruotano attorno ad un immaginario nautico di sicura memoria petrarchesca, come è lo stesso Tasso a dichiarare nell'unica *esposizione* della lirica, riproponendo l'impianto allegorico di *Rvf* CLXXXIX⁶⁹⁸ con l'immagine della navigazione, quale simbolo della passione amorosa, da cui deriva quella del remo (v. 5), in cui riconoscere «la forza propulsiva del pensiero o della volontà»⁶⁹⁹, quella della vela (v. 7), elemento capace di imprimere l'orientamento, della nebbia, figura dell'ostacolo (v. 9) e dei «duo lucenti amici segni» (v. 12), metafora per gli occhi della donna⁷⁰⁰. Nella riscrittura, il poeta cinquecentesco non solo si appropria della costellazione lessicale petrarchesca, ma rispetta la posizione degli elementi simbolici nel testo, facendo divenire il proprio rifacimento una perfetta risposta al sonetto dei *Fragmenta*.

Un raffronto tra le due liriche è, dunque, suggerito dall'autore, ma spetta al lettore individuare la variazione operata a partire dai versi del *Canzoniere*, per cogliere il valore da attribuire al *contendere* tassiano⁷⁰¹.

Dimostra la prosperità ne l'amore.

Passa la nave mia che porta il core,
Sotto un sereno ciel di stelle adorno,
Per queto mare, e sta la notte e'l giorno
Spiando i venti, al suo governo Amore.

4

A ciascun remo un bel desio d'honore

⁶⁹⁶ cfr. *Osanna* LXXXII, *esposizione* [1-14].

⁶⁹⁷ cfr. *Osanna* LXXXII, *argomento*. In E1 vi è la nota «nel quarto terzo libro» (cfr. TASSO 2016, p. 92).

⁶⁹⁸ Il sonetto è scarsamente annotato nell'esemplare di *Rime* petrarchesche dell'autore, con solo una postilla che si sofferma sull'espressione «incomincio a disperar» del v. 14 (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, cc. 332-333).

⁶⁹⁹ PETRARCA 2005, II, p. 872.

⁷⁰⁰

⁷⁰¹ cfr. *Osanna* LXXXII, *esposizione* [1-14].

Non teme di fortuna oltraggio e scorno;
Empie la vela e rasserena intorno
Aura di gioia e temprà il dolce ardore. 8

Nebbia non lenta mai di feri sdegni
Le sarte, che di fede e di speranza
Ha di sua man il mio Signore attorto. 11

E scopro i duo lucenti amici segni,
E vive la ragione e l'arte avanza,
Talch'io già prendo il desiato porto. 14

[1-14] La metafora continuata, come abbiamo detto, diviene allegoria. è dunque una gentile allegoria del suo amore, e contende con quella del PETRARCA: «Passa la nave mia colma d'oblio».

◆ [1-14] Nel sonetto si dispiega una metafora continuata che è «gentile allegoria», figura dell'amore del poeta. Archetipo testuale è *Rvf CLXXXIX 1*, fonte già citata, in un contesto estremamente simile, in *Osanna LIX, esposizione 1*, proprio per dare esempio e definizione dell'espedito della metafora continuata. Tasso afferma di *contendere* con il sonetto petrarchesco e si osservi come i termini della ripresa tassiana si comprendano meglio ponendo a confronto le singole partizioni metriche delle due liriche. Se in Petrarca la nave ha perso la rotta, ritrovandosi, in una stagione avversa, in mezzo ad una tempesta, la nave descritta da Tasso naviga in acque tranquille, sotto un cielo sereno con al governo Amore che, a differenza del sonetto trecentesco, non è «nimico» (*Rvf CLXXXIX 4*). L'abbandono dei tratti disforici del testo petrarchesco è anche nella seconda quartina che nell'*incipit* riprende il v. 4 di *Rvf CLXXXIX*: «A ciascun remo un penser pronto e rio». Anche in questo caso non vi è più un pensiero pronto al male, ma un «desio d'honore» che non teme i colpi di una fortuna avversa. Analogamente, nei sei versi conclusivi la nebbia non allenta più le sartie, come in Petrarca, e all'amante è dato finalmente scoprire i «lucenti segni», gli occhi dell'amata che nel poeta trecentesco, invece, si celavano.

LXXXIII

Il testo, così come il sonetto che segue⁷⁰², trae spunto da un paragone naturalistico proponendo, come detto nei rispettivi *argomenti*, similitudini con il mondo animale e, in particolare, con uccelli. In *Quel prigionero augel, che dolci e scorte*, infatti, il poeta istituisce un parallelismo tra la morte di un pappagallo, a cui la donna era particolarmente affezionata, al suo essere come un «cigno imprigionato»⁷⁰³. La coincidenza tra l'animale e Tasso non è perfetta in quanto alla «felice morte» nel seno della donna del pappagallo che da lei imparava «dolci e scorte note» (vv. 1-2), si contrappone la «dogliosa sorte» (v. 8) del poeta-cigno, che impara e canta ispirato da Amore (vv. 7-8). Traendo spunto dal sonetto bembiano *Quel vago prigioniero peregrino* (*Rime* XXXIX)⁷⁰⁴, citato in sede di autocommento, e collocandosi entro una ben nota tradizione amorosa con l'iterata morte, con la seguente rinascita al martirio (v. 9-10), e il non pianto a sollievo del dolore (v. 14), *Osanna* LXXXIII è una delle poche rime in cui il poeta accenna alla sua condizione di reclusione al Sant'Anna. Prima compreso nella raccolta amorosa del *Chigiano*⁷⁰⁵, nell'esegesi, infatti, vi sono nitide allusioni alla sua sofferenza, come dimostrebbe l'immagine non «neutrale sul piano autobiografico» della gabbia⁷⁰⁶.

Paragona la sua infelicità con la morte d'un papagallo ch'era stato caro a la sua Donna.

Quel prigionero augel, che dolci e scorte
Note apprendea dal tuo soave canto,
Morendo in sen ti giacque, e dal tuo pianto

⁷⁰² *Tu parti, o rondinella, e poi ritorni* (*Osanna* LXXXIV).

⁷⁰³ cfr. PRANDI 2014, p. 241. Il parallelismo tra la propria voce poetica e il cigno è caro a Tasso, come proverebbe il fatto che in *O magnanimo figlio* (*Rime* 668), il poeta si presenta come «cigno infelice» (cfr. *ivi*, p. 240).

⁷⁰⁴ Differente però è l'occasione del sonetto dell'acasiano rivolto a Elisabetta Quirini, scritto per offrire una spiegazione del sonetto precedente (cfr. DELLA CASA 2014, p. 124).

⁷⁰⁵ *Chigiano* CXXXIII. Leggermente differente la redazione dell'argomento, rispetto a quella che verrà data alle stampe nel 1591: «Ne la morte d'un pappagallo della sua donna fa comparatione della sua infelicità con quella» (cfr. TASSO 2004, p. 169).

⁷⁰⁶ cfr. PRANDI 2014, p. 241.

Bello honore ebbe poi, felice morte. 4

Io, cigno in mia prigion, nè scorno apporta
S'ardito è pur ne la mia lingua il vanto,
Quel che mi detta Amore imparo e canto,
Ma con diversa, e più dogliosa sorte. 8

Muoio sovente, e' l modo è via più fero,
Perchè al martir rinasco; e'n sì bel grembo
Non però trovo mai tomba o feretro. 11

E i lumi, ch'irrigar con largo nembo
Un che passò da gl'Indi a noi straniero,
Scarsi mi son, nè stilla io più n'impetro. 14

1a «Quel prigioniero augel»: il papagallo, chiamato dal Poeta «prigioniero» perch'egli sta in gabbia, ad imitazione di Monsignor DE LA CASA, il qual disse: «Quel vago prigioniero peregrino».

1b-2a «che dolci e scorte | Note»: così il PETRARCA: «Con tante note, e sì soavi e scorte».

2b «apprende dal tuo soave canto»: gli ucelli, i quali hanno la lingua larga, imparano di parlare, come dice ARISTOTELE ne l'Historia de gli animali.

5a «Io, cigno in mia prigion»: i cigni non sogliono tenersi in gabbia; però dimostra la sua infelicità maggiore.

6b «il vanto»: [il vanto] di chiamarsi «cigno», cioè vero poeta.

7 «Quel che mi detta Amore imparo e canto»: imita DANTE, il qual disse: «[...] Io mi son un, che quando | Amore spira, noto, et in quel modo, | Ch'ei detta dentro, vo significando». Et il Petrarca: «Colui che del mio mal meco ragiona, | Mi lascia in dubbio, sì confuso ditta».

9a «Muoi sovente»: come quel del PETRARCA: «Mille volte il dì muoi, e mille nasco».

10b «e'n sì bel grembo»: seguita la comparatione.

II 7 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 243r, *Purg.* XXIV: **53** et in quel modo] et a quel modo; **54** Ch'ei detta] Che detta

III 7 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 243r, *Purg.* XXIV 52-54: Et io a lui. Io mi son un; che quando | Amore spira, noto; Et a quel modo, | Che detta dentro, vo significando

Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. sn)

Postilla: N (marg. dx)

III 2b ARISTOTELE 1554, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47, c. 8v, *De natura animalium, liber secundus*: Aliis.n. longa, aliis brevis, aliis lata, aliis angusta, oium maxiem aialium post hoiem literas proferre nonnulla avium genera queunt, vidilicet ea praecipue, quibus lingua latior est lingua aut illam minorem operiendi ministram, nullum ex iis, quod ova pariunt super impositam suae arterie continet, sed meatum ipsum modo trahunt, modo laxant pro sui commodi desiderio, atque ita efficitur nequid ponderis in pulmonem delabatur.

Postilla: aves quibus lingua latior literas proferre queunt (marg. dx)

III 1b-2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 62, *Rvf* CCCXI 4: Con tante note si pietose & scorte

Postilla: note pietose, et scorte (marg. dx)

◆ **1a** «Quel prigioniero augel» è perifrasi per indicare il pappagallo, la cui prigione è la gabbia, modellata sul v. 1 del sonetto XXXIX di Della Casa, di cui si allega l'*incipit*. ◆ **1b-2a** L'espressione resa mosca dall'inarcatura che si snoda tra i versi 1-2 è variazione di *Rvf* CCCXI 4, verso postillato da Tasso a margine del suo esemplare (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 62). ◆ **2b** Veridicità e fondatezza scientifica al verso sono date dal riferimento all'insegnamento aristotelico, secondo cui gli uccelli, avendo la lingua larga, sono in grado di pronunciare parole. L'inserzione trova corrispondenza con il passo del secondo libro dell'*Historia animalium* in cui si discorre della varia grandezza della lingua degli uccelli, sintetizzato da Tasso con la postilla «aves quibus lingua latior literas proferre queunt» (cfr. ARISTOTELE 1554, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47, c. 8v). ◆ **5a** L'autore spiega il senso profondo del verso: la condizione di infelicità in cui si trova è acuita dal fatto che i cigni non dovrebbero essere in una gabbia. ◆ **6b** All'animale del cigno è associato, secondo la tradizione lirica, il poeta. ◆ **7** La passione amorosa è impulso per il nascere della poesia, come per i versi danteschi di *Purg.* XXIV 52-54, annotati nel postillato tassiano con la chiosa di promemoria «N» (cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 243r, cfr. PUZZO 2021-2022, p.

334), e per quello petrarchesco di *Rvf* CXXVII 6. Dal sesto verso di *In quella parte ov' amor mi sprona* Tasso desume il verbo «dettare», non mutuando, però, l'elemento della confusione («sì confusa ditta»). ♦ **9a** Il morire spesso del poeta è analogo a quello descritto da Petrarca in *Rvf* CLXVI 13. ♦ **10b** Chiosa di natura retorica che mette in luce il successivo svilupparsi della «comparazione».

LXXXIV

L'accostamento tra Amore e una rondinella è la *comparatione* su cui si impernia il sonetto *Tu parti, o rondinella, e poi ritorni*, di testura ABAB ABAB CDE CDE⁷⁰⁷. L'allocuzione alla rondine è trasposizione in volgare di una celebre anacreontica, quasi certamente letta nella traduzione di Henri Estienne del 1554⁷⁰⁸, ma citata nell'autocommento nella sua originaria veste greca⁷⁰⁹. Come ha finemente notato Daniele, il testo se da un lato risulta percorso da «tensioni generate all'interno da opposte realtà (parti-ritorni, state- verno, tu- io, ecc.)», dall'altro è segnato da un forte senso di unità dato da una forte incidenza di rime ricche (*nido : annido; soggiorni : giorni; s'impenna : penna*)⁷¹⁰.

Un'impronta madrigalistica è, inoltre, suggerita dal prevalere della paratassi nella sirma, ove lo schema rimico (CDD CEE) determina la presenza di due distici. Nella reinterpretazione tassiana del motivo anacreontico si osserva, dunque, uno scambio e un avvicinamento delle due forme liriche del sonetto e del madrigale, che concorrono a ricreare una *omogeneità linguistica*, «stilisticamente nobile, contesa a tratti tra un realismo rappresentativo (che comporta l'immissione in poesia di un io privato molto concreto, come mai prima) e una blandizie formale avviata sul crinale del Barocco»⁷¹¹.

La prosa esegetica, fatta eccezione dell'*esposizione* con il rinvio ad Anacreonte ove «comprendiamo di essere in un cuore *generativo* della poetica dell'autore»⁷¹², è improntata sulla raccolta di informazioni geografiche esornative rispetto ai versi.

⁷⁰⁷ Lo schema metrico è un *unicum* nel *liber* amoroso tassiano.

⁷⁰⁸ cfr. DANIELE 1994, p. 322 e TROTTI 2011, p. 219. La versione latina dell'ode di Anacreonte si caratterizza per «intensi esiti linguistici (nidulata/ nidulatur; pullus/ pipitus/ pipiones)» e per l'impiego di vezzeggiativi (cfr. BASILE 1984, p. 114). Si riporta di seguito il testo: «Hirundo, tu quidem annis | is singulis redisque: | tu aestate nidulata | bruma soles latere, | Nilum petensve Memphin. | Amor sed usque nostro | in corde nidulatur. | Pullus. fit unus, ales: | hic conditur sub ovo | hic semiclusus extat. Hiantium iugis pipitus est amorum. | Alunt pipiones | maiusculi minores. | Hi rursus educati, | gignunt, novos et ipsi. | Quid me, quid ergo fiet? | Nam turba amorum est | ut iam lingua non possit explicari» (ANACREONTE 1554, c. 102).

⁷⁰⁹ cfr. *Osanna* LXXXIV, *esposizione* [1-2].

⁷¹⁰ cfr. DANIELE 1994, p. 322.

⁷¹¹ *ibidem*.

⁷¹² BASILE 1984, pp. 112-113.

Paragona Amore a la rondinella, mostrando come faccia il nido nel suo cuore.

Tu parti, o rondinella, e poi ritorni
Pur d'anno in anno e fai la state il nido,
E più tepido verno in altro lido
Cerchi su'l Nilo, e'n Menfi altri soggiorni. 4

Ma per algenti o per estivi giorni,
Io sempre nel mio petto Amore annido,
Quasi egli a sdegno prenda in Pafo e 'n Gnido
Gli altari, e i tempi di sua madre adorni. 8

E qui si cova, e quasi augel s'impenna,
E rotta molle scorza uscendo fori,
Produce i vaghi e pargoletti Amori. 11

E non gli può contar lingua nè penna,
Tanta è la turba, e tutti un cor sostiene
Nido infelice d'amorose pene. 14

[1-2] Imita ANACREONTE in que' versi, dov'egli parla similmente a la rondinella: «Σὺ μὲν φίλη χελιδόν | Ετησίη μολοῦσα | Θέρει πλεκεις χαλιῶ, | [...] Η νεῖλον ἢ πὶ μίρφιν».

4a «Cerchi su'l Nilo»: il Nilo è fiume famosissimo de l'Egitto, dove non solamente la rondine, ma gli altri ucelli sogliono svernare, perché ivi la regione è tepidissima, e sopra quella parte chiamata il Delta, da la similitudine del Δ, lettera greca, non suole mai piovere o nevicare, tanto il cielo in ogni stagione è sereno.

4b «e'n Menfi altri soggiorni»: Menfi già fu città regia de l'Egitto, dove son le piramidi, come tra' nostri scrisse il BEMBO. Hoggi è per aventura detta il Cairo, ch'al tempo de' nostri avoli fu regia de' Soldani.

7b «Pafo»: oggi Zaffo, città in Cipri consacrata a Venere.

7b «Gnido»: similmente luogo dov'era adorata.

9a «E qui si cova»: descrive poeticamente e dimostra con la comparatione de gli ovi de la rondinella, come da un'amore nascono mille amori, e da un desiderio mille desiderij.

I [1-2] ANACREONTE 1554, *Anacr.* 33, c. 101 : 5 Η νεῖλον ἢ πὶ μίρφιν] Ἡ Νεῖλον ἢ πὶ Μέμφιν

◆ [1-2] Tasso imita l'*Anacreontica* 33, di cui cita solo i primi cinque versi. La citazione consente al lettore di apprezzare la stretta aderenza tra l'antico archetipo e la realizzazione tassiana che funge quasi da una traduzione in volgare. L'autore cinquecentesco apre, infatti, il sonetto rivolgendosi alla rondinella la quale, dopo aver nidificato, vola verso i territori tra il Nilo e Menfi, basando il paragone tra la rondine e Amore sull'immagine del loro rispettivo *annidarsi*, l'uccello nel suo nido, Amore nel cuore dell'innamorato. Nella glossa di commento viene taciuta la mediazione della versione latina di Henri Estienne, necessaria per il poeta per la lettura e la comprensione dell'ode greca. ◆ **4a** Chiosa di natura erudita nella quale Tasso si dilunga in un *excursus* sul Nilo e sulla regione entro cui scorre il corso d'acqua. L'area si caratterizza per le temperature miti, le quali favoriscono la migrazione degli uccelli durante la stagione invernale. L'autore propone, inoltre, un'origine etimologica del sostantivo «delta» che, per la sua forma triangolare somiglia alla lettera greca. Le informazioni riportate risultano accessorie rispetto all'interpretazione del testo poetico. ◆ **4b** Menfi è antico nome per Il Cairo, capitale dell'Egitto, ed è città famosa per le piramidi, come già scrisse Bembo. L'allusione è a Bembo, *Stanze* XIII 1: «Le piramidi et Memphi poi lasciate». ◆ **7b** *Esposizione* di carattere erudito. Il poeta precisa che Gnido era la città dove era adorata la dea Venere. ◆ **7b** Si specifica che Cipro, come Gnido, era città sacra alla dea. ◆ **9a** La chiosa, esplicitando il nucleo essenziale su cui è impostata la «comparatione» tra la rondine e amore, tocca il tema anacreontico dei tanti amori.

LXXXV

Nel sonetto *Io non cedo in amar, Donna gentile* di testura ABBA ABBA CDC DCD, Tasso «si gloria d'Amore e di fede secreta»⁷¹³. Il poeta, nascondendo nel suo cuore l'«interno affetto»⁷¹⁴, si propone all'amata, diverso da chi («altri», v. 7) manifesta la passione amorosa con quei topici «segni» di Amore, gli sguardi, l'aspetto umile, le parole, che sono nel testo enunciati in un'ordinata serie enumerativa (seconda quartina)⁷¹⁵. L'allusione potrebbe essere al Pigna, il quale corteggiò Lucrezia⁷¹⁶, mostrandosi («si veggia», v. 7) «soggetto» all'amore della donna con i sospiri e con il suo «leggiadro stile» (vv. 7-8). Nelle due terzine, all'immagine di chi, che nell'inseguire l'amata appare come un cane selvaggio che rincorre la daina (v. 11)⁷¹⁷, si contrappone quella dell'io lirico, il quale se ricerca nel cuore la sua amata, non è visto dagli altri⁷¹⁸. Il confronto è preludio per l'esaltazione finale del poeta che, nei due simmetrici versi conclusivi⁷¹⁹, afferma con forza e decisione che la «nascosta fiamma» e la «secreta fede» sono per lui motivo di vanto e di gloria.

Si gloria d'Amore e di fede secreta.

Io non cedo in amar, Donna gentile,
A chi mostra di fuor l'interno affetto,
Perché 'l mio si nasconda in mezo'l petto,
Nè co' fior s'apra del mio novo aprile. 4

Co' vaghi sguardi, e co'l semblante humile,
Co' detti sparsi in variando aspetto,
Altri si veggia al vostro amor soggetto,
E co' sospiri, e con leggiadro stile. 8

⁷¹³ *Osanna LXXXV, argomento.*

⁷¹⁴ I versi della prima compartizione metrica sono modulati sull'opposizione tra ciò che è mostrato e ciò che è celato («di fuor-interno», v. 2; «si nasconda-s'apra», vv. 3-4).

⁷¹⁵ cfr. *Osanna LXXXV, esposizione 5a.*

⁷¹⁶ cfr. TASSO 1994, I, p. 132 e SOLERTI 1895, I, pp. 168 e sgg.

⁷¹⁷ La prima terzina è interamente costruita sull'iterazione del «quando» per polisindeto a introdurre proposizioni temporali che presentano situazioni contrastanti e opposte

⁷¹⁸ L'«altri no'l vede» del verso 12 richiama, per contrasto, il «si veggia» del v. 7.

⁷¹⁹ Alla'anafora «e sol» segue, nei due versi, l'elemento verbale e gruppo aggettivo-sostantivo.

E quando gela il cielo e quando infiamma,
E quando parte il sole e quando riede,
Vi segua, come il can selvaggia damma. 11

Ch'io se nel cor vi cerco, altri no'l vede:
E sol mi vanto di nascosa fiamma,
E sol mi glorio di secreta fede. 14

1a «Io non cedo in amar»: dice di non ceder ne gli effetti d'Amore, bench'egli ceda ne l'apparenze.

4 «Nè co' fior s'apra del mio novo aprile»: chiama «fiori del suo novo aprile» i pensieri de la sua età giovanile, o i versi, o le rime, o altra si fatta cosa.

5a «Co' vaghi sguardi»: numera molti segni d'Amore, a niun de' quali dimostrando il suo, si gloria d'Amore e di fede secreta.

♦ **1a** Il poeta afferma di non essere inferiore nell'amore rispetto a coloro che lo dimostrano più esplicitamente, nonostante non mostri i segni della passione. ♦ **4** I «fiori del suo novo aprile» è metafora per indicare i «pensieri» della giovinezza, i «versi» o le «rime». Per l'analogia aprile-giovinezza cfr. *Osanna* III 1 e *Osanna* III, *esposizione* 1. ♦ **5a** L'*esposizione*, seppur citi solo il primo emistichio del v. 5, commenta i vv. 5-14. Dal verso 5 prende avvio l'enumerazione dei tanti «segni d'Amore», nessuno dei quali è mostrato dal poeta che si gloria d'Amore e del suo tener nascosta la passione. Nella chiosa Tasso incorpora la prosa dell'*argomento*.

LXXXVI

Con il sonetto *La man, ch'avolta in odorate spoglie*⁷²⁰, Tasso riprende il motivo del guanto che copre la mano⁷²¹. Se nella prima quartina l'amante intona un elogio della mano dell'amata, avvolta in «odorate spoglie»⁷²², che potrebbe addirittura far arrossire la fredda neve⁷²³, nella seconda, nella successione di tre interrogative, esprime il dubbio che a lui sia negata la possibilità di vedere la mano nuda. Nelle terzine, sintatticamente unite, il poeta si rivolge direttamente all'oggetto della lode, chiamandola «bella e rigida» (v. 9)⁷²⁴ e pregandola che almeno, non mostrandosi a lui pietosa, gli conceda la morte, come una Parca.

Nell'esegesi l'autore ripercorre la lirica sottolineando gli espedienti retorici, dedicando altresì spazio ad una piccola dissertazione di puro gusto erudito, desunta dagli *Opuscola* di Plutarco, sul processo di produzione di odori in Arabia e in India e su Alessandro Magno⁷²⁵.

*Si duole de la mano de la sua Donna, la quale ella tenea il più delle volte
ascosa nel guanto.*

La man, ch'avolta in odorate spoglie
Spira più dolce odor che non riceve,
Faria nuda arrossir l'algente neve,
Mentre a lei di bianchezza il pregio toglie.

4

Mi starà sempre ascosa? E le mie voglie
Lunghe, non fia ch'appaghi un guardo breve?
S'avara sempre a me sue gratie hor deve,

⁷²⁰ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. Il componimento nel *Chigiano* è nel Libro secondo, compreso tra le rime in lode di Laura (cfr. *Chigiano* CVIII).

⁷²¹ cfr. *Osanna* IX, *Osanna* XXXVIII.

⁷²² Il sintagma ricorre in *Osanna* XXXVIII 12.

⁷²³ Diversa la lezione del v. 3 in C («E ch'ignuda arrossir fa poi la neve») ove vi è il modo indicativo, «fa», scartato poi in *Osanna* in favore del condizionale «faria», quasi a rendere più espressiva la straordinarietà dell'immagine.

⁷²⁴ La dittologia ricalca l'espressione petrarchesca «bella ignuda mano» (*RvfCC* 1). L'appello alla mano in conclusione del testo è tratto comune con la ballata *Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto* (*Osanna* IX). Per la ripresa del motivo cfr. MARTINI 1984, p. 100.

⁷²⁵ Sull'utilizzo del volume nel periodo di composizione della *Risposta di Roma a Plutarco* cfr. RUSSO 2002, p. 237, nota 15.

Il mio nodo vital perchè non scioglie?	8
Bella e rigida man, se così parca Sei di vera pietà, che'l nome sdegni Di mia liberatrice a sì gran torto,	11
Prendi l'ufficio almen d'avara Parca. Ma questo carne un bel sepolcro hor segni: - Vive la fede, ove il mio corpo è morto. -	14

1 «La man, ch'avolta in odorate spoglie»: nel guanto.

2 «Spira più dolce odor che non riceve»: o perchè sia prima profumata, o per lo temperamento de la sua complessione. Imperochè sì come l'India e l'Arabia e l'altre calde regioni producono gli odori, così le complessioni di simil temperatura possono spirar buono odore; laonde il sudore ancora d'Alessandro il grande odorava, sì come PLUTARCO ne la sua *Vita*.

3-4 «Faria nuda arrossir l'algente neve, | Mentre a lei di bianchezza il pregio toglie»: hiperbole, o smoderamento nel lodare.

5a «Mi starà sempre ascosa»: ne dimanda quasi dubitando, e poi conchiudendo per la parte opposta al suo desiderio, chiede la morte.

9a «Bella e rigida man»: affettuosa conversione e a la mano.

♦ **1** Perifrasi per indicare il guanto. ♦ **2** Della mano dell'amata si loda, nel verso, la nota olfattiva, dicendo che essa profuma o per qualità innata, o a causa di un processo di «complessione», un processo spiegato ricorrendo all'esempio dell'India e dell'Arabia, regioni famose per la produzione di profumi, i quali derivano, appunto, dalle «complessioni di simil temperatura». Il poeta aggiunge che, per lo stesso principio, il sudore di Alessandro profumava (cfr. PLUTARCO 1532, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2, *De fortuna vel virtute Alexandri*, 4, 1-8; cfr. TASSO 2016, p. 281). L'aneddoto su Alessandro è di puro gusto esornativo rispetto alla comprensione del verso. ♦ **3-4** *Esposizione* retorica. Tasso mette in rilievo l'iperbole dei vv. 3-4, figura che esprime poeticamente uno «smoderamento» nella lode. ♦ **5a** La chiosa,

nonostante citi parzialmente il v. 5, chiosa i vv. 5-14. ♦ **9a** *Esposizione* di natura retorica nella quale l'autore evidenzia l'apostrofe alla mano.

LXXXVII

Nel sonetto, di schema ABBA ABBA CDC DCD, il poeta dice che se l'amata ha a cuore le sue sofferenze, allora apprezzerà anche la sua morte⁷²⁶. La struttura chiastica «Bella Guerriera mia» «vostro orgoglio» (v. 1), con cui si definisce il nuovo ruolo della donna nel suo essere «guerriera»⁷²⁷, nemica del poeta e orgogliosa, dà avvio all'andamento argomentativo del componimento segnato da un iniziale movimento ipotetico. Gli aggettivi possessivi «mia» e «vostro» impostano il discorso su di un piano di reciproca correlazione tra l'amata e l'amante, il cui stato emotivo è ben restituito nell'ossimoro della dolcezza degli «amari affanni» (v. 6)⁷²⁸. La donna ha, invece, gli occhi pieni di grazia ma, al contempo, «di pietate avari» (v. 7), un'opposizione risolta nel parallelismo «molle petto»⁷²⁹-«duro scoglio»⁷³⁰ (v. 8). La virtù dell'amata è ora nel suo essere ingrata e i «sospiri» e i «pianti» del poeta che, sin qui, avevano accompagnato la sua esperienza amorosa e poetica⁷³¹, non saranno più segni manifesti del suo segreto amore. Ne deriva la decisione dell'io lirico di «armare di sdegno le sue rime»⁷³².

Dice che s'a la sua Donna sono cari i suoi martiri, de' quali egli per suo amore si compiace, al fine le sarà cara ancora la sua morte.

Bella Guerriera mia, se'l vostro orgoglio

⁷²⁶ Presente in E2, sul margine sinistro accanto ai versi vi è la postilla «Nel p[ri]mo libro» (cfr. TASSO 2016, p. 98).

⁷²⁷ La connotazione è antica, trovando riscontri nella lirica trobadorica in Bernart de Ventadorn, *Lancan vei la folha*, 44 (cfr. PETRARCA 2004, p. 85) e nella produzione didattica e lirica in volgare, nelle *Laudes de Virgine Maria* di Bonvesin da la Riva e nella canzonetta siciliana anonima *Quando la primavera*, 31-32 (cfr. PETRARCA 2005, I, p. 92).

⁷²⁸ «Amari affanni» è clausola desunta da *Spirto gentile, che ne' tuoi verdi anni* di Guidiccioni (cfr. GUIDICIONI 2006, p. 139: «pon dal ciel mente in quanti amari affanni»), presente anche nella *Gerusalemme Conquistata* (cfr. *Ger. Conq.* XXI: «lascerei pur (tempra gli amari affanni)»). Si osservi come in *Osanna* LXXXVII 6 l'iperbato dia rilievo all'elemento verbale «sento», posto al centro del verso, ad evidenziare la percezione dell'amante. Si noti, infine, la compattezza fonica dei vv. 5-6, data dall'insistenza sul gruppo do- iniziale nelle tre parole chiave del passaggio argomentativo («DOLor... DOglio... DOLcezza...»).

⁷²⁹ cfr. *Rvf* CXXIX 30 e Bembo, *Rime* 55 [LV] 12.

⁷³⁰ Tessera di tradizione cfr. Bembo, *Stanze* 29, 4 Della Casa, *Rime* III, 14, Stampa, *Rime* 2, 258, 3. Nel canzoniere amoroso tassiano ricorre già in *Osanna* XL 8: «Verde colle, ermo lido e duro scoglio?».

⁷³¹ cfr. *Osanna* XXXI 2; *Osanna* LXVII 8; *Osanna* LXVII, *esposizione* 7a.

⁷³² MARTINI 1984, p. 100.

E la vostra bellezza in voi son pari,
Nè questi versi havete in pregio o cari,
Ma le mie pene, io men languir non voglio. 4

E mi piace il dolor, quando io mi doglio
E dolcezza sento io d'affanni amari,
Occhi di gratia e di pietate avari,
Nel farsi un molle petto un duro scoglio. 8

E se l'esser ingrata è 'l vostro honore,
O, se vi pare, i miei sospiri e i pianti
Non sian più fiori homai d'occulto Amore, 11

Ma de la fede a' miei pensier costanti,
Morte sia il frutto, e di passarmi il core
Una candida man si glori e vanti. 14

1a Guerriera mia: «guerriera», secondo l'usanza de' poeti toscani, è detta la Donna amata, la qual nieghi di compiacere a l'amante, e sia con lui in qualche discordia, perch'ogni discordia in un certo modo è guerra.

1b-2 «se 'l vostro orgoglio | E le vostre bellezze in voi son pari»: ciò è detto conditionalmente, perchè prima disse il Poeta che la bellezza de la sua Donna era maggiore de la sua crudeltà, laonde segue ch'ella non sia tanto vaga de la sua morte, quanto del suo disprezzo. Per questa cagione non fa stima de' suoi versi, ma de le sue pene, non perchè siano mortali, ma perchè diminuivano la di lui riputatione, laonde il Poeta, offeso ne la riputatione poetica, ne languisce, e ne vuole morir per affanno e per dispetto.

5a «E mi piace il dolor»: per contraria cagione a quella detta prima, non perchè la sua Donna ne goda, ma perchè di superba ch'ella è, la fa parer similmente crudele.

6 «E dolcezza sento io d'affanni amari»: qui ci va de la riputatione del Poeta, però sente dolcezza de l'amaritudini.

7 «Occhi di gratia, e di pietate avari»: affettuosa conversione a gli occhi.

9 «E se l'esser ingrata è il vostro honore»: se riponete l'honor ne l'ingratitude, non vi dee bastar ch'io pianga e ch'io sospiri, ma devete uccidermi, perchè questa sarà la maggior gloria che possiate aspettarne.

I 2 le vostre bellezze] la vostra bellezza; 9 è il] è'l

♦ **1a** Alla donna il poeta si rivolge con l'appellativo «guerriera», epiteto usuale nella tradizione lirica toscana per riferirsi all'amata che muove guerra all'amante. Con la dicitura «poeti toscani» Tasso potrebbe intendere Petrarca e pensare, ad esempio, al sonetto *Mille fiate, o dolce mia guerriera* (Rvf XXI; nel postillato tassiano di Petrarca, in corrispondenza del sonetto petrarchesco, l'espressione «dolce mia guerriera» è annotata con la nota «guerrera per nemica». cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 39, Rvf XXI 1). Similare modalità di accenno a Petrarca è in *Osanna VIII, esposizione 2a*. ♦ **1b-2** L'orgoglio e la bellezza della donna sono di pari valore. La parità stabilita tra le due componenti non entra in contrasto con quanto affermato in *Osanna LXIII*, quando il poeta dice che la bellezza dell'amata supera la sua crudeltà (cfr. *Osanna LXIII, esposizione 1a*), per cui ella non è così desiderosa della sua morte, quanto del suo disprezzo. Ne consegue, come espresso nei versi 3-4, non citati nella chiosa, ma sottintesi nel ragionamento portato avanti da Tasso, che la donna non ha a cuore i suoi versi, bensì le sue sofferenze, non perché esse lo portino alla morte, ma perché ne fanno venir meno la reputazione poetica, per cui l'amante ne risulta offeso nella sua veste di poeta, desiderando la morte per affanno e dispetto. L'espressione «ciò è detto conditionalmente» è anche nella *Risposta alle opposizioni d'incerto fatte al sonetto in morte di Pietro Spino*, sempre in un analogo contesto di legittimazione (cfr. TASSO 1875, II, p. 147). Si osservi, infine, che l'*esposizione* attesta una variante singolare (cfr. TASSO 2016, p. 282). ♦ **5a** Il piacere provato dall'amante nella condizione di dolore trova spiegazione in una ragione contraria a quella presentata in *Osanna LXXXVIII, esposizione 1b-2*. Il piacere non è legato al godere della donna, ma alla sua superbia, che la fa sembrare crudele. ♦ **6** Il sentire la dolcezza nell'amarezza dei tormenti è

condizione tipica della fenomenologia amorosa e, come indicato nella glossa, concerne la reputazione del Poeta. ♦ 7 Chiosa di natura retorica in cui il poeta mette in rilievo la figura dell'apostrofe agli occhi. ♦ 9 La donna fa consistere il suo onore nella sua ingratitudine e, dunque, non basta che il poeta pianga, ma sarà necessario che egli venga ucciso affinché ne derivi maggiore gloria.

LXXXVIII

Il tema della «riputazione del Poeta», toccato in *Bella Guerriera mia, se'l vostro orgoglio* e nelle relative chiose di commento, rimane centrale in *Osanna LXXXVIII*, sonetto di testura ABBA ABBA CDE EDC, ove l'argomentazione di *Osanna LXXXVII* si iscrive in una definita struttura narrativa, cosicché alla riflessione si aggancia il racconto di un preciso episodio. L'io lirico si rammarica per il gesto della donna che, mostrando la sua lettera d'amore, fa trasparire tutto il disprezzo per la sua poesia⁷³³. In un contesto oramai mutato, il piacere, che prima l'amante sperava di poter derivare da amore, non può che essere ora ricavato da un sentimento di sdegno. La dimensione letteraria pervade la prima quartina, ove Tasso, con un intento programmatico, fissa i termini del suo fare poetico, che si concretizza nell'espressione del suo «interno e chiuso affetto [...] adorno in rime | in poche note e'n puro stile» (vv. 1-3)⁷³⁴, e in un canto che, seppur «sublime» (v. 6), è disprezzato dalla donna.

Si duole che le sue lettere siano mostrate con suo disprezzo, sperando dal suo sdegno altrettanto piacere, quanto gli prometteva l'amore.

Quella secreta carta, ove l'interno
E chiuso affetto mio, ch'adorno in rime
In poche note e'n puro stil s'esprime,
Voi dimostrando, mi prendeste a scherno. 4

Né solo con questi occhi homai discerno
Che mal gradite il mio cantar sublime;
Ma con essi veggio io, come e' si stime
Favola vile, e con mio sdegno eterno. 8

Hor quanto di voi spero, Amor se'l vede,
Mentre ei guarda e consente, e se n'infinge

⁷³³ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 268.

⁷³⁴ *Puro stile* è dichiarazione non inusuale in Tasso, cfr. *Rime* 1193, 12: «od altro così puro e dolce stile».

Che riveliate i miei pensier secreti. 11

Ma par che sdegno anco sperar mi vieti
Quel ch'io sperava, e dolce a l'alma hor finge
La vendetta via più d'ogni mercede. 14

1a «Quella secreta carta»: intende d'una lettera amorosa scritta con poche parole, ma con molto affetto.

4a «Voi dimostrando»: il disprezzo consiste nel palesare le cose che'l Poeta voleva tener occulte.

5a «Né solo con questi occhi»: detto con maggior espressione.

6 «Che mal gradite il mio cantar sublime» è lecito alcuna volta il lodarsi e conviene a' poeti per antica usanza.

7b-8a «come e' si stime | Favola vile»: cioè ignobile, come son le comedie, e l'altre sì fatte.

9 «Hor quanto di voi spero, Amor se'l vede»: cioè il vostro amore, il quale è volto ad altra parte e sa ch'io non ho corrispondenza.

12 «Ma par che sdegno»: lo sdegno non consente ch'io spero la vostra gratia, com'io sperava, ma quella d'altri, con la quale io possa vendicarmi.

13-14 «e dolce a l'alma hor finge | La vendetta via più d'ogni mercede»: la vendetta è in guisa dolce, che fa dolce l'ira, come disse DANTE: «Dolce fa l'ira tua nel | tuo secreto». E prima HOMERO haveva detto che l'ira era più dolce del mele. E ciò ARISTOTELE estimò ch'avvenisse per la speranza de la vendetta, come si legge nel secondo de la sua *Retorica*.

II 13-14 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 233v, *Purg.* XX: **96** Dolce fa] fa dolce

III 13-14 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 233v, *Purg.* XX 96: Fa dolce l'ira tua nel tuo secreto.

Postilla: Omero chiama dolce l'ira più che mele (marg. dx)

III 13-14 OMERO 1541, Department of Rare Books 14, c. 348r, *Iliad*. XVIII, 105-110: *homines oriretur, et ira, quaetiam sapientissimorum perturbat, et longe dulcior melle humana pectora tanquam fumus obnubit, in quam me nunc etiam impulit rex Agamemnon.*

Postilla: Dolcezza dell'ira (marg. sn)

◆1a La «secreta carta» è una lettera d'amore, di breve estensione, ma composta con «molto affetto». «Poche parole» è parafrasi per «poche note». L'*esposizione*, seppur citi solo parzialmente il primo verso, offre un compendio dei vv. 1-3. ◆4a Il mostrare e il non tenere nascosta la lettera è motivo di disprezzo per il poeta-amante. Il motivo della segretezza della passione amorosa richiama *Osanna* LXXXV ◆5a Il poeta vede una forte espressività nel verso 5, forse data dal deittico «questi». ◆6 Nella chiosa il poeta legittima l'attributo «sublime» apposto al suo canto, sostenendo che il poeta, «per antica usanza», può qualche volta lodarsi. ◆7b-8a L'amata considera la poesia dell'amante «favola vile», bassa come basse sono le commedie o i generi affini. In tale svalutazione poetica è insita la ragione dello sdegno dell'io lirico. Il termine «favola» è petrarchesco (cfr. *Rvf* I, 10-11). cfr. PUZZO 2021-2022, p. 268. ◆9 L'amore della donna si volge ad altri e il poeta sa di non essere corrisposto. ◆12 Il sentimento dello sdegno non permette al poeta di confidare nella grazia della donna, come sperava, ma in quella d'altri, così da potersi vendicare. ◆13-14 La vendetta prospettata nella sezione conclusiva del sonetto è dolce, come dolce è l'ira secondo Dante (cfr. *Purg.* XX 96) e Omero che, in *Iliad*. XVIII 109, dice che l'ira è più dolce del miele. La dolcezza insita nel sentimento cantata dal poeta greco suggestiona a tal punto Tasso che, nell'esemplare Sessa della *Commedia*, a margine del verso dantesco allegato alla chiosa scrive «Omero chiama dolce l'ira più che mele», rinviando al passo dell'*Iliade* alluso nel commento. Base teorica per l'associazione è nella *Retorica* aristotelica, ove si dice che il piacere scaturisce dalla speranza di vendicarsi, ricordando la correlazione omerica tra l'ira e il miele (cfr. ARISTOTELE 2014, p. 155, *Ret.* II 1378b). Il relativo passaggio non è oggetto di annotazione da parte di Tasso nel suo postillato con l'opera filosofica (cfr. ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, c. 51r).

LXXXIX

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE ECD di cui si conservano nel manoscritto *Chigiano* due diverse redazioni⁷³⁵. La «leggiadra e bella» (v. 2) donna, fedele ad altri è, invece, «spietata e fella» (v. 3)⁷³⁶ con l'amante, rifiutando un suo invito durante il ballo. Deciso a vendicarsi, l'io lirico, disprezzato nella sua veste di poeta e amante, si chiede se, non cantando «amorosamente» per onorare l'amata come prima⁷³⁷, diverrà ora, preso da ira e sdegno, «muto e roco» (v. 10).

Nel volgere la poesia contro la donna, i versi divengono, dunque, secondo l'antica tradizione che affonda le sue radici in Archiloco di Paro e in Pindaro, un'arma con la quale vendicarsi sull'amata, su chi «superba» si prende gioco del poeta e dei suoi carmi (ultima terzina).

Nell'autocommento Tasso recupera la riflessione oraziana sul genere del giambo maturata nell'*Ars Poetica*⁷³⁸ per mostrare la nuova forza polemica dei suoi versi, che nelle terzine si esplicita con un lessico di marca bellica, «armarne» (v. 11), «pungenti e fervide armi» (v. 12), «quadrelle» (v. 13).

Si duole d'una repulsa nel ballo e pensa di vendicarsi.

Mal gradite mie rime, in vano spese
Per honorar Donna leggiadra e bella,
Ch'altrui fedele, a me spietata e fella,
Nega la man che già m'avinse e prese.

4

⁷³⁵ cfr. TASSO 2004, pp. 81-82; TASSO 2016, p. 100. Le due differenti redazioni sono anticipate da due diversi *argomenti*, a c. 43v si legge «Per soverchio sdegno conceputo, mostra desiderio di scriver alcuna cosa in biasmo de la sua donna», mentre a c. 42v vi è l'*argomento* «Parlando con la sua Donna, dice d'esser tanto odiato da lei quanto altri amato, ma ch'egli l'ami [...]» (cfr. TASSO 2004, p. 81). Nell'*argomento* di *Osanna*, rispetto a quelli del *Chigiano*, si mette in risalto l'episodio del rifiuto della donna durante il ballo, da cui deriva il desiderio di vendetta da parte dell'io lirico. Si noti, infine, che la versione del sonetto trascritta a c. 43v è usata come base testuale per le stampe successive (cfr. TASSO 2016, p. 100).

⁷³⁶ Il verso 3 è perfettamente bipartito nella duplice rappresentazione della donna. La dittologia «spietata e fella» ricorre in un contesto analogo in *Donna, il vostro disprezzo e'l mio disdegno* (Rime 329, 6).

⁷³⁷ *Osanna* LXXXIX, *esposizione* 2a.

⁷³⁸ La conoscenza tassiana dell'opera di Orazio è provata, oltre che dalla già citata stampa del 1483 (cfr. ORAZIO 1483), dal postillato, oggi della Biblioteca Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 37, con il commento di Robortello (cfr. ORAZIO 1518, Stamp. Barb. Cr. Tass. 37; cfr. CARINI 1962, p. 107; BALDASSARRI 1999, p. 406).

Aspre repulse, hor fia che tante offese
Sostenga, e celi hor questa ingiuria hor quella,
Nè scuota il giogo ancor l'anima ancella
E non estingua le sue fiamme accese? 8

Dunque, s'amando i pareva già canoro,
Hor disdegnando sarò muto e roco,
Nè d'armarne oserò lo stile e i carmi? 11

Chè queste ancor pungenti e fervide armi
Come quadrella son di lucido oro;
Ma la superba hor se le prende a gioco. 14

1a «Mal gradite mie rime»: volge il parlare a le sue rime, come fece il PETRARCA: «Ite rime dolenti al duro sasso». E l'uno e l'altro fu mosso da passione, nondimeno da passion diversa.

1b «in vano spese»: perche gli erano negati premi leciti e que' favori che sogliono esser conceduti.

2a «Per honorar»: rende la cagione per la quale amorosamente poetava, e mostra il fine del suo poetare.

5a «Aspre repulse»: a differenza di quelle di Mad[onna] Laura, che furono «placide repulse».

5b-6 «hor fia che tante offese | Sostenga, e celi hor questa ingiuria hor quella»: cioè d'esser disprezzato, come amante e come poeta.

7a «Ne scuota il giogo» intende il giogo de la servitù amorosa, il quale più volte havea scosso il PETRARCA, sì com'egli medesimo afferma: «Del bel giogo più volte indarno scosso».

8 «E non estingua le sue fiamme accese»: i suoi desideri.

9 «Dunque s'amando i pareo già canoro»: l'Amore è poeta e musico e, come si ci legge appresso PLATONE, sa tutte le arti.

10 «Hor disdegnando sarò muto e roco»: lo sdegno et l'ira impediscono la voce.

11 «Nè d'armarne oserò lo stile e i carmi»: cioè «armar di sdegno», ad imitatione d'HORATIO, il qual disse: «Archilocus rabiae primus armavit Jambos».

12-13 «Chè queste ancor pungenti e fervide armi | Come quadrella son di lucido oro»: PINDARO ancora chiamò i versi «saette», dicendo «[...] Πολλά μοι π'ατηκῶνος ὠκέα βέλη | Ἴνδον ἐντι φαρέτρας | φανᾶντα εσυνατοῖσιν».

II 7a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 365, *Rvf* CCIX: 7 Del bel] Dal bel

II 11 ORAZIO 1993, p. 1076, *Ars poetica*: 79 Archilocus... Jambos] Archilocom... iambo

II 12-13 PINDARO 1997, *Ol.* 2: 83-85 Πολλά μοι π' ατηκῶνος ὠκέα βέλη | Ἴνδον ἐντι φαρέτρας | φανᾶντα εσυνατοῖσιν] Πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶνος ὠκέα βέλη | Ἴνδον ἐντι φαρέτρας | φωνᾶντα συνετοῖσιν

III 5a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 161, *Rvf* CCCLI 1: Dolci durezza, & placide repulse

Postilla: placide repulse (marg. dx)

III 9 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Convivium vel de amore*, c. 428: Principio, ut & ipse artem meam perinde ac suam Eryximachus, honorem, hic deus poeta esta adeo sapiens, ut alios quoque poetas possit efficere. Quilibet enim licet antea rudis, poeta evadit cum primum amor afflaverit. Ex quo perspicue coniectare licet amorem peritum esse poetam, omneque summatim musicos poesis numeros continere

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: Amor poeta est (marg. sn)

◆ **1a** L'allocuzione alle proprie rime è analoga a quella del sonetto petrarchesco *Ite, rime dolenti, al duro sasso* (*Rvf* CCCXXXIII 1), di cui si menziona il primo verso. Ma la «passione» che muove Petrarca, il quale invia le proprie rime al sepolcro di Laura, è diversa da quella tassiana: se nell'ipotesto trecentesco il sonetto è percorso dal desiderio di ricongiungersi con l'amata oltre la morte, «oltre quel duro sasso» (PETRARCA 2004, p. 1306), il testo cinquecentesco si origina dal desiderio di scrivere «alcuna cosa in biasmo de la sua donna», come scrive lo stesso autore

nell'*argomento* preposto ad una delle due redazioni del *Chigiano* (cfr. TASSO 2004, p. 81). ♦ **1b** I versi composti in lode dell'amata sono vani perché l'amante-poeta non ne ottiene i premi e i favori che dovrebbero esser concessi. ♦ **2a** La «cagione» e il «fine» della poesia amorosa consiste nel rendere onore alla donna. ♦ **5a** La clausola «aspre repulsa» richiama, per contrasto, quella di *Rvf* CCCLI 1, in cui i rifiuti dell'amata sono «placidi». ♦ **5b-6** Il disprezzo della donna coinvolge l'io lirico, nella sua qualità di amante e di poeta. ♦ **7a** L'immagine del giogo del v. 7 è la consueta metafora classica e cristiana, utilizzata anche da Petrarca nel sonetto *I dolci colli ov'io lasciai me stesso* (*Rvf* CCIX), di cui si allega il verso 7. ♦ **8** Con l'espressione metaforica «fiamme accese», si intendono i desideri. ♦ **9** Nell'amare, l'amante può dirsi «canoro». L'attributo si giustifica alla luce di quanto detto da Agatone nel *Convivio* platonico nel suo elogio di Eros: chi ama è capace di cantare, poiché Amore è poeta e rende poeta anche gli uomini più rozzi, ed è musicista in grado di trasformare gli altri in musicisti (cfr. PLATONE 2000, p. 505, *Simposio* 196E). Il passo alluso è oggetto di annotazione nel postillato tassiano con il *corpus* platonico (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Convivium vel de amore*, c. 428). ♦ **10** I sentimenti di ira e di sdegno rendono «roco» il poeta, privandolo della voce. ♦ **11** L'*esposizione* si sofferma sul lemma «armare», spiegato ricorrendo al v. 79 dell'*Ars poetica* di Orazio: «Archilocus rabiae primus armavit Jambos». Analogamente ad Archiloco di Paro che aveva armato di rabbia il giambo, Tasso arma di sdegno i suoi versi. Il poeta cinquecentesco, a margine del suo esemplare con il testo oraziano commentato da Robortello, pone la postilla «Jambici» a segnare il seguente passo: «Iambici versus, quibus ante poetae usi sunt, et Archilochus in primis, ad maledicendum, unde & ipse Iambus appellatus est» (cfr. ORAZIO 1518, Stamp. Barb. Cr. Tass. 37, c. 6). ♦ **12-13** Proseguendo con il lessico bellico, le «quadrella» sono i versi, secondo un uso metaforico che si ritrova nella seconda *Olimpica* di Pindaro (*Ol.* 2, vv. 83-85).

XC

In *Costei, ch'asconde un cor superbo et empio*, sonetto di schema ABBA ABBA CDE CED⁷³⁹, Tasso paragonando la donna ad Erostrato⁷⁴⁰, pastore di Efeso che distrusse con le fiamme il tempio di Diana Efesia⁷⁴¹, accusa l'amata di aver sfruttato il suo canto solo per procurarsi la fama. La comparazione, esplicitata nell'*argomento* e spiegata poi in sede esegetica in un'*esposizione* che molto deve all'antica fonte storiografica di Valerio Massimo⁷⁴², è funzionale a tracciare il nuovo corso che spetta alla poesia. In un crescendo di intensità, se nei sonetti precedenti l'io lirico si riproponeva di non cantare più le lodi della donna, ora il poeta minaccia l'amata di «lasciarla in un silenzio eterno avolta», di applicare cioè una *damnatio memoriae*, arrecandole un danno ancor più grande⁷⁴³.

Assomiglia la conditione de la sua Donna a quella di colui ch'arse il tempio di Diana Efesia.

Costei, ch'asconde un cor superbo et empio
Sotto cortese angelica figura,
M'arde di foco ingiusto, e si procura
Fama da' miei lamenti e dal mio scempio.

4

E prender vuol da quella mano esempio
Che troppo iniqua osò, troppo sicura,
Per farsi illustre in ogni età futura,

⁷³⁹ *Chigiano* LXXV. cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 80.

⁷⁴⁰ L'identità di chi compì lo scellerato gesto, Erostrato, è svelata da Strabone nei suoi *Geographicorum libri*, una cui edizione postillata da Tasso è oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 42 (= STRABONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 42; cfr. CARINI 1962, p. 108; BALDASSARRI 1999, p. 408, nota 175). Si osservi che, in corrispondenza del paragrafo di Strabone in cui si narra dell'incendio del tempio non vi è alcun segno tassiano (cfr. STRABONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 42, c. 429). Come ricordato da De Maldé vi è un'altra stampa, un tempo di Bernardo, postillata da Torquato, *Geographia de situ orbis libri XVII. Latine versa a Guarino Veronense et G. Tiphernas*, edita a Treviso nel 1480, oggi facente parte di una collezione privata (cfr. STRABONE 1480; TASSO 2016, p. 284).

⁷⁴¹ cfr. *Osanna* XC, *argomento*.

⁷⁴² cfr. *Osanna* XC, *esposizione* 5.

⁷⁴³ cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 80. In tal senso, il testo sembra sviluppare lo spunto di *Osanna* LXXXIX 9: «Hor disdegnando sarò muto e roco».

Struggere antico e glorioso tempio. 8

Ma non fia ver che ne sospiri ardenti
Suoni il suo nome, e rimarrà sepolta
Del suo error la memoria, e del suo strale. 11

Chè gloria ella n'havrà, s'i miei tormenti
Faranno historia, e fia vendetta eguale
Lasciarla in un silentio eterno avolta. 14

1-2 «Costei, ch'asconde un cor superbo et empio | Sotto cortese angelica figura»: biasima la crudeltà de la sua Donna, tenuta ascosa sotto piacevolezza de sembianti. Et in ciò si dimostra simile al PETRARCA, il qual dopo l'infinite laudi date a Madonna Laura, fu trasportato da sdegno, o da disperatione, a scriver que versi: «Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia | In dolce humile, angelica figura».

3a «M'arde di foco ingiusto»: m'accende d'amor non conveniente. Et chiama «ingiusto» il foco perch' egli pativa iniquamente per amore.

3b-4 «e si procura | Fama da' miei lamenti, e dal mio scempio»: incolpa l'ambitione contraria a quella: «E piacemi il bel nome, se'l vero odo, | Che lunge e presso co'l tuo dir m'acquisti».

5 «E prender vuol da quella mano essemplio»: da colui che per soverchio desiderio di fama arse il tempio di Diana Efesia, celebratissimo oltre tutti gli altri, et, come si crede, edificato da l'Amazzoni all'hora ch'occuparono l'Asia. La comparatione è bella e simile a l'impresa che ne portò il Signor Luigi Gonzaga, nominato Rodomonte, co'l motto «Utraque clarescere fama».

9a «Ma non fia ver»: minaccia il Poeta vendetta conforme a quella che fu data a colui per comune consentimento di tutta la Grecia: cioè che'l suo nome sarà occulto, e la sua fama non passerà a' posteri.

II 3b-4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 290, *T. M.*, 2: 130 E piacemi il bel...vero] Et piacemi'l bel...ver

III 3b-4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 290, *T. M.* II, 130-131: Et piacemi'l bel nome (se'l ver odo) | Che lunge et presso col tuo dir m'acquisti

Postilla: Se'l ver odo (marg. dx)

III 3b-4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 290, *T. M.* II, 130*: SE'L VER ODO.) Dubita I. Se udisse il vero in cielo. hor che faranno gli huomini in terra? Salvo se non si, Odo, per Udiva.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: odo per udiva (marg. sn)

◆ **1-2** Il componimento si apre con un moto di biasimo nei confronti della donna, capace di nascondere la sua crudeltà sotto angeliche sembianze. La rappresentazione dell'amata è qui modellata sui primi due versi di *Aspro core et selvaggio, et cruda voglia* (*Rvf* CCLXV 1-2), i quali, nell'interpretazione tassiana, furono ispirati da un sentimento di sdegno o di disperazione che sorse in Petrarca dopo «l'infinite laudi date a Madonna Laura». ◆ **3a** L'autore ragiona sulla *convenientia* della sua passione, chiamata fuoco «ingiusto» perché egli soffre ingiustamente per amore. ◆ **3b-4** Il poeta rimprovera alla donna il desiderio di ottenere fama dalla poesia, mossa da un'ambizione contraria a quella di *T. M.* II, 130-131. ◆ **5** Per la sua ambizione, la donna è come Erostrato che, per esser ricordato, distrusse con il fuoco il tempio di Diana Efesia, edificato, come si crede, dalle Amazzoni. Nell'*esposizione*, oltre al pastore greco, Tasso ricorda anche Luigi Gonzaga, condottiero a cui è associato il motto «Utraque clarescere fama». Estremamente vicino alla chiosa è un passo de *Il Conte overo de le imprese*: «veniamo dunque ai tempi, e prima a quello famosissimo Signor Luigi Gonzaga con l'iscrizione UTRAQUE CLARESCERE FAMA, o a quella del tempio di Giunone Lacinia nel quale sotto il cielo aperto era l'altare con la cenere immobile a tutte le procelle, come affermano Plinio e Valerio Massimo» (cfr. TASSO 1958, II, II, p. 1109; TASSO 1993, p. 191). Come già evidenziato da Basile, «più che la coincidenza, colpiscono le fonti latine», poiché solo in Valerio Massimo, e non in Plinio, vi è un'allusione all'impresa sacrilega (cfr. BASILE 1990, pp. 55-57). La comparazione tassiana deve dunque molto ai *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, ove, analogamente a quanto si osserva nel sonetto, nella nota esegetica e nel dialogo, non compare il nome di Erostrato (cfr. *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*: «Illa vero gloriae cupiditas sacrilega: inventus est enim qui Dianae Ephesiae templum incendere vellet, ut opere pulcherrimo consumpto nomen eius per totum terrarum orbem dissiceretur, quem quidem mentis furorem eculeo inpositus detexit. Ac bene consuluerant Ephesii decreto memoriam taeterrimi

hominis abolendo, nisi Theopompi magnae facundiae ingenium historiis eum suis comprehendisset»; cfr. BASILE 1990, pp. 55-57). La menzione di Luigi Gonzaga, detto Rodomonte, uomo d'armi di Carlo V morto il 20 giugno 1590, costituisce, infine, il *terminus post quem* della glossa (cfr. SOLERTI 1895, p. 679 e TASSO 2016, p. 284). ♦ **9a** L'*esposizione* chiarifica la natura della vendetta intimata dal poeta, una *damnatio memoriae* al pari di quella riservata a Erostrato. In realtà, come suggerisce Residori, si tratta di una «*damnatio* parziale, nel senso che della donna vengono cantate le lodi ma viene taciuto il nome».

XCI

Con il sonetto *Arsi gran tempo, e del mio foco indegno*⁷⁴⁴ il poeta prosegue nell'invettiva contro la donna, intimando una vendetta nel «silenzio» e nell'«oblivione»⁷⁴⁵. Il testo sancisce, dunque, la piena centralità dell'io lirico, che, non più «vittima, come topicamente accade, della ruvida ritrosia della donna amata»⁷⁴⁶, rivendica l'importanza del proprio ruolo e della propria voce poetica⁷⁴⁷, giungendo ad una conquista che si perpetua anche nei componimenti che seguono⁷⁴⁸. Il motivo si lega a quello dell'ira, della rabbia e del vituperio, tematiche affrontate nel secondo Quattrocento⁷⁴⁹ e che qui sono svolte con estrema maestria in un sonetto che trascorre dalla dimensione passata del ricordo (prima quartina) a quella presente del ravvedimento (seconda quartina e prima terzina) a quella futura dell'invettiva (seconda terzina). Il rimpianto per essersi dedicato ad un amore concupiscibile (v. 2)⁷⁵⁰ caratterizza, dunque, la raffigurazione di un amante che, in un rinnovato stato d'animo, si mostra libero dalla passione amorosa e pronto a muovere il proprio canto contro l'amata.

Nell'esegesi, l'autore non espone la trafila intertestuale delle fonti e non dichiara, ad esempio, il debito del suo testo con le due canzoni dellacasiane *Arsi, e non pur la verde stagione fresca* (*Rime XXXII*) ed *Errai gran tempo*

⁷⁴⁴ Testura metrica: ABBA ABBA CDE EDC. La composizione del testo risale agli esordi poetici di Tasso, come proverebbe la sua inclusione nella raccolta degli *Eterei* (*Eteree XXX*), e in C (*Chigiano LXXIII*). Per un'accurata analisi del sonetto nella sua veste eterea si rinvia a TOMASI 2012a.

⁷⁴⁵ *Osanna XCI, argomento*.

⁷⁴⁶ TOMASI 2012a, p. 52.

⁷⁴⁷ cfr. *ibidem*.

⁷⁴⁸ Il nucleo originario della sequenza è già nella stampa *Eterea*, con *Non più cresp'oro* (*Eteree XXXI*; *Chigiano LXXII*), *Mentre soggetto al tuo dispietato regno* (*Eteree XXXII*; *Chigiano LXXVII*) e *Ahi qual angue infernale entro'l mio seno* (*Eteree XXXIII*; *Chigiano LXXIX*). cfr. TOMASI 2012a, p. 52: «[*Arsi gran tempo* detiene] una funzione di cerniera narrativa forte che, attraverso un gioco di tensioni e controtensioni tra *duri e aspri lamenti e cortesi e amoroze lodi*, prelude alla conclusione, sia pure parziale e temporanea, di una prima fase del racconto lirico e del *Libro primo*, suggellata dalla canzone LXXXI».

⁷⁴⁹ cfr. *ibidem*.

⁷⁵⁰ Il verso è debitore di *Rvf CCCL 1-2* («questo caduco e fragil bene | ch'è vento et ombra, et à nome beltade», testo menzionato anche ne *Il forestiero napoletano overo de la Gelosia* per dare una definizione della bellezza terrena (cfr. TASSO 1998, I, p. 202; TOMASI 2012a, p. 67 nota 12). L'esca amorosa del secondo verso instaura un legame con *Havean gli atti soavi e'l vago aspetto* (*Osanna II*), riprendendo/ richiamando per contrasto il motivo neoplatonico dell'innamoramento che si origina dalla vista e dal canto, in grado di rompere il gelo «ond'armò Sdegno il core» (*Osanna II 2*). cfr. TOMASI 2012a, p. 55.

*e, del cammino incerto (Rime XLVII)*⁷⁵¹, o con il bembiano *Arsi, Bernardo, in foco chiaro e lento* o, ancora, con il sonetto *Arsi ne l'età mia verde fiorita* di Girolamo Molin⁷⁵² per l'attacco in levare⁷⁵³. Più che ai modelli, interlocutori con i quali Tasso dialoga con estrema libertà, desumendo stilemi lessicali, moduli sintattici e spunti tematici, all'autore preme riproporre, in «un'eccezionale nota autobiografica»⁷⁵⁴, il tempo dell'innamoramento, elaborare una definizione etico-filosofica dello sdegno, che affonda le sue radici nel pensiero aristotelico, e soffermarsi, infine, seppur in una velocissima chiosa, sulla similitudine «de l'augel di valle»⁷⁵⁵.

Nel medesimo soggetto: mostra di sperare la vendetta nel silentio e ne l'oblivione

Arsi gran tempo, e del mio foco indegno
 Esca fu sol vana bellezza e frale,
 E qual palustre augello il canto e l'ale
 Volsi di fango asperse ad humil segno. 4

Hor che può gelo d'honorato sdegno
 Spegner la face e quell'ardor mortale,
 Con altra fiamma homai s'inalza e sale
 Sovra le stelle il mio non pigro ingegno. 8

Lasso, e conosco ben che quanto io dissi
 Fu voce d'huom, cui ne' tormenti astringa
 Giudice ingiusto a traviar dal vero. 11

⁷⁵¹ cfr. DANIELE 1998, p. 14; TASSO 2013, p. 196; TOMASI 2012a, p. . Per l'*incipit* dei testi di Della Casa cfr. DELLA CASA 2003, pp. 89-90 e 254.

⁷⁵² Per l'edizione di Molin, poeta caro a Tasso, si rinvia alla tesi di dottorato di Martina dal Cengio (cfr. DAL CENGIO 2019-2020).

⁷⁵³ cfr. TOMASI 2012a, p. 53.

⁷⁵⁴ MARTINI 1984, p. 102.

⁷⁵⁵ *Osanna XCI, esposizione* 3a. cfr. DANIELE 1998, p. 29 e TOMASI 2012a, p. 56. Il motivo è anche in *Rime* 519, 1-2, *Rime* 725, 8, *Rime* 1232, 1, *Rime* 1347, 10-11, *Rime* 1598, 125. Per la presenza dell'immagine negli Eterei cfr. CASU 1999, pp. 88-90 e p. 100. Per le diverse occorrenze nella tradizione cinquecentesca cfr. TOMASI 2012a, p. 68.

Perfida ancor ne la tua fraude io spero
Che, dove pria giacesti, ella ti spinga
Ne gli oscuri d'oblio profondi abissi.

14

1a «Arsi gran tempo»: l'amor del Poeta, nel suo fervore, non passò un anno: ma s'un giorno, anzi un'ora a gli amanti pare lunghissimo tempo, come dimostra SENOFONTE con l'esempio di [d.] amante di Ciro, che parrà un anno intero?

1b «e del mio foco indegno»: perch'egli non meritava tanta passione amorosa.

3a «E qual palustre augel»: similitudine de l'augel di valle.

4 «Volsi di fango asperse ad humil segno»: cioè non fa puro l'amore e non mi posi altro obietto ne l'amore.

5 «Hor che può gelo d'honorato sdegno»: lo sdegno, detto *Nemesis* da' Greci e da' Latini *indignatione*, è affetto laudevole, e suol nascere ne gli animi nostri, come dimostra ARISTOTELE nel secondo de la *Retorica*, quando l'immeritevole è immeritamente esaltato, o il meritevole a torto depresso. Havendo adunque il Poeta risguardo a la sua depressa conditione, chiama il suo sdegno «honorato» o per la cagione detta finale, la quale altro non è che l'honore.

6a «Spegner la face»: cioè l'amor sensuale.

7a «Con altra fiamma»: co'1 desiderio ardentissimo de gli studi e de la contemplatione de le cose celesti.

9 «Lasso, e conosco ben, che quanto io dissi»: assomiglia le sue parole a quelle che son dette ne' tormenti, a le quali non si può prestare intiera fede, et assomiglia Amore a l'ingiusto giudice.

12 «Perfida ancor ne la tua fraude io spero»: buona e ragionevole speranza è quella la quale è fondata o ne la propria vita, o nel vitio del nemico.

13a «Che, dove pria giacesti»: la vendetta non è d'infamia, perchè non sarebbe stata per avventura giusta, ma d'oblivione.

I 3 augel] augello

◆ **1a** L'*esposizione* precisa l'indicazione temporale del passato remoto con cui si dà avvio alla lirica, offrendo ai lettori un'informazione cronologica che precisa i tempi del racconto, sebbene esso abbia subito modifiche stilistiche (cfr. TOMASI 2012a, p. 65). Il tempo trascorso dall'innamoramento non supera un anno, nonostante al poeta sembri un tempo estremamente lungo, poiché, nella percezione temporale alterata degli amanti, anche un giorno o una singola ora è un tempo esteso, come lo stesso Senofonte dimostra in un aneddoto su Ciro e un suo amante, di cui non si indica il nome. Con molta probabilità, Tasso allude ad un racconto letto nella *Ciropedia*, forse nella versione latina di Filelfo (cfr. BASILE 1990, p. 59), in cui si dice che un certo «Medo» riferì a Ciro che persino l'attimo in cui muoveva l'occhio gli sembrava lungo perché non poteva vedere il suo amato (cfr. SENOFONTE 1545, c. 15; SENOFONTE 1931, *An.* IV, 27-28 e VI, I, 9-10). La chiosa presenta una lacuna in corrispondenza del nome dell'amante di Ciro e l'autore, molto probabilmente, lasciò uno spazio bianco nel manoscritto, con l'intenzione di ritornarvi in un secondo momento, dopo aver verificato il riscontro (cfr. BASILE 1990, pp. 58). L'amante di Ciro è Artabazo, nome che da Senofonte è indicato in un altro punto dell'opera. ◆ **1b** Il fuoco è «indegno» poiché non meritava tanta passione amorosa. ◆ **3a** Il poeta si paragona a un uccello di valle, un'anatra o un'oca (cfr. DELLA CASA 2014, p. 188). L'immagine, di marca dellacasiana (*Rime* LIII 5), è espressione metaforica dell'amante-poeta che non può essere un cigno. ◆ **4** Nella stagione appena conclusa l'amante era proteso verso un «basso bersaglio» (TASSO 2016, p. 199), non tendendo ad alcun altro oggetto. ◆ **5** Muovendo dalle due parole che in latino e in greco designano lo sdegno, «nemesis» e «indignatione», l'autore avanza una definizione etico-filosofica della passione (cfr. TOMASI 2012a, p. 69) che trae fondamento dal secondo libro della *Retorica* aristotelica. Secondo Aristotele, nell'animo umano nasce un sentimento di sdegno quando qualcuno è esaltato immeritabilmente o, al contrario, quando colui che meriterebbe di esserlo non lo è, ed è «a torto depresso» (cfr. ARISTOTELE 2014, *Ret.* II 1387a, p. 207). Sulla base di tale assunto, data la «depressa conditione» del poeta, lo sdegno è detto

«honorato» e rientra le passioni onorevoli. ♦ **6a** Consueta metafora della fiamma per indicare l'amore sensuale e concupiscibile. ♦ **7a** L'altra fiamma, diversa da quella del v. 6 è riconducibile al fervido desiderio degli studi e della visione delle cose celesti. ♦ **9** L'*esposizione*, seppur citi solo il verso 9, propone un commento dell'intera terzina. Le parole del poeta sono simili a quelle che si pronunciano sotto tortura, alle quali non si può prestare interamente fede. Amore è paragonato ad un giudice ingiusto ♦ **12** Il poeta confida ancora nell'inganno, nutrendo una speranza «buona e ragionevole», poiché buona e giusta è la speranza che si basa sulla propria vita o sul «vizio» del nemico. ♦ **13a** La vendetta non si concretizza nell'infamia, bensì nella *damnatio memoriae*.

XCII

Nel sonetto *Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura* di testura ABBA ABBA CDE ECD⁷⁵⁶, l'io lirico, affrancato dall'amore per la sua donna, riconosce l'inganno di Amore e si ripropone di mostrarlo, offrendo una nuova descrizione dell'amata. In una struttura argomentativa-narrativa, sospesa tra il ricordo, il rimorso e la proiezione verso il futuro⁷⁵⁷, Tasso realizza, infatti, un «controcanto della *descriptio mulieris*»⁷⁵⁸, riprendendo, per contrasto, il sonetto bembiano *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* (*Rime* 5)⁷⁵⁹. Smascherando il «fero inganno» di Amore (v. 9), l'amante non *stima* più il «crespo oro» e «l'ambra tersa e pura» (v. 1) dei capelli della donna e scorge nel seno e nel volto femminile solo l'ombra di una bellezza caduca. Ad esser ingannati non sono i sensi del poeta⁷⁶⁰, bensì la mente e i pensieri che «tanto invaghiro» (v. 7), perdendosi nella passione amorosa. Ritrovata la ragione⁷⁶¹, l'io lirico può *rimuovere*, togliere il velo delle illusioni amorose e delle «fintioni poetiche»⁷⁶² («mentite larve», v. 12) e comprendere la vera realtà. E così nella terzina finale⁷⁶³ l'amante esorta il mondo, forse con una punta di ironia⁷⁶⁴, a contemplare e a considerare la donna nelle sue effettive sembianze⁷⁶⁵.

Mostra d'accorgersi del suo inganno e di manifestarlo.

⁷⁵⁶ *Chigiano* LXXII. Diversa la didascalia di C: «Dice che le bellezze della sua donna non gli paiono più belle di quelle ch'egli ingannato d'Amore habbia ingannati gli altri con le soverchie lodi» (TASSO 2007, p. 83). Si rimanda a Puzzo per un'efficace interpretazione degli emendamenti apparsi tra la redazione di C e quella della stampa del 1591 (cfr. PUZZO 2021-2022, pp. 269-270). Si osservi che nel *Chigiano* il sonetto precede *Arsi gran tempo e del mio foco indegno* (*Chigiano* LXXIII; *Osanna* XCI).

⁷⁵⁷ TOMASI 2012a, p. 54.

⁷⁵⁸ *ivi*, p. 53.

⁷⁵⁹ cfr. *ivi*, pp. 61-62.

⁷⁶⁰ In C, invece, l'inganno si realizza solo ed esclusivamente nella sfera sensoriale.

⁷⁶¹ La ragione del poeta non è più sottoposto ad un'azione di violenza e rapina (cfr. *Osanna* XCII 8: «E chi la ragione o sforza o fura?»).

⁷⁶² *Osanna* XCII, *esposizione* 12.

⁷⁶³ «Ecco» in apertura del v. 12 restituisce l'enfasi della conquista del poeta.

⁷⁶⁴ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 270.

⁷⁶⁵ Nella più antica versione chigiana la lirica si chiudeva, invece, in «un'invettiva dai toni aspri e violenti, con la promessa di descrivere la donna priva del velo di bellezza che la poesia le poteva concedere, e quindi vittima della derisione e del disprezzo del mondo» (TOMASI 2012a, p. 54).

Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura
Stimo le chiome che'l mio laccio ordiro,
E nel volto e nel seno altro non miro
Ch'ombra de la beltà che poco dura. 4

Fredda la fiamma è già, sua luce oscura,
Senza gratia de gli occhi il vago giro.
Deh, come i miei pensier tanto invaghiro,
Lasso? E chi la ragione o sforza o fura? 8

Fero inganno d'Amor, l'inganno ornai,
Tessendo in rime sì leggiadri fregi
A la crudel, ch'indi più bella aparve. 11

Ecco, i' rimovo le mentite larve:
Hor ne le proprie tue sembianze homai
Ti veggia il mondo, e ti contempi e pregi. 14

1-2 «Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura | Stimo le chiome, che 'l mio laccio ordiro»: cioè non sono in guisa abbagliato da l'amore, ch'io m'inganni nel giudicio ch'io fo de la tua bellezza.

3a «E nel volto, e nel seno»: «seno» per «petto», che sono due parti principalmente riguardate da gli amanti.

4 «Ch'ombra de la beltà che poco dura»: la beltà è raggio de la Divinità, come dicono i Platonici, imperochè la bellezza de gli animi traluce ne' corpi e ne gli occhi particolarmente. Ma il Poeta in questo luogo chiama la bellezza corporea «ombra» de la bellezza, la qual ombra dura per picciol tempo, havendo risguardo a quel luogo del PETRARCA: «Là dove i corpi fanno a l'alma velo».

5a «Fredda la fiamma è già»: spento il desiderio.

5b-6 «sua luce oscura, | Senza gratia de gli occhi il vago giro»: estinguendosi l'amore, la Donna amata non par bella come pareva.

9 «Fero inganno d'Amor, l'inganno ornai»: parla il Poeta in questo terzetto d'un doppio inganno, l'un ricevuto da lui, l'altro da lui fatto. L'inganno ch'egli riceve fu quel d'Amore, del quale si legge: «O dolce inganno et amorosa frode, | Darmi un piacer, che pria pena m'apporte». Quel ch'egli fece è l'inganno de la Poesia, la qual dimostra, come parve a Gorgia, l'apparente del vero.

12 «Ecco, io' rimovo le mentite larve»: le delusioni d'amore e le fintioni poetiche.

13 «Hor ne le proprie tue sembianze»: cioè ti stimi il mondo, non per la fama o per l'opinione, ma per li propri meriti.

I 12 io] i'

II 4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 159, *Rvf* LXVII: 11 Là dove i corpi] Ove le membra

II 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 159, *Rvf* CCLIII: 7 frode] froda; 8 pria] sol

◆ **1-2** La glossa mette in rilievo il presupposto teorico del sonetto. L'amante non è a tal punto affascinato e incantato da amore da giudicare erroneamente la bellezza della donna. Inusuale nella glossa il riferirsi all'amata con il *tu* («tua bellezza»). ◆ **3a** Il «volto» e il «seno» sono le parti del corpo ove converge la vista e l'attenzione degli amanti. ◆ **4** L'«ombra della beltà che poco dura» del v. 4 è come l'ombra terrena che vela la contemplazione della vera bellezza di *Rvf* LXXVII 11. Nel verso, dunque, non si parla della bellezza descritta dai Platonici quale luminosa emanazione della Divinità che si manifesta nel corpo e, in particolar modo, negli occhi. ◆ **5a** L'estinguersi del desiderio è reso con l'immagine della «fredda fiamma». ◆ **5b-6** Spenta la fiamma amorosa, la donna non appare più bella come prima. ◆ **9** Due sono gli inganno, il primo amoroso, *ricevuto* da Amore, il secondo poetico, *fatto* dallo stesso amante. Per la comprensione dell'inganno amoroso Tasso richiama l'esempio del *Canzoniere*, allegando nella chiosa una citazione tratta da *Rvf* CCLIII 7-8 (anche se nel sonetto dei *Fragmenta* è diversa la natura dell'inganno teso da Amore a

Petrarca). Il secondo inganno, di cui è responsabile l'amante, si comprende, invece, alla luce di un tipo di poesia, ora rinnegata dal poeta, vicina alla sofistica, non fondata sulla verità ma sull'*apparenza del vero*. ♦ **12** Le «mentite larve» sono le delusioni d'amore e le finzioni poetiche. L'*esposizione* registra una variante di C (cfr. TASSO 2016, p. 286). ♦ **13** Parafrasi dei vv. 13-14. Esortazione rivolta al mondo affinché giudichi la donna non sulla base della «fama» o dell'«opinione», ma sui suoi «meriti».

XCIII

In *Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore*⁷⁶⁶, l'io lirico torna sotto il giogo di Amore, sperando di ottenerne ancora «fama e riputatione»⁷⁶⁷. La lirica è strutturata su una sapiente alternanza di tempi verbali, il passato, il tempo del ricordo del poeta che, ribelle, si sottrasse dalla signoria Amore, tanto che la Fortuna *l'ebbe a sdegno* (v. 3), e il presente, momento di un nuovo abbandono alla passione amorosa e, infine, il futuro, tempo a cui l'innamorato affida le proprie speranze.

Tornando sotto il giogo [di Amore], di nuovo ne spera fama e riputatione.

Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore,
E fui ribello al tuo ch'è giusto regno,
M'ebbe Fortuna ingiuriosa a sdegno,
Tronca la via di bello e d'alto honore, 4

Tal ch'io muto consiglio e dono il core,
Sacro la verde età, sacro l'ingegno
A le saette: ah, non ti spiaccia il segno
Che non si volge al trapassar de l'hore. 8

Nè trovar lo potrai da Battro a Tile
Più costante a' tuoi colpi, o dolci o 'nfesti;
E tu gloria n'havrai, Signor gentile, 11

Io pregio e fama, e dì men foschi e mesti.
E teco muterò suo duro stile
Sorte nemica a' miei desiri honesti. 14

⁷⁶⁶ Schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

⁷⁶⁷ *Osanna* XCIII, argomento.

1 «Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore»: cioè alla servitù amorosa. Così il PETRARCA: «Dal bel giogo più volte indarno scosso». Et altrove: «Et un giogo quivi».

2a «E fui ribello»: ad imitatione similmente del PETRARCA: «Così solinga e ribellante suole».

2b «al tuo, ch'è giusto regno»: o lusinga la sua Donna, o chiama «giusto» il regno d'Amore, ov'egli sia moderato da la ragione.

3 «M'ebbe Fortuna ingiuriosa a sdegno»: «ingiusta» nel perseguitarmi, perch'io havessi fatto altro proponimento che d'amare.

5a «Tal ch'io muto consiglio»: di nuovo fa proponimento d'amare, quasi l'amor si faccia per elettione.

7b-8 «ah, non ti spiaccia il segno | Che non si volge al trapassar de l'hore»: cioè il cuore, il quale è costante e fermo nel suo proponimento.

9 «Ne trovar lo potrai da Battro a Tile»: «Battro», termine estremo da l'oriente [come] VERGILIO «Atque ultima secum Bactra vehit»; «Tile» ultimo fine da l'occidente [come] l'istesso «Atque, ultima Tule».

11 «E tu gloria n'havrai»: doppia gloria si propone, l'una d'amante di bene amare, l'altra di poeta di ben poetare.

13 «E teco muterà suo duro stile»: spera che la Fortuna debba mutarsi con l'amare.

II 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 247, T. P: 1 Et un giogo quivi] Quando ad un giogo et in un tempo quivi

II 9 VIRGILIO 1969, *Aen.* VIII: 687 Atque] Et

II 9 VIRGILIO 1969, *Georg.* I: 30 Atque, ultima Tule] An tibi serviat ultima Thule

II 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 223, T. A. III: 131 solinga] selvaggia

III 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 223, T. A. III, 131: Così selvaggia & ribellante
suole

Postilla: ribellante (marg. dx); solinga (marg. dx)

◆ **1** La condizione di servitù amorosa è resa con la topica immagine del giogo, di ascendenza petrarchesca, che Tasso ritrova in *Rvf* CCIX 7, fonte già citata in *Osanna* LXXXIX, *esposizione* 7 (cfr. TASSO 2016, p. 287), e in *T. P.* 1. ◆ **2a** Lo stato d'animo di ribellione, descritto nel verso, rimanda a *T. C.* III 131. Si noti come l'origine dell'errore nella citazione del verso petrarchesco sia in un'annotazione posta a margine del postillato tassiano in corrispondenza del passo (PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 223). ◆ **2b** L'*esposizione* propone due spiegazioni alternative del v. 2: il poeta può riferirsi o alla donna, o all'amore, chiamando il suo regno «giusto», in quanto governato dalla ragione. ◆ **3** La Fortuna con l'amante è «ingiuriosa», cioè «ingiusta», in quanto lo perseguita. ◆ **5a** La chiosa propone una spiegazione dei vv. 7-8, versi nevralgici del sonetto ove l'io lirico manifesta la sua volontà di amare, stabilendo, dunque, la correlazione tra amore ed «elettione». Il principio esposto nell'*esposizione* è in contrasto con la diciottesima *conclusione amorosa*, nella quale si afferma che «Amore non presupporre l'elezione, nè però seguire che si conceda il destino; ma presupporre necessariamente somiglianza fra l'amante e l'amata» (cfr. TASSO 1875, I, p. 66). Per il legame tra amore ed «elettione» cfr. *Osanna* II, *esposizione* 8b; *Osanna* LXVII, *esposizione* 13b-14. ◆ **7b-8** Il poeta ribadisce la sua costanza nell'amore, con il cuore deciso ad amare. cfr. *Osanna* LXI. ◆ **9** L'*esposizione* esplicita i confini geografici del verso, disegnati guardando la tradizione virgiliana: Battria («Battro») è, infatti, regione dell'Asia centrale, come detto in *Aen* VIII 687-688 e l'ultima Tule («Tile»), terra del più remoto settentrione (cfr. *Georg.* I 30). Si osservi come, nel fornire le informazioni relative ai due luoghi geografici, Tasso traduca letteralmente la fonte latina. ◆ **11** Duplice gloria si prospetta all'io lirico, nella sua qualità di amante e di poeta. La glossa sembra modificare leggermente il senso del testo poetico poiché nei versi il poeta si ripromette di fare onore ad Amore. ◆ **13** Nel tempo futuro «muterà» è insita la speranza che la Fortuna muti con l'amore.

XCIV

Nel sonetto XCIV della stampa *Osanna*⁷⁶⁸, Tasso immagina di parlare con il suo Sdegno per convincerlo ad arrendersi ad Amore. La lirica si apre con un chiasmo che ritrae l'entità umanizzata nelle vesti di un debole guerriero e di un campione audace che, provvisto di armi spuntate e fragili, conduce l'amante in un campo ove si trova Amore armato delle sue frecce d'oro e della sua «celeste face»⁷⁶⁹. La vanità di una sua possibile azione, anticipata nella prima quartina, è restituita nella seconda quartina, ove emerge tutta la sua debolezza, con la spada che si spezza e si sfalda, come vetro o gelo al battere delle ali (vv. 5-6), unita alla sua poca prudenza, racchiusa nel moto esclamativo «ah troppo incauto, ah chiedi pace» (v. 8), bipartito dalla ripetizione dell'interiezione. In un ritmo serrato, il cedere dell'io lirico è rappresentato nei versi 9-11 modulati su un addensarsi di brevi frasi che descrivono le fasi della sua resa, la sua richiesta di aiuto e il suo tendere la mano, per poi inchinarsi e porgere, infine, il petto⁷⁷⁰ poiché solo la pietà può combattere per l'amante.

Parla co 'l suo Sdegno confortandolo che si renda ad Amore.

Sdegno, debil guerrier, campione audace,
Tu me sotto arme rintuzzate e frali
Conduci in campo, ov'è d'aurati strali
Armato Amore, e di celeste face. 4

Già si spezza il tuo ferro, e già si sface
Qual vetro o gelo al ventilar de l'ali;
Che fia, s'attendi il foco, e le mortali
Percosse? Ah troppo incauto, ah chiedi pace. 8

⁷⁶⁸ *Chigiano* LXXVIII. Più esteso l'argomento preposto al testo nel manoscritto autografo: «Parla col suo sdegno medesimo, e'l persuade a depor l'armi ch'egli haveva preso contra la sua donna» (cfr. TASSO 2004, p. 89). Per il ruolo del testo entro la dinamica narrativa del *Chigiano* cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 80.

⁷⁶⁹ Gli strali e la face sono i topici attributi di Amore già descritti in *Osanna* V.

⁷⁷⁰ Un senso di simmetria nella scansione della terzina è dato dal succedersi di frasi inaugurate dall'elemento verbale.

Grido io mercè, tendo la man che langue,
Chino il ginocchio e porgo inerme il seno:
Se pugna ei vuol, pugni per me pietade. 11

Ella palma n'acquisti, o morte almeno,
Chè se stilla di pianto al sen gli cade,
Fia vittoria il morir, trionfo il sangue. 14

1 «Sdegno, debil guerrier, campione audace»: lo sdegno è chiamato «guerrero» e «campione» dal Poeta. «Guerrero» è detto perchè tra lo sdegno e'l piacere, cioè tra l'appetito concupiscibile e l'irascibile è spesso contrasto. «Campione» si dice perchè combatte per la ragione.

2-3a «Tu me sotto arme rintuzzate e frali | Conduci in campo»: continua nella metafora, e chiama «arme» la sofferenza e la continenza, e «campo» il luogo dov'egli doveva veder la sua Donna.

3b-4a «ov'è d'aurati strali | Armato Amore»: a differenza di quegli di piombo che sogliono generare odio.

4b «di celeste face»: per contraporla a quella che negli amori illeciti si dice d'esser accesa in Flegetonte.

5a «Già si spezza il tuo ferro»: la tua durezza.

6b «al ventilar de l'ali»: a l'appressar de la tua Donna.

7-8a «Che fia, s'attendi il foco, e l'immortali | Saette»: o pone la cagione per l'effetto, quasi volesse dir le saette che non sono cagione di morte, ma d'immortalità, o chiama «immortali saette» i desideri e i pensieri di bellezza immortale: perchè è ragionevole ch' essendo l'obietto eterno, la potenza non sia mortale. Altrimenti si legge «le mortali percosse».

8b «Ah troppo incauto, ah chiedi pace»: intende il Poeta de la pace interiore, la quale è tra le potenze de l'animo.

9 «Grido io mercè», quasi voglia dire: io che son l'intelletto, conosco questa bellezza divina, laonde è necessario l'humiliarsi.

11b «pugni per me pietade»: o pietate pugni contra lo sdegno, il qual deve esser parimente ne la mia Donna, o contra Amore.

12 «Ella palma n'acquisti, o morte almeno»: detto affettuosamente.

I 7b-8 immortali saette] mortali percosse

III 1 PLATONE 1546, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584, *Dialogus III De Rep. vel de iusto*: Nunquid et irascendi vis est a ratione diversa, vel quaedam species rationis, adeo ut non tres in anima, sed duae species sint, rationale et concupiscens?

Postilla: Ira aliud a ratione sed rationis auxiliaria (marg. dx)

III 1 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584, *Dialogus III De Rep. vel de iusto*: Itaque fermo testatur, ira saepe pugnare adversus concupiscentiam, tanquam haec inter se diversa sint

Postilla: Iram saepe pugnare adversus concupiscentiam tanquam diversa sint (marg. dx)

◆ **1** L'*esposizione* chiarifica la scelta degli epiteti riservati allo Sdegno. Esso è «guerriero» perché è il sentimento che contrasta il piacere, nella lotta tra l'appetito concupiscibile e l'appetito irascibile, ed è «campione» perché combatte in difesa della ragione. La caratterizzazione si basa su quanto affermato da Platone nel quarto libro della *Repubblica* (cfr. PLATONE 2000, p. 1178, *Rep.* IV 439E- 440A), sezione dell'opera sottoposta a una massiccia operazione di postillatura da parte di Tasso come dimostra l'annotazione, coerente con l'*esposizione*, «Iram saepe pugnare adversus concupiscentiam tanquam diversa sint», a sintetizzare lo scontro tra le due passioni (PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584) e la nota «Ira aliud a ratione sed rationis auxiliaria» (PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584) che, seppur evidenzia la diversità tra l'ira e la ragione, pone la prima al servizio della seconda. ◆ **2-3b** Nella metafora bellica, le «armi» sono la sofferenza e la continenza, mentre il «campo» è il luogo ove l'io lirico deve vedere la donna. ◆ **3b-4** Gli «aurati strali» sono le frecce di Amore, fatte d'oro, mentre quelle di piombo producono odio. Per gli strali propri di Amore, cfr. *Osanna* V, *esposizione* 4 e *Osanna* XLVI 11. ◆ **4b** La «face» è detta «celesti» per contraddistinguerla da quella degli «amori illeciti», la quale è, invece, accesa nel fiume Flegetonte. ◆ **5a** Il «ferro» è metafora per la durezza dello Sdegno. ◆ **6b** Parafrasi del verso: il battere delle ali corrisponde al sopraggiungere dell'amata. ◆ **7-8a** Il poeta avanza due ipotesi di parafrasi per i versi

7-8a. Nel dire che le frecce sono immortali si può intendere che queste non siano causa di morte, bensì di immortalità, dando, in tale caratterizzazione, rilievo alla «cagione», più che all'effetto, oppure può intendere «i desideri e i pensieri» della bellezza immortale, poiché, se l'oggetto è eterno, la potenza non può essere mortale. L'*esposizione* riporta, come variante alternativa, «le mortali percosse», lezione messa a testo, registrando, invece, come variante principale «immortali saette», lezione di 11 (cfr. TASSO 2016, pp. 105 e 287). ♦ **8b** La pace sottintesa dal poeta è la «pace interiore», che è una delle potenze dell'animo. ♦ **9** Parafrasi del verso 9 che segna l'ingresso in scena dell'io lirico in qualità di parte attiva che, quasi fosse «intelletto», conosce la bellezza divina e comprende la necessità della resa. L'*esposizione*, seppur citi solo il verso 9, alludendo all'umiliarsi, tocca anche i vv. 10-11. ♦ **11b** Nella chiosa l'autore allega due alternative spiegazioni del verso: o la pietà combatte contro lo Sdegno, oppure contro Amore. ♦ **12** Tasso, commentando il verso con l'avverbio «affettuosamente», rileva il *pathos* del v. 12.

XCV

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC⁷⁷¹, nel quale il poeta, dopo essersi rivolto allo Sdegno, torna a parlare con Amore confidando di temere, più che la crudeltà della sua donna, le sue lusinghe⁷⁷².

Lo scivolamento tra piani temporali diversi, cui corrispondono differenti momenti della storia amorosa e il vario sentire dell'amante⁷⁷³, nonché la presenza di alcune delle parole in rima già incontrate in *Arsi gran tempo, e del mio foco indegno* (*Osanna XCI*)⁷⁷⁴ e in *Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore* (*Osanna XCIII*), provano il pieno inserimento della lirica nella sezione dedicata allo Sdegno⁷⁷⁵.

L'attacco, dall'andatura lenta e grave suggerita retoricamente dalla temporale con posposizione in *enjambement* dell'elemento verbale⁷⁷⁶, apre alla narrazione, una cui svolta, dopo il consueto ricordo della sua precedente servitù amorosa, è segnata dall'avverbio «hor» (v. 5). A partire dalla seconda quartina, infatti, già dalla ripetizione «in van...E 'n van» (vv. 6-7) muta il ritmo dei versi, ora occupati da un periodare fatto di più brevi e febbrili enunciati ove l'io lirico respinge amore, pietà e speranza (prima e seconda *terzina*)⁷⁷⁷.

Si osservi, inoltre, che la vicinanza con *Osanna XCIII*, oltre che evidente dall'*incipit* segnato dalla proposizione temporale, è indicata dallo stesso

⁷⁷¹ Il sonetto è in E2, preceduto dalla postilla «Da porre nel p[ri]mo libro» (cfr. TASSO 2016, p. 104) e compare già nella stampa *Eterea* (*Eteree XXXII*) e nel *Chigiano* con un *incipit* leggermente differente *Mentre soggetto io vissi al crudo Regno* (*Chigiano LXXVII*). Le innovazioni testuali introdotte nel codice manoscritto non vengono accolte in *Osanna*, ove vi è una ripresa di alcune delle più antiche varianti *eteree*.

⁷⁷² cfr. *Osanna XCV*, *argomento*.

⁷⁷³ Tale ricercato intreccio, individuato come precipuo in *Arsi gran tempo* da Tomasi (cfr. TOMASI 2012a, p. 62), è, in *Osanna XCV*, percettibile nella distribuzione dei tempi verbali, passato nella prima quartina, e presente nei restanti versi.

⁷⁷⁴ Il testo è definito «gemello» di *Arsi gran tempo* da Daniele in DANIELE 1998, p. 19.

⁷⁷⁵ *indegno : regno : sdegno : ingegno / regno : sdegno : indegno : segno*. Le rime intessono, inoltre, non sottili richiami anche con il dellacasio *S'io vissi cieco, e grave fallo indegno*, testo nel quale, analogamente a quello tassiano, si descrive un duplice moto di rammarico e di rinsavimento (cfr. DELLA CASA 2014, pp. 54-55). Nella ripresa tematica dell'ipotesto di Della Casa, «il Tasso nella sua ritrattazione amorosa usa un linguaggio più irruento e corrosivo» (DANIELE 1998, p. 19).

⁷⁷⁶ Si noti che un'analogia proposizione temporale, con similare *enjambement*, è in *Rvf CCCIV 1-2*, sonetto ove vi è una minima corrispondenza tematica (cfr. *Rvf CCCIV 1-2*: «Mentre che'l cor dagli amorosi vermi | fu consumato, e'n fiamma amorosa arse»; si rinvia a TASSO 2013, p. 208). Inoltre, il passato remoto «vissi», in apertura del verso e seguito da una pausa, è anche in *Osanna LXII 1*.

⁷⁷⁷ cfr. TASSO 2013, p. 208.

autore in *Osanna XCV*, *esposizione 1*, ove in diversi punti rimanda al sonetto *Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore*, creando, in tal modo, un legame tra i due componimenti anche sul piano esegetico.

Mostra di temer più le lusinghe che la crudeltà de la sua Donna.

Mentre soggetto al tuo spietato regno
Vissi, ove ricondurmi, Amor, contendi,
Via più de le procelle e de gl'incendi
Temea pur l'ombra d'un tuo leve sdegno. 4

Hor, che ritratto il cor dal giogo indegno
L'arme ardenti de l'ira in van riprendi,
E 'n van tanti ver me folgori spendi
Nè di mille tuoi colpi un fere il segno. 8

Vibra pur l'arme tue, faccia l'estremo
D'ogni tua possa orgoglio et honestate,
Nulla curo io, se tuoni o pur saetti. 11

Così mai d'amor lampo, o di pietate
Non veggia sì che speme il core alletti,
Che mansueta lei, non fera io temo. 14

1 «Mentre soggetto al tuo spietato regno»: chiama «spietato» o senza pietà il regno d'Amore, che prima havea chiamato «giusto», o per fare esperienza de l'ingegno, parlando d'una cosa istessa diversamente; o perchè la facoltà oratoria e la poetica, in quanto di lei partecipe e de le cose opposte, laonde è acconcia parimente a laudare et a biasimare; o perchè l'amante è sottoposto a contrarie passioni, secondo le quali ragiona diversamente. Nondimeno il Poeta in tanta diversità e quasi contrarietà d'affetti e di parole, dice d'esser «costante», come in quel luogo: «Nè trovarlo potrai da Battro a Tile | Più costante», imperochè la sua fermezza è costanza e virtù per tre cagioni: prima,

per rispetto de l'anima, ne la quale è com'in soggetto imperochè l'anima, come dice PLATONE nel Quinto de la Republica, può muoversi e non muoversi ne l'istesso tempo come la sfera, la qual si volta attorno mentre è fissa nel suo centro. Adunque sta ferma co'l centro e si muove con la circonferenza. Dapoi è costante, havendo risguardo a l'obietto, il quale essendo eterno non può essere mutabile. Ultimamente la costanza è considerata ne' fondamenti de la virtù come quella quercia descritta da VERGILIO nel Quarto: «Ac veluti annosam valido cum robore quercum | Alpini Boraë nunc hinc, nunc flatibus illuc, | Et vere inter se certant. It stridor, et alte | Consternunt terram concusso stipite frondes; | Ipsa haeret scopulis, etc.».

6 «Vibra pur l'armi tue, faccia l'estremo»: mostra di temer la fraude più de la violenza, perchè, come dice ARISTOTELE nel terzo de l'*Ethica*, è più malagevole il resistere al piacer, ch'a l'ira.

I 6 armi] arme

II 1 VIRGILIO 1969, *Aen* IV: **441** Ac veluti annosam valido] velut annoso validam; **443** Et vere] Eruere altae

III 1 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 582, *Dialogus IIII De Rep. vel de iusto*: Stare simul atque moveri idem secundum idem nunquid potest. Nullo modo. Praeterea haec diligentius confirmemus, nequa procedentibus nobis ambiguitas forte suboriatur. Siquis enim dixerit hominem stantem quidem, moventem vero manus et caput, eundem stare simul atque moveri, haud quaquam ita dicendum censebimus, sed partem quidem eius manere, partem vero moveri. An non ita? Ita prorsus. Quod si artificiosus et argutius iste luserit, asserens turbinem tronchumque totum moveri simul et stare, quando in eodem puncto centrum aculeumque figens revoluitur: nequaquam assentiemur, quod non secundum eadem sui haec tunc moveantur et maneant. Dicendum quippe habere ipsa rectum in se atque rotundum, circum moveri. Quotiens autem dum quid revoluitur, in rectum quoque devehitur sive ad dexteram sive ad sinistram vel ante vel retro, tunc nusquam permanet. Recte admodum. Quare nulla ex his objectionibus nos pertubabit, persuadebitque, quod idem quandoque simul secundum idem atque idem, contraria sit, vel patiat. Me quidem minime ista movebunt. Veruntamen ne in istis obiectiunculis enarrandis renciendique utpote falsis, diutius cogamur insistere, supponentes iam id ita esse, ulterius progrediamur, confessi invicem, si quando aliter quam sic se habere haec appareant, quaecunque ex his dicuntur, fore soluta.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postille: motus non manetur et stat secundum eandem partem. sed stat secundum rectum partem secundum rotundus (marg. dx); N (marg. sn)

◆ **1** Il regno d'Amore è «spietato», ovvero senza pietà, diversamente da quanto detto in *Osanna XCIII, esposizione* 2b. La contraddittorietà che lo stesso autore rileva, mettendo a confronto le due chiose, è da lui stesso risolta in tre possibili spiegazioni.

La prima, di ordine più generale, concerne la sfera dell'ingegno, la seconda pertiene a «la facoltà oratoria e la poetica» secondo la quale è possibile, al tempo stesso, lodare e biasimare, la terza, infine, si riferisce al sentire dell'amante, preda di passioni anche contrarie alle quali reagisce in maniera non sempre uguale. Nonostante ciò, l'io lirico si riconosce costante, come già in *Osanna XCIII 7* e relativa *esposizione*, poiché, secondo una legge geometrica, esposta da Platone nel quinto libro della *Repubblica*, l'anima, come la sfera, rimane ferma pur nel suo movimento (cfr. PLATONE 2000, p. 1175, *Rep.* IV 436E; il concetto evidenziato da Tasso a margine del suo esemplare con il *corpus* platonico cfr. PLATONE 1539, *Stamp. Barb. Cr. Tass.* 46, c. 582). All'origine della costanza del poeta vi è, inoltre, la natura stessa dell'oggetto, costante perché eterno, secondo un principio già commentato in *Osanna I, esposizione 5, Osanna XI, esposizione 4, Osanna XCIV, esposizione 7-8a* (per la costanza dell'amante si rinvia a *Osanna LXI*; cfr. inoltre PUZZO 2021-2022, p. 327). Si noti come l'*esposizione*, partendo dalla necessità di esplicitare il dettato del primo verso, spostati via via l'attenzione del lettore sul tema della costanza, nella quale si riconosce uno dei fondamenti della virtù, come quello della quercia descritto da Virgilio nel quarto dell'*Eneide*, vv. 441-445. ♦ 6 Il poeta ribadisce al verso 6 di non aver timore della violenza di Amore, ma di temere, in misura maggiore, le sue lusinghe, secondo quanto già sintetizzato nell'*argomento*. Matrice filosofica dell'assunto è nel terzo libro dell'*Etica* di Aristotele, ove l'antico filosofo greco teorizza la difficoltà nel resistere al piacere piuttosto che all'ira. Per l'alternanza tra la forma «arme» del testo poetico e «armi» attestata nel commento cfr. VITALE 2007, II, pp. 688-689 e TASSO 2016, p. XC.

XCVI

Il poeta, non essendosi del tutto liberatosi da Amore⁷⁷⁸, nel sonetto *Quanto in me di feroce e di severo*⁷⁷⁹, recuperando l'antica similitudine del cervo⁷⁸⁰, descrive il suo timore per lo sdegno della sua donna⁷⁸¹.

Assomiglia se stesso al cervo e la sua Donna al veltro et a l'arciere.

Quanto in me di feroce e di severo
Fece Natura, io tutto in un raccoglio,
E per mostrarmi in volto aspro e guerriero
Et armarne i sembianti, il cor ne spoglio. 4

Tal per selva n'andò, qual io gir soglio,
Cervo con fronte minacciosa altero,
E non asconde in sè forza ed orgoglio,
Ma del veltro paventa, e de l'arciere. 8

E ben temo io chi morde, e chi saetta;
E quanto ella il timor, ch'ascondo in seno,
Tarda a scoprir, tanto a morire io tardo. 11

Cela, Amor, la paura, a te soggetta
Sia l'alma pur, ma non vietar ch'almeno,
Se chiede il cor mercè, la nieghi il guardo. 14

⁷⁷⁸ cfr. *Osanna* XCV 2.

⁷⁷⁹ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. Nel Libro Secondo del *Chigiano* vi sono due redazioni del testo, la prima a c. 65v, cassata, e la seconda a c. 66v (cfr. TASSO 2004, pp. 132-133; TASSO 2016, p. 107).

⁷⁸⁰ L'associazione è di matrice virgiliana, *Eneide* IV 68-73 (cfr. PETRARCA 2004, p. 902 e PETRARCA 2005, II, pp. 978 e 980). L'immagine del cervo ferito associata all'amante diviene poi topica nella tradizione romanza, per cui si rinvia almeno a CONTINI 1960, I, p. 424 e PETRARCA 2004, p. 902.

⁷⁸¹ La comparazione è resa esplicita nell'*argomento* di *Osanna* (cfr. *Osanna* XCVI, *argomento*). Diversi gli *argomenti* preposti alla due redazioni del *Chigiano*: «Mostra di temer oltramisura lo sdegno della sua donna e di desiderar ch'ella non se n'accorga» (c. 65v) e «Mostra di temer oltramodo lo sdegno della sua donna e desidera che non s'accorga del suo soverchio timore» (c. 66v).

1-2a «Quanto in me di feroce, e di severo | Fece natura»: intende gli affetti de la parte irascibile e de la ragionevole.

2b «io tutto in un raccoglio»: cioè io restringo insieme per timidità, perciòchè in questa passione il sangue si restringe intorno al core.

3-4 «E per mostrarmi in volto aspro e guerriero | Et armarne i sembianti, il cor ne spoglio»: ne la vergogna avviene contrario effetto. Si mostrava adunque il Poeta vergognoso d'amare.

5a «Tal per selva n'andò»: assomiglia Amore a l'arciere, il suo desiderio al veltro, se medesimo al cervo che teme la ferita, come al cervo ferito s'assomigliò il PETRARCA: «E qual cervo ferito di saetta | Co'l ferro avelenato dentro al fianco».

12a «Cela Amor la paura»: conversione ad Amore.

♦ **1-2a** La ferocia corrisponde alla componente irascibile, mentre la severità a quella ragionevole. ♦ **2b** Alla base dell'agire dell'amante vi è il timore, passione di cui si offre una descrizione medico-scientifica che giustifica la scelta del verbo *raccogliere*. Nella «timidità», infatti, il sangue si concentra attorno al cuore e, dunque, l'io lirico, nel cuore, restringe insieme quanto di feroce e di severo fece Natura. ♦ **3-4** *Esposizione* in continuità con *Osanna* XCVI, *esposizione* 2b. Il *restringere* tutto nel proprio cuore è, per Tasso, conseguenza del suo essere «vergognoso d'amare». ♦ **5a** Nell'*esposizione* Tasso svela l'impianto metaforico della quartina, associando ad ogni figurante il termine proprio. L'arciere è Amore, il veltro è il desiderio, mentre il cervo ferito è il poeta, associazione quest'ultima per la quale il poeta cita i versi petrarcheschi di *Rvf* CCIX 9-10. Si noti infine, come la lettura congiunta dell'*argomento* e della *chiosa* realizzi la consueta oscillazione tra Amore e donna, esplicitata in altri luoghi dallo stesso autore (cfr. almeno *Osanna* XCIII, *esposizione* 2b). ♦ **12a** Il poeta si rivolge, a partire dal verso 12, ad Amore.

XCVII

Con un andamento interrogativo⁷⁸², il sonetto *Ahi, quale angue infernale in questo seno*, di schema ABBA ABBA CDE DCE, costituisce la palinodia dei testi precedenti, ove il poeta si dichiara pentito per aver offeso la sua donna⁷⁸³.

Il discorso, da un punto di vista stilistico, si caratterizza per la fitta presenza di *enjambements* e per una coesione sintattica tra le due quartine ove l'amante biasima la sua «folle»⁷⁸⁴ lingua con la quale ha turbato, nell'amata, «e'l bel sereno | de la sua luce», avvolgendolo in una scura e densa nebbia (vv. 4-6). Prezioso il chiasmo distribuito sull'inarcatura dei vv. 9-10 della prima terzina, «fulcro della deprecazione dell'amante», ove l'io lirico quasi ripete a sé stesso l'invito che in *Osanna XLII* era indirizzato alla vecchia⁷⁸⁵.

Nel commento Tasso nomina alcune palinodie della tradizione classica⁷⁸⁶, come quella di Stesicoro per Elena, quella di Orazio e, volgare, *Rvf CCXLV*, dedicando, inoltre, un'intera *esposizione* alla figura di Efialte, menzionato al v. 7⁷⁸⁷, personaggio presentato ai lettori con il ricorso a Dante e ai più antichi Omero e Pindaro.

Si duole d'haver offeso la sua Donna, come di gravissima colpa.

Ahi, quale angue infernale in questo seno

Serpendo, tanto in lui veneno accolse?

E chi formò le voci, e chi disciolse

A la mia folle arditata lingua il freno,

4

Sì che turbò Madonna, e'l bel sereno

⁷⁸² Solo i versi 7-8 non sono occupati da una proposizione interrogativa (cfr. TASSO 2013, p. 213).

⁷⁸³ Nella stampa eterea, il componimento (*Eteree XXXIII*), fatta eccezione della canzone XLII (poi *Osanna XXV*), è «l'ultimo testo amoroso della raccolta» (TASSO 2013, p. 213). *Chigiano LXXIX* (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 80)

⁷⁸⁴ La lingua è detta «temeraria» nella redazione eterea (cfr. TASSO 2013, p. 216), mentre è «ingiuriosa» nel *Chigiano* (cfr. TASSO 2004, p. 90).

⁷⁸⁵ cfr. TASSO 2013, p. 213.

⁷⁸⁶ Pestarino individua altre possibili fonti del testo, non citate in sede esegetica, come il sonetto alla gelosia di Sannazaro, *Sonetti e canzoni 27*, e una suggestione ovidiana tratta dagli *Amores I, 7* (cfr. TASSO 2013, p. 215).

⁷⁸⁷ Si osservi come, nella più antica redazione del testo eterea, non compaia Efialte, bensì Tifeo, un altro gigante ribelle che agì, invano, per spodestare Giove. La figura mitica è rievocata anche da Gonzaga nell'*incipit* di un altro componimento compreso nella silloge eterea (CXXXIII, *Quando Tifeo, cui fu dal ciel concesso*). cfr. TASSO 2013, p. 215.

De la sua luce in atra nebbia involse?
Quel ferro ch'Efialte al ciel rivolse,
Vinse il mio stile, o pareggiollo almeno. 8

Hor qual arena sì deserta, o folto
Bosco sarà tra l'Alpi, ov'io m'involes
Da la mia vista solitario e vago? 11

O come ardisco hor di mirare il sole,
Se le bellezze sue sprezzai nel volto
De la mia Donna, quasi in propria imago? 14

[1-14] Si duole il Poeta d'havere scritto contra la sua Donna e si disdice ad imitatione di STESICORO, il quale havendo biasimato Helena, cantò la Palinodia, e d'HORATIO, che similmente in quella oda «O matre pulchra filia pulchrior» e del PETRARCA, il quale trasportato da simil passione fece simil emenda in quel sonetto «Spinse Amore et dolore ove ir non debbe | La mia lingua aviata a lamentarsi». Ma il TASSO diede maggior sodisfattione a la sua Donna, il quale chiamò il suo non solamente amore e dolore, ma [1-2] furor «infernale», et assomigliò la sua Donna a gli Iddij celesti, e particolarmente al [12-14] «sole».

7 «Quel ferro, ch'Efialte al ciel rivolse»: Efialte è numerato da DANTE ne l'*Inferno* tra' Giganti che mosser guerra a gli Iddij, ma HOMERO il chiama Re. PINDARO ne l'Oda ad Arcesilao Cireneo fa mentione di lui chiamandolo re similmente, e d'Oti suo fratello ancora, figliuoli d'Ifimedea. E dice che l'uno e l'altro è sepelito in Naxo. I versi son questi: «Εν δὲ κάξω φαντὶ | φαιντὶ Θανεῖν λιπαῖα ιφιμεγεί- | ας παιδας ωτον κα σε τολ- | μάεις εφιάλτα ἄναξ».

Π 7 PINDARO 1997, *Pyth.* IV: 87-89: Εν δὲ κάξω φαντὶ | φαιντὶ Θανεῖν λιπαῖα ιφιμεγεί- | ας παιδας ωτον κα σε τολ- | μάεις εφιάλτα ἄναξ] 'Εν δὲ Νάξω φαντὶ | θανεῖν λιπαρᾶ | Ἴφιμεδείας παῖδας, Ὡτον καὶ | σέ, τολμάεις Ἐπιάλτα ἄναξ.

◆ [1-14] La chiosa, manifestando l'occasione da cui nasce il testo, colloca la lirica entro una ben consolidata tradizione letteraria, accostandola alla *Palinodia* di Elena di Stesicoro, all'ode oraziana «O matre pulchra filia pulchrior» (*Od.* I, XVI, 1), e al sonetto petrarchesco *Spinse Amore et dolore ove ir non debbe* (*Rvf* CCCXLV), del quale si citano i primi due versi. Ma la realizzazione tassiana, rispetto agli illustri precedenti, è di maggior valore, recando maggior soddisfazione all'amata, poiché il poeta connota il suo furore come infernale e paragona l'amata agli dei celesti e, in particolare, al Sole. ◆ 7 Nella glossa Tasso presenta al lettore il personaggio di Efialte, enumerando vari *loci* della letteratura antica in cui si accenna alla sua figura e alla sua storia. Il gigante è menzionato da Dante in *Inferno* XXXI 94 tra coloro che mossero guerra contro gli dèi ed è ricordato nella sua qualità di re da Omero (cfr. *Odissea* XI, 305-320) e da Pindaro nella *Pitica* 4, composta per celebrare il re di Cirene, Archesilao IV (sulla *Pitica* si veda GIANNINI 1979). Dell'Ode greca, il poeta cinquecentesco cita i versi 87-89, facendoli precedere da una sommaria esposizione del loro contenuto.

XCVIII

In *Queste hor cortesi et amorse lodi*⁷⁸⁸, il poeta, quasi scusandosi «dell'alternanza di lodi e rampogne»⁷⁸⁹, addita in Amore la causa dell'incostanza delle sue passioni⁷⁹⁰.

La lirica si distingue per l'andamento binario⁷⁹¹ e per una forte coesione interna alle singole partizioni metriche, data dal meccanismo delle ripetizioni, strumento retorico utilizzato, ad esempio, per creare uno spazio di confronto tra le lodi della donna e gli aspri lamenti⁷⁹², per rimarcare il ruolo di Amore nella vicenda⁷⁹³, o per sancire, infine, il nuovo approdo cui giunge il poeta⁷⁹⁴, come avviene con l'iterazione in anafora di «E chiamo...E la chiamo» della terzina finale.

Nelle tre *esposizioni* posposte al testo, l'autore riflette sul tema della costanza e dell'incostanza, più volte toccato e affrontato nelle chiose di commento⁷⁹⁵, mettendo ora in luce l'originalità del tema della costanza della donna⁷⁹⁶ cui corrisponde l'incostanza di amore e degli affetti del poeta.

Dice ch'Amore è cagione de la incostanza de le sue passioni.

Queste hor cortesi et amorse lodi

⁷⁸⁸ Schema metrico: ABBA ABBA CDE DEC. In C (*Chigiano* LXXX) il testo è preceduto dal seguente *argomento*: «Dice che la diversità delle cose dette della sua donna, hor lodandola hor lamentandosene, non procede dall'instabilità di lei ma da le proprie passioni» (cfr. TASSO 2004, p. 91). La variazione più vistosa riguarda l'ultimo verso che nel *Chigiano* è «quando il cangio talhor voglie e desiri».

⁷⁸⁹ MARTINI 1984, p. 100.

⁷⁹⁰ cfr. *Osanna* XCVIII, *argomento*.

⁷⁹¹ Tante le dittologie, sin da quella esordiale «cortesi et amorse» (v. 1) cui corrisponde lo stilema «duri aspri lamenti» del verso 2, e, ancora, «occhi miei bramosi e i suoi lucenti» (v. 7), «brame e temenze» (v.8), «sdegni et odi» (v. 8), «spietata e dura» (v. 13), «molle e pietosa» (v. 14).

⁷⁹² cfr. vv. 1-2: «Queste hor cortesi et amorse lodi | De la mia Donna, hor duri aspri lamenti».

⁷⁹³ cfr. vv. 3-5.

⁷⁹⁴ Significativo, a tal proposito, l'impiego del gerundio «cangiando», a restituire, con la forma non finita del verbo, la mutevolezza dell'amante.

⁷⁹⁵ Avvicinandoci al termine della vicenda amorosa, un carattere di riepilogo è suggerito non solo dalla ripresa di motivi già discussi nel *liber*, qui riproposti sotto una nuova luce, ma anche dai numerosi rinvii interni alle chiose che tendono a rendere compatta non solo la sequenza dedicata allo sdegno, ma anche l'intera prima parte del canzoniere.

⁷⁹⁶ Si ricordi che in *Osanna* LXI si tratta, contrariamente a *Osanna* XCVIII, dell'incostanza dell'amata e che un precedente accenno alla costanza della donna e della sua bellezza è in *Osanna* XLVII, *esposizione* 10b-11.

De la mia Donna, hor duri aspri lamenti,
Mie voci no, ma son d'Amore accenti:
Dunque incolpane Amor, o tu che l'odi. 4

Amor, che molti gira in vari modi
A la vita serena aversi venti,
Tra gli occhi miei bramosi e i suoi lucenti,
Mesce brame e temenze, e sdegni et odi. 8

Per questi che'l mio cor ne' suoi sospiri
Sparge quasi vapori un sol turbato,
Veggio ne l'aria del bel viso oscura. 11

E chiamo instabil lei, cangiand'io stato,
E la chiamo ver me spietata e dura
Ove molle e pietosa altrui rimiri. 14

1a «Queste hor cortesi»: aveva parlato de la costanza propria in quel sonetto «Mentre soggetto al tuo spietato regno», il et in quell'altro «Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore». Hora parla de la costanza de la sua Donna, la quale in alcun luogo aveva descritta incostante, assegnando tutta la incostanza ad Amore, com'a sua cagione. E si dee intendere de l'amor sensuale, il quale è sempre accompagnato da varie passioni che perturbano la tranquillità de la ragione.

9-10a «Per questi che'l mio cor ne' suoi sospiri | Sparge quasi vapor»: prima ha assomigliato la sua Donna al sole, hora fa la medesima similitudine, ma paragona le passioni che sono commosse da la sua bellezza a' vapori, i quali elevandosi impediscono la serena vista del sole.

12 «E chiamo instabil lei, cangiand'io stato»: l'incostanza non è ne l'obietto, ma ne gli affetti del Poeta. Questa nondimeno è imitatione di DANTE, il qual dice che gli huomini chiamano la stella tenebrosa quando è turbato l'aere, ch'è il mezo de la nostra vista.

♦ **1a** L'*esposizione* espone il contenuto del sonetto: tema del componimento è la costanza della donna, e non quella dell'amante come in *Osanna* XCV e *Osanna* XCIII. L'incostanza è ora attribuita ad Amore, all'amore sensuale, che è sempre accompagnato da passioni che alterano la tranquillità della ragione. ♦ **9-10a** La chiosa spiega la similitudine dei versi, rilevando la novità dell'immagine. L'amata è sì paragonata al sole come altrove nel canzoniere amoroso (cfr. *Osanna* XXVIII, *esposizione* 9a, *Osanna* XXXIV, *esposizione* 2b, *Osanna* L, *Osanna* LVI, *esposizione* 5a, *Osanna* LXXV) ma in *Queste hor cortesi et amoroze lodi* Tasso non pone l'accento sulla bellezza abbagliante della donna, ma sulle passioni del poeta che, come i vapori, sollevandosi, oscurano la vista del sole. La mutevolezza, dunque, non dipende dalla donna, bensì dalle volubili passioni del soggetto. ♦ **12** La matrice dell'incostanza dell'io lirico non è da ricercarsi nell'incostanza dell'oggetto, ma in quella delle proprie passioni. L'errore in cui il poeta incorre, riconoscendo l'instabilità della donna, è simile a quello descritto da Dante in *Amor che ne la mente mi ragiona* (vv. 77- 80) quando dice che i nostri occhi, nonostante il cielo sia sempre «lucente e chiaro» (v. 77), possono percepire, per motivi diversi, la stella come «tenebrosa» (v. 80). I versi danteschi allusi nella chiosa sono citati anche nelle *Considerazioni*, in un contesto affine (cfr. TASSO 1875, II, p. 98). L'oggetto è detto costante in *Osanna* I, *esposizione* 5, *Osanna* XI, *esposizione* 4, *Osanna* XCIV, *esposizione* 7-8a, *Osanna* XCV, *esposizione* 1.

XCIX

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD l'amante si preoccupa di porre rimedio all'arsura dell'amata⁷⁹⁷. Lo spunto consente al poeta di riprendere il tema della fiamma amorosa⁷⁹⁸, facendo di *Per temprarne al bel seno, al chiaro viso* il primo degli ultimi tre componimenti che rinnovano il motivo sul finire della prima parte del canzoniere amoroso (*Osanna XCIX-CI*)⁷⁹⁹. Nel tentativo di far vento alla donna, Tasso chiama «a comporre il ventaglio le penne prima del cigno, poi del pavone e infine di Amore»⁸⁰⁰ e così la lirica si affolla di figure animali, sviluppando «un'iperbole metonimica, per contiguità»⁸⁰¹.

Nell'*esposizione* l'autore propone la parafrasi di alcuni versi.

Dice che i venti e i ventagli possono temprar il caldo de la sua Donna, ma che la sua fiamma è senza refrigerio.

Per temprarne al bel seno, al chiaro viso,
Donna bella e gentile, estivo ardore,
Spargan le penne di più bel candore,
I cigni di Meandro e di Cefiso; 4

E chi cento occhi del custode anciso
Dipinti ha ne le sue d'altro colore,
E l'ale proprie si dispogli Amore
E si resti con voi ne l'ombre assiso. 8

E, se non basta ciò, Zefiro intorno
Spargendo gigli e rose in voi respiri,
Et ondeggiar vi faccia il crine adorno. 11

⁷⁹⁷ cfr. *Osanna XCIX, argomento*. Il tema dell'arsura del sole, che si rende sopportabile grazie all'intervento degli elementi naturali, è anche nella stampa encomiastica *Marchetti* nella serie delle ballate per Bianca Cappello (*Marchetti LVI- LXII*), ove il poeta invoca la selva, i fiumi, le nubi, le fiamme, la luna e le montagne per recar beneficio alla donna.

⁷⁹⁸ Il parallelo tra l'arsura estiva e quella amorosa è anche nel sonetto di Molin *Ben puoi tu, diletta e soave ora* (cfr. DAL CENGIO 2019-2020, p. 501).

⁷⁹⁹ cfr. MARTINI 1984, p. 100.

⁸⁰⁰ BLAZINA 1997, p. 116.

⁸⁰¹ *ibidem*.

Ma chi temprà quel foco e que' martiri,
Onde m'ardete voi la notte e'l giorno,
Se tutte fiamme sono i miei sospiri?

14

1a «Per temprarne al bel seno»: non basta ch' il ventaglio co' l quale si fa vento la sua Donna sia de l' ale di cigno e di pavone, ma dovrebbe esser de l' ali d' Amore. Potrebbe intendere allegoricamente per [4] «cigni» i poeti, per [5-6] «pavoni» i giovani superbi de la propria bellezza.

9a «E, se non basta ciò»: se non bastano le cose artificiali, concorrono le naturali.

12a «Ma chi temprà quel foco»: conchiude ch' al caldo de la sua Donna possono esser molti refrigeri trovati da la natura e da l' arte, ma al suo nessuno.

♦ **1a** Nell' *esposizione* l' autore offre una sintesi dei vv. 1-8, seppur si riporti solo il verso incipitario. Per proteggere la donna dal caldo estivo non sono sufficienti i ventagli fatti di ali di cigno o di pavone, allegorie per i poeti e per i «giovani superbi de la propria bellezza», ma sono necessarie le ali di Amore. ♦ **9a** La chiosa precisa che, se non dovessero risultare bastevoli i rimedi artificiali, i ventagli di *Osanna* XCIX, *esposizione* 1a, si potrà ricorrere ad espedienti naturali. ♦ **12a** L' *esposizione*, seppur citi solo il primo emistichio del v. 12, estrapola dalla chiusa del testo la distanza tra la donna e il poeta: se la prima può trovare molti rimedi al caldo tanto con metodi naturali, quanto con rimedi artificiali, per il secondo, e per la sua fiamma amorosa, non vi è alcun antidoto.

C

In un'atmosfera disforica annunciata dall'avversativa «ma» del verso esordiale e dall'asprezza fonica data dall'insistenza sulla vibrante -r, il sonetto *Vuol, che l'ami costei, ma duro freno*⁸⁰² riprende e sviluppa il tema dell'impossibilità, per il poeta, di trovare sollievo alle sue fiamme amorose. Nel testo risaltano le forti pause interne ai versi⁸⁰³ e le frequenti inarcature a rendere mosso il discorso che, presa coscienza dell'«aspro silentio» (v. 2) della donna, si sviluppa in un fluire di interrogative (prima e seconda quartina), dalle quali traspare tutta la consapevolezza che l'amata non potrà recare «medicina o refrigerio» al suo male e che egli non potrà coprire il suo «dolor mortale» (v. 6)⁸⁰⁴. Al silenzio della donna corrisponde il proposito dell'io lirico di tacere⁸⁰⁵ e la consapevolezza di non poter sanare le proprie piaghe amorose e di togliere luce alla fiamma d'amore. Nella chiusa, un carattere sentenzioso e di massima si ha nell'anafora «troppo...troppo» e nella formulazione ipotetica del verso 14.

Mostra di non poter ricoprire le fiamme amorose.

Vuol, che l'ami costei, ma duro freno
Mi pone ancor d'aspro silentio. Hor quale
Havrò da lei, se non conosce il male,
O medicina, o refrigerio almeno? 4

E come esser potrà, ch'ardendo il seno
Non si dimostri il mio dolor mortale,
Nel risplender di fiamma a quella eguale
Ch'accende i monti in riva'l mar Tirreno? 8

⁸⁰² Schema metrico: ABBA ABBA CDC EDE. *Chigiano* CX. Tale la redazione dell'*argomento* preposto al sonetto nel codice manoscritto: «Dice che la Signora Laura, desiderando ch'egli celi l'amor suo, desidera cosa impossibile» (TASSO 2004, p. 131). Rispetto a quella messa a testo in *Osanna*, l'*argomento* del *Chigiano* esplicita il desiderio tassiano che l'amore resti nascosto, elemento che, nella stampa del 1591, è enfatizzato soprattutto nelle chiose.

⁸⁰³ cfr. *Osanna* C 2 e 9.

⁸⁰⁴ «aspro silentio» è in chiasmo con «dolor mortale» (v. 6), legando la reazione della donna allo stato d'animo del poeta.

⁸⁰⁵ Stilisticamente notevole è il poliptoto «Tacer ben posso, e tacerò», in un verso che riecheggia l'esordio di *Rvf CCCXXV*, *Tacer non posso, et temo non adopre*.

Tacer ben posso, e tacerò. Ch'io toglia
Sangue a le piaghe, e luce al vivo foco,
Non brami già: questa è impossibil voglia. 11

Troppo spinse pungenti a dentro i colpi
E troppo ardore accolse in picciol loco:
S'apparirà, Natura e sè n'incolpi. 14

1 «Vuol, che l'ami costei, ma duro freno»: chiama «freno» il silenzio e la riverenza, come prima aveva fatto il PETRARCA in persona di Laura, dicendo «Talhor ti vidi tali sproni al fianco | Che dissi qui convien più duro morso».

2b-3a «Hor quale | Havrò da lei»: si duole che la sua Donna non voglia conoscere il male per non dargli la medicina.

9a «Tacer ben posso»: «Chiusa fiamma è più ardente» disse il PETRARCA, ma il Poeta con l'esempio d'Ischia, di Vesuvio e d'altri luoghi sì fatti, afferma esser impossibile che stia nascosta.

12a «Troppo spinse pungenti»: si scusa che per soverchio di passione non può tenere occulto l'amore.

II 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 289, *T. M.* II: 117 Che dissi] Ch'i dissi

III 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 289, *T. M.* II 117: Ch'i dissi, qui convien piu duro morso

Postilla: più duro morso (marg. dx)

◆ **1** Con il «duro freno» si intendono il silenzio e la riverenza della donna sul modello del distico petrarchesco di *T. M.* II, 116-117. ◆ **2b-3a** La chiosa rileva la nota di dispiacere insita nel moto interrogativo che prende avvio dai versi 2-3, specificando che l'amata non intende conoscere il male per non offrire all'amato la medicina. L'elemento della volontà, indicato nell'*esposizione*, non è esplicitato nei versi. ◆ **9a** Il «tacere» corrisponde all'immagine figurata della fiamma nascosta che Tasso

ritrova in *Rvf.* CCVII 66. La volontà dell'amante di mantenere segreta la passione si scontra, però, con l'impossibilità di celarla, così come, nel mondo naturale, non si possono trattenere i vulcani e le eruzioni. Nella chiosa si riprende la comparazione naturalistica dei vv. 7-8, sciogliendo l'espressione «i monti in riva'l mar Tirreno», con l'indicazione di Ischia e del Vesuvio. ♦ **12a** L'io lirico si scusa di non poter tener segreto l'amore per «soverchio di passione». cfr. *Osanna* LXXXV e *Osanna* LXXXVIII.

CI

Il sonetto di testura nobilissima ABBA ABBA CDE CDE⁸⁰⁶ propone al lettore, quasi in conclusione della prima parte del canzoniere *Osanna*, una riflessione metapoetica che trae origine dal tema delle fiamme amorose delle rime precedenti. La valenza teorica dei versi è tutta nella didascalia, la quale pone come fondamento, per la piena comprensione di *Osanna CI*, la correlazione tra la «tiepidezza» dell'amore e l'imperfezione della poesia, esplicitando, inoltre, il duplice paragone tra il poeta e la cetra e quello tra Amore e il musico dispiegato nel testo⁸⁰⁷. Nelle essenziali note di commento, l'autore, oltre a fare sfoggio di conoscenze mediche, per ricondurre ad una verità e ad una concretezza scientifica il fenomeno dell'*intiepidirsi degli spiriti*, sostiene autorevolmente la similitudine di argomento musicale con la menzione di Asclepio, «discepolo di Mercurio Trimegisto»⁸⁰⁸.

Attribuisce a la tiepidezza de l'amare l'imperfettione de la poesia, et assomiglia se medesimo a la cetra, et Amore al musico.

All'hor che ne' miei spirti intepidissi
Quel, ch'accendete voi soave foco,
Pigro divenni augel di valle e roco,
E vile e grave a me medesimo io vissi.

4

Nulla poscia d'Amor cantai nè scrissi;
E s'alcun detto i' ne formai da gioco,

⁸⁰⁶ *Chigiano* CXXVI. Non poche sono le modifiche apportate nel passaggio dal *Chigiano* alla stampa del 1591, quali l'incremento delle dittologie o la correzione di «celesti foco» in «soave foco» (v. 2) o, ancora, l'introduzione della metafora ornitologica nel v. 3, verso che nel *Chigiano* recita, invece, «cangiai l'usato corso a poco a poco».

⁸⁰⁷ cfr. *Osanna CI, argomento*. Meno nitidamente teorica è la prosa introduttiva del *Chigiano*: «Assomiglia sé stesso ad una cetra la quale hora suoni bene hor male, e la sua donna ad un buon maestro di Musica» (TASSO 2004, p. 160).

⁸⁰⁸ *Osanna CI, esposizione* 9. Tasso richiede nel 1590 ad Angelo Grillo un'edizione di Mercurio Trimegisto (cfr. TASSO 1852-1855, V, *Lettera* n. 1296, pp. 22-23; BALDASSARRI 1999, p. 405; BASILE 2000, p. 239; TASSO 2016, p. 291). Il dialogo menzionato in *Osanna CI, esposizione* 9 fu, con molta probabilità, letto nella stampa *Pimander, Hermes, Trismegistus, Asclepius, Crater Hermentis a Lazarelo Septempedano*, Venetia, P. De Quarengiis, 1517 (PIMANDER ET ALII 1517).

N'hebbi scorno tal volta, e basso e fioco
Garrir, non chiaro e nobil carne udissi. 8

Come cetra son io discorde, o come
Lira, cui dotta mano o roza hor tocchi,
E dia noia o diletto in vario suono. 11

E dolce il canto è sol nel vostro nome,
E poetando sol di sì begli occhi,
Mi detta Amor quanto io di lui ragiono. 14

1 «All'hor, che ne' miei spirti intepidissi»: gli spirti, perché sono sottilissima parte del sangue e quasi vapori, come dicono i medici, facilmente s'accendono.

3 «Pigro divenni augel di valle e roco»: racconta gli effetti della tepidezza.

5 «Nulla poscia d'Amor»: cessando l'amore, mancò l'amorosa poesia, come al cessar de le cagioni, sogliono cessar gli effetti.

9 «Come cetra son io»: assomiglia Amore al musico e se medesimo alla cetra, dimostrando che'l suono era più o men dolce, secondo la diversità de gli affetti. La similitudine fu prima usata da ASCLEPIO, discepolo di Mercurio Trimegisto, ch'assomiglia Iddio al musico e noi huomini agli istrumenti rochi.

♦ **1** L'autore, per dimostrare il processo dell'affievolirsi degli spirti, illustra il fenomeno contrario, quello del loro divampare, facendo ricorso a un principio medico. Trattandosi di una «sottilissima parte del sangue», essi sono, dunque, flebili come «vapori» e possono, con facilità, bruciare o spegnersi. ♦ **3** All'intiepidirsi di amore seguono determinati effetti, tra i quali il divenire del poeta un'anatra o un'oca. Si osservi, infine, come nella più antica redazione del *Chigiano*, non vi sia la metafora attinta dal mondo animale. L'immagine dell'uccello «di valle» rimanda a *Osanna XCI*, mentre per la qualifica di «roco» cfr. *Osanna LXXXIX 10* e relativa *esposizione*. ♦ **5** Dato lo stretto legame tra amore e canto, teorizzato sulla base del rapporto causa-effetto, con il venir meno della passione viene meno la poesia

amorosa. ♦ 9 Nel verso 9 il poeta-amante si paragona a una cetra, sottintendendo l'accostamento tra Amore e il musico, reso esplicito solo nell'*esposizione* e nell'*argomento*. Il suono sarà, inoltre, più o meno dolce sulla base degli affetti. La fonte della similitudine tra il poeta e la cetra è nel *Corpus hermeticum*, XVIII 1-2, ove Asclepio vede in Dio il musico e, negli uomini, i suoi strumenti rochi (cfr. TASSO 1994, I, p. 127). Si noti, rispetto alla suggestione erudita, la sostituzione di Dio con Amore.

CII

In *S'arma lo Sdegno, e'n lunga schiera e folta*⁸⁰⁹, Tasso mette in scena «l'ultima trionfale vittoria dello sdegno sulle *discordi voglie*»⁸¹⁰. Non più provvisto di «arme rintuzzate e frali»⁸¹¹, l'entità umanizzata dello Sdegno che combatte in difesa della ragione⁸¹² è rappresentata con un'iconografia la cui chiave interpretativa, come lo stesso poeta rivela nelle chiose, è nella *Repubblica* di Platone⁸¹³.

La prima terzina inaugura una serie accumulativa per polisindeto che sconfinata, travalicando il confine metrico, nel secondo terzetto e che enumera quelle che furono le armi della donna e che sono ora i «trofei di que' guerrieri ardenti» (v. 14)⁸¹⁴.

Nell'autocommento, a Tasso interessa far interagire la filosofia platonica, richiamata nella distinzione tra parte concupiscibile, irascibile e razionale⁸¹⁵, con la dottrina tomista, per dare una chiave interpretativa alla vicenda narrata⁸¹⁶.

Describe la vittoria de lo Sdegno et il suo trofeo.

S'arma lo Sdegno, e'n lunga schiera e folta

Pensier di gloria e di virtù raccoglie,

Mentre ei per la ragion la spada toglie

⁸⁰⁹ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. *Chigiano* LXXIV. Un'attenta valutazione dell'operazione di riscrittura cui è sottoposto il testo per la sua introduzione nel canzoniere del 1591 è offerta da Puzzo (cfr. PUZZO 2021-2022, pp. 267-268).

⁸¹⁰ MARTINI 1984, p. 100.

⁸¹¹ cfr. *Osanna* XCIV 2.

⁸¹² cfr. *Osanna* XCIV, *esposizione* 1.

⁸¹³ cfr. *Osanna* CII, *esposizione* 1a.

⁸¹⁴ I «guerrieri ardenti» sono i «desideri» del v. 2, associazione che implica «un notevole salto ai fini della comprensione del testo», che determina una maggiore difficoltà sintattica del testo, conforme alla ricerca di *gravitas* tassiana (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 268). Si osservi, inoltre, come nella precedente redazione del *Chigiano* i «trofei» siano dei «desideri ardenti» (v. 14), espressione ambigua con la quale l'autore potrebbe «riferirsi tanto al desiderio di riscatto e vendetta, quanto all'avidità amorosa» (PUZZO 2021-2022, p. 267).

⁸¹⁵ La fonte platonica era già allusa in *Osanna* XCIV, *esposizione* 1.

⁸¹⁶ La *Summa* di San Tommaso entra a far parte della biblioteca tassiana con molta probabilità nel 1589. cfr. *Divi Thomae Aquinatus totius theologiae Summa [...] cum commentariis* R. D. Th. De Vio Caetani, Lugduni, apud S. Michaellem, 1588 (SAN TOMMASO 1588; cfr. BASILE 2000, pp. 243-244 e TASSO 2016, p. 292).

Ch'è in lucide arme di diamante involta. 4

Ecco la turba già importuna e stolta
Sparsa cader de le discordi voglie,
E de' miei sensi, e di nemiche spoglie
Leggiadra pompa, anzi il trionfo accolta. 8

Bellezza ad arte incolta, atti soavi,
Finta pietà, sdegno tenace e duro,
E querele e lusinghe in dolci accenti, 11

Et accoglienze liete, e meste e gravi
De la nemica mia l'arme già furo,
Hor son trofei di que' guerrieri ardenti. 14

1a «S'arma lo Sdegno»: lo sdegno è ne la parte irascibile, laonde essendo l'ira ministra de la ragione, come dice PLATONE espressamente ne' libri de la *Republica*, non è maraviglia che lo sdegno parimente combatta contro il piacere de la ragione.

1b «e'n lunga schiera, e folta | Pensier di gloria e di virtute accoglie»: la virtù è fra le cose difficili, l'honore e la gloria parimente, laonde non è maraviglia che siano obietto de lo sdegno e de gli altri affetti che sono ne l'irascibile, il cui obietto, come piace a san TOMASO, «est bonum sub ratione ardui».

4 «Ch'è in lucid'arme di diamante involta»: convenevolmente dice il Poeta che l'armi de la ragione siano di diamante, perch'il diamante è impenetrabile e durissimo oltre tutte l'altre cose. Né si dilungò da l'imitatione del PETRARCA, il qual volendo dimostrar l'honestà de la sua Donna, disse: «Nulla posso levare io per mio ingegno | Del bel diamante, ond'ella ha il cor sì duro».

5 «Ecco la turba»: describe leggiadrissimamente il trionfo de la ragione et il maraviglioso trofeo drizzato de la sensualità.

I 2 di virtute accoglie] di virtù raccoglie; 4 lucid'armi] lucide armi

II 4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 313, *Rvf* CLXXI: 9 mio ingegno] mi'ngegno; 10 ella ha] ell'ha

III 1 PLATONE 1546, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584, *Dialogus III De Rep. vel de iusto*: ecce iam vobis licet o infelices desiderium vestrum pulchro explere spectaculo. Audivi et ipse. Itaque sermo testatur, iram saepe pugnare adversus concupiscentiam, tanquam haec inter se sint. Id certe significat. Nonne et alibi frequenter anima adverstimus quando distrahunt aliquem pariter rationem cupidates, obiurgatem ipsum sese et adevrsus id sui quod trahitur indignamet. Et quasi duobus dissentietibus adiutricem rationi iram accurem? Cupitatibus vero coniuctam, nihil rationis voluntati contrarium moliri: nec te arbitror unquam asserere, vel in teipso, vel in alio tale quiddam deprenhendisse.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: ira sepe pugnare adversus concupiscentiam tanquam diversa sint (marg. sn)

III 4 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 313, *Rvf* CLXXI 9-10: Nulla posso levar io per mi'ngegno | del bel diamante, ond'ell'ha il cor si duro

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx)

◆ 1 L'*esposizione* chiarifica, sulla scia delle teorie platoniche illustrate nel quarto libro de la *Repubblica*, il ruolo dello Sdegno all'interno dell'animo. Esso si colloca nella facoltà irascibile poiché, nei conflitti dell'anima, si arma in difesa della ragione (cfr. PLATONE 2000, p. 1179, *Rep.* IV 440E). ◆ 1b La gloria e la virtù rientrano tra le «cose difficili» e, dunque, non desta meraviglia il fatto che siano oggetto dello Sdegno e degli altri affetti che sono nella parte irascibile, in accordo con l'insegnamento di San Tommaso (cfr. *Summa*, I, q. 19, art. 6 e I, q. 2, art. 1; TASSO 2016, p. 292). ◆ 4 Le armi della ragione sono fatte di diamante, materiale appropriato perché, tra tutti, è il più resistente e duro. Per il poeta, la descrizione non si discosta da *Rvf* CLXXI 9-10, ove Petrarca dice che il cuore della donna, per la sua onestà, è formato da un duro diamante.

CIII

Nella canzone CIII *Qual più rara e gentile*⁸¹⁷ il poeta, come assertito nell'*argomento*, «Assomiglia la sua Donna a diverse maraviglie». L'eredità della tradizione petrarchesca si manifesta con nitidezza nell'uso dello schema di *Rvf* CXXXV - aBbCcDdAaBEeBF(f)A-⁸¹⁸, una canzone che, nella conformazione dell'unità strofica oltreché per le tre rime bacciate nella fronte, si caratterizzava 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 incipitario⁸¹⁹ e, ancora, l'estensione della fronte risultava maggiore rispetto a quella della sirma per la presenza di un verso in più⁸²⁰. Nella realizzazione tassiana lo schema si distingue per la particolarità di presentare, dalla quarta strofa, la testura aBbCcDdAaEFfEG(g)A, senza la rima B nella sirma⁸²¹. 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 canzoni⁸²². In *Qual più diversa et nova*, Petrarca, realizzando la consueta struttura «a polittico»⁸²³, snodava con estrema maestria sette similitudini atte a ritrarre l'amante nella sua condizione di tormento e angoscia, attingendo l'immaginario dalla topica

⁸¹⁷ Il testo venne inviato a Lucrezia Bendidio il 18 maggio 1585 da Ferrara (cfr. TASSO 1852-1855, II, *Lettera* n. 381, p. 376), con una lettera da cui traspare profonda ammirazione (cfr. DANIELE 1994, p. 275). La canzone, assente nel codice *Chigiano*, è però nel manoscritto E1, nel cui margine, a c. 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 2016, p. 117.

⁸¹⁸ Tra le riprese Daniele ricorda Boiardo *Novo diletto a ragionar m'invita*, Ant. Cornazzaro *Se al mondo è loco che dotato sia*, Bembo *A quai sembianze Amor madonna agguaglia*, Galeazzo di Tarsia *A qual pietra somiglia*, Molza *Da poi che portan le mie stelle*. cfr. DANIELE 1994, p. 276.

⁸¹⁹ cfr. GORNI 1984, 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. LABANDE-JEANROY 1928, p. 191.)

⁸²⁰ cfr. BERRA 1986, p. 171.

⁸²¹ cfr. DANIELE 1994, p. 276.

⁸²² 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. TASSO 1994, II, pp. 1598-1611), 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- aBCbACCDEeDfDFF- 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 aBCbACCDEeDfEFF (cfr. NATALE 2017, p. 236).

⁸²³ Tale struttura è, infatti, presente anche in *Rvf* L, CXXVII e CCCXXIII cfr. PETRARCA 2004, p. 662 e BERRA 1986, p. 163.

romanza⁸²⁴. La ripresa del testo dei *Fragmenta*, evidente sin dall'eco fortemente petrarchesca del primo verso, con il mantenimento della struttura comparativa iniziale, è rivelata dall'autore nella prima *esposizione*⁸²⁵ ma ciò non esclude l'innestarsi di un'istanza innovativa, rispetto all'illustre precedente: soggetto delle comparazioni non sarà l'amante, come nel testo antico, bensì l'amata. Il poeta cinquecentesco costruisce, infatti, la canzone su un 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 comparante⁸²⁶ 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 trovi 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 26-27; *Osanna* CIII 56-57) e la rima paronomastica *sasso* : *passo*, posta, così come nel precedente trecentesco, nel congedo (vv. 92-95).

Nonostante il precedente tematico sia squisitamente attinto dai *Fragmenta*, nelle chiose alla canzone il poeta costituisce un novello canone di autori e di

⁸²⁴ cfr. TASSO 2004, p. 662.

⁸²⁵ cfr. *Osanna* CIII, *esposizione* 1.

⁸²⁶ 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.

testi, la cui citazione nel commento offre la chiave di comprensione del repertorio simbolico dispiegato nel testo. Tra le opere erudite e le *auctoritates* ricordate nell'*esposizione* vi sono il *De situ orbis* di Dionigi⁸²⁷, il *Dialogo dell'impresie militari et amorose* di Giovio⁸²⁸, e ancora Proclo con il suo *De sacrificio et magia*⁸²⁹, Solino⁸³⁰.

Assomiglia la sua Donna a diverse meraviglie

Qual più rara e gentile
 Opra è de la Natura, o meraviglia,
 Quella più mi somiglia
 La Donna mia ne' modi e ne' sembianti.
 Dove fra dolci canti 5
 Corre Meandro, o pur Caistro inonda
 La torta obliqua sponda,
 Un bianco augel parer fa roco e vile,
 Nel più canoro aprile,
 Ogn'altro che diletta a meraviglia; 10
 Ma questa mia, che'l bel candore eccede
 De' cigni, hor che se'n riede
 La primavera candida e vermiglia,
 L'aria addolcisce co' soavi accenti,
 E questa i venti col suo vago stile. 15

1 «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

⁸²⁷ Dionysii Afri, *De situ orbis opus [...] a Rhemnio gramatico translatum*, Ferrariae, I. Machiochus Bondenus, 1512 (= DIONIGI 1512). cfr. BASILE 1986, pp. 34 e TASSO 2016, p. 294.

⁸²⁸ Si presume che Tasso ebbe tra le mani la stampa P. Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amorose*, in Roma, appresso A. Barre, 1555 (= GIOVIO 1555; cfr. TASSO 2016, p. 294).

⁸²⁹ Il testo è consultato nei due postillati della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e 34 (cfr. [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e 34).

⁸³⁰ Fu autore del *Polihistor, seu rerum orbis memoriabilium collectanea*, la cui prima edizione uscì nel 1473 e che sovente erano riuniti al *De situ orbis* di Pomponio Mela e di Dionisio Periegeta (cfr. TASSO 2106, p. 294).

stima | Più mi rassembra, a tal son giunto, Amore», imperochè ne l'istesso modo il Poeta fa diverse similitudini de la sua Donna.

5-6 «Dove tra dolci canti | Corre Meandro, o pur Castro inonda»: Meandro et Castro son fiumi de la Licia, ne le cui ripe i cigni fanno dolcissimi canti, come dice DIONIGI, *De situ orbis*: «Cuius prope ripam tempore verno | Si sedeas, dulcis capiaris pectore cantu | Cygnorum, pascunt quos herbae flumina circum. | Nam florent Asiae campos plurima prata. | Sed magis ad fluvium Meandri gurgite miti, | Quem iusta volvens se murmurat unda Caistri».

7 «La torta obliqua sponda»: quel che DIONIGI dice «volvens se» imperochè i ravolgimenti di Meandro sono simili a quelli del laberinto.

11a «Ma questa mia» paragona la sua Donna a' cigni ne la bianchezza e ne la dolcezza del canto.

Un animal terreno,
Ch'è bianco sì che vince ogni bianchezza,
Et ogni altra bellezza,
Morir più tosto che bruttarsi elegge,
Però, come si legge, 20
È preso, e per vestirne i Duci illustri
Le sue tane palustri,
D'atro limo son cinte, e morto almeno
Pregio ha di seno in seno,
E per Donna leggiadra ancor s'apprezza. 25
Così la fera mia, perchè s'adorni,
La vergogna e gli scorni
Più che la morte è di fuggire avezza;
Nè macchia il crudo Arcier le care spoglie,
Mentre raccoglie e sparge il suo veleno 30

16 «Un animal terreno»: intende il Poeta de l'armellino, il qual chiama «animal terreno» a differenza del cigno che parimente è candido; e l'uno e

l'altro similmente puro, significano l'innocenza. Ma il cigno è ucello conosciutissimo da gli Antichi et celebratissimo ne le prose e ne' versi de' Greci, e particolarmente da PLATONE nel dialogo *De l'immortalità de l'anima*, dov'gli introduce Socrate a raccontare il sogno fatto la notte avanti al giorno ch'egli morisse. De l'armellino non si la mentione similmente ne l'*Historie* o altro scritto de gli Antichi, ma dal GIOVIO è messo per simbolo de l'innocenza e de la parità. Il BEMBO similmente disse: «Caro Armellin, ch'innocente si giace».

19 «Morir più tosto che bruttarsi elegge»: esprime queste parole latine: «potius mori, quam foedari».

20 «Però, come si legge»: narra il modo co'l quale sono presi gli armellini, de quali i Principi, e particolarmente quel di Vinegia, suol fodrar le robbe di broccato d'oro, e le nobili Donne sogliono ancora portarle per ornamento.

26a «Così la fera mia»: assomiglia la sua Donna a l'armellino e la chiama «sua fera», havendo riguardo a l'honestà, per la quale alcuna volta pareva salvaticetta anzi che no.

26b «perché s'adorni»: dice ch'ella è solita di fuggir la vergogna più che la morte, laonde per questa cagione forse soleva adornarsi di questo candido e pretioso vestimento.

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.
Così questa, onde gelo,
Fonte d'ogni piacer chiara e tranquilla,
Con una breve stilla
Tor la memoria può d'ogni dolore,

35

40

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. 45

31 «In Grecia un fonte instilla»: in Beotia, come racconta FAZIO DEGLI UBERTI nel suo *Dittamondo*, sono due fonti di contraria virtù, l'uno de' quali toglie la memoria, l'altro la rende. Con questa comparatione dimostra il Poeta come la sua Donna il possa privar de la memoria e poi restituirgliela. E la chiama «fonte» per l'abondanza de le gratie.

40a «Tor la memoria può»: ha riguardo tacitamente a' due favolosi fiumi del Purgatorio nominati da DANTE, de' quali Lete toglie la memoria del male, Eunoè la restituisce del bene.

Se non è vana in tutto
L'antica fama, che pur dura e suona,
Tra que' che fan corona
Nasce un bel fior che sembra un lucido oro,
E vince ogni tesoro, 50
Perchè gloria ei produce e chiaro nome
A chi n'orna le chiome,
Nè mai di sponda o di terreno asciutto
Nacque sì nobil frutto.
Et un fior di bellezza in queste rive 55
Si odora e di mostrar ei nulla è scarso
L'oro disciolto e sparso,
Ch'erra soavemente a l'aure estive.
Ma di sua gloria coronato a l'ombra
Così m'adombra, che m'è dolce il lutto. 60

[46-60] In questa stanza il Poeta assomiglia la sua Donna ad uno di que' fiori che sono «coronarij generis», chiamato *Aurelia* da TEOFRASTO ne l'*Historia de le piante*. Del quale alcun portava opinione ch'egli havesse virtù di dar buona fama, sì come afferma il medesimo autore ne l'istesso libro.

46-47a «Se non è vana in tutto | L'antica fama» «antica» chiama la fama, non solo perch'è suo aggiunto propio, ma perchè hora a pena se ne ragiona fra gli herbolarij e fra gli altri che fanno professione di conoscer le virtù de l'herbe e de' fiori.

Ne l'arabico mare
è con un altro fior, come di rosa,
Pianta meravigliosa,
Che lui comprime, anzi che nasca il sole.
Poi di spiegarlo suole, 65
Quando egli vibra in oriente i raggi
Per sì lunghi viaggi,
E di novo il raccoglie allhor, che pare
Cader ne l'onde amare.
Tal questa Donna, in cui beltà germoglia 70
E leggiadria fiorisce, al sol nascente
Nel lucido oriente,
Par ch'i suoi biondi crini apra e disciglia.
Poi ne l'ocaso astringe aurei capelli,
Più di lui belli, e sol velata appare. 75

[61-75] Narra similmente TEOFRASTO ne l'*Historia de le piante*, et PROCLO nel trattato *Del sacrificio et de la magia*, che il loto piega le foglie avanti il nascer del sole, ma nascendo il sole egli le dispiega a poco a poco. E quanto il sole monta verso il mezo del cielo, tanto le spande. Ma quando comincia a dechinar verso l'Occaso, di grado in grado rinchiude le foglie. Con questa similitudine veramente meravigliosa, ci pone il Poeta avanti gli occhi

la sua Donna, ch'appariva la mattina co' suoi capegli disciolti, e la sera gli
haveva velati e raccolti in treccia.

Una pietra de' Persi
Co' raggi d'oro al sol bianca risplende,
E quinci il nome prende,
E del bel lume del sovran pianeta
Rassembra adorna e lieta. 80
Così la pietra mia nel dì riluce,
E la serena luce,
E'l dolce fiammeggiar i' non sofferarsi,
Quando gli occhi v'apersi,
Ma segue un'altra poi de la sorella 85
Il corso vago, e di sue belle forme
Par che tutta s'informe,
E di sue corna, e quindi ancor s'appella.
Tal lei veggio indurarsi ascosa in parte,
Se torna o parte, e fa sentier diversi. 90

[76-90] Come racconta SOLINO, in Persia è una pietra detta *Helitis lapis*, la
qual riluce come il sole. Di questa parimente fa mentione DIONIGI dicendo
«Gemma que quae radios emittit candida Solis». E PROCLO ne l'istesso libro
afferma ch'ella imita co' raggi doro i raggi solari. A questa assomiglia il Poeta
la sua Donna, la qual per la durezza è simigliante a tutte le pietre, per la
bellezza a la pietra del sole particolarmente.

85 «Ma segue un'altra poi de la sorella»: la paragona ad una altra pietra
nomata *Selenites*, cioè lunare. La qual, come afferma PROCLO, è simigliante
a la Luna ne la figura corniculare. E con certa sua mutatione segue il moto de
la luna. DIONIGI ancora scrive di lei in questo modo: «Atque, selenites
lunaris imagine lunae | Quod decus et minuit proprij splendoris, et auget».

Canzon, ch'io non divegna
 Fra tante meraviglie un muto sasso,
 Solo è cagion 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.

95

91 «Canzon, ch'io non divegna»: rivolge il parlare a la canzone, dicendo ch'egli diverrebbe **[92]** «Fra tante meraviglie 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.

II 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 265, *Rvf* CXXV: 1 varia] nova

II 85 DIONIGI 1512: **1072** lunae] lucis

III 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 265, *Rvf* CXXV 1-4: Qual più diversa e nova | Cosa fu mai in qualche stranio clima | Quella se ben si stima | Più mi rassembra, a tal son giunto, Amore
Postilla: in qualche stranio (marg. dx); a tal son giunto (marg. sn)

III 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 265, *Rvf* CCXXV 2*: IN QUALCHE STRANIO CLIMA) Clima parola greca, significa ampio spatio o di cielo, o di terra . Parola sola nel P.
Postilla: elocuzione (marg. dx)

III 16 PLATONE 1546, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 505, *Phaedo vel de anima*: Atque ut apparet, deterior cygnis ad divinandum vobis esse videor. Illi quidem quando se brevi praesentunt morituros, tunc magis admodum dulcique canunt, quem antea consueverint, congratulantes quod ad deum sint cuius eran famuli, iam migraturi. Hominus vero cum ipsi mortem expauescant, cygnos quosque falso criminatur quod lugentes mortem ob dolorem cantum emittant. Profecto haud anima advertunt nullam esse avem, quae cantet quando esuriat, aut rigeat, aut quovis alio afficiatur incommodo. Non ipsa philomena, nec hirundo, nec epops, quas ferunt per querimoniam cantare lugentes. At mihi, neque hae aves prae dolore videntur canere, nuque cygni. Sed quia Phoebos sacri sunt, ut arbitror divinatione praediti praesagiunt alterius vitae bona: ideomque cantant lacrius, gestiumtque ea die, quam superiori tempore. Equidem & ego arbitror me cygnorum esse conseruum, eidemque deo sacrum, neque deterius vaticium ab eodem domino habere quam illos, neque ignavius e vita decedere

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx)

Postilla: nullam esse avem, quae cantet quando esuriat (marg. dx)

III [46-60] ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, *Theophrasti de historia plantarum*, lib. V, c. 137r: Circen in eo habitasse incolae referunt, et tumultum Elpenoris monstrant, apud quem myrti pueniunt mon coronarii generis, cum caeterae ampla exeat magnitudine.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx)

III [61-75] ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, *Theophrasti de historia plantarum*, liber quartus, c. 130v: Qui lotus vocit planis parte maxima provenit, cum rura inundant huic natura causis similis fabae, et fruct eodem modo, veque minores gracilioresque. Nascit fructus in capite, mox quo in faba flos candidus, liliis folioque angustia proximus. multi ac densi promiscui exeunt Sole occidente se comprimunt. caputque integunt, ad ortum aperiunt, et super aquam assurgunt id quem facit dum caput officiat, floresque defluant. capitis magnitudo quamta papaveirs maximi et percingit incisuris non alio mox, quam paver nisi quod in his fructus frequentior habet, quem milio non absimilis est In Euphrate caput. flore que mergi refurnt atque descendere usque in medias noctes. tanquam abire in altum, ut ne demissa quandem manum, capere sit, diluculo deinde redire, et ad diem magis Sole oriente iam extra undas emergere, floresque patefascere, quo patefacto amplius insurgere, ut plane ab aqua abisit alte.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: lotus ### flos horti sole occident e se comprimit atque caput contegunt ad ortum sequeritur in eufrate media nocte summergitur sole oriente e mergit

III [61-75] [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22, Proclus, *De sacrificio et magia*: Quid vero del Loto dicam? Lotus implicat quidem in se folia ante solis exortum. Oriente vero sole explicat paulatim. Et quatenus sol ad mediam coeli ascendit plagam, eatenus pandit folia. Quatenus vero a medio petit occasum gradatim folia contrahit. Videtur haec non minus dilatatione contractionem que foliorum honorare solem, quam homines genarum gestu motumque labiorum.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: Lotus (marg. sn)

III [61-75] [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 34, Proclus, *De sacrificio et magia*: Quid vero del Loto dicam? Lotus implicat quidem in se folia ante solis exortum. Oriente vero sole explicat paulatim. Et quatenus sol ad mediam coeli ascendit plagam, eatenus pandit folia. Quatenus vero a medio petit occasum gradatim folia contrahit. Videtur haec non minus dilatatione contractionem que foliorum honorare solem, quam homines genarum gestu motumque labiorum.

Postilla: Lotus (marg. sn)

III [76-90] [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22, Proclus, *De sacrificio et magia*: Non solum vero in plantis quae vestigium habent vitae, sed etiam in lapidibus aspicere licet, imitationem, & participationem quandam luminum supernorum quemadmodum helitis lapis radiis aurei solares radios imitatur lapis autem qui vocatur coeli oculus vel solis oculus figuram habet similem pupillae oculi, atque ex media pupilla emicat radius.

Postilla: Helitis lapis coeli oculus solis oculus (marg. sn)

III [76-90] [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 34, Proclus, *De sacrificio et magia*: Non solum vero in plantis quae vestigium habent vitae, sed etiam in lapidibus aspicere licet, imitationem, & participationem quandam luminum supernorum quemadmodum helitis lapis radiis aurei solares radios imitatur lapis autem qui vocatur coeli oculus vel solis oculus figuram habet similem pupillae oculi, atque ex media pupilla emicat radius.

Postilla: Helitis lapis coeli oculus (marg. sn)

III 85 [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22, Proclus, *De sacrificio et magia* lapis quoque selenitus, idest lunaris figura lunae cornulari similis quadam sui mutataione lunarem sequitur motum.

Postille: lapis selenis idest lunares (marg. inf)

III 85 [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 34, Proclus, *De sacrificio et magia* lapis quoque selenitus, idest lunaris figura lunae cornulari similis quadam sui mutataione lunarem sequitur motum.

Postille: Selenitis (marg. sn)

◆ **1** Il verso esordiale è modellato sul verso incipitario di *Rvf CXXXV*, «Qual più diversa e varia». L'antico archetipo riaffiora nel «più mi somiglia» del v. 3, che riprende il «più mi rasembra» petrarchesco, 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. ◆ **5-6** I due fiumi Meandro e Castro scorrono nella regione della Licia e, lungo le loro rive, i cigni intonano dolci canti, come riportato da Dionigi nel *De situ orbis* ai vv. 791-798. Il rifacimento tassiano opera una sintesi del precedente latino. ◆ **7** «Obliqua sponda» è traduzione dell'espressione «velvens se» di Dionigi (cfr. *De situ orbis* 5-6) ◆ **11a** Al v. 11 ha inizio la similitudine tra Lucrezia e il cigno. La donna è accostata all'uccello per il candore e per la dolcezza del canto. Per il canto, quale elemento centrale dell'innamoramento, cfr. *Osanna* II. ◆ **16** L'«animal terreno» è l'ermellino, che si distingue dal candido cigno, due animali che si chiarificano in quanto simboli di innocenza. Se il cigno è presente nella tradizione greca, sia lirica sia prosastica, come nel *Fedone* platonico, quando Socrate lo indica come uccello che, avvertendo di morire, intona canti pieni di gioia (cfr. PLATONE 2000, p. 94, *Fedone* 84E-85B), dell'ermellino non si parla nell'antichità e, solo da Giovio (GIOVIO 1555, p. 34) e da Bembo (cfr. *Asolani*, lib. II, cap. 16, 22), è additato quale emblema dell'innocenza, come nella strofe tassiana, e della parità. Si noti come il rinvio platonico, il quale trova preciso riscontro in un passo segnato dal poeta cinquecentesco nel suo postillato (cfr. PLATONE 1546, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 505), si configuri come puramente esornativo, non avendo alcuna attinenza con il verso della canzone. ◆ **19** La natura dell'armellino, con il suo preferire la morte allo sporcarsi, è attinta dalle parole di Giovio: «Et per dichiarare questo suo generoso penisero di clemenza, figurò un'Armellino circondato da un riparo di letame, con un motto di sopra, MALO MORI QUAM FOEDARI, essendo la propria natura del Armellino di patire prima la morte per fame, & per sete, che imbrattarsi, cercando di fuggire, di non passar per lo brutto, per non macchiare il candore, & la pulitezza della sua pretiosa pelle» (GIOVIO 1555, pp. 34-35. cfr. TASSO 2016, p. 294). Il verso appare un calco del motto latino che Tasso legge nel *Dialogo dell'impresa*. ◆ **20** L'esposizione di carattere erudito, integrando il testo poetico, illustra l'utilizzo della pelliccia di armellino per foderare «le robbe di broccato d'oro» dei Principi e quale pelliccia di ornamento per le dame. ◆ **26a** Nel paragonare l'amata all'ermellino, il poeta la chiama «sua fera» per il tratto

dell'onestà che la fa apparire, a volte, selvatica come il piccolo animale. ♦ **26b** Così come l'ermellino rifugge l'onta di macchiarsi piuttosto che morire, la donna è più propensa a scappare dalla vergogna piuttosto che dalla morte e, dunque, è solita abbellirsi con la bianca pelliccia dell'animale. ♦ **31** Le due fonti descritte nella terza stanza sorgono in Beozia, come l'autore può leggere nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, e hanno la capacità l'una di concedere il ricordo, l'altra l'oblio, come l'amata può concedere o, al contrario, togliere memoria al poeta. La donna è come una «fonte» per le sue tante grazie. ♦ **40a** Il verso, come dichiara Tasso, allude implicitamente ai fiumi del Purgatorio, il Lete e l'Eunoè, menzionati da Dante in *Purg.* XXVIII 127-132 (cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 258v). ♦ **[46-60]** Nella quarta stanza il poeta sviluppa il paragone tra Lucrezia e l'aurelia, fiore che, per Teofrasto, arreca buona fama (cfr. *Hist. plant.*, IX, 19, 3). Sul fiore Tasso si esprime in maniera simile ne *Il Conte overo de l'imprese*: «A l'altre già dette aggiungerei la corona de' fiori d'aurelia, la quale gli ha somiglianti a l'oro e ha le foglie bianche, come si legge ne l'ultimo libro de l'*Istoria de le piante*; e perché era creduto ch'ella avesse gran virtù e giovasse a l'acquisto de la gloria, vi aggiungerei questo motto SPERATO AVEA. Del pollione ancora, ricordato da Museo e da Esiodo, e de l'antirizzo s'ebbe l'istessa opinione fra quegli uomini che volsero accrescere autorità e reputazione al loro artificio; ma l'aurelia mi piace per la bellezza de la forma e del nome» (cfr. TASSO 1998, II, p. 1194). ♦ **46-47a** L'*esposizione* giustifica la scelta dell'attributo «antica» a connotare la «fama» non solo perché è espressione propria, ma anche perché di essa non si ragiona oggi tra coloro che studiano le proprietà delle erbe e dei fiori. ♦ **[61-75]** La chiosa illustra la similitudine, definita «maravigliosa» dallo stesso autore, su cui si struttura la quinta strofe della canzone: la donna che appare la mattina con i capelli sciolti e la sera acconciati in una treccia è come il fiore di loto che dischiude i suoi petali al sorgere del sole e li richiude la sera. Base scientifica della comparazione è nell'*Historia de le piante* di Teofrasto, in un paragrafo del libro quarto postillato da Tasso (cfr. ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27, c. 130v; *Hist. plant.*, IV, 8, 9-10) e nel *Del sacrifico et de la magia* di Proclo, in un passo evidenziato nelle sue due stampe con il *corpus* neoplatonico e che traspare nella formulazione della chiosa (cfr. *[Opera neoplatonica]* 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e Stamp. Barb. Cr. Tass. 34). In due dialoghi tassiani ritorna l'immagine del loto, ne *La Molza* (cfr. TASSO 1998, II, p. 816) e, in un contesto assai simile all'*esposizione* ne *Il Conte overo de l'imprese*: «[...] ma gli antichi scrittori, fra' quali è Teofrasto, dicono che questa sia una passione commune a molte cose e diverse, la qual si vede non solamente ne i fiori ma ne la pianta, perciòché il loto non solamente ora apre e ora rinchiude i fiori,

ma il gambo medesimo alcuna volta s'inalza, alcuna si tuffa ne l'acqua de l'Eufrate e n'esce fuori da l'ocaso del sole sino a mezzanotte» (cfr. TASSO 1998, II, p. 1191). cfr. BASILE 1990, pp. 65-66. ♦ [76-90] L'autore, nella sesta strofe, istituisce un parallelismo tra la donna e la pietra detta da Solino *helitis lapis*, che splende come il sole, come dice Dionigi nel *De situ orbis* (cfr. *De situ orbis* 1071) e che, secondo Proclo, assomiglia per i riflessi dorati al sole. La chiosa è esemplata sul frammento di Proclo, annotato in entrambi i postillati tassiani (cfr. [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e 34). ♦ 85 La donna è ora paragonata alla *Selenites*, la pietra lunare che, stando a Proclo, è simile alla Luna per la sua forma corniculare e che muta nei tempi e nei modi in cui cambia la Luna. La descrizione del minerale deve molto, come *Osanna CIII, esposizione* [79-90], al *De sacrificio et magia* (cfr. [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e 34). A completare l'analisi del minerale l'autore allega, infine, una citazione tratta dal *De situ orbis* di Dionigi ove si dice che la selenite è immagine della luce lunare, la cui bellezza diminuisce e, al contempo, aumenta il suo splendore (*De situ orbis* 1072-1073). ♦ 91 Parafrasi del congedo.

CIV

La canzone CIV narra della contesa tra lo Sdegno e Amore dinanzi la Ragione⁸³¹. L'articolato scenario allegorico dà vita ad un «testo solenne, tragico nello stile, arduo nel dettato e impegnativo nella mole (168 versi)» dal finale aperto in cui, nonostante appaia più convincente l'argomentazione di Amore rispetto a quella portata avanti dallo Sdegno, non si giunge ad una conciliazione tra le due parti⁸³².

Non pochi gli echi intratestuali che collocano perfettamente il testo all'interno della raccolta amorosa, legandolo, per contrasto, a uno dei componimenti incipitari, *Havean gli atti leggiadri e'l vago aspetto* (*Osanna* II) per la rappresentazione dello Sdegno a difesa del cuore⁸³³. Come finemente sottolineato da Tomasi, inoltre, lo scontro allegorico tra Sdegno e Amore non giunge inatteso al lettore, in quanto Tasso, in alcuni dei sonetti dedicati allo sdegno che precedono la canzone, introduce minuti tasselli lessicali e metafore di marca bellica che a poco a poco compongono uno specifico ritratto della passione contro Amore⁸³⁴.

Da un punto di vista metrico *Quel generoso mio guerriero interno*⁸³⁵, ha una testura di matrice non petrarchesca, ABCABCCDdEfFEgG, con un'irregolarità al v. 87, presentando un settenario e non un endecasillabo⁸³⁶. Tale schema non trova nessun'altra occorrenza nel *corpus* cinquecentesco,

⁸³¹ cfr. *Osanna* CIV, *argomento*. *Chigiano* LXXXI. In C l'*argomento* recita: «Finge che lo Sdegno accusi l'Amore concupiscibile inanzi la Ragione, e che l'Amore si difenda» (TASSO 2004, p. 92).

⁸³² cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 80.

⁸³³ cfr. *Osanna* II 1-2: «Havean gli atti leggiadri e'l vago aspetto | già rotto il gielo onde armò sdegno il core»; *Osanna* CIV 1-2: «Quel generoso mio guerriero interno | ch'armato a guardia del mio core alberga». cfr. TOMASI 2013, p. 110.

⁸³⁴ Lo Sdegno è «debil guerrier» e «campione audace» (*Osanna* XCIV 1) e, infine, «quel generoso mio guerriero interno» in *Osanna* CIV 1. Tali dettagli concorrono a realizzare una «teatralizzazione della storia lirica nelle forme di una psicomachia dell'io che si carica di una tensione, tutta interna al discorso poetico, tra sdegno e amore, tra ira, passione e ragione» (cfr. TOMASI 2012a, p. 64).

⁸³⁵ *Chigiano* LXXXI. 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 affinamento» della canzone, tesa alla realizzazione di una sempre più «nitidezza del *récit* filosofico» e di una «maggiore esplicitzza al dettato sintattico e logico» e ad «accentuare la drammatizzazione dei due discorsi "a parte"» cfr. TOMASI 2013, p. 106.

⁸³⁶ cfr. TOMASI 2013, p. 107.

fatta eccezione per tre canzoni degli *Asolani* - III 8, 9,10⁸³⁷ - in cui viene articolata una discussione su amore e sulla sua natura, intrisa di quegli stessi «succhi neoplatonici»⁸³⁸ che traspaiono in *Osanna* CIV. L'influsso di soluzioni metriche cinquecentesche, che sì raramente si rivela in grado di influire sulla poesia di Tasso⁸³⁹, si unisce in tale componimento a un medesimo sostrato filosofico che finemente si instilla nel dettato lirico. L'innovazione metrica che qui si evidenzia rispetto al modello dei *Rvf*⁸⁴⁰ viene compensata con la riproposizione di un motivo petrarchesco, così come esposto nella prima chiosa di commento⁸⁴¹. In essa, infatti, l'autore fa riferimento a *Quell'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf* CCCLX), canzone di dieci stanze con schema metrico ABbCBAaCCDdEeFF, nella quale, in una peculiare «impalcatura retorica e dialogica»⁸⁴², l'amante 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* 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 Amore⁸⁴³. La ripresa petrarchesca si concretizza nella strutturazione strofica, con il mantenimento di 15 versi per stanza e nell'orditura sintattica e nella tessitura lessicale⁸⁴⁴, e, infine, su di un livello macrostrutturale, in quanto il ruolo della canzone nell'organizzazione degli equilibri interni alla stampa *Osanna*, ove il sonetto che segue segna l'inizio di una nuova fase poetica⁸⁴⁵, è analogo a quello dei *Fragmenta*.

⁸³⁷ cfr. Bembo, ed. Dilemmi, 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 2013, p. 107. Per l'esclusiva presenza di tale schema metrico negli *Asolani* di Bembo e in Tasso cfr. *REMCI*, p. 217.

⁸³⁸ cfr. DANIELE 1994, p. 307.

⁸³⁹ cfr. DANIELE 1994, p. 307.

⁸⁴⁰ Si tratta dell'unica canzone del *liber* con testura non petrarchesca cfr. INCANDELA 2021.

⁸⁴¹ cfr. *Osanna* CIV, *esposizione* [1-168].

⁸⁴² Nei commenti cinquecenteschi, e in particolare in quello redatto da Gesualdo, tale tratto veniva individuato come distintivo del testo (cfr. TOMASI 2013, p. 108). Il genere del *conflictus* viene, inoltre, richiamato da Rossana Bettarini per l'inquadramento del testo (cfr. PETRARCA 2005, II, p. 1577).

⁸⁴³ cfr. ARDISSINO 2002a, p. 242.

⁸⁴⁴ Per il peso del recupero di tessere lessicali e dell'architettura sintattica cfr. TOMASI 2013, p. 109 e sgg.

⁸⁴⁵ cfr. *ivi*, p. 108.

Il corredo esegetico redatto a commento della canzone costituisce una delle prove più importanti della stampa *Osanna*⁸⁴⁶. Dopo una prima nota di introduzione al testo, ove si risale al modello petrarchesco di *Rvf* CCCLX e alla *Repubblica* di Platone per sostenere la *convenientia* della rappresentazione delle entità di Ragione, Sdegno e Amore⁸⁴⁷, si dà avvio a «l'interpretatione de le parole»⁸⁴⁸. Le numerose chiose che seguono accompagnano il lettore nella lettura della canzone, offrendogli di volta in volta la giusta e corretta chiave interpretativa. L'autoesegesi si attua specialmente sul piano filosofico, come dimostrano le tante *esposizioni* che più che ricercare possibili fonti liriche per la formulazione dei versi, indirizzano verso la comprensione dell'impianto filosofico della lirica⁸⁴⁹. E così, dalle notazioni di commento che si riferiscono alle prime sei stanze quando è il personaggio dello Sdegno a parlare, riaffiora la conoscenza tassiana dei dialoghi di Platone, dell'*Etica* di Aristotele, testi ora genericamente allusi, ora citati esplicitamente.

Ciò avviene, in maniera analoga, anche per la seconda parte della canzone, occupata dalla difesa di Amore alle accuse avanzate dallo Sdegno, un discorso che poggia su verità dimostrate sulla base della filosofia platonica e della dottrina tomistica. L'articolata risposta è, inoltre, retoricamente costruita secondo il modello «di una causa che possiede una *qualitas adsumptiva*, cioè secondo le forme del discorso giuridico che si adottano quando l'azione difensiva diretta risulterebbe debole ed è quindi preferibile avvalorarla con argomenti esterni, a norma della retorica classica (*Rhet. ad Herenn.*, I 24)»⁸⁵⁰.

⁸⁴⁶ cfr. TOMASI 2013, p. 109.

⁸⁴⁷ Nella chiosa, oltre all'*auctoritas* di Platone, il poeta cinquecentesco cita Galeno e Ippocrate. Tasso fa richiesta di un volume di Galeno al Costantini nel 1589 (cfr. BASILE 2000, p. 236) e l'opera fu forse letta nell'edizione C. Galeni, *Opera omnia*, Venetiis, I. de Farris et Fratres, 1541. Un volume di Ippocrate venne acquistato dall'autore nel 1587, probabilmente nella stampa *Opera quae apud nos extant omnia*, Venetiis, apud Gryphium, 1545 (cfr. BASILE 1986, pp. 15-18). cfr. TASSO 2016, p. 301.

⁸⁴⁸ *Osanna* CIV, *esposizione* [1-168].

⁸⁴⁹ Ne costituisce un'eloquente prova, ad esempio, il fatto che per i versi «l'anima il sa, cui di languir si piace, | e per sì bella donna anzi torrebbe | dolersi e medicine haver soavi | che gioir d'altra, e non l'asconde o tace» (*Osanna* CIV 93-95) Tasso non accenna in alcun modo alla filiera di fonti, prima fra tutte *Rvf* CLXXIV 12-13 (cfr. TOMASI 2013, p. 117), ma esclusivamente ad un insegnamento di Socrate riportato nel *Filebo* platonico.

⁸⁵⁰ TOMASI 2013, p. 115.

Le forme della sua argomentazione rispondono, dunque, a delle regole ben precise che alcune *esposizioni* non esitano a rivelare⁸⁵¹.

Introduce lo Sdegno a contender con Amore avanti la Ragione.

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 5
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 impero,
C'hai tu dal Ciel, che ti creò semblante 10
A la virtù che regge
I vaghi errori suoi con certa legge,
Non fui contrario ancora, o ribellante,
Nè mai trascorrer parmi,
Sì che non possa al tuo voler frenarmi. 15

[1-168] In questa canzone, ne la quale imita il Poeta l'accusa fatta dal PETRARCA ad Amore avanti il tribunal de la ragione e la difesa d'Amore, egli introduce ne l'istesso modo l'ira o lo sdegno, il quale accusa Amore avanti a medesima Regina. E non è ciò fatto dal Poeta senza molta convenevolezza, imperochè ne l'animo nostro è l'esempio e l'immagine de la Republica, sì come afferma PLATONE, primo di tutti gli altri, ne' suoi dialoghi *de la Giustitia*. E le parti de l'animo sono disposte come quelle de la città. Avvegna che la ragione di cui sono operationi il discorrere, il consigliare, l'eleggere, rappresenta il re co'l senato. L'ira, o la potenza irascibile, è simile a' soldati che stanno a la guardia, ma la concupiscibile più s'assomiglia a la turba de gli artefici e de' ministri. E sì come queste tre

⁸⁵¹ cfr. *Osanna CIV, esposizione 130a* e *Osanna CIV, esposizione 146-148*.

potenze sono distinte, così parimente si distingue la sede di ciascuna e'l luogo in cui manifesta le sue operationi. Perchè la ragione sta nel capo, l'appetito irascibile nel cuore, il concupiscibile nel fegato, separato da quello che si chiama septotransverso, e legato come bestia al presepe, o, se vogliamo dire, come asino a la mangiatoia. E benchè ARISTOTELE porti contraria opinione, perochè assegnando al cuore il principato fra le parti del corpo pone la reggia de l'anima ne l'istesso luogo, i medici nondimeno, ch'attribuiscono il principato al cervello, seguiron il giudizio d'HIPPOCRATE e di PLATONE, i quali furono in ciò assai concordi, come dimostra GALENO nel libro *De Placitis Hippocratis et Platonis*. Hor vegniamo a l'interpretatione de le parole.

1 «Quel generoso mio guerriero interno»: chiama l'ira o lo sdegno «guerriero» perch'egli combatte per la ragione contra la cupidigia, come afferma il medesimo PLATONE.

2 «Ch'armato a guardia del mio core alberga»: perch'a l'appetito irascibile è assegnato il cuore.

3 «Pur come duce di guerrieri eletti»: perchè molte sono le passioni in ciascun ordine.

4a-5b «A lei, ch'in cima siede [...] | [...] e tien la verga»: a la Ragione o a la Prudenza, a la quale, come a regina, attribuiscer lo scettro.

6 «Ch'al ben rivolge gli uni, e gli altri affetti»: cioè gli affetti de la concupiscibile, i quali hanno per obietto il bene assolutamente, come hanno dappoi detto san TOMASO ne la seconda parte de la *Somma*, et EGIDIO [COLONNA] sovra il secondo de la *Retorica*, et altri Teologi. E gli affetti ancora de l'irascibile, c'hanno per obietto il bene malagevole a conseguire, o come i Latini dicono, «bonum arduum».

9-10a «Donna del giusto impero, | C'hai tu dal Ciel»: queste son le parole che dice l'ira a la ragione. E chiama «giusto impero» quello de la ragione sovra gli affetti, perchè la giustitia naturale de le parti consiste nel buon ordine e ne la dispensatione, cioè quando la ragione comanda e gli altri obbediscono.

11-12 «la virtù che regge | I vaghi errori suoi con certa legge»: a l'intelligenze, però che l'intelletto è parte de l'anima nostra, e simile a gli intelletti separati.

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, 20
Rapide tutte, e cupide et ingorde.
E sovra l'alma stride e fischia e morde,
Si che dolente ella sospira e geme,
E di perirne teme.
Queste sono da me percosse e dome, 25
E molte ne recido,
Ne fiacco molte e lui non anco uccido;
Ma le rinnova ei poscia, e non so come
Via più tosto ch'augello
Le piume o i tronchi rami arbor novello. 30

16 «Ma ben presi per te l'arme sovente»: già s'è detto che l'ira combatte per la ragione.

17a «Contra il desio»: contra Amore.

17b «quando da te si scioglie»: o perché la cupidità sia legata, come dice PLATONE, o più tosto perch'ogni soggettione è una sorte d'obbligo e di legame.

18 «Et a' richiami tuoi»: a le riprensioni, perchè la parte ragionevole, come dice ARISTOTELE nel primo de l'*Ethica*, è quasi maestra de l'irragionevole, la qual nondimeno partecipa de la ragione.

19 «E qual di varie teste empio serpente»: PLATONE figura ne l'animo l'immagine de l'Hidra, ch'altro significa che la cupidità, la quale ha infiniti

capi, perch'infiniti sono i desiderij, i quali germogliano l'uno da l'altro. E già abbiamo detto che le cupidità sono simili a gli artefici, laonde si possono assomigliare al popolo, ch'è quasi uno animal bruto grande oltra misura e robusto. Come dice ne gli istessi *Dialoghi* il medesimo autore.

25 «Queste sono da me percosse e dome»: assomiglia lo sdegno ad Hercole, e la cupidità a l'Hidra, che rinovava le teste, com'è scritto ne le favole.

Ben il sai tu, che sovra il fosco senso
Nostro riluci sì da l'alta sede,
Come il sol che rotando esce di Gange.
E sai come il desio piacere intenso
In quelle sparge, ond'ei l'anima fiede 35
Profonde piaghe, e le riapre e l'ange.
E sai come si volga, e comeccange
Di voglia in voglia, al trasformar d'un viso,
Quando ivi lieto un riso,
O quando la pietà vi si dimostra, 40
O pur quando tal'hora
Qual viola il timor ei vi colora,
O la bella vergogna ivi s'inostra;
E sai come si suole
Raddolcir anco al suon de le parole. 45

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

31b «che sovra il fosco senso»: chiama «fosco» il senso, cioè l'anima sensitiva, perch'ella per se medesima è priva del lume de la ragione.

32 «Nostro riluci sì, da l'alta sede»: «alta» chiama la sede in cui riluce la ragione, perch'ella è ne la sublime parte del corpo, e l'altre potenze hanno la

sede assai più bassa. O la chiama «alta» accennando l'opinione d'alcuni Platonici che l'intelletto sia parte in noi, e parte fuori di noi.

33 «Come il sol che rotando esce di Gange»: la parte ch'è ragionevole per se stessa, è assomigliata al sole, il quale non riceve il lume di alcuno altro, ma la parte ch'è ragionevole per partecipazione, si può paragonare alla luna illustrata dal sole.

34 «E sai come il desio piacere intenso»: la potenza superiore contiene la inferiore, e l'una anima è contenuta ne l'altra, come il Trigono nel Tetragono. Lande la cognitione del senso eminentialmente, per così dire, è compresa nel conoscimento de l'intelletto.

37 «E sai come si volga, e come cange»: dimostra come i desideri si mutino al variar de gli obietti, et insieme ha riguardo a gli ammaestramenti di PLATONE, il quale c'insegna come si posson conoscer le varie cupidità di quel suo grande animale, e le cagioni per le quali hora diventa più feroce, hora più mansueto.

E sai se quella, che sì altera e vaga
Si mostra in varie guise e 'n varie forme,
Quasi novo e gentil mostro si mira:
Per opra di Natura e d'arte maga
Se medesma e le voglie ancor trasforme 50
De l'alma nostra che per lei sospira.
Lasso, qual brina al sole, o dove spira
Tepido vento, si discioglie il ghiaccio.
Tal ancor io mi sfaccio
Spesso a' begli occhi, et a la dolce voce. 55
E mentre si dilegua
Il mio vigor, pace io concedo o tregua
Al mio nemico; e quanto è men feroce,
Tanto più forte il sento,
E volontario a' danni miei consento. 60

46 «E sai se quella, che sì altera e vaga»: non «altera e disdegnosa» si dimostrava l'amata Donna, come la desidera il PETRARCA, dicendo «Et in Donna amorosa ancor m'aggrada | Ch'in vista vada altera e disdegnosa | Non superba o ritrosa», ma «altera e vaga», perch' in questo modo potea invaghirlo più agevolmente.

47a «Si mostra in varie guise»: per rispetto de gli abiti.

47b «'n varie forme»: per le mutationi del volto e de' costumi.

48 Quasi novo e gentil mostro si mira»: «mostro» senza altro aggiunto si poteva prendere in mala parte, ma con gli aggiunti laudevole, si prende in buona, come in questo luogo et in quel di PETRARCA: «O de le donne altero e raro mostro».

49 «Per opra di Natura e d'arte maga»: «di natura» perchè le mutationi del volto sogliono esser naturali; «d'arte maga», perchè l'ufficio de la magia naturale altro non è ch'applicare «activa passivis». Et ella sapea per quai cose il Poeta pativa maggior passione, né disconvenevolmente per questo rispetto le attribuisce l'arte maga. Perché la natura è maga, come dice MARSILIO FICINO sovra Platone, et Amore è mago similmente.

52a «Lasso, qual brina al sole»: dimostra le cagioni per le quali lo sdegno s'era intepidito: l'una era la bellezza del volto, l'altra la dolcezza de le parole.

58b-59 «quanto è men feroce, | Tanto più forte il sento»: le forze d'Amore consistono principalmente nel piacere.

Consento, che la speme onde ristoro
Per mia natura prendo e mi rinfranco,
E nel dubbio m'avanzo e nel periglio,
Torca da l'alto obietto, a' bei crin d'oro,
O la raggiri al molle avorio e bianco,
Et a quel volto candido e vermiglio.
O le rivolga al variar del ciglio,
Quasi fosse di lui la speme ancella,

65

E fatta a me ribella;
Ma non avien che'l traditor s'acqueti: 70
Anzi del cor le porte
Apre, e dentro ricetta estranie scorte,
E fora messi invia scaltri e secreti;
E s'io del ver m'aveggio,
Me prender tenta, e te cacciar di seggio. 75

61-62a «Consento, che la speme onde ristoro | Per mia natura»: l'ira, la quale è desiderio di vendetta, si conserva con la speranza di potersi vendicare. Avegna che niun desideri le cose impossibili.

63 «E nel dubbio m'avanzo, e nel periglio»: perché molti ne le cose pericolose sono forti per la speranza, come dice ARISTOTELE nel quinto de le *Morali*.

64 «Torca da l'alto obietto, ad un crin d'oro»: la speranza ha per obietto il bene, in quanto egli è difficile. Però dice «alto obietto», quasi arduo. Ma rivolgendosi a le cose piacevoli, par che s'inchini e s'abbassi da la sua natura.

68-69 «Quasi fosse di lui la speme ancella, | E fatta a me ribella»: cioè quasi la speranza fosse una de le passioni de l'appetito concupiscibile. Perché se noi speriamo di goder la bellezza d'alcuna Donna, perchè la speranza si possa riponere nel numero di queste passioni. La cosa nondimeno sta altrimenti, perchè la speranza è ne l'appetito irascibile e ne l'ordine de gli altri affetti di tale appetito, come piace a san TOMASO et a EGIDIO [COLONNA], e come la ragione medesima ci dimostra. Avegna che la speranza sia de le cose malagevoli, ma l'appetito concupiscibile non riguarda il bene, in quanto egli è malagevole.

70 «Ma non avien che'l traditor s'acqueti»: chiama Amor «traditore», come fece il PETRARCA dicendo «E poi m' apparve | Quel traditore in sì mentite larve».

71-72 «Anzi del cor le porte | Apre, e dentro ricetta estranie scorte» imitatione del PETRARCA: «che fere scorte | vai ricettando».

74 «E s'io del ver m'aveggio»: perchè l'ira è custode, e suo officio è il far la guardia.

Così dice egli al seggio alto converso
Di lei, che palma pur dimostra e lauro;
E'l dolce lusinghier così risponde:
- Alcun non fu de' miei consorti averso
Per sacra fame a te di lucido auro, 80
Ch'ivi men s'empie, ov'ella più n'abonde;
Nè per brama d'honor, ch'i tuoi confonde
Ordini giusti. E s'io rara bellezza
Seguij sol per vaghezza,
Tu sai, ch'a gli occhi desiosi apparse 85
Donna così gentile
Nel mio più lieto aprile,
Che'l giovenetto cor subito n'arse.
Per questa al piacer mossi
Rapidamente, e dal tuo fren mi scossi. 90

76a «Così dice egli»: qui finisce il parlar de lo sdegno avanti la ragione, la qual dimostrava palma e lauro. Però che questi sono i premi che distribuisce la virtù, quasi volendo accennare che l'huomo guidato da la ragione, non cerca fra le cose esteriori alcuna più de l'honore, il quale è grandissimo oltre tutti i beni.

78 «E 'l dolce lusinghier così risponde»: chiama l'amor «dolce lusinghiero» perch'egli conduce per la strada del piacere, come la ragione per quella de la virtù.

79-80 «Alcun non fu de' miei consorti averso | Per sacra fame a te di lucido auro»: Amore, come habbiamo detto, è ne l'appetito concupiscibile: però chiama «suoi consorti» tutti gli affetti che sono ne l'istesso appetito, i quali sono molti, et infiniti, come stima alcuno. Ma egli, tacendo le cupidità del

mangiare e del bere, fa menzione di due principali: de l'avaritia, la quale è soverchia cupidigia d'havere, e de lo smoderato desiderio d'honore, che chiamiamo ambitione, dicendo che ne l'animo del Poeta niuno di questi affetti discordò da la ragione, ma tutti paiono da lei moderati. De l'avaritia parla in quel verso «Per sacra fame a te di lucido auro» [80]. E soggiunge [81] «Ch'ivi men s'empie, ov'ella più n'abonde», per darci a divedere che le cupidità de l'avaro sono insatiabili. DANTE, ragionando nel medesimo soggetto, disse ad imitatione di Vergilio, «[...] o sacra fame, cioè essecrabile». Et in un altro luogo: «de la tua fame, senza fine cupa».

82b-83a «ch'i tuoi confonde | Ordini giusti»: è proprio de l'ambitione confonder gli ordini, così ne l'animo come ne la Republica.

83b «E s'io rara bellezza»: scusa se medesimo d'esser stato invaghito de la bellezza e d'haver seguito il piacer ne la sua gioventù

Forse (io no 'l niego) incauto allhor piagai
L'alma; e se quelle piaghe a lei fur gravi,
Ella se 'l sa, tanto il languir le piace.
E per sì bella Donna anzi trar guai
Toglie, che medicine ha sì soavi, 95
Che gioir d'altra, e ne' sospir no 'l tace.
Ma questo altero mio nemico audace,
Che per leve cagion, quando più scherza,
Se stesso infiamma e sferza,
In quella fronte più del ciel serena, 100
A pena vide un segno
D'irato orgoglio e d'orgoglioso sdegno,
E d'averso desire un'ombra a pena,
Che schernito si tenne,
E del dispregio sprezzator divenne. 105

91-92a «Forse (io no'l niego) incauto allor piagai | L'alma»: è concessione, figura assai spesso usata dagli oratori.

92b «e se quelle piaghe a lei fur gravi»: a «lei», cioè a l'anima.

93 «Ella se' l sa, tanto il languir le piace»: quasi voglia dire «le piace tanto, che non ricusa di confessarlo». Et in questo luogo il Poeta ha risguardo a l'opinione di SOCRATE nel *Filebo*, che ne gli infermi i piaceri siano maggiori, e più vehementi che ne' sani e temperati.

94-95a «E per sì bella Donna anzi trar guai | Toglie»: imita il PETRARCA, il qual disse: «Togliendo anzi per lei sempre trar guai», cioè eleggendo.

95b «che medicine ha sì soavi»: le bugie sono quasi medicamenti, come dice PLATONE. Chiama dunque le medicine menzogne de la sua Donna, quando ella diceva d'amarlo, o medicine chiama i piaceri, come gli chiama ARISTOTELE ancora nel settimo de le *Morali*. Tutto che PLATONE neghi nel *Filebo* che tutti i piaceri siano mitigatori del dolore.

97 «Ma questo altero mio nemico audace»: con due aggiunti describe lo sdegno, il quale è nemico de l'Amore, col chiamarlo «audace» e «altiero».

98-99 «Che per leve cagion, quando più scherza | Se stesso infiamma e sferza»: esprime la natura del leone e quale è simbolo de l'ambitione, come piacque a DANTE. Ma PLATONE ne l'anima nostra il pone quasi figura de l'anima irascibile, imperochè è proprietà del leone battersi con la coda.

105 «E del dispregio sprezzator divenne»: havendo chiamato lo sdegno «altiero», hor describe una principalissima qualità de l'altiero, ch'è lo sprezzar coloro da' quali si reputa sprezzato.

Quant'ei superbì poscia, e'n quante guise

Fu crudel sovra me, già vinto e lasso

Nel corso, e per repulse isbigottito,

Il dica ei, che mi vinse e non m'ancise:

Se'n glori pur, ch'io gloriar il lasso.

110

Questo io dirò; ch'ei folle e non ardito

Incontra a quel voler, che teco unito

Tale ogn'hor segue chiare interne luci,

Qual io gli occhi per duci
 Non men che sovra 'l mio l'arme distrinse; 115
 Perché 'l vedea sì vago
 De la beltà d'una celeste imago,
 Come fossi io, nè lui da me distinse,
 Nè par che ben s'aveda
 Che siam qua' figli de l'antica Leda. 120

106 «Quant'ei superbi poscia»: l'aveva descritto «altiero» avanti la vittoria, dopo la vittoria lo descrive superbo e crudele.

109a «Il dica ei»: mirabile artificio o di non manifestar i vitij de l'avversario, perch'egli medesimo li confessi, o di palesarli, dicendo di non palesarli.

111a «Questo io dirò» è temerità offendere i più possenti e più degni.

111b «ch'ei folle e non ardito, | Incontra a quel voler, che teco unito»: due sono ne la prima *Distintione* gli appetiti, l'uno che segue la cognitione de l'intelletto, chiamato con proprio nome volontà; l'altro, il quale è seguace del conoscimento del senso. E questo propriamente si dice appetito, e si distingue nel concupiscibile e ne l'irascibile. Ne l'uno è Amore, ne l'altro è lo sdegno. Ma lo sdegno, prendendo l'armi contra l'Amore e contra tutto l'appetito de la concupiscenza, trapassò (come dice Amore) i segni, non s'avedendo ch'egli combatteva contra la volontà.

118b «nè lui da me distinse»: quasi cieco ne la sua furia non conobbe l'uno da l'altro appetito, i quali son quasi fratelli, e simili a' figlioli di Leda, che furono Castore e Polluce.

Non siam però gemelli: ei di celeste,
 Io nacqui poscia di terrena madre;
 Ma fu il padre l'istesso, o così stimo.
 E ben par, ch' egualmente ambo ci deste
 Un raggio di beltà, che di leggiadre 125
 Forme adorna e colora il terren limo.

Egli s'erge sovente, et a quel primo
 Eterno mar d'ogni bellezza arriva,
 Ond'ogni altro deriva.
 Io caggio, e'n questa humanità m'immergo: 130
 Pur a voci canore
 Tal volta, et a soave almo splendore
 D'occhi sereni mi raffino e tergo.
 Per dargli senza assalto
 Le chiavi di quel core, in cui t'essalto. 135

121a «Non siam però gemelli»: i due appetiti del senso e dell'intelletto sono i due Amori, nati di due Veneri. Cioè da la celeste e da la volgare. L'uno immortale, l'altro mortale. Et in questa parte simili a Castore et a Polluce, ma differenti, perchè quelli hebber comune la madre terrena, questi il padre, celeste. Si può anche intender per la madre de l'uno, l'anima ragionevole, o la mente; e per la madre de l'altro la sensitiva, la qual nasce e muore co'l suo corpo. E questa spositione è più conforme a la mente del Poeta, et a le parole d'Amore che mostrò di riconoscere per suo padre, cioè per cagion facitrice il bello, o'l [125] «raggio» de la bellezza.

127-128 «Egli s'erge sovente, et a quel primo | Eterno mar d'ogni bellezza arriva»: ha risguardo a le parole di PLATONE nel *Convito*: «Verum in profundum pulchritudinis se pelagus mergat, ubi ipso intuitu multas praeclaras atque magnificas rationes intelligentiasuque in philosophia abunde pariat».

130a «Io caggio»: *confessio criminis*.

130b «e'n questa humanità m'immergo»: cioè non potendo immergermi nel mar profondo de la divina bellezza, m'immego in questo de l'humanità. E così per la sua debolezza scorgo il peccato che si confessa.

131 «Pur a voci canore»: si purga con gli obietti di duo sensi, che sono spirituali.

134-135 «Per dargli senza assalto | Le chiavi di quel core, in cui t'essalto»: non dico le «chiavi» de l'intelletto, che sta nel capo, ma del cuore, dove alberga il mio nemico, il quale non t'honora come regina. Acutissima confessione d'Amore, quasi divenuto peripatetico, che sdegnando di star nel fegato, desidera d'albergar nel cuore insieme con l'imaginatione de la sua Donna.

E con quel fido tuo, che d'alto lume
Scorto si move, anch'io raccolgo e mando
Sguardi e sospiri, miei dolci messaggi.
Per questi, egli talhor con vaghe piume,
N'esce, e tanto s'inalza al ciel volando, 140
Che lascia adietro i suoi pensier più saggi.
Altre forme più belle, ad altri raggi
Di più bel sol vagheggia; et io felice
Sarei, com'egli dice,
Se tutto unito a lui seco m'alzassi. 145
Ma la grave e mortale
Mia natura mi stanca in guisa l'ale,
Ch'oltra i begli occhi rado avien ch'i passi.
Con lor tratta gli inganni
Il tuo fedel seguace, e no'l condanni. 150

136-137a «E con quel fido tuo, che d'alto lume | Scorto si move»: con la volontà che segue il conoscimento de la ragione. O intende alcuno altro lume superiore.

137b «anch'io raccolgo e mando»: dichiara quai sian quelli che l'avversario ha chiamato [72] «estranie scorte». E diminuisce l'acerbità del nome loro imposto.

139 «Per questi, egli talhor con vaghe piume»: con l'ale amorose.

140-141 «N'esce, e tanto s'inalza al ciel volando, | Che lascia adietro i suoi
pensier più saggi»: quasi l'operationi de la ragione non si possano agguagliare
a quelle del furore amoroso.

142a «Altre forme più belle»: le forme separate da la materia.

142b-143a «ad altri raggi | Di più bel sol vagheggia»: a' raggi del sole
intellettuale.

143b «et io felice»: se l'appetito del senso si conformasse con la volontà
illuminata da lume superiore, l'huomo sarebbe felice. Imperochè in quanto è
volontà, ha il bene per obietto. In questo illustrata da lume superiore, non si
inganna ne l'elettione.

146-148 «Ma la grave e mortale | Mia natura mi stanca in guisa l'ale, |
Ch'oltra i begli occhi rado avien, ch'i passi»: *translatio criminis*. Prima ne la
natura humana, per la quale l'appetito del senso si piega a gli obietti piacevoli.

149 «Con lor tratta gl'inganni»: dapoi trasporta la colpa ne la volontà, se pur
v'è alcuna colpa: ma pur che l'uno e l'altro appetito sia colpevole, l'uno per
haver passati i segni ne l'amar sensualmente l'altro, perchè negando la pace,
haveva impedito che l'amor sensuale si convertisse in amicitia, come era l'in-
clinatione de la volontà.

Ma s'a te non dispiace, alta Regina,
Che là donde in un tempo ambe partiste
Egli rapido torni, e varchi il cielo,
Condotto no, ma da virtù divina
Rapto di forme non intese o viste;
A me, che nacqui in terra e'n questo velo,
Vago d'altra bellezza (e non te'l celo),
Perdona, ove talhor troppo mi stringa
Con lui, che mi lusinga.
Forse ancora averrà, ch'a poco a poco
Di non bramarlo impari,

155

160

E col voler mi giunga e mi rischiari

A' rai del suo celeste e puro foco,

Come nel ciel riluce

Castore unito all'immortal Polluce. -

165

151 «Ma s'a te non dispiace, o Peregrina»: chiama l'anima ragionevole «peregrina», come chiamò DANTE: «Frate, disse, ciascuna è cittadina | D'una vera Città, ma tu vuoi dire | Che vivesse in Italia peregrina». E' PETRARCA, parimente intendendo de l'anima, disse: «Dentro le quai peregrinando albergo». Altrimenti si legge «alta Regina».

154 «Condotto no, ma da virtù divina»: cioè non guidato dal tuo lume naturale e da la tua cognitione, ma rapito da virtù divina e soprannaturale di forme non intese o viste: figura detta da' Greci *hysteron proteron*, che perturbando l'ordine, mette prima quel ch'è dopo, cioè de le forme separate et de l'inteligenze, le quali non sono viste perchè non sensibili, e non intese abastanza, perchè non se ne intende il *quid est*, ma il *quia est*, come insegna san TOMASO.

156a «A me, che nacqui in terra»: dimanda perdono a la ragione s'egli è troppo desideroso del piacere, perchè intende il piacere per colui che mi lusinga. E quasi ricordandosi d'esser stato chiamato «lusinghiero», trasporta in altrui la colpa.

160a «Forse ancora averrà»: ch'io non stimi il piacere, o che lo stimi assai meno.

162a «E col voler mi giunga»: l'appetito del senso, congiungendosi con quello de l'intelletto, parteciperà de la sua immortalità, come Castore di quella di Polluce. Ma di questa unione leggi l'ACCIAIUOLO sopra l'*Etica* di Aristotele.

Canzon, così l'un nostro affetto e l'altro

Davanti a lei contende,

Ch'ambo gli regge, e la sentenza attende.

I 2 a] in; 64 ad un crin] a' bei crin; 68 speme] spene

II 46 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 193, *Rvf CV: 7 ancor] anchor; 8 e] et; 9 o] et*

II 48 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 133, *Rvf CCCXLVII: 5 e] et*

II 70 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 173, *Rvf LXXXIX: 6 e m' apparve] et poi tra via m' apparve*

II 79-80 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 312r, *Purg. XX: 12 de la] Per la*

II 151 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 210r, *Purg. XIII: 94 Frate, disse] O frate mio*

II 151 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, c. 111, *Rvf LIII: 2 Dentro le quai] dentro a le qual*

III [1-168] PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 727r, *Timaeus vel de natura: Cartilaginem enim quandam nomine diaphragma, quod etiam phrenas vocant, inter haec mediam interiecerunt. Partem igitur animae fortitudinis iracundiaeque participem contentiosamque capiti propinquiorem fecere inter diaphragma cervicemque mediam, ut haec obediens rationi, unan cum ipsa cupiditatum genus vi illata coerceat, siquando rationis in arce capitis habitantis iussa cupiditas respuat [...] Quam ob causam arterias tanquam aquaeductus per pulmonum substantiam derivarunt, eamque cordi, quasi mollem falsum circumdedere: ut quando nimia fervet ira, inde ad faciliorem obedientiam temperatum deferueat, sedatoque tumultu rationi facilius cum ira ministrare et obsequi valeat. Postremo eam animae partem, quae esculenta et poculenta cupit, et reliqua omnino quibus corpus indiget concupiscit, mediae regioni inter diaphragma et umbilicum applicavere: ubi illam vim animae tanquam agrestae animal alligaverunt. Hic sane illam corpus illam vim animae tanquam agrestae animal alligaverunt. Hic sane illam corpus suum alere necessarium est, si quidem mortale quandoque futurum est genus. Ut ergo ad praesepe semper illa pascatur, habiteque procul a consultore*

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx)

Postilla: nel septum transversum (marg. dx); ad praesepe semper illa pascatur, habiteque procul a consultore (marg. dx)

III 16 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584, *Dialogus III De Rep. vel de iusto:* Itaque fermo testatur, ira saepe pugnare adversus concupiscentiam, tanquam haec inter se diversa sint

Postilla: Iram saepe pugnare adversus concupiscentiam tanquam diversa sint (marg. dx)

III 70 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 173, *Rvf LXXXIX 7: Quel traditor in si mentite larve*

Postilla: mentite larve (marg. dx)

III 71-72 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 22, *Rvf CCLXXIV 6-7: Disleale a me sol; che fere scorte | Vai ricettando, et sei fatto conforto*

Segni di attenzione: due linee verticali (marg. dx e sn)

Postilla: N (marg. dx)

III 79-80 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 238r, *Purg. XXII 40-41: Perche non reggi tu o sacra fame | De l'oro appetito de' mortali?*

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx)

III 79-80 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 312r, *Purg.* XX 12: Perla tua fame senza fine cupa

Segni di attenzione: linea vert. marg. sn

Postilla: fame cupa (marg. dx)

III 93 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Philebus vel de summon bono*, c. 96: SOC. Nonne febribus et huiusmodi morbis affectii homines et sitiunt vehementer et algent, et quodcunque pati corpore consuerunt, magis admodum quam caeteri patiuntur quo sicut magis indigeant, indigentiamque replentes, vehementius delectentur. An verum hoc esse negabimus? PR: Omnino ut dictum est apparet. SO. Quid vero, nunc recte sentire videbimur afferentes, si quis maximas voluptates videre velit, non ad sanitatem, sed ad morbum respiciendum

III 94-95a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 49, *Rvf CCXCVI* 12: Togliendo anzi per lei sempre trar guai

Postilla: anzi per lei sempre trar guai (marg. dx)

III 127-128 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Convivium, vel de amore*, c. 434: Verum in profundum pulchritudinis se pelagus mergat, ubi ipso intuitu multas praeclaras atque magnificas rationes intelligentiasque in philosophia abunde pariat

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

III 151 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 210r, *Purg.* XIII 94-96: O frate mio ciascuna è cittadina | D'una vera città: ma tu vuoi dire, | Che vivesse in Italia peregrina

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: Bel. (marg. dx)

III 151 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 210r, *Purg.* XIII 94-96: O frate mio ciascuna è cittadina | D'una vera città: ma tu vuoi dire, | Che vivesse in Italia peregrina

Segni di attenzione: linea vert. (marg. sn)

Postilla: Bel. (marg. dx)

◆ [1-168] Nella prima e lunga *esposizione* posta a commento di *Quel generoso mio guerriero interno* il poeta, dopo aver additato in una canzone dei *Fragmenta* la primaria fonte letteraria per il suo testo, illustra la complessa matrice filosofica dei suoi versi. La canzone è composta, infatti, su imitazione della petrarchesca *Quell'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf CCCLX*), desumendo dall'antico archetipo la metafora giudiziaria. La *convenientia* della teatralizzazione tassiana della contesa tra Sdegno e Amore davanti al tribunale della Ragione è dall'autore ricercata nel dialogo platonico la *Repubblica*, ove Platone stabilisce l'analogia fra l'anima e la città (cfr. PLATONE 2000, *Rep.* IV 435B, p. 1170). E così la ragione corrisponde al re con il senato, per le sue «operationi» del discorrere, del consigliare e dell'eleggere, l'ira ai soldati posti in difesa della ragione e, infine, l'appetito concupiscibile agli «artefici» e ai «ministri». Delle tre potenze, Tasso indica poi le loro rispettivi sedi, il capo per la ragione, il cuore per l'appetito irascibile, e il fegato

per l'appetito concupiscibile, specificando che la parte concupiscibile e quella irascibile sono separate dal diaframma del *septum transversum* e legate come un animale al presepe o come un asino alla mangiatoia (analoghe riflessioni ne *La Molza* e ne *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amore*. cfr. TASSO 1998, II, pp. 819 e 870 e relative note; ma cfr. anche *Mondo creato* VII 605 e sgg.; la descrizione del diaframma e la similitudine attinta dal mondo animale trovano corrispondenza nel *Timeo* di Platone e in due postille tassiane. cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 727r e PLATONE 2000, *Tim.* 70A, pp. 1392-1393). La teoria è condivisa da Ippocrate e confermata da Galeno nel *De placitis Hippocratis et Platonis* (cfr. TOMASI 2013, p. 109). ♦ **1** La passione dello Sdegno o dell'Ira, è detto «guerrero» perché contrasta, in nome della ragione, il piacere, come sostenuto da Platone nel quarto libro de la *Repubblica* (cfr. PLATONE 2000, *Rep.* IV 440E, p. 1179; cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584). cfr. *Osanna* CII, *esposizione* 1, ma anche *Osanna* XCIV, *esposizione* 1. L'*esposizione* mette in rilievo il sostrato filosofico e platonico che informa la rappresentazione allegorica della canzone. Si noti, infine, la forma «guerrero» della chiosa, mentre nel testo poetico Tasso opta per la variante «guerriero». ♦ **2** All'anima irascibile spetta la difesa del cuore contro Amore. cfr. *Osanna* II 1. L'autocommento registra una lezione anteriore, «a», attestata in C (cfr. TASSO 2016, p. 122). ♦ **3** Nella battaglia tra il suo «guerriero interno» e l'Amore concupiscibile, l'autore immagina lo Sdegno a capo, in qualità di «duce», di un esercito di altri «guerrieri», di altre passioni. ♦ **4a-5b** La chiosa scioglie la perifrasi dei vv. 4-5. Coi che, come una regina, siede in alto e tiene lo scettro, simbolo del potere, è la Ragione o la Prudenza, L'*esposizione* presenta un salto testuale. ♦ **6** La Ragione indirizza al bene sia gli affetti della passione concupiscibile, che tendono «assolutamente» al bene, come dicono i teologici, san Tommaso (*S. Th.*, I q. 81, a. 2) ed Egidio Colonna nel secondo libro della *Retorica* (cfr. EGIDIO COLONNA 1515), sia gli affetti di quella irascibile, che tendono invece al «bene malagevole», o come dicono i Latini, al «bonum arduum». ♦ **9-10a** L'impero della Ragione è detto «giusto» perché essa governa gli affetti, poiché secondo la giustizia ad un corretto e giusto ordine o comando, gli altri obbediscono. ♦ **11-12** La Ragione è parte dell'anima dell'uomo, simile agli «intelletti separati». ♦ **16** cfr. *Osanna* CIV, *esposizione* 1. La concezione platonica allusa nella glossa è evidenziata da Tasso nel suo postillato con l'*Opera omnia* di Platone (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 584). ♦ **17b** L'atto dello sciogliersi, dello svincolarsi descritto nel v. 17 trova fondamento nella teoria platonica secondo cui la «cupidità» è *legata*, poiché ogni forma di soggezione è una forma di obbligo. ♦ **18** La facoltà razionale è maestra di quella irrazionale, la quale è partecipe della

ragione come insegnato da Aristotele nell'*Etica* (cfr. ARISTOTELE 1993, *Etica* I, 1102b). ♦ **19** Il ruolo di difensore assunto dallo Sdegno viene meno dinanzi alla «natura proteiforme delle tentazioni concupiscibili» (TOMASI 2013, p. 111) che, secondo l'immagine platonica postulata nell'*Eutidemo* (cfr. PLATONE 2000, *Eutidemo* 297C, p. 788; cfr. PUZZO 2021-2022, p. 276), prendono le sembianze dell'Idra, avendo infinite teste, come infiniti sono i desideri che si originano l'uno dall'altro. Come già detto, inoltre, le cupidità sono simili agli «artefici» e quindi al popolo, raffigurato come un «animal bruto», esageratamente grande e robusto. cfr. *Osanna* CIV, *esposizione* [1-168]. La comparazione tra Amore e l'Idra è nel *Cataneo overo de gli idoli*: «[A.V.]: Gli Amori son descritti molto belli e non paiono le teste de l'idra, come furono da voi chiamate» (TASSO 1998, II, p. 776; cfr. PUZZO 2021-2022, p. 276). ♦ **25** Nella lotta tra lo Sdegno e le attrazioni concupiscibili, il primo è come Ercole, le seconde sono come l'Idra. ♦ **31a** Il sapere consiste nel saper ricondurre i fenomeni alle loro cause, come teorizzato da Aristotele, secondo un procedimento proprio della ragione. Il rinvio generico ad Aristotele potrebbe riferirsi all'*incipit* della *Fisica*: «l'aver conoscenza e scienza riguarda ogni metodo di ricerca nel quale ci siano dei principi, delle cause, o degli elementi» (ARISTOTELE 2011, p. 117, *Fisica* I 184a; cfr. PUZZO 2021-2022, p. 286). ♦ **31b** L'anima sensitiva è detta «fosco senso» perché non è provvista del lume della razionalità. ♦ **32** La ragione risplende nella parte più alta del corpo, mentre le altre potenze risiedono, invece, nelle parti più basse. La sede della ragione è detta «alta» anche perché i Platonici affermano che l'intelletto sia «parte in noi, e parte fuori di noi». ♦ **33** La similitudine astronomica sviluppata nei vv. 33-35, con la ragione paragonata al sole che, nel suo moto di rotazione, dal fiume Gange intraprende il suo percorso verso occidente (cfr. *Purg.* II 5; TASSO 1994, I, p. 119), offre all'autore l'occasione per presentare un ulteriore paragone nella glossa, non espresso nel testo poetico, ma che consente di meglio definire il rapporto tra razionalità e irrazionalità. Se, infatti, la ragione è come il sole, la «parte ch'è ragionevole per participatione» è come la luna illuminata dal sole. La parte irragionevole che «partecipa de la ragione» secondo l'insegnamento aristotelico (cfr. *Osanna* CIV, *esposizione* 18) gode, quindi, della luce che emana la ragione. ♦ **34** La facoltà dei sensi è inclusa in quella dell'intelletto, come la forma del triangolo è contenuta in quella del quadrato. La similitudine geometrica è desunta, con molta probabilità, dal commento di San Tommaso ad un passo del *De anima* di Aristotele: «philosophus dicit in II de anima, quod sicut trigonum est in tetragono, et tetragonum est in pentagono; ita nutritivum est in sensitivo et sensitivum in intellectivo» (SAN TOMMASO, *Le Questioni disputate*, vol. IV, p. 72; ARISTOTELE, *De anima* II 3; cfr. in proposito PUZZO 2021-2022,

pp. 282-283). ♦ **37** La Ragione sa che i desideri cambiano al mutare degli oggetti a cui tendono. Sulla base di ciò si può prevedere il mutare dei desideri così come, secondo l'insegnamento platonico, si possono prevedere gli umori e gli istinti di un grande animale e le ragioni per cui esso può mostrarsi più feroce o più tranquillo (cfr. PLATONE 2000, *Rep.* VI 493A-493B, p. 1221; nel postillato tassiano il passo platonico tratto dal sesto libro della *Repubblica* è sottolineato cfr. PLATONE 1539, *Stamp. Barb. Cr. Tass.* 46, c. 608). ♦ **46** La donna è «altera e vaga», mostrando al contempo severità e dolcezza, non come Laura amata da Petrarca che è, invece, «altera e disedgnosa» (cfr. *Rvf* CV 7-8). Tale caratterizzazione fa sì che l'io lirico più facilmente, rispetto al poeta trecentesco, si innamori della donna. ♦ **47b** Vari sono le espressioni del volto dell'amata e i suoi atteggiamenti. ♦ **48** Il termine «mostro» con gli «aggiunti laudevole» assume una valenza positiva, come già in *Rvf* CCCXLVII 5. ♦ **49** La forza seduttiva della donna è al contempo frutto «di natura» e «d'arte maga», «di natura» poiché le «mutationi» (le varie espressioni del volto e il gioco delle vesti. cfr. *Osanna* CIV, *esposizione* 47b) sono naturali, e «d'arte maga» poiché nella magia naturale si applicano principi attivi ai passivi, provocando, in tal modo, effetti straordinari. La donna, inoltre, è in grado di suscitare la passione nel Poeta, il quale, convenevolmente, le attribuisce l'arte magica. Alla base della glossa vi è la reinterpretazione, in termini cristiani, dei demoni platonici, esseri considerati intermediari tra l'uomo e la divinità (cfr. PLATONE 2000, *Simposio* 202D-203A, p. ; cfr. PUZZO 2021-2022, p. 276). Nell'arte seduttiva della donna, Tasso vede una capacità naturale e miracolosa desunta dal commento di Ficino al *Simposio* di Platone. Amore è detto «mago» anche ne *Il Cataneo ovvero de gli idoli*: «[F.N.] Voi sapete ch'Amore e' mago, o l'udiste almen ricordare; laonde non dovete maravigliarvi di queste trasformazioni» (TASSO 1998, II, p. 776). Per l'epiteto di mago attribuito ad Amore nella lirica tassiana cfr. PESTARINO 2007, p. 159. ♦ **52a** I motivi della debolezza dello Sdegno sono da ricercarsi nella «bellezza del volto» e nella «dolcezza delle parole». La chiosa commenta i vv. 52-55. ♦ **58b- 59** La forza di Amore è nel piacere. ♦ **61-62a** La chiosa chiarifica il legame tra la passione dell'ira e la speranza. Poiché l'ira è «desiderio di vendetta», essa si conserva nella speranza di vendicarsi. ♦ **64** L'autocommento registra una lezione anteriore, «ad un crin», attestata in C e 11 (cfr. TASSO 2016, p. 122). ♦ **68-69** Il dominio di Amore si esercita attraverso «l'indebita appropriazione [...] delle armi proprie del suo avversario» (TOMASI 2013, p. 114), come la speranza, passione che non appartiene all'appetito concupiscibile, ma a quello irascibile come affermato da San

Tommaso e da Egidio Colonna (cfr. SAN TOMMASO, I-II, q. 23, a. 4 : «sic igitur patet quod in concupiscibili sunt tres coniugationes passionum: scilicet amore et odium, desiderium et fuga, gaudium et tristitia. Similiter in irascibili sunt tres: scilicet spes et desperatio, timor et audacia, et ira, cui nulla passio opponitur»; cfr. TOMASI 2013, p. 114). L'autocommento registra una variante grafico-linguistica mettendo a testo la forma «speme», invece che «spene». ♦ **70** Amore è detto «traditore» come già in *Rvf* LXXXIX 7. ♦ **71-72** I vv. 71-72 riprendono il motivo petrarchesco di *Rvf* CCLXXIV 6-7 (i versi allegati nella glossa sono evidenziati con la postilla di promemoria in PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 22). ♦ **74** Si specifica il ruolo di custode ricoperto dall'Ira. ♦ **76a** Si conclude il discorso dello Sdegno davanti la Ragione che mostrava l'alloro e la palma, piante che simboleggiano la pace e la concordia (cfr. TASSO 1994, I, p. 121). Nell'*esposizione* Tasso dice che si tratta dei premi distribuiti dalla virtù, intendendo che l'uomo, guidato dalla ragione tra tutti i beni ricerca l'onore. ♦ **78** Amore è chiamato «dolce lusinghiero» perché conduce al piacere, così come la ragione alla virtù. ♦ **79-80** Amore è nell'appetito concupiscibile e perciò chiama «consorti» tutte le altre passioni proprie di tale appetito. Nel suo discorso, Amore accenna però solo all'avarizia, che nasce dall'intenso desiderio di avere, e all'ambizione, smoderato desiderio di onori, presentando entrambi come due affetti dell'animo umano moderati dalla Ragione. Nella stanza, i versi dedicati all'avarizia sono i vv. 80-81, due versi in cui il poeta mette in guardia il lettore sul carattere insaziabile di tale passione. Fonte letteraria per la formulazione «per sacra fama a te di lucido oro» è un verso del *Purgatorio* dantesco «o sacra fame, cioè essecrabile» (*Purg.* XXII 40; Tasso evidenzia il luogo dantesco nel postillato della *Commedia* oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 238r), fedele traduzione del passo virgiliano «auri sacra fames» (*Aen.* III 57). La fame insaziabile dell'avarizia è descritta anche in un altro luogo dantesco, in *Purg.* XX 12 (alla citazione corrisponde la sottolineatura in DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 312r). ♦ **83b** Amore si scusa di esser stato preso dal desiderio di bellezza e di aver ricercato il piacere nella sua gioventù. L'Amore concupiscibile confessa, dunque, di essere colpevole (cfr. TOMASI 2013, p. 116). ♦ **91-92a** *Esposizione* di carattere retorico. Il verso è formulato sulla figura retorica della concessione. Come rilevato da Tomasi, «l'attributo incauto pare ascrivibile a una maggiore aderenza alle regole della *concessio*; una delle sue forme è infatti la *purgatio*, sorta di giustificazione per cui si ammette il reato, ma si fa appello a delle scusanti, per dimostrare di non averlo compiuto intenzionalmente; tra di esse compaiono la *necessitas*, la *fortuna* e l'*imprudencia*, termine, quest'ultimo che Tasso

sembra letterariamente tradurre con *incauto*» (TOMASI 2013, p. 116). ♦ **93** L'anima, ferita delle piaghe, prova maggior piacere, poiché, come dice Socrate, i piaceri appaiono più grandi per coloro che sono afflitti da malattie (cfr. PLATONE 2000, *Filebo* 45A-45B, p. 457; «l'opinione di Socrate» è sottolineata nell'esemplare tassiano con il *Filebo* platonico. cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Philebus vel de summon bono*, c. 96). ♦ **94-95a** La formulazione dei vv. 94-95 deve molto a *Rvf* CCXCVI 12. Il verso petrarchesco è oggetto di postillatura in PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 49. ♦ **95b** Le «soavi medicine» sono le bugie, sulla base del principio platonico esposto nel terzo libro della *Repubblica* secondo cui le menzogne possono essere usate come farmaco (cfr. PLATONE 2000, *Repubblica* III 389B, p. 1134). Nel verso tassiano, dunque, le medicine possono riferirsi alle bugie della donna, che dichiara all'amante il proprio amore, o gli stessi piaceri che, come postulato da Aristotele nel settimo libro dell'*Etica*, possono essere intesi come medicine. Tutto ciò però appare in contrasto con quanto teorizzato da Platone nel *Filebo*, in cui si afferma che i piaceri non rendono più sopportabile il dolore. ♦ **97** Glossa di carattere retorico. «Audace» e «altiero» sono i due aggiunti per descrivere Sdegno, nemico di Amore. ♦ **98-99** Amore ricorda a Ragione che lo Sdegno «per aver visto i segni di orgoglio e sdegno contro di lui, si è acceso come la natura lo porta a fare» (TOMASI 2013, p. 117). Il leone è il simbolo dell'ambizione, come già nel primo canto dell'*Inferno* (*Inf.* I 45-48; cfr. TASSO 2016, p. 301) ma per Platone è simbolo dell'anima irascibile (forse rinvio all'ultimo libro della *Repubblica*). ♦ **105** Nota di carattere semantico che si sofferma sul significato del termine «altiero». ♦ **106** Prima di vincere, lo Sdegno è «altiero» (cfr. *Osanna* CIV, *esposizione* 105), dopo la vittoria è «superbo e crudele». ♦ **111b** Nell'argomentazione portata avanti da Amore, l'errore commesso dallo Sdegno consiste nell'aver colpito sia la volontà, appetito mosso dall'intelletto, sia l'appetito sensitivo. L'accusa di Amore si fonda sulla dottrina tomistica, esplicitamente richiamata nella chiosa (cfr. San Tommaso, *Sententiarum*; cfr. TASSO 2016, p. 299). ♦ **118b** I due appetiti sono da Amore paragonati ai «due Gemelli di Leda», Castore e Polluce. ♦ **121a** Gli appetiti del senso e dell'intelletto sono i due Amori, l'uno immortale, nato dalla Venere celeste, l'altro mortale, nato dalla Venere volgare. Il personaggio di Amore riconosce, quindi, ai due appetiti «una consanguineità solamente parziale [...] con una opportuna *correctio*» (TOMASI 2016, p. 2013). Essi, infatti, sono in parte simili a Castore e Polluce, in parte differenti poiché se i due appetiti hanno in comune il padre celeste, la madre del primo è la mente o «l'anima ragionevole», la madre del secondo è l'anima sensitiva, che nasce e muore con il suo corpo. Come finemente notato da Tomasi «se quindi

sono entrambi mossi da una conoscenza 'in atto' attraverso l' 'appetibile', diverse sono però le forme di conoscenza cui giungono, ed è una distinzione che [...] viene rappresentata attraverso la canonica immagine del volo: «il raggio di beltà» che si irradia nelle forme percepite dai sensi dà infatti il via a un processo di raffinamento completo per la volontà che si libra in aria, mentre resta parziale quello di Amore concupiscibile» (TOMASI 2013, pp. 118-119). ♦ **127-128** L'immagine dell'«eterno mar d'ogni bellezza» è traduzione poetica di una suggestiva immagine usata da Platone nel *Simposio*. Tasso allega nella chiosa la traduzione latina del passo, cui corrisponde, nel suo postillato della Biblioteca Apostolica Vaticana, un segno di attenzione (cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Convivium, vel de amore*, c. 434). ♦ **130a** Dal verso 130 Amore confessa le proprie colpe. ♦ **130b** Amore ammette di non potersi immergere nel mare della bellezza poiché «appesantito dalla dimensione fisica e umana» (TOMASI 2013, p. 119). ♦ **131** Amore, pur dichiarandosi diverso e, in qualche misura, inferiore alla volontà, afferma che, mediante la contemplazione dello sguardo e l'ascolto del canto della donna, sia possibile purificarsi. Ciò è garantito dal carattere spirituale del senso della vista e dell'udito sancito dalla teoria amorosa neoplatonica (cfr. TOMASI 2013, p. 119). ♦ **134-135** Amore richiede le chiavi del cuore, desiderando *albergare* nel luogo ove risiede il suo nemico che non rende i dovuti onori alla regina. Tasso riconosce nelle parole di Amore un'«acutissima confessione» e un carattere «peripatetico» poiché, non volendo stare nel fegato, desidera risiedere nel cuore con l'immaginazione della sua donna. ♦ **136-137a** «Il fido tuo» potrebbe essere la volontà «che segue il conoscimento della ragione» o un «altro lume superiore».

CV

Sonetto di testura temperata ABBA ABBA CDC DCD⁸⁵². Se l'apostrofe esordiale⁸⁵³ ricalca il verso con cui Petrarca inaugurava i suoi *Fragmenta* invocando i suoi lettori ad ascoltare «la voce, il suono»⁸⁵⁴ delle sue rime volgari, subito traspare che la riscrittura tassiana del sonetto petrarchesco è tutta all'insegna della pluralità con «il primo giovenile errore» (*Rvf* I 3) che si tramuta nei «novi errori» (*Osanna* CV 4). Il passaggio trova coerenza nella molteplicità degli amori dell'io lirico, delle «vecchie colpe» e dei «novi errori» (v. 4) che sono più dei fili d'erba e dei fiori in aprile, più dei granelli di sabbia di una spiaggia assolata, più delle stelle nel cielo. Fra tanta bellezza di scenari naturalistici, termini di paragone che non reggono il confronto, gli amori di cui parla il poeta sono «faci d'un medesimo foco» (v. 11), e *stille d'un fonte sol*⁸⁵⁵. L'immagine del fuoco, messa in rilievo dall'*argomento*, ha in sé un determinante significato strutturale, ponendo in linea di continuità *Voi che pur numerate i nostri amori* con *Osanna* I, una continuità insita nell'essenza di amore. Al cambiare dell'oggetto della passione amorosa, al variare dell'amata, resta immutata la natura di amore che, come in *Vere fur queste gioie e questi ardori*⁸⁵⁶, è restituita con la similitudine del fuoco⁸⁵⁷. I legami tra i due componimenti sono anche, e soprattutto, a livello testuale, disegnando, a distanza, nitide linee di riprese interne. Pur differendo nello schema metrico, i due testi hanno, infatti, entrambi come rima d'apertura quella in -ori, che emblematicamente accosta gli «ardori» di *Osanna* I con gli «amori» di *Osanna* CV⁸⁵⁸, due lemmi riuniti nel commento proprio da Tasso⁸⁵⁹. Come il primo sonetto del *liber* amoroso, il carattere *propositivo*⁸⁶⁰

⁸⁵² Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123.

⁸⁵³ L'allocuzione è usuale nella produzione lirica e narrativa cfr. ad esempio Dante, *O voi che per la via d'Amor passate* (cfr. PETRARCA 2004, p. 6) Nel *corpus* lirico tassiano, l'attacco allocutorio anche in *Voi, che cercate pur da l'Austro a l'Orse* (*Rime* 1440) e *Voi, che passate e su la destra sponda* (*Rime* 999).

⁸⁵⁴ CONTINI 1970, p.

⁸⁵⁵ cfr. MARTINI 1984, p. 83.

⁸⁵⁶ *Osanna* I.

⁸⁵⁷ cfr. *Osanna* I, *esposizione* 1b e *Osanna* CV, *argomento*.

⁸⁵⁸ cfr. MARTINI 1984, p. 83.

⁸⁵⁹ cfr. *Osanna* I, *esposizione* 1b ove l'autore parafrasa «questi ardori» con «questi amori».

⁸⁶⁰ Esplicitamente l'*argomento* che precedeva il primo testo di *Osanna* lo definisce «propositione».

della lirica è suggerito dal tratto di riepilogo e contemporaneo racconto che è nella scelta del passato remoto «fur» (v. 9)⁸⁶¹, tempo che segna la transizione dalle quartine alle terzine. Se, infatti, a prevalere nei primi otto versi è il tempo presente, momento dell'allocuzione ad un «voi», nei terzetti emerge con forza l'originalità della voce tassiana.

Nell'unica *esposizione* a corredo del testo, seppur l'autore scelga di non dar risalto alla funzione del componimento negli equilibri della stampa, né di fare raffronti con il *Canzoniere* petrarchesco, ma di esplicitare solo la diretta derivazione del «*topos degli amores innumeri*»⁸⁶² da Anacreonte, viene istituito «un rapporto di filiazione tematica tra il *greco* e il *toscano*», che, agli occhi di un lettore cinquecentesco, diviene elemento ricco di pregnanza e significato⁸⁶³.

Dichiara con la similitudine del fuoco e del fonte, come da un amore nascessero molti amori.

Voi che pur numerate i nostri amori

E per saldar la mia ragione antica,

Qual mi fosse benigna e qual nemica,

E le mie vecchie colpe e i novi errori,

4

Non ha tanti l'aprile herbette e fiori,

Ne` questo lido e questa spiaggia aprica

Ha tante arene ove piu` il mar s'implica,

Ne` tanti bella notte almi splendori,

8

⁸⁶¹ cfr. *Osanna* I 1: «Vere fur queste gioie e questi ardori».

⁸⁶² BASILE 1984, p. 118.

⁸⁶³ *ivi*, p. 119.

Quante fur le mie pene in breve gioco,

E quante le mie fiamme, e 'l cor nudrille

Pur come faci d'un medesimo foco.

11

E sparse un fonte sol le dolci stille,

Ma non spense l'arsura o tempo o loco,

D'Amor nascendo Amori a mille a mille.

14

1a «Voì, che pur numerate»: ne' due quadernari imita Anacreonte. I versi di ANACREONTE son questi: «Εἰς τνυς ἐαυτοῦ ἐροντας | ἡ φύλλα πάντα δένδρων | Επίστα σαι κατειπεῖν | Εἰ κμαθῶ θαλάασκος | Σὲ τῶ γεμῶν ἐρ των | Μόνον τνιῶ λογισκ'ν». Ma ne' terzetti lascia l'imitatione e va poetando di propria inventione e con vaghe comparationi che possono esprimere il suo concetto.

Π 1a *Anacreontea* 13 1-6 ἡ φύλλα πάντα δένδρων | Επίστα σαι κατειπεῖν | Εἰ κμαθῶ θαλάασκος | Σὲ τῶ γεμῶν ἐρ των | Μόνον τνιῶ λογισκ'ν] Εἰ φύλλα πάντα δένδρων | ἐπίστασαι κατειπεῖν | εἰ κύματ' | οἶδας εὐρεῖν | τα τῆς ὄλης θαλάσσης | σὲ τῶν ἐμῶν ἐρώτων | μόνον ποῶ λογιστήν

◆ **1a** L'*esposizione*, seppur citi solo parzialmente il primo verso, avanza una valutazione stilistica dell'intero sonetto. Tasso sostiene che la redazione delle due quartine sia stata condotta seguendo le orme di Anacreonte e, in particolar modo, dell'*Anacreontea* 13, frammento con il quale condivide il tema degli amori molteplici. Dalla fonte greca desume il verbo «numerare» e la vaghezza delle suggestioni naturalistiche che, nel rifacimento tassiano, sono leggermente rimodulate -le foglie degli alberi nel poeta cinquecentesco sono sostituite con i fili d'erba e i fiori dei prati, e le onde del mare con l'immagine dell'arena. Nelle terzine, invece, l'autore dichiara e afferma di essersi distaccato dalle raffinate orme anacreontiche e di aver poetato seguendo la propria «inventione», inserendo nei versi

«vaghe» similitudini capaci di rendere il suo «concetto». Esse sono sempre attinte dall'ambito naturale, ma pertengono il figurante del fuoco e della fiamma.

CVI

Il sonetto *Dove nessun teatro o loggia ingombra*⁸⁶⁴, con la descrizione del levarsi del sole e di Laura⁸⁶⁵, costituisce il primo inserto narrativo della seconda parte di *Osanna*, con l'io lirico che, nel vedere la donna, è preso da Amore⁸⁶⁶.

Dopo una prima quartina ove la luminosità dell'aura sulla scia dei *Fragmenta* è paragonata a quella della stella che nulla oscura, nei versi 5-8 il poeta si abbandona ad una suggestiva raffigurazione dell'alba che sconfinata nella prima terzina. Notevole, dunque, la continuità tra la fronte e la sirma, con la realizzazione di un lungo periodo aperto da una proposizione temporale (v. 5), protratto in una serie di coordinate introdotte dalla congiunzione «e» che, nella loro accumulazione, restituiscono un'idea di meraviglia, tardando l'avvento della principale dislocata al v. 9⁸⁶⁷. La lirica termina con la delicata immagine del riflesso del sole sulle acque, su cui Tasso ritorna in sede in commento⁸⁶⁸.

Describe il levarsi del sole e de la sua Donna e la stazione e'l luoco dove habitava.

Dove nessun teatro o loggia ingombra
La vista lieta del notturno cielo,
L'aura si mostra senza benda o velo,
Sì come stella suol che nulla adombra.

4

⁸⁶⁴ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. *Chigiano* LXXXIII. Nel codice manoscritto al v. 3 non vi è il gioco onomastico «L'aura» per Laura, presente, invece, in *Osanna*. La serie rimica *ingombra : adombra : sgombra : ombra* è di matrice petrarchesca (cfr. *Rvf* CCCXXVII).

⁸⁶⁵ Più essenziale l'antico *argomento* del *Chigiano*, ove il poeta si sofferma solo sulla figura di Laura e sulla villa: «Describe le bellezze de la Signora Laura ch'era in villa» (TASSO 2004, p. 102). Si osservi che sia l'argomento di *Osanna*, sia le esposizioni non nominano Laura, indicando l'amata semplicemente con donna.

⁸⁶⁶ Il testo detiene il medesimo significato strutturale nel *Chigiano* (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 92).

⁸⁶⁷ A rafforzare l'unità tra le due partizioni metriche vi è una coincidenza tematica tra l'ultimo verso della seconda quartina e il v. 11 che, simmetricamente, sviluppano il motivo del canto.

⁸⁶⁸ cfr. *Osanna* CVI, *esposizione* 12.

Ma quando l'alba poi la notte sgombra,
E sveglia l'aura e me, ch'avampo e 'l celo,
E si sparge per l'aria il dolce gelo
E cantan gli augelletti insieme a l'ombra, 8

Le sorge incontra in più serena fronte
E desta Amor, che ne' bifolci inspira
Desio di canto più sonoro e vago. 11

E se talhor si specchia in fiume o 'n fonte
Il Sol, ne l'onde tremolar non mira
Si bella mai la ripercossa imago. 14

1-2 «Dove nessun teatro, o loggia ingombra | La vista lieta del notturno cielo»: quasi l'altissime fabbriche siano impedimento non solo a veder la sua Donna, ma a contemplar le bellezze del cielo e de la natura, ad imitatione del PETRARCA: «Qui non palazzi, non teatro o loggia, | Ma'n lor vece un abete, un faggio, un pino | Tra l'herba verde, e'l bel monte vicino, | Ove si scende poetando, e poggia | Levan di terra al ciel nostro intelletto». Nè men chiaramente in que' versi di DANTE: «Chiamavi il cielo, e' ntorno vi si gira | Mostrandovi le sue bellezze eterne».

3 «L'aura si mostra senza benda o velo»: questo pare un principio di nuovo amore, perch'erano rimossi tutti gl'impedimenti di contemplar l'una e l'altra bellezza.

5 «Ma quando l'alba poi la notte sgombra»: accenna quello che da gli altri poeti toscani più ampiamente è stato espresso in questa lingua: «Mortalis visus pulchrior esse deo».

10a «E desta Amor»: nel medesimo tempo si destano il sole, la sua Donna et Amore.

12 «E se talhor si specchia in fiume o 'n fonte»: comparatione de lo specchio del sole a quello della sua Donna.

14b «la ripercossa imago»: l'immagine che più risplende ne l'acque per la riflessione de' raggi, i quali riflettendosi sogliono moltiplicare. Così VERGILIO nell'ottavo de l'Eneide: «Sicut aquae tremulum labris, ubi lumen aenis | Sole repercussum, aut radiantis imagine Lunae».

II 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 27, *Rvf X*: 5 teatro] teatro; 8 Ove] onde; 9 nostro intelletto] nostr' intelletto

II 1-2 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 213v, *Purg.* XIV **148**: Chiamavi il cielo] Chiamavi'l cielo,

III 1-2 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 213v, *Purg.* XIV 148-150: Chiamavi'l cielo, e 'ntorno vi si gira | Mostrandovi le sue bellezze eterne | Et l'occhio vostro pur a terra mira

Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. sn)

Postilla: B. (marg. sn)

◆ **1-2** Ostacolo alla visione della donna sono altissimi edifici («altissime fabbriche») che impediscono anche la vista delle bellezze del cielo e della natura. La formulazione dei primi due versi del sonetto deve molto ai vv. 5-9 di *Rvf X*, con la ripresa del paesaggio urbano descritto da Petrarca ridotto, però, alle due componenti del «teatro» e della «loggia». La tensione che anima il poeta è la stessa di *Purg.* XIV, 148-149, versi di cui Tasso ammira la bellezza con la chiosa di apprezzamento «B.», posta a margine del volume Sessa (cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 213v). ◆ **3** Nel verso 3, il poeta scorge le premesse di un nuovo amore poiché non vi sono vincoli che non gli consentano di godere dello splendore di Laura e del sorgere del sole. Per il motivo degli impedimenti nella passione amorosa cfr. *Osanna XXXI*. ◆ **5** Nella rilettura del v. 5, Tasso sovrappone la memoria di un verso dell'epigramma di Lutazio Catulo dedicato all'attore Roscio, la cui bellezza è esaltata proprio in rapporto all'aurora (*Epigrammata* 2, 1). Il verso è citato da Cicerone in *De nat. Deorum.*, 1 I, par. 79 (cfr. TASSO 2016, p. 302). ◆ **10a** Il momento del risveglio del sole, della donna e di Amore coincidono. ◆ **12** Lo specchiarsi del sole sulle acque è comparato a quello della donna. ◆ **14b** Spiegazione scientifica dell'espressione «ripersa imago», l'immagine che si riflette in acqua a causa della riflessione dei raggi luminosi. Un precedente poetico è nell'*Eneide* virgiliana, ove nel libro ottavo si descrive il tremolio dell'immagine, riflessa sulle acque, del Sole e della Luna (*Aen.* VIII 22-23).

CVII

Sonetto di testura ABBA ABBA CDC DCD in cui il poeta mostra che l'amore per la sua donna torna in sé stesso⁸⁶⁹. Nel solco del bisticcio tra «l'aura» e «Laura», Tasso definisce la natura della passione amorosa giocando con l'immagine del vento «ch'in sè respiri e torni» per rendere un Amore che «per essere passione, di sé si compiace con egoistica voluttà»⁸⁷⁰. L'indicazione data nell'*argomento*, «con la comparatione»⁸⁷¹, preannuncia al lettore il paragone con cui si dà avvio a *Come vento ch'in sè respiri e torni*, lirica quasi interamente scandita dall'iterazione del «voi», a restituire un ossessivo ritornare sulla figura dell'amata⁸⁷², stabilendo un rapporto dialettico con un io lirico che si affaccia solo nell'ultima terzina. Pregevole l'architettura della seconda quartina, i cui primi due versi, paralleli nella struttura, sono legati dalla figura dello zeugma⁸⁷³ e dal chiasmo «lieti giorni x herbe nove» (vv. 5-6)⁸⁷⁴.

Emblematica, infine, oltre alla chiusa che, nella sua splendida proiezione sul tempo futuro, è impreziosita dal poliptoto «amante amato» (v. 14), appare la scelta dei verbi, nella cui semantica è insita un'idea di movimento: «torni» (v. 1), «si move» (v. 2), «raggira» (v. 3), «cerca altrove» (v. 3), «riede» (v. 5), «rinverda» e «rinove» (v. 7), «vola» (v. 9).

Il significato del vento quale figura di amore emerge con chiarezza nelle chiose le quali, recuperando le tracce del pensiero tomistico a illustrare la differenza tra amore e benevolenza⁸⁷⁵, aggiungono un ulteriore tassello

⁸⁶⁹ L'interesse tassiano per la natura dei venti emerge, ad esempio, nelle tante annotazioni a margine del paragrafo *De ventis autem & de omnibus flatibus* del primo libro del *De Meteora* con il commento di Olimpiodoro (cfr. ARISTOTELE 1567, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43, c. 37r) e nella trattazione che prende forma nel *Malpiglio secondo* 46-47 (cfr. BASILE 1990, p. 67).

⁸⁷⁰ *ibidem*.

⁸⁷¹ *Osanna CVII, argomento*.

⁸⁷² Il pronome personale ricorre otto volte e attorno ad esso e, in particolare, alla sua ripetizione si strutturano i versi 2 e 7 della fronte.

⁸⁷³ La figura è legata, nella teorizzazione tassiana dei *Discorsi del poema eroico*, alla forma *magnifica*: «E quella [figura] nella quale il verbo s'accorda con il nome più vicino, e negli altri bisogna supplire, come: *Ivi era il curioso Dicearco, | ed i suoi magisteri assai dispari | Quintiliano e Seneca e Plutarco*; cioè "ivi erano"» (TASSO 1964, p. 219; VITALE 2007, p. 121).

⁸⁷⁴ Si noti, inoltre, il chiasmo del v. 6: «con l'antico pensier con l'herbe nove».

⁸⁷⁵ cfr. *Osanna CVII, esposizione* 2b-3a.

sull'idea di amore, teorizzata anche facendo ricorso ad un immaginario mitico non rievocato nei versi⁸⁷⁶.

Con la comparatione del vento, dimostra come l'amor de la sua Donna torni in se stesso.

Come vento ch'in sè respiri e torni,
L'aura voi sete; e se da voi si move,
In voi raggira Amor, nè cerca altrove
Più felici e più chiari e bei soggiorni. 4

E 'l desio riede in voi co' lieti giorni,
E l'antico pensier con l'herbe nove,
E par ch'in voi rinverda, a voi rinove
Tante bellezze, e solo a voi s'adorni. 8

E mentre ei vola fuor di voi talhora,
Tutto di fiamme e di saette armato,
Spargendo dolci spirti in su l'aurora, 11

Con un sospiro mi può far beato;
E basterà ch'io senta, anzi ch'io mora,
Queste brevi parole: amante amato. 14

1-2a «Come vento ch'in sè respiri e torni, | L'aura voi sete»: non solo il vento Cecilia, il qual tira a sè le nubi, ritorna in se medesimo, ma tutti in qualche modo fanno questo ritorno, perchè il moto de' venti, quantunque non sia perfettamente circolare, è nondimeno obliquo.

2b-3a «e se da voi si move, | In voi raggira Amor»: l'amore è differente da la benivolenza, come dice s[an] TOMASO ne la seconda parte de la *Seconda* perchè la benivolenza non si riflette, ma termina ne le persone, a cui ben si

⁸⁷⁶ cfr. *Osanna* CVII, esposizione 7.

vuole, ma l'amore si riflette. Avegnache in ogni amor di concupiscenza non si ricerchi propriamente il ben de l'amico, ma il proprio piacere.

3b «nè cerca altrove»: cioè in Cipri o in altro luogo celebrato da gli scrittori.

5a «E 'l desio riede in voi»: describe la stagion de l'anno che ne dispone ad amare.

7 «E par ch'in voi rinverda»: la riflessione de l'amore non è in un modo comune, come è quella di tutti gli amanti, ma con una maniera assai particolare somiglia quella di Narcisso. Laonde questo par che sia un perfetto modo di ritornare in se stesso.

9 «E mentre ei vola fuor di voi talhora»: per accender gli altri, e per ferirli.

12 «Con un sospiro mi può far beato»: perchè non è necessaria a la felicità et a la perfettion d'amore l'union de' corpi, ma basta quella de gli animi e la vicendevole affettione.

♦ **1-2a** L'autore tenta di fornire una spiegazione scientifica del soffiare del vento cui si fa riferimento nei versi 1-2, giustificando il suo spirare sempre in una stessa direzione come conseguenza del suo ritornare indietro. Ciò sarebbe caratteristica non solo del vento Cecia, proveniente dal Nord, ma di tutti i venti. L'idea del vento che si ravvolge in sé stesso è solo in Seneca, *Nat. Quest.* V, 16 (cfr. BASILE 1990 p. 67, nota 25; TASSO 2016, p. 303). ♦ **2b-3a** L'amore che, muovendosi, ritorna in sé non corrisponde alla benevolenza, «actus voluntatis» con il quale si ama qualcuno in modo da procurarne il bene, come teorizzato da San Tommaso (*Summa, pars II*, q. XXVII, art. 2; TASSO 2016, p. 303). Il moto del vento analizzato in *Osanna CVII, esposizione 1-2a* può essere, dunque, comparato all'amore concupiscibile che aspira al proprio piacere, e non quindi ad un *amore di amicizia*. La chiosa è affine a un passo del *Discorso dell'amor vicendevole tra'l padre e'l figliuolo*: «[...] Perciò che da l'un lato ponendo san Tomaso distinzione fra la benevolenza e l'amore, dice che l'amore si ritrova in se stesso, ma la benevolenza si forma in colui a chi ben si vuole: onde par che si possa raccorre, che l'amor della benevolenza non preceda da l'amor di se stesso» (TASSO 1875, II, p. 219; BASILE 1990, p. 69). ♦ **3b** Si precisa l'indicazione geografica allusa nell'avverbio «altrove», proponendo l'ipotesi di

Cipro o di un altro luogo cantato dai poeti. ♦ 7 La riflessione dell'amore assomiglia a quella di Narciso, giudicato «perfetto modo» di fare ritorno in sé stesso. Si noti la distinzione che Tasso pone tra la «reflessione» specifica di amore e quella di tutti gli amanti. cfr. *Osanna* CVIII, *esposizione* 5. ♦ 9 Il volare di Amore è finalizzato ad accendere gli animi e a ferirli. Nell'*esposizione* l'autore impiega la tradizionale semantica associata ad Amore. ♦ 12 Il sospiro può rendere «beato» l'amante poiché, per il raggiungimento della felicità, non si rende necessaria l'unione dei corpi, risultando sufficiente quella degli animi e la reciproca «affettione». La chiosa si chiarifica alla luce di quanto Tasso dice ne *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amoroze*: «L'unione de' corpi non è vera unione né stretta unione: ma quella degli animi, la quale è solamente vera unione» (cfr. TASSO 1998, II, p. 867).

CVIII

In continuità con *Come vento ch'in sè respiri e torni*, il sonetto CVIII⁸⁷⁷ dimostra «come l'amor de la sua Donna torni in se stesso»⁸⁷⁸. Nella lirica la concezione dinamica di amore, similmente a quanto emerso in *Osanna* CVII, è resa attraverso due similitudini attinte dal mondo naturale, associando il sentimento amoroso al raggio del sole e all'eco. La chiarezza argomentativa del componimento⁸⁷⁹ si proietta nell'equilibrata divisione sintattica delle singole partizioni metriche, con la fronte occupata dalle due comparazioni e la sirma riservata all'esplicazione della «dura legge d'Amor» (v. 9).

Nelle *esposizioni* Tasso assume la veste di teorico, donando al lettore un'ulteriore immagine della passione amorosa, tratta ora dalla fisica. A integrazione di quella fornita nel componimento precedente, l'autore illustra, infatti, non solo la teoria del raggio riflesso, applicata ora al sole e spiegata con un lessico celatamente dantesco⁸⁸⁰, ma anche il principio de la «reflessione de la voce»⁸⁸¹, coinvolgendo insieme il senso della vista e dell'udito per narrare del suo nuovo amore.

Dimostra il medesimo con la similitudine del raggio e de l'eco.

Sì come torna onde si parte il sole,
Uscì da' bei vostr'occhi un raggio altero,
Et illustrò la mente e 'l mio pensiero,
E da miei lumi avien ch' a voi rivole. 4

E come indietro a rimandare il sole
Ardente specchio, ch' assomiglia il vero,
Il rendo a voi mentre languisco e pero,
E 'n guisa d'Eco i detti e le parole. 8

⁸⁷⁷ Testura metrica: ABBA ABBA CDC DCD.

⁸⁷⁸ *Osanna* CVII, *argomento*.

⁸⁷⁹ Ciò è in linea con l'indicazione data nell'*argomento*, «dimostra» (*Osanna* CVIII, *argomento*).

⁸⁸⁰ cfr. *Osanna* CVIII, *esposizione* 5.

⁸⁸¹ cfr. *Osanna* CVIII, *esposizione* 8a.

Dura legge d'Amor: gli affetti miei
In voi raccendo, e sete oggetto e meta
De' pensieri amorosi, o dolci o rei. 11

Per me non fuste voi pensosa o lieta:
Deh, si rivolga in me quanto vorrei
L'amor, che 'n voi finisce, e 'n voi s'acqueta. 14

1 «Sì come torna, onde si parte il sole»: aveva il Poeta fatta comparatione de l'aura e del vento con l'amor che ritorna in se stesso. Hora significa il medesimo con la similitudine del sole, ma più perfettamente, perch' il ritorno del sole è ne l'istesso punto donde prima s'era partito.

5 «E come indietro a rimandare il sole»: l'esempio del raggio ch'è riflesso ne lo specchio, ci fa similmente quasi veder la riflessione de l'amore. Come prima ci haveva posto davanti a gli occhi la ripercossione, o ribattimento, che vogliam dirlo, de l'immagine sensibile. Si rilette dunque prima l'immagine, e da la riflessione de l'immagine, quasi la seconda Iri da la prima, è cagionata la riflessione de l'amore. E questa è compitissima riflessione e, come habbiam detto, simile a quella di Narcisso.

8a «E 'n guisa d'Eco»: da l'imagini visibili passa ad un'altra sorte d'imagini, che sono così dette per metafora, però ch'elle sono oggetto de l'udito, e sono fatte similmente per riflessione de la voce, a guisa di palla che percotendo in qualche luogo, dove trovi resistenza, ritorna in se medesima.

9a «Dura legge d'Amor»: che'l mio amor non si rifletta in me stesso, ma finisca in voi, e'l vostro in voi medesima, senza rivolgersi a me che vi desidero.

13a «Deh, si rivolga a me»: affettuosa espressione del suo desiderio.

I 13 a] me

♦ **1** Se precedentemente per descrivere amore e il suo ritornare in sé stesso lo aveva paragonato al vento, adesso il poeta compara la passione amorosa al sole, con una similitudine più conveniente poiché il sole, nel suo apparente moto celeste, fa ritorno nel medesimo punto. Si osservi che la prima parte della chiosa istituisce un legame con *Come vento ch'in sè respiri e torni* e, in particolare, con *Osanna CVII, esposizione 1-2a*, alludendo al paragone tra il vento e l'amore definito nel sonetto precedente. ♦ **5** Il moto di riflessione dell'amore può essere compreso osservando il riflesso del raggio solare su uno specchio, in quanto da un'immagine che si riflette si origina una seconda immagine. La riflessione di amore è perfetta e simile a quella di Narciso, come già esposto in *Osanna CVII, esposizione 7*. La teorizzazione tassiana riecheggia una terzina dantesca, *Par. XXXIII 118-120* (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 330). ♦ **8a** Dopo aver illustrato il processo del riflesso di «immagini visibili» (cfr. *Osanna CVIII, esposizione 1*), il poeta descrive il ritornare dei suoni, dovuto al fenomeno della «riflessione de la voce», simile al rimbalzare della palla che, trovando un ostacolo, ritorna indietro. ♦ **9a** La legge di Amore è «dura» perché prevede che l'amore dell'amante sia rivolto alla donna a differenza di quello dell'amata che si riflette solo in sé stesso, senza volgersi a colui che la desidera. L'*esposizione*, seppur citi solo il primo emistichio del v. 9, offre una parafrasi delle due terzine. ♦ **13a** La presenza dell'esclamazione «deh» rende «affettuosa» l'espressione del desiderio.

CIX

Sonetto di testura ABBA ABBA CDC DCD ove Laura, associata al vento profumato d'oriente, «leggiera e fugace»⁸⁸² rifiuta di temperare l'ardore dell'amante, il quale «desidera di riceverla almeno di passaggio»⁸⁸³. L'avvio della lirica è segnato da una quartina organizzata per distici ove domina un senso di estrema simmetria data dai gruppi sostantivo- aggettivo, inaugurata dall'esordiale coppia «dolci spirti e dolci odori» (v. 1)⁸⁸⁴. Questa prima quartina si lega sintatticamente alla seconda, anch'essa strutturata in distici, nella quale l'io lirico esprime tutto il suo lamento, anticipato nell'*argomento*, per Laura- l'aura che mai verso di lui «non si volse, e mai non giacque | In parte ove temprasse i nostri ardori» (vv. 7-8).

Nel commento, Tasso accompagna i lettori nella corretta comprensione della comparazione amata- l'aura su cui poggia il testo, rilevando puntualmente l'ambiguità tra la donna e il vento e sciogliendo i nodi problematici del sonetto, sempre suggerendo le due parallele interpretazioni a spiegazione dei versi.

Assomigliando la sua Donna a l'aura, si lamenta ch'ella sia leggiera e fugace e nieghi di temprar il suo caldo amoroso, e desidera di riceverla almeno di passaggio.

L'aura, che dolci spirti e dolci odori
Porta da l'Oriente, ov'ella nacque,
Perchè tra verdi fronde e lucid'acque
E fresche herbette spiri e lieti fiori, 4

E rinovi i suoi primi e vaghi errori
Lungo le rive, onde m'accese e piacque,
Mai ver me non si volse, e mai non giacque
In parte ove temprasse i nostri ardori. 8

⁸⁸² *Osanna CIX, argomento.*

⁸⁸³ *ibidem.*

⁸⁸⁴ Segue poi «verdi fronde» e «lucid'acque» (v. 3) e «fresche herbette e lieti fiori» (v. 4).

E se non è chi la ritenga o coglia,
Mentre si turba il sole e fa sereno,
E mentre il bosco si riveste e spoglia, 11

Hor qui si desti mormorando almeno
Tra' vivi fonti e lauri, ov'io l'accoglia
Nel suo passar veloce, e l'apra il seno. 14

1-2a «L'aura, che dolci spirti, e dolci odori | Porta da l'oriente» gli odori nascono ne le parti caldissime de l'oriente. Ma'l Poeta chiama «oriente» il luogo dov'è nata la sua Donna. O perchè l'assomiglia al sole et al vento che viene da quelle parte. O perchè ogni habitatione può essere orientale a rispetto da un'altra, come insegna TOLOMEO. Però tutte le provincie si dividono ne la parte orientale e ne l'occidentale.

3a «Perché tra verdi fronde»: il vento prende qualità da luoghi per li quali passa, laonde questo descritto dal Poeta doveva esser odoratissimo.

5a «E rinovi i suoi primi»: nel senso allegorico intende i diporti de la sua Donna. Nel letterale quegli del vento, che cominci a spirar ne le medesime parti e ne la medesima stagione.

7a «Mai ver me non si volse»: per sua sciagura.

7b «e mai non giacque»: per natura de l'aura, la quale è sempre in moto.

9 «E se non è chi la ritenga o coglia»: describe diverse stagioni de l'anno.

12a «Hor qui si desti»: ha risguardo a la favola di Cefalo descritta da OVIDIO, et le parole ch'egli stanco et affaticato solea dire chiamando l'aura. E son queste: «Aura, recordor enim, venia cantare solebam | Meque iuves intresque sinus, gratissima, nostros | Utque facis relevare velis, quibus urimur, aestus».

♦ **1-2a** I «dolci odori» provengono dalle calde regioni dell'oriente, luogo ove è nata Laura. La denominazione di oriente è spiegata dal poeta adducendo due ipotesi ugualmente possibili: o perché la donna, come il sole e il vento, è nata in oriente, o perché, sulla base dell'insegnamento di Tolomeo, ogni regione è orientale rispetto ad un'altra. L'*esposizione* commenta i versi 1-2. ♦ **3a** Il vento attinge le qualità dai luoghi ove soffia e quello descritto dal poeta è profumato, spirando da Oriente. ♦ **5a** Per la *iunctura* «i suoi primi e vaghi errori», Tasso avanza due interpretazioni: la prima, allegorica, riferita a Laura, la seconda, letterale, riferita al vento. Gli «errori» possono essere le passeggiate della donna o lo spirare del vento, che soffia sempre negli stessi luoghi e negli stessi periodi dell'anno. ♦ **7a** Laura non si rivolge mai all'amante e ciò costituisce per lui un motivo di sciagura. ♦ **7b** Il vento non può arrestarsi poiché il movimento è insito nella sua natura. ♦ **9** La prima terzina, con l'immagine del turbarsi e del rasserenarsi del sole e con quella del rinverdire e dello spogliarsi del bosco, descrive lo scorrere delle stagioni. L'*esposizione*, nonostante riporti solo il v. 9, chiarifica il contenuto dei vv. 9-11. ♦ **12a** Nel desiderio che il vento si fermi, Tasso rievoca la storia di Cefalo nella versione ovidiana, citando il passo delle *Metamorfosi* ove invoca l'aura (*Met.* VII, 813-815; cfr. TASSO 2016, p. 304).

CX

Nel sonetto *Di che stame ordirò la vaga rete*⁸⁸⁵, il poeta è impegnato nel tentativo di avvolgere e legare in una rete «l'aura fugace» (v. 2)⁸⁸⁶, interrogandosi prima sulla sua possibile natura, consapevole che uno strumento materiale non sia atto ad afferrare l'amata, e poi sul luogo ove tenderla. L'affannosa ricerca si traduce in un testo ove l'organicità delle parti è suggerita dall'addensarsi di domande che procedono ininterrotte fino alla terzina finale che, nel suo carattere sentenzioso, costituisce la presa di coscienza che sia atto vano tentar di afferrare l'aura e che risulta esser preso al laccio solo colui che «tende a l'aura»⁸⁸⁷. Inutili appaiono, infatti, le reti simboliche, le «querele», le «lusinghe», le «frodi» (v. 6), le «lacrime», la poesia⁸⁸⁸ e il poeta non può che mostrarsi, infine, pentito «di tentar cosa impossibile»⁸⁸⁹, poiché «il cacciar l'aura è cosa fuor di nostra natura, non solo contra ogni usanza»⁸⁹⁰.

Nelle chiose Tasso, muovendo dal commento di due esempi di *impossibilia* attorno all'aura tratti da Petrarca, ai quali affianca la citazione di un *adynaton* del padre Bernardo, sviluppa una riflessione metapoetica sull'allegoria che tocca le delicate questioni della *convenienza* e della *gravitas*, un ragionamento condotto con l'ausilio della ragione e che richiama in filigrana la *Lettera poetica XLVIII* a Scipione Gonzaga: «Quel ch'io discorro in generale dell'allegoria non l'ho trovato scritto, non in alcun libro stampato, ma nel libro della mente; sì che per avventura avrò detto alcuna cosa che non starà a martello: pur io mi sono uno, che quando la ragione spira, noto, et a quel modo che detta dentro, vo significando»⁸⁹¹.

⁸⁸⁵ Schema metrico: ABBA ABBA CDD DCC.

⁸⁸⁶ Si noti come l'aggettivo «fugace» ricorra anche in *Osanna CIX*, *argomento*, istituendo una continuità tra le due liriche.

⁸⁸⁷ L'espressione è assai simile a quella che si ritrova in *Rvf CXXXIX 37* «in rete accolgo l'aura, e'n ghiaccio i fiori», verso citato in *Osanna CX*, *esposizione 1* (cfr. TASSO 1994, II, p. 158).

⁸⁸⁸ La quartina è costruita su un'accumulazione per asindeto con coppie parallele (v. 5 «soavi lusinghe e care frodi»), impreziosita dal ricorrere della figura dello zeugma (v. 5 «d'alte querele forse, o di secrete»; v. 8 «di rime dolenti, o pur di liete»).

⁸⁸⁹ *Osanna CX*, *argomento*.

⁸⁹⁰ *Osanna CX*, *esposizione 1*.

⁸⁹¹ TASSO 1995a, p. 459. cfr. PUZZO 2021-2022, p. 308.

Prima dubita con qual rete possa prender aura et in qual parte debba tenderla. E poi si mostra pentito di tentar cosa impossibile.

Di che stame ordirò la vaga rete,
Onde l'aura fugace, Amore, annodi,
Mentre fugge l'insidie e spezza i nodi,
E le sue fiamme accende, e la mia sete? 4

D'alte querele forse, o di secrete?
Di soavi lusinghe e care frodi?
O di lacrime sparse in dolci modi?
O di rime dolenti, o pur di liete? 8

Dove fia teso il laccio? Ove dispiega
Le belle chiome al vento un lauro ombroso?
O pur tra l'herbe di smeraldo ascoso? 11

Ah, nemico di pace e di riposo,
Chi tende a l'aura, e chi la canta e prega,
E se medesimo solo avvolge e lega. 14

1 «Di che stame ordinò la vaga rete»: fra l'esperienze e le prove di cose impossibili, con le quali il PETRARCA vuol porci avanti gli occhi la varietà de gli amanti, è quella: «E co'l bue zoppo andrem cacciando l'aura», volendo forse darci a divedere che la maturità de consigli e la gravità con la qual sogliamo conseguir molte cose malagevoli, non bastavano a questa operatione. E tutto che paresse vana l'impresa di colui che portò per impresa «Un che la lepre seguita co'l carro», come scrisse il padre de l'Autore, nondimeno il far la caccia de la lepre è cosa naturale, ma il cacciar l'aura è cosa fuor di nostra natura, non solo contra ogni usanza. Egual vanità è ne l'uccellare a l'aura. Nondimeno di questa ancora volle lasciar essemplio il PETRARCA, dicendo «In rete accolgo l'aura, in ghiaccio i fiori». Ma il Poeta, dubitando se nel testo allegorico vi fosse alcuna cosa non isconvenevole,

ricerca qual debba essere la rete che possa prender l'aura. E perchè l'aura è sottile, cerca d'assottigliare la rete; perchè occulta, d'occultarla; perchè invisibile, di fare il laccio ancora invisibile.

5 «D'alte querele forse, e di secrete»: queste sono l'artificiose fila de l'artificiosa rete, con la quale crede di prender l'aura.

9a «Dove fia teso il laccio»: ha dubitato de la materia de la rete. E non potendo farla materiale, l'ha fatta spirituale. Hora dubita del luogo, ma non gli sovenendo luogo che non sia termine di qualche corpo, mentre ne va ricercando uno intelligibile, si risolve ch'il tender a l'aura e lo spargere i lamenti a l'aura, sia cosa d'huomo vanissimo, et nimico di pace e di riposo.

I 5 e di] o di

II 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Tass. Cr. 14, Parte prima, c. 410, *Rvf* CCXXXIX: 36 E] Et

II 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Tass. Cr. 14, Parte prima, c. 410, *Rvf* CCXXXIX: 37 in] e'n

II 1 B. TASSO 2006, p. 117, IV, 9: 4 Un che la...seguita co'l] Un ch'una...seguiva col

III 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Tass. Cr. 14, Parte prima, c. 410, *Rvf* CCXXXIX 37: In rete accolgo l'aura, e'n ghiaccio i fiori

◆ **1** L'*esposizione* propone una rilettura del sonetto e dell'impresa di catturare l'aura raffigurata nel testo alla luce della precedente tradizione petrarchesca degli *impossibilia* attorno all'aura, con due esempi di *adynata* attinti dalla sestina *Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura* (*Rvf* CCXXXIX). La prima citazione, con l'immagine dell'insensatezza di chi vorrebbe afferrare il vento con un bue zoppo (*Rvf* CCXXXIX 36), mostra la vanità del tentativo con i quali gli amanti cercano di ottenere ciò che è difficile, nonostante la «maturità de' consigli» e la «gravità». Impossibile e vana è, dunque, l'operazione intrapresa dal poeta, e non si può cacciare la lepre con il carro, come sostenuto dal padre Bernardo in un verso del *Floridante* (cfr. B. TASSO 2006, p. 117, *Floridante* VI 9 4). Rispetto al precedente paterno, però, che descrive un inseguimento possibile in natura, non si può cacciare il vento e non si può tendergli un laccio («uccellare a l'aura»), come, invece, scrive Petrarca in *Rvf* CCXXXIX 37. Ponendosi alla ricerca di una rete atta a catturare l'aura, che dovrebbe essere sottile

e invisibile in quanto sottile e invisibile è il vento, Tasso mette in dubbio la convenienza dell'allegoria di Petrarca della sestina della quale si citano i vv. 36-37, una mancanza che non può essere superata dando materialità e concretezza alla rappresentazione (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 307). ♦ **5** Le «alte» e «secrete» querele rappresentano metaforicamente i fili che, annodati fra loro, costituiscono l'«artificiosa rete» con la quale il poeta pensa di afferrare l'aura. Il verbo *credere* della chiosa è spia del fallimento dell'impresa. ♦ **9a** La chiosa commenta le due terzine, seppur riporti solo il primo emistichio del v. 9. Dopo aver espresso dubbi in merito alla natura della rete, che può esser intessuta solo di fili spirituali e non materiali (cfr. *Osanna CX, esposizione* 1 e 5), l'autore riflette ora sul luogo ove tendere lo strumento, riconoscendo che «il tender a l'aura e lo spargere i lamenti a l'aura» siano azioni proprie di un uomo sciocco che si condanna a una perpetua inqueitudine. Si noti la trasposizione all'interno dell'*esposizione* del v. 12, optando per la forma «nimico» in luogo di «nemico» del testo poetico.

CXI

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC. Il poeta presenta all'amata «molti madrigali d'eccellenti ingegni» composti in sua lode⁸⁹². Il componimento tocca il motivo della pluralità degli amori⁸⁹³, con l'io lirico che chiede perdono per non esser capace di cantarli tutti e, ancor meno, quello per Laura. Dinanzi a tale senso di inadeguatezza (v. 9), il poeta-amante può solo manifestare la passione amorosa in «felici frutti» i quali, seppur non furono da lui realizzati, furono almeno da lui scelti (vv. 12-14)⁸⁹⁴. I «felici frutti», metafora dei componimenti lirici è solo l'ultima spia del tessuto lessicale di una lirica che ruota attorno ai tratti arborei di Laura-lauro⁸⁹⁵ e che molto deve alla tradizione petrarchesca, esplicitamente menzionata nel commento, con precisi richiami a *Rvf CVII* e *Rvf CCXXVIII*. L'interpretazione tassiana posposta ai versi, oltre che spiegare il dettato del testo, accenna ad una riflessione che verte sul fine della poesia, il cui «obietto» è il «coltivar gli animi e gli ingegni di chi legge»⁸⁹⁶.

Dedica a la sua Donna molti madrigali d'eccellenti ingegni, ne' quali si celebrava il lauro.

L'aura del vostro lauro in queste carte
Molti germi veggio io, molti coltori;
Ma più vago ei verdeggia in mezo a' cori,
E coltivato v'è con più bell'arte.

4

E se potesse a' be' vostri occhi in parte,

⁸⁹² *Osanna CXI, argomento*. Il testo apre la raccolta *Il lauro verde. Madrigali a sei voci di diversi autori*, Ferrara, V. Baldini, 1583, c. 1v (cfr. TASSO 2016, p. 131), presentando uno schema metrico differente nelle terzine, non CDE EDC, bensì CDE CDE. Con molta probabilità la stampa fu allestita da I. Gianluca e offerta a Laura Peperara dall'Accademia dei Rinnovati di Ferrara (cfr. SOLERTI 1895, I, p. 365, nota 2 e TASSO 2016, p. 131). Si rimanda a GIULIANI 1975.

⁸⁹³ Nei versi l'idea della molteplicità degli amori è enfatizzata dagli aggettivi «molti» (v. 2) e «mille» (v. 7)

⁸⁹⁴ cfr. SOLERTI 1895, I, p. 365.

⁸⁹⁵ L'associazione tra l'amata e la pianta è resa più complessa nel verso esordiale con il riferirsi all'amata con «L'aura», lezione che, nell'antica versione stampata de *Il lauro verde. Madrigale a sei voci di diversi autori*, è «Laura».

⁸⁹⁶ *Osanna CXI, esposizione 4*.

Com'egli è dentro, dimostrarsi fuori,
Mille rami vedreste, e mille Amori
Gir adunando le sue fronde sparte. 8

Tutti io non posso scoprirvi a pieno
Nè pur quel sol che dentro l'alma i' tegno
In cui sì fisse ha l'alte sue radici. 11

E 'l vorrei palesar ne' miei felici
Frutti, che non uscir di questo ingegno,
Ma sono miei, perchè gli scelsi almeno. 14

1-2a «L'aura del vostro lauro in queste carte | Molti germi veggio io»: imitazione del PETRARCA: «Solo d'un lauro tal selva verdeggia | Che'l mio avversario con mirabil arte, | Vago tra' rami ovunque ei vuol m'adduce». Ma le «carte» sono quasi la selva, o più tosto il giardino, ov'egli è coltivato.

3 «Ma più vago ei verdeggia in mezo a' cori»: imitazione similmente del PETRARCA: «[...] e piantovvi entro in mezo al core, | Un lauro verde sì che di colore | Un lauro verde havria ben vinto, e stanco».

4 «E coltivato v'è con più bell'arte»: mille sono i coltori, ma due solamente sono le colture, l'una esteriore, l'altra interiore de l'animo. E benchè quella sia bella, questa nondimeno l'avanza di bellezza, anzi quella è dirizzata a questa com'a suo fine, perchè la poesia non prepone altro oggetto che di quello di coltivar gli animi e gli ingegni di chi legge.

5 «E se potesse a' be' vostri occhi in parte»: se la sapienza e la virtù si potesse riguardar con gli occhi, accenderebbe di sé incredibile amore, come dicono PLATONE e M[ARCO] TULLIO.

9 «Tutti io non posso scoprirvi a pieno»: cioè tutti gli amori, e particolarmente quel di sapere, di cui disse il PETRARCA: «E l'amor del saper, che m'ha sì acceso | Che l'opra è ritardata dal desio». Et un altro poeta

prima di lui: «Sed si tantus amor casus cognoscere nostros». E l'amor de la virtù e quel de gli honori e de gli amici.

10a «Nè pur quel sol»: intende l'amor de la sua Donna, il qual ha tutte le radici nel cuore.

12b-13a «ne' miei felici | Frutti»: ne' componimenti, i quali chiamo tutti miei, non perch'io gli habbia fatti, ma perch'io gli ho coltivati e colti.

II 1-2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 201, *Rvf* CVII: 13 avversario] avversario; 14 ovunque ei vuol] ovunque vuol

II 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 391, *Rvf* CCXXVIII: 2 mezo al core] mezzo'l core; 4 un lauro verde] ogni smeraldo

II 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 211, *T. C.* III: 8 E] Et

III 1-2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 201, *Rvf* CVII 12-14: Solo d'un lauro tal sava verdeggia: | Che'l mio avversario con mirabil arte | Vago fra i rami; ovunque vuol, m'adduce
Postilla: sol (marg. sn); Nota (marg. dx)

III 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 391, *Rvf* CCXXVIII 4: Ogni smeraldo havria ben vinto et stanco

III 3 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 391, *Rvf* CCXXVIII 4*: OGNI SMERALDO.)
Plin. lib. 37. cap. 5. Tertia auctoritas smaragdis perhibetur pluribus de causis. Nullius coloris aspestus iucundior est. Nam herbas quoque virentes frondeque avidae spectamus. Smaragdos vero tanto libentius quoniam nihil omnino viridius comparatum viret.
Postilla: Plinio tertia auctoritas smaragdis perhibetur pluribus de causis (marg. dx)

III 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 211, *T. C.* III 8: Et l'amor di saper; che m'ha si acceso
Postilla: e l'amor di saper che m'ha acceso

◆ **1-2a** Il distico iniziale è modellato sulla terzina finale di *Non veggio ove scampar mi possa omai* (*Rvf* CVII 12-14), da cui Tasso attinge l'idea che molti germogli nascono in quelle che lui chiama «carte», cioè nella selva o nel giardino ove coltiva l'alloro. I versi petrarcheschi sono evidenziati con la chiosa di promemoria «nota» nel postillato della Biblioteca Vaticana (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 201). ◆ **3** Tra i «molti germi» che vede il poeta nelle «carte», quello di Laura è più verde di ogni altra cosa. Immagine simile è in Petrarca, in *Rvf*

CCXXVIII 2-4, ove si dice che Amore piantò nel cuore del poeta un lauro così verde da superare lo smeraldo. Rispetto all'ipotesto trecentesco, risalta la forma plurale «cori» del verso tassiano. ♦ **4** Se mille sono i coltivatori (cfr. v. 2), solo due sono le coltivazioni, quella «esteriore», metafora della poesia, e quella «interiore» che concerne l'animo. La seconda supera la prima in bellezza e anzi la poesia, per il suo fine di coltivare gli animi e l'ingegno di chi legge, tende alla «coltura interiore». ♦ **5** L'unione della sapienza e della virtù, figurativamente data nell'incrocio dei loro sguardi, genererebbe un «incredibile amore», come dicono Platone e Cicerone. ♦ **9** L'io lirico non è in grado di scorgere a fondo e compiutamente tutti gli amori, quello del sapere, della virtù e gli amici, ma soprattutto dell'*amor sapientiae*. Di quest'ultimo parla Petrarca in *T. C.* III 8-9, e, ancor prima, Virgilio in *Aen.* II 10. ♦ **10a** L'*esposizione* propone una parafrasi dei vv. 10-11. ♦ **12b-13a** Il poeta si riferisce alle liriche come se fossero sue, nonostante non siano state da lui composte. I «felici frutti» sono, infatti, sentiti come propri da Tasso perché sono da lui «coltivati e colti», curati e scelti.

CXIII

In *È vostra colpa, Donna, o mia sventura*⁸⁹⁷ l'amante, fedele «per ragione» all'amata (v. 5), esprime il proprio rammarico poiché ella apprezza più la fedeltà di un cane che la sua⁸⁹⁸. Il momento interrogativo iniziale (vv. 1-4) esprime una condizione di dubbio che dà avvio ad un testo tutto improntato sul confronto tra la fede dell'amante e quella del cane e sull'ingiusta disparità di trattamento da parte dell'amata⁸⁹⁹ che induce il poeta a desiderare di assumere le sembianze un cane, in modo tale da poter richiedere alla donna la pietà di cui è degno con «altra voce» (v. 13).

La materia del componimento si precisa in sede esegetica, con *esposizioni* che ritornano insistentemente sul tema della *fede*, adducendo prove poetiche a sostegno della possibilità di assumere il cane quale simbolo della fedeltà e dell'amicizia.

Si duole che la sua Donna faccia maggiore stima de la fede d'un cane che de la propria.

È vostra colpa, Donna, o mia sventura,
Che nel fido animale a me soggetto
La fede amiate, e nel fedel mio petto
L'abbiate a sdegno, ov'è sì bella e pura? 4

Et io l'ho per ragione, ei per natura.
Pur egli v'è sì caro, io sì negletto;
Egli nutrito di pietoso affetto,
Di pascer le mie voglie alcun non cura. 8

Ma s'a la fede mia cotanto noce
Quel suo lume immortale, onde s'informa

⁸⁹⁷ Testura metrica: ABBA ABBA CDE DCE.

⁸⁹⁸ Il confronto con l'animale caro alla donna richiama *Osanna* LXXXIII (cfr. BLAZINA 1997, p. 116).

⁸⁹⁹ Si noti, al v. 5, la consueta struttura parallela tassiana imperniata sulla figura dello zeugma e l'articolata struttura chiastica dei vv. 5-6.

Ben ch'egli sia del Ciel sì nobil dono, 11

Deh potess'io di can prender la forma,
E lusingando homai con altra voce
Chieder pietà, di cui sì degno sono. 14

1a «È vostra colpa»: dubita se l'imperfezione de l'amore sia colpa de la sua Donna o sua sventura.

2a «Che nel fido animale»: nel cane, il quale appresso gli Egittij era simbolo de la fede, come dice GIULIO CAMILLO in que' versi: «Il verde Egitto per la negra arena, | Ma più per quei, che d'adornar d'ingegno | Finse de l'amicitia dolce segno, | La nostra forma d'ogni fede piena».

3b «e nel fedel mio petto»: dove per la sua nobiltà devrebbe essere amata.

5 «Et io l'ho per ragione, ei per natura»: dice d'haver la fede per ragione, perchè non parla de la fede, inquanto è una de le virtù teologiche, e se di ciò parlasse, egli havrebbe detto di haverla per gratia di Dio, imperochè «Fides est donum dei» [san TOMMASO]. Ma ragiona de la fede morale, o civile, la quale è fondamento de la giustitia. Laonde è convenevole ch'ella sia un habito elettivo come gli altri. Ma l'eleggere è operatione de la ragione. «ei per natura»: perchè ne gli animali irragionevoli è uno istinto di natura, come dice PLUTARCO, molto simile a la virtù.

10b «Quel suo lume immortale»: cioè la ragione, la qual è forma di tutte le virtù. E ciò disse ad imitatione del PETRARCA, il qual prima havea detto: «Et è spento ogni benigno lume | del Ciel, per cui s'informa humana vita». Nè molta è la diversità del sentimento.

II 2a CAMILLO 1584, c. 257, *Rime* XIV: 2 d'adornar] l'adornar; 3 de l'amicitia] già d'amicitia

II 10b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 24, *Rvf* VII: 5 Et è] Etè si

III 10b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 24, *Rvf* VII 5-7: Et è si spento ogni benigno lume | del Ciel, per cui s'informa humana vita

Postilla: et è (marg. sn)

III 10b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 24, *Rvf VII 5-7*= PER CUI S'INFORMA HUMANA VITA.*] Cic. pro Archia, *Nam ut primum ex pueris excessit Archias, atque ab iis artibus, quibus aetas puerilis ad humanitatem informari solet, &c.*

♦ **1a** Il sonetto si apre con un dubbio circa la causa dell'imperfezione di amore, attribuibile, secondo Tasso, o ad una colpa della donna, o alla propria sventura. La disgiuntiva «o» restituisce l'idea del dubitare. ♦ **2a** Il «fido animale» è il cane, simbolo della fede nell'antico Egitto, come dice lo stesso Giulio Camillo in *Rime XIV 1-4* (cfr. CAMILLO 1584, c. 257). La citazione di Giulio Camillo ricorre, in un contesto analogo, nel dialogo *Il Conte*: «Il cane fu ieroglifico de gli Egizî, e fra loro significava l'obediencia verso i padroni, come scrive Pierio Valeriano. Giulio Camillo il pone per figura de la fede e de l'amicizia in quel suo gentil sonetto: Il verde Egitto per la negra arena, | Ma più per quei che l'adornar d'ingegno, | Finse già d'amicizia dolce pegno | La forma nostra, d'ogni fede piena» (cfr. TASSO 1998, II, p. 1167; TASSO 2016, p. 307 e nota 1). ♦ **3b** Il petto dell'amante è il luogo dove dovrebbe essere amata la donna, in virtù della sua nobiltà. Il condizionale è forse dovuto allo stato di «imperfettione de l'amore» (*Osanna CXIII, esposizione 1a*). ♦ **5** La fede che il poeta nutre per Laura è intesa non come una delle virtù teologali e, dunque, come dono di Dio secondo l'insegnamento di San Tommaso (*Summa*, pars. II, q. VI, art. 1; ma si veda anche il *Sermones* 168 di Sant'Agostino «Ergo donum Dei est fides» e Sant'Ambrogio, *De paenitentia*, 1, I, cap. 11 «fides donum Dei est»; cfr. TASSO 2016, p. 307), ma come fedeltà. Il sentimento di fede inteso da Tasso è, dunque, un «habito elettivo», in quanto l'atto di scegliere è «operatione de la ragione». La fede del cane, invece, è frutto dell'istinto di natura («ei per natura») simile, per Plutarco, alla virtù. ♦ **10b** Il «lume immortale» è la ragione, definita «forma» di tutte le virtù, come in *Rvf VII*, ove il «benigno lume» è il «grazioso lume divino» (PETRARCA 2005, I, p. 33) che conferisce forma alla vita umana.

CXIV

Sonetto di testura nobilissima ABBA ABBA CDE CDE in cui il poeta paragona gli «occhi infermi»⁹⁰⁰ della donna a stelle offuscate da nuvole e vapori e prega Amore affinché faccia tornare il sereno. Il componimento costituisce il primo tassello, assieme ad *Osanna* CXV e CXVI, di un piccolo ciclo dedicato alla malattia degli occhi di Laura e alla sua guarigione⁹⁰¹. Se il precedente tematico si rintraccia in due sonetti dei *Fragmenta*, *Rvf* CCXXXI⁹⁰² e CCXXXIII, chiari sono i legami con le tre canzoni degli occhi, *Rvf* LXXI-LXXII-LXXIII, da cui il poeta cinquecentesco desume la «misura di tre componimenti» di stampo stilnovista⁹⁰³.

Il testo è caratterizzato da raffinate note coloristiche - «zaffiri» (v. 2), «sanguigno» (v. 4), «purpureo» (v. 6), «rosato aureo colore» (v. 8) – alle quali Tasso dà rilievo in sede di commento. In particolare, dietro l'attributo «sanguigno» (v. 4), scelto dall'autore per le nubi che oscurano gli occhi di Laura, è chiara l'impronta, non esplicitata nelle chiose, della *Vita nova* dantesca, richiamando vividamente alla memoria il cromatismo delle vesti che indossava Beatrice durante il primo incontro con Dante⁹⁰⁴, quello del «drappo» in cui la donna appare avvolta nel sogno⁹⁰⁵ e le «vestimenta sanguigne» di quando Beatrice allontana il pensiero della donna pietosa⁹⁰⁶. Alla luce del rinvio al libello dantesco insito nella connotazione «purpureo», lo stilema «luce angelica e beatrice» con cui si chiude la lirica, oltre che ricordare il distico di *Rvf* LXXII 37-38, «Vaghe faville, angeliche, beatrici |

⁹⁰⁰ *Osanna* CXIV, *argomento*.

⁹⁰¹ Pubblicato per la prima volta nella *Parte Quarta* del Vasalini della fine del 1586, il ciclo venne composto con molta probabilità negli ultimi anni di reclusione a Sant'Anna (cfr. MARTINI 1984, p. 103 e nota 46; VITALE 2019, p. 105 e nota 61).

⁹⁰² Tasso utilizza «immagini meteorologiche» per la malattia di Laura, come nel sonetto *I'mi viveva di mia sorte contento* (*Rvf* CCXXXI 5-8: «Or quei belli occhi [...] | tal nebbia copre, sì gravosa et bruna, | che'l sol de la mia vita è quasi spento»). Al ricordo petrarchesco l'autore sovrappone, però, una suggestione dantesca, con l'immagine del pianeta che brilla di luce rossa attinta da *Purg.* II 13-14: «Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino, | per li grossi vapor Marte rosseggia | giù nel ponente sovra'l suo marino» (cfr. TASSO 1994, II, p. 1062; VITALE 2019, p. 106).

⁹⁰³ cfr. VITALE 2019, p. 105 e note.

⁹⁰⁴ cfr. *Vita nova* 1, 4: «Apparve vestita di nobilissimo colore umile e onesto sanguigno». cfr. *ivi*, p. 106.

⁹⁰⁵ cfr. *Vita nova* 1, 15: «Nelle sue [di Amore] braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in un drappo sanguigno leggermente». cfr. *ivi*, p. 107.

⁹⁰⁶ cfr. *Vita nova* 28, 1: «[...] mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne solle quali apparve prima agli occhi miei». cfr. *ibidem*.

de la mia vita»⁹⁰⁷, pone l'urgenza, considerate le riprese dalla *Vita nova*, di inquadrare la lettura del sonetto nel più complesso e articolato rapporto Dante – Petrarca - Tasso.

Assomiglia il Poeta gli occhi infermi de la sua Donna a le stelle coperte da' nuvoli e da' vapori, e prega Amore che scacciando il male gli faccia sereni.

I chiari lumi, onde'l divino Amore
In due zaffiri se medesimo accende,
Simili a quel che'n cielo adorni ei rende,
Hor nube copre di sanguigno humore. 4

Nube vaga e crudel, crudele ardore
Sì come è l'altro, onde purpureo splende
Alcun pianeta e'n oriente ascende
Che sparso è di rosato aureo colore. 8

Ma pur chi tinge il rugiadoso velo
De le terrene stelle, e'l novo aspetto
Che ci annuncia di mesto, e d'infelice? 11

Deh, se le gira Amor come suo cielo,
Ei le sereni, e queti il nostro petto
La bella luce angelica e beatrice. 14

1a «I chiari lumi»: gli occhi simili al zaffiro e del color del cielo, e per questa cagione vaghissimi a risguardare. «Zaffiri» furono ancora chiamati dal PETRARCA per la similitudine del colore, e «smeraldi», per la medesima, gli chiamò DANTE.

⁹⁰⁷ cfr. VITALE 2019, pp. 105-106. Il critico accosta alla formulazione tassiana anche un verso bembiano, non riferito, però agli occhi: «dolce mia vaga angelica beatrice» (*Rime* LXVI 4).

5a «Nube vaga»: assomiglia il rossor de gl'occhi a le nubi vermiglie che si veggono la mattina ne l'oriente.

13a «Deh, se le gira Amor»: affettuosamente desidera ch' Amor le risani e le ritorni ne la sua prima bellezza.

♦ **1a** A causa del loro colore, gli occhi dell'amata («I chiari lumi») sono come zaffiri, bellissimi da guardare. La liceità dell'immagine è garantita da un *locus* petrarchesco genericamente alluso nella chiosa e che, con molta probabilità, si riferisce alla *iunctura* «fenestre di zaffiro» della canzone *Tacer non posso, et temo non adopre* (*Rvf* CCCXXV 17; il verso è evidenziato da Tasso a margine del suo volume cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 92). Similmente, gli occhi sono detti «smeraldi» da Dante in *Purg.* XXXI 116 (il passo dantesco è commentato da Tasso con la postilla «smeraldi a gli occhi non so con qual convenienza» cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 270v). Come osservato da Vitale «La citazione di Dante [...] è in certa misura ingiustificata, dal momento che, a differenza di “zaffiri” (v. 2), “smeraldi” non compare [e] serve apparentemente a rafforzare la legittimità della metafora di una pietra preziosa per gli occhi dell'amata; essa potrebbe però anche mirare a indicare in maniera dissimulata l'eminente qualità dantesca, a dispetto dell'apparenza petrarchesca, di tutto il sonetto» (VITALE 2019, p. 131). L'*esposizione*, seppur citi solo parzialmente il primo verso, spiega i vv. 1-2. ♦ **5a** Il rossore degli occhi è paragonato alle rosse nubi che compaiono la mattina ad oriente. La chiosa commenta la seconda quartina. ♦ **13a** L'espressione è resa patetica dall'interiezione «deh».

CXV

Madrigale di schema ABCABCDD in cui l'amato, per ritrarre la bellezza della sua donna dopo la malattia, la paragona agli alberi che si rivestono di foglie, al riaccendersi delle luci e al cielo che ritorna sereno⁹⁰⁸. La regolarità metrica si riflette nella perfetta distribuzione dei comparanti e del comparato nei due piedi. Il componimento si apre, infatti, con le tre immagini figurali che si susseguono rapide nei versi⁹⁰⁹, cui segue la descrizione del «dolce raggio» nello sguardo della donna (vv. 4-5) e del suo colorito non più pallido (vv. 5-6). Il distico finale chiude il testo con un'interrogativa giocata sulla differenziazione temporale, con il passaggio dalla «beltà smarrita» (v. 7) del passato ad una bellezza che può dirsi, ora e nel futuro, finalmente «beltà fiorita» (v. 8).

Paragona la bellezza de la sua Donna doppo la malatia, a gli alberi già rivestiti di fronde, a le faci riaccese et al serenarsi del cielo.

Non è sì bello il rinverdirsi un faggio
O'l ravivar di lucida facella,
O'l serenar di tenebroso cielo,
Come ne gli occhi vostri il dolce raggio
Par di novo raccesso, e come è bella
La rosa che s'infiora al mezo gelo;
E se già piacque la beltà smarrita,
Hor, che farà questa beltà fiorita?

5

1a «Non è sì bello»: con tre similitudini descrive la bellezza de la sua Donna doppo la recuperata sanità. E l'una è più illustre de l'altra, e l'ultima è illustrissima, perché l'assomiglia al ciel tenebroso, il qual si va serenando. E convenevolmente, perchè sì come le tenebre sono privatione de la luce, così

⁹⁰⁸ cfr. *Osanna CXV, argomento*.

⁹⁰⁹ Esse sono appena accennate nell'architettura simmetrica dei vv. 1-3 uniti dalla figura dello zeugma e costruiti attorno ai tre predicati «rinverdirsi» (v. 1), «ravivar» (v. 2), «serenar» (v. 3), seguiti dal gruppo aggettivo-sostantivo. Si noti, infine, la congiunzione «o» in anafora e in apertura dei vv. 2-3.

l'infermità è privatione de la sanità, e per conseguente de la bellezza che inda lei resulta, quasi fior da fronde, o quasi raggio da luce. Ma dimostra che la bellezza de la sua Donna era così grande, che per infermità non era in tutto perduta, quantunque si fosse alquanto smarrita.

6a «La rosa che s'infiora»: cioè il color de le guance, il qual torna a mostrarsi ne le guancie candidissime, e poco prima essagui e fredde per l'infermità.

7 «e se già piacque la beltà smarrita»: argomento dal meno al più; ma non appare la forma de l'argomento, perchè si fa con l'interrogatione.

◆ **1a** Con le tre similitudini attinte dal mondo naturale, l'autore rende la bellezza dell'amata a seguito della malattia. In un climax ascendente, il primo paragone, quello degli alberi ricoperti di foglie, appare meno illustre di quello del riaccendersi delle luci e, ancor meno, di quello del rasserenarsi del cielo. La terza comparazione è, dunque, la più «illustre» e *conveniente* in quanto se le tenebre sono assenza di luce, la malattia è assenza di salute e, conseguentemente, della bellezza che da lei si origina. La chiosa, seppur metta a testo solo il primo emistichio del verso esordiale, propone un'interpretazione dei vv. 1-5. ◆ **6a** L'*esposizione* scioglie l'impianto metaforico del v. 6. L'immagine è oggetto di commento in *Osanna XLVII, esposizione 2a* ed *esposizione 3*; *Osanna LIV, esposizione 3-4a*. ◆ **7** Se la donna suscita amore quando la sua bellezza è spenta, non potrà che suscitare un amore più grande quando la sua bellezza sarà rifiorita. La dicitura «argomento dal meno al più» si riferisce a uno schema argomentativo codificato dalla retorica classica.

CXVI

Nel madrigale *Languidetta beltà vinceva Amore*⁹¹⁰, il poeta prosegue nell'elogio dell'amata, lodando «maravigliosamente» la sua bellezza⁹¹¹, capace, seppur «languidetta» (v. 1), di sovrastare e vincere, in un immaginario scontro, il «possente e forte» (v. 2) Amore. Sotto il profilo metrico-argomentativo, la lirica si organizza in un tetrastico a rime incrociate in cui si riconosce un'iniziale *fase dubitativa-interrogativa* (vv. 1-4), seguita da due coppie di distici, coincidenti con la *fase meditativa-descrittiva* (vv. 5-6) e la *fase gnomico-assertiva* (vv. 7-8)⁹¹². L'ordito del testo poggia, infine, sull'iterazione del lemma *languire*. Lo squilibrio tra il vigore di Amore e la debolezza della bellezza di Laura è il tema dominante delle note di commento, ove Tasso si serve della «rappresentazione in armi» della donna e dell'amante per porre amore «sotto le insegne dell'eroismo»⁹¹³.

Nel medesimo soggetto. Loda maravigliosamente la bellezza de la sua Donna.

Languidetta beltà vinceva Amore,
Bench'egli sì possente e forte sia;
E se tanto potea mentre languia,
Quanto hor potrà, ch'acquista il suo vigore?
O pudica beltà, ch'invitta sei,
E vincitrice ancor d'huomini e Dei,
Un tuo breve languir Natura appaga,
Per che dopo il languir ti fa più vaga.

5

1a «Languidetta beltà»: mirabil forza de la bellezza che possa vincere Amore ne la sua languidezza.

⁹¹⁰ Testura metrica: ABBACCDD.

⁹¹¹ cfr. *Osanna CXVI, argomento*.

⁹¹² Per l'individuazione e la definizione delle fasi del madrigale tassiano cfr. DANIELE 1994, p. 226.

⁹¹³ PUZZO 2021-2022, p. 266.

2a «Bench'egli sì possente»: accresce le lodi de la bellezza vincitrice, accrescendo quelle d'Amore, ch'è il vinto. Luogo usato per lodare la virtù de' vincitori prima da HOMERO che da alcun altro, il quale assi spesso lodò i Troiani perch'erano stati vinti da' Greci, e particolarmente Hettore, accioche la virtù d'Achille, da cui agevolmente era superato, apparisse maravigliosa a ciascuno.

3a «E se tanto potea»: argomento dal meno al più, fatto similmente con l'interrogatione.

5 «O pudica beltà, ch'invitta sei»: a differenza de l'impudica, la quale è vinta da Amore, chiama la bellezza «pudica invitta».

6a «E vincitrice»: ma accrescendo, perchè gran loda è il non esser vinto, grandissima il vincere coloro che de gli altri son vittoriosi.

7a «Un tuo breve languir»: perchè l'infermità sono naturali, e s'elle son brevi, non diminuiscono la bellezza.

8a «Per che dopo il languir»: affetto del Poeta.

◆ **1** La bellezza, seppur «languidetta», debole, ha in sé una straordinaria forza capace di vincere Amore. Il sintagma che dà avvio alla lirica è spiegato in una chiosa di impronta ossimorica, che esplicita il motivo portante del testo. ◆ **2a** Nell'innalzare le lodi di Amore sconfitto, l'autore accresce quelle della bellezza, poiché l'esaltazione della virtù dei vinti aumenta, indirettamente, il valore dei vincitori. Alla base di tale assunto vi è un procedimento retorico sperimentato per primo da Omero nell'*Iliade* laddove, nel lodare i Troiani e lo stesso Ettore, egli sortisce l'effetto di dare maggior risalto al valore di Achille, facendo apparire ancor più eccezionale la figura dell'eroe greco (cfr. *Iliad.* XXII; cfr. TASSO 2016, p. 309). Dunque, l'io lirico, nonostante sia «armato di un affetto nobile e contrario al desiderio sensuale», è vinto dalla donna, dotata di straordinaria bellezza (PUZZO 2021-2022, p. 266). ◆ **3a** Il poeta si domanda cosa potrà succedere quando la bellezza della donna riacquerà il suo vigore. *Esposizione* simile a *Osanna CXV, esposizione 7*. ◆ **5** La bellezza dell'amata è «pudica», congiunta all'onestà e «invitta» poiché non vinta da Amore. ◆ **6a** cfr. *Osanna CXVI, esposizione 2a*. ◆ **7a** La breve durata dell'infermità

garantisce il persistere e il non venir meno della bellezza. ♦ **8a** La donna è più bella dopo la malattia. Il giudizio è espressione dell'«affetto» del Poeta, e non della sua ragione.

CXVII

Sequenza di dodici madrigali di schema ABCABCDD, la cui concatenazione delle stanze è ottenuta mediante la ripresa del verso finale di ogni strofa nell'*incipit* di quella successiva. La lirica si chiude con un «movimento circolare imposto all'impianto strofico»⁹¹⁴ assicurato dalla ripetizione del v. 1 nel verso conclusivo dell'ultimo madrigale⁹¹⁵, un sistema di *coblas capfinidas* che dona alla *corona* una conformazione molto simile a quella di una canzone. La particolare orditura del testo è rilevata da Tasso nell'*argomento*, definendo il componimento «artificiosa corona de' Madriali»⁹¹⁶. L'espedito messo in atto a collegamento delle stanze, nonché il sistema di iterazioni all'interno di ogni singolo madrigale⁹¹⁷ e le frequenti esortazioni⁹¹⁸, ben si addicono a ricreare l'*invito* dell'io lirico rivolto alle Ninfe, agli altri animali e agli elementi della natura, affinché coronino Laura e prendano parte alla sua celebrazione⁹¹⁹. Il piccolo ciclo testuale che ne deriva diviene un canto a più voci in lode dell'amata, esaltandone la straordinaria bellezza in un eterno presente contemplativo.

Nel commento, Tasso restituisce, con maggior nitidezza, l'atmosfera bucolica dei versi, esibendo una sistematica dipendenza dalle *Egloghe* virgiliane. Al Virgilio bucolico l'autore guarda per attingervi quella delicata compenetrazione tra natura e uomo e il lettore, procedendo via via nella lettura delle chiose, può apprezzare il rispecchiarsi dell'io lirico e della stessa donna amata in quegli stessi pastori che popolano la mitica campagna mantovana della poesia virgiliana⁹²⁰. Ma, oltre a suggestivi dettagli tematici desunti dalle *Bucoliche*, l'autore cinquecentesco ricerca spunti per un'erudita esegesi dei suoi versi anche altrove, come nell'epigramma greco di

⁹¹⁴ cfr. DANIELE 1994, p. 311.

⁹¹⁵ Emblematicamente il penultimo verso dell'ultimo madrigale si apre con «E voi» (v. 95), che ricorre in anafora nella prima strofa (vv. 2-3).

⁹¹⁶ *Osanna CXVII, argomento*.

⁹¹⁷ Si osservi che tali espedienti retorici creano anche un effetto di forte coesione all'interno dei singoli madrigali.

⁹¹⁸ Il modo verbale prediletto dal poeta, difatti, è l'imperativo.

⁹¹⁹ cfr. *Osanna CXVII, argomento*. Si osservi come l'*argomento* sintetizza solo la materia del primo madrigale.

⁹²⁰ La conoscenza del prezioso ipotesto latino passa sempre dall'esegesi di Servio, *auctoritas* citata esplicitamente e da cui attinge l'esatta terminologia mitologica distinguendo, ad esempio, le Driadi e le Amadriadi dalle Naiadi e dalle Oreadi.

Crisostomo di Coptos⁹²¹ alluso nella traduzione di Angelo di Costanzo⁹²² e nella filosofia antica. A un passo del *Fedone* di Platone, Tasso rinvia, infatti, per connotare il «soave canto» dei cigni⁹²³ e al *De abstinentia ab esu animalium* di Porfirio per rendere plausibile il parlare degli uccelli⁹²⁴, tema che rientra nella più ampia *quaestio* relativa alla facoltà di parola degli animali, toccata anche in altre *esposizioni* al testo⁹²⁵ e che offre a Tasso materia per discorrere sulla meraviglia della lirica.

Invita in questa artificiosa corona de' Madriali tutte le Ninfe a cononar la sua Donna.

Vaghe Ninfe del Po, Ninfe sorelle,
E voi de' boschi, e voi d'onda marina,
E voi de' fonti e de l'alpestri cime,
Tessiam hor care ghirlandette e belle
A questa giovinetta peregrina,
Voi di fronde e di fiori, et io di rime.
E mentre io sua beltà lodo et honoro,
Cingete a Laura voi le trecce d'oro.

5

1 «Vaghe Ninfe del Po, Ninfe sorelle»: «Ninfe» dette furono da gli Antichi, quasi Linfe, ch'è nome de l'acque, ma il nome si stende ancora a l'altre.

⁹²¹ L'epigramma è nell'*Anthologia Planudea* (cfr. *Anthologia greca*, I, p. XVI; BASILE 1986, p. 33, nota 41). cfr. TASSO 2016, p. 312.

⁹²² Costituisce una prova della conoscenza tassiana del poeta napoletano un postillato dell'opera *Dell'Istorie della sua patria* oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 12 (DI COSTANZO 1572, Stamp. Barb. Cr. Tass. 12; cfr. CARINI 1962, p. 100; BALDASSARRI 1999a, p. 403; BASILE 2000, p. 235 e TASSO 2016, p. 312, nota 3).

⁹²³ cfr. *Osanna CXVII, esposizione 25a*.

⁹²⁴ cfr. *Osanna CXVII, esposizione 46*. Il testo è letto nell'antologia neoplatonica cfr. [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e Stamp. Barb. Cr. Tass. 34.

⁹²⁵ cfr. *Osanna CXVII, esposizione 46* e *Osanna CXVII, esposizione 52- 53*. Similari riflessioni sono sviluppate nei Discorsi del poema eroico e ne Il conte overo de le imprese e nel *Sesto giorno del Mondo Creato*, vv. 172-185 (cfr. *Osanna CXVII, esposizione 46*; BASILE 1986, pp. 44 e sgg). Non si dimentichi, inoltre, l'appunto relativo al fatto che le parole «non siano opere dalla natura composte», ma che «siano fattura de gli uomini» nel secondo discorso dei *Discorsi dell'arte poetica*, poi confluito nel libro terzo dei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, pp. 31 e 134).

2a «E voi de' boschi»: pur chiamate Driade et Amadriade, che nascevano e morivano insieme con gli alberi.

2b «e voi d'onda marina»: che sono comprese sotto questo nome universale.

3 «E voi de' fonti e de l'alpestri cime»: Naiade son propriamente quelle de fonti, Oreadi quelle de' monti, come dice SERVIO appresso VERGILIO nell'ultima *Egloga*. Ma sotto il nome di Ninfe s'intendono ancora le Muse, come afferma il medesimo autore nel medesimo luogo. Ma il Poeta per aventura dee intendere le fanciulle ch'abitavano in que' paesi appresso al fiume et vicino al mare e vicine a le montagne et a le fontane.

4 «Tessiam hor care ghirlandette e belle»: le ghirlande e le corone sono prese per la celebratione non solo da' greci poeti, ma da nostri.

Cingete a Laura voi le trecce d'oro,
De l'arboscello, onde s'ha preso il nome. 10
O pur de' fiori, a' quali il pregio ha tolto,
E le vermiglie rose, e 'l verde alloro
Le faccian ombra a l'odorate chiome,
Et a le rose del fiorito volto.
E de l'auro e del lauro e de' be' fiori 15
Sparga l'aura ne l'aria i dolci odori.

9a «Cingete a Laura»: due corone attribuisce a la sua Laura, una di lauro, o per la conformità del nome o per la virtù de la poesia, l'altra di fiori, havendo forse riguardo a' conviti ne quali i convitati si coronavano di fiori.

15a-16 «E de l'auro e del lauro [...] | Sparga l'aura ne l'aria» figura detta da' Latini allitteratione, che si fa con la mutatione d'alcuna lettera.

Sparga l'aura ne l'aria i dolci odori,
Mentr'io spargo nel cielo i dolci accenti,
E gli porti ove Laura udir gli suole,

E dove Mincio versa i freschi humori 20
Portino ancora i più cortesi venti
Il chiaro suon de l' alte mie parole,
Dove cantaro già, quand' ella nacque,
I bianchi cigni in fresche lucid' acque.

17a «Sparga l' aura»: è detto con affetto d' huom che desidera.

18 «Mentr' io spargo nel cielo i dolci accenti»: gli sparge forse ne l' aria perchè la loda in vano, ad imitatione di que' versi di VIRGILIO: «Atque, ibi haec incondita solus | Montibus et sylvis studio iactabat inani».

19 «E gli porti ove Laura udir gli suole»: ch' i venti portino le parole, fu parimenti pensier di VERGILIO in quel verso: «Vos etiam divum partem referatis ad aures».

I bianchi cigni in fresche lucid' acque 25
Morendo, fanno men soave canto
Di quel ch' udì quando costei nascea.
E 'l bel terren, dov' ella in cuna giacque,
Tutto vestissi di fiorito manto,
E di cristallo il fiume allhor pareo, 30
E pretiose gemme i duri sassi
Sotto gli ancor tremanti e dubbi passi.

25a «I bianchi cigni», è proprio de' cigni cantare soavissimamente avanti la morte, come si legge nel *Fedone*, non per alcun dolore, ma perchè essendo sacri a Febo, partecipano de la divinatione e de la virtù del presagio. Laonde si rallegrano, sapendo prima i beni de l' altra vita. Ma il Poeta attribuisce questo presagio a' cigni per la felicità che si aspettava del nascimento di Laura, et pare imitatione di quell' epigramma greco fatto nel nascimento di Vergilio e trasportato in questa lingua dal sig[nor] Angelo COSTANZO. E

basta per intendimento quel verso: «Essendo nato tra'l soave canto | De' bianchi Cigni».

33 «Sotto gli ancor tremanti e dubbi passi»: imita il PETRARCA ne la fanciullezza di Laura da lui descritta: «Et hor carpone, hor con tremante passo | Legno, acqua, terra o sasso | Verde facea, chiara, soave, e l'herba | Con le piante e có piè fresca e superba».

Sotto gli ancor tremanti e dubbi passi,
Nascer facea la bella fanciulletta
Di mille vari fior lieta famiglia. 35
E se premeva un cespo, o i membri lassi
Posava in grembo de la molle herbeta,
Era a vederla nova meraviglia.
Qual fosse poi, tu dillo o fiume vago,
Tu dillo altrui, famoso e chiaro lago. 40

35 «Di mille vari fior lieta famiglia»: «E i fiori e l'herbe, sua dolce famiglia» disse parimente il PETRARCA ragionando de la primavera.

39a «Qual fosse»: invita poeticamente il fiume e'l lago a celebrare il nascimento de la sua Donna, in quel modo che VIRGILIO haveva fatta pianger la morte di Gallo da gli alberi e da' mirti, in que' versi: «Illum etiam lauri, illum flevere Mirycae | Pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem | Menalus, et gelidi fleverunt saxa Lycei». L'imitatione è dal luogo del continuo, o de gli opposti, perchè se le cose inanimate maravigliosamente s'introducono a pianger la morte, con l'istesso artificio si possono introdurre a cantare il nascimento.

Tu dillo altrui, famoso e chiaro lago,
Come dappoi crescendo il biondo crine
Laura in te si specchiasse, e gli occhi e'l viso,
E come nel mirar la cara imago

E le bellezze sue quasi divine

45

Rassomigliasse il giovine Narciso.

Ditelo augelli, e voi da le bianche ali,

Voi che le sete sol nel canto eguali.

41a «Tu dillo altrui»: ha descritte le meraviglie del nascimento e de l'infanzia, hor describe le bellezze de la gioventù.

43a «Laura in te si specchiasse»: molto più commodamente si può specchiare nel lago che nel mare, nel quale si specchia il Coridone di VERGILIO: «Nec sum adeo informis: nuper me in littore vidi, | Dum ventis immotum staret mare».

46 «Rassomigliasse il giovane Narciso»: describe il compiacimento di se stessa. Ultimamente converte il parlare a' cigni a' quali la paragona nel canto, e tocca per avventura una opinione di PORFIRIO nel libro de l'astinenza de gl'animali, cioè che tutti gli animali irragionevoli habbiano qualche parte di ragione, e tutti parlino, ma noi non intendiamo le parole. Ma fra gli Antichi, Melampo e Tiresia furon creduti ch'intendessero il parlar de' bruti, et molto da poi APOLLONIO TIANEO disse in una compagnia havere inteso il parlar de la rondine, la quale annuntiava a l'altre ch'era cascato un asino pieno di frumento. Ma la falsa opinione è più espressamente accennata ne l'*Aminta*, favola pastorale del Poeta: falsa la dico, perchè gli huomini solamento hanno congiunte queste due cose, cioè la ragione e il parlare, le quali furono da' Greci chiamate con un nome solamente il quale è *Logos*. Ma i poeti con queste cose impossibili cercano molte fiata di muover gli uditori a meraviglia.

Voi che le sete sol nel canto eguali,

Già tacevate, o cigni, in verdi sponde

50

Cantando Laura di dolcezza piena.

Et eran tante le sue voci e tali,

Che parean mormorando dir quell'onde:

- È per fermo costei nova Sirena. -

Oltre i candidi cigni, onde beate,

55

Son più belle Sirene in voi già nate.

49a «Voi che le sete sol»: tacevano i cigni nel cantare di Laura per meraviglia e per honore. E forse per li cigni intende allegoricamente i poeti mantovani.

52-53 «Et eran tutte le sue voci e tali, | Che parean mormorando dir quell'onde»: accenna una opinione d'antichi filosofi, che la natura parli con la voce di tutte le cose.

55a «Oltre i candidi cigni» l'ha paragonata co' cigni e la paragona con le Sirene e la chiama la più bella de le Sirene, havendo riguardo non solo a la bellezza del corpo humano, ma de l'animo.

Son più belle Sirene in voi già nate

Acque e rive felici, ove sicuro

Il buon Titiro già pascea la greggia.

Nè per dolce armonia così lodate

60

O Amarilli o Galatea già furo,

Com'è costei, che quel cantar pareggia,

Di cui tra i boschi, e'n picciola capanna,

Indegno è 'l suon de l'incerata canna.

58a «Acque, e rive felici»: intende quelle di Mantova, dove il buon VERGILIO, inteso sotto il nome di Titiro, cantò d'Amarilli e di Galatea, Ninfe ch'allegoricamente sono prese per Roma e per Mantova, come dicono gli espositori de la prima Egloga.

62a «Come è costei»: assomiglia il canto di Laura a quel di VERGILIO.

Indegno è 'l suon de l'incerata canna,

65

D'accordarsi al bel canto, e se l'udiro

Il rozo armento e i semplici bifolci,

Per meraviglia ciò, che l'alme affanna

Obliar questi, e quello ogni desiro

De l'herbe verdi, o pur de l'acque dolci; 70
E di seguir il natural costume
Quasi scordossi per vaghezza il fiume.

65a «Indegno è'l suon»: mostra che la siringa, instrumento pastorale, sia indegno de la S[ua] D[onna], la qual merita d'esser celebrata da più degno canto.

69b-70 «e quelli ogni desiro | De l'herbe verdi, o pur de l'acque dolci»: imita quel luogo: «Immemor herbarum quos est nitatur iuvenca».

71 «E di seguir il natural costume»: accresce la meraviglia simile a quella: «E sai come al suo canto | Correano in verso al fonte | l'acque nel fiume» perch'è simil meraviglia che l'acque si fermi e che vada per contrario corso al naturale. VERGILIO disse similmente: «Et mutata suos requierunt flumina cursus».

Quasi scordossi per vaghezza il fiume
Di rendere al gran Po l'usato omaggio,
Da cui tenuta in sì gran pregio è Laura, 75
Ch'altra Ninfa agguagliarle ei non presume.
Se l'ode sotto un lauro o sotto un faggio
Con dolcissimi accenti addolcir l'aura,
O se guidar le vede i cari balli
Sovra i candidi fiori, e sopra i gialli. 80

73a «Quasi scordossi»: describe la bellezza di Laura ne la dolcezza del canto e ne la leggiadria usata nel ballare.

77a «Se l'ode sotto un lauro»: o pone questi due per ogni arbore, o pur imita il PETRARCA, il qual disse: «E seder femmi in una fresca riva, | La qual ombrava un bel Lauro, et un Faggio», che significano, come pare a GIULIO CAMILLO, l'eloquenza e la sapienza. E disse «faggio» nel numero del

maschio, ma in quello de la femina il BEMBO: «Faggio del mio piacer compagna eterna», ad imitatione de' Latini.

Sovra i candidi fiori, e sopra i gialli
Suole spesso ballar Laura gentile,
Con leggiadri sembianti al dolce suono.
Degna, a cui bianche perle e bei coralli
Del nostro mare e del novello aprile 85
Le sia portato il primo, e'l più bel dono,
Degna, a cui ne' vicini alteri monti
Apra l'antica Madre i novi fonti.

[81-88] Mostra la nobiltà di Laura, la qual dee esser honorata co' doni de la terra e del mare, e fra' doni del mare scieglie cose vaghissime e conformi a la sua bellezza, come son perle e corali, e fra quelli de la terra similmente.

Apra l'antica Madre i novi fonti
Al bel viso di Laura, et a lei mande 90
Verdi fronde la selva in queste piagge.
E'nghirlandate homai le belle fronti,
Portin le Ninfe homai varie ghirlande,
E l'humide, e l'alpestri, e le selvagge.
E voi siate le prime, e le più snelle, 95
Vaghe Ninfe del Po, Ninfe sorelle.

89a «Apra l'antica Madre»: cioè la terra, così chiamata da tutti, perch'il nostro principio e da terra.

89b «i novi fonti»: fa quella figura che si dice contraposto, e particolarmente ha risguardo a' novi fonti che si facevano su 'l modenese: ripiglia il parlar de le Ninfe, come haveva fatto nel primo madriale, e finisce la corona.

II 18 VIRGILIO 2012, p. 92, *Buc.* II: 4 Atque] Adsidue veniebat

II 19 VIRGILIO 2012, p. 64, *Buc.* III: 73 Vos etiam divum partem referatis ad aures] Partem aliquam, venti, divum referatis ad auris

II 25a COSTANZO 1738, p. 32, *Rime* XV: 12 Essendo] Ch'essendo; 13 De'] Di

II 33 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 96, *Rvf* CCCXXV: 83 e] et; 84 e] et

II 35 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 66, *Rvf* CCCX: 2 e] et

II 39a VIRGILIO 2012, p. 128, *Buc.* X: 15 Menalus...Lycei] Maenalus...Lycaei

II 69b-70 VIRGILIO 2012, p. 118, *Buc.* VIII: 2 nitatur] mirata

II 77a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 280, *T. M.* II: 17 E seder femmi in una fresca riva] S'asside; et seder femmi in una riva; 18 qual ombrava] qual'ombrava

III 25a PLATONE 1546, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, c. 505, *Phaedo vel de anima*: Atque ut apparet, deterior cygnis ad divinandum vobis esse videor. Illi quidem quando se brevi praesentiunt morituros, tunc magis admodum dulcique canunt, quem antea consueverint, congratulantes quod ad deum sint cuius eran famuli, iam migraturi. Hominus vero cum ipsi mortem expauescant, cygnos quosque falso criminatur quod lugentes mortem ob dolorem cantum emittant. Profecto haud anima advertunt nullam esse avem, quae cantet quando esuriat, aut rigeat, aut quovis alio afficiatur incommodo. Non ipsa philomena, nec hirundo, nec epops, quas ferunt per querimoniam cantare lugentes. At mihi, neque hae aves prae dolore videntur canere, nuque cygni. Sed quia Phoebos sacri sunt, ut arbitror divinatione praediti praesagiunt alterius vitae bona: ideomque cantant lacrius, gestiumtque ea die, quam superiori tempore.

Segni di attenzione: linea vert. (marg. dx)

Postilla: nullam esse avem, quae cantet quando esuriat (marg. dx)

III 33 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 96, *Rvf* CCCXXV 81-84: Et hor carpone, hor con tremante passo | Legno, acqua, terra, o sasso | Verde facea, chiara, soave, et l'herba | Con le palme et co i pie fresca et superba

Postilla: et hor carpone (marg. sn)

III 35 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 66, *Rvf* CCCX 2: E i fiori, et l'herbe, sua dolce famiglia

Postilla: sua dolce famiglia (marg. sn)

III 77a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 280, *T. M.* II 18: LA QUAL OMBRAVA UN BEL LAURO ET UN FAGGIO.) Hor. 2 Carm. | Quo pinus ingens, albaque populus | Umbram hospitalem consociare amant | Ramis.

Postilla: consociare amant umbram hospitem ramis (marg. inf.)

◆ 1 Le Ninfe acquatiche sono chiamate dagli antichi anche Linfe, nome delle acque. L'*esposizione* precisa l'identità delle Ninfe evocate nel primo verso. ◆ 2a Le Ninfe dei boschi sono le Driadi e le Amadriadi che, secondo il mito, nascono e muoiono

con gli alberi. Come nella precedente chiosa, l'autore specifica l'identità delle Ninfe evocate. ♦ **2b** Ninfe del mare. ♦ **3** Le Ninfe delle fonti sono le Naiadi, mentre quelle dei monti sono le Oreadi che possono esser chiamate anche Muse, come detto da Servio nel suo commento alla decima *Bucolica* virgiliana, poiché le Muse dimorano nei pressi delle fonti e degli alberi (cfr. SERVIO 1881, p. 120, *Buc.* X 9). Il poeta cinquecentesco con il termine «ninfe» designa le fanciulle che vivono nei paesi che sorgono lungo il fiume Po e quelle che dimorano vicino al mare, alle montagne e alle fonti. L'*esposizione* completa e integra le chiose relative ai vv. 1-2. ♦ **4** Le ghirlande e le corone che il poeta invita a intessere sono quelle impiegate nelle celebrazioni dai poeti greci nonché dai volgari ♦ **9a** La chiosa, nonostante metta a testo solo il primo emistichio del v. 9, commenta la seconda unità strofica ove si descrivono le due corone con cui si celebra Laura. La prima è fatta di alloro, pianta simbolo della poesia il cui nome rievoca quello dell'amata, la seconda di fiori, come le corone per gli invitati alle feste. ♦ **15a-16** Chiosa di natura retorica. Tasso rileva per i vv. 15-16 la figura dell'«allitterazione» che, per i poeti latini, si realizza nell'accostare parole fonicamente simili e diverse solo per una lettera. ♦ **17a** Nell'esortazione «sparga l'aura» è contenuto il desiderio dell'amante. ♦ **18** L'io lirico che sparge invano nell'aria dolci rime in lode di Laura si immedesima in Coridone, pastore della seconda *Bucolica* virgiliana che era solito andare fra le ombre dei faggi e cantare e narrare ai monti il suo infelice amore per Alessi (*Buc.* II 4-5). ♦ **19** L'affidare le parole ai venti per farle giungere all'amata è immagine virgiliana desunta dalla terza *Bucolica*, di cui si cita a memoria il verso 73. ♦ **25a I** «bianchi cigni», sacri ad Apollo, hanno il dono della divinazione e quando avvertono vicina la morte, intonano dolcissimi canti non per il dolore, ma per la felicità, conoscendo i beni dell'Ade (cfr. PLATONE 2000, p. 94, *Fedone* 84E-85B). Nel madrigale tassiano, invece, gli uccelli cantano per la nascita di Laura come in un epigramma greco, tradotto in volgare da Angelo Costanzo, ove si descrive il cantare dei cigni in occasione della nascita di Virgilio (*Rime* XV 12-13). La lirica greca, a cui si fa riferimento, è da identificarsi in un epigramma di Cristodoro di Coptos che il poeta cinquecentesco ha modo di conoscere proprio grazie al poeta napoletano (cfr. BASILE 1986, pp. 32-34 e nota 41; TASSO 2016, p. 312, nota 2). Il luogo del Fedone è già alluso in *Osanna* CIII, *esposizione* 16. ♦ **33** L'incertezza dei passi della donna amata è come quella della Laura petrarchesca di *Rvf* CCCXXV 81-84. ♦ **35** L'apposizione «lieta famiglia» è modellata sul sintagma «dolce famiglia» del sonetto *Zephiro torna, e'l bel tempo rimena* (*Rvf* CCCX 2). Il verso è annotato a margine del postillato tassiano conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 66). ♦ **39a** Dal verso 39 prende avvio l'invito

rivolto dal poeta alle acque del fiume e del lago affinché prendano parte alla celebrazione della nascita di Laura sul modello virgiliano che, nella decima *Bucolica*, esortava gli allori, le tamerigi, i pini del Menalo e le rocce del Liceo a piangere la morte di Gallo (*Buc.* X 13-15). Come evidenziato dallo stesso Tasso, l'imitazione del passo latino è «dal luogo del continuo, o de gli opposti», poiché il medesimo «artificio» della compartecipazione emotiva di entità inanimate ad un evento, quale può essere la morte, è qui applicato per la nascita dell'amata. L'*esposizione*, seppur metta a testo il primo emistichio del v. 39, commenta i vv. 39-40. ♦ **41a** Compendio dell'argomento del sesto madrigale, dedicato alla descrizione della bellezza della gioventù di Laura. ♦ **43a** Lo specchiarsi di Laura nel lago è ritenuto più appropriato, verisimile dello specchiarsi di Coridone nel mare (cfr. *Buc.* II 25-26). ♦ **46** Il personaggio di Narciso, menzionato al v. 46, è funzionale a rappresentare il compiacimento dell'amata (sul significato di Narciso cfr. BALDASSARRI 2000, p. 142). Il poeta si rivolge poi ai cigni (vv. 47-48), gli unici uccelli che possano eguagliare Laura nel canto, pregandoli di parlare. L'invocazione diviene occasione per discorrere della capacità o meno degli animali di articolare parole, creduta possibile da Porfirio che, nel *De abstinentia ab esu animalium libri IV*, riferisce che anche gli esseri irragionevoli hanno una piccola parte di ragione, potendo, dunque, parlare. Tale credenza è ben radicata negli antichi, i quali raccontavano che Melampo e Tiresia intendessero gli animali (i «bruti») e che il filosofo Apollo Tiano fosse stato in grado di comprendere una rondine che comunicava alle sue consimili la caduta di un asino col suo carico di frumento. Benché diffusa, tale «opinione», ripresa dallo stesso poeta nell'*Aminta*, è «falsa» poiché solo l'uomo gode della ragione, del *Logos*, che coincide per i Greci con la parola. Il parlare dei cigni nel madrigale è possibile poiché i poeti in poesia ricercano la meraviglia. Analoghe osservazioni sono maturate in apertura del libro quinto dei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 200) e nel tardo dialogo *Il Conte overo de le imprese* (cfr. TASSO 1998, II, p. 1160). Si osservi come l'*esposizione*, muovendo dal commento dei vv. 46-48, sviluppi una riflessione di natura poetica estranea al testo poetico commentato. La chiosa attesta la variante grafica «giovane» (cfr. TASSO 2016, p. LXXXIX). ♦ **49a** La meraviglia e l'onore mostrato nei riguardi della donna sono tali che i cigni cessano di cantare. Data la consueta associazione tra il poeta e il cigno, i cigni potrebbero essere i poeti mantovani. ♦ **52-53** Secondo gli antichi filosofi, la natura si esprime nelle diverse voci che provengono dai vari elementi. L'*esposizione* registra una variante singolare (cfr. TASSO 2016, p. 311). ♦ **55a** La donna, dopo esser stata paragonata ai cigni, è ora messa a confronto con le Sirene, risultandone più bella nel corpo e nell'animo. ♦ **58a** Nel settimo madrigale

la città di Mantova è rievocata con la suggestione paesaggistica delle «acque, e rive felici», ed è la medesima città ove il poeta Virgilio, con il nome di Titiro, intonò il canto d'amore per le due ninfe Amarilli e Galatea, le quali, per gli antichi commentatori, rappresentano allegoricamente Roma e Mantova (cfr. SERVIO 1881, p. 3). ♦ **62a** Tra il canto di Laura e quello di Virgilio viene istituito un rapporto di uguaglianza. L'*esposizione* registra una variante attestata nella stampa 49 (cfr. TASSO 2016, p. 312). ♦ **65a** Il suono dell'«incerata canna», della siringa pastorale, non è degno della donna amata. ♦ **69b-70** I due versi sono modellati sull'esametro virgiliano «Immemor herbarum quos est mirata iuvenca», (cfr. VIRGILIO 2012, p. 118, *Buc.* VIII 2). ♦ **71** Il «bel canto» di Laura è tale che il fiume si dimentica del proprio corso naturale. Si tratta di una meraviglia poetica al pari di quella raffigurata da Bambo negli *Asolani* quando descrive le acque del fiume dirigersi verso la fonte (cfr. *Asolani*, lib. II, cap. XXVII 99-100) o dello straordinario arrestarsi delle acque immortalato da Virgilio in *Buc.* VIII 4. ♦ **73a** Il decimo madrigale ha come argomento la descrizione della dolcezza del canto di Laura e della leggiadria del suo ballo. ♦ **77a**, In relazione alla copresenza della pianta di alloro e del faggio, Tasso rimanda a *T.M.* II, 17-18, specificando che le due essenze vegetali sono emblemi di eloquenza e di sapienza, come teorizzato da Giulio Camillo Delminio nel *Discorso in materia del suo Theatro* (cfr. CAMILLO DELMINIO 1584, pp. 8-9; cfr. TASSO 2016, p. 312). «Faggio» è di genere maschile, diversamente da Bembo (*Asolani*, II, cap. 28, 78). ♦ **[81-88]** Nell'undicesima unità strofica viene esaltata la nobiltà della donna alla quale si deve rendere onore con i più bei doni della terra e del mare quali le perle e i coralli, la cui preziosità è *conforme* al suo splendore. ♦ **89a** La terra è l'«antica madre» poiché principio di ogni cosa. ♦ **89b** Nell'accostare «antica madre» a «novi fonti», Tasso realizza un'antitesi. La corona si conclude con la ripresa del primo verso del primo madrigale.

CXVIII

Ballata di due strofe con ripresa di schema XyY AbAbByY sul modello della petrarchesca *Perché quel che mi trasse ad amar prima* (Rvf LIX). La coincidenza metrica è, forse, dovuta soltanto «all'identità onomastica delle destinatarie» e non ne consegue un'eguaglianza tematica⁹²⁶. L'occasione del testo, la lode della nascita e della bellezza di Laura paragonata all'alloro⁹²⁷, è però sempre petrarchesca, rinnovando il motivo di *Quel che d'odore e di color vincea* (Rvf CCCXXXVII)⁹²⁸, sonetto che lo stesso Tasso cita in una chiosa di commento⁹²⁹. In una lunga arcata sintattica che copre i primi dieci versi, il poeta ritrae Laura come un albero capace di diffondere, benché pianga (vv. 2-3), un «dolce odore». Nel canto a più voci che si alza in suo onore (vv. 8-10), nitida si staglia quella dell'io lirico che, combinando il gioco onomastico attorno all'alloro con il tema metapoetico, esprime il desiderio di ottenere dalla donna la corona poetica, non recando mai offesa al «furore» di Giove e all'«aureo stral d'Amore» (vv. 16-17)⁹³⁰.

Nelle chiose l'autore, per rendere più raffinato il proprio canto per Laura, richiama la leggendaria geografia dell'Arabia, il mito ovidiano di Mirra e le *Vite dei Cesari* di Svetonio⁹³¹.

Loda la bellezza di Laura assomigliandola a le piante che stillano lacrime et odori.

Non è d'Arabia peregrina pianta

⁹²⁶ cfr. DANIELE 1994, pp. 262-263. *Perché quel che mi trasse ad amar prima* tratta, infatti, del legame con Laura nonostante il poeta non possa vedere ciò che lo fece innamorare.

⁹²⁷ L'*argomento* sintetizza la materia dei versi presentando al lettore la comparazione vegetale che informa il testo, tralasciando però l'elemento della lode delle origini dell'amata.

⁹²⁸ Il cappello introduttivo di Castelvetro alla lirica è segnato dall'autore cinquecentesco con una linea verticale «Significa qual fosse L. che egli se n'innamorò. Quando ella morì. Et perche. Prende la materia di lodar L. dal lauro, et dal luogo. dove nacque, cioè dall'odore, et dal colore del lauro, et dal potente, antiponendolo a gli alberi, et all'herbe dell'Arabia felice, et dell'oriente» (PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 121).

⁹²⁹ cfr. *Osanna CXVIII, esposizione 2*.

⁹³⁰ Si noti il chiasmo «di Giove il furore» x «l'aureo stral d'Amore», quasi a voler evidenziare il legame indissolubile tra il simbolo della poesia eroica e quello della tradizione lirica.

⁹³¹ Tasso ebbe tra le mani un esemplare della stampa *C. Svetonii Tranquilli XII Caesares [...], Venetiis*, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1521 oggi presso la Biblioteca Apostolica vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 3 (SVETONIO 1521, Stamp. Barb. Cr. Tass. 3; cfr. CARINI 1962, pp. 98-99; TASSO 2016, p. 313).

Questa, c'ha dolce odore,
Perchè 'n lacrime stilli il suo dolore,

Né 'l ventre hebbe giamai gravoso e pieno,
Ma sovra lucide acque 5
Nata è di Manto nel felice seno;
Ma tal, com'ella nacque,
Che tutti l'honorar, s'a tutti piacque,
Immortal qui l'honore
Serba sì come verde il suo colore. 10

Caro pregio del Cielo e di Natura
Che non hai paragone,
Tua gratia a te mi scorga e mia ventura,
Ove lampeggi e tuone;
Perchè de le tue fronde io m'incorone, 15
Che di Giove il furore
Mai non offenda, o l'aureo stral d'Amore.

1a «Non è d'Arabia»: de la Felice, dove nascono gli odori. Perchè tre son l'Arabie: la Felice, la Deserta e la Petrea, ma ne la Fenice nascono la cassia, il cinamomo, la mirra et altre piante odorifere.

2 «Questa, ch'ha dolce odore»: ad imitatione del PETRARCA: «Quel che d'odore e di color vincea | L'odorifero e lucido Oriente».

3 «Perchè 'n lagrime stilli il suo dolore»: benché pianga. Paragonandola in questo atto con gli alberi già detti.

4 «Né 'l ventre hebbe giamai gravoso e pieno»: è vergine, e però dissimile a Mirra, convertita ne l'albero di questo nome, la qual, come si legge ne le favole d'OVIDIO, fuggendo l'ira del padre co 'l quale ella giacque per inganno fattogli da la nutrice, si partì gravida d'Adone, ma no 'l partorì prima

ch'ella fosse trasformata e ricoperta da la dura corteccia. Ma nel parto meritò l'aiuto di Venere.

5 «Ma sovra lucide acque»: descrive la patria per dimostrar ch'ella non sia straniera.

7 «Ma tal, com'ella nacque»: cioè vergine ancora.

11a «Caro pregio del Cielo»: ha riguardo a la proprietà del lauro, il quale, com'è scritto, non è percosso dal fulmine. Laonde Augusto, come scrive SVETONIO ne la sua vita, per timor de' fulmini, solea coronarsi di lauro.

I 3 lagrime] lacrime

II 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 121, *Rvf* CCCXXXVII: 2 e] et

III 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 121, *Rvf* CCCXXXVII 1-2: Quel, che d'odore & d'odor vincea | L'odorifero & lucido oriente

Postilla: l'odorifero e lucido oriente nesso fatto più bello dal Bembo nel odorifero e lucido oriente

◆ **1a** La pianta a cui Tasso paragona Laura non è originaria della Felice, una delle tre regioni dell'Arabia dove nascono piante profumate da cui si ricavano le spezie. cfr. *Osanna* CIX, *esposizione* 1-2a. ◆ **2** La connotazione del «dolce odore» è modellata sui versi iniziali di *Rvf* CCCXXXVII. ◆ **3** Parafrasi del verso: Laura è rappresentata piangente e paragonata agli alberi. ◆ **4** L'amata è vergine, non come Mirra, fanciulla che, dopo essersi congiunta con il padre, grazie ad un inganno ordito con l'aiuto della nutrice, fu convertita in albero dalla cui corteccia nacque Adone. La narrazione della metamorfosi di Mirra è esemplata su *Met.* X, 298-502 (cfr. TASSO 2016, p. 313), cui si rinvia nell'allusione generica a Ovidio. Il confronto con l'*exemplum* mitologico, assente nel testo poetico, non è per analogia, ma per contrasto, anche se è forse sottintesa la comune trasformazione arborea. ◆ **5** La città di Mantova, con le sue «lucide acque», diede i natali alla donna. ◆ **11a** L'alloro non può essere colpito dai fulmini, così come si desume dalla *Vita di Augusto* di Svetonio ove si narra che l'imperatore, per paura dei fulmini, usasse coronarsi di alloro. L'informazione non è funzionale alla comprensione del verso.

CXIX

Nel madrigale di schema aAbBcCdD dalla sintassi sapientemente scandita in distici, il canto di Laura è accostato ai «suoni fatti naturalmente»⁹³². Gli elementi naturali della fonte, del fiume o del vento, giustapposti con fine *accumulatio* nel primo verso, non producono per il poeta suono più dolce di quello dell'amata, così come mai si è udito un «più dolce spirto» tra i rami dell'alloro, del pino o del mirto. Con un interesse specificamente pastorale, nell'*esposizione* Tasso analizza solo l'apertura naturalistica del componimento, limitandosi a svelare la preziosa imitazione del *Tirsi* teocriteo⁹³³, letto in due non ben identificati volumi «Theocriti greci» e «Theocriti latini» che figurano nell'inventario del 1590⁹³⁴.

Paragona il canto di Laura a' dolcissimi suoni fatti naturalmente e dimostra gli effetti de la sua meravigliosa armonia.

Non fonte, fiume od aura
Odo in più dolce suon di quel di Laura.
Né 'n lauro, o'n pino o mirto,
Mormorar s'udì mai più dolce spirto.
O felice a cui spira,
E quel beato che per lei sospira.
Chè se gli inspira il core,
Pote al Ciel aspirar co' l suo valore.

⁹³² *Osanna CXIX, argomento.*

⁹³³ Si registra la presenza di Teocrito e del *Tirsi* già dalla seconda metà del Quattrocento, in Lorenzo de' Medici, nel *Canto di Pan* che chiude la seconda *Ecloga* (cfr. LORENZO DE' MEDICI 1939, p. 317-318) e un'eco teocritea, non però del primo idillio, è anche nel Poliziano e in una lettera a Pandolfo Collenuccio (POLIZIANO 2016, p.) e con il Sannazaro si realizza l'incontro tra la lettura bucolica virgiliana e il corpus teocriteo (cfr. SANNAZARO *Arcadia*, X 13-18; cfr. anche TRISSINO 1729, p. 137). Il *Tirsi* venne tradotto da Annibal Caro, il quale ne realizzò una versione in volgare liberamente intessuta di richiami alla tradizione latina (Virgilio, Orazio, Nemesiano) e volgare (Sannazaro, Lorenzo de' Medici, Poliziano) cfr. GARAVELLI 1995, p. 562.

⁹³⁴ cfr. BASILE 2000, p. 227; TASSO 2016, p. 313.

1 «Non fonte, fiume od aura»: sono questi quattro versi fatti ad imitazione de' primi di TEOCRITO, che si leggono nel suo *Tirsi*, e son questi: «Ἄδύ τι τὸπος υθύρισμα, καὶ ἄ πίτις, αἰπόλε πα | ἄ ποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδετα ἀδὸ δε καὶ τὺ | συρίσδεσς».

Π 1 TEOCRITO 1950, *Idyl. I*: **1-3** Ἄδύ τι τὸπος υθύρισμα, καὶ ἄ πίτις, αἰπόλε πα | ἄ ποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδετα ἀδὸ δε καὶ τὺ | συρίσδεσς] Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἄ πίτυς, αἰπόλε, τήνα, ἄ ποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδετα, ἀδὸ δὲ καὶ τὺ συρίσδεσς.

◆ **1** I primi quattro versi del madrigale sono modellati sull'*incipit* del *Tirsi* teocriteo, del quale si citano i vv. 1-3 in un «frammento così corrotto nella scansione metrica da vedere il respiro strofico sconvolto e la presenza di approssimazioni grafiche assolutamente intollerabili» (BASILE 1990, p. 52). L'ipotesto bucolico suggerisce a Tasso non solo gli elementi paesaggistici, il pino, la fonte, ma anche il motivo del confronto degli stessi con il canto della donna, un canto che è dolce come nei canoni della poesia ellenistica.

CXX

Nel madrigale di testura ABABCBC⁹³⁵, Tasso rimodula il tema petrarchesco di *Amor co la man dextra il lato manco* (Rvf CCXXVIII), invitando Amore a dedicarsi simbolicamente alla coltura della pianta del lauro⁹³⁶, immagine di Laura. Nel rifacimento cinquecentesco, nella più agile forma del madrigale, l'autore riprende, dunque, la metaforica coltura dell'amante, con il dio Amore che dovrà piantare l'alloro nel cuore-terra del poeta (v. 8), coltivarlo con due vomeri, emblemi della poesia e del sentimento amoroso, e curarlo con il «dolce ventilar» dei suoi sospiri (v. 3) e con l'acqua delle sue lacrime (v. 5).

Invita Amore a la meravigliosa coltura del suo lauro.

Sian vomeri il mio stile e l'aureo strale,
Amore, al bel terren del novo alloro;
Aura, quel dolce ventilar de l'ale
Che tu scotendo vai purpuree, e d'oro;
Acqua il mio pianto, che sì largo inonda
La coltura mirabile, e'l lavoro;
E se non l'erger al Ciel da questa sponda,
Le sia terra il mio core, e tu'l feconda.

5

1-2 «Sian vomeri il mio stile, e l'aureo strale, | Amore, al bel terren del novo alloro»: è detto ad imitatione del PETRARCA, il qual disse: «Vomer di penna, con sospir del fianco | Fecero sì, ch'al ciel n'andò l'odore». Ma il Petrarca il coltiva con un «vomero» solo, cioè con la penna ch'è strumento de la poesia, il TASSO con lo stile e con lo strale, con la poesia, dico, e con l'amore.

⁹³⁵ Si osservi come esso non venga indicato nella *Tavola de le rime* (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 125).

⁹³⁶ cfr. *Osanna CXX, argomento*.

3a «Aura, quel dolce ventilar»: segue la descrizione della meravigliosa coltura.

II 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 393, *Rvf*CCVIII: 7 Fecero sì] L'adornar

III 1-2 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 393, *Rvf*CCVIII 7: Vomer di penna con sospir del fianco

Postilla: vomer (marg. sup.)

◆ **1-2** I due vomeri che Amore dovrà utilizzare rappresentano simbolicamente la poesia e l'amore. L'immagine del vomere, quale metafora della poesia, è desunta da Petrarca (*Rvf* CCXXVIII 5, verso citato nella chiosa e annotato proprio in corrispondenza del termine «vomer» nell'esemplare di *Rime* petrarchesche in uso da Tasso, cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 393). Il poeta sottolinea che, a differenza di Petrarca, che si serve di un solo vomere, la penna strumento con cui far poesia, egli ne utilizza due, metafore della poesia e dell'amore.

◆ **3a** Dal verso 3 l'autore descrive la meravigliosa coltivazione del lauro.

CXXI

Il sonetto *In queste dolci et amorse rime* di testura nobilissima ABBA ABBA CDE CDE accompagna, assieme a *L'aura del vostro lauro in queste carte* (*Osanna CXI*), una silloge di madrigali in lode di Laura Peperara⁹³⁷. Il testo accenna al mito dafneo, sviluppando la consueta metafora arborea che si propaga, verso dopo verso, fino al «vago et odorifero laureto» (v. 13)⁹³⁸.

Questo sonetto con l'altro accompagnano un libro de' madrigali dedicato a la S[ignora] Laura.

In queste dolci et amorse rime,
Laura, vedrete il vostro lauro impresso,
Più caro de la palma e del cipresso,
E d'ogn'altro, ch'al Cielo alzò le cime. 4

E non è pianta che si pregi e stime,
Tanto in Parnaso o lungo il bel Permesso,
Né su le rive del suo fiume istesso,
Tanto ei piaceva ne le sembianze prime. 8

E verdeggia di lui selva sì bella
Che m'invaghisce, e choro amico e lieto
In compagnia d'Amor vi canta a l'ombra 11

Che fa d'un ramo la maggior facella;
E 'l vago et odorifero laureto
Io vi consacro, che' l mio core ingombra. 14

⁹³⁷ cfr. *Osanna CXXI, argomento*. Una connessione con *Osanna CXI* è nel sintagma «queste rime» (*Osanna CXXI* 1) che richiama l'espressione «queste carte» di *Osanna CXI* (cfr. *Osanna CXI* 1). Si osservi che il sonetto non compare nelle raccolte *Il lauro secco* e *Il lauro verde* del 1582-1583 per la Peperara così come è assente dalla stampa *I lieti amanti*, Venezia, G. Vincenzi e R. Amadino 1586 (cfr. TASSO 2016, p. 144). Basile ipotizza che il testo «fu inviato manoscritto a Laura» (TASSO 1994, I, p. 205 e nota).

⁹³⁸ Il sintagma è leggera variazione de il «fresco et odorifero laureto» di *Rvf CXXIX* 70.

1 «In queste dolci, et amorse rime»: «dolci» per la qualità de versi e per l'arte usata dal Poeta; «amorse» le chiama per la materia d'amore, de la qual si tratta.

2 «Laura, vedrete il vostro lauro impresso» cioè il vostro nome, o voi medesima, ch'allegoricamente sete significata nel lauro.

3a «Più caro de la palma»: il prepone a due alberi famosissimi, ma l'uno simbolo de la vittoria, l'altro de la morte, quasi volendo accennare che senza lei, l'una gli sarebbe poco men dura de l'altra.

5a «E non è pianta»: ha risguardo a l'eccellenza di questo lauro.

7a «Né su le rive»: accenna la favola de la sua trasformatione.

9 «E verdeggia di lui selva sì bella»: è preso dal PETRARCA: «solo da un lauro tal selva verdeggia».

10b «e choro amico e lieto»: è simile a que' versi del medesimo poeta: «Ma Ninfe e Muse, a quel tenor cantando».

12 «Che la d'un ramo la maggior facella»: accenna la proprietà del lauro, di cui appresso ragioneremo.

13 «E 'l vago et odorifero laureto»: chiama «laureto» la poesia amorosa, o i pensieri amorosi che germogliando a guisa d'alberi il muovono a poetare.

II 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 201, *Rvf* CVII: **12** da un] d'un

III 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 201, *Rvf* CVII 12-14: Solo d'un lauro tal sava verdeggia:

III 10b PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 87, *Rvf* CCCXXIII 42*: MA NIMPHE ET MUSE A QUEL TENOR) Dell'acqua. Quel che disse mormorando Pastori adunque et bifolci non s'appressavano alla fontana cioè non usava con huomini ma con Nimphe et con Muse, et con yergini, et con donne, che cantavano a quel tenor, cioè, che seguivano quelle medesime virtu. et vedi quel, che fu detto di sopra, Donne, voi che miraste sia beltade.

Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. dx)

Postilla: Nota (marg. dx)

♦ **1** Le rime che Laura potrà leggere sono giudicate da Tasso «dolci» e «amorse» sulla base della loro qualità lirica, dell'arte usata dal Poeta, e del loro argomento. Per la *dolcezza* nello stile lirico si rimanda al *discorso terzo* dei *Discorsi dell'arte poetica* (cfr. TASSO 1964, p. 50: «Nè è vero che quello che costituisce la spezie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltrezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure, ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti; dalle quali condizioni dependono poi quell'altre»). ♦ **2** Nel lauro vi è il nome dell'amata perché l'albero rappresenta allegoricamente la donna. ♦ **3a** Il poeta prepone l'alloro alla palma, albero emblema della vittoria, e al cipresso, simbolo della morte, volendo intendere che, privato di Laura, la vittoria gli sarebbe di poco men dura da sopportare rispetto alla morte. L'*esposizione*, seppur citi solo il primo emistichio del verso, si pone a commento dell'intero v. 3. ♦ **7a** Riferimento alla trasformazione di Dafne in alloro. ♦ **9** Verso analogo al petrarchesco «solo da un lauro tal selva verdeggia» (*Rvf CVII 12*). Fonte già citata in *Osanna CXI, esposizione 1-2a* (cfr. TASSO 2016, p. 314). ♦ **10b** Il coro di voci che si alza è simile a quello petrarchesco di *Rvf CCCXXIII 42*. ♦ **12** L'autore accenna ad una proprietà dell'alloro oggetto di trattazione in *Osanna CXVIII, esposizione 11a*; *Osanna CXXVII, esposizione 3*; *Osanna CXXXIV, esposizione 8a*; ♦ **13** Il boschetto di alloro è simbolo della poesia d'amore o dei pensieri amorosi che, come gli alberi che germogliano, esortano a poetare.

CXXII

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDE DEC Laura, raffigurata metaforicamente come un alloro non completamente secco⁹³⁹, ritrova la sua salute grazie ad un «affettuoso pianto»⁹⁴⁰, descritto dal poeta come una «pioggia di lacrime e di perle e di cristalli»⁹⁴¹. A spargerla non è un lascivo, ma un santo Amore che, se prima da lei traeva «tante fiamme amorose»⁹⁴², vedendo ora lo «scolorir» del suo tesoro⁹⁴³, non può trattenere le sue lacrime. In un'atmosfera di corale dolore, l'io lirico riaffiora grammaticalmente solo in un punto del testo, nell'aggettivo possessivo «miei» del v. 4. Il sonetto trova conclusione nella serie accumulativa per asindeto «Valor, senno, bellezza, alti costumi» (v. 14).

Ne l'infermità di Laura describe l'affettuoso pianto che l'impetrò la salute.

Secco era quasi l'odorato alloro
Da cui già trasse Amor tante faville,
E si spargeano i prieghi a mille a mille,
E mille occhi piangeano, e i miei con loro. 4

Ma scolorir vedendo il suo tesoro,
Due luci si turbar così tranquille,
E versar così pure e vaghe stille
Che fur più belle de la pioggia d'oro. 8

O dolce pioggia d'amoroso pianto,
Cristalli e perle da' celesti lumi
Lascivo Amor non vi spargea, ma santo. 11

⁹³⁹ Il profumo del lauro è connotazione ricorrente nel canzoniere cfr. almeno *Osanna* CXVIII 2. L'*incipit* richiama il madrigale *Secco è l'arbor gentile*, pubblicato per la prima volta nella raccolta di madrigali del *Lauro secco* del 1581 (cfr. ANSELMINI 2014, p. 727).

⁹⁴⁰ *Osanna* CXXII, *argomento*.

⁹⁴¹ *Osanna* CXXII, *esposizione* 3a.

⁹⁴² *Osanna* CXXI, *esposizione* 2.

⁹⁴³ Il venir meno del colore come segno tangibile della malattia è anche in *Osanna* CXV 6 e *Osanna* CXV, *esposizione* 6a.

Così rinverde fra rugiade e fiumi
Il vivo lauro, e stanno a l'ombra intanto
Valor, senno, bellezza, alti costumi.

14

1 «Secco era quasi l'odorato alloro»: perchè l'infermità è cagionata da qualche intemperie, e suole esser cagione di siccità, perchè ei prima perde la vita, la qual consiste nel caldo e ne l'humido.

2 «Da cui già trasse Amor tante faville»: tante fiamme amorose.

3a «E si spargano i prieghi»: come suole avvenire ne l'infermità che sono di persone amate da molte et havute in pregio, paragona questo pianto, ch'egli chiama [9-10] «pioggia di lacrime e di perle e di cristalli», a la pioggia d'oro tanto celebrata da' poeti.

11a «lascivo amor»: a differenza di quella d'oro, perchè Giove si converti in così fatta pioggia mosso da lascivo Amore, come dimostra la favola di Danae, descritta da TERENCE ne l'*Eunuco*, de la quale fa mentione ancora s[ant'] AGOSTINO nel libro *De civitate Dei*.

12a «Così rinverde»: metaforicamente intende la sua Donna.

♦ **1** Nell'*esposizione* Tasso spiega, con termini scientifici, l'origine della malattia della pianta, fornendo al lettore un'informazione non contenuta nel testo poetico. L'alloro è «secco» per mancanza d'acqua, poiché ha bisogno di tepore e di umidità. L'assunto scientifico riecheggia forse una teoria aristotelica secondo cui la «vita» consiste nel caldo e nell'umido. ♦ **2** Consueta metafora delle fiamme amorose. ♦ **3a** Il dolore per l'infermità di Laura genera un pianto che è da Tasso paragonato alla «pioggia d'oro» cantata dai poeti. La chiosa commenta l'immagine della pioggia che si estende dal verso 3 al verso 11 del sonetto. ♦ **11a** A spargere la «dolce pioggia d'amoroso pianto» non è l'Amore lascivo, ma l'Amor santo e, dunque, la pioggia d'oro non è come quella in cui si tramutò Giove nella favola di Danae raccontata da Terenzio nell'*Eunuco*, cui si allude nel *De civitate Dei* di Sant'Agostino. cfr. *Osanna XXXVI, esposizione 2* (cfr. TASSO 2016, p. 315). ♦ **12a** In accordo alla metafora vegetale Lauro-alloro, la donna può *rinverdire*.

CXXIII

Ballata di quattro stanze di testura Xyyw wz AB AB Bccddz ove, in una nitida struttura narrativa, l'io lirico, nascosto tra le ombre di palme, abeti e pini, appare intento ad ascoltare il canto di due fanciulle, Lauretta e Lia⁹⁴⁴. Lo schema metrico è antico, lo stesso di *Perch' i' no spero di tornar giammai* ballata stravagante di Cavalcanti⁹⁴⁵ con ripresa di sei versi, tutti settenari ad eccezione del primo, endecasillabo irrelato, fronte di piedi distici endecasillabici a rime alternate, e con la sirma «che ripete la ripresa, concatenandosi con i piedi e all'ultimo verso riprendendo la rima finale della ripresa»⁹⁴⁶. Il mantenimento della forma cavalcantiana è, però, preludio di un profondo rinnovamento tematico. Tasso, infatti, fedele all'articolata conformazione metrica, conservando anche l'esatto numero di strofe dell'archetipo trecentesco, gioca abilmente con esso, riducendolo a «scorza storica»⁹⁴⁷ entro cui collocare un'allegoria d'amore che si traduce in un raffinato canto amebeo tra due ninfe, simboli della vita contemplativa e della vita attiva⁹⁴⁸. *Io mi sedeo tutto soletto un giorno* è, dunque, un esempio del tipico procedimento tassiano di riscrittura di testi antichi, tra conservazione della tradizione passata e volontà di allontanamento dal modello⁹⁴⁹.

Describe la bellezza di due leggiadre donzelle, il cantare a vicenda e poi insieme.

Io mi sedeo tutto soletto un giorno,
Sotto gli ombrosi crini

⁹⁴⁴ Nella *Tavola de le Rime* di 85 la ballata figura tra le canzoni (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 124; TASSO 2016, p. 316). Come riportato da De Maldé, in E1 a c. 300 si legge «Ballate [segue *Non si levava anchor l'alba novella*] che debbono essere poste nel primo libro de le mie Rime» (cfr. TASSO 2016, p. 147).

⁹⁴⁵ Nei due esemplari di *Rime antiche* postillati dall'autore il testo trecentesco è privo di segni di lettura (cfr. *Sonetti e canzoni* 1527, 52 D218, cc. 68v-69v e *Sonetti e canzoni* 1527, N.A. 332, cc. 68v-69v).

⁹⁴⁶ cfr. DANIELE 1998, p. 262.

⁹⁴⁷ DANIELE 1998, p. 262.

⁹⁴⁸ cfr. *ibidem*. Evidente il ricordo dell'allegoria di Rachele, con la sostituzione del nome di Rachele con quello di Lauretta (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 306).

⁹⁴⁹ Analoga tendenza si registra in *Osanna* CIII, canzone di testura petrarchesca rinnovata con suggestioni provenzali (cfr. cappello introduttivo *Osanna* CIII).

Di palme, abeti e pini,
E così ascoso udia
Lauretta insieme e Lia, 5
Nel solitario horrore.

Due vaghe ninfe, appresso un chiaro fonte,
Tra l'herbe fresche e i lucidi ruscelli,
Ambe a cantare, et a risponder pronte,
Come di Primavera i vaghi augelli, 10
Ambe vidi con lunghi aurei capelli,
Ambe soavi il riso,
Bianche e vermiglie il viso,
Ambe nude le braccia;
Né so qual più mi piaccia, 15
Chè par ciascuna un fiore.

L'una diceva a l'altra: - Amor possente
È più di fera in selva e più del foco,
Più che nel verno rapido torrente.
Amor si prende il mio languire in gioco, 20
Ond'io cerco temprarlo a poco a poco,
Ch'arder già non vorrei
Con tutti i pensier miei,
Ma sol scaldarmi alquanto;
Nè tempra amaro pianto 25
Il mio sì lungo ardore. –

E l'altra gli rispose: - Amor soave
E più, ch'aura non suol di fronda in fronda,
Quando non spinge al porto armata nave,
Ma sol fa tremolare i giunchi e l'onda; 30
E via più dolce d'ogni humor, ch'asconda
O stilli o foglia o canna,
Più di mel, più di manna.

E sol di lui mi doglio,
Ch'arde men, ch'io non voglio, 35
In poca fiamma il core. -

E poi diceano insieme: - O sia co 'l freno,
O sia con legge o senza, Amor felice
Sol può far Donna che l'accoglia in seno,
E s'ella il fa palese, e se no 'l dice. 40
E sì come ogni fior da sua radice,
E di fontana il rio,
Di bellezza il desio,
La dolcissima voglia
Si deriva e germoglia: 45
Dunque viva l'amore. -

1a «Io mi sedeà»: descrive il suo otio, e 'l luogo eletto al suo riposo.

2 «Sotto gli ombrosi crini»: per metafora intende le fronde, come si intende in quel verso: «Spiegò chioma d'April tenero bosco».

5 «Lauretta insieme e Lia»: allegoricamente sono prese per la poesia, la quale è la medesima con la filosofia, e per l'attione, cioè per la vita contemplativa e per l'attiva.

9 «Ambe a cantare, et a risponder pronte» e imitazione di quel luogo di VERGILIO: «Arcades ambo | Et cantare pares, et respondere parate». E ciò dice peravventura, perché la poesia par diletto comune, e quasi comune studio de la vita speculativa e di quella ch'è posta ne l'attione.

17a «L'una»: cioè Lauretta, desidera che l'amore sia temperato perché 'l soverchio affetto par che impedisca la contemplatione.

27a «l'altra»: loda la dolcezza d'Amore, forse perchè la vita attiva è più affettuosa de la contemplativa.

37 «E poi diceano insieme» s'accordano ultimamente nel lodar l'amore, il quale è desiderio di bellezza, a differenza de l'altro che non ha obietto. La ballata è fatta ad imitatione d'una di Guido CAVALCANTE, antico poeta toscano, per la sua forma humile e dimessa molto, atta nondimeno a ricevere ogni dolcezza, ogni soavità et ogni gratia de la poesia amorosa.

II 2 DELLA CASA 2014, p. 226, *Rime* LXV: 6 Spiegò chioma] Chiome spiegò

II 9 VIRGILIO 2012, p. 114, *Buc.* VII: 5 parate] parati

◆ **1a** L'*esposizione*, seppur citi parte del primo verso, commenta la ripresa. ◆ **2** Gli «ombrosi crini» è metafora per indicare le fronde degli alberi, come nel verso 6 del sonetto *Né l'alba mai, poi che'l suo strazio rio* di Della Casa, citato in modo impreciso nella chiosa. ◆ **5** Le due donne sono allegoria della poesia che Tasso identifica con la filosofia, nonché della vita contemplativa e della vita attiva. ◆ **9** Il verso 9 è accostato ai vv. 4-5 della settima *Egloga* virgiliana, in quanto perfetta traduzione del precedente latino. Lauretta e Lia, che si riuniscono nel canto, sono immagine dell'unione della vita contemplativa e di quella attiva che si attua nella poesia definita loro comune «diletto» e «studio». Per il «diletto», come fine della poesia, si vedano almeno i *Discorsi dell'arte poetica* (cfr. TASSO 1964, pp. 22, 26) e i successivi *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 230), per la poesia come «studio» si rimanda, invece, ad alcune osservazioni maturate entro il dialogo *Il Gonzaga secondo overo del giuoco* (cfr. TASSO 1998, I, pp. 523-524). ◆ **17a** La prima a parlare è Lauretta, la quale esprime nel suo canto il desiderio che l'amore sia «temprato», poiché l'eccesso di affetto ostacola la contemplazione. La chiosa spiega l'argomentazione della prima donna, materia della seconda stanza. L'espressione «perché 'l soverchio affetto» è posta per errore in maiuscoletto (cfr. TASSO 2016, p. 316). ◆ **27a** L'esaltazione della dolcezza di Amore è spiegata alla luce di un maggiore «affetto» mostrato dalla vita attiva. ◆ **37** La chiosa è bipartita, con una prima sezione che adempie ad una funzione esplicativa della quarta strofa, e una seconda che sviluppa una riflessione complessiva sulla metrica del testo. L'autore rileva che nell'ultima stanza le due donne si accordano in un canto in lode di amore, passione definita come desiderio di bellezza (si rimanda almeno al dialogo *Il Minturno* cfr. TASSO 1998, II, p. 995). La materia amorosa della lirica ben si addice alla ballata, forma metrica atta ad esprimere la «dolcezza», la «soavità», e la «gratia» della poesia amorosa, riconoscendo in essa un carattere umile e dimesso

(analoghe osservazioni sono maturate ne *La Cavaletta* cfr. TASSO 1998, II, pp. 692-693). *Io mi sedea tutto soletto un giorno* è esemplata sul modello di Cavalcanti e della sua *Perch' i' no spero di tornar giammai*, testo alluso genericamente nel commento al verso e una vicinanza tra i due testi è sottolineata da Tasso anche in una postilla tassiana al suo esemplare con la *Poetica* del Trissino: «Oltre tutte queste ballate ve n'è una di Guido Cavalcanti ne le rime antiche, ad imitazione de la quale io feci la mia *Io mi sedea tutto soletto un giorno*, la quale è ristretta in queste regole [...]» (TRISSINO 1529, c. XXXXIX^v; cfr. CARINI 1957, p. 58).

CXXIV

Nel sonetto *O bella man, che nel felice giorno*⁹⁵⁰ l'amante loda l'arte della donna, rivolgendosi alla sua «bella man» (v. 1), capace di realizzare un ricamo che possa esser paragonato ad un cielo stellato⁹⁵¹. Il testo è strutturato attorno a due ampie arcate periodali che occupano rispettivamente la fronte e la sirma. Se nelle prime due quartine l'amante esprime tutto lo stupore⁹⁵² nel vedere la mano della donna intenta a ricamare il «serico trapunto» (v. 3) e a saettare intorno «i nostri cori»⁹⁵³, le due terzine segnano il riconoscimento, da parte dell'io lirico, del valore di Laura e della bellezza del ricamo.

La lirica si caratterizza, inoltre, per l'estrema simmetria data dai gruppi aggettivo - sostantivo dei vv. 1-2 («bella man» e «felice giorno», v. 1; «pretiose gemme» e «dolci odori», v. 2) e per i due chiasmi posti rispettivamente nei versi conclusivi delle due terzine («angelica man...opra ingegnosa», v. 11; «chiare stelle...notte ombrosa», v. 14).

Loda un lavoro fatto da la sua Donna, assomigliandolo ad un cielo stellato.

O bella man, che nel felice giorno,
Fra pretiose gemme e dolci odori,
Il serico trapunto e i nostri cori
Passavi insieme, e saettavi intorno,

4

Quando pria rimirai nel seno adorno
Le variate forme e i bei colori:
- È prato (dissi) d'odorati fiori
Questo, ch'a gli altri fa vergogna e scorno? -

8

Pur mi raccolsi, e nel leggiadro velo

⁹⁵⁰ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE.

⁹⁵¹ cfr. *Osanna CXXIV, argomento*.

⁹⁵² La meraviglia provata dal poeta si traduce nell'accostamento, quasi impressionistico, della preziosità delle gemme e della dolcezza degli odori, e grammaticalmente dall'interrogativa dei vv. 7-8.

⁹⁵³ Una nota di timida sensualità è, inoltre, nel «seno adorno» del v. 5.

Io riconobbi la mirabil arte,
E d'angelica man l'opra ingegnosa, 11

Simile a quella che figura in Cielo
Tante imagini vaghe, e ben comparte
Le chiare stelle ne la notte ombrosa. 14

1 «O bella man, che nel felice giorno»: «felice» il chiama, per la vista de la sua Donna.

2 «Fra pretiose gemme e dolci odori»: intende quelle gemme che portava ne le dita, e de gli odori del coscino profumato, e forse de le gioie ch'erano nel ricamo stesso.

3a «Il serico trapunto»: così chiamò il PETRARCA: «D'un bello aurato, e serico trapunto».

6a «Le variate forme»: cioè fatte variamente, per dimostrar l'eccellenza de l'arte, ne la quale dee mostrarsi gran varietà.

7a «È prato, dissi»: il ricamo era a tronchi, a foglie et a fiori. Però il Poeta mostra di dubitar se fossero fiori naturali.

9a «Pur mi raccolsi»: cioè dopo il dubbio e dopo lo stupore.

10 «Io riconobbi la mirabil arte»: loda l'arte e l'opera, assomigliandola per l'eccellenza ad un cielo sparso di stelle. Perché le stelle ancora furono chiamate «fiori del cielo».

III 3a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 347, *Rvf* CCI 2: D'un bello aurato, e serico trapunto

Postilla: aurato, e serico trapunto (marg. dx)

♦ **1** Per l'amante è «felice» il giorno in cui vede la donna. ♦ **2** L'autore avanza tre possibili ipotesi per la parafrasi del verso 2. ♦ **3a** «Serico trapunto» è sintagma

petrarchesco desunto da *Rvf* CCI 2. Il verso dei *Fragmenta* è annotato da Tasso nel suo postillato con il *Canzoniere* di Petrarca (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 347). ♦ **6a** Nell'aggettivo «variate» è insita la straordinarietà dell'arte di Laura, poiché per il poeta l'«eccellenza» risiede nella varietà. ♦ **7a** Il ricamo ha come soggetto i tronchi, le foglie e i fiori. La qualità del ricamo è tale da indurre il poeta a chiedersi se si tratti di artificio umano o fiori naturali. ♦ **9a** Il verso 9, con il trapasso dalle quartine alle terzine, segna il passaggio da un momento dubbio e di stupore ad una presa di coscienza del valore dell'opera e dell'arte della donna. ♦ **10** Il poeta loda l'arte di Laura e il suo ricamo, che richiama un cielo cosparso di stelle, poiché le stelle sono dette «fiori del cielo». L'*esposizione* commenta i vv. 10-14.

CXXV

Nel sonetto di testura ABBA ABBA CDE DCE, il poeta domanda al fanciullo Amore perché «accesca le sue amoroze passioni»⁹⁵⁴. Nella fronte, organizzata in distici, il tono patetico è enfatizzato dall'insistita serie di interrogative, tutte introdotte dalla congiunzione «perchè» in anafora. Il carattere disforico del testo emerge, ancora, dalle ripetute figure etimologiche («tormenti...tormentoso», v. 1; «trafiggi...trafitto», v. 2; «dolor...dolente», v. 4) e dalle continue ripetizioni («pene con le pene», v. 3; «piaghe...piaghe...ardore...ardore», v. 6), espedienti retorici che restituiscono la drammaticità della condizione dell'io lirico, intrappolato nella sua sofferenza. Il concitato ritmo delle interrogazioni trova, infine, stasi nella finale invocazione ad Amore, con l'amante che, vinto, si dichiara sua «preda» (v. 12), pregandolo di indirizzare altrove l'arco e le frecce (v. 12-14).

Le glosse di commento svelano le reminiscenze antiche, petrarchesche⁹⁵⁵, virgiliane⁹⁵⁶ e contemporanee⁹⁵⁷ che riecheggiano nei versi. Risalta, infine, la chiosa al verso 9 ove per la caratterizzazione del fanciullo Amore Tasso si richiama alla *Retorica* aristotelica⁹⁵⁸.

Parla con Amore e gli domanda perchè sempre accresca le sue amoroze passioni.

Perchè tormenti il tormentoso petto
E pur trafiggi il mio trafitto core?
Perchè le pene con le pene, Amore,
E' l dolor cresci co' l dolente affetto? 4

Perchè giungendo vai, con tuo diletto,
Piaghe a le piaghe, et a l'ardore ardore?
Perchè raddoppi i colpi e 'l tuo furore
Ch'io per morir con men vergogna aspetto? 8

⁹⁵⁴ *Osanna CXXV, argomento.*

⁹⁵⁵ cfr. *Osanna CXXV, esposizione 1.*

⁹⁵⁶ *Osanna CXXV, esposizione 12a.*

⁹⁵⁷ cfr. *Osanna CXXV, esposizione 10.*

⁹⁵⁸ cfr. *Osanna CXXV, esposizione 9.*

Non esser di pietà, Fanciul, si parco,
Chè non ho loco da ferite nove,
E' ndegna è d'huom già vinto altra vittoria. 11

Te seguitiamo, e siam tua preda. Altrove
Spendi homai le saette e tendi l'arco:
Chè 'l salvar l'innocente, è vera gloria. 14

1 «Perchè tormenti il tormentoso petto»: «tormentoso» per «tormentato» dissero i Poeti, et «faticoso» per «affaticato», come il PETRARCA: «Co' l tormentoso fianco».

2 «E pur trafiggi il mio trafitto core?»: il cuore, già trafitto d'Amore, trafiggea di nuovo con le saette del desiderio.

3a «Perché le pene»: l'altre dimande tutte sono somigliante, e fatte ne l'istesso subietto.

9 «Non esser di pietà, Fanciul, sì parco»: perchè i vecchi e i fanciuli sogliono essere compassionevoli, come dice ARISTOTELE nel secondo de la sua *Retorica*.

10 «Chè non ho loco da ferite nove»: verso levato di peso da le *Rime* del BEMBO, il qual costume prese il Poeta da VERGILIO, che spesso si serviva de' versi de' poeti più antichi.

11a «E' ndegna»: perché a' vinti mancano gl'animi e le forze, non sogliono riportar lode coloro che gli superano di nuovo.

12a «Te seguitiamo»: confessa d'esser domato e soggetto, laonde ha riguardo a quel verso: «Parcere subiectis et debellare superbos».

III 1 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 228, Rvf CXXXV 57: co'l tormentoso fianco

Postilla: tormentoso fianco (marg. sn)

◆ **1** *Esposizione* di carattere lessicale-semantico: Tasso ragiona sulla forma «tormentoso», con suffisso -oso, preferita a «tormentato», in accordo con *Rvf* CXXV 57 (nel postillato tassiano l'aggettivo è sottolineato e riscritto a margine del verso petrarchesco. cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 228).

◆ **2** Parafrasi del verso. Amore trafigge il cuore del poeta già trafitto in passato. ◆ **3a** Le domande ai vv. 3-8 sono tra loro simili, condividendo lo stesso argomento. ◆ **9** Il fanciullo Amore non può non mostrarsi compassionevole nei confronti dell'amante poiché, come insegna Aristotele nel secondo libro della *Retorica*, i vecchi e i fanciulli nutrono compassione (cfr. ARISTOTELE 2014, p. 203, *Ret.* II, 1385b). ◆ **10** Il v. 10 è calco del verso bembiano: «Non ho sangue e vigor da piaghe nove» (*Rime* CV 12). Dall'ipotesto cinquecentesco Tasso mantiene la struttura negativa «non ho» cui fa seguito, in clausola, la locuzione «ferite nove», variazione di «piaghe nove». Di interesse, inoltre, il rinvio a Virgilio, come modello che autorizza citazioni letterali versi di autori più antichi. ◆ **12a** L'amante è pronto a seguire Amore, presentandosi in tal modo sottomesso al suo dominio, nella speranza che sia da lui risparmiato secondo la massima virgiliana di significato politico «Parcere subiectis et debellare superbos» (*Aen.* VI 853).

CXXVI

In un impianto metaforico⁹⁵⁹, *Questa pianta odorata e verginella* è il primo di due madrigali in cui il poeta parla delle nozze di Laura⁹⁶⁰. Come opportunamente rilevato da Martini, *Osanna CXXVI* e *Osanna CXXVII* costituiscono un dittico che richiama la sequenza di testi dedicati al matrimonio della donna amata nella prima parte del canzoniere, sviluppando, con un lessico speculare, i medesimi motivi di *Osanna XXV* e *Osanna XXVI*. Nell'architettura del madrigale (ABBACCDD) si individuano due quartine, la prima a rime incrociate in cui l'io lirico invoca l'amata, la seconda a rime bacciate dedicate allo sposo⁹⁶¹. Nell'usuale accostamento Laura-alloro, cui si dà immediata concretezza nel deittico iniziale («questa», v. 1), la donna è raffigurata come una «pianta odorata e verginella» (v. 1) i cui «novi frutti» (v. 6) sono ora colti dalla «fortunata man» del marito (v. 7) e, lontano, il poeta canta «ancor felice» (v. 8) il loro amore. Nell'essenzialità di un movimento madrigalistico, costruito sul ritmo binario e sulla disposizione parallela degli elementi, prende forma una nuova caratterizzazione dei personaggi che rimodula, alla luce di un rinnovato paradigma, la dicotomia io-voi, poeta-donna, marito. Viene, infatti, meno la compartecipazione dolorosa dell'io lirico che contrassegnava l'apertura di *Amor, colei che verginella amai* (*Osanna XXVI*), sonetto che appare in filigrana nell'aggettivo «verginella» del v. 1⁹⁶², e lo stesso amante non spiace più come «augel canoro intorno a' vostri rami | l'ombra sol goda e più non spera e brami» (*Osanna XXV* 69-70)⁹⁶³, a chi, non più con mano «avversa»⁹⁶⁴, coglie i frutti di amore⁹⁶⁵. Il marito, infine, la cui mano è «giovinetta» (v. 5) e «fortunata» (v. 7), non costituisce più un ostacolo per il poeta, poiché «il sentimento è completamente sublimato»⁹⁶⁶.

⁹⁵⁹ cfr. *Osanna CXXVI*, argomento.

⁹⁶⁰ cfr. MARTINI 1984, p. 108.

⁹⁶¹ Annibale Turco (cfr. TASSO 1994, I, p. 211).

⁹⁶² MARTINI 1984, p. 109.

⁹⁶³ cfr. MARTINI 1984, p. 109.

⁹⁶⁴ cfr. *Osanna XXVI* 11.

⁹⁶⁵ cfr. *Osanna CXXVI*, *esposizione* 6a. Si noti, ancora, il passaggio dalla «rosa» di *Osanna XXVI* 3 ai frutti.

⁹⁶⁶ VITALE 2019, p. 91.

Parla de le nozze di Laura metaforicamente.

Questa pianta odorata e verginella,
Che sicura dal fulmine e dal gelo
Cresce sì cara al Mondo, e cara al Cielo,
Quanto divien maggior, tanto è più bella;
E giovanetta mano hor di lei coglie
I novi frutti, e le novelle foglie.
O fortunata man cui tanto lice;
E chi vi canta a l'ombra ancor felice.

5

1a «Questa pianta»: è descrizione del lauro, che non perde mai foglia e, come scrivono, è sicura dal fulmine.

3a «al Mondo»: per le corone, le quali si fanno de gli Imperatori.

3b «al Cielo»: perch'è privilegiata dal fulmine. Ma allegoricamente intende Laura, la qual cresceva co 'l favor degli huomini e del cielo.

4 «Quanto divien maggior, tanto è più bella»: la bellezza, come dice ARISTOTELE, è solamente ne' corpi grandi, perchè i piccioli sono leggiadri.

5a «giovanetta mano»: de lo sposo, ch'era giovine.

6a «I novi frutti»: d'Amore.

7a «O fortunata man»: ne l'esclamazione dimostra l'affetto.

♦ **1a** L'alloro, pianta «odorata e verginella», non è colpito dai fulmini. Chiosa simile a *Osanna CXVIII, esposizione 11* (cfr. TASSO 2016, p. 317). ♦ **3a** Spiegazione del verso: la pianta di alloro è cara agli uomini perché utilizzata per le corone degli imperatori. ♦ **3b** La resistenza del lauro al fulmine rappresenta allegoricamente il favore del cielo di cui gode la donna che cresce, dunque, protetta tanto dal favore degli uomini che di quello del cielo. L'*esposizione* completa e

integra *Osanna CXXVI*, *esposizione 3a*. ♦ **4** Il crescere del lauro assicura la bellezza poiché, secondo l'insegnamento aristotelico, la bellezza è propria dei corpi grandi, mentre la leggiadria dei piccoli. Tasso applica il principio di Aristotele, forse desunto dai *Problemata*, per sostenere il nesso grandezza-bellezza espresso nella struttura correlativa del verso. ♦ **5a** La «giovinetta mano» è la mano de giovane sposo. ♦ **6a** I «novi frutti» sono relativi al nuovo Amore. ♦ **7a** Nel movimento esclamativo del v. 7, l'autore denota la preveleza dell'«affetto» sulla ragione.

CXXVII

Madrigale di testura ABABCBC, secondo dei due dedicati alle nozze della donna⁹⁶⁷. Il primo periodo, coincidente con la quartina esordiale a rime alternate, rievoca, nella festosità della celebrazione riprodotta dall'avverbio temporale «hor» (v. 2), i simboli tipici del rito nuziale, la «santa face» (v. 2) di Imeneo e le corone (v. 3) che, nella rielaborazione tassiana, si fanno di alloro. Ad Amore il poeta si rivolge, poi, nella seconda quartina («e tu», v. 5), ritraendolo non più nelle vesti di un'«ape indubre» che vola intorno ai fiori della donna⁹⁶⁸, ma in quelle di un aggressivo «augel rapace» (v. 6)⁹⁶⁹ che non può far più soggiorno all'ombra, ora occupata dal poeta. Si noti, infine, la struttura chiastica che si realizza tra il quarto e l'ottavo verso («con tuo dolore e con tua pace» X «con tua pace...e con tuo scorno»), «un chiasmo che suona sarcastico nei confronti di Amore, su cui viene scaricato il dispetto dell'amante»⁹⁷⁰.

Nella rilettura del testo, così come per i componimenti dedicati al matrimonio della parte prima del canzoniere *Osanna*, Tasso ricorda al lettore epitalami della tradizione letteraria antica, greca e latina, mettendo a confronto il proprio madrigale, in uno spirito di gara, con i precedenti illustri.

De le nozze di Laura parla ne l'istesso modo.

De l'arboscel, c'ha si famoso nome,
Hor s'ha fatta Himeneo la santa face,
E de le verdi fronde orna le chiome
Amor, con tuo dolore e con tua pace.
E tu, che spesso gli volavi intorno,
Come al suo cibo suole augel rapace,
A la bell'ombra più non fai soggiorno,
Pur con tua pace, Amore, e con tuo scorno.

5

⁹⁶⁷ Così come *Osanna* CXXVI, anche *De l'arboscel, c'ha si famoso nome* può essere letto in parallelo a *Osanna* XXV e *Osanna* XXVI (cfr. MARTINI 1984, pp. 108-109).

⁹⁶⁸ *Osanna* XXV 43-44: «Tu ch'a que' fiori, Amor, d'intorno voli | qual ape indubre e'n lor ti pasci e cibi».

⁹⁶⁹ cfr. MARTINI 1984, p. 109.

⁹⁷⁰ *ibidem*.

1 «De l'arboscel, ch'ha sì famoso nome»: perch'è celebrato da' poeti toscani e dal PETRARCA principalmente.

2 «Hor s'ha fatta Himeneo la santa face»: perché Himeneo si dipinge con la face.

3 «E de le verdi frondi orna le chiome»: CATULLO corona Himeneo d'amaranto in que' versi: «Cinge tempora floribus | Inavedentis amaraci». Ma TEOCRITO gli dà la corona di iacinto ne l'*Epitalamio d'Elena*, in que' versi: «Ἐν ποκ' ἄρα Σπάρτα ξανθότριχι παρ Μενελάω | παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχοισαι | πρόσθε νεογρω θαλάμω χορὸν ἐστάσαντο». Il traduttore intese di lauro, perchè il lauro, per mio giudizio, descrisse in que' versi: «Ad veteres clarum quondam Lacedemonis arces | Constitit igniferis Hymenaeus tempora ramis | E victas». Nè so ch'il giacinto habbia questa proprietà, come appresso dichiarerò, ma il lauro.

Π 2 CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974, c. 63r, *Carmina* LXI: 7 inavedentis] suave olentis

Π 2 TEOCRITO 1993, p. 324, *Idyl.* XVIII: 1 Ἐν... παρ Μενελάω] Ἐν ...παρ Μενελάω; 3 νεογρω] νεογράφω

Π 2 TEOCRITO 1531, c. 86v, *Idyl.* XVIII: clarum...victas] clarae...vinctus

◆ **1** Perifrasi per indicare l'alloro, pianta celebrata dai poeti toscani e da Petrarca. Il lemma «arboscel» compare in *Rvf* CXLVIII 8: «co l'arboscel che 'n rime orno et celebros». ◆ **2** cfr. *Osanna* XXV, *esposizione* 33b. ◆ **3** *Esposizione* di natura squisitamente letteraria che si sofferma sulla tradizionale corona impiegata nelle cerimonie nunziali, richiamando il carme LXI di Catullo e l'*Idillio* XVIII di Teocrito, letto nella traduzione di Eobano Hesso. L'autore si compiace di realizzare la corona di alloro, a differenza di quella che Catullo riserva al dio delle nozze Imeneo, fatta di amaranto (*Carmina* LXI 6-7; in realtà di amaraco cfr. TASSO 1994, I, p. 212), e di quella descritta da Teocrito nell'*epitalamio* per le nozze di Elena e Menelao, fatta di giacinti e non di alloro come erroneamente intese Eobano Hesso che, nella sua traduzione in latino dell'*idillio*, parla di «ramis igniferis», cioè di rami che si infiammano (cfr. TEOCRITO 1531, c. 86v; TASSO 2016, p. 318), proprietà che

Tasso assegna alla pianta di lauro (cfr. *Osanna CXXXIV* e *Osanna CXXXIV*,
esposizione 8a).

CXXVIII

Madrigale di testura abBcddCeffEaGg, con «schema a quattro elementi strofici»⁹⁷¹, di cui si conserva nel manoscritto *Chigiano* una redazione in forma di ballata polistrofica⁹⁷². La celebrazione di Laura, così come nel madrigale che segue, si compie ancora nella sua identificazione simbolica con l'aura e con l'aurora calata in un paesaggio bucolico e campestre⁹⁷³ rievocato con vaghe tinte impressionistiche. In *Osanna* CXXVIII, maturando una riflessione sul tempo e sul suo rapido e inevitabile fluire⁹⁷⁴, il poeta si rivolge prima alle Ore affinché arrestino, nell'orizzonte dove sorge il sole («nel lucido oriente», v. 2)⁹⁷⁵, il proprio volo e facciano ritardare, danzando intorno all'alba⁹⁷⁶, «l'humana vita» e il giorno (v. 7). Simmetricamente l'io lirico

⁹⁷¹ DANIELE 1994, p. 232. cfr. MARTINI 1983, p. 110: «Nella struttura esterna del madrigale (abB cddC effE aGg) si isolano due quartine centrali e due terzine periferiche, evidenziate dalla ripresa a distanza della rima A (volo 1 e solo 12)». Il testo venne musicato per la prima volta da Antonio Dueto nel 1586 (cfr. DUETO 1586; cfr. VOGEL-EINSTEIN 1977, p. 575

⁹⁷² cfr. *Chigiano* XCIV con schema XyYX ABC BAC CdDX. Analoga sorte tocca a *Osanna* CXXIX, testo per il quale si è ipotizzato che il metro nella redazione Chigiana fosse più antico (cfr. DI BENEDETTO 1967, p. 37; DANIELE 1983, pp. 181-182; MARTINI 1984, p. 112). Sulla scia di *Ecco mormorar l'onde*, anche per *Osanna* CXXVIII si è a lungo creduto che fosse stato redatto prima in veste di ballata, poi in quella di madrigale (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 102; DI BENEDETTO 1995, p. 270; RABONI 2003, pp. 565-566), tesi che perde di fondamento alla luce della valutazione della stampa 22 che precede la stesura di C e che riporta i due componimenti in forma di madrigale (cfr. DE MALDÉ 1984, p. 244). Sulla questione si rimanda a COLUSSI 2007.

⁹⁷³ Le due liriche, seppur in ordine invertito, costituiscono un dittico compatto sin dalla sequenza narrativa del manoscritto *Chigiano* (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 92). Il legame tra i due madrigali si instaura non solo nell'insistenza sul gioco onomastico Laura-aura (*Osanna* CXXVIII) e Laura-aura-aurora (*Osanna* CXXIX), ma anche nella ripresa e nell'evolgersi di alcune immagini, come quella dell'alba che esce dalle acque del mare di *Hore fermate il volo* (vv. 5-6) e che «si colloca e riposa proprio al centro» di *Ecco mormorar l'onde* (cfr. MARTINI 1984, p. 112).

⁹⁷⁴ cfr. MARTINI 1984, p. 110; MARTIGNONE 1990a, p. 93; ANSELMINI 2014, p. 724. Nei vv. 1-7 lo scorrere veloce del tempo è reso nella fitta successione di *enjambements* che conferisce al testo quasi l'andamento di una danza.

⁹⁷⁵ La tessera «lucido oriente», impiegata anche nella *Liberata* (*Ger. Lib. I, LXXI 2*) e nel *Mondo Creato* (*Mondo creato V 1299*), richiama alla memoria «ma solo superficialmente l'emistichio petrarchesco “l'odorifero e lucido oriente” (Rvf CCCXXXVII 2)» (TASSO 1982; cfr. TASSO 2009, p. 100), il suo successivo riuso negli *Inni e Odi* di Bernardo (*Inni e Odi IX 30-31*: «apri a' mortali il lucido oriente | e loro apporti il die») e il verso esordiale della *Stanza I* di Bembo (cfr. BEMBO 2020, p. 3). Si osservi come l'attenzione per il sintagma e al suo rifacimento bembiano emerga in un'annotazione dell'autore posta a margine del sonetto petrarchesco *Quel, che d'odore & di colore vincea*: «l'odorifero e lucido oriente verso fatto più bello dal Bembo ne l'odorato e lucido oriente» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 121). Nelle chiose di commento posposte al madrigale non è vi alcun rinvio alle fonti del verso 2.

⁹⁷⁶ La formulazione dei versi 5-6 ricorda Dante, *Purg. I, 115-117*: «L'alba vinceva l'ora mattutina | che fuggia innanzi, sì che di lontano | conobbi il tremolar della marina» (cfr. ANSELMINI 2014, p. 724).

parla poi alle Aure, *senhals* dell'amata, affidando loro i suoi silenzi e chiedendo loro di restituirgli, in un moto circolare⁹⁷⁷, le parole della donna in modo che solo lui possa ascoltarle (vv. 7-12). Come opportunamente evidenziato da Martini, il madrigale appare perfettamente bipartito in due sezioni, con i primi sette versi occupati dall'invocazione alle Ore e i restanti sette da quella delle Aure⁹⁷⁸, trovando conclusione, infine, in una struttura chiastica finale che accosta «i due soggetti, di modo che le ore aprono e chiudono il componimento»⁹⁷⁹ e che richiama in causa Amore, precedentemente scacciato⁹⁸⁰.

Le *esposizioni* insistono sulla fugacità e velocità del tempo.

Ragiona con l'Amore e con l'Hore affettuosamente

Hore fermate il volo
Nel lucido oriente,
Mentre se 'n vola il ciel rapidamente.
E carolando intorno
A l'alba mattutina 5
Ch'esce da la marina,
L'humana vita ritardate e 'l giorno.
E voi, Aure veloci,
Portate i miei sospiri
Là dove l'aura spiri. 10
E riportate a me sue chiare voci,
Sì che l'ascolti io solo,
Sol voi presenti, e 'l Signor nostro Amore,
Aure soavi et hore.

⁹⁷⁷ cfr. *Osanna* CXXVIII, *esposizione* 8a (cfr. MARTINI 1984, p. 110).

⁹⁷⁸ Le preghiere e le richieste dell'amato sono affidate al modo imperativo, «fermate» (v. 1), «ritardate» (v. 7), «portate» (v. 9), «riportate» (v. 11).

⁹⁷⁹ MARTINI 1984, p. 110. E ancora: «L'identità della prima parola del madrigale con l'ultima segnala come i due circoli si possano sovrapporre a formarne uno solo; il tempo torna su se stesso, come nell'emblema dell'anno il serpente che si morde la coda, e ottiene una miracolosa sospensione» (MARTINI 1984, p. 111).

⁹⁸⁰ cfr. *Osanna* CXXVII 7-8: «A la bell'ombra più non fai soggiorno | Pur con la tua pace, Amore, e con tuo scorno». cfr. MARTINI 1984, p. 110.

1 «Hore fermate il volo»: perché per la velocità loro fu detto che volassero intorno al carro del Sole da OVIDIO e da altri poeti.

4 «E carolando intorno»: «carole» sono i balli, così forse chiamati da la voce latina *chorea*, perché il movimento del sole con l'altre stelle fu da PLATONE nel *Timeo* chiamata *chorea*, ma essendo presa la metafora da cosa vaghissima, acconcia a questa maniera di componimenti.

8a «E voi aure»: ha parlato con l'Hore; hora volge il parlare a l'Aure, perchè l'Aure e l'Hore sono somiglianti ne la velocità.

III 4 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Timaeus vel de natura, liber XXXII*, c. 712: Ut autem esset quaedam velocitatis illorum tardicitatisque mensura certissima, omniumque octo motuum prodiret in lucem chorea, accendit lucem clarissimam deus in secundu a terra circolo, quam modo Solem vocamus.

◆ **1** Le Ore sono veloci in accordo alla tradizione poetica antica che le ritrae volare intorno al carro del Sole. Forse allusione all'epiteto riservato alle Ore nell'episodio di Fetonte narrato nel secondo libro delle *Metamorfosi*: «Quem petere ut terras mundumque rubescere vidit | cornuaque extremae velut evanescere lunae, | iungere equos Titan velocibus imperat Horis» (*Met.* II 116-118). ◆ **4** La chiosa propone l'etimologia del verbo *carolare* usato nel v. 4. La voce «carola» è ricondotta da Tasso al termine latino «*chorea*» con cui si indica il moto del sole e degli Astri nel *Timeo* platonico (cfr. PLATONE 2000, p. 1368, *Timeo* 39A; cfr. TASSO 1994, I, p. 156. Il luogo platonico è sottolineato dal poeta nel suo postillato cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Timaeus vel de natura, liber XXXII*, c. 712). La chiosa appare esemplata sulla precedente conformazione metrica del testo, facendo riferimento alla necessità del ballo nelle ballate, teorizzata anche ne *La Cavaletta* (cfr. TASSO 1998, II, p. 726: «[...] e le ballate oltre il suono e 'l canto desiderano il ballo»). ◆ **8a** L'*esposizione* evidenzia il passaggio dall'invocazione alle Ore a quella rivolta alle Aure. Come le prime sono veloci nello scorrere (cfr. *Osanna* CXXVIII, *esposizione* 1), le seconde lo sono nel passare.

CXXIX

Madrigale di testura aaBBccddeEffGg⁹⁸¹ dalle raffinate «suggerzioni paesaggistiche»⁹⁸² ove l'io lirico, legando simbolicamente Laura con l'aurora⁹⁸³, intona un'elegante celebrazione dell'amata invocando l'avvento della luce⁹⁸⁴. Nel giocare, ancora, con la paronomasia tra l'aura e Laura, anticipata nel v. 3 e resa esplicita nel v. 13, se in *Hore fermate il volo* l'aura è messaggera dell'aurora, in *Osanna* CXXIX essa è messaggera di Laura, come sottolineato dall'autore nel commento⁹⁸⁵.

Nei 14 versi, prevalentemente settenari⁹⁸⁶, rimanti a coppie, con la rima baciata non limitata al distico finale ma estesa a tutta la lirica fino a divenirne cifra caratteristica⁹⁸⁷, Tasso raffigura, dunque, un paesaggio che, nell'essenzialità degli infiniti («mormorar», v. 1; «tremolar», v. 2; «cantar», v. 5; «rider», v. 6), tende a poco a poco a umanizzarsi e a fissarsi in «brevi tocchi quasi impressionistici e sinestetici»⁹⁸⁸. Si origina un testo dalla sintassi poco articolata, risolta nella paratassi⁹⁸⁹, nelle figure del polisindeto e delle

⁹⁸¹ Nella *Tavola de le Rime* il madrigale figura tra le ballate, ma si noti che nella redazione del *Chigiano* compare nella veste di una ballata monostrofica con schema XyYX ABC BAC CdDX (cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 125; DANIELE 1983, p. 182; cfr. COLUSSI 2007). Il madrigale venne musicato da Angelo Monteverdi nel *Secondo libro* dei madrigali del 1590 (cfr. MARTINI 1984, p. 111; ANSELMINI 2014, p. 768). Una minuziosa lettura del testo si deve a Daniele (cfr. DANIELE 1974 e DANIELE 1983), ripresa nella fine analisi offerta da Martini (cfr. MARTINI 1984) e nel più recente contributo di Ritrovato (cfr. RITROVATO 2012).

⁹⁸² DI BENEDETTO 2007, p. 76.

⁹⁸³ cfr. MARTINI 1984, p. 112: «[...] l'aurora è doppiamente aura (AURA ORA come vuole il Petrarca cfr. *Rvf* CCXCI 4)».

⁹⁸⁴ Come rilevato da Daniele «in realtà pur non palesandosi una prima persona, un io, il metaforizzare unilateralmente, con deviazione dal mondo fisico all'umano, presuppone un interprete o osservatore di questa natura antropomorfa» (cfr. DANIELE 1983, p. 193).

⁹⁸⁵ cfr. *Osanna* CXXIX, *esposizione* 12-13a (cfr. MARTINI 1984, p. 112). Il precedente tematico può esser ritrovato nel sonetto petrarchesco *Il cantar novo e'l pianger delli augelli* (*Rvf* CCXIX). cfr. DI BENEDETTO 2007, p. 76.

⁹⁸⁶ cfr. DANIELE 1983, p. 197: «A ben guardare il settenario prevale anche all'interno dell'articolazione endecasillabica, attraverso le cesure *a maiore* con sinalefe che delimitano e saldano costantemente entro l'endecasillabo le due sottounità ritmico-sillabiche 7+5».

⁹⁸⁷ cfr. MARTINI 1984, p. 112.

⁹⁸⁸ DI BENEDETTO 2007, p. 76. cfr. DANIELE 1983, p. 185: «In particolare il soggettivismo è da individuare nella pregnanza delle forme riflessive, nella umanizzazione delle cose e nel conseguente passaggio metamorfico del naturale in senso stretto all'umano, per cui vento (*l'aura*) e donna (*Laura*) sono i segni di un unico, intercambiabile messaggio»..

⁹⁸⁹ cfr. DANIELE 1983, p. 193: «[...] Smarriti i punti cardinali dell'orientamento, il discorso poetico non segue più la prassi subordinante della dialettica, non stabilisce priorità. Fiorisce la coordinazione («...e...e...»), la sincronia dei fatti come insolubile mistero delle cause e degli effetti. Anzi tutto è ridotto ad effettualità (puntualizzata avverbialmente «ecco...ecco»), a immagine fuori del tempo, senza ombra di passato, senza possibilità di avvenire e

anafore, e da un ricercato tessuto fonico nel quale risuona continuamente il nome di Laura⁹⁹⁰.

Describe l'apparire de l'Aurora e de la sua Donna.

Ecco mormorar l'onde,
E tremolar le fronde
A l'aura mattutina, e gli arboscelli.
E sovra i verdi rami i vaghi augelli
Cantar soavemente, 5
E rider l'oriente.
Ecco già l'Alba appare,
E si specchia nel mare,
E rasserena il cielo
E le campagne imperla il dolce gelo, 10
E gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
L'aura è tua messaggiera, e tu de l'aura
Ch'ogn'arso cor ristaura.

12-13a «O bella e vaga Aurora, | L'aura è tua messaggiera»: imitazione di DANTE, il qual disse: «E l'aura annunciatrice de gli allori». Ma il Poeta, chiamando l'Aurora «messaggiera» de la sua Donna, ha risguardo non solo al tempo del levarsi, ma a la bellezza de la sua Donna. Et in queste maniere di poesia, il lettore avvertisca quanto sia bene osservato che DEMETRIO FALEREO disse de' poemi di SAFFO, ch'essi fussino ripieni de gli horti, de le Ninfe, de gli amori, de gl'himenei, de' fiori e d'altre cose vaghissime, et

crystallizzata in strutture incorruttibili, quasi parti di un eroico furore vittorioso di ogni materialità».

⁹⁹⁰ cfr. MARTINI 1984, p. 112: «Ma Laura riempie di sé tutto il componimento, se il suo elemento consonantico /r/ insiste in ogni verso, con particolar rilievo nel già di per sé onomatopeico *mormorar* 1, in *tremolar* 2, che è un ricordo dantesco caro al Tasso, in *rider* 6, in *rasserena* 9 e comunque di tutti i verbi, tranne *specchia* 8, che ha un suo particolare modo di riflettere l'essere amato».

oltre tutte l'altre convenienti in questa forma del dire fiorita e gratiosa, nella quale dimostrò molta eccel[lenza] il TASSO padre de l'Autore.

II 12-13a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 245, *Purg.* XXIV: 145 E l'aura...albori] E qual...albori

III 12-13a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 245, *Purg.* XXIV 145-146: Et qual annunciatrice de gli albori | L'aura di Maggio muovesi et olezza

Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. sn; la parentesi comprende i vv. 145-147)

◆ **12-13a** Il rinvio a Dante «è di natura celebrativa», con la citazione a memoria di un verso del *Purgatorio* ove l'aria di maggio si dice «annunciatrice de gli albori» (cfr. DANIELE 1983, p. 184). Ma ciò che più preme a Tasso è rilevare una «forma del dire fiorita e graziosa», nella quale eccelse il padre Bernardo, e che può esser compresa ricordando il giudizio di Demetrio Falereo sulla poesia di Saffo, definita ripiena «de gli horti, de le Ninfe, de gli amori, de gl'himenei, de' fiori e d'altre cose vaghissime».

CXXX

L'atmosfera di *sospensione* temporale espressa in *Osanna* CXXIX si estende anche in *Quando l'alba si leva e si rimira*, sonetto con cui si conclude il piccolo ciclo incentrato sulla comparazione tra l'Aurora e la donna⁹⁹¹, ove l'amante invoca l'alba che si specchia nella speranza di veder apparire Laura⁹⁹². L'affinità tematica con il madrigale precedente si traduce in una fronte imperniata sulla figura del polisindeto, come in *Ecco mormorar l'onde*, e sul ritornare, in posizione interna, delle due rime *onde : fronde* (vv. 2-3) e *l'aurora : l'auro ora* (vv. 5-8), la seconda delle quali è calco della paronomasia petrarchesca, sempre in rima, di *Rvf* CCXCI⁹⁹³. Non citato nelle *esposizioni*, il sonetto *Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora* si configura, dunque, quale intertesto tematico e stilistico della lirica⁹⁹⁴, dal quale l'autore attinge non solo il motivo della personificazione dell'Alba *senhal* dell'amata, ma anche il mito di Aurora e di Titone, evocato nelle terzine. Il racconto mitologico è da Tasso alluso per celebrare «il biondo crine» della sua donna (v. 12), esaltato in una «chiusa che getta un'ombra ironica nei confronti del marito della Peperara, checché ne sia dell'età del Tasso e del Turco a quest'epoca»⁹⁹⁵.

Dimostra come nel nascimento del sole egli si mova a cercar la sua Donna.

Quando l'Alba si leva e si rimira
Ne lo specchio de l'onde, allhora i' sento
Le verdi fronde mormorar al vento,
E così nel mio petto il cor sospira.

4

⁹⁹¹ Testura metrica ABBA ABBA CDE CDE. Il testo è anche nel manoscritto *Chigiano* (*Chigiano* XCVII), con analoga funzione strutturale (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 93), ma introdotto da un *argomento* leggermente differente da quello preposto in *Osanna*: «Dice che quando si leva l'Alba egli va cercando della sua Signora Laura» (TASSO 2007, p. 118).

⁹⁹² MARTINI 1984, p. 114. Il testo è anche nel manoscritto *Chigiano* (*Chigiano* XCVII) con *argomento*: «Dice che quando si leva l'Alba egli va cercando della sua Signora Laura» (TASSO 2007, p. 118; cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 93).

⁹⁹³ cfr. MARTINI 1984, p. 114.

⁹⁹⁴ L'intertestuale dei *Fragmenta* traspare nell'attacco temporale del sonetto (cfr. *Rvf* CCXCI 1: «Quand'io veggio dal ciel scender Aurora»), ma anche nel cuore che «sospira» (v. 4), ricordo del «dico sospirando» petrarchesco (cfr. *Rvf* CCXCI 4). cfr. *ibidem*.

⁹⁹⁵ MARTINI 1984, p. 115.

E l'Aurora mia cerco; e s'ella gira
Ver me le luci, mi può far contento;
E veggio i nodi che fuggir son lento,
Da cui l'auro hora perde, e men si mira. 8

Nè innanzi al novo sol, tra fresche brine,
Dimostra in ciel seren chioma sì vaga
La bella amica di Titon geloso, 11

Come in candida fronte è il biondo crine,
Ma non pare ella mai schifa nè vaga,
Per giovenetto amante o vecchio sposo. 14

1a «Quando l'Alba si leva»: è simile a quello: «Et gli amanti pungea quella stagione | Che per usanza a lacrimar gli appella».

5a «E l'Aurora mia cerco»: scherza vagamente su 'l nome de l'Aurora e de la sua donna.

7a «E veggio i nodi»: le trecce annodate a la testa.

9a «Nè innanzi al novo sol»: paragona la sua Donna a l'Aurora.

12a «Ma non pare ella»: dimostra la virtù dela S[ignora] L[aura] et insieme la felicità: la virtù perchè non era accesa di giovane amante, come si dice che l'Aurora fosse innamorata di Cefalo; la felicità perché non hebbe vecchio marito, come si favoleggia de l'Aurora, a cui fu dato per marito Titone, benchè DANTE la chiami concubina: «La concubina di Titone antico | Già s'imbiancava al balzo d'Oriente».

II 1a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 79, *Rvf* XXXIII: 8 lacrimar] lagrimar

II 12a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 194r, *Purg.* IX: 1 Titone] Titon

♦ **1a** L'esordio, con l'indicazione temporale dell'avvento dell'Alba, è per Tasso simile a *Rvf* XXXIII 7-8, versi in cui Petrarca sviluppa il tema dell'alba ingrata agli amanti, i quali, al risveglio, non sono più dimentichi dei propri mali. ♦ **7a** Parafrasi del primo emistichio del verso 7. I «nodi» sono i capelli avvolti in trecce. ♦ **5a** L'Aurora del poeta, per il gioco onomastico Aurora-Laura, è la donna amata. ♦ **9a** cfr. *Osanna* CXXX, *esposizione* 5a. ♦ **12a** Nella comparazione che si instaura tra Laura e il mito di Aurora, Peperara è virtuosa, perché non innamorata di un altro uomo, come Aurora di Cefalo, e felice perché il marito è giovane e non vecchio come Titone. In contrapposizione a tale versione del mito, Tasso ricorda che Dante, nel nono canto del *Purgatorio*, chiama Aurora «concubina» di Titone (cfr. *Purg.* IX 1-2).

CXXXI

Nel sonetto *Qual da cristallo lampeggiar si vede* di testura ABBA ABBA CDC DCD l'amore nato dagli occhi della donna è paragonato al fuoco che si accende nello specchio⁹⁹⁶, narrando le due meravigliose metamorfosi dell'io lirico in specchio e in fonte. Per la prima, sulla scia dell'identificazione ficiniana tra l'amante e lo specchio⁹⁹⁷, il poeta, dimostrando la sua «vera fede» (v. 5)⁹⁹⁸, riesce a trattenere il riflesso dell'amata, divenendo, da «puro e informe», «bello e lucente» (v. 7) solo grazie alla bellezza di Laura. La trasformazione di cui l'io lirico è protagonista e il moto del rispecchiarsi dell'immagine della donna nell'amante, restituiscono una concezione dinamica dell'amore ove la centralità della figura femminile è resa grammaticalmente dal continuo ritornare dell'aggettivo possessivo *vostra*, *-a*, *-i*⁹⁹⁹ e del pronome personale di seconda persona plurale, quest'ultimo sempre in rapporto a quello di prima persona singolare, stabilendo, in tal modo, i termini della dicotomia io-voi¹⁰⁰⁰.

Nelle chiose l'autore riprende la discussione sulla teoria della riflessione¹⁰⁰¹, equivalente tassiana della visione petrarchesca¹⁰⁰², restituendo ai lettori una descrizione del funzionamento della vista che dà fondamento alla metafora degli occhi come specchio ove trattenere l'immagine dell'amata. E così, come vera è la metafora, vere e reali sono le trasmutazioni in specchio e in fonte descritte nei versi, non solo immaginate, ma realmente subite dall'io lirico. Ed è, infine, su questo aspetto che Tasso opera un confronto con la tradizione lirica precedente e, in particolar modo, con una piccola ode di Anacreonte, modello vinto dal poeta cinquecentesco per il «maggiore affetto» della sua poesia¹⁰⁰³ poiché, nella narrazione della metamorfosi, si fa uso delle

⁹⁹⁶ cfr. *Osanna* CXXXI, *argomento*.

⁹⁹⁷ cfr. FICINO 1987, p. 43: «Diventa adunque l'animo dell'amante uno certo specchio nel quale riluce la imagine dell'amato». cfr. PUZZO 2021-2022, p. 253.

⁹⁹⁸ Ne deriva, come sottolinea Puzzo, «un'idolatria amorosa nella quale si mescolano echi ficiniani e riferimenti a carattere religioso» (*ibidem*).

⁹⁹⁹ «occhi vostri», v. 3; «vostra beltà», v. 8; «vostra imago», v. 10; «vostro specchio», v. 13.

¹⁰⁰⁰ Si noti la struttura chiasmica che si crea tra il v. 4 e i vv. 5-6: «da voi...a voi x a voi...da voi».

¹⁰⁰¹ Teoria già oggetto di analisi in *Osanna*

¹⁰⁰² cfr. PUZZO 2021-2022, p. 330.

¹⁰⁰³ cfr. BASILE 1984, pp. 122-123.

«metafore in atto», metafore in grado di dare maggiore energia alle immagini¹⁰⁰⁴.

Assomiglia il suo amore acceso ne gli occhi de la sua Donna al fuoco che s'accende ne lo specchio.

Qual da cristallo lampeggiar si vede
Raggio, ch'accender suole esca repente,
Tal de' begli occhi vostri il lume ardente
Ch'a me da voi risplenda, a voi se 'n riede. 4

Specchio son io di beltà no, di fede,
Puro et informe, e sol a voi presente
Fatto sono da voi bello e lucente
De la vostra beltà, che mia si crede. 8

E se non ch'assai spesso il duol la fronte
Mi turba, e turba in me la vostra imago,
N'arderian fiamme più vivaci e pronte. 11

Ma qualunque io mi sia, turbido o vago,
Son vostro specchio, e lacrimosa fonte.
O miracol d'Amor, possente mago. 14

1a «Qual da cristallo»: convenevolmente assomiglia il Poeta gli occhi a lo specchio, sì per l'umor cristallino, il quale è negli occhi, sì perchè gli occhi ritengono la specie, o le forme de le cose, che vogliam dirle, non altrimenti che facciano gli specchi.

¹⁰⁰⁴ cfr. TASSO 1964, p. 183: «[...] oltre tutte le metafore che son lodate da Aristotele è quella che si chiama “metafora in atto”, cioè quella che pone la cosa inanzi a gli occhi, e le dà quasi movimento e anima [...], con una traslazione che è cagione sia di grandezza perchè anima le cose, sia di chiarezza perchè le pone innanzi agli occhi». cfr. PUZZO 2021-2022, pp. 253-254.

3 «tal»: parla de l'amor che s'accende per riflessione, come il fuoco de gli specchi.

5a «Specchio son io»: perchè m'imprimo de la vostra forma e son bello per questa cagione. Ma intende peravventura de l'animo, perchè l'huomo è l'animo e l'intelletto, come piaceva a' Platonici.

12a «Ma qualunque io mi sia»: assomiglia se stesso a la fonte, come prima haveva fatto a lo specchio, anzi più tosto dice d'esser già trasformato in ispecchio et in fonte, imitando in ciò ANACREONTE, il quale tra le molte trasmutationi ch'egli desiderava di fare, numera queste due. Ma l'affetto del Poeta è maggiore perch'afferma d'essersi trasmutato in quelle forme ne le quali Anacreonte desidera trasformarsi. I versi d'ANACREONTE son questi: «Εγὼ δ'ἴσσοπτρον εἶλω, | ὅπως ἄει Βλέτης Με [...] | γδορ θέλω χυέασαι | ὡπως».

Π 12a ANACREONTE, *Anacr.* 22: 5-6 Εγὼ δ'ἴσσοπτρον εἶλω, | ὅπως ἄει Βλέτης Με [...] | γδορ θέλω χυέασαι | ὡπως
[Εγὼ δ'ἴσσοπτρον εἶην, | ὅπως ἄει Βλέτης με | γδορ θέλω χυέασαι | ὡπως]

◆ **1a** Con un fare scientifico e aristotelico, l'autore illustra la somiglianza tra gli occhi e lo specchio in virtù della loro capacità di trattenere l'aspetto e la forma delle cose grazie all'umore acqueo. Il breve accenno costituisce una sintesi di una ben più ampia trattazione sulla vista e sugli occhi che prende forma ne *Il Messaggero*: «la materia de l'occhio che vogliam chiamarla, materia in cui quel che signoreggia è l'acqua, perché, dovendo ella ricevere l'imagini de le cose visibili e ritenerle non altramente che faccia lo specchio, conveniva che fosse tale che potesse patire e ritenere [...] Ma perché l'occhio è quasi specchio de l'anima, perché in niuna parte esteriore ella più manifesta de le sue operazioni, era ragionevole ch'egli potesse non solo patire, ma operare: e per questa cagione la natura mescolò co 'l cristallo del suo corpo alcuni raggi puri e sottili che sono in lui transfusi o da la più pura parte del sangue ovvero da l'anima stessa, e questi raggi, spargendosi quasi visibilmente da gli occhi, hanno data altrui materia di credere ch'essi, andando a ritrovar l'oggetto, fossero cagione de la vostra veduta. Comunque sia, questi raggi operano ne' corpi altrui non sol come luminosi o come moventi, ma anche come impressi d'altre

qualità. Quinci avviene che, purgandosi la donna del suo soverchio e men puro sangue, suole avere i raggi infetti e contaminati, e se riguarda ne lo specchio, il lascia d'alcuna picciola macchia appannato: e può l'occhio non solo per questo, ma per molt'altre cagioni mandar fuori mista co' raggi alcuna quasi esalazione che lassi impressione» (TASSO, 1998, I, p. 337; cfr. PUZZO 2021-2022, p. 252). Così come nel dialogo, la glossa insiste sulla componente acquea dell'occhio e sull'analogia occhio-specchio. Per la metafora degli occhi come specchi cfr. *Osanna XII, esposizione 1*. ♦ **3** Riprendendo quanto detto nell'*argomento*, l'*esposizione* allude alla teoria della «reflessione», già spiegata in *Osanna CVI, esposizione 14b*; *Osanna CVII, esposizione 7*. ♦ **5a** L'amante è come uno specchio poiché in lui si fissa la forma della donna, divenendo, di conseguenza, bello nell'animo. La trasformazione non concerne il corpo, poiché l'uomo è animo e intelletto, secondo l'insegnamento dei Platonici. ♦ **12a** Il poeta, dopo essersi mutato in specchio, prende le sembianze di una fonte, su imitazione di Anacreonte, il quale nella *Anacreontica XXII* manifesta il desiderio di trasformarsi in forme vicine alla donna amata (nell'*esposizione* si riporta un frammento corrotto del testo greco, con la citazione dei versi 5-6). Rispetto al precedente antico, l'autore cinquecentesco rivendica un maggior «affetto» delle sue immagini poiché, ciò che Anacreonte aveva solo desiderato, in Tasso si presenta come realmente successo (cfr. BASILE 1984, pp. 122-123; PUZZO 2021-2022, pp. 329-330).

CXXXII

Sonetto¹⁰⁰⁵ di risposta a un non identificato sonetto di G. L. Malpiglio¹⁰⁰⁶. Il testo costituisce una piccola pausa metapoetica nella storia dell'amore per Laura, sviluppando un confronto tra il poeta e Apollo, un raffronto che prende le mosse dall'evocazione del mito dafneo¹⁰⁰⁷ e che porta, a poco a poco, a meglio definire la concezione della poesia e il ruolo di Amore. Sebbene, infatti, l'io lirico inseguì Laura, come il dio Apollo tentò di afferrare Dafne¹⁰⁰⁸, egli non detiene l'arte della divinazione e non è il dio greco a ispirare in lui versi, bensì amore che, «lagrimando» (v. 7)¹⁰⁰⁹, detta «soavi accenti» (v. 9). La teorizzazione del fare poetico accennata nel sonetto è messa ulteriormente a fuoco dall'autore nelle due essenziali chiose di commento allegate al testo. In esse Tasso, nel precisare in che termini somigli a Febo, prende le distanze da chi intende la poesia come prodotto del *furor*¹⁰¹⁰, introducendo all'interno del canzoniere *Osanna* il tema dell'arte e della natura regolata della poesia¹⁰¹¹.

Risponde con le medesime rime ad un sonetto del S[ignor] G[iovanlorenzo] Malpiglio nel quale dall'amico era stato chiamato Apolline.

Per ch'io l'aura pur segua, e nel mio pianto

Le preghi, mentre fugge altera e presta,

¹⁰⁰⁵ Schema metrico: ABBA ABBA CDE DCE.

¹⁰⁰⁶ cfr. TASSO 2016, p. 156. Sulla figura di Malpiglio, protagonista del dialogo *Il Malpiglio ovvero de la corte*, si veda SOLERTI 1875, I, pp. 395-396 e note.

¹⁰⁰⁷ La storia di Dafne e Apollo che si interseca nel dettato poetico è motivo ricorrente dei *Fragmenta* cfr. almeno *Rvf XXXIV*.

¹⁰⁰⁸ Per la rappresentazione della famosa scena, Tasso attinge a *Met.* I 579, operando una felice trasposizione del precedente ovidiano con l'aggiunta «Xanto», dettata da ragioni di rima, e modulando il verso su di una fine struttura chiasmica (cfr. TASSO 1994, I, p. 190).

¹⁰⁰⁹ Si noti, a tal proposito, la simmetria interna che il gerundio crea con il sintagma «nel mio pianto» del v. 1.

¹⁰¹⁰ Nel 1577 così Tasso teorizzava il *furor* poetico: « Se la virtù de la poesia m'ha d'alzare al cielo, non è necessario che mi spogliate del corpo; anzi è necessario che non me ne spogliate, perochè 'l poetare (se ben mi ricordo quel ch'udi un giorno a caso ne le nostre scuole, e forse da voi medesimo signor filosofo) non è operazione d'intelletto separato, nè si può egli fare senza fantasmi: anzi, chi ha più bisogno de' fantasmi, che 'l poeta? o qual fu mai buon poeta, in cui la virtù imaginatrice non fosse gagliarda? e che altro è il furor poetico che rapto, che l'imaginazione fa di noi?» (cfr. TASSO 1852-1855, I, *Lettera* n. 94, p. 245).

¹⁰¹¹ Per i termini di tale riflessione che accompagna il poeta cinquecentesco si rimanda a RUSSO 2002, pp. 159 e sgg.

Non sono Apollo con terrena vesta,
Che Peneo vide, e vide Anfriso e Xanto. 4

Nè d'entrar nel suo speco ancor mi vanto,
Se 'l futuro predice e manifesta;
Ma, se mai lagrimando Amor si desta,
Quel ch'ei spira, Malpiglio, io scrivo e canto. 8

Egli dettava già soavi accenti
Quand'io sul Po tessea verdi ghirlande,
E nove rime egli formò pur dianzi, 11

La' ve tra gelide acque e sacre ghiande
Pascere forse potrian le pure menti
Fole più dolci de gl'altrui romanzi. 14

1a «Per ch'io l'aura pur segua»: cioè sono a Febo simile ne l'amore, ma non già ne la virtù de la poesia, nè de la profetia, perchè in lui è divinità e ne gl'inspirati da lui furore. Ma nel Poeta l'una è l'arte, l'altra prudenza.

7-8 «Ma, se mai lagrimando Amor si desta, | Quel ch'ei spira, Malpiglio, io scrivo e canto»: dice per giuoco d'esser ispirato d'Amore, benchè non sia da Febo forse perchè Amore è natural possessore de gli animi nostri.

◆ **1a** Se nel tendere a Laura il poeta-amante è come Apollo che insegue Dafne, egli non è del tutto simile al dio né nella sua capacità divinatoria, poiché è un uomo, né nella poesia, poiché non è animato dal *furor*, come quelli ispirati da Febo, ma ha solo arte e prudenza. Il significato del commento si comprende meglio se si accosta la chiosa ad un passaggio di una lettera del 1583 inviata a Bernardi: «Coloro i quali vogliono che la poesia sia furor poetico ispirato da Fedro e da le Muse non concedono ch'ella sia arte, come Vostra Signoria potrà considerare nello *Ione* di Platone. Comunque sia di due cose l'assicuro: l'una ch'io non sono di que' poeti che non intendono le cose scritte da loro; l'altra, ch'io scrivo con molta fatica la quale non sogliono durare coloro che compongono mossi dal *furor* poetico» (TASSO

1852-1855, II, *Lettera* n. 258, p. 247; cfr. PUZZO 2021-2022, p. 334). L'*esposizione* rivendica, dunque, un'idea di poesia che non trova origine e fondamento nel *furor* poetico, bensì nell'arte, configurandosi come un lento processo elaborativo segnato dalla fatica. ♦ 7-8 Nella finzione lirica è Amore e non Febo a muovere il poeta nella scrittura e nel canto, poiché Amore per natura domina gli animi (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 334). cfr. *Osanna* LXXXIII, *esposizione* 7.

CXXXIII

Ballata di due strofe di schema XyY AbaCYY in cui l'amante dice che, nel guardare la bellezza della sua «donna gentil» (v.1), Amore lo rende cieco (v. 15). L'indicazione data nell'*argomento* «troppo rimirar»¹⁰¹², oltre che anticipare il «veder troppo» del verso 15, sembra quasi riferirsi alla costruzione polisindetica della prima strofa in cui, nell'enumerazione «il bel viso, e 'l vago petto, | e le due nere ciglia» (vv. 1-2), l'autore restituisce l'intensità della visione, la cui inaspettata meraviglia si traduce nell'interrogativa dei vv. 6-7. In una *climax* ascendente, dopo aver evocato le parti anatomiche del viso, del petto e delle ciglia, l'io lirico giunge finalmente agli occhi, «soavi» | tra 'l color bianco e 'l bruno»¹⁰¹³ (v. 11-12), la cui forte luce («luce maggiore» v. 14) abbaglia e acceca l'amante.

Dice che per troppo rimirar la bellezza de la sua Donna diventa cieco.

Donna gentil, mentr'io vi miro e canto,
Mi passa un dolce ardore
Di vena in vena, e mi distrugge il core.

E lodando il bel viso, e 'l vago petto, 5
E le due nere ciglia,
Dico: - Deh qual diletto
E qual dolcezza è questa, e meraviglia? -
Al fin pieno di gioia e di stupore
Non so s'io veggia, o pur d'io prenda errore.

Lasso, io m'abbaglio, e si conforta alcuno 10
Ne' begli occhi soavi,
Tra 'l color bianco e 'l bruno,
Sì come vuol, chi tien del cor le chiavi.
E dimostrando a me luce maggiore,
Per veder troppo, mi fa cieco Amore. 15

¹⁰¹² cfr. *Osanna* CXXXIII, *argomento*.

¹⁰¹³ La seconda nota coloristica richiama il nero delle ciglia (cfr. v. 6).

2-3a «Mi passa un dolce ardore, | Di vena in vena»: Didone appresso VERGILIO nutrice la ferita ne le vene, il Poeta sente il fuoco.

6 «Dico: Deh qual diletto»: la meraviglia è de le cose piacevoli, perch'è de le cose nuove.

8 «Alfine»: nasce la meraviglia da l'incertitudine, perchè si meraviglia colui che non intende la cagione. Ma il saper non è altro che il conoscer le cose per le sue cagioni.

10 «Lasso, io m'abbaglio»: gli occhi fanno diversi effetti, secondo la varia disposition di chi riguarda.

I 8 Alfin] Al fin

♦ **2-3a** L'ardore che sente il poeta è come l'occulto fuoco acceso nelle vene della Didone virgiliana (cfr. *Aen.* IV 1-2: «At regina gravi iam dudum saucia cura | volnus alit venis, et caeco carpitur igni»). ♦ **6** Il senso di meraviglia è in ciò che desta piacere poiché nuovo. ♦ **8** La meraviglia scaturisce dall'incertezza, dal non saper spiegare le cause dei fenomeni, mentre, al contrario, il sapere si basa sulla conoscenza e comprensione dell'origine degli eventi. L'assunto si pone come necessario per la comprensione dei vv. 8-9. ♦ **10** Spiegazione della seconda unità strofica della ballata. È la «disposition» di chi si guarda che può determinare o meno la perdita della vista.

Suo miracolo è questo.

Io d'esca in vece l'avicino al core. -

1a «Con qual focil»: perchè da la selce sfavilla il fuoco, al picchiar del focile, accennando forse che la sua Donna sia dura e fredda come una pietra.

5a «Nè ferro trasse»: la risposta d'Amore, ne la quale egli dice ch'il suo fuoco non è tratto da ferro, cioè che 'l suo amore non è prodotto con molto sforzo de la persona amata.

6a «Ma da la scorza»: «la scorza» è la parte esteriore e significa l'apparenza. è nato dunque per l'apparente cortesia.

7 «E chi serba la fiamma in freddo loco»: cioè l'amore nel suo petto, ch'è tutto freddo.

8a «O chi la temprà in guisa»: ch'ella non s'iamori. Amore di nuovo risponde al dubbio del Poeta, e la risposta è fondata sovra una natural proprietà del lauro, del quale fregandosi insieme la scorza o i rami, suole uscire il fuoco, come scrive TEOFRASTO, e più ampiamente il MATTIOLO, ov'egli tratta di questa materia.

◆ **1a** La chiosa, seppur citi solo il primo emistichio del v. 1, illustra il meccanismo di accensione descritto nei vv. 1-3: la scintilla si genera dallo sfregamento della selce. L'autore esprime, poi, la possibilità che con la pietra, figurante della donna, si alluda alla durezza e alla freddezza di Laura. ◆ **5a** Parafrasi del verso 5. Amore sostiene che la fiamma non è tratta dal «ferro», poiché non prodotto con sforzo dell'amata. ◆ **6a** Nella corrispondenza tra l'alloro e Laura, la scorza dell'albero è l'«apparente cortesia» dell'amata. ◆ **7** Parafrasi del verso. ◆ **8a** La risposta di Amore si basa sulla proprietà dell'alloro, da cui si origina il fuoco sfregando la corteccia o i rami, secondo l'insegnamento di Teofrasto e di Mattiolo. Tasso si fa, dunque, latore di una conoscenza botanica che risale a Teofrasto e a Mattiolo, di cui forse legge il *Compendium de plantis* (cfr. MATTIOLO 1571; TASSO 2016, p. 321).

CXXXV

In un clima oramai mutato rispetto a *Con qual focil meraviglioso, Amore*¹⁰¹⁸, nella ballata *Donna, quella saetta* l'io lirico dice di ardere non più per desiderio di amore, ma per vendetta¹⁰¹⁹. Tasso modella la sintassi sulla testura metrica della lirica (xYY ABC ABC xYY), organizzando il dettato in terzetti che, nella contrapposizione tra passato e presente, danno voce al mutare dello stato d'animo dell'amante¹⁰²⁰. Parlando alla sua amata, l'autore si riferisce prima a un tempo passato, quando, colpito da Amore («il mio Signore», v. 2), fu acceso «d'immenso ardore» (v. 3), poi al presente¹⁰²¹, momento in cui continua a bruciare non per la passione amorosa, come erroneamente pensa la donna (v. 9). L'attenzione converge, dunque, nella chiusa ove, in una struttura chiastica, l'amante esprime la ragione del suo *bramar*, da ricercarsi non in amore, bensì nel «disdegno», nel quale trova gioia il core (vv. 10-12). Nelle glosse esegetiche l'argomentazione della lirica fa leva sugli insegnamenti aristotelici, *auctoritas* non menzionata ma che consente a Tasso di condurre, a partire dal commento di singoli termini, un'analisi delle passioni e delle loro cause¹⁰²².

Dice che 'l suo desiderio non è amoroso, ma di vendetta.

Donna, quella saetta
Onde già mi percosse il mio Signore,
Accese il mio voler d'immenso ardore.

Hor, benchè spenta sia nel petto mio
La brama e 'l foco, pur i' bramo et ardo

5

¹⁰¹⁸ Oltre che per la similarità dello schema metrico e per la scansione sintattica, *Osanna* CXXXV è in connessione con la ballata precedente per i due lemmi in rima «ardore» e «core», posti, in entrambi i componimenti, rispettivamente al v. 3, in *explicit* del primo terzetto, e al v. 12, a conclusione dei due testi.

¹⁰¹⁹ cfr. *Osanna* CXXXV, *argomento*. La ballata richiama, inoltre, i componimenti di *sdegno* per Lucrezia (cfr. TASSO 1994, I, p. 177).

¹⁰²⁰ A movimentare la sintassi l'autore pone tre *enjambements* tra i vv. 1-2, i vv. 4-5 e i vv. 7-8.

¹⁰²¹ Si osservi l'indicatore temporale «hor» (v. 4) in posizione forte a inizio verso.

¹⁰²² PUZZO 2021-2022, p. 293.

Per voi, che fiera quanto bella sete.
Ma la fiamma de l'alma e 'l suo desio
Già non deriva da soave sguardo,
E non è quel che voi forse credete.
Bramo sì, ma vendetta:
E se pur dè gioir, non per amore,
Ma per disdegno homai gioisca il core.

10

2b «il mio Signore»: cioè Amore.

4-5a «Hor benchè spenta sia nel petto mio | La brama, e 'l foco»: cioè il desiderio amoroso, il quale è detto «foco».

5b-6 «pur i' bramo et ardo | Per voi, che fiera quanto bella sete»: dimostra due diverse cagioni di due diverse passioni. Le cause sono la bellezza e la crudeltà: l'una genera amore, l'altra ira. E dice d'arder parimente, perchè l'ira è accension del sangue intorno al core.

10 «Bramo sì, ma vendetta»: diffinisce l'ira per cagione formale, ch'è desiderio di vendetta.

11a «E se pur dè gioir»: quasi il piacer sia altrettanto ne l'ira, quanto ne l'amore. Leggi i Filosofi, ch'hanno scritto dappoi che queste poesie furono divulgate.

◆ **2b** «Il mio Signore» è perifrasi per indicare Amore, riferendosi al dominio di Amore sull'animo del poeta. ◆ **4- 5a** Il «foco» è metafora per designare il «desiderio amoroso». ◆ **5b-6** La glossa rende manifesto il meccanismo delle passioni implicito nella fine struttura chiastica dei versi 5 e 6, secondo cui al bramare del poeta corrisponde la bellezza che genera amore e al suo ardere la crudeltà della donna, da cui si origina l'ira. In una corrispondenza tra «moti de l'anima» e «movimenti del corpo» (cfr. TASSO 1998, I, p. 339), l'ira è poi descritta in termini medici, sostenendo che si tratti del pulsare del sangue intorno al cuore, una definizione che ricorda quanto riferito dall'animo ne *Il Messaggero*: «però ne l'ira il sangue s'accende e il core si muove con moto più veloce» (TASSO 1998, I, p. 339). cfr. la

speculare spiegazione del timore in *Osanna* XCVI, *esposizione* 2b. ♦ **10** L'ira è definita «desiderio di vendetta» come nel secondo libro della *Retorica* di Aristotele (cfr. ARISTOTELE 2014, p. 155, *Ret.* II 1378b). Il relativo passaggio aristotelico non è oggetto di annotazione da parte di Tasso (cfr. ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, c. 51r). cfr. *Osanna* LXXXVIII, *esposizione* 13-14. ♦ **11a** Come nell'amore, anche nell'ira vi è il piacere. Possibile allusione a quanto teorizzato da Aristotele quando sostiene che il piacere nell'ira consiste nella speranza di vendetta (cfr. ARISTOTELE 2014, p. 155, *Ret.* II 1378b). L'autore invita poi alla lettura dei Filosofi, che hanno scritto dopo la divulgazione di queste poesie. Di difficile interpretazione la seconda parte della glossa.

CXXXVI

Il madrigale, dalla «solenne e arcaizzante» testura ABBAaCCADD con un solo settenario fra nove endecasillabi¹⁰²³, sviluppa il motivo, di ascendenza bucolica ed elegiaca, dell'iscrizione arborea¹⁰²⁴. Nel testo, chiamato dall'autore «canzonetta»¹⁰²⁵, si racconta di Amore che, con la stessa saetta d'oro con cui ha procurato al poeta la «mortal ferita» (v. 2)¹⁰²⁶, incide su un tronco di alloro le tre leggi della vita dell'amante: egli dovrà amare e ardere di una fiamma amorosa e potrà trovare ristoro e frescura solo all'ombra del lauro (vv. 5-6)¹⁰²⁷. L'essenza della passione amorosa, racchiusa nelle «dolci» (v. 7), «temute e care» (v. 8) leggi, è poi espressa nella raffinata architettura chiastica del verso 8, impreziosita dall'antitesi «gioisco e moro».

L'unica *esposizione* posposta al componimento offre al contempo una sintesi e un'interpretazione del testo.

Si contengono in questa canzonetta le leggi che scrisse Amore nel tronco d'un lauro.

Con la saetta de la punta d'oro,
Ond'hebbi al petto sì mortal ferita,
Scrisse per leggi Amor de la mia vita,
Nel verde tronco d'un frondoso alloro:
- Ama et ardi; e ristoro
Sia quest'ombra a l'ardor che stilla in pianto. –
Dolci mie leggi, ond'io mi glorio e vanto,
Temute e care, ond'io gioisco e moro,

5

¹⁰²³ cfr. ANSELMi 2014, p. 764. *Chigiano* XC. Rispetto alla redazione *Osanna*, diverso è l'*argomento* preposto al testo: «Dice ch'Amore scrisse con la sua saetta d'oro le leggi della sua vita in [un] lauro» (TASSO 2007, p. 111).

¹⁰²⁴ cfr. ANSELMi 2014, p. 765. Nella tradizione latina il tema è svolto in Virgilio (cfr. *Buc.* V 13-15 e *Buc.* X 53-54), in Ovidio (cfr. *Her.* V 21-30), mentre in quella volgare trova sviluppo in Sannazaro (cfr. *Arcadia*, prologo; I ecl. 103-105; V; XI ecl 101-105). In Tasso è nell'*Aminta* 318-329; 383-387 e in *Ger. Lib.* VII 19. cfr. ANSELMi 2014, p. 765.

¹⁰²⁵ *Osanna* CXXXVI, *argomento*.

¹⁰²⁶ Una lieve connessione con il componimento precedente si scorge nell'elemento della saetta (cfr. *Osanna* CXXXV 1). La clausola «mortal ferita» in rima con vita è già in Della Casa, *Rime* LXXIII. Per la saetta quale strumento proprio di Amore cfr. *Osanna* V, *esposizione* 4 ed *esposizione* 5-6.

¹⁰²⁷ Si noti la perentorietà dei due imperativi «ama et ardi», cui segue la struttura di più ampio respiro, con *enjambement*, in cui il poeta dispiega la terza legge (vv. 5-6).

Se non basta nel tronco, ov'ei mi lima,
Nel mezo del mio petto Amor l'imprima.

10

1a «Con la saetta»: l'istrumento co 'l quale si scrivono l'altre leggi, suole essere la penna; ma queste sono scritte con la saetta per dimostrar la violenza con la quale son date, o la crudeltà. Il legislatore è Amore, il quale dà queste leggi particolari, oltre l'universali, la tavola è il lauro, le leggi sono tre: la prima [5] «ama», per la qual già è comandata la soggettione amorosa; la seconda [5] «ardi», quasi non basti l'amare se non s'ama ardentemente; la terza dimostra il premio, il quale è [6] d'«ombra». Nè si promette altro ristoro. Il Poeta, esclamando per soverchio affetto, le chiama [7] «dolci», havendo risguardo a la dolcezza del refrigerio, e [8] «temute», perch'egli teme di maggior pena, non osservandolo intieramente.

◆ **1a** Diversamente dalle altre leggi, quelle di amore non sono scritte con la penna, bensì con la saetta, a dimostrazione della violenza con la quale sono emesse e la crudeltà del legislatore Amore. Iscritte nel lauro, la prima prevede di amare, prescrizione che sancisce l'assoluta sovranità di amore, la seconda di ardere, poiché non è sufficiente amare, ma bisogna amare «ardentemente». La terza, invece, dice che il «premio» consiste nell'«ombra», ed è proprio per la «dolcezza» del sollievo della frescura che le leggi sono dette dal poeta «dolci», mentre, per la paura di una pena più grande per un non loro corretto rispetto, sono dall'io lirico «temute». Si osservi come, il giudizio espresso da Tasso sia mosso da «soverchio affetto» e non dalla ragione. La glossa ripercorre interamente il testo.

CXXXVII

Sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD¹⁰²⁸. Il poeta, nel descrivere l'affievolirsi delle speranze, le *assomiglia* agli alberi trapiantati il primo di maggio¹⁰²⁹. La connessione tra la fronte e la sirma è ottenuta con l'anafora del «nè», anafora che percorre interamente i vv. 8-11, creando una coesione anche tra le due terzine. Il modello di tale schema espositivo, basato sulla ripetizione della negazione, è da ritrovarsi forse in Petrarca (*Rvf* CCXII) e in Della Casa (*Rime* XXII) anche se, rispetto agli illustri precedenti, Tasso lo colloca nella sirma e non nella fronte del sonetto. Nella prosa esegetica la metafora vegetale con cui l'autore esprime il suo sentire è impiegata per dare una nuova definizione di amore mutuata dalla pratica agricola dell'innesto: così come nell'innesto una pianta viene fatta crescere su di un'altra, nell'amore i due amanti vivono l'uno nell'altro¹⁰³⁰.

Sono assomigliate le sue speranze a gli alberi che si piantano il primo di maggio.

Quest'arbor ch'è traslato al novo maggio,
Lasciando i larghi campi e l'alte rive,
Frondeggia a voi su l'alba; e pur non vive,
Ma consola il morir co 'l vostro raggio. 4

In me troncaste, e con più grave oltraggio,
Voi le speranze, e son di vita hor prive,
E non spiegano i rami a l'aure estive,
Nè ponno verdeggiar qual pino o faggio. 8

Nè basta il vento lor de' miei sospiri,
Nè del mio pianto l'amorosa pioggia,
Ne 'l vostro sol, perchè risplenda e giri. 11

¹⁰²⁸ Nel manoscritto E2, a c. 31r, sotto la didascalia vi è la postilla «Da porre nel sec[on]do libro» (cfr. TASSO 2016, p. 161).

¹⁰²⁹ cfr. *Osanna* CXXXVII, *argomento*.

¹⁰³⁰ cfr. *Osanna* CXXXVII; *esposizione* 12.

Nè cresceranno in disusata foggia
Tra quel lume sereno e i miei desiri,
Se ramo in lauro non s'inesta e poggia.

14

1 «Quest'alber ch'è traslato al novo maggio»: l'albero troncato e trapiantato il primo di maggio, com'è usanza comune di tutta Italia, non ricevendo più nutrimento da la terra, si può dire che sia privo de l'anima vegetativa il cui officio è di nutrire, e per conseguente ch'egli sia morto, nondimeno conserva per molti giorni le foglie verdi. Ma le speranze sono, com'egli dice, [5] «troncante» con maggiore ingiuria, perchè non ritengono più il verde, havendo riguardo a quel verso di DANTE: «Mentre che la speranza ha fior del verde». Quasi voglia dire le mie speranze, per la mutatione de l'amore, non solamente sono collocate in altra parte, ma sono in tutto morte.

9a «Nè basta il vento»: vaghissimamente, con la similitudine de gli alberi, descrive la sua disperatione.

12 «Nè cresceranno in disusata foggia»: aggiunge la conditione per la quale possono ancora haver vita et accrescimento, e questo è l'amor de la sua Donna, significato per l'inesto. Perchè si come ne l'inesto l'una piante vive ne l'altra e produce i frutti, così ne l'amore l'uno amante è solito al vivere ne l'altro.

14 «Se ramo in lauro non s'inesta e poggia»: «poggiar» propriamente è salire il poggio, ma per metafora di piglia per ogni sorta di salita o di inalzarsi o di volare, come prese il PETRARCA dicendo «E fù l'ucel che più per l'aria poggia».

I 1 alber] arbor

II 14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 54, Rvf XXIII: 165 E...l'aria] Et...l'aere

III 14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 54, Rvf XXIII 165: Et fui l'uccel, che piu per l'aere poggia

Postilla: uccel (marg. sn)

◆ **1** Nella chiosa Tasso, per commentare i versi 1-6, dispiega conoscenze botaniche relative al trapianto degli alberi, immagine metaforica del venir meno delle speranze dell'amante. Gli alberi tagliati e trapiantati a maggio, non ricevendo più nutrimento dalla terra, sono per il poeta cinquecentesco privati di «anima vegetativa» e, nonostante siano morti, continuano per giorni ad avere foglie verdi. Le speranze dell'amante sono, invece, «troncate», tagliate con maggiore offesa non conservando il verde poiché «la speranza ha fior del verde» come dice Dante in *Purg.* III 135. L'*esposizione* registra una variante singolare, «alber», non attestata dalla tradizione (cfr. TASSO 2016, p. 323). ◆ **9a** Valutazione poetica della similitudine degli alberi, *vaghissima* per descrivere il venir meno della speranza. ◆ **12** Per l'io lirico la possibilità di restare in vita è legata all'amore della donna che, nel parallelismo albero-amante, corrisponde all'innesto. ◆ **14** Chiosa di natura semantica. Tasso analizza il significato del verbo «poggiar» che, secondo un uso già petrarchesco, può voler dire non solo «salire il poggio», ma anche «volare» (cfr. *Rvf* XXIII 165; cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 54).

CXXXIX

In *Aura*, *c'hor quinci scherzi hor quindi vole*, sonetto di testura ABBA ABBA CDE DEC¹⁰³¹, l'amante prega il vento affinché faccia arrivare alla donna le sue parole d'amore¹⁰³². L'apostrofe alla brezza trova un felice esordio nella prima quartina, tutta vibrante nella descrizione di una meravigliosa ambientazione naturale con gli elementi vegetali tipici del *locus amaenus* bucolico. I mirti, gli allori, i «vaghi fiori» sono frammenti di un paesaggio ove l'aura umanizzata *scherza e vola*¹⁰³³ tra la vegetazione, rubando un prezioso profumo. Toccando la corda della pietà («se pietoso spirito in te mai suole | svegliarsi», vv. 5-6) il poeta invita il vento a lasciare i suoi «lascivi errori» (v. 6) e a dirigersi verso Licori, verso Laura¹⁰³⁴, ritratta mentre cammina¹⁰³⁵ e riportare indietro le parole dello stesso poeta.

Squisita la fattura fonica del testo con l'insistenza sulle due consonanti liquide, la vibrante *r*, elemento fonico caratteristico del verso esordiale, delle rime B, C ed E, e la laterale *l*, «particolarmente preziosa nel bisticcio etimologico del v. 6 (lascia...lascivi)»¹⁰³⁶.

Prega l'Aura che porti le sue parole a la sua Donna.

Aura, c'hor quinci scherzi hor quindi vole,

Fra 'l verde crin de' mirti e de gli allori,

E destando ne' prati i vaghi fiori

Con dolce furto un caro odor n'invole;

4

¹⁰³¹ *Eteree* XV. Il testo, originariamente scritto per Lucrezia Bendidio, è inserito, anche alla luce del gioco onomastico l'aura-Laura, tra le rime per la Peperara. Pochi i ritocchi testuali nel passaggio dal canzoniere giovanile a quello più maturo di *Osanna*, il più vistoso dei quali consiste nell'eliminazione dell'indicazione geografica «Po» del verso 8.

¹⁰³² cfr. *Osanna* CXXXIX, *argomento*. Il motivo virgiliano (*Buc.* III 73), è già accennato in *Osanna* CXVII, *esposizione* 19.

¹⁰³³ La dittologia è nell'*Orlando Furioso* VII 12, 4 (cfr. TASSO 2013 p. 97).

¹⁰³⁴ Il nome bucolico Licoride nell'*Aminta* (*Aminta* I, I 274) è *senhal* per indicare Lucrezia (cfr. TASSO 1994, I, p. 31).

¹⁰³⁵ Sui due versi, posti al centro del sonetto, può aver agito, oltre alla memoria petrarchesca di *Rvf* XXXV 4, ipotesto citato nel commento, quella il ricordo della *Laus Serenae* di Claudiano (vv. 89-92). Ma cfr. anche Guidiccioni, *Rime* 86, 11 e 33, 3-4 (TASSO 2016, p.).

¹⁰³⁶ TASSO 2013, p. 95.

Deh, se pietoso spirto in te mai suole
Svegliarsi, lascia i tuoi lascivi errori,
E colà drizza l'ali, ove Licori
Stampa in riva del fiume herbe e viole. 8

E nel tuo molle sen questi sospiri
Porta, e queste querele alte amorose
La' ve già prima i miei pensier n'andaro. 11

Potrai poi quivi a le vermiglie rose
Involar di sue labra odor più caro,
E riportarlo in cibo a i miei desiri. 14

1 «Aura, c'hor quinci intorno scherzi e vole»: altrimenti si legge: «dura, c'hor quinci scherzi, hor quindi vole». Poeticamente ragiona con l'aura, a la quale attribuisce il destare i fiori, come attribuì il PETRARCA dicendo «E desta i fior tra l'herbe in ciascun prato», perchè l'aure portando l'odor lontano lo fanno sentire. Per questa cagione ancora è detto ch'involino gli odori.

5a «Deh, se pietoso spirto»: perchè l'aura è spirito, **[6]** «errori» le mutationi perch'i venti si mutano.

7a «E colà drizza l'ali»: l'aure sono dipinte alate, perchè niuna cosa è più veloce.

8 «Stampa in riva del fiume herbe e viole»: a differenza di quell'altro: «Ove vestigio human la rena stampi», per dimostrar la vaghezza del luogo nel quale erano sì spessi i fiori, che rimarranno impresi de la forma del piede.

12 «Potrai poi quivi»: leggiadrissimamente conclude invitando l'aura al furto de' più soavi odori.

I 1 Aura, c'hor quinci intorno scherzi e vole] Aura, c'hor quinci scherzi hor quindi vole

◆ **1** La glossa, seppur citi solo il primo verso, offre una parafrasi della prima quartina. Sulla base del precedente letterario di *Rvf XLII 11*, l'aura a cui parla il poeta ha la capacità di risvegliare i fiori e di diffondere il loro profumo, facendolo avvertire a grandi distanze. L'*esposizione* riporta la lezione di 11 e «la variante alternativa è accolta a testo» (cfr. TASSO 2016, p. 324). ◆ **7a** L'iconografia delle aure provviste di ali ben si presta alla loro rappresentazione poiché i venti sono veloci. cfr. *Osanna CXXVIII, esposizione 8a*. ◆ **8** Nella sua riformulazione il verso riprende *Rvf XXXV 5*, mantenendo il lemma petrarchesco «stampare» (cfr. *Rvf XXXV 5*: «Ove vestigio human la rena stampi»). Si osservi come, nel confronto, Tasso ritiene più *vaga* la sua ambientazione ove sono talmente tanti i fiori che, su di essi, camminando rimane impressa la forma del piede. ◆ **12** Parafrasi dei vv. 12-14.

CXL

In *Hor, che l'aura mia dolce altrove spira* si narra della partenza di Laura da Mantova per recarsi nella sua villa di campagna: ne deriva un sonetto¹⁰³⁷ dalle colte reminiscenze letterarie¹⁰³⁸ ove Tasso descrive prima gli effetti dell'assenza della donna dalla città, poi quelli «miracolosi»¹⁰³⁹ del suo arrivo in campagna.

Il modello è Tibullo, come lo stesso autore riconosce nel commento quando accosta i versi latini al proprio sonetto, favorendone un'analisi congiunta. Ma se il lettore subito riconosce nella clausola «di ferro ha 'l core» il dettaglio tibulliano, nel quadro dal vago sapore bucolico, l'autore introduce suggestioni virgiliane con l'immagine di Amore che pasce gli armenti con i «bifolci». Notevole la fattura stilistica del testo che si caratterizza per un andamento fluido suggerito dalle tante inarcature e dai chiasmi dei versi 8 e 14.

Dice che la sua Donna fa miracolosi effetti con la sua presenza e con lo star lontana ne la città e ne la villa similmente.

Hor, che l'aura mia dolce altrove spira
Fra selve e campi, ahi ben di ferro ha 'l core

¹⁰³⁷ Testura metrica: ABBA ABBA CDE EDC. *Chigiano* CXVIII. Più esplicito l'argomento preposto al testo che nel manoscritto autografo è in tal modo formulato: «Nel ritorno de la Signora Laura in villa, dice che la città per la sua lontananza ha perduta ogni gentilezza e le selve l'hanno acquistata» (TASSO 2007, p. 140). Minimi gli interventi sul testo, tra cui il passaggio da «chi vive» del v. 3 a «chi riman», lezione ben più coerente con l'idea della partenza e dell'allontanamento da parte della donna. Per il ruolo svolto dalla lirica negli equilibri interni del *Chigiano* si rimanda a MARTIGNONE 1990a, p. 100.

¹⁰³⁸ Basile individua suggestioni da Pontano, *De am. con.*, II 3 6-10 e dal carne XXXI di Navagero *Ad Galliam rusticantem* (cfr. TASSO 1994, I, p. 183).

¹⁰³⁹ *Osanna* CXL, argomento.

Chi riman qui solingo, ove d'orrore
È cieca valle, di miseria e d'ira. 4

Qui nessun raggio di beltà si mira:
Rustico è fatto, e co' bifolci Amore
Pasce gli armenti, e 'n su l'estivo ardore
Hor tratta il rastro, et hor la falce aggira. 8

O fortunata selva, o liete piagge
Ove le fere, ove le piante e i sassi
Appreso han di valor senso e costume. 11

Hor, che far non potria quel dolce lume,
Se fa, dond'egli parte, ov'egli stassi,
Civili i boschi e le città selvagge? 14

1a «Hor, che l'aura mia dolce»: cioè la mia Donna, la qual per traslatione chiama «aura» sua «dolce».

2b «ahi ben di ferro ha il core»: è imitatione di que' leggiadrissimi versi di TIBULLO: «Rura tenent Cornute meam, villaeque puellam. | Ferreus est heu quisquis in urbe manet. | Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros | Verbaque Aratoris rustica discit Amor». Ma il Poeta usa insieme il luogo de' congiunti, perchè pascendo gli armenti, i bifolci sogliono cantar mandriali et altre compositioni sì fatte.

9 «O fortunata selva, o liete piagge»: cioè per la sua presenza, la qual fa queste meraviglie simili a quelle: «Raccogliete voi piagge i miei desiri, | e tu sasso che spiri | Dolcezza et versi amor d'ogni pendice».

12 «Civili i boschi e le città selvagge»: figura ne la quale il predicato implica contraddittione al soggetto, vaghissimamente usata da nostri poeti.

II 2b TIBULLO 1980, *Eleg.* II, 3: 1 Rura tenent Cornute meam] Rura meam, Cornute, tenant; 2 heu] heu heu

II 9 BEMBO 1966, *Asolani* II, 28: 71 Raccogliete] Ricogliete

◆ **1a** Chiosa di natura retorica. «Aura» è metafora per indicare la donna amata. ◆ **2b** L'*esposizione*, seppur citi solo il secondo emistichio del secondo verso, mette in rilievo la derivazione tematica del sonetto da Tibullo *Eleg.* II 3 di cui Tasso riporta, per operare un confronto con il suo testo, i vv. 1-4. Medesima è l'immagine della durezza del ferro per chi resta in città ma, a differenza dell'ipotesto latino ove è Amore a far apprendere agli agricoltori le parole, nella narrazione tassiana i «bifolci» sono soliti stare con Amore e intonare con lui canti (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 257). ◆ **9** Le «selve» e le «piagge» sono fortunate per la presenza di Laura per i miracolosi effetti che la donna è capace di infondere. Il passo è tematicamente affine ai vv. 71-73 della canzone *Se 'l pensier, che m'ingombra* (*Asolani* II, 28, 71). ◆ **12** Chiosa di carattere retorico tesa a evidenziare i due ossimori del verso 12, «civili i boschi» e «le città selvagge». Si noti, infine, come i sostantivi e gli attributi siano disposti a formare un chiasmo.

CXLI

Posto nella parte centrale della seconda parte del canzoniere *Osanna*, il sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE costituisce «il primo episodio delle avventure alternative all'amore per Laura»¹⁰⁴⁰. Pur ricalcando la testura metrica e l'impianto metaforico del nodo e del fuoco di *Rvf CCLXXI*¹⁰⁴¹, Tasso nella realizzazione del componimento sembra avvicinarsi, più che alla tradizione di Petrarca, al Dante lirico della *Vita Nova*, rimodulando i suoi versi sul sonetto *Io che mi sentì svegliar dentro al core*¹⁰⁴², ove l'io lirico descrive la visione di Amore e delle due donne, monna Vanna e monna Bice¹⁰⁴³. Nei versi 3-4 di *Osanna CXLI*, nel verbo «svegliarsi» e nelle rime in -ore risuona, infatti, l'avvio dantesco, così come il verso 8 ricorda i vv. 9-11 dell'antico archetipo trecentesco¹⁰⁴⁴.

Nelle glosse di commento l'autore si ricollega ad una tradizione interpretativa che risale sì a Dante, ma non al Dante lirico bensì al Dante del *Purgatorio*, proponendo ai lettori frammenti di una più ampia e complessa riflessione sul rapporto tra volontà e determinazioni celesti affrontate ne *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*¹⁰⁴⁵.

Narra come facendo prova d'estinguer uno amore, n'habbia acceso uno altro e racceso il primo similmente.

¹⁰⁴⁰ cfr. VITALE 2019, p. 105. Nell'antica redazione del *Chigiano* (LXXXII) il testo funge da «cerniera» tra la prima e la seconda parte del canzoniere, con il poeta preda di due passioni amorose, quella per Lucrezia e quella per Laura (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 91).

¹⁰⁴¹ cfr. VITALE 2019, p. 129. Il sonetto petrarchesco narra di un amore non per Laura, ma per un'altra donna giunto immediatamente a termine a causa della sua morte. Secondo una linea interpretativa che risale a Bernardino Daniello, recuperata poi in epoca moderna da Bettarini, secondo cui la lirica sancisce l'impossibilità di ogni altra passione amorosa dopo Laura (cfr. BETTARINI 1998, pp. 74-83; VITALE 2019, p. 129, nota 57). Si osservi che Tasso sottolinea la chiosa di Castelvetro relativa alla metafora del nodo, ponendo la postilla «elocuzione» (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Tass. Cr. 14, Parte seconda, c. 18, *Rvf CCLXXI 1**: «ardente nodo adunque chiama l'amore di Laura, nel quale era legato et sentiva pena»).

¹⁰⁴² Testura metrica: ABAB ABAB CDE CDE. Il sonetto è privo di segni tassiani nei suoi due postillati con le rime della *Vita Nuova* (cfr. *Sonetti e canzoni 1527*, 52 D218, c. 7v e *Sonetti e canzoni 1527*, N.A. 332, c. 7v). Per la lettura del testo si rimanda a DANTE 2015, pp. 468-473.

¹⁰⁴³ cfr. VITALE 2019, p. 104.

¹⁰⁴⁴ *ibidem*.

¹⁰⁴⁵ cfr. TASSO 1958, II, II, pp. 830-831. cfr. ARDISSINO 2003.

L'incendio, onde tai raggi uscir già fore,
Rinchiuso è ben, ma in nulla parte spento,
E per nova beltà ne l'alma sento
Svegliarsi un novo, inusitato ardore. 4

Serve indiviso a due tiranni il core;
A' vari oggetti è un pensier fermo e intento,
E per doppia cagion doppio è'l tormento:
Chi mai tai meraviglie udio d'Amore? 8

Lasso e stolto già fui, quando conversi
Incontra 'l Ciel l'armi di sdegno, e volsi
Trionfar di colui che sempre vinse. 11

Chè s'allhora un sol giogo io non sofferi,
Hor due ne porto; e s'un lacciuolo i' sciolsi,
Quegli ordio novo nodo, e 'l vecchio ei strinse. 14

1 «L'incendio, onde tai raggi uscir già fore»: chiama «incendio» l'Amore e «raggi» i segni d'Amore e le dimostrazioni come le poesie e l'altre sì fatte.

3a «E per nova beltà»: descrive il principio d'un nuovo amore, e fu questo soggetto trattato da OVIDIO ne gli Amori in quella elegia la qual comincia [d.].

5a «Serve indiviso»: era il principio de l'amore, però il cuore, quasi regno de l'Amore, non era ancora diviso.

6a «A' vari oggetti»: uno non di numero ma di specie, amoroso come l'altro, o pur di genere o d'analogia.

7 «E per doppia cagion doppio è il tormento»: nondimeno questa non pare meraviglia, ma chi la considera sottilmente è grandissima, perché l'amor suole diminuir per la divisione, e l'uno suole esser quasi trastullo de l'altro, come si raccoglie da que' versi «Ubi tu Pamphilum, ego Phedriam».

9a «Lasso e stolto ben fui»: dimostra come questi amori non fossero per elezione, ma quasi fatali, seguendo il costume de gli altri amanti, i quali danno la colpa a le stelle et al fato de gli errori de la propria volontà, non si ricordando di que' versi: «Qual colpa è de le stelle | O de le cose belle», e di quegli altri: «Il Cielo i nostri movimenti initia | Non dirò tutti, ma posto ch'io il dica | Lume v è dato a bene, et a nequitia, | E libero voler, che s'affatica».

I 9 ben] già

II 9a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 139, *Rvf* LXX: **36** Qual colpa] Che colpa

II 9a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 218v, *Purg.* XVI: **73** Il Cielo i nostri] Lo cielo i vostri; **74** dirò...ch'io il] dico...ch'io'l; **75** nequitia] malitia

III 9a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 218v, *Purg.* XVI 73-76: Lo cielo i vostri movimenti initia | Non dico tutti, ma posto ch'io'l dica, | Lume v'è dato a bene, et a malitia. | Et libero voler; che se fatica

Segni di attenzione: linea vert. marg. sn (la linea comprende una porzione testuale ben più ampia, evidenziando i vv. 64-84)

Postilla: N (marg. sn)

◆ **1** «Incendio» è metafora per Amore, mentre i «raggi» sono i segni della passione amorosa come le poesie o altre simili forme di espressione. ◆ **3a** Nell'attributo «nova» il poeta esprime l'inizio di un nuovo amore configurando una situazione narrativa analoga ad un'elegia ovidiana, per la quale, seppur prevista, non segue alcuna citazione. La lacuna testuale allude, con molta probabilità, ai primi versi dell'elegia di Ovidio «Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas | uno posse aliquem tempore amare duas. | Per te ego decipior, per te deprensus inermis | ecce duas uno tempore turpis amo» (*Amor.* II 10, 1-4; cfr. DI BENEDETTO 2007, p. 74; diversamente, Vania De Maldé rinvia ad un'elegia del terzo libro, *Amor.* III 7. cfr. TASSO 2016, p. 325). ◆ **5a** Parafrasi del verso. Il cuore è definito «regno» di Amore. ◆ **6a** L'autore ragiona sul significato da attribuire all'aggettivo «vari». ◆ **9a** L'io lirico si dichiara vinto nella battaglia contro il cielo, cui segue il sorgere di un nuovo amore (cfr. VITALE 2019, p. 103) che non è espressione del libero arbitrio, bensì del fato, assecondando in questo la consuetudine degli amanti, i quali sono soliti incolpare il destino e le stelle, come descritto da Petrarca in *Rvf* LXX 36-37. Al frammento petrarchesco Tasso affianca una citazione tratta dal sedicesimo canto del *Purgatorio* che pone al centro dell'attenzione il tema dell'autodeterminazione della

volontà e la necessità che essa sia superiore agli influssi celesti (cfr. *Purg.* XVI 73-76; il passo è evidenziato da Tasso a margine del suo postillato della *Commedia* cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 218v). Lo stesso concetto della glossa è affrontato nel *Cataneo conclusioni*, con un analogo «sentore dantesco» (cfr. ARDISSINO 2003, p. 85). L'*esposizione* attesta una variante di C (cfr. TASSO 2016, p. 167 e 325).

CXLIII

Nella volontà propria del canzoniere amoroso tassiano di raffigurare la molteplicità della bellezza femminile¹⁰⁴⁶, *Osanna CXLIII* è il primo di due madrigali incentrati rispettivamente sulla lode degli occhi scuri e degli occhi chiari. Nell'assiduo accostamento dei tratti femminili agli elementi naturali, in *Questo sì puro, e lieto, e dolce raggio*¹⁰⁴⁷ «gli occhi neri e scintillanti» sono paragonati al mare ove si riflettono i raggi del sole¹⁰⁴⁸. Il tema, nonché la trama lessicale dei versi, richiama *Questo sì puro e dolce e lieto raggio* (*Osanna X*)¹⁰⁴⁹, ma, nella rarefatta atmosfera del testo e nell'addensarsi di attributi¹⁰⁵⁰, non si esprime più un «amore perturbato», come nel testo della prima parte del *liber*, ma un sentimento «più tranquillo e più serenamente contemplativo»¹⁰⁵¹.

Il dotto parallelismo sviluppato nei versi per rendere il nero degli occhi è ricondotto, in sede esegetica, a ragioni scientifiche nel desiderio di dare veridicità a quanto rappresentato. E così l'autore sente l'esigenza di dilungarsi sulle peculiarità del sole, dei suoi raggi e sulla natura acquee degli occhi, illustrando, in termini aristotelici, la correlazione tra il loro colore e l'umore cristallino, ritrovando in Aristotele e nel suo *De le parti de gli animali*¹⁰⁵² la fonte della similitudine.

Loda gli occhi negri scintillanti, assomigliandoli al mar profondo in cui risplendono i raggi del sole.

Questo sì puro, e lieto, e dolce raggio
Non è di stella o pur di bianca luna,
Ma par di sole, e sole altro non haggio.
E mentre sete più, luci, tranquille,

¹⁰⁴⁶ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 287.

¹⁰⁴⁷ Schema metrico: ABACBCDEDE.

¹⁰⁴⁸ cfr. *Osanna CXLIII*, argomento.

¹⁰⁴⁹ cfr. MARTINI 1984, p. 107.

¹⁰⁵⁰ «puro, e lieto, e dolce» (v. 1), «tranquille» (v. 4), «soavi e lucide faville» (v. 6), «ardenti e chiari» (v. 7), «alma gentil» (v. 8), «occhi sì cari» (v. 9), «bel sereno, e l'alta pace» (v. 10).

¹⁰⁵¹ cfr. MARTINI 1984, p. 107.

¹⁰⁵² L'opera è letta e annotata con cura da Tasso nella stampa cinquecentesca con il commento di Teodoro cfr. ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27.

Quasi un bel mare il bel profondo inbruna, 5
 Con più soavi e lucide faville.
 O sian lumi d'Amore ardenti e chiari,
 O de l'alma gentil, ch'in voi si mostra,
 Deh, non turbi Fortuna occhi sì cari,
 E 'l bel sereno, e l'alta pace vostra. 10

1 «Questo sì puro, e lieto, e dolce raggio»: questo raggio, che risplende ne gli occhi (dice il Poeta) non è raggio di luna o di stelle, ma di sole, perch'egli è luminoso molto, essendo il lume della cagione di letitia, e le tenebre, a l'incontro, di mestitia, e molto puro. Conditione che parimente s'appartiene al sole, il qual purifica l'aria più di tutti gli altri pianeti.

5a «Quasi un bel mare»: il sensorio de gl'occhi, come dice Aristotele, naturali, ne' piccioli è de la natura de l'acqua e in quelli, come afferma il medesimo ne' libri *De le parti de gli animali*, che son negri, è molto humore, e ciò prova con la similitudine del mare, il quale all'hora ch'è più profondo è più negro.

7a «O sian lumi d'Amore»: cioè «raggi», ad imitatione d'OVIDIO.

8a «O de l'alma gentil»: imita il PETRARCA, il qual disse: «Sì che visibilmente il cor traluce» et in un altro luogo: «De l'alma che traluce come un vetro».

9a «Deh, non turbi»: affettuosamente desidera ch'i begli occhi siano sempre sereni, e chiama **[10b]** «pace» de gli occhi la serenità.

II 8a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 147, *Rvf* LXXII: 7 Si che] quasi

III 8a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 285, *Rvf* CXLVII 13*: CHE TRALUCE COME UN VETRO.) Traluce 19.a. 7. | Certo cristallo, o vetro | Non mostrò mai di fore | Nascosto altro colore | Che l'alma sconsolata assai non mostri | Più chiari i penser nostri.

Segni di attenzione: linea verticale (marg. dx e sn)

Postille: Nota (marg. sn); Nota (marg. sn); Nota (marg. dx); Nota (marg. dx)

◆ **1** Il «puro, e lieto, e dolce raggio» che brilla negli occhi della donna è il raggio del sole, luminoso in quanto portatore di letizia e puro poiché capace di purificare l'aria dei pianeti. ◆ **5a** Gli occhi sono neri per la grande quantità di umore, come spiega Aristotele nel *De le parti de gli animali*. ◆ **7a** I «raggi» di Amore è immagine ovidiana. ◆ **8a** Negli occhi si mostra, come cosa visibile, l'anima della donna così come in Petrarca nello sguardo di Laura traluce il suo cuore (cfr. *Rvf* LXXII 7) e la sua anima (cfr. *Rvf* CXLVII 13). ◆ **9a** L'autore rileva il tono affettuoso del verso 9 dato dall'esclamazione «deh».

CXLIV

Madrigale di testura **ABBAAACC** di soli endecasillabi ove, con toni estremamente delicati, Tasso intesse un elogio degli occhi bianchi. Lo spunto su cui si basa l'associazione tra gli occhi e il mare è aristotelico e nel commento, come si è già osservato per *Osanna CXLIII*, in un incontro tra filosofia naturale e poesia, l'autore riprende il paragone tra le acque del mare e gli occhi della donna, riconducendo ad una spiegazione scientifica «la bianchezza de gl'occhi»¹⁰⁵³: essi sono bianchi per il «poco humore»¹⁰⁵⁴ come teorizzato da Aristotele, fonte simmetricamente citata a margine del precedente madrigale per gli occhi bruni¹⁰⁵⁵.

Loda gli occhi bianchi.

De' vostri occhi sereni il dolce humore,
Quasi un candido mare, ha picciol fondo,
Sì che traluce al mio pensier profondo,
Con dolcissime voglie il nobil core.
Anzi, in quel lucidissimo candore
L'alma si scopre, e no'l perturba Amore,
E non vi sono insidie, o scogli o sirti,
Nè fa tempesta d'amorosi spirti.

5

1a «De' vostri»: la bianchezza de gl'occhi, come afferma **ARISTOTELE** nel medesimo luogo, è cagionata dal poco humore, come avviene parimente nel mare il qual non sia di molta profondità. Laonde il Poeta con gentile artificio, in lodar l'opposto usa il luogo de l'opposto, perchè si manifesta in questi a guisa di fondo quello che ne gl'altri si nasconde, cioè il pensiero o la passione, o altra cosa sì fatta. È trattato questo luogo con molta vaghezza, per esperienza e per prova d'ingegno.

¹⁰⁵³ *Osanna CXLIV, esposizione 1a.*

¹⁰⁵⁴ *Osanna CXLIV, esposizione 1a.*

¹⁰⁵⁵ cfr. *Osanna CXLIII, esposizione 5a.*

7a «E non vi sono»: havendolo assomigliato al mare, dice che non asconde gli scogli o le sarti sotto l'acqua et in somma loda la sincerità.

♦ **1a** Il candore degli occhi è determinato, come dice Aristotele nel *De le parti de gli animali* (cfr. *Osanna CXLIV, esposizione 5a*), dal poco umore così come nel mare poco profondo si vede con facilità il fondale. ♦ **7a** Nel parallelismo tra il mare e gli occhi, alla trasparenza delle acque corrisponde la sincerità.

CXLV

Primo di due sonetti¹⁰⁵⁶ che apre un piccolo nucleo narrativo incentrato sul tema della gelosia¹⁰⁵⁷, un motivo percepito come moderno in quanto parzialmente estraneo all'esperienza petrarchesca¹⁰⁵⁸. Alla pulsione della gelosia Tasso aveva dedicato la stesura di due scritti in prosa, il *Discorso della Gelosia*¹⁰⁵⁹ e il dialogo *Il Forestiero Napolitano overo de la gelosia*¹⁰⁶⁰, passando in rassegna fonti letterarie, medico scientifiche e filosofiche¹⁰⁶¹. Nel primo il poeta cinquecentesco illustra come la gelosia nasca da amore, visto platonicamente come «desiderio di bellezza», e come essa sia legata ad un sentimento di timore, e, in tal modo, definibile come «timore ch'altri posseda la cosa amata»¹⁰⁶², mentre nel secondo l'autore mira a nobilitare la passione,

¹⁰⁵⁶ Schema metrico: ABBA ABBA CDE EDC. Il componimento è anche nel *Chigiano* (*Chigiano* CIV) e precede, come in *Osanna*, il sonetto *Geloso amante, apro mill'occhi e giro* (*Chigiano* CXV), formando un dittico che, per Tomasi, non si accorda bene all'interno della scansione narrativa. La didascalia posta a introduzione del sonetto nel manoscritto autografo aspira, a differenza di quella di *Osanna*, ad una dimensione più universale: «Dice che tutti gli altri dolori d'Amore il facevano più contento, ma la Gelosia accresce il suo tormento» (TASSO 2007, p. 136). Come notato da Ardissino, infine, i «generici» versi incipitari della versione del *Chigiano* (cfr. *Chigiano* CXIV 1-2: «Quel puro ardor che da' fatali giri | Di due stelle serene in me discese») nella riscrittura di *Osanna* tendono ad un innalzamento del dettato lirico, specificando che l'amore non proviene dagli occhi, ma dall'anima immortale (cfr. ARDISSINO 2003, p. 128).

¹⁰⁵⁷ Nella tradizione quattrocentesca e cinquecentesca il motivo è in Lorenzo de' Medici (*Selve*, I), Sannazaro (*Sonetti e canzoni*, 26-27), Ariosto (*Or. Fur.* XXIII 95-136 e XXXI 1-6; *Satire* 5, *Rime*, capitolo 25), Della Casa (*Rime* VIII) e Tansillo (*Sonetti* VII, XVI, XLV, C, CI, CIII). cfr. ANSELMINI 2014, p. 770. Per uno studio della gelosia all'interno della lirica e della trattatistica amorosa del Cinquecento si rimanda al contributo di MILBURN 2003.

¹⁰⁵⁸ La discussione si origina dal quesito se sia possibile o meno amare senza provare gelosia e dall'interpretazione del sonetto CLXXXII dei *Fragmenta* offerta da Vellutello. Negli esegeti cinquecenteschi una forte ambiguità è, difatti, percepita nella lettura dei versi 9-10 e 12-13 di *Amor, che 'ncede il cor d'ardente zelo* («Di queste pene è mia proprio la prima, | arder di e notte [...] | l'altra non già: che'l mio bel foco è tale, | ch'ogni uom pareggia») che sembrerebbero smentire una possibile gelosia del poeta, una passione che viene, però espressamente nominata in *Rvf* CV (cfr. *Rvf* CV 69: «Amor et Gelosia m'anno il cor tolto») e in *Rvf* CXV (cfr. *Rvf* CXV 9-11: «Subito in allegrezza si converse | la gelosia che'n su la prima vista | per sì alto adversario al cor mi nacque»). Per una ricognizione della disputa si veda FAVARO 2021, pp. 40 e sgg.

¹⁰⁵⁹ Si tratta di un testo «pensato per le scuole d'amore e non per le aule socratiche» datato al carnevale 1577 nel quale, ripercorrendo le precedenti trattazioni teoriche, il poeta prova a dare una definizione della passione (cfr. TASSO 1875, II, pp. 175 sgg.). Sul discorso si veda D'AMICO 2005, ove si sottolinea come la gelosia sia spesso funzionale, nelle lettere e in altre opere, alla creazione dell'autoritratto dell'autore. cfr. anche PUZZO 2021-2022, p. 296.

¹⁰⁶⁰ L'opera venne redatta per la prima volta nel 1579 e, in seguito, venne sottoposta al lavoro di revisione tra il 1584 e il 1585 per esser poi stampata nel 1586 nella *Parte quarta* delle *Rime e prose*. Sul dialogo cfr. VAGNI 2019.

¹⁰⁶¹ Testo cardine per lo studio delle passioni è la *Retorica* di Aristotele, ove si sviluppa un'ampia trattazione impostata sul rapporto tra gelosia, invidia ed emulazione.

¹⁰⁶² TASSO 1875, II, p. 175.

facendola rientrare tra le virtù celesti. Una visione della gelosia quale pulsione strettamente legata ad amore e al timore persiste anche nel canzoniere *Osanna*, ove una sua teorizzazione procede attraverso la lettura delle liriche ad essa dedicate e delle chiose poste a commento dei versi da cui emerge con forza il grande desiderio di approfondimento da parte dell'autore¹⁰⁶³. In esse, analogamente a quanto osservato da Vagni per il *Forestiero ovvero de la gelosia*, si avverte, infatti, la volontà tassiana di inserire la riflessione teorica sulla gelosia entro il sistema aristotelico, senza tralasciare il legame con la tradizione lirica trecentesca e contemporanea¹⁰⁶⁴, aspirando a far delle proprie liriche e delle *esposizioni* materia per una più completo ed esaustivo studio di tale specifica pulsione.

Il componimento *Quel puro ardor, che da i lucenti giri* descrive il sopraggiungere della gelosia, stato passionale che, sulla scorta di Varchi e della sua esegesi sul sonetto VIII di Della Casa¹⁰⁶⁵, è visto come affetto non slegato dall'esperienza amorosa, ma parte integrante di essa¹⁰⁶⁶. La congiunzione e la dipendenza tra le due passioni sono finemente rese nel sonetto, mediante un impianto allegorico che prevede l'umanizzarsi di amore e di gelosia: se prima Amore «accese» il cuore dell'amante, ora («hor», v. 9) l'«empia Gelosia» (v. 9) umanizzata si impadronisce del «loco» (v. 9), della

¹⁰⁶³ La sequenza di testi comprende, oltre ad *Osanna CXLV* e *Osanna CXLVI*, la canzone *On ne l'amor, che meschi* (*Osanna CXLVII*), il sonetto *S'amate, vita mia, perchè nel core* (*Osanna CL*) e le stanze *Io son le Gelosia, ch'or mi rivelo* (*Osanna CLVI*). Si noti, inoltre, come la forza coesiva del ciclo sia data dalle glosse esegetiche, le quali spesso dialogano con i due scritti teorici incentrati sulla trattazione della passione. Non si dimentichi, infine, come già nel *Chigiano* vi sia traccia di un piccolo nucleo narrativo sulla gelosia che prende le mosse dal madrigale *Disdegno e Gelosia* (*Chigiano LXIII*) e che si interseca con il tema del mascheramento (*Chigiano LXIV-LXV*), secondo un legame conservato anche nella stampa del 1591. cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 79.

¹⁰⁶⁴ cfr. VAGNI 2019, p. 1106.

¹⁰⁶⁵ cfr. VARCHI 1561. La lezione venne pronunciata nel 1541 presso l'Accademia degli Infiammati (cfr. FAVARO 2021, p. 36).

¹⁰⁶⁶ Diversamente dal Varchi, Agostino Nifo e Piccolomini vedono nella gelosia una pulsione estranea ad amore. Sulla prima carta della stampa del *De pulchro* in uso da Tasso vi è un appunto autografo sul rapporto tra gelosia e amore: «Ricordi se la Gelosia sia difetto o effetto d'Amore. Se Amor è cagione efficiente e effetto se deficiente de facto. La Gelosia è anzi eccesso di passione che difetto. Se l'Amor sia per elettione d'elettione e de le cose che son dirette tutte al fine. La vendetta del fine. Chi elegge la donna se ne serve per [...] suo fine. [...]», (cfr. AGOSTINO NIFO 1529, Stamp. Barb. Cr. Tass. 15). Il postillato è registrato nell'inventario stilato dalla Carini in CARINI 1962, p. 101.

mente e del cuore dell'io lirico un tempo esclusivamente in possesso di Amore¹⁰⁶⁷.

L'ermeneutica dei versi si articola intorno ad alcuni *topoi* della filosofia platonica, citando il *Timeo* nella traduzione latina di Ficino, insistendo sulla connotazione di un amore puro e sulla problematica della bellezza.

Si duole che la Gelosia habbia contaminata la dolcezza e la soavità ch'egli sentiva ne l'amare.

Quel puro ardor, che da i lucenti giri
De l'anima immortale in me discese,
Sì soave alcun tempo il cor m'accese
Che nel pianto gioiva e ne' sospiri. 4

Come minacci Amor, come s'adiri,
Quali sian le vendette e quai l'offese,
Per prova seppi allhor, ne più s'intese
Che beassero altrui pene e martiri. 8

Hor ch'empia Gelosia s'usurpa il loco
Ove sedeva Amor solo in disparte
E fra le dolci fiamme il ghiaccio mesce, 11

M'è l'incendio noioso, e 'l dolor cresce
Sì ch'io ne pero, ahi lasso: hor con quale arte,
Se temprato è dal gel, più m'arde il foco? 14

1 «Quel puro ardor, che da i lucenti giri»: «puro» chiama il suo amore, perch'era amor de la bellezza de l'anima, e da lei cagionato. «Lucenti giri» de l'anima son detti gl'occhi ad imitatione di PLATONE, il qual disse nel

¹⁰⁶⁷ Sapiente la distribuzione dei tempi verbali nel sonetto, con un uso esclusivo del passato nelle due quartine per narrare del precedente dominio indiscusso di Amore e di un equilibrio ormai rotto dall'arrivo di Gelosia, cui si contrappongono i presenti delle terzine.

Timeo: «Principio Dij figuram capitis ad rotunditatem mundi finxere, in eoque; duos illos animae divinos circuitus statuerunt».

3a «Sì soave alcun tempo»: cioè mentre fa puro et acceso da la bellezza de l'animo o solamente, o principalmente.

5a «Come minacci Amor»: dimostra d'haver fatta esperienza de le passioni amoroze.

9 «Hor ch'empia Gelosia s'usurpa il loco»: cioè il cuore o la mente.

11a «E fra le dolci fiamme»: chiama «fiamme» i desideri amorosi e **[11b]** «ghiaccio» il timore o il sospetto de la gelosia.

12a «M'è l'incendio noioso»: cioè l'amare ardentissimamente.

13a «ahi lasso»: si meraviglia come la gelosia possa accrescer l'amore.

III 1 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Timaeus vel de natura, liber XXXII*, c. 715: Principio dij figuram capitis ad rotunditatem mundi finxere, in eoque duos illos animae divinos circuitus statuerunt. Est autem caput membrum corporis divinissimum, reliquorumque membrorum princeps: cui totum corpus connexum dij subesse et parere susserunt.

Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. sn)

Postilla: in capite duos anime circuitus Dij statuerunt (marg. dx)

◆ **1** Il «puro ardor» è l'amore puro perché si origina dalla bellezza dell'anima. I «lucenti giri» dell'anima sono gli occhi e l'espressione è, per Tasso, traduzione poetica dei *circoli divini* di cui parla Platone nel *Timeo*, quando dice che, imitando la forma sferica dell'universo, gli dèi unirono i due circoli divini in un corpo sferico, il capo (cfr. PLATONE 2000, p. 1372, *Timeo* 44D; la citazione tratta dalla versione latina del *Timeo* è annotata dall'autore a margine del suo postillato. cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Timaeus vel de natura, liber XXXII*, c. 715). ◆ **9** Il «loco» usurpato è il cuore o la mente. ◆ **11a** Parafrasi del v. 11. Le «fiamme» sono i desideri amorosi, **[11b]** mentre il «ghiaccio» è il timore che ispira la gelosia. Analogo impianto metaforico è nel *Discorso della gelosia*: «Chi fu mai di voi, cortesi auditori, che tanto o quanto d'amor sentisse, che insieme con le fiamme amoroze non sentisse meschiarsi il ghiaccio della gelosia?» (TASSO 1875, I, p. 180). L'*esposizione* non

svela la vicinanza del verso con Della Casa *Rime* VIII 3: «e, mentre con la fiamma il gelo meschi». ♦ **12a** L'«incendio» è immagine dell'amore appassionato. ♦ **13a** Nel moto esclamativo «ahi lasso» il poeta esprime lo stupore che sente nel veder accrescere l'amore dalla gelosia. Il principio esposto nella chiosa è espresso nella quarantaseiesima *conclusione amorosa*: «La gelosia essere segno certissimo d'ardentissimo amore, ed accrescer l'amore: nè però negarsi, ch'ella non distrugga l'amore» (TASSO 1875, I, p. 69).

CXLVI

Secondo sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE¹⁰⁶⁸ dedicato al tema della gelosia qui affrontato unendo «l'incontenibile ardore del sospetto a scaltrite soluzioni stilistiche, ricche di immagini icastiche e concettose sentenze»¹⁰⁶⁹. Il testo, di cui si citano i primi due versi nel *Discorso della Gelosia*¹⁰⁷⁰, si apre con la rappresentazione allegorica del geloso amante¹⁰⁷¹ che, con mille occhi e mille orecchi, è intento a vedere e ascoltare¹⁰⁷² «di cieco horror larve e spaventi» (v. 3)¹⁰⁷³.

Il tono cupo della prima quartina è preludio per una successione di possibili e tanto temuti scenari in cui la bellezza dell'amata può esser cagione di gelosia e che prendono forma e consistenza nei vv. 5-8, costruiti su una serie di ipotetiche, legate per asindeto. L'impostazione sintattica delle terzine ricalca un sonetto di Guidiccioni *Poi che questa mia donna in terra nacque*¹⁰⁷⁴, lirica non citata nelle chiose di commento, ove l'io lirico manifesta il timore che altri abbiano un rapporto privilegiato con la donna¹⁰⁷⁵, paura egualmente espressa dallo Tasso nello «splendido esito epigrammatico per anafora»¹⁰⁷⁶ del verso 12 («si nieghi a me, pur ch'a ciascun si nieghi»). E, nel caratteristico circuito tassiano tra rime e prose, il principio su cui poggia l'argomentazione

¹⁰⁶⁸ Chigiano CXV. L'unico ritocco testuale che si verifica nel passaggio dalla redazione del Chigiano a quella di *Osanna* riguarda il v. 13 e pertiene la sostituzione nel sintagma «il vivo sole» dell'aggettivo generico «vivo» con l'aggettivo possessivo «mio» ad enfatizzare l'opposizione tra gli altri e l'io lirico.

¹⁰⁶⁹ ANSELMINI 2014, p. 770.

¹⁰⁷⁰ cfr. TASSO 1875, II, p. 179.

¹⁰⁷¹ Il poeta cinquecentesco adatta la topica caratterizzazione della Fama, di Argo e dell'Invidia a quella di Gelosia. cfr. Virgilio, *Aen.* IV 173-190; Ovidio, *Met.* II 625-629 e 768-782. cfr. *ibidem*.

¹⁰⁷² Si osservi la struttura chiastica che si realizza tra «apro mill'occhi e giro | e mille orecchi» (vv. 1-2) e la dittologia verbale «odo e rimiro» (v. 4) e che attraversa l'intera quartina.

¹⁰⁷³ Nella trama lessicale della lirica è degno di attenzione lo spunto dellacasio delle «larve», latinismo impiegato per designare i sospetti della gelosia (cfr. Della Casa, *Rime* VIII 8: «con nove larve a me ritorni e voli?») e che ritorna più volte in tale sezione della stampa a rendere ancor compatta la filiera di testi (cfr. *Osanna* CLV, *Osanna* CLVI, *Osanna* CLIX e *Osanna* CLX). La natura dell'amante geloso che si delinea nei primi versi trova, inoltre, piena aderenza con quanto affermato da Tasso nel *Discorso della Gelosia* proprio dopo la citazione del sonetto: «[la gelosia] la quale è solecita investigatrice di tutte l'azioni e di tutti i pensieri suoi [di amore]» (TASSO 1875, II, p. 179).

¹⁰⁷⁴ cfr. *Rime* XCVIII (LXXIX) 9-14: «Temo che del bel nome parla o scrive, | Chi inanzi a gli occhi soi ride o sospira | Et chi la segue e chi s'accosta seco. | Al fin tanto sospetto meco vive | Ch'io tem'ogn'ombra et odio chi la mira: | Fuss'io senz'occhi o tutto'l mondo ceco».

¹⁰⁷⁵ Schema metrico: L'affinità tra i due sonetti è stata esposta da Tomasi nel corso del seminario *Tasso la gelosia tra rime e prose*.

¹⁰⁷⁶ TASSO 1994, I, p. 103.

della lirica si ritrova in un passaggio del *Discorso della gelosia*: «ciascuno ch'è innamorato, giudica la cosa amata bella; e giudicandola bella, conosce conseguentemente ch'è per se stessa amabile e desiderabile; perchè tale è di sua natura il bello, che alletta a sé il desiderio e l'amore di ciascuno»¹⁰⁷⁷.

Describe in se medesimo la natura e la sollecitudine de gelosi.

Geloso amante, apro mill'occhi e giro,
E mille orecchi ad ogni suono intenti,
E sol di cieco horror larve e spaventi,
Quasi animal ch'adombre, odo e rimiro. 4

S'apre un riso costei, se 'n dolce giro
Lieta rivolge i begli occhi lucenti,
Se tinta di pietà gli altrui lamenti
Accoglie, o move un detto od un sospiro, 8

Temo ch'altri ne goda, e che m'invole
L'aura e la luce; e ben mi duol che spieghi
Raggio di sua bellezza in alcun lato. 11

Si nieghi a me, pur ch'a ciascun si nieghi:
Che quando altrui non splenda il mio bel Sole,
Ne le tenebre ancor vivrò beato. 14

1a «Geloso amante»: finge che 'l geloso sia uno mostro con mille occhi e mille orecchie, ma allegoricamente per **[1b]** «occhi» e per **[2a]** «orecchi» intende i pensieri del geloso.

5a «S'apre un riso costei»: narra molte cose che soglion esser cagion de la gelosia.

¹⁰⁷⁷ TASSO 1875, II, p. 179.

9a «Temo ch'altri ne goda»: dice quel che è la gelosia, cioè timore ch'altri non goda de la bellezza de la cosa amata.

9b-10a «e che m'invole | L'aura e la luce»: pare che 'l sospetto sia tanto che si stenda ancora a le cose impossibili, e somiglia a quello: «Pur come Donna in un vestire schietto | Celi un huom vivo, e sotto un bianco velo».

11a «Si nieghi a me»: descrive la natura del geloso, simile a quella de l'invidioso, la qual, come dice ARISTOTELE nel secondo de la *Retorica*, è molestia, per la prosperità de' simili «Non ut sibi adsit aliquid, sed propter illos». Cioè non si dogliono tanto per la privatione, quanto perchè gl'altri posseggono quello che lor manca, et quella differenza distingue l'invidia da l'emulazione. Perchè l'emulo si duole non perchè gl'altri godano, ma perchè esso non gode similmente. Ma il geloso, per opinione de l'Autore, in ciò è diverso da l'emulo et è più somigliante a colui che porta invidia.

II 9b-10a PETRARCA 1582, Parte prima, cc. 324-325, *Rvf* CLXXXII: 8 bianco] picciol

II 11a ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38, c. 65v, *Rheto Liber Secundus*: adsit aliquid] aliquid sibi

◆ **1a** L'amante geloso è rappresentato come un mostro con mille occhi e mille orecchi, allegoria dei suoi pensieri. ◆ **5a** L'*esposizione*, seppur citi solo il primo emistichio del v. 5, si riferisce ai vv. 5-8, ove il poeta enumera le cause della sua gelosia. ◆ **9a** L'io lirico teme che altri godano dell'oggetto del proprio amore. Tale paura ben si addice alla definizione della gelosia data nel *Discorso sulla Gelosia*: «timore ch'altri posseda la cosa amata» (TASSO 1875, II, p. 175). La glossa esegetica spiega, invece, il verso sostenendo che la gelosia consiste nel timore «ch'altri non goda». ◆ **9b- 10a** Lo stato passionale della gelosia fa sì che l'amante cada quasi in uno stato confusionale da estendere il timore e il sospetto anche a cose impossibili, come la situazione irreali descritta in *Rvf* CLXXXII 7-8 ove in un vestito femminile si cela un uomo. La fonte petrarchesca, già citata in *Osanna* XXVI, *esposizione* 6 (cfr. TASSO 2016, p. 328), risulta coerente con il contesto tassiano teso a rappresentare la non razionalità della gelosia. ◆ **11a** L'*esposizione* riprende la distinzione operata da Camillo Coccapani ne *Il Forestiero Napolitano* (cfr. TASSO 1998, I, p. 202: «L'emulazione è de' beni orrevoli, ma gelosia di quelli che sono

degni d'amore») tra gelosia, invidia ed emulazione messa a punto da Aristotele nel secondo libro della *Retorica* (cfr. ARISTOTELE 2014, *Ret.* 1387b-1388b, p. 209; PRANDI 2014, p. 35). Il geloso per Tasso è più simile all'invidioso che all'emulo, poiché più che soffrire per ciò che gli manca, si duole nel vedere «la prosperità dei simili», secondo un atteggiamento proprio dell'invidia.

CXLVII

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 Abb¹⁰⁷⁸-, la più ricca tra le canzoni del *Canzoniere* di settenari¹⁰⁷⁹. Il componimento, che nel *Chigiano*, con il titolo *O sospetto che 'n bando*, si colloca nel primo libro nella posizione LXIX, si inserisce pienamente tra le rime per Laura all'interno della sezione dedicata alla Gelosia¹⁰⁸⁰. In linea di forte continuità con il sonetto che la precede, come è la stessa didascalia a suggerire¹⁰⁸¹, la canzone narra del sorgere del sospetto nell'animo dell'amante e dell'indebolirsi della speranza, facendo rientrare con quest'ultima il tema della gelosia entro un contesto lirico elegiaco¹⁰⁸².

In un tessuto lessicale fortemente intriso di filosofia, nei primi tre versi l'autore invoca la gelosia, impiegando i termini suggeriti da Aristotele nella *Retorica* («sospetto», «dubbio», «tema»)¹⁰⁸³. La passione è menzionata esplicitamente solo nella chiusa della seconda stanza ove il poeta stabilisce che essa non è «difetto» della sua donna (v. 14)¹⁰⁸⁴ e che tra le sue «cagioni»¹⁰⁸⁵ vi è la bellezza dell'amata e il poco merito dell'amante¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁷⁸ 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 2013, p. 105. La testura è una delle più impiegate nel Cinquecento cfr. *REMCI*, pp. 134-138 e GUIDOLIN 2010, p. 131 e nota.

¹⁰⁷⁹ 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.

¹⁰⁸⁰ Di rilievo il verbo «meschi» del verso esordiale che richiama il «mesce» di *Osanna* CXLV 11.

¹⁰⁸¹ cfr. *Osanna* CXLVII, *argomento*: «Nel medesimo soggetto». L'*argomento* della più antica redazione del *Chigiano* costituisce, invece, un vero e proprio commento del testo, esplicitando che la gelosia sia uno stato passionale che coinvolge solo l'amante: «Mostra che la gelosia è colpa sua, non solo della sua donna, laonde n'accusa sè medesimo e, ricercando l'animo in lei, descrive gli effetti di questa amorosa passione» (TASSO 2007, p. 77).

¹⁰⁸² Come notato da Tomasi la gelosia non esclude la speranza e, in ciò, è diversa dalla disperazione.

¹⁰⁸³ Nei versi iniziali risalta l'*enjambement* che spezza il sirrema predicato-oggetto e l'estrema simmetria data dei gruppi aggettivo- sostantivo - «sollecito dubbio», «fredda tema».

¹⁰⁸⁴ 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 seconda stanza.

¹⁰⁸⁵ *Osanna* CXLVII, *esposizione* 20.

¹⁰⁸⁶ Si osservi, inoltre, la costruzione perfettamente simmetrica dei soggetti, «la sua gran beltate» (v. 22) e «lo mio picciol merto» (v. 23), e il chiasmo della consecutiva («Tal che sei

E proprio un atto di accusa contro l'io lirico apre la terza stanza ove i piedi indipendenti sono uniti dall'anafora della congiunzione «e», mentre la divisione tra la fronte e la sirma è accentuata, non solo dall'assenza di dispositivi di continuità a collegamento delle varie unità, ma anche da un cambiamento nella modalità discorsiva: se a prevalere nei due piedi è l'enunciazione, nella sirma è, invece, la modalità discorsiva dell'allocuzione, con «l'affettuosissima conversione a gli occhi, a le parole, al riso»¹⁰⁸⁷ inscritta entro una squisita successione di strutture chiastiche. 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. La «funzione fatica»¹⁰⁸⁸ delle domande concorre ad accrescere la *gravitas*¹⁰⁸⁹ e tanto la sintassi del primo piede, quanto quella della sirma sono contrassegnate da interrogative dirette di varia estensione, massima di quattro versi -vv. 47-50¹⁰⁹⁰-, e minima di un solo settenario per l'interrogativa della sirma, generando un andamento mosso e non regolare che trova un momento di stasi, dopo una pausa data dall'esclamativa-asseverativa dei vv. 43-45, solo nel distico conclusivo monorimo¹⁰⁹¹.

La quinta 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». La sesta e ultima stanza approfondisce, infine, l'aspetto

colpa mia, non sol mia pena») in cui l'autore torna a rivolgersi alla gelosia, definendo cosa essa rappresenti.

¹⁰⁸⁷ *Osanna* CXLVII, *esposizione* 33.

¹⁰⁸⁸ DANIELE 1983, p. 175.

¹⁰⁸⁹ cfr. TASSO 1964, 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...».

¹⁰⁹⁰ 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. 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, *refrains* iterativi volti a scandire i momenti essenziali della strofa, «Deh» e «Oimé», e le dittologie «asconde e tace», «honora et ama», nella clausola dei vv. 45 e 50.

¹⁰⁹¹ Si noti come dietro l'utilizzo dei due rimanti *s'appaga : vaga*, in una struttura dal carattere sentenzioso, inaugurata dall'avversativa *ma*, si intraveda il dettato petrarchesco di *Rvf* CXXV.

interiore della gelosia che porta ad un'alterazione della percezione dell'amante.

Nelle chiose Tasso non si sofferma in alcun modo sul «lessico di marca dellacasiana»¹⁰⁹² che caratterizza la lirica, ma tratta con disinvoltura l'argomentazione portata avanti nella canzone, trovando un sostegno teorico ai versi nelle sue letture filosofiche, nella *Retorica* di Aristotele e nel *Gorgia* di Platone.

Nel medesimo soggetto.

O ne l'amor che meschi
D'amar novo sospetto,
O sollecito dubbio e fredda tema
Ché pensando t'accresci,
Et avanzi nel petto 5
Quanto la speme si dilegua e scema?
S'amo beltà suprema,
Angelici costumi
E sembianti celesti
E portamenti honesti, 10
Per ch'avien che temendo io mi consumi?
E che mi strugga e roda,
S'altri gli mira e loda?

1 «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

¹⁰⁹² cfr. TOMASI 2013, p. 105.

alla speranza. Laonde alcuni hanno detto che la gelosia è quasi infermità e febre de la speranza ch'al fine l'uccide, convertendosi in disperatione.

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.

Già difetto non sei
De la gentil mia Donna, 15
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, 20
Ch'altrui sì 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, 25
O cruda Gelosia.

14-15 «Già difetto non sei | De la gentil mia Donna»: dice che la gelosia non è difetto de la sua Donna, ne la quale non è altro mancamento che di pietà, e non intende di quella ch'è propriamente pietà, la qual è numerata con l'altre supreme virtù de la mente, cioè con la fede e con la religione, e da alcuni è deffinita culto d'Iddio, ma di quella passione de gl'animi nostri ch'altrimenti è detta misericordia. Perchè questa non ha luogo in coloro che si stimano felici, come insegna ARISTOTELE nel secondo de la *Retorica*.

20 «Pur la tua gran beltate»: dice dove son le cagioni de la gelosia: la bellezza de la sua Donna e'l suo poco merito. E conchiude ch'ella non sia solamente propria [24a] «colpa», ma propria [24b] «pena».

E me stesso n'accuso,

Ch'al mio martir consento
 Sol per troppo voler, per troppo amare;
 E quel che dentro è chiuso, 30
 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, 35
 Che fa nel più secreto
 Albergo l'alma fra celati affetti?
 Fra gli occulti pensieri,
 Che vuol, ch'io tema e sperì?

27 «E me stesso n'accuso»: accusa se medesimo de la gelosia come di proprio difetto, seguendo in ciò la dottrina di PLATONE o di Socrate nel *Gorgia*, e di nuovo assomiglia il geloso ad Argo, o più tosto dice che vorrebbe haver tanti occhi da guardar le cose interiori quanti Argo n'haveva per l'esteriori.

33 «Luci serene e chiare»: affettuosissima conversione a gli occhi, a le parole, al riso.

36-37a «Che fa nel più secreto | Albergo l'alma»: chiama il cuore «albergo de l'anima».

Voi, sospiri cortesi 40
 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. 45
 Oimè, che più le piace?
 Valore o chiara fama,
 O bella giovinezza,
 O giovenil bellezza

O più sangue reale honora et ama? 50
Ma, se d'amor s'appaga,
Forse del nostro è vaga.

40 «Voi sospiri cortesi»: si rivolge a' sospiri, i quali chiama **[41]**
«Messaggeri» con de l'anima e desidera di sapere ove siano inviati, e copre
ad una ad una le ragioni de la gelosia.

È 'l mio vero et ardente,
E per timor non gela,
Né s'estingue per ira o per disdegno, 55
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 60
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. 65

53 «E 'l mio vero et ardente»: narra le qualità del suo amore, dimostrando
com'egli merita **[59-60]** premio e pietà.

[66-78] Mostra come la sua gelosia il mova a sospettare di quelle cose ancora
per le quali gl'altri non sogliono esser gelosi, et accortamente tocca la favola
di Danae, del cui amore acceso, Giove si converti in pioggia doro.

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 70
 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 75
 La ricca pioggia, - e co 'l pensier vaneggio,
 Ché spesso ancor m'adombra
 Duci et Heroi ne l'ombra.

79 «Canzon, pria mancherà fiume, per verno»: questa è lingua, come dicono alcuni, straniera artificiale, perchè il Poeta dà al nome «verno» quella significazione che la voce *hiems* ha fra' Latini alcuna volta, come nel primo de l'*Eneide*: «Accipiunt inimicum hiemem rimisque fatiscunt». La qual significazione gli fu data alcuna volta da Toscani.

II 79 VIRGILIO 1969, *Aen.* I: 123 hiemem] imbrem

◆ **1** La chiosa commenta i diversi epiteti con i quali l'autore chiama la gelosia, «sinonimi» che, come sostiene Aristotele nel terzo libro della *Retorica*, sono utili al poeta per conferire maggior chiarezza al suo discorso (cfr. ARISTOTELE 2014, *Ret.* III 1404b 34-41, p. 315; PUZZO 2021-2022, p. 293). La gelosia è, dunque, quello specifico «sospetto» che si prova in amore, quello stato di «dubbio» e di paura (cfr. *Osanna* CXLVI, *esposizione* 9a) sollecitato e accresciuto dai pensieri e contrario alla speranza. L'*esposizione* arricchisce ulteriormente, rispetto al testo poetico, l'argomentazione circa il rapporto tra gelosia e speranza, stabilendo che la prima sia quasi una patologia, una condizione di infermità, febbre della speranza che potrebbe condurre alla morte, mutandosi in disperazione. Come individuato da Prandi (cfr. PRANDI 2014, p. 37), lo spunto sembra esser suggerito dal *Trattato de l'amore umano* di Flaminio Nobili: «Sì come la febre, quantunque sia segno di vita, nondimeno più tosto a morte che a vita suol condurre così la gelosia [...] più tosto a mortai odio che a vero amore mena altrui» (FLAMINIO DE' NOBILI 1895, c. 36r; il passo è annotato da Tasso con la postilla «la gelosia conduce più tosto a mortale odio che a vero amore»). Analoga riflessione è nel *Discorso della gelosia*: «la

disperazione [...] è in tanto da la gelosia differente, in quanto la febre da la morte è diversa. È la gelosia febre d'amore e della speranza, e la disperazione è morte dell'uno e dell'altro» (TASSO 1875, II, p. 177). ♦ **7a** L'interrogativa dei vv. 7-11 esprime il dubbio se la passione della gelosia pertenga le bellezze dell'animo o del corpo. ♦ **20** Compendio dei versi 20-24. ♦ **27** La gelosia, poiché passione che riguarda il piano interiore dell'io, è vista da Tasso come difetto dell'amante, in accordo con quanto sostenuto da Socrate nel *Gorgia* platonico, e il sospetto che genera in lui fa sì che possa esser paragonato ad Argo, per i suoi mille occhi (cfr. *Osanna* CXLVI 1 e *Osanna* CXLVI, *esposizione* 1). Diversa è l'opinione espressa dall'autore nella *conclusione* XLVII: «La gelosia ch'è nell'amante, se pur è difetto, esser difetto non dell'amante ma della amata» (TASSO 1875, I, p. 69). ♦ **33** Chiosa di natura retorica. L'autore rileva la triplice apostrofe agli occhi, alle parole e al riso dei vv. 33-35. ♦ **36-37a** L'«albergo de l'anima» è il cuore, secondo un'immagine di origine petrarchesca (cfr. *Rvf* XLV 6: «scacciato dal mio dolce albergo fora»), poi ripresa da Della Casa (cfr. *Rime* XLV 5: «che chiuso a sera il dolce albergo trove»). I due modelli non sono citati nel commento. ♦ **40** La chiosa espone il contenuto della quarta stanza. ♦ **53** La glossa sintetizza la trattazione della quinta strofe. ♦ **[66-78]** La passione della gelosia induce l'io lirico a sospettare di ciò per cui gli altri non sono gelosi. Evocando la favola mitologica di Giove e Danae, e della trasformazione del dio in pioggia per ricongiungersi con la fanciulla (cfr. OVIDIO, *Met.* IV 611; cfr. TASSO 2016, p. 329) il poeta dimostra come l'amante possa essere geloso degli elementi del creato. ♦ **79** Con il termine «verno» il poeta intende non la primavera, bensì l'inverno, secondo un'accezione di significato che Tasso ritrova nei poeti toscani (nel rinvio ai «poeti toscani» vi è una probabile allusione a Petrarca cfr. ad esempio *Rvf* XLVI 2). L'autore cinquecentesco porta a sostegno del suo *usus* un verso di Virgilio, trascritto erroneamente proprio in corrispondenza del lemma «hiems» (cfr. *Aen.* I 123).

CXLVIII

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DEC in cui il poeta celebra il ritorno di Laura in città¹⁰⁹³, preoccupandosi di come la donna che ama possa difendersi, nel corso del viaggio, dalla calura estiva. Da un punto di vista strutturale la lirica mostra una compattezza tra fronte e sirma, data dal moto interrogativo dei vv. 1-4¹⁰⁹⁴, ripreso poi in apertura della seconda terzina, e dalla simmetria che si instaura tra l'*incipit* della seconda quartina «ben è degna» (v. 5) e l'esordio della prima terzina «Degna, ch'essendo» (v. 9).

Il componimento termina, infine, con un distico di gusto epigrammatico, ove l'amante, con una preziosa suggestione mitologica, spera di essere come Automedonte, l'auriga di Achille, o come Fetonte.

*Nel ritorno de la S[ignora] L[aura] a la città, le prega felice viaggio,
dimostrando la sua eccellenza per la quale è degna d'esser favorita dal Cielo
e da la Natura.*

Hor che riede Madonna al bel soggiorno,
Chi la defende da l'estiva arsura?
O qual frondoso calle o selva oscura
Le rose adombra, ond'è quel viso adorno? 4

Ben ella è degna, a cui di nubi intorno
Humide e fresche tessa un vel Natura,
E stilli il Ciel pioggia più dolce e pura,
E desti l'aure e tempri il caldo giorno. 8

Degna, ch'essendo il sol ne l'orizzonte
Cinto di raggi, da' sentieri usati

¹⁰⁹³ *Chigiano* XCVIII. Il sonetto nel manoscritto autografo «introduce il secondo motivo dinamico del canzoniere, quello del ritorno di Laura in città *essendo di state*, e il distacco dal poeta giustifica la presenza a questo punto di C2a dei testi di lontananza che seguono» (MARTIGNONE 1990a, p. 93). Si osservi, inoltre, come la precedente didascalia contenga, a differenza di quella redatta per *Osanna*, la precisazione temporale *di state*: «Nel ritorno della Signora Laura a la città, essendo di state e grandissimo caldo» (TASSO 2007, p. 119).

¹⁰⁹⁴ I primi quattro versi sono bipartiti nelle due interrogative.

Torca il gran carro, sol per farle honore. 11

Ma 'l suo chi regge per campagne e prati?

Oh pur foss'io, ma con sua pace, Amore,

L'Automedon un giorno, e poi Fetonte. 14

1 «Hor che riede Madonna al bel soggiorno»: «bello» chiama il palazzo de la città dove soleva habitare.

2 «Chi la defende da l'estiva arsura?»: è detto interrogatione, per dimostrar la sua delicata natura et il caldo de la stagione.

3a «O qual calle frondoso»: quasi accennando che per lei dovevano esser fatte le strade ombrose e le selve, dove potesse ripararsi dal sole.

5a «Ben ella è degna»: par che voglia conchiudere dal più al meno in questo modo: s'è degna per la sua bellezza e nobiltà che la natura et il cielo et il sole, havendo risguardo a la sua bellezza, le facciano honore, quanto sarebbe più meritevole che l'artificio de gli homini facesse le strade ricoperte da gli alberi et i boschi dove potesse ricoverarsi ne la più calda hora del giorno.

13a «O pur foss'io»: affettuosamente desidera di guardar il suo carro, quantunque ne dovesse avvenire, che 'l suo fine fosse simigliante a quel di Fetonte, cioè ch'egli morisse per l'incendio de la sua bellezza.

14a «L'Automedon un giorno»: Automedone fu carattere d'Achille, ma si prende per ogni carattere fortunato per l'essercitio suo e per la gloria de la persona ch'egli guida, come il prese il PETRARCA dicendo di coloro che conducevano M[adonna] L[aura] e le compagne: «Felice Automedon, felice Tifi | Che conduceste si leggiadra gente».

I 3a O qual calle frondoso] O qual frondoso calle

II 14a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, c. 389, Rvf CCXXV: 13 Tifi] Tippi

III 14a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, c. 389, *Rvf* CCXXV 13-14: Felice Automedon, felice Tippi
| Che conduceste sì leggiadra gente
Segni di attenzione: linea vert. marg. sn

◆ **2** Nell'interrogativa il poeta manifesta la sua preoccupazione per la sofferenza che potrebbe arrecare all'amata l'intensa calura estiva. ◆ **3a** Nella seconda interrogativa l'autore esprime la necessità per Laura che le strade da lei percorse siano ombreggiate in modo che l'amata possa ripararsi dal sole. ◆ **5** Tasso dà una giustificazione di quanto affermato in *Osanna CXLVIII*, *esposizione* 3a: così come la natura, il cielo e il sole rendono onore alla donna per la sua bellezza, in terra gli uomini dovrebbero fare altrettanto, rendendo ombreggiate le vie con alberi e boschi. ◆ **13a** L'io lirico palesa il suo desiderio di «guardar il suo carro», anche a costo di poter trovare la morte, così come nel mito di Fetonte. ◆ **14** L'esclamazione traduce il desiderio di poter, almeno per un giorno, assumere le vesti di Automedonte, il mitico auriga di Achille. Il personaggio è già impiegato come figura antonomastica in Petrarca (cfr. *Rvf* CCXXV 13-14; i versi riportati nella glossa sono evidenziati da Tasso con una linea verticale cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, c. 389).

CXLIX

Sonetto di testura nobilissima ABBA ABBA CDE CDE scritto in risposta ad un testo di Annibal Pocaterra¹⁰⁹⁵, identificato da Arnaldo di Benedetto nel madrigale *S'arde, qual meraviglia*¹⁰⁹⁶ sulla base della ripresa delle parole-immagini «padre» (v. 6) e «figlia del sole» (v. 5)¹⁰⁹⁷. Lo spunto madrigalistico che prendeva avvio dal bisticcio semantico l'aura-Laura è rimodulato in un sonetto ove l'amata è rievocata nel suo consueto attributo metaforico del vento soave, al cui spirare corrisponde la gioia del cuore (vv. 1-2) e la dolcezza del canto capace di porre fine all'ira (v. 4), e come «aura vital» e «serena» (v. 9, è in grado di placare le «passioni de l'animo»¹⁰⁹⁸.

Risponde al Si[gnor] Annibal Pocaterra.

L'aura soave, al cui spirar respira
E gioisce il tuo cor nel foco ardente,
La dolcezza, onde pasce Amor la mente,
Indi sparge nel canto, e placa ogn'ira. 4

Nè mai figlia del Sol, che nasce e gira
Co 'l Padre, e more al suo cader sovente,
Sì placida ver noi de l'oriente
Tra mille odori mormorando spira. 8

Ma se l'aura vital, l'aura serena
Che le procelle e le tempeste acqueta,
E i vaghi accenti tuoi rende più chiari, 11

¹⁰⁹⁵ Nella Biblioteca Estense di Modena di Annibale Pocaterra si conserva un manoscritto apografo con sessantacinque testi con il titolo *Poesie amoroze* (α M. 8. 12= It. 729, cc. 52r-71v). cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 288. Il poeta è scelto da Tasso come interlocutore del dialogo *Il Gonzaga secondo overo del giuoco*.

¹⁰⁹⁶ Si riporta di seguito il testo: S'arde, qual meraviglia, | L'AURA mia, che simile | virtù dal padre apprende, | figlia del Sol che tutto alluma e' ncende? | Anzi è di lui maggiore | (opra solo d'Amore): | ché, dove i corpi son terrena e vile | esca de' suoi ardori, | questa è fiamma de l'alma, ardor de i cori.

¹⁰⁹⁷ cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 288.

¹⁰⁹⁸ *Osanna CXLIX, esposizione 9a.*

A me si volge, addolcirà la pena,
E faremo armonia dolente e lieta
Di spirti dolci, e di sospiri amari.

14

1a «L'aura soave»: cioè la Donna amata da lui, la qual con la dolcezza del canto temprava l'ardente amore di ciascuno.

5a «Nè mai figlia del Sol»: chiama l'aura «figlia del Sole», perch' il sole attrahendo su l'essalationi de le quali si generano i venti, si può dir che sia la cagione efficiente che nasce e gira. Perchè molte volte alcuni venti si levano la mattina e cessano la sera doppo il tramontar del sole.

7-8a «Sì placida ver noi da l'oriente | Tra mille odori»: perchè ne l'oriente nascono gli odori, o havendo riguardo al sito particolare per lo quale passava il vento.

9a «Ma se l'aura»: loda la sua Donna sotto metafora, overo per **[10]** «tempeste e procelle» intende le passioni de l'animo che sono, come dice PETRARCA, «Venti contrari a la vita serena».

I 7-8a da] de

III 9a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 251, Rvf CXXVIII 105: Venti contrati a la vita serena

Postille: elocuzione; elocuzione (marg. dx)

◆ **1a** Il poeta si rivolge alla donna chiamandola «aura soave» che con il suo dolce canto temprava l'ardente amore di ciascuno. ◆ **5a** L'autore fornisce una spiegazione scientifica dell'epiteto riservato alla donna. Laura può esser nominata «figlia del Sole» in quanto i venti vengono generati dalla differente azione di riscaldamento che il Sole esercita sulle terre e sulle acque, il che giustifica il soffiare di quei venti che si alzano la mattina per poi cessare al tramonto. ◆ **7-8a** cfr. *Osanna* CIX, *esposizione* 1-2a. ◆ **9a** L'aura è metafora per indicare Laura. Della donna si loda la capacità di placare le «tempeste e procelle» dell'animo, metafora di uso già petrarchesco per indicare le «passioni» (cfr. Rvf CXXVIII 105; il verso citato è sottolineato ed

evidenziato con la postilla «elocuzione» in PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 251).

CL

In *S'amate, vita mia, perché nel core*, sonetto di schema ABBA ABBA CDE EDC¹⁰⁹⁹, così come suggerisce lo stesso verbo dell'*argomento* «persuade», il poeta, rivolgendosi all'amata, tenta di distoglierla dalla gelosia¹¹⁰⁰. Nelle due quartine sintatticamente legate e inaugurate da una interrogativa ove emblematicamente ricorrono in posizione di rilievo i due termini chiave «tema» e «desire» (v.2), l'amante si inoltra in una serrata argomentazione finalizzata a convincere la donna a non esser «gelosa e fredda ne l'amare»¹¹⁰¹, confidando, nelle terzine che la «fede» e il «moderato ardire» (v. 12) possano liberare Laura dall'inganno e sé stesso dalla pena (vv. 12-13).

Con estrema abilità, nelle *esposizioni* Tasso teorizza l'impossibilità di conciliare lo stato passionale della gelosia con l'amore dell'animo, facendo ricorso alle sue solide conoscenze aristoteliche sugli stati passionali reimpiegate per una solida scansione logica e progressione argomentativa.

Persuade la S[ignora] Laura] che non sia gelosa e fredda ne l'amare.

S'amate, vita mia, perché nel core

Tema e desire è ne l'istesso loco?

Se l'uno affetto è gelo, e l'altro è foco,

Il ghiaccio si dilegui al vivo ardore,

4

Né' n petto giovenil paventi Amore,

Nè ceda nel suo regno a poco a poco

Gelida amante; e non prendiate a gioco

Come i vostri dilette il mio dolore.

8

Io tutto avampo, e voi credete a pena

Che si riscaldi a gli amorosi rai

¹⁰⁹⁹ In E1 vi è la didascalia «Pongasi nel primo libro» (cfr. TASSO 2016, p. 179).

¹¹⁰⁰ cfr. *Osanna CL, argomento*.

¹¹⁰¹ *Osanna CL, argomento*.

Quel possente voler, che nulla affrena. 11

Gran fede, e moderato ardire homai
Voi d'inganno fuor tragga e me di pena,
Pur ch'io gioisca quanto già sperai. 14

1-2 «S'amate, vita mia, perché nel core | Tema e desire è ne l'istesso loco»: può parer sciocca la domanda, perché è proprio de gli amanti il temere. Tutta volta il Poeta non parla d'ogni timore, ma di quello de la gelosia, né d'ogni amore, ma de l'amor de l'animo al qual è contrario il timor de la gelosia, o almeno ripugnante.

3 «Se l'uno affetto è gelo, e l'altro è foco»: i contrari son quelli che vicendevolmente si distruggono.

5 «Ne' n petto giovenil paventi Amore»: perché il timore conviene più tosto a vecchi e la speranza a' giovani, come dice ARISTOTELE nel secondo de la *Retorica*.

6a «Nè ceda nel suo regno»: chiama «regno» d'Amor gli animi de gli amanti.

7a «Gelida amante»: la riprende come fredda e come miscredente ne l'amore.

12a «Gran fede»: perché ella è virtù ne la quale non può essere eccesso.

12b «e moderato ardire»: perché in tutte le passioni de l'animo si ricerca alcun moderamento.

13a «Voi d'inganno fuor tragga»: et questo pare officio de la fede.

13b «e me di pena»: de la fede e de l'ardire parimente.

14 «Pur ch'io gioisca, quanto già sperai»: accioché la speranza non sia fallace, il piacere dee esser uguale a quella.

♦ **1-2** Nell'*esposizione* il poeta è intento a dimostrare la ragionevolezza della domanda esposta nei vv. 1-2 che poggia sul timore proprio degli amanti. Specifica, inoltre, che non si vuole intendere una generica paura, ma quella della gelosia (cfr. *Osanna CXLVI, esposizione 9a; Osanna CXLVII, esposizione 1*), così come non si fa riferimento a un amore qualsiasi, ma all'amore dell'animo che «è contrario alla gelosia». L'amante si stupisce, dunque, della gelosia provata da Laura. ♦ **3** Spiegazione dei vv. 3-4: se due contrari si distruggono allora il ghiaccio deve fondersi al contatto con il fuoco. ♦ **5** Amore non può insidiare un sentimento di timore nell'animo del giovane amante poiché ai giovani si addice la speranza e non la paura, riservata, invece, agli anziani, come insegna Aristotele nel secondo libro della *Retorica* (cfr. ARISTOTELE 2014, p. 227, *Ret.* II 1390a; cfr. TASSO 1994, I, p. 173). ♦ **6a** Gli animi degli amanti sono il luogo ove Amore esercita la sua signoria. ♦ **7a** L'aggettivo «gelida» risuona come un rimprovero nei confronti di Laura. cfr. *Osanna CL, esposizione 1-2*. ♦ **14** Condizione necessaria della speranza è che essa sia pari alla gioia.

CLI

Nel sonetto di testura nobilissima ABBA ABBA CDE CDE l'amante, nel ripercorrere la sua storia d'amore, rivendica il grande valore della sua passione, riconoscendo, invece, in Laura solo crudeltà. Il testo è organizzato in una chiara e lineare architettura espositiva volta a dimostrare la tesi del poeta¹¹⁰², in un fluido argomentare che valica i confini della partizione metrica della sirma, servendosi di un legame sintattico tra la seconda quartina e la prima terzina¹¹⁰³. Dopo aver presentato le «dimostrazioni» e i «segni»¹¹⁰⁴ del suo amore, l'io lirico denuncia il contrasto tra sé e la donna¹¹⁰⁵ che sembra preferire a lui chi «la prende a gioco» (v. 14) e l'interrogativa, sul finire della lirica, non fa che acuire il tormento dell'amante¹¹⁰⁶.

Loda il suo amore et accusa la crudeltà de la sua Donna.

Amor non è che si descriva o conte
Maggior di quello onde m'ardete il core;
E ben de l'alma il volontario ardore
Vi dimostrarai ne gli occhi e ne la fronte, 4

E tutte l'opre a riverirvi pronte,
E le parole intente a farvi honore;
Nè darvi pegni di verace amore
Potea più certi, e n'hebbi oltraggi et onte, 8

Quando, sprezzata grande e chiara fiamma,
Tanto gradiste, per fallace segno,
Di novo amante oscuro e picciol foco. 11

¹¹⁰² Significativo l'utilizzo, nelle chiose di commento, di espressioni come «per dimostrar» o «dimostrazioni» (cfr. *Osanna CLI*, esposizione 3a e *Osanna CLI*, esposizione 4).

¹¹⁰³ Si noti, inoltre, l'efficacia espositiva dell'enumerazione posta in apertura della seconda quartina.

¹¹⁰⁴ *Osanna CLI*, esposizione 4.

¹¹⁰⁵ «Crudele», l'epiteto a lei riservato e collocato in posizione di rilievo fa divenire più esplicito la diversità tra Laura e l'io lirico.

¹¹⁰⁶ Su tale elemento Tasso ritorna in sede di commento. cfr. *Osanna CLI*, esposizione 12a.

Crudel, d'huom che si strugge a dramma a dramma,
Perché mille sospiri havere a sdegno,
E sospirar per chi se 'l prende a gioco?

14

1 «Amor non è, che si descriva, o conte»: cioè non si trova Amor, del qual si scriva o ragioni, maggior del mio.

3a «E ben de l'alma»: aggiunge a la prima conditione la seconda, cioè a l'esser grande l'esser volontario, per dimostrar ch'egli durerà lungamente, perciocchè se le cose violente e fatte per forza non sono durevoli, quelle all'incontro che si fanno volontariamente deono conservarsi lungo tempo.

4 «Vi dimostrarai ne gli occhi e ne la fronte» parla de le demonstrationi e de' segni de l'amore.

9a «Quando, sprezzata»: hor dimostra la crudeltà de la sua Donna, e la mala elettione di lei ne gli opposti: disprezzar [**9b**] «grande e chiara fiamma», per [**10b**] «oscuro e picciol foco».

12a «Crudel»: l'interrogatore aggiunge forza a le parole, perchè la dimanda è di cosa di cui non si può leggeri render la cagione.

◆ **1** Parafrasi del primo verso. ◆ **3a** Il carattere volontario di amore fa sì che possa durare a lungo, al contrario di ciò che è fatto con violenza e con forza. ◆ **4** Spiegazione del verso: negli occhi e nella fronte l'io lirico manifesta i «segni de l'amore». ◆ **9a** La crudeltà di Laura si manifesta nel disprezzo che ella nutre nei confronti del poeta e della sua «grande e chiara fiamma, e nel preferirgli, invece, un «oscuro e picciol fuoco». L'ossimoro non è evidenziato nella glossa. ◆ **12a** *Esposizione* di natura stilistica. Introducendo con «crudele» la domanda, il poeta accresce l'intensità del discorso. Tale scelta è giustificata alla luce della sofferenza che gli procurerebbe la risposta.

CLII

La ballata *Donna bella e gentil, del vostro petto* di schema XYyX ABC BDC EeX presenta, come già indicato da Solerti, un'anomalia rimica in corrispondenza della prima mutazione che, corretta, porterebbe allo schema XYyX ABC BAC DdX¹¹⁰⁷. Così come nel sonetto precedente, il poeta tratteggia la distanza che intercorre tra sé e l'amata, rendendo nota la differenza tra gli «affetti», le passioni della donna e il suo sentire¹¹⁰⁸. Dalla dittologia «odio et amore» del v. 2 si irradia nei versi un gioco di ripetizioni del verbo «amore», ripreso nelle varie frasi mutando il tempo verbale, la persona e il numero del verbo, quasi *refrain* lirico che informa la lingua di un testo che trova la sua espressività ed evoluzione interna proprio nella figura retorica del poliptoto.

Nel commento Tasso esplicita la qualità dell'amore mediante la citazione di un noto versetto biblico, connotando la sua passione come forma di «amore di carità»¹¹⁰⁹.

Dimostra quanta differenza sia fra gli affetti de la sua Donna et i suoi medesimi.

Donna bella e gentil, del vostro petto
Son passioni eguali odio et amore,
Ma non già del mio core,
Dove l'un vive e spento è l'altro affetto.

Anzi più tosto non vi nacque mai 5
L'odio crudele, e nascer non potra;
Ma v'amai, se m'amaste, et hor non meno
V'amo, che voi m'odiate e sete ria,
Come a la mia fortuna et a voi piacque.

Perché non ama la sua Donna a pieno 10

¹¹⁰⁷ Solerti ipotizza che il v. 5 «dovesse terminare con *nacque* e rimare col nono» (TASSO 1898-1902, II, p. 34 e nota), lezione non riscontrata in nessuna stampa. Sull'argomento è ritornato poi Daniele in DANIELE 1994, p. 269.

¹¹⁰⁸ cfr. *Osanna* CLII, *argomento*

¹¹⁰⁹ cfr. *Osanna* CLII, *esposizione* 13.

Chi l'ama sol quando la stima amante.

Non, no, non se ne vante:

V'amo io nemica, e quinci honore aspetto.

1-2 «Donna bella, e gentil, del vostro petto | Son passioni eguali odio et amore»: l'«odio et l'amore» son passioni «eguali», non assolutamente, ma «del vostro petto»: non assolutamente, perchè l'amore è di maggior forza. Laonde alcuno ha creduto che l'amore e l'odio non siano contrari, se contrari sono quelli c'hanno equal possanza. E questa opinione difese il Poeta ne le sue conditioni: **[3-4]** «Ma non già del mio core | Dove l'un vive, e spento è l'altro affetto» perch' il più potente ha ucciso il meno.

[5a] «Anzi più tosto»: è correttione de le cose dette.

7a «Ma v'amai, se m'amaste»: dimostra quanta sia la costanza del suo amore, poi ch'ama non essendo riamato.

13 «V'amo nemica, e quinci honore aspetto»: accenna ch'è 'l suo amore non di concupiscenza, ma di carità, secondo quell'ammaestramento: «Diligite inimicos vestros, etc.»

I 13 V'amo nemica] V'amo io nemica

♦ **1-2** L'amore e l'odio non possono essere definiti contrari, poiché in tal caso avrebbero la stessa forza. ♦ **7a** Nel poliptoto, reso prezioso dalla struttura ipotetica, il poeta evidenzia la costanza del suo amore, che consiste nell'amare malgrado il non esser ricambiato. ♦ **13** Nell'amare la sua nemica, l'amore nutrito dall'io lirico è un amore di carità e non di concupiscenza secondo l'insegnamento di Matteo e di Luca del «dilige inimicos vestros» (*Mt* 5, 44 e *Lc* 6, 35; cfr. TASSO 2016, p. 332). L'*esposizione* registra una variante singolare (cfr. *ibidem*).

Gli alti costumi e le virtuti anch'elle;
Et un diaspro intorno il cor v'ha cinto, 15
E voi sete la duce, Amore il vinto.

1a «Ha gigli e rose»: che nascono ne la superficie de la terra.

2a «E due stelle serene»: che risplendono nel cielo.

2b «e mille raggi»: che si spargono per tutte le parti del mondo, tanta è la eccellenza et la meraviglia de la vostra bellezza che raccoglie tutte queste eccellenze e queste meraviglie.

4 «Onde sua primavera è' l suo tesoro»: se la primavera è «tesoro», i fiori son [5] «gemme». La primavera è tesoro perchè l'una e l'altra cosa fu detta da poeti, ma il Poeta conchiude nuovamente.

7a «Ma il più bel»: prepone la bellezza de l'animo a tutte le altre bellezze.

9a «La natura v'armo»: a differenza de l'altre, che sono armate da l'arte.

12a «E' n vostro campo»: perchè l'haveva chiamata [9] «guerrera», continuando ne la traslatione, doppo haver fatta mentione de l'arme, numera i guerrieri. Laonde la chiama non sol «guerrera», ma [16] «duce», perchè a la guerrera si convergon l'arme, a la duce i guerrieri.

16b «Amore è vinto»: è breve imitatione d'una lunga poesia di PETRARCA, ne la qual si descrive non solo Amor trionfato, ma vinto da L[aura] e da le sue virtù.

I **2a** E due stelle serene] E due serene stelle; **7a** Ma il] Ma'l

♦ **1a** Il poeta fornisce un'indicazione botanica relativa ai fiori dei gigli e delle rose non pertinente al testo poetico. ♦ **2a** La chiosa, simmetrica a *Osanna* CLIII, *esposizione* 1a, completa l'immagine del v. 2. L'*esposizione* registra la lezione di E2. ♦ **7a** Parafraresi del verso. ♦ **9a** La donna è armata dalla Natura e non dall'arte, come

le altre donne. ♦ **16b** La vittoria della donna su Amore ricorda a Tasso quella della Laura petrarchesca, Amore che da quest'ultima viene vinto grazie alle sue virtù. Allusione al *Triumphus Pudicitie*, «rispetto al quale la Laura tassiana ha il merito superiore di presentarsi non come guerriera «in gonna», ma come vero e proprio «duce» (v. 16) che vince su Amore» (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 260).

CLIV

Sonetto di testura ABBA ABBA CDE CED che nelle più antiche raccolte amorose, quella del codice etereo e quella del *Chigiano* era rispettivamente in seconda e terza posizione, all'inizio della storia d'amore per Lucrezia. In linea di continuità con il madrigale *Ha gigli e rose et ha rubini et oro* (*Osanna* CLIII)¹¹¹⁴, il poeta prosegue nell'elogio della bellezza di Laura, affermando che è dalla «dolcezza de le parole»¹¹¹⁵ che nasce amore. Affrontando nella terzina finale «il tema accessorio, tipicamente tassiano, del canto della donna che favorisce l'accendersi della passione»¹¹¹⁶, la lirica «sembra programmaticamente contraddire, [...] il tema vulgatissimo dell'innamoramento in virtù dello sguardo, e solo di esso, declinato poi ad esempio nella ventinovesima delle *Conclusioni amorose*»¹¹¹⁷.

Le due terzine del sonetto vengono citate nella sezione finale del dialogo *Il Minturno*, un inserimento che, come notato da Camerino costituisce «una tessera significativa, anche se formalmente esterna, di quel processo che porta alle *Esposizioni*, dove il riscontro stilistico ed espressivo si salda senza soluzione di continuità con aspetti della filosofia neoplatonica, senza mai sottovalutare quella peripatetica»¹¹¹⁸.

*Describe la bellezza de la sua Donna e dimostra come la dolcezza de le parole
fossero la cagione del suo amore nel principio.*

Su l'ampia fronte il cresco oro lucente
Sparso ondeggiava, e de begli occhi il raggio
Al terreno adducea fiorito maggio,
E luglio a i cori oltra misura ardente.

4

¹¹¹⁴ La lirica condivide con il madrigale che la precede il figurante dell'oro nel verso incipitario e le note coloriste del bianco e del rosso, combinate insieme per forgiare il ritratto della donna.

¹¹¹⁵ cfr. *Osanna* CLIV, *argomento*.

¹¹¹⁶ MARTIGNONE 1990, p. 75.

¹¹¹⁷ TASSO 2013, p. 13. cfr. *Conclusione amorosa* XXIX: «Gli occhi esser quelli che più godono, e quelli di che più si gode nell'amore» (TASSO 1875, II, p. 67).

¹¹¹⁸ CAMERINO 1999, p. 76.

Nel bianco seno Amor vezzosamente
Scherzava, e non osò di fargli oltraggio;
E l'aura del parlar cortese e saggio
Fra le rose spirar s'udia sovente. 8

Io, che forma celeste in terra scorsi,
Rinchiusi i lumi e dissi: - Ahi, come è stolto
Sguardo, che 'n lei sia d'affissarsi ardito. - 11

Ma del rischio minor tardi m'accorsi:
Chè mi fu per l'orecchie il cor ferito,
E i detti andaro ove non giunse il volto. 14

1a «Su l'ampia fronte»: d.

3 «Al terren adducea fiorito maggio»: è simile a quello: «Et fiorir co' begli occhi le campagne».

4a «E luglio»: dimostra ne' diversi subietti le maravigliose virtù de la sua Donna.

5a «Nel bianco seno»: seguita descrivendo la bellezza.

9a «Io, che forma celeste»: simile a quello «L'opra è sì altera, e sì leggiadra e nova, | Che mortal vista in lei non s'assecura».

12a «Ma de l'altro periglio»: dimostra il poco avvedimento de' giovani, che non pongono la guardia a tutti i sensi egualmente per escluderne Amore, la qual inarvertenza non sarebbe diversa da quella d'un capitano che, serrando una porta a un nemico, ne lasciasse aperta un'altra.

I **12a** Ma de l'altro periglio] Ma del rischio minor

II 9a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 292, Rvf CLIV: 5 e nova] et nova; 6 mortal] guardo

III 9a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 292, *Rvf* CLIV 5-6: L'opra è sì altera, sì leggiadra et nova; | Che mortal guardo in lei non s'assecura

Postilla: el (marg. dx)

◆ **3** Il «fiorito maggio» è perifrasi per indicare lo sbocciare primaverile dei fiori indotto dallo sguardo di Laura. Lo spunto è petrarchesco (cfr. *Rvf* CCCXXV 85). ◆ **4a** L'autore specifica che nel v. 4 vi è la dimostrazione delle virtù dell'amata. ◆ **5a** A partire dal verso 5 ha luogo la descrizione della donna. ◆ **9a** Il verso 9 è una riformulazione del passo petrarchesco «L'opra è sì altera, e sì leggiadra e nova, | Che mortal vista in lei non s'assecura» (*Rvf* CLIV 5-6; il distico è sottolineato da Tasso a margine del suo postillato petrarchesco cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 292). ◆ **12a** L'*esposizione* mette a testo la lezione di 11 (cfr. TASSO 2016, p. 333).

CLV

Con *Riede la stagion lieta, e 'n varie forme*¹¹¹⁹ si inaugura una sequenza di testi dedicati al tema del carnevale, del travestimento e dell'inganno, un motivo indagato guardando al rapporto tra realtà e finzione, tra comprensione e smarrimento, tra luce e oscurità (*Osanna CLV-Osanna CLXI*)¹¹²⁰.

Lo scenario cortigiano della festa carnevalesca che prende forma nella poesia tassiana offre, infatti, l'occasione per riflettere sulle qualità metamorfiche della donna e sulla natura ingannatrice di Amore, elaborando al contempo un nuovo e specifico ritratto dell'amante, incerto e irrequieto dinanzi a ciò che vede ma che non riesce pienamente ad interpretare. Seppur confuso e incerto, il *vedere* costituisce un momento fondamentale per l'io lirico¹¹²¹, in quanto possibilità di comprensione delle false immagini, delle «larve»¹¹²² che affollano la sua vista.

Immaginazione e smarrimento sono le note dominanti di *Osanna CLV*, testo con il quale Tasso mette in scena l'esitazione dell'amante davanti a una delle molteplici trasformazioni della donna. Durante una festa carnevalesca, momento in cui «i vaghi amanti» in «non vaghi aspetti» (v. 2) inseguono l'oggetto del proprio amore, il poeta ricerca l'amata. Egli, indossando sempre nuovi travestimenti, sotto il controllo e la volontà di Amore («come vuole Amor», v. 5), vede attorno a sé l'errare di «mille larve» (v. 7), con le quali *parla, piange, canta e scrive* (v. 9) animato da un sentimento ora di speranza, ora di orrore fino a riconoscere che lo spettro dell'amata, la cui crudeltà può esser placata solo da Amore, è presente dentro e fuori di lui.

¹¹¹⁹ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. *Chigiano CVI*, con didascalia: «Descrive la stagione del carnevale e le sue immaginazioni con le quali vedeva sempre presente la sua donna» (TASSO 2007, p. 127).

¹¹²⁰ Il gruppo di liriche comprende due coppie di sonetti già inclusi nel *Chigiano*, *Riede la stagion lieta, e 'n varie forme* (*Chigiano CVI-Osanna CLV*) e *Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto* (*Chigiano CVII-Osanna CLVII*), *Eran velati i crespi e biondi capelli* (*Chigiano LXV-Osanna CLVIII*) e *Quel dì, che la mia Donna a me s'offerse* (*Chigiano LXIV-Osanna CLIX*), le stanze in ottave *Io son la Gelosia, ch'or mi rivelo* (*Osanna CLVI*) e, infine, due sonetti editi per la prima volta in *Osanna*, *Era la notte, e sotto il manto adorno* (*Osanna CLX*) e *Nudo era il viso, a cui s'aguaglia in vano* (*Osanna CLXI*). Stilisticamente, il nucleo risulta compatto grazie a manifeste movenze narrative ed echi intratestuali.

¹¹²¹ Prova di ciò è il ricorrere del verbo «veggio» in *Osanna CLV* 8 e *Osanna CLVII* 9.

¹¹²² Per il termine «larva» nella poetica tassiana cfr. PRANDI 2014, p. 48.

Il carattere ambiguo e sfumato della percezione del poeta è tale da permeare anche il discorso teorico, facendo sì che la voce esegetica non possa stabilire con certezza, se si tratti di realtà o di finzione.

Nel ritorno del carnevale, assomiglia le sue immaginazioni a le maschere.

Riede la stagion lieta, e ' n varie forme
Sotto vaghi aspetti i vaghi amanti
Celan se stessi, e sotto il riso i pianti,
Seguendo di chi fugge, incerti, l'orme. 4

Io, come vuole Amor che mi trasforme,
Mi vesto ad hor ad hor novi sembianti,
E mille larve a me d'intorno erranti
Veggio, con dubbio cor che mai non dorme. 8

Con queste parlo, e piango, e canto, e scrivo,
Hor di speranza pieno, et hor d'orrore.
Et hor prendo la spada, hor la faretra. 11

Ma tu dentro e di fuor, presente e vivo,
Mi sei crudel; ma pur ti placa Amore,
Chè forse gratia de' miei falli impetra. 14

1a «Riede la stagion lieta»: non per natura, ma per usanza, perch' in lei si fanno gli spettacoli e si celebrano i giuochi.

1b «e ' n varie forme»: descrive leggiadramente l'uso de le maschere.

5a «Io, come»: tanto è forte l'immaginazione.

9a «Con queste parlo»: o perch' il Poeta si tramuti interiormente in queste forme, o perché vaneggiava per amore, o per l'una e l'altra cagione.

♦ **1a** Il carnevale è la «stagion lieta», definita tale per i festeggiamenti o i giochi previsti dalla festa. ♦ **9a** L'amante non sa se nel parlare con le larve sia reale, assumendo anch'egli tale forma, o se frutto del vaneggiamento di amore.

CLVI

Collocate all'interno della sezione dedicata al carnevale e alle maschere, con le stanze in ottave *Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo*¹¹²³, Tasso ritorna sulla gelosia, stato passionale definito come «un affetto quasi di mezo, com'è l'amore»¹¹²⁴ che conduce l'amante in una condizione di confusione ed esitazione, alterando la percezione del reale¹¹²⁵. La stesura delle ottave è, con molta probabilità, contemporanea a quella del *Discorso della Gelosia*, di cui ne costituiscono una traduzione poetica¹¹²⁶. Il testo, dalla natura fortemente trattatistica, è strutturato come un monologo della Gelosia che, personificata, si presenta, parlando di sé («c'hor mi rivelo», v. 1). Nelle ottave, infatti, la Gelosia descrive le sue fattezze, la sua forma invisibile, il suo esser «compagna» dell'Amore volgare (v. 2)¹¹²⁷ e mostra la sferza di spine e di serpenti con cui infligge tormento agli innamorati, le ali che la rendono veloce nel seguire la passione amorosa e la sua iridescenza, immagine del suo stato irrequieto e dell'esitazione che induce negli amanti.

Introduce la Gelosia a ragionar di se medesima.

Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo
D'Amor ministra in dar tormento a' cori.
Ma non discendo già dal terzo Cielo,
Dov'Amor regna, anzi duo son gli Amori,
Ne là su mai s'indura il nostro gelo,
Tra le divine fiamme e i puri ardori;
Non però da l'Inferno a voi ne vegno,
Ch'ivi amor no, ma sol vive odio e sdegno.

5

¹¹²³ Si rinvia anche all'edizione curata da Solerti in TASSO 1895, III, pp. 469-480. In F, le Stanze sono alle cc. 46r-48r. cfr. PRANDI 2014, p. 31.

¹¹²⁴ *Osanna CLVI, esposizione 7.*

¹¹²⁵ In virtù dell'offuscamento del giudizio che la passione provoca, il testo ben si inserisce all'interno della sequenza dedicata al tema mascheramento.

¹¹²⁶ Il *Discorso* e le *Stanze* sono pubblicati insieme nel volume miscelaneo *Aggiunta alle Rime, Et Prose del signor Torquato Tasso*, Venezia, Presso Aldo, 1585.

¹¹²⁷ cfr. *Osanna CLVI, esposizione 3.*

1 «Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo»: cioè prendo corpo col qual posso esser veduta, e forse ha riguardo a le parole ch'apparecchia di dire, ne le quali scopri la sua natura.

[2a] «D'Amor compagna», perché segue l'amore, quasi invisibilmente. Altrimenti si legge «ministra in dar tormenti», perché fra le passioni amoroze niuna è più fiera e più spiacevole de la gelosia.

3 «Ma non discendo già dal terzo Cielo»: cioè non son compagna de l'Amor celeste, ma del volgare, perchè due son gli Amori, come due son le Veneri.

5a «Nè là su»: in cielo.

5b «mai s'indura il nostro gelo» metaforicamente inteso per il timore, perchè in Cielo non è altra temenza, nè altra passione.

7 «Non però da l'Inferno»: doppo haver detto che non discende dal Cielo, soggiunge che non viene «da l'Inferno», perchè s'ella segue l'Amore, e l'Amore non è mai ne l'Inferno, ella similmente non vi può essere. Havrebbe ciò potuto provare per altra ragione, perchè ne l'Inferno è disperatione, ma dove è disperatione non è gelosia. È dunque la gelosia un affetto quasi di mezo, com'è l'amore, non buono e non cattivo, nè bello nè brutto, ma tra l'uno e l'altro.

Forma invisibil sono; e mio ricetto

È non chiuso antro od horrida caverna, 10

Ma loco ombroso e verde e real tetto,

E spesso stanza de' cuor vostri interna;

E formate ho le membra, e questo aspetto,

D'aria ben densa, e la sembianza esterna

Di color vari ho così adorna e mista, 15

Che di Giunon l'ancella appaio in vista.

9a «Forma invisibil sono»: perchè le passioni si diffiniscono ancora per la forma, et ella propriamente è timore.

9b «e mio ricetto»: dimostra dove habiti, cioè nel cuore de gli huomini dove habita l'Amore. Dice ancora d'havere albergo ne le selvette e ne' giardini, perch'in somiglianti luoghi da diporto, spesso l'uno amante suole haver gelosia de l'altro.

13a «E formate ho le membra» nel prender corpo, ha preso corpo aereo, come Iride di più colori, per dimostrar le mutationi de l'aspetto che seguitano a le passioni de l'animo, le quali perciò son dette «passibiles qualitates». E per simile cagione il Sig[nor] LORENZO DE' MEDICI disse di lei parlando in alcune sue stanze: «Et un ammanto | D'uno incerto color cangiante havea». Bench'il medesimo autore dia a la speranza la vesta di nebbia in que versi: «Et una Donna di statura immensa | La cima de' capelli al ciel par monti | Formata, e vestita di nebbia densa | Habita in sommo de più alti monti».

Questo che mi ricopre, onde traluce
Parte però del petto bianco e terso,
D'aria è bel velo; e posto in chiara luce
Prende sembante ad hor ad hor diverso. 20
Hor qual piropo al sol fiammeggia e luce,
Hor nero il vedi, hor giallo, hor verde, hor perso,
Ne puoi certo affermar ch'egli sia tale,
E di color sì vari anco son l'ale.

17a «Questo che mi ricopre»: describe più minutamente quale sia il velo de la gelosia.

17b «onde traluce»: per dimostrar ch'i pensieri traspaiono al geloso, quasi per vela.

21a «Hor qual piropo»: per significatione del piacere o de l'ira, per dimostrar l'altre passioni de l'animo che son congiunte con la gelosia, e quasi effetti di lei.

23a «Ne puoi certo affermar» perchè ne la gelosia non è certezza alcuna, ma tutte le cose son dubbie.

24 «E di color si vari anco son l'ale»: finge la gelosia alata, come si finge Amore, perch'altrimenti non potrebbe seguirlo in ciascuna parte, e ciò dimostra ch'i pensieri e i sospetti del geloso sian velocissimi.

Gli homeri alati, alati ho ancora i piedi, 25
Sì che Mercurio, e 'nsieme Amor simiglio;
E ciascuna mia penna occhiuta vedi
D'aureo color, di nero e di vermiglio.
Pronta e veloce son più che non credi,
Popol che miri. Il sa Venere e 'l figlio, 30
Leve fanciul che fora un tardo veglio,
Ma se posa, o se dorme, io 'l movo e sveglio.

25a «Gli homeri ho alati»: descrive come sian l'ali de la gelosia, cioè simili a quelle di Mercurio e d'Amore, ma occhiute, come quelle d'Argo, per dimostrar ch'il geloso ha cento occhi ne' suoi sospetti.

29 «Pronta e veloce son, più che non credi» perchè la velocità e la vigilanza del geloso spesse volte è tenuta occulta non altrimenti che sian gli amori de la persona di cui s'ha gelosia.

31 «Leve fanciul, che fora un tardo veglio»: è detto ad imitatione d'OVIDIO ne libri de l'*Arte d'Amore*, dove c'insegna ch'i sospetti e l'emulazioni de' rivali son cagioni che l'amor ringiovenisca. I versi son questi: «Dum cadat in laqueos, captus quoque nuper, amator | solum se thalamos speret habere tuos; Postmodo rivalem partitaeque fodera lecti | sentiam: has artes tolle, senescet amor. | Tunc bene fortis equus reserato carcere currit, | cum, quos pratereat quosve sequatur, habet | Quoslibet extinctos iniuria suscitatur ignes: | en ego, confiteor, non nisi laesus amor».

Questa, c'ho ne la destra, è di pungenti
Spine, onde sferzo de gli amanti il seno.
Ben ho la sferza ancor d'empi serpenti 35

Fatta, e 'nfetta di gelido veneno;
Ma su le disleali alme e nocenti
L'adopro, quai fur già Teseo e Bireno.
L'Invidia la mi diè, compagna fera
Mia, non d'Amor: la diede a lei Megera.

40

33a «Questa, c'ho ne la destra»: la gelosia ha il flagello di spine per dimostrar quanto siano acute e pungenti le passioni d'Amore, de le quali dice CATULLO: «*Spinosas Ericina serens in pectore curas*».

35 «Ben ho la sferza ancor d'empi serpenti» significa la «sferza de' serpenti» le morti, de le quali alcuna fiata è cagione la gelosia.

36a «Fatta, e 'nfetta»: scherza sovra questi nomi, l'ultimo de' quali è di molte significazioni, quasi la gelosia fosse cagione di frastornar le cose fatte, come le nozze et i matrimoni in questa guisa «*Facta infecta facit*», ch 'in altro significato è tenuta per cosa impossibile. Laonde, «*Hoc uno privatur Deus facta infecta facere*». Nè ripugna a le cose dette la favola di Teseo o di Bireno, che non uccisero Arianna et Olimpia, perch'il lasciarle in un'isola deserta, quasi in preda a le fere, è simile a la morte, benché dapoì ne succedesse ancora la morte di Bireno.

40a «Mia, non d'Amor»: ripugna a quello che nel *Fedro* dice Lisia, appresso PLATONE, de l'invidia de l'amante. Ma si dee intender che l'invidia non è immediatamente compagna d'Amore, ma col mezo de la gelosia. Segue dunque l'invidia la gelosia, la qual segue l'amore.

Non son l'Invidia io no, benché simile
Le sia, com'ha creduto il volgo errante.
Fredde ambe siam, ma con diverso stile:
Pigra ella move, io con veloci piante,
E mi scaldo nel volo, ella in huom vile,
Io spesso albergo in cor d'illustre amante,
Ella fel tutta, e mista io di dolore,

45

Ella figlia de l'odio, io de l'amore.

41a «Non son l'Invidia no»: mette la differenza tra l'invido et il geloso, tra le quali è principalissima, chè noi portiamo invidia a' nemici, ma siam gelosi de l'amante. L'altre cose si dicono poeticamente.

Me produsse la tema, Amore il seme
Vi sparse, e mi nudrì cura infelice. 50
Fu latte il pianto, che da gli occhi hor preme,
Giusto disdegno, hor van sospetto elice.
Così il padre e la madre assembro insieme,
E 'n parte m'assomiglio a la nutrice;
E 'l cibo ancor, che nutricommi in fasce, 55
E quel che mi diletta, e che mi pasce.

49a «Me produsse la tema»: dice quali siano i genitori de la gelosia, cioè [49b] «l'Amore» e [49a] la timidità, perch'ella altro non è che timore per la cosa amata. La nutrice è la [50] «cura», cioè il pensiero, perchè pensando s'accrescono tutte le passioni.

55a «e 'l cibo ancor»: è detto per assicurar le donne dal soverchio spavento, mostrando che de l'altro, quantunque se ne possa pascere, non ha diletto, perchè il geloso è ancora amante, come si legge d'Herode: «Vuoi veder in un cor di letto e tedio | Dolce et amaro; hor mira il fiero Herode | Ch'Amore e Gelosia gli han posto assedio».

Di pianto ancor mi cibo e di pensiero,
E per dubbio m'avanzo e per disdegno,
E mi noia egualmente il falso e 'l vero,
E quel ch'apprendo, in sen fisso ritegno. 60
Nè sì, nè no nel cor mi sona intiero,
E varie larve a me fingo e disegno.
Disegnate le guasto e le riforma,

E 'n tal lavoro io non riposo o dormo.

57a «Di pianto ancor mi cibo»: cibo parimente d'Amore, come dice il PETRARCA: «Ch'io mi pasco di lagrime, e tu 'l sai». O vuole accennare che de la gelosia non cresciuta è cibo il pianto, ma de la cresciuta il sangue.

58a «E per dubbio m'avanzo»: dimostra l'altre proprietà de la gelosia, la qual può esser vero sospetto e di falso; e de l'uno e de l'altro s'afflige, nè lascia l'impressione di leggeri, ma tiene il geloso in continua incertitudine et in diverse sollecitudini. Ma potrebbe alcuno dubitare perché discordi il poeta LORENZO DE' MEDICI, il quale con pochi altri ragionò de la gelosia, dicendo «Nel primo tempo, che Chaos antico | Partorì il figlio suo diletto Amore, | Nacque questa maligna Dea, ch'io dico | Nel medesimo parto venne fore. | Giove, padre benigno al mondo amico, | La relegò tra l'ombre inferiore, | Con Pluton, con le Furie, e stiè con loro, | Mentre regnò Saturno, e l'età d'oro». Al che rispondo non esser convenevole che la gelosia dica male di se stessa, quantunque quella del sig[nor] LORENZO sia bellissima poesia. Hebbe adunque il Poeta riguardo al decoro de la persona introdotta. Oltre a ciò, s'intendiamo de la gelosia de gli stati, non è molto discorde da l'altra opinione, perché mentre Giove consentì che 'l padre regnasse, gelosia, nata dal timore di perdere il regno, fu rilegata ne l'Inferno.

65a «Sempre erro»: non perchè sempre i sospetti sian falsi, ma perchè la gelosia tiene altrui in continuo movimento. O vuol dimostrar ch'ella non sia mai senza qualche errore, etiandio ne le cose certe.

69a «Tal è mia qualità» si volge a' Principi et a gli altri ch'erano spettatori.

Sempre erro, e ovunque vado i dubbi sono
Sempre al mio fianco, e le speranze a lato.
Ad ogni cenno adombro, ad ogni suono,
A un batter di palpebre, a un trar di fiato.
Tal è mia qualità, quale io ragiono,

65

Principi, e voi cui di vedermi è dato, 70
Et hora Amor fra mille lampi e fochi
Vuol ch'io v'appaia ne' notturni giochi.

Perchè, s'avien ch'al sonno i lumi stanchi
La notte inchini e la quiete alletti,
Io vi stia sempre stimolando a' fianchi 75
E col timor vi desti e co' sospetti;
Perchè gente al teatro homai non manchi,
Nè sian gli altri suoi giochi in lui negletti.
Ma vien che mi discaccia; ond'io gli cedo
Et invisibil qui tra voi mi siedo. 80

73a «Perchè, s'avien»: l'ufficio de la gelosia è di tener gli huomini desti. Però gli è data questa cura ancora ne gli spettacoli.

79a «Ma vien chi mi discaccia»: non so s'intende per la fede, o d'altra persona introdotta a ragionare.

I **25a** Gli homeri ho alati] Gli homeri alati; **41a** no] io no;

II 55a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 217, T. C. III: **67** Vuoi] Voi; **68** fiero] fero;
69 Ch'Amore e Gelosia] Ch'amor et crudelta

II 33a CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974, c. 77r, *Carmina* LXIV: **72** Ericina] Erycina

II 36a SAN TOMMASO, *Summa* I, q. 25, art. 4: Hoc uno privatur Deus facta infecta facere] Hoc solo privatur Deus ingenita facere quae sunt facta

II 57a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 178, *Rvf*XCIII: **14** Ch'io...e] Ch'i...e

III 33a CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974, c. 77r, *Carmina* LXIV 72: Spinosas Erycina serens in pectore curas?

III 55a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 217, T. C. III 67-69: Voi veder in un cor diletto et tedio, | Dolce et amaro? hor mira il fero Herode; | Ch'amor et crudelta gli han posto assedio
Segni di attenzione: parentesi quadra (marg. dx)

III 55a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 217, T. C. III 67-69*: [...] Hora nella lontananza del marito costumando Giosippo con la cognata Marimne. Salome prese gelosia, et tornato il fratello, si

querelò molto del marito, et della cognata, di che gli fece conto. ma poi rammentando un giorono alla moglie la grandezza dell'amor suo, ella gli rispose, che cio era molto ben da credere, havendo commesso, che fosse ammazzata, si come le haveva revelato Giosippo. Alhora Herode hebbe per certo, che ella havesse commesso adulterio con Giosippo, et subito gli fece amendue ammazzare.

Postilla: Istoria di Marianne raccontata da Egesippo (marg. inf.)

III 57a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 178, *Rvf* XCIII 14: Ch'i mi pasco di lagrime, et tu 'l sai

Postilla: elocuzione (marg. dx)

◆ **1** La Gelosia si materializza («prendo corpo») rendendosi, dunque, visibile. L'espressione «c'hor mi rivelo» è forse preannuncio delle parole che la passione pronuncerà in seguito per spiegare la propria natura. ◆ **[2]** La passione della Gelosia è detta «d'Amor compagna» perché è congiunta ad Amore, o «ministra in dar tormenti», poiché infligge tormenti e sofferenze ed è tra le passioni amorose la più spietata e crudele. L'*esposizione* registra la variante «d'Amor compagna» e presenta come alternativa la lezione «ministra in dar tormenti», leggera variazione di quella messa a testo («D'Amor ministra in dar tormento»; cfr. TASSO 2016, p. 336). ◆ **3** La glossa rende più nitido il senso del verso 3. La Gelosia non segue l'Amor celeste, che discende dal terzo Cielo, ma quello volgare. ◆ **5b** «Gelo» è metafora per il timore. cfr. *Osanna* XXVI, *esposizione* 6. ◆ **7** La Gelosia tassiana non proviene dal Cielo, ma nemmeno dall'Inferno, diversamente da quanto voleva la tradizione lirica cinquecentesca (cfr. almeno Sannazaro, *Sonetto* XXVII, *O gelosia, d'amanti orribil freno*, v. 10 e Tansillo, *Sonetti* VII, *O d'invidia e d'Amor figlia sì ria*, v. 5. cfr. PRANDI 2014, p. 50). A sostegno della sua teoria, Tasso adduce due diverse motivazioni, egualmente possibili. La Gelosia non ha una natura infernale poiché è legata ad Amore, che mai è nell'Inferno, e perché presuppone la speranza e non la disperazione, propria degli inferi. Ne deriva che la Gelosia sia un «affetto quasi di mezo», come l'amore, cioè un affetto che non può esser giudicato né bello né cattivo, né bello né brutto. ◆ **9b** La Gelosia abita nei cuori degli innamorati (cfr. *Osanna* CXLVII, *esposizione* 36-37a) o nelle «selvette e ne' giardini», luoghi del piacere, ove l'amante può esser geloso di altri. ◆ **13a** La figura della Gelosia assume la forma di un corpo «aereo», immateriale come il variopinto arcobaleno, a immagine del mutare dell'aspetto degli uomini per le diverse passioni dell'animo, dette «passibiles qualitates». La medesima colorazione cangiante alla Gelosia è data da Lorenzo de' Medici nelle *Selve* (*Selve* I 39, 3-4), opera in cui Tasso ritrova anche un similare paragone meteorologico associato non alla gelosia, bensì alla speranza, ricondotta da Lorenzo alla nebbia (cfr. *Selve* I 67, 1-4). L'*esposizione*, seppur citi il primo

emistichio del v. 13, commenta i vv. 13-16. ♦ **23a** cfr. *Osanna CXLVII, esposizione* 1. ♦ **24** Simmetricamente all'iconografia di Amore, la Gelosia appare provvista di ali che rendono i pensieri e i sospetti del geloso velocissimi. Per le ali quale emblema di velocità si veda *Osanna CXXXIX, esposizione* 7a. ♦ **25a** Il verso 25 segna l'avvio della descrizione delle ali della gelosia, simili a quelle di Mercurio e Amore, le cui penne sono occhiate come quelle di Argo (vv. 25-28). Il dettaglio delle penne occhiate trova fondamento nella natura del geloso, il quale «ha cento occhi ne' suoi sospetti». L'*esposizione* riporta una variante non attestata dalla tradizione (cfr. TASSO 2016, p. 336). La favola di Argo, associato alla gelosia, è in *Osanna CXLVI, esposizione* 1a e *Osanna CXLVII, esposizione* 27. ♦ **29** La velocità e l'esser attento («vigilanza») sono due qualità del geloso molto spesso tenute nascoste, non diversamente da quanto si fa per gli amori della persona per cui si è gelosi. ♦ **31** Il principio secondo cui i «sospetti» e le «emulazioni» accrescono e invigoriscono Amore è di ascendenza ovidiana ed è da Tasso dedotto dalla citazione di *Ars amandi* III 591-598. ♦ **33a** La gelosia è munita di una sferza con la quale infligge nel petto degli amanti le spine. Queste ultime sono immagine delle «acute» e «pungenti» passioni d'Amore. Il verso tassiano trae spunto dai versi catulliani «A! misera, assiduis quam luctibus externavit | spinosas Erycina serens in pectore curas» (cfr. *Carmina* LXIV 71-72; la tessera lessicale «spinosas curas» è sottolineata da Tasso in CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974, c. 77r). ♦ **35** La «sferza de' serpenti» è simbolo delle morti che possono essere, qualche volta, causate dalla Gelosia. ♦ **36a** Nel v. 36 il poeta *scherza* sulla capacità della Gelosia di recare scompiglio nei legami consolidati («frastornar le cose fatte»), come le nozze e i matrimoni nel modo in cui si dice «Facta infecta facit» (si tratta di un motto plautino. cfr. *Truculentos* 728: «Qui facta infecta facere»; cfr. TASSO 2016, p. 336). Per cui come dice San Tommaso «Hoc uno privatur Deus facta infecta facere» (*Summa* I, q. 25, art. 4). La seconda parte della chiosa accenna alle «disleali alme e nocenti» di Teseo e Bireno che, seppur non uccisero Arianna e Olimpia, le abbandonarono in un'isola deserta (vv. 37-38). ♦ **40a** Diversamente da quanto teorizzato da Lisia nel suo discorso sull'amore (cfr. PLATONE 2000, *Fedro* 232A, p. 543), l'Invidia non è direttamente «compagna» di Amore, ma lo è solo con la mediazione della Gelosia. ♦ **41a** L'unica *esposizione* a commento della sesta stanza mette in luce la distinzione tra la gelosia e l'invidia, tra chi prova invidia e chi prova gelosia, recuperando un *topos* della letteratura rinascimentale presente, ad esempio, nel *Libro del cortegiano* o ne il *Raverta* che vede nel geloso colui che prova invidia per gli altri amanti (cfr. CASTIGLIONE 1960, pp. 278-279 e BETUSSI 1980, p. 100; cfr. PRANDI 2014, p. 39). ♦ **49a** La gelosia è generata da Amore e timore, suoi genitori, mentre sua nutrice

è la «cura», il pensiero. Per la gelosia come «tema» cfr. *Osanna CXLV, esposizione 11a*; *Osanna CXLVI, esposizione 9a*; *Osanna CXVII, esposizione 1*. Nel *Discorso della Gelosia* il legame tra Gelosia ed Amore è teorizzato, in maniera diversa rispetto alla chiosa, stabilendo un diverso rapporto familiare tra le due passioni, non padre-figlia, bensì fratello-sorella: «[...] in questa guisa nati [Amore e Gelosia] d'un medesimo padre, ma con modo e con nascimento assai diverso, sono l'amore e la gelosia fratelli tra loro» (TASSO 1875, I, p. 172). ♦ **55a** È geloso colui che ama, come confermato, per Tasso, dall'*exemplum* di Erode cui si accenna in due versi del *Triumphus Cupidinis* citati, seppur in maniera imprecisa, nella chiosa (cfr. *T. C. III 67-69*; i versi sono sottolineati nel postillato tassiano con le *Rime* di Petrarca cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte seconda, c. 217). ♦ **57a** Nel v. 57 Tasso rimodula il *topos* dell'amore che si nutre di pianto, applicandolo ora alla gelosia, suggerendo che il verso è fatto su imitazione del petrarchesco «Ch'i mi pasco di lagrime, et tu 'l sai» (*Rvf XCIII 14*; l'espressione è postillata con la chiosa «elocuzione» da Tasso nel suo esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana con i *Fragmenta* commentati da Castelvetro cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 178). La glossa specifica, inoltre, che le lagrime sono il nutrimento della gelosia «non cresciuta», mentre il sangue è il cibo della gelosia «cresciuta». ♦ **58a** Nella chiosa l'autore, dopo aver stabilito che la Gelosia, così come è lei stessa a dire, è indistintamente, sospetto di ciò che è vero e di ciò che è falso, gettando l'innamorato in un perenne stato di incertezza e inquietudine, introduce il lettore in una piccola polemica già allusa nel *Discorso della gelosia* (TASSO 1875, II, p. 178-179) che si origina dalla «bellissima poesia» di *Selve I 40* di Lorenzo de' Medici. La citazione tratta dalla *Selve* è giustapposta ai versi tassiani con puro gusto *esornativo* (cfr. BASILE 1990, pp. 70-71).

CLVII

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE ECD¹¹²⁸ ove l'io lirico dichiara di riconoscere la donna in maschera nonostante fosse «ignobilmente vestita»¹¹²⁹. L'*incipit*, dal sapore cavalcantiano, dà voce al turbamento dell'amante dinanzi alla visione del «mentito aspetto» (v. 1) di un uomo che, in realtà, nasconde le «vere bellezze» (v. 2) della sua amata¹¹³⁰. Al moto di stupore espresso nell'interrogativa che occupa l'intera prima quartina segue una graduale presa di coscienza della vera identità della figura. Si tratta, infatti, di Laura, «colei ch'invola i cori e prende | Mill' alme, aprendo ogni più chiuso petto» (vv. 7-8) e il poeta nello smascherarla, lucidamente comprende e intende («E ben veggio hor», v. 9) gli strumenti retorici e le arti mimiche da lei usati per generare uno stato di torpore e oblio («che produce fra noi sonno ed oblio», v. 11)¹¹³¹. Si osservi come nello svelare la teatralità della seduzione, fatta di un uso accorto della «vista insidiosa» (v. 10) e di voci e parole, sembra quasi che l'amante attinga maggior piacere¹¹³², un piacere che diviene, infine, ancor più forte nella «sensazione di rubare ciò che si potrebbe rubare per dono cioè quello di rubare l'immagine vera sotto le false apparenze»¹¹³³.

Mostra di riconoscer la sua Donna in maschera, benchè fosse ignobilmente vestita.

Chi è costei, ch 'in sì mentito aspetto
Le sue vere bellezze altrui contende,
E 'n guisa d'huom ch'a nobil preda intende,
Occulta va sott'un vestir negletto?

4

¹¹²⁸ Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123. *Chigiano* CVII. Nel manoscritto autografo la didascalia recita «Riconosce la Signora Laura in uno habito negletto di Maschera» (TASSO 2007, p. 128).

¹¹²⁹ *Osanna* CLVII, *argomento*.

¹¹³⁰ cfr. CABANI 2019, p. 80. Il sintagma «mentito aspetto» ricorre anche nella *Liberata* nel descrivere l'avvento di Armida nel campo cristiano (*Ger. Lib.* IV 85, 7)

Tasso sembra riprendere e capovolgere quanto descritto in *Rvf* CLXXXII 7-8.

¹¹³¹ cfr. PUZZO 2021-2022, p. 280. L'arte della seduzione si mescola qui all'arte dell'inganno, in un'unione che ricorda la caratterizzazione di Armida (cfr. *Ger. Lib.* IV 30 e sgg).

¹¹³² cfr. CABANI 2019, p. 80.

¹¹³³ CABANI 2019, p. 81.

Se 'l ver meco ne parla un novo affetto
Ch'in virtute d'Amor ragiona e intende,
Quest' è colei ch'invola i cori e prende
Mill'alme, aprendo ogni più chiuso petto. 8

E ben veggio hor, come soave e chiara
Mova la vista insidiosa e 'l suono
Che produce fra noi sonno ed oblio. 11

Aspro costume in bella Donna e rio,
Che dentro al regno sol d'Amor s'impara:
Voler di furto il cor, s'io l'offro in dono. 14

1a «Chi è costei»: è detto non solo con interrogazione, ma con meraviglia.

1b-2 «ch'in si mentito aspetto | Le sue vere bellezze altrui contende»: cioè cela, perché le cose celate son quasi negate.

3a «E 'n guisa d'huom»: perch'è costume de gli huomini ammascherati il vestir d'habiti grossi.

5a «Se 'l ver meco ne parla»: mostra di riconoscerla.

6 «Che 'n virtute d'Amor ragiona e intende»: significa il parlare interno, il quale è l'istesso che l'intendere.

9a «E ben veggio»: questi sono i segni a' quali è riconosciuta.

12a «Aspro costume»: il primo è furto fatto a Monsig[nor] DE LA CASA, ma acutissimamente soggiunge: [14] «Voler per furto», e parlando del furto amoroso, commette il furto poetico, ch'è più lecito.

I 6 Che'n] Ch'in; 14 per furto] di furto

◆ **1a** Per l'autore nell'interrogazione si esprime un senso di meraviglia. ◆ **1b-2** Chiosa di carattere semantico che analizza l'accezione di significato del lemma «contendere». ◆ **5a** Parafrasi del verso. ◆ **6** *Esposizione* di natura semantica che si sofferma sul significato del termine «intendere». Il momento della comprensione si concretizza in un'epifania tutta interna all'io lirico, in una rivelazione della verità che prende la forma di un «parlare interno». L'*esposizione* registra la lezione di 11. ◆ **12a** «Aspro costume» è tessera rubata, come dice Tasso, da Della Casa (Della Casa *Rime* III 12: «Aspro costume in bella Donna e rio»). La ripresa è avvertita dal poeta cinquecentesco come un «furto poetico» commesso in concomitanza del «furto amoroso». Come finemente osservato da Puzzo «un concetto poetico può essere quindi un atto letterario e se il suo peso è costituito dagli enunciati di verità e dal contenuto affettivo che esso narra, la sua efficacia richiede un uso non consueto dell'intertestualità (il *piegamento* del giudizio autoriale), strumento necessario alla gravità stilistica almeno quanto l'attenzione agli aspetti formali della composizione» (PUZZO 2021-2022, p. 262). L'*esposizione* registra la lezione di 11 e C.

CLVIII

L'occasione mondana del carnevale fa ancora da sfondo al sonetto di testura temperata ABBA ABBA CDC DCD *Eran velati i crespi e biondi crini*¹¹³⁴. La maschera indossata dalla donna cela e, al contempo, rivela la sua meravigliosa bellezza, restituita nella prima quartina in una somma di dettagli anatomici rievocati in fini note cromatiche che, seppur nascosti, sono, per il poeta vividi particolari resi *visibili* nella figura dell'enumerazione: i capelli crespi e biondi, la pelle vermiglia e bianca, e, infine, la bocca, descritta con il tradizionale ricorso a preziosi elementi naturali («fra perle orientali e fra rubini», v. 4). In un sottile equilibrio tra ciò che si vede e ciò che non si vede, la carica sensuale dei versi si amplifica nella seconda quartina, ove se le parti del corpo sono nascoste entro i *confini* della maschera, solo dagli «occhi divini» (v. 8) *saetta* Amore e il disorientamento è tale che nell'amante si genera un moto di meraviglia e di oblio¹¹³⁵ nel non riconoscere «lo stral» e la «ferita» (v. 11).

Dice di non haver conosciuta la sua Donna in maschera a gli occhi abbagliati dal soverchio lume.

Eran velati i crespi e biondi crini
E 'l bel vermiglio e 'l candido colore,
E la bocca che spira un dolce odore,
Fra perle orientali e fra rubini; 4

E breve spatio dentro a' suoi confini
Rinchiudea maestà, gratia et honore,
E solo in voi si scopriva Amore
E da voi saettava, occhi divini. 8

¹¹³⁴ Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123. *Chigiano LXV*

¹¹³⁵ Il lemma è anche in *Osanna* CLVII 11.

E tanto m'abbagliò la vista ardità,
Che pien di meraviglia e pien d'oblio,
Non conobbi lo stral, nè la ferita. 11

- Lasso, deh, chi m'inganna (allhor diss'io),
Lumi sereni de la oscura vita:
S'erro, vostra la colpa, e 'l danno è mio. – 14

1-3 «Eran velati i crespi, e biondi crini | E 'l bel vermiglio, e 'l candido colore,
| E la bocca»: o è *Sylepsis*, figura così chiamata, o «velati» dice metaforicamente per coperti, trasportando il nome da una specie di ricoprire a l'altra.

5a «E breve spatio»: quello ch'era coperto da la maschera.

9 «E tanto m'abbagliò la vista ardità»: «ardità» la chiama, perchè troppo vitiosamente cercava di riconoscerla.

12a «Lasso, deh m'inganna»: affettuosa dimanda e piena di meraviglia, parendogli che la luce che discuopre tutte le cose, non possa esser cagione d'errore. Avvegnache ciò sia proprio de le tenebre ne le quali le cose non sono riconosciute.

♦ **1-3** Chiosa di natura retorica, rilevando nei versi la figura dello zeugma (cfr. TASSO 1964, p. 218 e VITALE 2007, pp. 158-159). ♦ **5a** Parafrasi del verso. ♦ **9** La vista è detta «ardità» poiché l'amante prova a riconoscere la donna. ♦ **12a** Nella domanda del v. 12 l'io lirico esprime tutta la sua meraviglia dinanzi all'effetto che produce l'eccesso di luce, analogo a quello provocato dalle tenebre.

CLIX

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE¹¹³⁶. L'*incipit* temporale («Quel dì, che la mia Donna a me s'offerse», v. 1) dà avvio alla quinta lirica sul motivo del carnevale e delle maschere¹¹³⁷. Nel gioco di sguardi tra l'amante e il poeta, quest'ultimo non riconosce Laura che a lui si offre «sotto mentite larve» (v. 2) e la cui alma è sottoposta ad un'azione metamorfica che coinvolge anche Amore, il quale nell'assumere «nove sembianze» produce «novi inganni» (v. 10). Alla menzogna, alla falsità del procedere della donna e del suo travestimento, si oppone la vera e dolorosa consistenza della vergogna del poeta, abbagliato e reso «cieco al sole» (v. 14).

Nell'autocommento, due citazioni dantesche attinte da due canti della *Commedia* dantesca sono ricontestualizzate dall'autore per esporre le ragioni per cui l'io lirico cade in inganno, ritrovando in esse un fondamento poetico-scientifico per l'immagine della luminosità della luce che nasconde¹¹³⁸.

Nel medesimo soggetto.

Quel dì, che la mia Donna a me s'offerse
Sotto mentite larve, ad arte incolta,
Non la conobbi in quella guisa involta
Quando gli occhi leggiadri in me converse. 4

Ch'a lo splendor fui vinto, e no 'l sofferse
L'alma ch'in lei s'è trasformata e volta;
E l'alma luce in se medesma accolta
Ne' suoi raggi s'ascose e ricoperse. 8

¹¹³⁶ Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123. *Chigiano* LXIV. In C il componimento precede *Eran velati i crespi e biondi crini* (*Osanna* CLVIII) ed è introdotto dalla seguente didascalia: «Sovra la sua Donna, ch'era in maschera, conosciuta agli occhi» (TASSO 2007, p. 72). Si ricordi, infine, che nel manoscritto autografo il sonetto è in un primo momento cassato e poi reinserito nella sequenza dei testi da una postilla che lo antepone alla canzone *O sospetto che in bando* (*Chigiano* LXIX). cfr. TASSO 2007, p. LXXIV e p. 72 e nota; TASSO 2016, p. 191.

¹¹³⁷ La connessione con il sonetto precedente è suggerita dall'elemento paratestuale dell'*argomento*: «Nel medesimo soggetto».

¹¹³⁸ cfr. *Osanna* CLIX, *esposizione* 1a.

O pur Amor, che gli rivolge in giro,
Prese nove sembianze e novi inganni
Volle a me far sì come a gli altri ei suole. 11

Era finto l'andare e i passi e i panni,
E vera la vergogna, ond'io sospiro
Me stesso e lei, che mi fê cieco al sole. 14

1a «Quel dì»: rende la cagione per la quale non riconoscesse la sua Donna, ad imitazione di DANTE, il qual disse del sole: «Che per soverchio sua figura ciela». Et de l'anima beata, disse parimente ch'era ascosa ne la luce, «Com'animal di sua seta fasciato». Avvegnache la soverchia luce, non essendo la potenza proportionata a l'obietto, in qualche modo è cagione de le tenebre.

9a «O pur Amor»: dice che può esser uno de gli altri inganni d'Amore, il qual la seppe così artificiosamente celare.

II 1a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 222r, *Purg.* XVII: 53 Che...ciela] Et...vela

II 1a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 311v, *Par.* VIII: 56 Com'animal] Quasi animal

III 1a DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 222r, *Purg.* XVII 53: Et per soverchio sua figura vela

◆ **1a** Nell'*esposizione* Tasso si sofferma sulle motivazioni che offuscano la sua vista, non rendendo possibile il riconoscimento di Laura. L'errore in cui cade l'amante è dovuto alla natura dell'oggetto della sua visione, e della sua estrema luminosità. L'io lirico, infatti, non riconosce la donna per l'eccesso di luce che emette, così come Dante in *Purg.* XVII 53 afferma che dinanzi al sole la nostra vista viene meno poiché l'intensità luminosa offusca la facoltà visiva dell'uomo. La teoria dantesca espressa nel verso della cantica del *Purgatorio* trova, inoltre, conferma in un passo del *Paradiso*, ove Dante paragona l'anima beata nascosta dalla luce ad un animale fasciato nella seta. L'estrema quantità di luce emessa dalla donna può, dunque, esser «cagione de le tenebre» (cfr. anche *Osanna* CLVIII, *esposizione* 12a). La chiosa,

seppur citi solo il primo emistichio del v. 1, offre una spiegazione dei vv. 1-8. ♦ **9a**
Il non riconoscimento di Laura potrebbe esser un inganno di Amore.

CLX

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE. In una magica atmosfera notturna di una festa in maschera, nel buio appena rischiarato dalle fiamme delle fiaccole, il poeta *describe* l'apparizione della sua donna¹¹³⁹. La lirica è percorsa dalla contrapposizione tra la luce e l'oscurità, riflesso del contrasto tra la verità e la menzogna, tra la realtà e l'apparenza, inserendosi coerentemente nella sequenza di liriche inaugurata da *Riede la stagion lieta, e 'n varie forme* (*Osanna CLX*). Insistendo sull'alterazione della percezione che induce in inganno l'amante, la filigrana dei versi è segnata dall'iterazione dell'aggettivo «mille»: mille sono, infatti, i «vaghi furti» (v. 5), mille le «immagini false» (v. 8) e mille «i raggi del cielo» (v. 12)¹¹⁴⁰. Il senso di smarrimento provato dall'io lirico non esclude, però, il «movimento spiritoso» con cui si chiude la lirica, con le maschere che non scompaiono al sorgere del sole, diversamente da quanto avviene con i veri fantasmi¹¹⁴¹.

Describe come apparisse la sua Donna in una festa piena di maschere con molti torchi davanti.

Era la notte, e sotto il manto adorno
Si nascondeano i pargoletti Amori,
Nè giamai ne l'insidie i nostri cori
Hebber più dolce offesa e dolce scorno; 4

E mille vaghi furti insino al giorno
Si ricoprian fra tenebrosi horrori,
E con tremanti e lucidi splendori
Mille imagini false errando intorno; 8

Né 'l seren puro de la bianca luna

¹¹³⁹ cfr. *Osanna CLX, argomento*.

¹¹⁴⁰ L'aggettivo traduce la percezione di una realtà molteplice e metamorfica che il poeta fa fatica a ricomporre in una *comprensibile* unità.

¹¹⁴¹ cfr. DI BENEDETTO 2007, p. 80.

Nube celava od altro oscuro velo,
Quando alta Donna in lieto choro apparve, 11

Et illustrò con mille raggi il cielo,
Ma quelle non sparir con l'aura bruna:
Chi vidde al sol più fortunate larve? 14

1a «Era la notte» ad imitazione di quelle parole di VIRGILIO «Nox erat».

1b-2a «e sotto il manto adorno | Si nascondeano»: perch'era alquanto oscura e però pareva favorevole a l'Amore.

5a «E mille vaghi furti»: intende solo de' furti amorosi.

7a «E con tremanti»: de' torchi e de le lanterne.

8a «Mille imagini false»: cioè maschere.

9a «Ne 'l seren puro»: de la luna scema.

11a «Quando alta Donna»: per rispetto de la persona, o de la dignità.

13a «Ma quelle»: cioè l'imagini false e le maschere.

14 «Chi vide al sol»: chiama la sua Donna e [14] «larve» le maschere.

I 14 vide] vidde

♦ **1a** L'attacco del sonetto è modellato sulla proposizione temporale che apre il verso virgiliano «Nox erat, et terris animalia somnus habebat» (*Aen.* III 147). ♦ **1b-2a** La notte oscura è favorevole alla passione amorosa poiché in essa «si nascondeano i pargoletti Amori». ♦ **5a** I «vaghi furti» sono i «furti amorosi». ♦ **7a** Parafrasi del verso. I «tremanti e lucidi splendori» sono le fiaccole e le lanterne. ♦ **8a** ♦ **9a** Parafrasi del verso. ♦ **11a** L'aggettivo «alta» sta a connotare l'onorabilità e la dignità della donna. ♦ **13a** Con «quelle» il poeta intende le «immagini false» e le «maschere». ♦ **14** Parafrasi del verso.

CLXI

Il sonetto di testura temperata ABBA ABBA CDC DCD chiude il ciclo di testi incentrati sul travestimento della donna che traggono spunto dall'occasione cortigiana del carnevale. Richiamando per contrasto *Eran velati i crespi e biondi crini*, ove il fascino seduttivo di Laura si faceva più intenso nel raffinato gioco tra ciò che appare agli occhi dell'amante e ciò che si intravede dietro la maschera, in *Osanna CLXI* l'io lirico ha finalmente la possibilità di ammirare lo splendore della donna. La prima quartina con l'aggettivo *nudo*, *-a* (vv. 1 e 4) in anafora è, infatti, una celebrazione di ciò che si rivela alla vista dell'amante, del viso e della «bella e bianca mano» (v. 4) di Laura. Se prima, «sotto mentite larve» (*Osanna CLIX* 2), il volto dell'amata era *velato*¹¹⁴² e le sue qualità di «maestà, gratia et honore» (*Osanna CLVIII* 6) erano contratte nel «breve spatio» della maschera (*Osanna CLVIII* 5 e *Osanna CLVIII, esposizione* 5), ora la donna si mostra finalmente in tutta la sua bellezza e finalmente può esser cantata dal poeta poiché a lui si presenta non in false sembianze, ma in «aspetto humano» (v. 8). La *descrizione* di Laura¹¹⁴³ assume i tratti di una vera e propria epifania, di una visione la cui intensità luminosa è tale che per lei si rende necessario il *chiudere* gli occhi «per temprare i raggi e 'l vago ardore» (v. 9). E l'io lirico, dinanzi a tanto splendore, non può che intonare, in chiusura, la lode del «bel velo» e del «caro guanto» che lasciano scoperti gli occhi e la mano della donna che, cortese e pietosa, non vuole più «ingannevolmente prender d'amore l'anime vaghe de la sua bellezza»¹¹⁴⁴. La sequenza di liriche sulla maschera e si conclude, dunque, con la fine dell'inganno della donna, la quale manifesta la sua vera natura di «Dea», la cui unica maschera è il corpo¹¹⁴⁵.

Descrive la sua Donna la quale portava la maschera attaccata ad un velo di cui era vestita.

Nudo era il viso, a cui s'aguaglia in vano

¹¹⁴² cfr. *Osanna CLVIII* 1-4.

¹¹⁴³ cfr. *Osanna CLXI, argomento*.

¹¹⁴⁴ *Osanna CLXI, esposizione* 13. Sul piano retorico si osservi come la sirma trovi unità nell'iterazione del lemma «cortese».

¹¹⁴⁵ cfr. *Osanna CLXI, esposizione* 5a.

Opra di Fidia o già per fama intesa
Quella, a cui vita fu la fiamma accesa,
E nuda ancor la bella e bianca mano. 4

Et ella dir pareva: - Dal Ciel sovrano
Per meraviglia sono a voi discesa
E l'immagine porto al vel sospesa,
Perc'ho in vece di larva, aspetto humano. 8

E per temprare i raggi e 'l vago ardore
Chiudea gli occhi et apriva, et era in tanto
Cortese il sonno, e più cortese Amore. 11

Cortese il suo bel velo e 'l caro guanto;
Nè sol cortese, ma pietoso il core
Ne l'altrui riso: hor che sarà nel pianto? 14

1-2a «Nudo era il viso, a cui s'aguaglia in vano | Opra di Fidia»: statua di Fidia, fra le quali è celebratissima quella di Minerva fatta in Atene.

2b-3a «o già per fama intesa | Quella»: traspositione; «quella» è intesa per fama, et intende il Poeta de la statua di Prometeo.

5a «Et ella dir pareva»: pareva che dicesse «sono una Dea, la qual porto questa humanità in vece di maschera», bastando il volto de gli huomini a coprir la verità senza altra larva. Descrive un vaghissimo atto de la Gentildonna, la qual mostrava d'haver sonno, e spesso serrava gli occhi e poi li riapriva.

12 «Cortese il suo bel velo, e 'l caro guanto» perchè l'uno lasciava scoperti gli occhi, l'altro la mano.

13 «Nè sol cortese, ma pietoso il core»: era pietà il non voler ingannevolmente prender d'amore l'anime vaghe de la sua bellezza.

♦ **1-2a** La bellezza del volto della donna è tale che supera anche la bellezza della statua di Minerva scolpita da Fidia, assunta, nel testo poetico quale emblema di suprema bellezza. Alla notorietà della mitica statua Tasso vi fa riferimento anche nella *Risposta all'Accademia della Crusca*: «Ma l'operazione eccellentissima non si conviene a tutti; ma a gli eccellentissimi solamente: e s'ella pur convenisse, è impossibile che sia fatta d'alcun altro; perciò che i principi e gli uomini di Stato debbono esser somiglianti a' sapientissimi artefici nell'operare: e come solo Fidia poteva scolpire una perfettissima imagine di Minerva [...]». ♦ **2b-3a** Chiosa di natura retorica. Nell'*esposizione* l'autore addita la presenza della figura dell'iperbato e specifica che con «quella» sottintende la fama che deriva dalla statua di Prometeo. Possibile allusione alla statua di cui si innamorò Pigmalione, resa viva da Afrodite accendendo per tre volte una fiamma nel cielo, come racconta Ovidio in *Met.* X 243-297 (cfr. TASSO 1994, II, p. 1008). ♦ **5a** Parafrasi dei versi 5-7. La donna afferma di essere una dea e che la materialità del suo corpo, copre, al pari di una maschera, la sua vera natura. ♦ **12** Il «velo» e il «guanto» sono «cortesi» poiché permettono di vedere gli occhi e la mano dell'amata. ♦ **13** Il cuore di Laura è pietoso perché non inganna più le anime desiderose della sua bellezza.

CLXII

Sonetto di testura nobilissima ABBA ABBA CDE CDE nel quale Tasso celebra il carattere duraturo della bellezza della sua amata, riproponendo l'immagine figurata della rosa verginella e quella dell'aurora. La dialettica tra passato e presente alla base della lirica ben si riflette nei due movimenti della fronte e della sirma, con le quartine che rievocano il tempo passato, e le terzine incentrate sul presente. I due paragoni attinti dal mondo naturalistico sono frutto di due impressioni del poeta («già solevi parer», v. 1; «o mi sembravi pur», v. 5), il quale paragona la giovanile bellezza di Laura a una «vermiglia rosa» (v. 1) che, non ancora sbocciata, si nasconde vergognosa (prima quartina) e allo splendore di una «celeste Aurora» (v. 6) che cosparge di goccioline le campagne e che illumina i monti (seconda quartina). E ora, col passare degli anni e con «l'età men fresca» (v. 9) della donna il suo fascino non viene meno e, anzi, «più vago l'odorate foglie | il fior dispiega» (vv. 12-13) e il sole, ormai alto nel cielo, «arde e fiammeggia» più che nel mattino (v. 14).

Le essenziali chiose di commento sottopongono all'attenzione del lettore le similitudini del testo.

Dichiara come la bellezza sia cresciuta con la similitudine del fiore che spiega le foglie, e del sole ch'è nel mezo giorno.

Già solevi parer vermiglia rosa
Ch'a' dolci raggi, a lo spirar de l'ora
Rinchiude il grembo, e nel suo verde ancora,
Verginella s'asconde, e vergognosa. 4

O mi sembravi pur, chè mortal cosa
Non s'assomiglia a te, celeste Aurora,
Che le campagne imperla e i monti indora,
Lucida in ciel sereno, e rugiadosa. 8

Ma nulla a te l'età men fresca hor toglie,

Né beltà giovenile in manto adorno
Vince la tua negletta, o la pareggia. 11

Così più vago l'odorate foglie
Il fior dispiega, e 'l sole a mezo il giorno
Via più che nel mattino arde e fiammeggia. 14

1a «Già solevi parer»: ne la sua virginità fu simile a rosa non aperta.

5a «O mi sembravi pur»: parendo al Poeta che la similitudine non bastasse, l'assomiglia a l'[6] Aurora.

9a «Ma nulla a te»: loda particolare de la bellezza di questa Donna.

12a «Così più vago»: prova con due similitudini come ciò possa avvenire.

♦ **1a** La donna vergine è paragonata a una rosa non ancora fiorita. ♦ **5a** La seconda similitudine dell'Aurora, accostata a quella della rosa, accresce il valore della bellezza dell'amata. ♦ **9a** L'*esposizione*, pur citando soltanto il primo emistichio del v. 9, sintetizza il contenuto dei vv. 9-11. ♦ **12a** La chiosa, seppur metta a testo solo il primo emistichio del v. 12, esplicita il senso complessivo della seconda terzina.

CLXIII

Privati dell'aria di cui un tempo si nutrivano, gli «spiriti famelici» (v. 5) dell'io lirico, invano chiedono aiuto e invano il suo cuore «langue e sospira»¹¹⁴⁶: questa la premessa del sonetto dal tono disforico *D'aria un tempo nudrimmi: e cibo e vita*¹¹⁴⁷ ove l'amante afferma di voler vedere la sua donna anche se, «disdegnosa e cruda»¹¹⁴⁸, è animata da sdegno nei suoi confronti¹¹⁴⁹.

Desidera di veder la sua Donna, ancorchè turbata.

D'aria un tempo nudrimmi: e cibo e vita
L'aura mi fu, che d'un bel volto spira;
Hor che lei mi contende orgoglio ed ira,
Di qual esca sarà l'alma nudrita? 4

I famelici spirti in vano aita
Chiamano, e 'ndarno il cor langue e sospira.
Ma se pur l'empia a darle morte aspira,
Muoa non per digiun, ma per ferita. 8

Armi gli occhi di sdegno e strali aventi
A mille a mille; a' ferì colpi, ignuda,
Io porgo l'alma, non ch'inerme il seno. 11

Faccia il mio stratio i suoi desir contenti:
Ben fia pietà ch'io la riveggia almeno
Non dico pia, ma disdegnosa e cruda. 14

¹¹⁴⁶ La formulazione tassiana è prossima a Guidiccioni, *Rime* CXXII 32: «se il cor langue e sospira?».

¹¹⁴⁷ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CED. *Chigiano* CIX. Diversa, rispetto ad *Osanna*, la più antica redazione della didascalia: «Desidera di veder la sua donna più tosto sdegnosa che di rimaner privo della sua vista» (TASSO 2007, p. 130). Il testo venne stampato per la prima volta in *Di Gio. Agostino Vegio, musico dell'Ill.mo et Ecc. mo duca di Parma e Piacenza, il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Parma, Seth Viotti, 1574 (cfr. VASSALLI 1988, p. 53).

¹¹⁴⁸ La dittologia è attinta dai *Fragmenta*, Rvf CXII 8 (cfr. TASSO 1994, I, p. 169).

¹¹⁴⁹ cfr. *Osanna* CLXIII, *argomento*.

1a «D'aria un tempo nudrimmi»: è detto per eccitar meraviglia, come quello «Un vive ecco d'odor la su il gran fiume | Io qui di foco e lume | Queto i vaghi e famelici miei spirti». E s'assomiglia in ciò al camaleonte, il quale si nutrisce d'aria (come si dice) e molto convenevolmente è preso per significare il cortegiano, come scrive PLUTARCO. Ma per «aura» il Poeta allegoricamente intende le vane speranze de le quali si nutriscono i cortegiani e gli amanti similmente.

3a «Hor che lei mi contende»: dubita di qual cibo possa nutrirsi, mancandogli la speranza.

8 «Moia non per digiun, ma per ferita»: chiama «digiuno» la privatione de la vista, e «ferite» i turbati sguardi de la sua Donna.

9 «Armi di sdegno»: esprime affettuosamente il gran desiderio c'ha di vederlo in qualunque modo.

I **9** armi di sdegno] armi gli occhi di sdegno

II 1a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 360, *Rvf* CCVII: **58** Un vive ecco] L'un vive ecco; **59** e] et; **60** e] et

III 1a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 360, *Rvf* CCVII 58-60: L'un vive ecco d'odor la sul gran fiume: | Io qui di foco et lume | Queto i frali et famelici miei spirti

Postilla: queto i frali e famelici miei spirti (marg. sn)

◆ **1a** L'espressione *nutrirsi d'aria* provoca meraviglia, un senso di meraviglia analogo a quello che si ha dalla lettura di *Rvf* CCVII 58-60, ove il poeta trecentesco raffigura gli Astomi e il loro modo di vivere non usuale, cibandosi di odori. L'immagine tassiana trae, invece, spunto dalla credenza che i camaleonti, animali simbolo dei cortigiani, si nutrano d'aria e, poiché l'aura è allegoria delle vane speranze, l'amante, come il cortigiano, vive di illusioni (la chiosa è citata in RUSSO 1999b, p. 62). ◆ **3a** Venuta meno la speranza, l'amante non sa con qual cibo possa nutrirsi. ◆ **9** L'*esposizione* registra la lezione di 11 ed espone il contenuto delle terzine.

CLXIV

Madrigale di due stanze di schema ABCABCDD¹¹⁵⁰ che tratta della malattia e della successiva convalescenza dell'amata. La bipartizione tematica suggerita dall'*argomento*¹¹⁵¹ ben si riflette nella strutturazione delle due strofe, la prima dedicata all'infermità di Laura, la seconda alla sua guarigione. Ai due momenti della narrazione corrispondono due tonalità differenti, prima di rammarico, poi di ritrovata gioia¹¹⁵², entrambe espressione della compartecipazione degli elementi della natura agli eventi che coinvolgono la donna. Sul piano strutturale, le due unità strofiche sono, simmetricamente, costruite sull'iterazione della congiunzione «e» a mimare la somma di immagini che si affollano a sottolineare con vigore quanto fa da sfondo all'evolversi dello stato di salute della donna.

La prosa esegetica è organizzata in due *esposizioni*, l'una posta a commento della prima stanza, l'altra della seconda, grazie alle quali Tasso ricostruisce il profilo del testo.

Ne l'infermità e ne la convalescenza de la sua Donna.

Roche son già le cetre e muti i cigni

Al languir vostro, e secco il lauro e'l mirto,

E con languidi rai pallide stelle,

E l'alba in manti oscuri od in sanguigni;

E più si duole ogni gentile spirto,

5

E son discordi i venti e le procelle,

E par ch'aspetti di sì breve guerra,

Il cielo un novo sole, un fior la terra.

Ride la terra e ride il ciel sereno,

E rota il sol via più lucenti raggi,

10

E l'immagine bella appar ne l'onde;

¹¹⁵⁰ In E1 e 28 le due unità strofiche sono divise, presentandosi come due madrigali autonomi, ognuno introdotto da un proprio *argomento* (cfr. TASSO 2016, p. 197).

¹¹⁵¹ cfr. *Osanna* CLXIV, *argomento*.

¹¹⁵² La ripetizione dell'elemento verbale «ride...ride» nel v. 9 restituisce una sensazione di rinnovata letizia che si diffonde nel creato.

E rallentando i fiumi al corso il freno,
Cessan l'ire de' venti e i fieri oltraggi,
Per ch'alloro non perda o ramo o fronde;
E con la vostra pace, ha pace in tanto
Il mare e l'aria, e tregua il duolo e 'l pianto.

15

1a «Roche son già le cetre»: con la vostra infermità le cose de l'arte e de la natura insieme sono peggiorate, quasi il mondo si doglia del vostro male. È detto affettuosamente perchè tutte le cose giudichiamo co' l nostro affetto.

9a «Ride la terra»: ne la salute recuperata descrive i contrari effetti, imitando que' poeti c'hanno descritte simili meraviglie, per la presenza e per l'assenza de la sua Donna, perchè la morte è una sorte d'assenza, sì come la vita di presenza. Ma particolarmente imita TEOCRITO ne l'ottavo *Idillio*. I versi imitati son questi: «ἐνθ' ὄϊς, ἐνθ' αἴγες διδυματόκοι, ἐνθα μέλισσαι | σμήνεα πληροῦσιν, | καὶ δρύες ὑψίτεραι, | ἐνθ' ὁ καλὸς Μίλων βαίνει ποσίν· αἰ δ' ἄν ἀφέρπη, | χὼ ποιμὴν ξηρὸς | τηνόθι χαὶ βοτάναι».

◆ **1a** Con il sopraggiungere della malattia della donna, il suono delle cetre si fa roco e cessano di cantare i cigni. Nell'immagine del primo verso del madrigale Tasso descrive gli effetti che l'infermità della sua amata provocano sull'ambiente circostante, sull'arte e sulla natura, una rappresentazione che per l'autore cinquecentesco è espressione del suo «affetto» («detto affettuosamente»). Come notato da Puzzo nell'*esposizione* si fa proprio un principio aristotelico per il quale non sono distinte la capacità di giudizio e la «mente affetta dalle passioni». Ne deriva che «l'immaginazione, parte o funzione della mente che elabora gli affetti, interviene anche nel processo di astrazione, sovrapponendosi alla facoltà di giudizio e divenendo una sorta di intelletto del particolare» (PUZZO 2021-2022, p. 252). ◆ **9a** Nel secondo movimento strofico si mette in scena ciò che avviene quando la donna è assente. Il corredo iconografico dei versi è desunto da quei poeti che nei loro versi hanno descritto le meraviglie conseguenti alla presenza e all'assenza della donna. Il rinvio è a Teocrito e all'ottavo *Idillio* ove, in maniera simile al testo tassiano si dice che quando la donna non c'è, inaridisce il pastore e inaridiscono i pascoli.

CLXV

Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville è il primo di due sonetti, presenti solo in *Osanna*, composti in occasione di un incendio notturno¹¹⁵³. In esso si descrive come l'io lirico intuisca, nel divampare delle fiamme, il suo ardere di un amoroso fuoco. La prima quartina si apre con la visione di uno spaventoso scenario di distruzione, la cui drammaticità è resa nella serie accumulativa «i tetti, e 'l fumo e le faville» (v. 1) e nel dettaglio del risuonare delle «sonore squille», preludio dell'«amoroso ardore» (v. 9), nato per effetto di Amore che infiamma «con tante faci e con nova arte» il petto del poeta.

Nelle chiose posposte al testo, come avverrà anche nel successivo, Tasso ancora la lettura del componimento all'antica tradizione virgiliana, riproducendo la drammaticità dell'evento distruttivo con un corredo esegetico che guarda ai più alti esiti della letteratura latina.

Descrive come andando per vedere uno incendio notturno s'accendesse d'amoroso fuoco.

Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville

Rote taceano, e tenebrosi giri:

E 'ntanto io spargea fuor caldi sospiri

Al ribombar de le sonore squille.

4

Quando sembianze placide e tranquille

L'alto incendio destar de' miei desiri;

Et hor dovunque gli occhi o 'l piede io giri

Miro i bei raggi sparsi a mille a mille.

8

Così presagio d'amoroso ardore

Fu quel notturno foco, e la mia fiamma,

Già mancando l'altrui, s'accese e crebbe;

11

¹¹⁵³ cfr. MARTINI 1984, p. 105. Schema metrico: ABBA ABBA CDE EDC. In E2, a c. 66r, vi è la postilla «Da porre nel p[ri]mo libro» (cfr. TASSO 2016, p. 198).

Nè d'avampar, nè di pregar m'increbbe:

Si piace il modo onde un sol petto infiamma

Con tante faci e con nova arte Amore.

14

1-2a «Ardeano i tetti, e'l fumo, e le faville | Rote faceano»: esprime l'effetto che fanno insieme il fumo e la fiamma ne l'inalzarsi, ad imitazione di VIRGILIO: «Flammarum attollit globos».

4a «Al ribombar»: de la campana che suona perchè la gente corra al fuoco.

5a «Quando sembianze»: quelle de la Donna amata, la quale essendo in tanto pericolo, non mostrò di spaventarsi.

7-8 «Et hor dovunque gli occhi e' piede io giri | Miro i bei raggi sparsi a mille a mille»: le similitudini de la bellezza, le quali chiama «raggi» ad imitazione del PETRARCA, il qual disse: «In quante parti il fior de l'altre belle | Stando in se stessa la sua luce ha sparta».

9a «Così presagio»: dice che 'l fuoco notturno non fu causa del suo amore, perchè egli era prima innamorato, ma presagio.

10b-11 «e la mia fiamma | Già mancando l'altrui, s'accese e crebbe»: cioè il mio amore, il qual a pena era cominciato, s'accese in guisa che non m'increbbe nè d'ardere, nè di pregare, tanto era il piacere ch'io sentiva ne l'amare.

I 7-8 e'l] o'l

II 7-8 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 252, RvfCXXVII: **90** la sua luce ha] ha la sua luce

◆ **1-2a** Per gli effetti del fumo e delle fiamme Tasso dichiara di rifarsi ad un esametro virgiliano tratto dal terzo libro dell'*Eneide*, ove il poeta latino descrive plasticamente l'eruttare dell'Etna (cfr. *Aen.* III 574). ◆ **5a** La dittologia «placide e tranquille» è impiegata per raffigurare lo stato d'animo sereno della donna dinanzi al pericolo dell'incendio. ◆ **7-8** L'autore chiama «raggi» di luce le bellezze di Laura e l'ipotesto

dichiarato dei due versi è *Rvf* CXXVII 89-90. ♦ **9a** L'*esposizione* mette in rilievo che le fiamme non sono motivo dell'originarsi della passione amorosa, ma annuncio dell'amore che prova da tempo l'io lirico. ♦ **10b-11** L'amore del poeta è tale che il dolore è sovrastato dal piacere che ne deriva.

CLXVI

Secondo sonetto del dittico sull'incendio di schema ABBA ABBA CDC DCD¹¹⁵⁴ che traduce in versi la luminosa apparizione di Laura tra le fiamme. In uno scenario di distruzione, la donna si manifesta «lucente» (v. 1), «bella» (v. 2), «pietosa» (v. 2) e tale che possa esser paragonata all'aurora che sorge come «purpurea luce» (v. 4) nell'oscurità della notte. Se in *Ardeano i tetti, e' l fumo e le faville* l'amata non si mostra in alcun modo spaventata¹¹⁵⁵, in *Osanna* CLXVI il suo stato d'animo muta e alla delicata suggestione naturalistica dei primi quattro versi si accosta, nella seconda quartina, un secondo paragone di argomento mitologico volto a rappresentare la sua paura¹¹⁵⁶. Laura è, infatti, come l'Elena virgiliana che, nell'incendio di Troia, tace «sospirando ascosa» (v. 6)¹¹⁵⁷. Nella sirma, l'immagine dell'amata spinge l'io lirico ad intonare un premuroso appello alle «sante luci del ciel» (v. 9)¹¹⁵⁸ affinché «l'ingiurioso foco» (v. 10) non rechi una grave offesa a Laura e alla sua bellezza, immortalata nel «biondo crine» (v. 12) e nelle rose delle guance (v. 11).

Nel medesimo soggetto.

Tra l'empie fiamme a gli occhi miei lucente
La mia sì bella appare, e sì pietosa,
Come al partir d'oscura notte ombrosa,
Vidi purpurea luce in oriente.

4

O come al tempo già di Troia ardente
Helena tacque sospirando ascosa,
Che le faci infiammò, rapita sposa,

¹¹⁵⁴ Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123.

¹¹⁵⁵ cfr. *Osanna* CLXV 5 e *Osanna* CLXV, *esposizione* 5a.

¹¹⁵⁶ Come in *Osanna* CLXII la seconda immagine a cui è paragonata l'amata è introdotta dalla disgiuntiva «o» posta in aperta della seconda quartina (cfr. *Osanna* CLXII 5: «O mi sembravi pur, chè mortal cosa»).

¹¹⁵⁷ Si noti il particolare effetto di sospensione patetica ottenuto dal gerundio «sospirando» (v. 6).

¹¹⁵⁸ «Sante luci» con il significato di stelle è tessera dantesca (*Par.* XX 69), mentre in Petrarca ricorre per indicare gli occhi della donna (*Rvf* LXX 15, CVIII 3 e CCCL 14).

Piena la terra e 'l mar di fera gente. 8

Sante luci del ciel, non faccia oltraggio
Ingiurioso foco al biondo crine,
Od a le rose in lei ch'invidia il maggio, 11

Nè strugga le sue bianche e fresche brine;
E s'in me pur s'accende il dolce raggio,
Non s'estingua il mio foco anzi il mio fine. 14

1a «Tra l'empie fiamme»: chiama «empie» le fiamme de l'incendio e [2] «pietosa» fiamma la sua Donna per metonimia, ponendo la cagione per l'effetto.

3a «Come al partir»: assomiglia la sua Donna a l'aurora.

5a «O come al tempo»: la paragona ad Helena, di cui si leggono nel secondo de l'*Eneide* questi versi: «Et tacitam secretam in sede latentem | Tindaridam aspicio dant clara incendia lucem». Ma il paragone non si stende oltra questa parte, perchè non è necessario che risponda a tutte le parti.

7 «Che le faci infiammò, rapita sposa»: ha riguardo a quelle parole del sesto: «Flammam media ipsa tenebat | Ingentem, etc.».

9a «Sante luci del ciel»: affettuosa conversione al cielo, per la salute de la sua Donna.

II 5a VIRGILIO 1969, *Aen.* VI: 568 secretam] secreta

◆ **1a** *Esposizione* di carattere retorico. ◆ **5a** La raffigurazione dell'amata è modellata su quella dell'Elena virgiliana che, nel secondo libro dell'*Eneide*, appare in silenzio, nascosta nel tempio di Vesta (*Aen.* II 568-569). Come osservato da Tasso, l'aderenza con il testo latino si arresta ai versi citati, in quanto il parallelismo tra Laura e la figura mitica non si estende alla rievocazione della caduta di Troia e alle colpe

dell'eroina greca (cfr. *Aen.* III 570 e sgg). ♦ 7 Spunto del verso è *Aen.* VI 518-519.
♦ 9a Chiosa di natura retorica. «Sante luci del ciel» è, infatti, apostrofe che Tasso rivolge al cielo affinché salvi dalle fiamme la donna.

CLXVII

Sonetto di testura ABBA ABBA CDE CDE¹¹⁵⁹ che, come dichiarato nell'essenziale *argomento*, tesse una lode del petto della donna non più giovane¹¹⁶⁰. La descrizione si basa sull'analogia tra il seno dell'amata e un giardino, secondo un impianto metaforico oggetto di puntuale commento nelle glosse posposte alla lirica. I versi si tingono di note sensuali con l'immaginazione dell'amante, «l'ardito mio pensier» (v. 7) difficile da *tenere a freno* e che si spinge oltre ciò che è dato vedere¹¹⁶¹. Nella sirma, a rendere più prezioso il dettato della lirica, vi sono eruditi accenni mitologici che traggono spunto dall'immagine dei pomi, cui sono associati le mammelle¹¹⁶².

Loda il petto de la sua Donna.

Non son sì vaghi i fiori onde Natura,
Nel dolce april de' begli anni sereno,
Sparge un bel volto, come in casto seno
È bel quel che di luglio ella matura. 4

Meraviglioso grembo, horto e coltura
D'Amor e paradiso mio terreno,
L'ardito mio pensier, chi tiene a freno,
Se quello onde si pasce a te sol fura? 8

Quei, ch'i passi veloci d'Atalanta
Fermaro, o che guardò l'horribil Drago,
Son vili al mio pensier ch'ivi si pasce. 11

Nè coglie Amor da peregrina pianta

¹¹⁵⁹ Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123. Il sonetto è già nel *Chigiano*, con un *incipit* differente *Sì bei non sono i fiori onde Natura* (*Chigiano* LXXXIV).

¹¹⁶⁰ cfr. *Osanna* CLXVII, *argomento*.

¹¹⁶¹ Per analoghi esiti sensuali nella prima parte del canzoniere *Osanna* cfr. *Osanna* XVI, *Osanna* XVII, liriche incentrate rispettivamente alla lode del petto e della gola.

¹¹⁶² cfr. *Osanna* CLXVII, *esposizione* 5b.

Di beltà pregio sì gradito e vago:
Sol nel tuo grembo di te degno ei nasce.

14

[2] «april» de gli anni chiama la gioventù, [4] «luglio» l'età matura, o più tosto matura viro, ne la quale si cogliono i frutti d'Amore.

5b «horto e coltura»: havendo assomigliato le mammelle a' pomi, chiama il seno, per metafora, giardino.

6 «e paradiso mio terreno»: convenevolmente, perch'il peccato de l'huomo intemperante o incontiente è simile a quello del primo padre, per lo qual fu cacciato di Paradiso, avvegnache l'intemperanza, o l'incontinenza, sia eguale ne gli oggetti de l'un senso e de l'altro.

9 «Quel, ch'i passi veloci d'Atalanta»: Atalanta, correndo con Hippomenes, si fermò di colpo per raccogliere i pomi, o le palle d'oro, come dice il PETRARCA: «E seco Hippomenes che fra cotanta | Turba d'amanti e miseri cursori, | Sol di vittoria si rallegra e vanta».

10a «o che guardò l'horribil Drago»: i pomi de l'Hesperidi, a le quali faceva la guardia il dragone.

13a «Di beltà pregio»: ha risguardo al pomo d'oro che fu dato da Paride per premio de la bellezza, quando egli fu eletto per giudice de le tre Dee.

I 9 Quel] quei

II 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 208, T. C. II: 167 e miseri cursori] et miseri cursori

III 9 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte terza, c. 208, T. C. II 167: Turba d'amanti et miseri cursori
Postilla: miseri cursori (marg. dx)

◆ [2] Stando all'analogia tra il corso dell'anno e la vita umana, il mese di aprile equivale alla giovinezza, mentre [4] luglio corrisponde alla maturità quando si raccolgono i «frutti di d'Amore». L'autore specifica che la donna non è più giovane.

◆ **5b** Il poeta chiarifica le metafore del v. 5: il giardino è il seno, mentre i pomi sono le mammelle. ◆ **6** L'espressione «paradiso mio terreno» con cui il poeta chiama il seno della donna nel v. 6 richiama il paradiso terrestre. L'autore dice che «convenevolmente» e cioè in modo appropriato i due luoghi sono simili poiché ad essi si associano i peccati legati all'intemperanza e all'incontinenza. La chiosa quasi sposta l'interpretazione dei versi su di un asse morale-religioso. ◆ **9** Il mito di Atalanta cui si allude nel verso è illustrato facendo ricordo a Petrarca e, in particolare, citando due versi attinti dal secondo capitolo del *Trionfo di Amore* (T. C. II 166-168). ◆ **10a** L'«horribil Drago» è colui che custodiva il giardino dei pomi d'oro delle Esperidi.

CLXVIII

Sonetto di lontananza di schema ABBA ABBA CDC DCD¹¹⁶³. Costanza e immaginazione sono le note dominanti della lirica, con la quale Tasso intende dimostrare che l'assenza della donna non provoca necessariamente lo spegnersi della passione amorosa. Il carattere costante dell'amore del poeta è tutto contenuto nell'espressione esordiale «Amai vicino, hor ardo» (v. 1) che, nella contrapposizione passato- presente, è affermazione di una continuità e di una fedeltà amorosa che si protrae negli anni, non soggetta ad alcuna variabile temporale o spaziale. Amore è, infatti, un sentimento che può esser alimentato dal pensiero¹¹⁶⁴ e le negazioni che segnano lo svolgersi del testo («non l'estingueria», v. 3; «nè lontananza», v. 9; «nè i più colti», v. 10) accompagnano sin al riconoscimento dell'estrema resistenza della «tenace memoria» e del «fero ardore» (v. 11). Ne consegue che per l'io lirico, incapace di svincolarsi dal fantasma della donna, l'immagine di Laura si sparge su tutto ciò che è e il chiasmo finale «sono imagini vostre, e vostri raggi» (v. 14) sancisce con estrema finezza il destino del poeta, portato a *adombrare* l'amata, a vederla in simboli negli alberi dell'alloro, dei mirti, dei faggi.

Nelle chiose ermeneutiche, non casuale è la citazione di due rime del *Canzoniere* petrarchesco, il sonetto CVII e la canzone CXXIX, le quali trovano attinenza tematica con la lirica tassiana.

Accenna la cagione per la quale egli lontano da la sua Donna non sol conserva, ma accresce l'amore.

Amai vicino, hor ardo, e le faville

Porto nel seno, onde s'infiamma il foco;

E non l'estingueria tempo nè loco,

Bench 'io cercassi mille parti e mille.

4

Chè nel vago pensier, luci tranquille,

¹¹⁶³ Il testo non compare nella *Tavola de le Rime* cfr. DI BENEDETTO 1996, p. 123.

¹¹⁶⁴ Il tema dell'immaginazione che pone rimedio alla lontananza della donna è già in Della Casa, *Rime* XLIV (cfr. DELLA CASA 2014, p. 139).

Più l'accendete, e voi di ciò cal poco;
E le mie piaghe ancor prendete a gioco
Con quella bianca man, che sola aprile. 8

Nè lontananza oblio m'induce al core,
Ne i più colti paesi, o più selvaggi,
Ma tenace memoria e fero ardore. 11

Perché v'adombro in lauri, in mirti e'n faggi:
L'altre bellezze, ove m'insidia Amore,
Sono imagini vostre, e vostri raggi. 14

1-2a «Amai vicino, hor ardo, e le faville | Porto nel seno»: cioè i semi de l'amore, o per così dire, il fomite de la concupiscenza.

5 «Chè nel vago pensier, luci tranquille»: la cagione di conservar e d'accrescer il desiderio è il pensiero col quale se l'imagina piacevole: là dove con gli occhi del corpo soleva già vederla turbata.

9a «Nè lontananza»: non è dunque sempre la lontananza certo rimedio a l'amorosa infermità. Ma solo quando l'amante non si dà in preda a l'imaginatione.

12a «Perchè v'adombro»: ad imitatione del PETRARCA «... e quanto in più selvaggio | Loco m'affido, e 'n più remota parte; | Tanto più bella il mio pensier l'adombra».

14 «Sono imagini vostre, o' vostri raggi»: imita quegli altri «Ma l'imagini sue son si cosparte | [...] | Ch'io trovo simile indi accesa luce».

II 12a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 255, *Rvf* CXXIX: 46 selvaggio] selvagio; 47 Loco m'affido, e'n più remota parte] Loco mi trovo, e'n più deserto lido

II 14 PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 201, *Rvf* CVII: 9-11 Ma l'imagini sue son si cosparte | [...] | Ch'io trovo simile indi accesa luce] Et l'imagini lor son si cosparte; | Che voler non mi posso, ov'io non veggia |

III 12a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 255, *Rvf* CXXIX 46-48: Et quanto in più selvagio | Loco mi trovo, e'n più deserto lido; | Tanto più bella il mio pensier l'adombra
Postilla: Adombra col quarto caso dopo (marg. dx)

◆ **1-2a** Le «faville» che l'amante conserva sono i semi dell'amore, cioè le esche della passione amorosa che la rendono viva e l'alimentano. ◆ **9** La lontananza della donna non costituisce un antidoto alla malattia amorosa, dalla quale si guarisce solo quando l'amante non si abbandona più all'immaginazione. ◆ **12a** Per l'espressione «perchè v'adombro» l'autore menziona nella chiosa i vv. 46-48 della canzone di lontananza *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Rvf* CXXIX). Il verbo *adombrare* e la sua valenza sono oggetto di attenzione da parte di Tasso nel suo postillato con i *Fragmenta* della Biblioteca Apostolica Vaticana (cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 255). ◆ **14** Eco petrarchesca (cfr. *Rvf* CVII 9-11).

CLXIX

Sonetto di testura temperata ABBA ABBA CDC DCD ove il poeta, avviandosi alla conclusione del racconto, inizia a tracciare un piccolo bilancio del suo amore per Laura, svelando le finalità del suo *cantare* e del suo piangere¹¹⁶⁵. Gli elementi del canto e del pianto stabiliscono un legame intertestuale con *Vere fur queste gioie e questi ardori*, sonetto proemiale della raccolta (*Osanna* I), recuperando il contrasto tra gioia e dolore. Come lo stesso autore dichiara nell'unica chiosa esegetica al testo, lo spunto da cui traggono origine i versi è petrarchesco.

Dimostra i diversi fini ch'egli ha havuti nel cantare e nel piangere.

Cantai già lieto, e ricercai nel canto
Gloria più cara a me che l'oro a Mida;
Hor piango mesto, e' n dolorose strida
Chiedo pietà via più d'honore e vanto. 4

Donna, che se mai piangi il dolce pianto
Accende Amor, bench'ei vi scherzi e rida,
E tra rugiade e fior lieto s'assida
A l'ombra d'un bel velo e d'un bel manto, 8

De' begli occhi una stilla a le mie rime
Sarebbe caro pregio, alta ventura,
Ond' elle ancor n'andriano altere e prime. 11

Chè pianta non distilla ambra sì pura
Né freddo monte in su l'alpestre cime,
Sì bel cristallo e pretioso indura. 14

¹¹⁶⁵ cfr. *Osanna* CLXIX, *argomento*.

1a «Cantai già lieto»: ad imitazione del PETRARCA, il qual disse: «...Cantai, hor piango», et in ciò gli è simile; dissimile in quel che segue: «...e non men di dolcezza | Dal pianger prendo, che dal canto io presi». La cagione de la diversità sono i diversi obietti, propostisi dal Poeta. Cioè nel canto la gloria e nel pianto la pietà, la qual si manifesta col pianto. Però chiede quasi per premio del suo pianto de la sua Donna, antiponendolo al cristallo et a l'eletto.

◆ **1a** *Cantai, or piango, et non men di dolcezza (Rvf CXXIX)* costituisce il modello tematico e stilistico per *Osanna CLXIX*. Se l'impostazione sintattica, con lo scarto tra il tempo passato, segnato dal canto, e quello presente, occupato dal pianto, tradisce una forte dipendenza dal precedente trecentesco, nuova è la soluzione poetica tassiana. Ad un'aderenza linguistica, infatti, corrisponde una diversità degli «obietti» poiché Tasso, a differenza di Petrarca che attinge dal canto e dal pianto la dolcezza, ricerca nel primo la gloria e nel secondo un sentimento di pietà. L'*esposizione*, seppur citi solo il primo emistichio del verso esordiale, offre un'interpretazione complessiva del sonetto, svelando la fonte primaria della lirica e lo scarto tematico da essa.

CLXX

Prima di due sestine redatte appositamente per il canzoniere *Osanna* con le quali Tasso conclude il tema del nome di Laura¹¹⁶⁶. Nell'architettura del *liber* amoroso, i due testi hanno il compito di isolare il gruppo di sonetti *Osanna* CLXXII-*Osanna* CLXXVIII, nucleo conclusivo della stampa di cui fanno parte componimenti più antichi, tutti accomunati da una certa *gravitas* del dettato¹¹⁶⁷. Aspirando, invece, al polo opposto della *levitas*, in *Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro* il poeta cinquecentesco ritorna a lodare la sua donna, servendosi della similitudine di origine petrarchesca del lauro ed esibendo incessantemente il nome dell'amata in rima.

Nel commento l'autore, oltre che mostrare il peso dei prestiti petrarcheschi, analizza lo scenario della natura idillica riproposto nei versi con un interesse scientifico che affonda le sue fondamenta su Teofrasto e Mattiolo¹¹⁶⁸.

Loda le bellezze de la sua Donna con meravigliose similitadini del lauro e de le sue proprietà.

Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro
Tutto sicuro dal furor del cielo,
Con l'auree fronde e con pungenti rami,
Benché molle paresse il nobil tronco;
Ma sì ferma non fu rigida pietra,
E v'affinava Amor gli aurati strali.

5

1 «Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro»: cioè per dar meraviglia, un «vivo lauro» per significar la sua Donna, ad imitatione del PETRARCA: «Quel vivo lauro, in cui non mossen fronda».

2a «Tutto sicuro»: perch' il lauro non è percosso dal fulmine.

¹¹⁶⁶ cfr. MARTINI 1984, p. 104 e CASTELLOZZI 2017, p. 4.

¹¹⁶⁷ cfr. CASTELLOZZI 2019, p. 1124.

¹¹⁶⁸ Per la conoscenza tassiana dei due autori cfr. *Osanna* CXXXIV, *esposizione* 8.

3a «Con lauree fronde»: che significano «le chiome», ad imitazione similmente del PETRARCA: «Ch’i rami di diamante, e d’or le chiome», o scherza col doppio significato, come il PETRARCA: «Battendo l’ali inverso l’aurea fronde».

6a «E v’affinava»: finge poeticamente ch’Amore aguzzasse le saette nel tronco del lauro, e poi le spuntasse.

Dove aguzzava, ei vi spuntò gli strali
Senza passar la scorza al dolce lauro
E’ l diaspro stimò più molle pietra;
E disse: - È meglio saettar nel cielo 10
Ch’ in questo così vago e chiaro tronco,
Ch’ombra mi fa co’ suoi frondosi rami. –

8b «al dolce lauro»: imita similmente il PETRARCA, il quale il chiamò «dolce», per distinguerlo da tutti gli altri che sono amari.

10 «E disse: E meglio saettar nel cielo»: è detto per mostrar che la castità di Laura era maggiore che quella de gli Dei favolosi.

Paiono augelli infra gli ombrosi rami
Vaghi Amoretti, e con acuti strali
Fanno i lor dolci nidi in mezo al tronco, 15
O pur com’api in quel vivace lauro;
E tanti son quanti le stelle in cielo;
E ciascun passerebbe un cor di pietra.

13-14a «Paiono augelli infra gli ombrosi rami | Vaghi Amoretti»: è imitazione di TEOCRITO, nel decimoquinto *Idilio* intitolato *Siracusane*, nel quale egli finge che gli Amori volassero sopra le foglie de l’aneto, come usignoli tra le

frondi d'un alt'albero. I versi imitati son questi: «Δέ δ μανθ'οι' δέ τε κῶροι
ὑπερ ποτωντα εἰποντες | Οἱ ἀηδονιδῆες ἀεξομένων ὠτ δενδρων».

16a «A guisa d'api»: TEOCRITO paragonò gli Amori a gli usignoli, il TASSO a l'api per rispetto de l'ago, come paragonò l'istesso Poeta in un altro suo picciol poema nel qual finge ch'Amore, furando il mele, sia punto da l'ape.

16b «in quel vivace lauro»: perchè l'api fanno le celle ne' tronchi de gli alberi, come oltre ARISTOTELE racconta il GIOVIO ne le cose di *Moscovia*.

17a «E tanti son»: nel numero dimostra quanti sian gli amorosi desideri.

Tante faville ancor di viva pietra
Non uscir mai, quante da' vaghi rami, 20
e tutte somigliar lumi del cielo.
E se'l percote Amor con gli aurei strali,
Vedreste fiammeggiar d'ardente lauro
Via più che selce ripercossa il tronco.

19a «Tante faville»: accenna la proprietà del lauro già narrata di sopra.

Ne l'arabico mar s'asconde un tronco 25
Verde ne l'acque e fuor si volge in pietra;
e serba i suoi colori il verde lauro
Che più sìinaspra, ove le fronde e i rami
Men duri assai de' miei pungenti strali,
Alzandosi da l'acque, ei mostra al cielo. 30

25a «Ne l'arabico mar»: di questo lauro, il qual si petrifica nel golfo de gli Heroi, scrive TEOFRASTO ne *l'Historia de le piante* e' I MATTIOLO tra' moderni.

Tal sovra queste rive, e'n questo cielo
 Questo meraviglioso e novo tronco,
 Che non cura d'Amor l'arco e gli strali,
 In mezo al mar del pianto è fredda pietra;
 E'ndura al lacrimar le foglie e i rami 35
 Ove non toccan l'onde il verde lauro.

31a «Tal»: fa comparatione del lauro petrificato con la sua Donna.

Quanti la pianta ha rami, Amore ha strali
 E raggi il sole; e del mio lauro il tronco
 Risplende più, ch'al ciel lucente pietra. 39

37a «Quanti la pianta»: raccoglie quasi in epilogo i concetti detti prima, non solamente le parole.

I **16a** A guisa d'api] O pur com'api

II 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 75, *Rvf* XXX: **24** Ch'i rami...e] C'ha di rami...et

II 13-14a TEOCRITO 1993, p. 284, *Idyl.* XV: **120-121** Δέ δ' μανθ'οι' δέ τε κῶροι ὑπερ ποτωντα εἰποντες | Οἱ ἀηδονιδῆες ἀεξομένων ὀτ δένδρων] οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες, | οἱοὶ ἀηδονιδῆες ἀεξομένων ἐπὶ δένδρω

III 2a PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 75, *Rvf* XXX 24: C'ha di rami di diamante, et d'or le chiome

Postilla: di di (marg. sn)

♦ **1** «Un vivo lauro» è tessera petrarchesca desunta da *Rvf* CCCXVIII 11. ♦ **2a** cfr. *Osanna* CXVIII, *esposizione* 11a; *Osanna* CXXVI, *esposizione* 1a. ♦ **3a** La connotazione metallica «auree» è scelta per riprodurre, sul modello del *Canzoniere*, il colore dei capelli di Laura. Le «auree fronde» sono, infatti, i biondi capelli della donna come Petrarca, per riferirsi alla chioma dell'amata, dice «d'or le chiome» (*Rvf* XXX 24; nel volume tassiano della Biblioteca Apostolica Vaticana il verso dei *Fragmenta* risulta sottolineato. cfr. PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, Parte prima, c. 75) o «l'aurea fronde», sintagma quest'ultimo ove vi è il duplice

rinvio al nome della donna (*Rvf* CLXXX 7). ♦ **6a** Secondo la finzione poetica messa in scena nei versi, Amore affina le sue saette nel tronco del lauro e poi le spunta. ♦ **8b** «Dolce lauro» è espressione petrarchesca (cfr. *Rvf* XXX 16 e *Rvf* CCCXXVII 2) ed è scelta per distinguere la qualità dolce dell'alloro da quello amaro. ♦ **13-14a** Il volteggiare degli Amorini simile allo svolazzare degli uccelli tra gli «ombrosi rami» è immagine teocritea (cfr. *Idill.* XV 120-121). ♦ **16a** Mentre Teocrito paragona gli Amorini agli usignoli (cfr. *Osanna* CLXX, *esposizione* 13-14a), Tasso li associa alle api, come già nell'*Aminta*, ove Amore venne punto dall'ape (cfr. *Aminta* vv. 486-509). ♦ **16b** Chiosa di carattere erudito: le api costruiscono i loro alveari nei tronchi degli alberi, come racconta Aristotele e Giovio (cfr. GIOVIO 1525). ♦ **19a** cfr. *Osanna* CXXIV, *esposizione* 8. ♦ **31a** Glossa di natura retorica.

CLXXI

Con la sestina *Poi che non spira al mio soave foco* Tasso, come in *Osanna* CLXX, aspira ad una soluzione poetica all'insegna della *levitas*. In essa l'io lirico «parla» della sua passione amorosa facendo ricorso alla metafora del fuoco, e della sua donna con la metafora dell'aura¹¹⁶⁹.

Parla del suo amore sotto metafora di fuoco e de la sua Donna sotto quella de l'aura.

Poi che non spira al mio soave foco,
Amor, come solea, placida l'aura,
Chi tempererà questa amorosa fiamma?
Qual troverò solinga e chiara fonte,
Cinta di lauri, o quale ombroso rivo, 5
Mentre io mi sfaccio a sì lucenti raggi?

1 «Poi che non spira al mio soave foco»: al mio ardente desiderio.

2 «Amor, come solea, placida l'aura»: cioè il lavor de la sua Donna, o per disdegno o per altra cagione.

3a «Chi tempererà»: qual altra donna, ovvero in qual parte solitaria potrò ritirami per intepidire il mio amore.

Ahi, soavi ben furo e dolci i raggi
Ch'acceser già ne l'alma il dolce foco,
Struggendo il gelo interno in caldo rivo,
E movendo i sospiri a guisa d'aura, 10
Mentre d'ogni pietà la viva fonte
Die qualche refrigerio a tanta fiamma.

¹¹⁶⁹ cfr. *Osanna* CLXXI, *argomento*.

7 «Ahi, soavi ben furo e dolci i raggi»: chiama «raggi» gli sguardi de la sua Donna, ch'accesero il suo amore, e lei medesima fonte di pietà.

D'Etna somiglia pur l'accesa fiamma
O di Fetonte traviato i raggi,
Quando s'ascose ne l'occulto fonte 15
Il Nilo, per fuggir l'ardente foco;
Né da l'Istro o dal Reno, o vento od aura
Soffiar potea, non che da secco rivo.

13a «D'Etna somiglia»: assomiglia il suo amore a l'incendio d'Etna et a quel di Fetonte, il qual chiama **[14]** «traviato», perchè nel carreggiare uscì del zodiaco, detto altrimenti il cerchio de gli animali, per lo quale il sole si move continuamente.

15 «Quando s'ascose ne l'occulto fonte»: leggi di ciò OVIDIO, nel secondo de le *Trasmutationi*.

Che giova, oimè, versar nel seno un rivo
Se cresce al suo stillar la crudel fiamma, 20
E de' lamenti miei s'accende a l'aura?
Se non manca homai l'esca a questi raggi,
Io fontana sarò di vivo foco,
Nè mi varrà ch'io mi converta in fonte.

19a «Che giova, oime»: dimostra come il suo amore più s'accenda con la similitudine de la fiamma che s'accresce per vento, e del ferro infocato che più s'infiamma per l'acqua spruzzata.

22a «Se non manca homai l'esca»: cioè il nutrimento de miei pensieri, havendo assomigliato il suo incendio ad Etna, convenevolmente soggiunge: **[23]**:

23 «Io fontana sarò di vivo foco»: ad imitatione di PINDARO, il qual disse:
«Ταῖ ερεγγονται μὲν απλα | Του τυρὸς ἀγνόταται | Ἐκ μιχῶν παγαι».

Perchè la dolce mia tranquilla fonte 25
Più non mi scampi, o fiume argente o rivo,
Fuggirò il foco in mezo al novo foco
E le mie fiamme struggerà la fiamma
Che nacque in me da gli amorosi raggi,
Mentre io gioiva, il seno aprendo a l'aura. 30

27-28 «Fuggirò il foco in mezo al novo foco | E le mie fiamme struggerà la fiamma»: ad imitatione d'AUGUSTO, in que' versi [d.].

O lauri, o palme, ove giacendo a l'aura
Per dolcezza languiva, o bella fonte
In cui già viddi tremolare i raggi,
O solitaria chiostra, o vago rivo,
Sio trovo ancor quella mia cara fiamma, 35
Tra i fiori e l'herbe, ov'è sparito il foco?

31a «O lauri»: affettuosa conversione.

35b «quella mia cara fiamma»: il mio amore, o la mia amorosa poesia.

36b «ov'è sparito il foco»: cioè la mia Donna.

O s'estingua il mio foco, o spiri l'aura,
O s'adombrino i raggi, o cresca il rivo,
E se scalda la fiamma, instilli il fonte.

37a «O s'estingua il mio foco»: desidera o che' l suo amore habbia fine, o che la sua Donna gli sia pietosa.

Π 23 PINDARO *Pyth.* I: 22-23 Ταῖ ἐρεγγονται μὲν ἀπλα | Του τυρὸς ἀγνόταται | Ἐκ μιχῶν παγαί] τᾶς ἐρεύγονται
μὲν ἀπλάτου πυρὸς ἀγνόταται | ἐκ μιχῶν παγαί

♦ **13a** L'amore nutrito dall'io lirico è paragonato all'eruzione dell'Etna o all'incendio di Fetonte, detto «traviato» perché uscì dallo zodiaco. ♦ **15** Rinvio a *Met.* II 254-255. ♦ **23** La fonte del verso è la prima *Pitica* di Pindaro, di cui si citano i versi 21-22. ♦ **27-28** Nonostante l'*esposizione* rechi il rinvio ad Augusto, l'archetipo testuale sembrerebbe essere Cotta, *Ad Lycorim* 32-34: «Hoc meos age laetus ignis ignes | perge extinguere, tuque flamma, flammam | exedas, mea corda quae exedebat» (cfr. DE MALDÉ 2008, p. 248). ♦ **31a** Chiosa di carattere retorico. ♦ **35b** Il poeta allega nella chiosa due letture alternative del verso. La «cara fiamma» può essere la passione amorosa o la poesia di argomento amoroso. ♦ **36b** Parafrasi del verso. Il «foco» è la donna. ♦ **37a** I tre versi conclusivi della sestina esprimono il desiderio dell'io lirico che l'amore finisca o che l'amata si dimostri a lui pietosa.

CLXXII

Nel sonetto di schema ABBA ABBA CDE ECD¹¹⁷⁰ il poeta celebra l'amore «celeste e spiritualizzato» per Laura¹¹⁷¹ teorizzando la distinzione tra l'amore fisico, sensuale e l'amore puro. Il testo, per la sua apertura e il suo andamento dal sapore sillogistico, si pone nel contesto delle discussioni cortigiane che vertono sulla natura del sentimento amoroso¹¹⁷². Ne deriva una raffinata lirica percorsa da una serie di opposizioni cui corrispondono i due differenti tipi di amore: il contrasto tra gli ambiti luce-ombra e «dei loro correlativi spaziali, nel registro del basso e dell'alto: *non pure fiamme*, v. 1; *esca terrena immonda*, v. 2; *chiuda...parte ima e profonda*, v. 3; *favilla...n'appaia fuore*, v. 4; e dall'altra parte: *infiammato...celeste ardore*, v. 5; *D'ogni macchia mortal si purga e monda*, v. 6; *nobil foco*, v. 7; *Chiuso nel sen*, v. 8; *s'affina e terge*, v. 9; *il cela*, v. 12; *cieco oblio*, v. 13; *alte...glorie*, v. 14»¹¹⁷³.

Parlando con Amore dice che l'amor honesto non dee esser celato, ma solamente il lascivo.

Huom di non pure fiamme acceso il core,
Che lor ministra esca terrena immonda,
Chiuda il suo foco in parte ima e profonda,
E non risplenda il torbido splendore. 4

Ma chi infiammato di celeste ardore
Purga il pensier in viva face e'n onda,
Non è ragion che le faville asconda
Senza parlar, nè tu'l consenti, Amore. 8

Chè s'altri, tua mercè, s'affina e terge,

¹¹⁷⁰ Il sonetto è incluso nella raccolta eterea *Eterei XVI Chigiano CLIV*. Già nel manoscritto autografo il componimento assume «nel gruppo delle liriche conclusive, un proprio ruolo significativo come elogio dell'amore onesto» (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 89).

¹¹⁷¹ VITALE 2019, p. 91.

¹¹⁷² cfr. TASSO 2013, p. 102.

¹¹⁷³ *ibidem*.

Vuoi ch' il mondo il conosca, et indi imparare
Quanto in virtù di que begli occhi hor puoi. 11

E s'alcun pur il cela, insieme i tuoi
Più degni fatti in cieco oblio sommerge,
E de l' alte tue glorie invido appare. 14

1a «Huom di non pure fiamme»: fiamme «non pure» chiama, per traslatione, l'amor non legitimo, non sincero, non honesto.

2 «Che lor ministra esca terrena immonda»: «esca» e nutrimento de l' Amore sono i pensieri lascivi.

3a «Chiuda il suo foco»: il suo desiderio nel cuore. Simile a quello: «Quando giunge per gli occhi al cor profondo».

4 «E non risplenda il torbido splendore»: cioè non si mostri a segno alcuno la perturbatione de l' animo: imperochè il fuoco d' amore perturbato da l' essalationi de la carne è simile a la fiamma mescolata co' l fumo.

5 «Ma ch' infiammato di celeste ardore»: d' Amor celeste: perchè due sono gli Amori, come abbiamo detto.

[6] «D' ogni macchia mortal [si purga e monda]»: perchè al fuoco et a l' acqua si conviene il purgare. Laonde convenevolmente assomiglia l' animo che ne l' amor si purifica, a l' oro, che s' affina nel fuoco.

9 «Che s' altri, tua mercè»: l' amor virtuoso si dee manifestar per buono essemplio.

14 «E de l' alte tue glorie invido appare»: chiama «glorie» d' Amore gli hinni, gli encomi e le laudi de' poeti, e forse per Amore intende la sua Donna, come intese il PETRARCA: «Più volte Amor m' havea già detto: Scrivi, | Scrivi quel che vedesti in lettere d' oro». Laonde a lei converte affettuosamente il parlare.

I 5 ch' infiammato] chi infiammato: [6] D' ogni macchia mortal] Purga il pensier in viva face e' n onda

♦ **1a** Assumendo la purezza delle fiamme come indice per l'onestà dell'amore, le fiamme non pure sono simbolo di un amore non legittimo, non sincero e non onesto. Come notato da Pestarino, la litote del verso «si proietta anche nell'*esposizione*» (TASSO 2013, p. 104). ♦ **2** Con «esca terrena e immonda» il poeta intende i pensieri lascivi. ♦ **3a** Il nascondere nel cuore il proprio desiderio amoroso è simile, per Tasso, al ricevere l'immagine della persona amata, secondo quanto descritto in *Rvf* XCIV 1. ♦ **4** Spiegazione del verso. Il fuoco che si origina dall'amore sensuale non si manifesta all'esterno, poiché è simile alla «fiamma mescolata co 'l fumo». ♦ **5** cfr. *Osanna* CLVI, *esposizione* 3. ♦ **[6]** L'*esposizione* registra la lezione di 11 e C. ♦ **14** La chiosa mette in evidenza il motivo delle glorie di Amore che l'io lirico deve diffondere. Il poeta chiama la sua donna «amore», secondo un uso già petrarchesco (cfr. *Rvf* XCIII 1-2).

CLXXIII

Sonetto di testura nobilissima ABBA ABBA CDE CDE per il quale sono stati richiamati più volte come modelli i petrarcheschi *Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse* (Rvf CCCXXXIX) e *O tempo o ciel volubil fuggendo i ciechi e miseri mortali* (Rvf CCCLV) per l'immagine della donna angelica-redentrica¹¹⁷⁴. Il testo era posto a conclusione della narrazione dell'amore per Laura nel *Chigiano*¹¹⁷⁵, sancendo il «definitivo trasfigurarsi ultraterreno di Leonora (e in fondo di tutte le donne-simbolo celebrate nel canzoniere)»¹¹⁷⁶ e in *Osanna*, pur destituito dalla sua funzione di *explicit*, conserva la sua posizione di rilievo, rimanendo nella sezione conclusiva della stampa. Ad una figura femminile non resa ancora dea, o santa¹¹⁷⁷, ma rappresentata come «saggia e bella alma celeste» (v. 2), vestita di «pura humanità» (v. 3) la «gente egra mortale» (v. 1) deve rivolgere lo sguardo, e contemplare il suo innalzarsi a Dio, grazie alle sue virtù («l'ale», v. 5)¹¹⁷⁸ che la spingono fino alle «stelle ardite e preste» (v. 5). L'invito a *vedere* espresso nelle due quartine, aperte emblematicamente dai due imperativi «aprite» (v. 1) e «vedete» (v. 4), si completa con l'esortazione ad abbandonarsi all'*ascolto* del suo canto, un canto di salvezza capace di risvegliare dal torpore umano e dischiudere la via per una più alta comprensione celeste¹¹⁷⁹. La sostanza neoplatonica dei versi, con la figura della donna angelica si chiarifica nella prosa di commento ove l'autore aiuta il lettore nell'interpretazione allegorica del sonetto¹¹⁸⁰.

Invita ciascuno a contemplare la bellezza e l'armonia de la sua Donna.

¹¹⁷⁴ Il tono elegiaco dei versi sembra, però, far discostare la realizzazione tassiana dal sentimento di pentimento che anima i sonetti del *Canzoniere* (cfr. CASTELLOZZI 2019, p. 1127).

¹¹⁷⁵ Il testo viene stampato per la prima volta nel 1581 ed è privo di argomento nel *Chigiano* (cfr. MARTIGNONE 1990a, p. 97). Come evidenziato da Castellozzi «notevoli, fra i due testimoni, sono le varianti interne al sonetto che ne moralizzano il tono soprattutto attraverso le sostituzioni lessicali e ne rendono più “grave” lo stile attraverso ristrutturazioni sintattiche, con conseguenti effetti retorici di più spiccata solennità» (CASTELLOZZI 2019, p. 1125).

¹¹⁷⁶ MARTIGNONE 1990a, p. 98.

¹¹⁷⁷ cfr. *ibidem*.

¹¹⁷⁸ cfr. *Osanna* CLXXIII, *esposizione* 5b.

¹¹⁷⁹ Simmetrico, rispetto ai vv. 1 e 5, l'imperativo «udite» in anafora e posto in apertura delle due terzine (vv. 9 e 12).

¹¹⁸⁰ Per il sostrato filosofico della lirica sottinteso nelle esposizioni si rimanda a CASTELLOZZI 2019, pp. 1127 e sgg.

Aprite gli occhi, o gente egra mortale, In questa saggia e bella alma celeste, Che di sì pura humanità si veste, Ch'a gli angelici spirti è in vista eguale.	4
Vedete come a Dio s'inalza, e l'ale Spiega verso le stelle ardite e preste; Com' il sentier v' insegna, e fuor di queste Valli di pianto al Ciel s'inalza e sale.	8
Udite il canto suo, ch'altro pur suona Che voce di Sirena, e 'l mortal sonno Sgombra de l'alme pigre, e i pensier bassi.	11
Udite come d'alto a voi ragiona: - Seguite me, ch'errar meco non ponno, Peregrini del mondo, i vostri passi. –	14

1 «Aprite gli occhi, o gente egra mortale»: figura detta zeugma da' Latini, simile a quella «pars in frustra secant» ne le quali il nome, che dicono collettivo, del numero del meno s'accorda con quel del più. Fu questa figura usata parimente da DANTE, quando egli disse: «Supin giacer pareva alcuna gente».

2 «In questa saggia e bella alma celeste»: intende adunque de gli occhi de la mente, de' quali sono oggetto le bellezze de l'anima.

3a «Che di sì pura humanità»: quasi oltre il peccato originale non n'abbia alcun altro.

4 «Ch'a gli angelici spirti è in vista eguale»: «in vista», cioè ne l'apparenza: ma sono cose dette da l'un poeta per soverchia vaghezza, da l'altro per soverchio studio d'imitatione e deono esser o ben corrette o ben interpretate.

5a «Vedete come a Dio s'inalza»: cioè con gli occhi intellettuali.

5b «e l'ale»: l'ale, come habbian detto, son le virtù.

8a «Valli di pianto»: chiama il mondo.

9a «Udite il canto suo»: molto diverso da quello de le Sirene, perchè quello addormentava, questo desta gli ingegni dal pigro sonno, cioè da l'ocio.

13a «Seguite me»: perchè quella de la musica è una de le tre vie per le quali l'anima ritorna al cielo, per opinione d'alcuni filosofi, come appresso diremo più distintamente.

II 1 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 79r, *Inf.* XIV: 22 giacer pare] giacea in terra

III 1 DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 79r, *Inf.* XIV 22: Supin giacea in terra alcuna gente

◆ **1** *Esposizione* di natura retorica. L'autore mette in rilievo lo zeugma, espediente retorico illustrato con una citazione virgiliana (*Aen* I 212) e dantesca (*Inf.* XIV 22; il verso tratto dalla cantica dell'*Inferno* è sottolineato da Tasso nel suo postillato della Biblioteca Apostolica Vaticana cfr. DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 79r). La figura è associata alla *gravitas* nei *Discorsi del poema eroico* con il medesimo esempio virgiliano menzionato nella chiosa (cfr. TASSO 1964, p. 218; PUZZO 2021-2022, p. 329). ◆ **3a** Spiegazione del verso. La purezza dell'amata è tale che non si macchia di altro peccato se non quello originale. ◆ **4** Il poeta cinquecentesco mette in guardia il lettore per una corretta interpretazione del verso 4. La donna, infatti, solo in apparenza è simile agli spiriti angelici. ◆ **5b** cfr. almeno *Osanna* III, *esposizione* 5-7a. ◆ **8a** «Valli di pianto» è perifrasi per indicare il mondo. ◆ **9a** Il canto della donna è diverso da quello delle Sirene che addormenta e induce all'ozio. ◆ **13a** Sulla scia del pensiero plotiniano teorizzato nel *De triplici animae reditu*, la musica costituisce una delle tre vie, assieme alla bellezza e all'amore per le quali l'anima ritorna al cielo, recuperando la sua «dimensione superiore» (cfr. ARDISSINO 2004, p. 137). La rappresentazione della donna, quale mezzo e strumento di elevazione per gli altri, attraverso le sue capacità e virtù, affonda, dunque, le sue fondamenta nelle teorie filosofiche di Plotino a cui Tasso allude in maniera generica.

CLXXIV

Il sonetto *Ch'il pelago d'Amor a solcar viene* di testura ABBA ABBA CDE ECD è dedicato a Brunoro Zampeschi¹¹⁸¹. Compreso già nella silloge eterea¹¹⁸², nel testo Tasso loda un libro il suo amico «cavaliero»¹¹⁸³, rappresentato come colui che può salvare e far da guida nell'intemperie d'amore. L'*incipit* «dottrinale»¹¹⁸⁴ rievoca la tradizionale immagine della navigazione¹¹⁸⁵, metafora sulla quale si impernia l'intero componimento.

Scrive ad un Cavaliere suo amico, lodando un suo libro d'Amore.

Ch'il pelago d'Amor a solcar viene,
In cui sperar non lice aure seconde,
Te prenda in duce, e salvo il trarrai, donde
Huom rado scampa a le bramate arene. 4

Tu le Sirti, le Scille e le Sirene,
E qual mostro più fero entro s'asconde,
Varchi a tua voglia, e i venti incerti e l'onde,
Qual nume lor, con certe leggi affrene. 8

Poi, quando accolte in porto havrà le care
Sue merci, ove le vele altri raccoglie

¹¹⁸¹ Fu autore del dialogo *L'innamorato* (Bologna, per G. Rossi, 1565; si rimanda alla moderna edizione ZAMPESCHI 2010). cfr. ROSSI 1876, p. 380 e BASILE 1984, p. 138, nota 50.

¹¹⁸² Il componimento (Eteree XXXVII), insieme a *Come fra 'l gelo d'honestà s'accenda* (Eteree XXXVIII) formava nella stampa del 1567 «un dittico scritto da Tasso a corredo del dialogo *L'innamorato*» (cfr. TASSO 2016, p. 236).

¹¹⁸³ *Osanna* CLXXIV, *argomento*.

¹¹⁸⁴ TASSO 2016, p. 237.

¹¹⁸⁵ Sul versante delle fonti classiche si ricordi almeno Ovidio (cfr. *Am.* III 11a, 29-30: «Iam mea votiva puppis redimita corona | lenta tumescentes aequoris audit aquas») e, su quello moderno, Ariosto (cfr. *Rime*, cap. XIII 5-6: «indarno il flusso alterno | Del pelago d'Amor sempre percuotere»), Stampa (cfr. *Rime* LXIV 1-3: «Voi che novellamente, donne, entrate | in questo pien di tema e pien d'errore | largo e profondo pelago d'Amore») e il *Libro de natura de amore* dell'Equicola (cfr. EQUICOLA 1999, p. 288: «con bono auspicio et bona gratia, como spero, de' celesti, il grandissimo pelago di amore con la amorosa aura sulcaremo»). cfr. TASSO 2016, p. 235.

E 'l tranquillo d'Amor gode sicuro, 11

Te, non pur novo Tifi o Palinuro,
Ma suo Polluce appelli, e 'n riva al mare
Appendà al nume tuo l'humide spoglie. 14

1 «Ch'il pelago d'Amore a solcar viene»: che tanto significa, quanto chi elegge d'amare.

2 «In cui sperar non lice aure seconde»: non perchè la Fortuna non sia prospera alcuna volta ne amare, ma perchè non si può sperare una continua prosperità in cose tanto incostanti quanto sono la Fortuna e l'Amore.

3a «Te prenda in duce»: cioè per maestro.

3b «e salvo il trarrai, donde»: continua ne la traslatione e dimostra come sia necessario il buon nocchiero per uscir da' pericoli di Amore.

5 «Tu le Sirti»: per «Sirti» intende gli impedimenti d'Amore; per **[5]** «Scille» i pericoli; per **[5]** «Sirene» gli inganni, le quali cose tutte poteva superare agevolmente con la scienza d'amare.

7b «e i venti incerti e l'onde»: non si contentando d'haverlo fatto nocchiero, il vuol deificare. Perchè questo virtuoso e gentil cavaliere [Brunoro Zampeschi] fu ne la gioventù del Poeta amico suo, ne le belle e ne le buone occasioni. Ma hora non si trova più nè amico, nè guida simigliante, perochè ciascuno più si diletta di tenere oppressi gli homini studiosi, che d'operare virtuosamente, tanta è l'invidia e la malignità che regna in questo secolo corrotto. Ma questa materia di parlarne più largamente, non a la clepsidra, o ad altro horologio, se pur mai si troverà Principe tanto amico del vero, che non le spiaccia d'udirlo. Sian benedette l'anime dell'Ill[ustrissi]mo Sig[nor] Brunoro Zampeschi e dell'Ecc[ellentissi]mo Sig[nor] Paolo.

◆ **1** Parafrasi del verso. ◆ **2** Chiosa dal sapore sentenzioso ove l'autore chiarifica quanto appena accennato nel verso 2: non si può far affidamento sulla Fortuna, non perché essa non sia prospera all'Amore ma perché, come l'Amore, è di natura incostante. ◆ **3a** Parafrasi del verso. ◆ **3b** Proseguendo nella metafora della navigazione, il poeta afferma che non potendo contare sulla Fortuna per scampare i pericoli d'Amore è necessario un nocchiero. ◆ **5** La glossa svela l'impianto metaforico del verso. Le «Sirti», le secche nelle quali si incaglia la nave, rappresentano gli ostacoli dell'amore, le «Scille», i gorghi cioè i pericoli, e le «Sirene» gli inganni. cfr. la similare metafora marittima applicata allo stile nel *Libro sesto dei Discorsi del poema eroico*: «ma schifi Scilla, Cariddi, e le Sirti, e le Sirene, oltre tutti gli altri mostri di questo mare» (cfr. TASSO 1964, p. 251; TASSO 2016, p. 240). ◆ **7b** La chiosa, esulando dal testo poetico, è occasione per dar voce a una critica tassiana nei confronti dell'«invidia e della malignità che regna in questo secolo corrotto». Dal ricordo dell'amico Brunoro Zampeschi, dedicatario del sonetto, e di Paolo, forse Paolo Casale (cfr. SERASSI 1875, I, pp. 126-127; SOLERTI 1875, I, pp. 32-38 e p. 32, nota 3; TASSO 2016 p. 347), il poeta cinquecentesco si abbandona ad una requisitoria contro il mondo cortigiano ove sembra esser assente il sentimento di amicizia e ove sono «oppressi gli homini studiosi». Il tono pessimistico delle parole tassiane è messo in rilievo da Basile in BASILE 1984, p. 138 e nota 50.

CLXXV

In *Facelle son d'immortal luce ardenti*¹¹⁸⁶ Tasso si discosta dal motivo dell'ascesi trattato in *Osanna* CLXXII-CLXXIV. Scrivendo ad una gentildonna, infatti, il poeta adduce il difetto del suo amore non alla bellezza della sua amata bensì all'«amor proprio»¹¹⁸⁷. Tematicamente e strutturalmente il sonetto si caratterizza per una marcata bipartizione interna¹¹⁸⁸: all'evocazione iniziale dei tratti fisici e morali della donna, cui si allude utilizzando il lessico metaforico che pertiene l'ambito semantico del fuoco, segue la ferma dichiarazione dell'amante che si definisce immune allo sguardo e alla voce della donna in quanto consumato da un'«altra fiamma» (v. 13), l'amor proprio.

Scrive ad una Gentildonna mostrando che 'l difetto de l'amare non era ne la bellezza di lei, ma ne l'amor proprio.

Facelle son d'immortal luce ardenti
Gli occhi che volgi in sì soavi giri,
E fiamma è l'aura, che tu movi e spiri
A formar chiari angelici concenti. 4

E qual hor più ti lagni o ti lamenti,
Foco 'l tuo pianto, e foco i tuoi sospiri,
E quanti tu, col dolce sguardo hor miri,
E quanti rendi al dolce suono intenti. 8

Sol io, fra i vivi raggi, e fra le note
Onde avampa ciascun, nulla mi scaldo,

¹¹⁸⁶ Testura: ABBA ABBA CDE DEC. *Chigiano* XLII. Più esteso l'argomento di C: «Scrive alla Signora Tarquinia Molza, gentildonna celebre per honesta fama di belle lettere, ch'ella accende foco con ciascuna parte della sua bellezza ma ch'egli nondimeno, consumato in altra fiamma, non può ardere» (TASSO 2007, p. 49). Nella raccolta amorosa del 1585, il sonetto è cassato ma, tra la didascalia introduttiva e la prima quartina, vi è la postilla tassiana «Non va casso. Pongasi nel secondo libro» (cfr. *ibidem*).

¹¹⁸⁷ *Osanna* CLXXV, argomento.

¹¹⁸⁸ CASTELLOZZI 2017, p. 4.

Nè trova onde nutrirsi in me l'ardore. 11

Nè già son io gelido marmo e saldo,
Ma, consumato in altra fiamma il core,
Hor che cenere è tutto, arder non pote. 14

1a «Facelle»: cioè atti, non altrimenti che sian le facelle ad accender il fuoco.

3a «E fiamma è l'aura»: per «aura» intende la voce e lo spirito.

6b «e foco»: in somma la cagione e tutte l'altre cose erano tali e sì fatte, che potevano infiammare gli animi.

9a «Sol io»: rende cagione perch'egli non s'accenda parimente d'amoroso desiderio.

◆ **1a** Le «facelle» che accendono il fuoco sono gli atti che accendono la passione. ◆
3a «Aura» è la voce o lo spirito della donna. ◆ **9a** La chiosa anticipa che dal v. 9 il poeta avanza le motivazioni che impediscono a sé stesso di abbandonarsi alla passione amorosa.

CLXXVI

Con il sonetto *Amore alma è del mondo, Amore è mente*¹¹⁸⁹ Tasso illustra con lodi «insolite e maravigliose»¹¹⁹⁰ cosa sia Amore e in che modo esso governi l'universo¹¹⁹¹. Nella didascalia posta a introduzione del testo, più che alla «dimensione cosmologica di Amore», descritta nelle quartine, l'autore mette in rilievo «la sua presenza attiva negli amanti»¹¹⁹². Riprendendo la teoria neoplatonica dell'*Anima mundi*¹¹⁹³, il poeta attribuisce ad Amore, poiché «alma del mondo» e «mente» (v. 1), ogni passione umana. Amore fa girare («gira», v. 2) «per corso obliquo» (v. 2)¹¹⁹⁴ il sole¹¹⁹⁵ e al suono della sua «celeste lira» (v. 3) danzano, or veloci or lenti, gli astri¹¹⁹⁶. Mescolandosi al «gran corpo» (v. 6), Amore nutre e fa respirare i principi costitutivi dell'universo («l'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente», v. 5) e fa sì che l'uomo desideri, tema, si adiri e senta «speranza e diletto e doglia» (v. 8). L'estatica contemplazione della forza di Amore che si ha nelle quartine è ricondotta, nelle terzine, alla passione amorosa del poeta e alla bellezza della donna.

Forte è l'impronta dantesca del componimento, il quale sembra riecheggiare l'esordio del *Paradiso*, «La gloria di Colui che tutto move | per l'universo penetra e risplende | in una parte più e meno» (*Par.* I 1-3), nonché la sua stessa chiusa, «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII 145)¹¹⁹⁷, ed è a Dante che Tasso rimanda nell'*esposizione* posta a commento del terzo verso. In essa e nelle altre chiose, i richiami di concetti filosofici attribuibili ad Anassagora, ad Aristotele e Platone contribuiscono a fornire al sonetto una forte vocazione filosofica.

¹¹⁸⁹ Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. Il sonetto venne verosimilmente composto nel 1581 per le nozze del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga con Margherita Farnese (cfr. ANSELMINI 2014, p. 772).

¹¹⁹⁰ *Osanna* CLXXVI, *argomento*.

¹¹⁹¹ CASTELLOZZI 2019, p. 300.

¹¹⁹² PRANDI 2014, p. 177.

¹¹⁹³ cfr. Timeo e scritti di Ficino

¹¹⁹⁴ Con l'espressione «per corso obliquo» si descrive il moto del Sole che procede da oriente a occidente, lungo l'eclittica inclinata rispetto al piano equatoriale celeste (cfr. ANSELMINI 2014, p. 774).

¹¹⁹⁵ Ciò avviene in accordo al «principio aristotelico e tomistico di Dio motore immobile» (ANSELMINI 2014, p. 773) esplicitato in *Osanna* CLXXVI, *esposizione* 1.

¹¹⁹⁶ Gli «altri erranti» sono gli astri, detti «erranti» in virtù del loro moto irregolare.

¹¹⁹⁷ cfr. VITALE 2019, p. 107.

Nelle chiose di commento il poeta ritorna sulle scelte lessicali dei suoi versi, specificando «Amore», ricorrendo ad *auctoritates* filosofiche, Anassagora e Aristotele, e poetiche, Virgilio e Dante.

Loda Amore con insolite e maravigliose laudi, assignandoli il cielo ne gli occhi de la sua Donna et il tempio nel suo cuore.

Amore alma è del mondo, Amore è mente,
E 'n ciel per corso obliquo il sole ei gira,
E d'altri erranti a la celeste lira
Fa le danze là su veloci o lente. 4

L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente
Regge, misto al gran corpo, e nutre e spira;
E quinci l'huom desia, teme e s'adira,
E speranza e diletto e doglia ei sente. 8

Ma ben che tutto crei, tutto governi,
E per tutto risplenda, e 'l tutto allumi,
Più spiega in noi di sua possanza Amore. 11

E come sian de' cerchi in ciel superni,
Posta ha la reggia sua ne' dolci lumi
De bei vostr' occhi, e 'l tempio in questo core. 14

1a «Amore alma è del mondo»: nuovamente è detto dal Poeta ch'Amore sia anima del mondo, de la quale sono diverse opinioni. ANAXAGORA volle che la mente fosse Iddio, ma Iddio, per opinione d'ARISTOTELE, move, come amato e desiderato: la qual opinione tocca il Poeta nel secondo verso.

3 «E d'altri erranti a la celeste lira»: imita DANTE, anzi PLATONE, il quale assai prima disse: «Deus mundum tanquam cytharam concinnavit». Et prima di Platone, ORFEO nell'*Hinno ad Apolline* cantò: «Tu spheram totam cithara resonante contemperas».

4 «Fa le danze là su veloci o lente»: segue l'opinione di PLATONE nel Timeo, ne la qual oltre molte altre parole in questo proposito, si leggono queste: «ut autem esset quaedam velocitatis illorum, tarditatisque mensura certissima omniumque, octo motuum prodiret in lucem chorea, etc.».

5 «L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente»: imita VIRGILIO nel sesto de l'*Eneida*, dove si legge: «Principium coelum, ac terras, camposque liquentes: | Lucentemque globum lunae titaniaque, astra, | Spiritus intus alit totumque infusa per artus | Mens agitat molem, et magno se corpore miscet. | [...] Hinc metuunt, capiuntque, dolent, etc.».

II 5 VIRGILIO, *Aen.* VI: 724 Principium...liquentes] Principio...liquentis; 726 totumque] totamque

III 4 PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Timaeus vel de natura, liber XXXII*, c. 712: Ut autem esset quaedam velocitatis illorum tarditatisque mensura certissima, omniumque octo motuum prodiret in lucem chorea, accendit lucem clarissimam deus in secundu a terra circolo, quam modo Solem vocamus.

◆ 1a Amore è mente dell'universo, secondo la concezione di Anassagora di intelligenza divina ricordata da Tasso anche nella lettera 123 a Scipione Gonzaga, (cfr. TASSO 1852-1855, II, p. 123; cfr. PRANDI 2014, p. 175). L'*esposizione*, seppur citi solo il primo verso, esplicita anche la teoria aristotelica del moto sottintesa nel v. 2. ◆ 3 Il movimento degli astri genera la musica secondo un'antica teoria espressa nell'*Inno* orfico ad Apollo, poi fatta propria da Dante (*Par.* I 76-78) e Platone (cfr. PLATONE 2000, *Timeo* 39A, p. 1368; per i versi citati cfr. FICINO, *Commentarium in Timaeum*, p. 1348 e sgg. cfr. PRANDI 2014, p. 175). Difficile l'identificazione della traduzione citata dell'inno, forse tratta dal commento di Ficino (cfr. TASSO 2016, p. 348) o dal *Commentarium in Convivium Platonis, oratio VII* (cfr. BASILE 1984, pp. 170-171). La tesi pitagorica e platonica dell'armonia delle sfere celesti è annotata da Tasso anche a margine della copia del *Somnium Scipionis* in suo possesso (cfr. CICERONE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 45, c. 327v: «Supra lunam sunt omnia aeterna. Nam ea quae est media et nona tellus, neque movetur, et infima est, et in eam feruntur omnia suo motu pondera. Quae quum intuerer stupens, ut me recepi, quos hic iniquam, quis est qui complet aures meas tantus, et tam dulcis sonus. Hic est, inquit ille, qui intervallis conjuncts imparibus, sed tame pro rata portione distinctis, impulsu, et motu ipsorum orbium efficitur, qui acuta cum

gravibus temperans aequabiliter concentus efficit. Nec enim silentio tanti motus incipitari possunt, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille coeli stelliferi cursus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris, atque infimus. Nam terra nona immobilis manens, ima fede semper haeret, complexa medium mundi locum». Segni di attenzione: parentesi quadra; postilla: sonus qui efficitur a corpum [###] summus ille stelliferi cursus acuto movetur sono gravissimo hic lunari). La tessera «celeste lira» ricorre in *Ger. Lib. XIV 9*. ♦ 4 Per il moto dei pianeti il poeta segue l'insegnamento platonico dato nel *Timeo* (cfr. PLATONE 2000, p. 1368, *Timeo* 39A; il passo allegato nella chiosa è sottolineato da Tasso nel suo volume con l'*Opera omnia* di Platone. cfr. PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46, *Timaeus vel de natura, liber XXXII*, c. 712). cfr. *Osanna CXXXVIII, esposizione* 4. ♦ 5 Tasso rivela l'impronta virgiliana dei vv. 5-6, riprendendo da *Aen. VI 724-725* l'immagine del «gran corpo». I versi latini, nella prima redazione (1580) del *Messaggero* (123-126) «sono biasimati, distinguendo, sulla scorta di Ficino, i concetti di anima e mente; qui sono invece sinonimi, per «poetica licenza» (ANSELMINI 2014, p. 773).

CLXXVII

In *O felice eloquenza avinta in carmi*¹¹⁹⁸ il poeta prega l'Eloquenza personificata affinché venga meno lo sdegno della donna amata, dando vita ad un «appello metapoetico»¹¹⁹⁹ che si risolve in un elogio continuativo delle virtù e delle straordinarie capacità dell'arte oratoria.

Prega l'eloquenza che gli plachi lo sdegno de la sua Donna.

O felice eloquenza avinta in carmi
Od in ampio sermon sciolta e vagante,
Che raffreni talhora il volgo errante
Quando il furor ministra e fiamme et armi; 4

Tu, che d'ira il leon, tu che disarmi
L'angue di tosco e queti il mar sonante,
Tu che dai senso a le più rozze piante,
E tiri, come a Tebe, i tronchi e i marmi; 8

Tu che nel canto ancor d'empie Sirene
Dolce risuoni altrui, perchè non pieghi
Un cor rigido più d'aspra colonna? 11

Tempra come saette in mele i preghi,
E prendi l'arme de l'antica Atene
Contra costei, ch'è scinta in treccia e 'n gonna. 14

1a «O felice Eloquenza»: perchè l'eloquenza è altrettanto conveniente al Poeta, quanto a l'oratore. E per testimonianza d'AMMONIO si dà un'arte comune de la poesia e de la retorica.

¹¹⁹⁸ Testura metrica: ABBA ABBA CDE DCE.

¹¹⁹⁹ CASTELLOZZI 2019, p.

3a «Che raffreni talhora»: ha riguardo a que' versi di VIRGILIO: «Ac veluti in magno populo, cum saepe cohorta est | Seditio, saevitque animis ignobile vulgus. | Tum faces et saxa volant: furor arma ministrat. Tum pietate gravem, et meritis si forte virum quem | Cospexere, silent, arrectis auribus astant. | Ille regit dictis animos, et pectora mulcet».

5a «Tu, che d'ira il leon»: tocca le favole d'Arione e d'Antione, il quale, come estima M[arco] TULLIO ne' libri de l'Inventione, fece con l'eloquenza maravigliose operationi.

13a «E prendi l'arme»: l'arme d'Atene furono l'eloquenza e la sapienza.

◆ **1a** Analoghe riflessioni nei *Discorsi del poema eroico* (cfr. TASSO 1964, p. 131; TASSO 2016, p. 349). ◆ **3a** Spunto per la raffigurazione della capacità dell'eloquenza di placare lo scompiglio del «volgo errante» è un passaggio virgiliano tratto dal primo libro dell'*Eneide* ove proprio in virtù dell'arte oratoria il popolo ritrova la sua quiete e pace (*Aen.* I 148-153). ◆ **5a** Tasso esplicita i rinvii alle favole mitologiche di Arione e di Antione i quali si salvarono grazie alla propria eloquenza, come racconta Cicerone nel *De inventione*. ◆ **13a** L'eloquenza e la sapienza sono le armi di Atene.

CLXXVIII

Sonetto di schema ABBA ABBA CDE DCE¹²⁰⁰ ove il poeta si rivolge in preghiera a Dio affinché possa trovare la strada per far ritorno alla «celeste patria»¹²⁰¹. Negli equilibri interni della stampa *Osanna*, la lirica prospetta un epilogo penitenziale del canzoniere, ponendo la conclusione del *liber* amoroso sotto l'esplicita autorità di Petrarca¹²⁰². Il componimento è, difatti, esemplato su imitazione del petrarchesco *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (*Rvf* LXII)¹²⁰³ ma, a differenza del precedente testuale dei *Fragmenta*, l'io lirico è «ancora traviato per le vie dell'amore terreno e lontano dalla vecchiaia»¹²⁰⁴. Il testo, sin dalla sua più antica redazione eterea, presenta un'equilibrata organizzazione con l'invocazione nella prima quartina, la supplica nella seconda, per poi sviluppare il motivo dell'erranza nella prima terzina, chiudendo poi il discorso con un'invocazione finale (seconda terzina)¹²⁰⁵.

L'appello a Dio, così come è realizzato nel testo, se risente fortemente delle fonti petrarchesche, bembesche, martelliane e dellacasiane¹²⁰⁶, poggia le sue fondamenta su una nozione evangelico-petrarchesca, che riconosce nella divinità una guida per svincolarsi dall'«atra nube» (v. 1)¹²⁰⁷ del peccato, a cui si sommano suggestioni aristoteliche-tolemaiche rese in «termini danteschi quale motore immobile e causa prima dell'Universo così come nella Storia»¹²⁰⁸. Poche ed essenziali sono le *esposizioni* di commento, ove Tasso si sofferma sull'invocazione esordiale precisando la specificazione tomistica da assegnare al termine «Padre», sul significato di grazia e sulla metafora dell'inverno.

¹²⁰⁰ *Eteree* XL. Si deve a Pestarino si deve un attento studio delle varianti del processo di revisione del sonetto dalla redazione eterea a quella di *Osanna* orientate verso una ricerca della gravità e solennità del dettato lirico (cfr. TASSO 2013, pp. 263 e sgg.). Un'esemplare lettura del sonetto è stata offerta da Vania de Maldé in CORRADINI-GHIDINI 2016, pp. 3 e sgg.

¹²⁰¹ cfr. *Osanna* CLXXVIII, *argomento*.

¹²⁰² cfr. CASTELLOZZI 2019, p. 1128.

¹²⁰³ cfr. *Osanna* CLXXVIII, *esposizione* 1a.

¹²⁰⁴ cfr. MARTINI 1984, p. 116.

¹²⁰⁵ cfr. TASSO 2013, p. 263.

¹²⁰⁶ cfr. CORRADINI-GHIDINI 2016, p. 10.

¹²⁰⁷ Tessera dellacasiana cfr. Della Casa, *Rime* LXIV 4 (cfr. TASSO 2016, p. 268).

¹²⁰⁸ cfr. CASTELLOZZI 2019, p. 1128.

Prega Iddio che gli mostri la dritta strada da ritornare alla celeste patria.

Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle
Destro m'asconde, e vie fallaci io stampo
Per questo paludoso instabil campo
De la terrena e lagrimosa valle, 4

Reggi i miei torti passi ond'io non falle,
E di tua santa gratia il dolce lampo
In me risplenda; e di sicuro scampo
Mostra il sentiero a cui voltai le spalle. 8

Deh, pria ch'il verno queste chiome asperga
Di bianca neve, o di sì breve giorno
Copran tenebre eterne il debil lume, 11

Dammi, ch'io faccia al tuo camin ritorno,
Quasi vestito di celesti piume,
Signore, e tu mi pasci, e tu m'alberga. 14

1a «Padre del cielo»: ad imitatione del PETRACA, quasi padre celeste, o che sei nel Cielo. Ma «Padre», per autorità di s[an] TOMASO, propriamente si dice de le creature ragionevoli, et de l'altre creature «Fattore».

6a «E di tua santa gratia»: vuol significare la gratia illuminante.

9a «Deh, pria ch'il verno»: con due metafore, l'una trasportata da la stagione, l'altra dal giorno, significa la vita.

◆ **1a** La glossa spiega l'espressione «Padre del cielo», per la quale Tasso non rimanda semplicemente all'ipotesto petrarchesco *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (Rvf LXII), ma alla definizione tomistica di «Padre» come creatura dotata di ragione che

genera vita (cfr. PUZZO 2021-2022, p. 331). ♦ **6a** La «santa gratia» è la grazia che dà luce, che illumina. ♦ **9a** L'inverno è metafora della vecchiaia.

CLXXIX

Gli ultimi due sonetti della raccolta *Osanna* sono indirizzati a Fabio Gonzaga¹²⁰⁹, formando un dittico di «lode e supplica insieme [che] è quasi preludio al successivo tassello encomiastico»¹²¹⁰. I due componimenti sono scritti da Tasso nell'ambito della sua trattativa con la corte dei Gonzaga, riguardante il ritorno del poeta a Mantova, una delicata trattativa ove un ruolo decisivo viene svolto proprio da Fabio Gonzaga¹²¹¹ e della quale la pubblicazione del canzoniere *Osanna* nel novembre del 1591 costituisce l'esito letterario della riconciliazione tra il poeta e l'ambiente mantovano¹²¹². In alcune epistole indirizzate ad Antonio Costantini e datate 16 e 20 novembre, e 4 e 7 dicembre 1589, Tasso allude ad alcuni testi scritti in lode di Fabio¹²¹³, composti forse su richiesta dello stesso dedicatario, come si deduce da un'epistola del 16 ottobre 1589 inviata a Costantini, tra i quali potrebbero rientrare anche *Osanna* CLXXIX e *Osanna* CLXXX: «Al signor Fabio, suo e mio signore, sono obligato de la sua buona volontà; ed il ringrazio de la sua cortesia: ma può sapere in quante necessità m'ha posto la mia fortuna, e quanta sia la passione de' miei studi. Procurerò di far questa settimana i versi che Sua Signoria illustrissima desidera; benché il subietto proposto ricercerebbe altra qualità di composizione»¹²¹⁴. Con l'espressione «subietto proposto» il poeta forse intende le imprese militari, argomento però non consono al genere metrico del sonetto, interpretazione questa avvalorata proprio da *Fabio, io lunge credea col basso ingegno*, ove Tasso si mostra inadeguato a lodare le gesta del Gonzaga¹²¹⁵.

¹²⁰⁹ Il soldato Fabio Gonzaga aveva combattuto con Filippo II in Francia e in Germania (cfr. TASSO 1994, II, p. 1445; VITALE 2019, p. 98 e nota 42).

¹²¹⁰ PESTARINO 2014, p. 122.

¹²¹¹ Fabio Gonzaga fu, infatti, consigliere di Vincenzo Gonzaga a lui Tasso tra il febbraio 1589 e l'ottobre del 1591 scrisse quasi una trentina di lettere che trattano del «negozio» del ritorno a Mantova (cfr. VITALE 2014, p. 127). Si osservi come le epistole che trattano con la corte mantovana ebbero parallelamente come oggetto sia il negozio del ritorno a Mantova, sia quello della pubblicazione delle opere tassiane, in particolare elle rime (cfr. TASSO 1852-1855, IV, *Lettere* nn. 1163 e 1183). Il 4 ottobre del 1591, Tasso invia un'ulteriore lettera a Fabio Gonzaga, lamentandosi dello stampatore Osanna, colpevole di ritardare la pubblicazione della *Parte prima* delle rime (cfr. TASSO 1852-1853, IV, *Lettera* n. 1352; cfr. VITALE 2014, p. 122).

¹²¹² VITALE 2019, p. 98.

¹²¹³ cfr. TASSO 1852-1855, V, *Lettere* nn. 1189, 1191, 1194, 1196.

¹²¹⁴ TASSO 1852-1855, V, *Lettera* n. 1179.

¹²¹⁵ cfr. VITALE 2019, p. 128.

Lodando il Sig[nor] Fabio Gonzaga, mostra di spaventarsi de l'altezza de le sue lodi e di quelle che convengono a la casa Gonzaga.

Fabio, io lunge credea col basso ingegno
Sovra me stesso in voi lodando alzarmi,
Et agguagliar co' più lodati carmi
Quel valor che di fama eterna è degno. 4

Ma più d'appresso, hor più sublime segno
E la gloria veggio io d'imprese e d'armi,
A cui alzarsi devrian metalli e marmi,
Non c'humil laude. E tal s'havrebbe a sdegno. 8

Così maggior si scopre antica torre
Od alto monte, a chi vicino il guarda,
E poggiar non vi puote huom lento e carco. 11

Però si ferma al periglioso varco
Del vostro honor la penna, e no'l trascorre,
Già leggiera e veloce, hor grave e tarda. 14

3 «Et agguagliar co' più lodati carmi»: leggasi il Panegirico d'ISOCRATE, nel quale quel eccellentissimo oratore dimostra come a lo scrittore si convenga, nel lodare, agguagliare con l'oratione la grandezza de le cose lodate.

5a «Ma più d'appresso» tutte le cose si dimostrano maggiori per la vicinanza.

10a «Od alto monte»: allude al monte Olimpo, impresa del Duca Federico [Gonzaga], avolo di questo nobilissimo cavaliere [Fabio Gonzaga].

◆ **3** Sostegno teorico al verso è rintracciato da Tasso nel *Panegirico* di Isocrate ove si dice che lo scrittore debba comporre una lode pari alla grandezza dell'oggetto elogiato. L'opera è letta e annotata nel postillato della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 25 (ISOCRATE 1548, Stamp. Barb. Cr. Tass. 25). ◆ **10b** L'impresa è ricordata anche ne *Il Conte* 133: «De' monti, che son parte de la terra, molte imprese abbiamo vedute, [...] come quella portata da' duchi di Mantova, de l'Olimpo, il quale, come si scrive, è sempre sereno ne la sommità e quieto da l'impeto de' venti». cfr. TASSO 2016, p. 350.

CLXXX

Il sonetto di dedica a Fabio Gonzaga *Signor, ch'immortal laude havesti in guerra* venne con molta probabilità inviato in allegato alla lettera del 7 dicembre 1589 indirizzata ad Antonio Costantini, ove, come nel testo poetico, vi è una richiesta di aiuto¹²¹⁶. L'*argomento* preposto ai versi «*Loda il medesimo Signore confortandolo a due grandi vittorie: l'una di se stesso, l'altra de le stelle*» rinvia al contenuto della seconda quartina e della prima terzina, nelle quali l'autore cinquecentesco con grande impeto esorta Fabio a trionfare vittorioso sul «nemico interno» (v. 7), sull'amore spinto da concupiscenza, e su quella sorte crudele che tanto affligge il poeta, consegnandolo finalmente alla «vera libertade» (v. 14). Il rapporto tra l'influenza degli astri e il destino dell'uomo così come descritto nel componimento richiama alla memoria quanto nel *Cataneo ovvero de le conclusioni amoroze* viene affermato da Tasso: «io dico ch'io corpi celesti sono superiori a' nostri senza dubbio: laonde soglion questi da quelli dipendete come da causa; ma la nostra volontà non è soggetta a' corpi celesti né inferiore: anzi ella è tanto più nobile de' cieli quanto l'anima è più nobile de la natura corporea, e per conseguente e può signoreggiare a le stelle»¹²¹⁷. L'aspirazione alla libertà di *Osanna CLXXX* è stata interpretata come lo «scioglimento del poeta dalle passioni terrene, che prelude al passaggio della sua anima dall'ordine materiale a quello spirituale»¹²¹⁸ sulla base della vicinanza del dettato del sonetto a un altro passo del dialogo ove l'influenza celeste è frutto di una degenerazione dovuta ad una «compromissione con le passioni terrene»¹²¹⁹.

¹²¹⁶ cfr. TASSO 1852-1855, V, *Lettera* 1196: «Scrivo a Vostra Signoria un sonetto: so che è picciola cosa rispetto al suo gran merito; ma elle deve nodimeno riceverlo come d'amico affezionatissimo, e bisognosissimo del suo aiuto in tutte le cose; ma particolarmente in questo negozio». cfr. VITALE 2019, p. 128, nota 44.

¹²¹⁷ TASSO 1953, II, II, pp. 803-804.

¹²¹⁸ VITALE 2019, p. 100.

¹²¹⁹ cfr. *ibidem*. cfr. TASSO 1953, II, II, pp. 803: «l'anima non è soggetta al fato, o non ogni anima è soggetta: perché l'anime, divenute intellettuali, sono liberate da la soggezioni del fato, e s'alcuna ve n'ha che sia legata ne la necessità fatale quasi con nodi adamantini, se ne può discioglier, perch'è operatione degli angeli il discioglierla, come de' demoni il ligarla. Anzi l'anima per se stessa, sì come colei ch'è creata da Dio, è superiore al fato ne l'ordine de le cose e ha maggior forza; e quantunque s'avolga nel fato o quando discende nel corpo o quando incappa ne laccioli de le nostre cupidità, nondimeno, separandosi da le passioni corporee, libera se medesima da la servitù del fato e diviene quasi collega de l'anime celesti».

Sul finire della stampa amorosa del 1591, Tasso riprende, dunque, il medesimo «discorso che combina l'immagine della liberazione con la dottrina della provvidenza»¹²²⁰ con cui aveva dato avvio al canzoniere con il sonetto *Quella, che trasse già d'oscura parte*, consacrandosi definitivamente come poeta saggio capace di dominare gli eventi e la sorte, esercitando il dominio della ragione¹²²¹.

Loda il medesimo Signore confortandolo a due grandi vittorie: l'una di se stesso, l'altra de le stelle.

Signor, ch'immortal laude havesti in guerra,
La 've i rapidi fiumi agghiaccia il verno,
In pace ancor s'acquista honore eterno
E mano inerme apre Helicon e serra. 4

Tu, ne la tua famosa e nobil terra,
Deh, non haver due gran vittorie a scherno:
L'una di te, che'l tuo nemico interno
Puoi raffrenar quando ei vaneggia et erra; 8

L'altra di mia fortuna, e d'empie e felle
Luci, se'l cielo e'l fato ha ingiusta forza.
Chi vide mai più gloriosa palma? 11

Molti vinser la terra, e tu le stelle:
Tu signoreggia il ciel, che tutto sforza,
Rendendo vera libertate a l'alma. 14

2a «La 've»: in Fiandra, dove questo nobilissimo cavaliere [Fabio Gonzaga] ha militato molti anni in servizio del Re, con molta sua laude.

¹²²⁰ VITALE 2019, p. 98.

¹²²¹ cfr. *Osanna* CLXXX, esposizione 12a.

3a «In pace ancor»: simile a quel del PETRARCA: «Che s'acquista ben pregio altro, che d'arme».

7b «il tuo nemico interno»: Amore, o altra somigliante passione.

12a «Molti vinser la terra»: due vittorie si convengono al savio cavaliere: l'una di se stesso, per testimonianza d'OVIDIO; l'altra de le stelle e del destino, per autorità di TOLOMEO, il qual disse: «Sapiens dominabitur astris».

I **7b** il] che '1

◆ **3a** Verso simile a *T. F.* III 3. ◆ **12a** Al cavaliere dotato di saggezza si addicono due diversi tipi di vittoria, l'una su sé stesso come dice Ovidio, l'altra sulle stelle e il destino, come dice Tolomeo, mostrandosi capace di dominare le proprie passioni e gli eventi. La massima tolemaica allegata alla chiosa è tratta da San Tommaso, *Summa* I, q. 115, art. 4 e delle *Quaestiones de stellis*, q. IV, paragrafi 16 e 17 (cfr. TASSO 2016, p. 350).

Indici

Volumi della biblioteca tassiana citati nella terza fascia di apparato

- *Sonetti e canzoni* 1527, 52 D218 = IV 9
- *Sonetti e canzoni* 1527, N.A. 332= IV 9
- [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22= III 3-4; CIII [61-75]; CIII [76-90]; CIII 85
- [*Opera neoplatonica*] 1497, Stamp. Barb. Cr. Tass. 34= III 3-4; CIII [61-75]; CIII [76-90]; CIII 85
- ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27= CIII [46-60]; CIII [61-75]
- ARISTOTELE 1575, Stamp. Barb. Cr. Tasso 11=III 1
- ARISTOTELE 1559, Stamp. Barb. Cr. Tass. 26= XXVII 1-2; XXXI 5
- ARISTOTELE 1513, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27= XXVI 6; LXXVII 3b-4; CIII [46-60]; CIII [61-75]
- ARISTOTELE 1565, Stamp. Barb. Cr. Tass. 29= XVI 1
- ARISTOTELE 1515, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38= II 2a; IX 6b; LVI 9a; CXXXV 10
- ARISTOTELE 1567, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43= XVI 1; LXVIII 10a
- ARISTOTELE 1554, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47= XIV 3-4; XX [1]; LXXXIII, 2b
- CATULLO 1582, Vat. Lat. 9974= XXV 30, 33b, 40, 61b-62; XXVII 7; XXIX 1
- CICERONE 1528, Stamp. Barb. Cr. Tass. 45= III 7-8a
- DANTE 1521, Edizioni Rare 239= XXXVI 1b-2a

- DANTE 1531, IC D2352.4.1531= XXXVI 1b-2a
- DANTE 1555, AUT J. 23= III 1; XVI [1]; XLII 6; LXXV 5
- DANTE 1564, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28= II 3-4; III 1, 2; V 7; XVIII 1-2; XXV 3; XXVII 9; XXX 5-6; XXXVII 3a; XLII 6; LXXV 5; LXXXI 5; LXXXVIII 13-14; CIV 79-80; CIV 151; CVI 1-2; CXXIX 12-13a; CXLI 9a; CLIX 1a; CLXXIII 1
- OMERO 1541, Department of Rare Books 14= LXXXVIII 13-14
- PETRARCA 1582, Stamp. Barb. Cr. Tass. 14= I 2; II 2a, 2b; IV 6; V 9-10a; VII 3; IX 4; XI 4; XV 9; XVI 7-8, 11; XVII 2b; XVIII 1-2; XIX 9-10, 13-14; XX [1]; XXI 12; XXIII 2; XXIII 2, 7; XXV 5a; XXVII 1-2; XXVIII [13]; XXXIII 11a; XXXIV 2b, 7a; XXXVI 1a; XXXVII 3a; XL 2, 12; XLIV 5a; XLVII 3; XLIX 5a; LII 6a; LVI 1-2a; LXV 3a, 12-13a; LXXII 3-4a; LXXV 5; LXXVII 3b-4; LXXVIII 4b, 14; LXXXIII, 1b-2a; LXXXIX 5a; XC 3b-4; XCIII 2a; C 1; CII 4; CIII 1; CIV 70; CIV 71-72; CIV 94-95a; CX 1; CXI 1-2a; CXI 3; CXI 9; CXIII 10b; CXVII 33; CXVII 35; CXVII 77a; CXVIII 2a; CXX 1-2; CXXI 9; CXXI 10b; CXXIV 3a; CXXV 1; CXXXVII 14; CXLIII 8a; CXLVIII, 14a; CXLIX 9a; CLIV 9a; CLVI 55a; CLVI 57a; CLXIII 1a; CLXVII 9; CLXVIII 12a, CLXX 2a
- PLATONE 1539, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46= I 1a; III 2, 3-4, 7-8a; XIV 3-4; XXXIII 12-13a; XLVIII 9a; LV 2; LXXXIX 9; XCIV 1; XCV 1; CII 1a; CIII 16; CIV [1-168]; CIV 16; CIV 37; CIV 93; CIV 127-128; CXVII 25a, CXXVIII 4; CXLV 1
- PLOTINO 1540, Stamp. Barb. Cr. Tass. 19= XVI 7-8; XXX 4
- PLUTARCO 1532, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2= LXXV 9a
- SCALIGERO 1562, Stamp. Barb. Cr. Tass. 31= IX 8-9

Figure retoriche analizzate nel commento

Aggiunto: IX 6b; CIV 97

Allegoria: XLVII 12; LVI 1b-2

Allitterazione: CXVII 15a-16

Anthiteto: IX 8-9, XL 9; LXXV 1b-2; LXXIX 1-2a e 2b-3a; CXVII, 89b.

Appositione: XXXVII 11a

Comparazione: LXXX 9; LXXXIII 10b; LXXXIV 9a; CVI 12; CLXX 31a

Concessione: CIV 91-92a

Contraddizione: XVII 2b; CXL, esposizione 12

Contraposto: cfr. anthiteto.

Conversione: LXXXVI 9a; XCVI 12a; CXLVII 33; CLXXI 21a

Hiperbaton: XXXVIII 3a

Iperbole: LXXXVI 3-4

Metafora: XXIII 5b-6a; LXIV 6; LVI 1b-2; LIX 1; LXXXII [1-14]; XCIV 2-3a; CLXXVIII 9a

Metonimia: LXXVIII 4b; CLXVI, 1a

Prosopopea: IV 2b-3a; IV 7; VI 2b-3a; VI 7

Similitudine: LX [1-14]; XCI 3a; XCVIII 9-10a; CXV 1a; CXXXVIII 9a

Sillepsi (zeugma): CLVIII 1-3; CLXXIII 1

Sinestesia: LXXV 5

Traslazione: XXXVII 3a; XXXVIII 7a; CXL 1a; CLXXII 1a

Trasposizione: CLXI 2b-3a (vedi iperbato)

Incipitario

Ahi, quale angue infernale in questo seno	XCVII
All'hor che ne' miei spirti intepidissi	CI
Amai vicino, hor ardo, e le faville	CLXVIII
Amando, ardendo, a la mia Donna i' chiesi	LVII
Amor, colei che verginella amai	XXVI
Amor col raggio di beltà s'accende	CXII
Amor non è che si descriva o conte	CLI
Amor, se fia giamai che dolce i' tocchi	XXXVII
Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno	XXV
Amore alma è del mondo, Amore è mente	CLXXVI
Anima errante, a quel sereno intorno	LVI
Aprite gli occhi, o gente egra mortale	CLXXIII
Ardeano i tetti, e'l fumo e le faville	CLXV
Arsi gran tempo, e del mio foco indegno	XCI
A' servigi d'Amor ministro eletto	XXXIV
Aura, c'hor quinci scherzi hor quindi vole	CXXXIX
Bella donna i colori, ond'ella vuole	XVIII
Bella è la Donna mia, se del bel crine	XIX
Bella Guerriera mia, se 'l vostro orgoglio	LXXXVII
Benchè Fortuna al desir mio rubella	LXVII
Ben veggio avinta al lido ornata nave	LIX
Cantai già lieto, e ricercai nel canto	CLXIX
Cercate i fonti e le secrete vene	LXXIII
Chiaro cristallo a la mia Donna offersi	XXXV
Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto	CLVII
Chi 'l pelago d'Amor a solcar viene	CLXXIV
Chi serrar pensa a' pensier vili il core	LXXIX
Colei che sovra ogni altra amo et honoro	VIII
Come il nocchier da gli infiammati lampi	LXXX

Come la Ninfa sua fugace e schiva	XLV
Come vento ch'in sè respiri e torni	CVII
Con la saetta de la punta d'oro	CXXXVI
Con qual focil meraviglioso, Amore	CXXXIV
Costei, ch'asconde un cor superbo et empio	XC
Costei, che su la fronte ha sparso al vento	LXXI
Dal vostro sen, qual fuggitivo audace	CXLII
D'aria un tempo nudrimmi: e cibo e vita	CLXIII
De l'arboscel, c'ha sì famoso nome	CXXVII
De la vostra bellezza il mio pensiero	XX
Del puro lume, onde i celesti giri	XV
De' vostri occhi sereni il dolce humore	CXLIV
Di che stame ordirò la vaga rete	CX
Donai me stesso, e se sprezzaste il dono	LXXXI
Donde ne vieni, o cor timido e solo	XLIV
Donde togliesti il foco	XLIII
Donna bella e gentil, del vostro petto	CLII
Donna, crudel Fortuna a me ben vieta	XXI
Donna gentil, mentr'io vi miro e canto	CXXXIII
Donna, quella saetta	CXXXV
Donna, sopra tutto altro a voi conviensi	XIII
Dopo così spietato e lungo scempio	LII
Dov'è del mio servaggio il premio, Amore?	XI
Dove nessun teatro o loggia ingombra	CVI
È vostra colpa, Donna, o mia sventura	CXIII
Ecco mormorar l'onde	CXXIX
Era aspro e duro; e sofferir, sì lunge	LIII
Era de l'età mia nel lieto aprile	III
Eran velati i crespi e biondi crini	CLVIII
Era la notte, e sotto il manto adorno	CLX
Fabio, io lunge credea col basso ingegno	CLXXIX

Facelle son d'immortal luce ardenti	CLXXV
Fra mille strali, onde Fortuna impiaga	LVIII
Fuggite egre mie cure, aspri martiri	XXVIII
Geloso amante, apro mill'occhi e giro	CXLVI
Giacea la mia virtù vinta e smarrita	XXIII
Già difendesti con ramosse braccia	CXXXVIII
Già solevi parer vermiglia rosa	CLXII
Giovene incauto, e non avezzo ancora	V
Ha gigli e rose et ha rubini et oro	CLIII
Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto	II
Herba felice, che già in sorte havesti	XXXIII
Hor, che l'aura mia dolce altrove spira	CXL
Hor che lunge da me si gira il sole	L
Hor che riede Madonna al bel soggiorno	CXLVIII
Hore fermate il volo	CXXVIII
Huom di non pure fiamme acceso il core	CLXXII
I chiari lumi, onde 'l divino Amore	CXIV
I freddi e muti pesci usati homai	LXXV
In queste dolci et amoroze rime	CXXI
Io mi credea sotto un leggiadro velo	IV
Io mi sedea tutto soletto un giorno	CXXIII
Io non cedo in amar, Donna gentile	LXXXV
Io son la Gelosia, ch'or mi rivelo	CLVI
lo veggio, o parmi, quando in voi m'affiso	LXXII
lo veggio in cielo scintillar le stelle	XXVII
lo vidi un tempo di pietoso affetto	LX
L'alma, vaga di luce e di bellezza	LV
La man, ch'avolta in odorate spoglie	LXXXVI
Languidetta beltà vinceva Amore	CXVI
Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto	IX

L'aura, che dolci spirti e dolci odori	CIX
L'aura del vostro lauro in queste carte	CXI
L'aura soave, al cui spirar respira	CXLIX
L'incendio, onde tai raggi uscir già fore	CXLI
Mal gradite mie rime, in vano spese	LXXXIX
M'apre tal'hor Madonna il suo celeste	LXXVIII
Mentre adornò costei di fiori e d'herba	VI
Mentre al tuo giogo io mi sottrassi, Amore	XCIII
Mentre Madonna s'appoggiò pensosa	LXX
Mentre ne' cari balli in loco adorno	XLI
Mentre soggetto al tuo spietato regno	XCIV
Non è d'Arabia peregrina pianta	CXVIII
Non è sì bello il rinverdirsi un faggio	CXV
Non fonte, fiume od aura	CXIX
Non fra parole e baci invido muro	XXXI
Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte	XXXVI
Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura	XCII
Non sarà mai, ch'impresa in me non reste	LI
Non son sì vaghi i fiori onde Natura	CLXVII
Nudo era il viso, a cui s'aguaglia in vano	CLXI
O bella man, che nel felice giorno	CXXIV
O felice eloquenza avinta in carmi	CLXXVII
O ne l'amor che mesci	CXLVII
O nemica d'Amor, che sì ti rendi	XLII
O più crudel d'ogn'altra, e pur men cruda	LXIII
Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro	X
Onde, per consolarne i miei dolori	XXIV
Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle	CLXXVIII
Palustri valli et arenosi lidi,	LXXVII
Passa la nave mia che porta il core	LXXXII

Pensier, che mentre di formarmi tenti	XXII
Perch'altri cerchi, peregrino errante	LXVIII
Perché Fortuna ria spieghi le vele	XXXIX
Perchè tormenti il tormentoso petto	CXXV
Per ch'io l'aura pur segua, e nel mio pianto	CXXXII
Per figurar Madonna al senso interno	LIV
Per temprarne al bel seno, al chiaro viso	XCIX
Poi che non spira al mio soave foco	CLXXI
Qual da cristallo lampeggiar si vede	CXXXI
Qual'hor Madonna i miei lamenti accoglie	LXIX
Qual più rara e gentile	CIII
Quando havran queste luci e queste chiome	LXV
Quando l'Alba si leva e si rimira	CXXX
Quando vedrò nel verno il crine sparso	LXVI
Quanto in me di feroce e di severo	XCVI
Quanto più ne l'amarvi io son costante	LXI
Quel d'eterna beltà raggio lucente	XLVII
Quel dì, che la mia Donna a me s'offerse	CLIX
Quel generoso mio guerriero interno	CIV
Quella candida via sparsa di stelle	XVI
Quella secreta carta, ove l'interno	LXXXVIII
Quella, che trasse già d'oscura parte	I
Quel prigionero augel, che dolci e scorte	LXXXIII
Quel puro ardor, che da i lucenti giri	CXLV
Questa è pur quella che percote e fiede	XXXVIII
Questa pianta odorata e verginella	CXXVI
Questa rara bellezza, opra è de l'alma	XXX
Quest'arbor ch'è traslato al novo maggio	CXXXVII
Queste hor cortesi et amorse lodi	XCVIII
Questo sì puro, e lieto, e dolce raggio	CXLIII
Re de gli altri superbo, altero fiume	LXXIV
Riede la stagion lieta, e 'n varie forme	CLV

Roche son già le cetre e muti i cigni	CLXIV
S'amate, vita mia, perche nel core	CL
S'arma lo Sdegno, e 'n lunga schiera e folta	CII
Sceglieva il Mar perle, rubini ed oro	LXXVI
Sdegno, debil guerrier, campione audace	XCIV
Secco era quasi l'odorato alloro	CXXII
Se d'Amor queste son reti e legami	VII
Se la saetta, Amor, che 'l lato manco	XLVI
Se mi doglio talhor, ch'in van io tento	XIV
Se mi trasporta a forza ov'io non voglio	XL
Sentiva io già correr di morte il gelo	XLIX
Sete specchi di gloria, in cui riluce	XII
Sian vomeri il mio stile e l'aureo strale	CXX
Sì come torna onde si parte il sole	CVIII
Signor, ch'immortal laude havesti in guerra	CLXXX
Sorgea, per meraviglia, un vivo lauro	CLXX
Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso	XXXII
Su l'ampia fronte il cresco oro lucente	CLIV
Tra'l bianco viso, e 'l molle e casto petto	XVII
Tra l'empie fiamme a gli occhi miei lucente	CLXVI
Tu parti, o rondinella, e poi ritorni	LXXXIV
Tu vedi, Amor, come trapassi e vole	XLVIII
Vaghe Ninfe del Po, Ninfe sorelle	CXVII
Vedrò da gli anni, in mia vendetta ancora	LXIX
Veggio, quando tal vista Amor impetra	XXIX
Vere fur queste gioie e questi ardori	I
Vissi. E la prima etate Amore e speme	LXII
Voi, che pur numerate i nostri amori	CV
Vuol, che l'ami costei, ma duro freno	C

Tavola metrica

Sonetti

ABBA ABBA CDC DCD

V, VII, XIV, XXXI, XXXVIII, XXXIX, XL, XLIV, XLV, LIII, LIV, LXI, LXII, LXVIII, LXX, LXXVII, LXXX, LXXXI, LXXXV, LXXXVII, XCIII, XCIX, CV, CVII, CVIII, CIX, CXXXI, CXXXVII, CXXXVIII, CL, CLVIII, CLXI, CLXVI, CLXVIII, CLXIX

ABBA ABBA CDE CDE

I, XVI, XVII, XVIII, XXII, XXIII, XXVIII, LIX, LXIII, LXIV, LXXXII, LXXXVI, XCVI, CI, CII, CVI, CXIV, CXXI, CXXIV, CXXX, CXLI, CXLIX, CLI, CLV, CLXII, CLXVII, CLXXIII, CLXXVI, CLXXX

ABBA ABBA CDE EDC

XV, XIX, XXI, XXIX, XXXV, XLVII, XLVIII, LII, LV, LVIII, LXXI, LXXIII, LXXVIII, LXXXVIII, XCI, CXI, CXL, CXLV, CLXV

ABBA ABBA CDE DCE

II, XXXVI, XLII, LXV, LXVII, LXXII, LXXXIII, XCVII, CXII, CXIII, CXXV, CXXXII, CXLVI, CLIX, CLX, CLXXVII

ABBA ABBA CDE DEC

III, IV, XXXII, XXXIV, LXVI, XCIV, XCV, XCVIII, CXXII, CXXXIX, CXLVIII, CLXXV, CLXXVIII

ABBA ABBA CDE ECD

I, XX, XLI, LXIX, LXXXIX, XCII, CLVII, CLXXII, CLXXIV, CLXXIX

ABBA ABBA CDE CED

VI, XXX, XXXVII, LX, LXXIX, XC, CXLII, CLIV, CLXIII

ABBA ABBA CDC CDC

XXIV, XXVI, XXVII, XLVI, XLIX

ABBA ABBA CDD DCC

LVI, LXXVI, CX

ABBA ABBA CDD CEE

LVII, LXXXIV

ABAB ABAB CDE CED

VIII, LXXV

ABAB ABAB CDE CDE

LXXIV

ABAB BABA CDE CDE

XCVI

ABAB ABAB CDE DCE

XXXIII

ABBA ABBA CDC EDE

C

Canzoni

ABC BAC CDEeDeFF (6 stanze e congedo CDEeDeFF)

XXV

AB BA ACcDdEE (5 stanze e congedo cDdEE)

L

aBbCcDdA aBEeBF^fA (6 stanze; dalla quarta aBbCcDdA aEFfEG^gA senza la rima B nella sirma; congedo aBCcBD^dA)

CIII

ABC ABC CDdEfFEgG (11 stanze e congedo EgG)

CIV

AbC abC cdeeDff (6 stanze e congedo Dff)

CXLVII

Madrigali

ABCABCDD

XIII, CXV, CXVII (12 stanze), CLIII (2 stanze), CLXIV (2 stanze)

ABBACCDD

CXVI, CXXVI

ABABCBC

CXX, CXXVII

aAbBcCdD

CXIX

ABBAAACC

CXLIV

ABBAAcCADD

CXXXVI

ABACBCDEDE

CXLIII

aaBBccddeEffGg

CXXIX

abBcddCeffEaGg

CXXVIII

ABCABCDD EFEFGFGG (madrigale doppio)

XII

Ballate

xYY ABC ABC xYY

CXXXV

XyX ABC ABC XyX

CXXXIV

x(x)YY a(a)BCcByY (2 stanze)

XLIII

XyY AbAbByY (2 stanze)

CXVIII

XyY AbaCYY (2 stanze)

CXXXIII

XyYX ABC BAC CDdX

IX

XYyX ABC BAC CDdX

X

Xyywz AB AB Bccdz (4 stanze)

CXXIII

XYyX ABC BDC EeX

CLII

Stanze

AB AB ABCC

XI (1 stanza) e CLVI (10 stanze)

Sestine

CLXX, CLXXI

Bibliografia

Opere di Torquato Tasso

TASSO 1593= DELLE RIME | DEL SIG. TORQUATO | TASSO | PARTE SECONDA. | Di nuono dare in luce, con li Argomenti & Espositioni dello stesso | Autore. IN BRESCIA | Appresso Pietro Maria Marchetti. | 1593.

TASSO 1852-1855= T. Tasso, *Le lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, I-V, Le Monnier, Firenze, 1852-1855.

TASSO 1875= T. Tasso, *Le prose diverse di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1875.

TASSO 1895: T. Tasso, *Opere minori in versi*, a cura di A. Solerti, III, Bologna, Zanichelli, 1895.

TASSO 1898-1902= T. Tasso, *Le Rime di Torquato Tasso*, edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe, a cura di A. Solerti, 4 voll., Bologna, Romagnoli dall'acqua, 1898.

TASSO 1958= T. Tasso, *I dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.

TASSO 1959= T. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, con una premessa di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959.

TASSO 1964= T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari, 1964.

TASSO 1965= T. Tasso, *Rime per Lucrezia Bendidio*, a cura di L. De Vendittis, Torino, Einaudi, 1965.

TASSO 1982= T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Chiappelli, Milano, Rusconi, 1982.

TASSO 1993= T. Tasso, *Il Conte, ovvero de l'imprese*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1993.

TASSO 1994= T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, I-II, Salerno, Roma, 1994.

TASSO 1995a= T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Pietro Bembo- Guanda, Parma, 1995.

TASSO 1995b= T. Tasso, *Rime de gli Academici Eterei*, a cura di G. Auzzas e M. Pastore Stocchi, Padova, Cedam, 1995.

TASSO 1998= T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti; introduzione di E. Raimondi, I-II, Milano, Rizzoli, 1998.

TASSO 1999= T. Tasso, *Il Forno ovvero della nobiltà. Il Forno secondo ovvero della nobiltà*, a cura di S. Prandi, Firenze, Le Lettere, 1999.

TASSO 2000= T. Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno editore, 2000.

TASSO 2004= T. Tasso, *Rime d'amore* (secondo il codice Chigiano L VIII 302), edizione critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

TASSO 2006= T. Tasso, *Il Mondo creato*, testo critico a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizione dell'Orso, (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, 6), 2006.

TASSO 2007= T. Tasso, *Lettera sul matrimonio. Consolatoria all'Albizi*, a cura di V. Salmaso, Roma - Padova, Antenore, 2007.

TASSO 2008= T. Tasso, *Il Mondo Creato. Corredo al testo critico*, a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

TASSO 2009= T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009.

TASSO 2013= T. Tasso, *Rime eteree*, a cura di R. Pestarino, Milano Parma, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, 2013.

TASSO 2016= T. Tasso, *Rime*, Parte Prima, to. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore secondo la stampa di Mantova, Osanna*,

1591, edizione critica a cura di V. De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso, (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, 4), 2016.

TASSO 2020= T. Tasso, *Lettere (1587-1589), edizione critica del manoscritto estense Alfa V 7 7*, a cura di E. Russo, Bites, Milano, 2020.

TASSO 2021= T. Tasso, *Aminta*, a cura di D. Colussi e P. Trovato, Torino, Einaudi.

Fonti

Anthologia graeca epigrammatum. Palatina cum Planudea editit H. Stradtmueller, 2 voll, 1899.

Carmina quinque 1548= Carmina quinque illustrium poetarum, Venezia, Valgrisi, 1548.

Dicta poetarum 1623= Dicta poetarum quae apud IO. Stobaeum extant. Emendata et latino carmine reddita ab H. Grotio, Paris, Buon, 1623.

Loci communes 1581= Loci communes sacri et profani, Francfurti, ex officina typographica Andreae Wecheli, 1581.

[*Opera neoplatonica*] 1497= Jamblicus, *De mysteriis*; Phoclus, *De anima et daemone*; Proclus, *De sacrificio et magia*; Porphirius, *De occasionibus*; Porphirius, *De abstinentia*; Porphirius, *De sacrificiis et diis atque daemonibus*; Porphirius, *Quod animae sensuales sint et rationales atque immortales*; Porphirius, *Antiqui animalibus abstinebant*; Synesius, *De somniis*; Psellus, *De daemonibus*; Prisciani, *De anima in Theophrastum*; Prisciani, *De phantasia et intellectu*; Alcinoi, *liber De doctrina Platonis*; Speusippi, *liber De Platonis definitionibus*; Pythagorae, *Aurea verba*; Pythagorae, *Symbola*; Xenocratis, *liber De morte*; Marsilii Ficini, *liber De voluptates*, Venetiis, mense septembri MIIID in aedibus Aldi. (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 22 e 34).

Sonetti e canzoni 1527= Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte. Impresso in Firenze per li heredi di Philippo di Giunta nell'anno del Signore MDXXVII a dì VI del mese di luglio (Biblioteca Marciana di Venezia, 52 D218).

Sonetti e canzoni 1527= Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte. Impresso in Firenze per li heredi di Philippo di Giunta nell'anno del Signore MDXXVII a dì VI del mese di luglio (Biblioteca Nazionale Firenze, N.A. 332).

AGOSTINO NIFO 1529= *Augustini Niphi medicis ad Illustriss Joannam Aragoniam Tagliacocii Principem De pulchro liber*, MDXXIX (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 15).

AFRODISEO 1546= A. Afrodiseo *quaestiones naturale et morales et de fato*, Venezia 1546.

ANACREONTE 1554= Anacreonte, *Odae ab H. Stephano luce et latinitate nunc primum donatae*, Lutetiae, apud Henricum Stephanum, 1554.

ANDRÉ 1566= E. André, *Carminum poetarum novem liricae poeseos principum fragmenta. Alcaeï, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchilidis, Simonidis, Alcmantis, Pindari*, s. l., Excudebat H. Stephanus, 1566.

ALCIATO 2009= A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e 1534.* Introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2009.

ARISTOTELE 1513= *Habentur hoc volumine haec Theodoro Gaza interprete.* ARISTOTELIS, *De natura animalium, lib. IX (...)*, In Venetiis In aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri / Mense februario / MDXIII].(Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 27).

ARISTOTELE 1515= *Rhetorica Aristotelis cum fundatissimi artium et theologie doctoris Egidii de Roma luculentissimis commentariis nane primum*

in lucem editis, necnon Alpharabii compendiosa declaratione. Addita eiusdem Aristotelis Poetica cum magni Averrois in eandem Summa, nonnisi recognite cunctisque erroribus castigata, [s. e. s. d.] (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 38).

ARISTOTELE 1543= *Aristotelis et Xenophontis Oeconomica*, ed. I. L. Strebaeus, Parisi, ex off. M. Vascosani, 1543.

ARISTOTELE 1554= THEMISTII *Peripatetici lucidissimi, Paraphrasis in Aristotelis Posteriora, et Physica, in librum De anima, memoria et reminiscencia, somno et vigilia, insomniis, et divinatione per somnum, Hermolao Barbaro Patricio Veneto interprete. Additae sunt et lucubrationes, quae Themistii obscuriora loca apertissima reddunt. Additus et index necnon contradictionum solutiones Marci Antonii Zimarrae in dictis eiusdem Themistii; omnia a studioso quodam et utriusque linguae peritissimo, summa fide recognita, et quibus scatebant erroribus repurgata. His demum omnibus adiecimus eiusdem Themistii Paraphrasem in librum tertium De anima nuper a Magnifico Comite D. Ludovico Nogarola Veronensi, latinitate donatam, ac suis subtilissimis scholiis illustratam. Quae omnia ingenio ac doctrina peritissimi utriusque linguae viro denuo sunt diligentissime recognita, ac erroribus repurgata. Venetiis / Apud Hieronymum Scotum MDLIII. (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 47).*

ARISTOTELE 1559= JO. GRAMMATICI ALEXANDREI *Commentaria in libros Posteriorum analiticorum Aristotelis denuo maxima diligentia castigata ac ad Graecorum exemplar longe fidelius quam antea collocata Venetiis Apud Hieronymum Scotum/ MDLIX. Città del Vaticano, (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 26).*

ARISTOTELE 1559= *Ammonius Hermae J. In Porphyrii Institutionem, Aristotelis Categorías, et librum De interpretatione Joanne Baptista Rosario, medico, novariensi, interprete In his libris latine reddendis, summa diligentia adhibita est, ut cum manuscriptis codicibus conierrentur, et plerisque locis resiliuerentur: quod qui leget, sedulo factum inveniet Index etiam rerum omnium copiosissima inest. Cum privilegio Veneti Senatus in annos X Venetiis Apud Vincentium Valgrisium, MDLIX (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 24).*

ARISTOTELE 1567= *Olympiodori philosophi alexandrini* In *Meteora* Arist. commentarli JOANNIS GRAMMATICI PHILOPONI *scholia* In primum Meteororum Aristotelis *Joanne Baptista Camotio philosopho interprete* Venetiis MDLXVII Apud Hieronymum Scotum. (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 43).

ARISTOTELE 1993= Aristotele, *Etica Nicomachea*, introduzione, traduzione, note e apparati di C. Mazzarelli, Rusconi, 1993.

ARISTOTELE 2011= Aristotele, *Fisica*, a cura di R. Radice, Milano, Bompiani, 2011.

ARISTOTELE 2014= Aristotele, *Retorica*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di Fabio Cannavò, Milano, Bompiani, 2014.

BEMBO 1960= P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1960.

BEMBO 1991= P. Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

BEMBO 2008= P. Bembo, *Le rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2 voll., 2008.

BEMBO 2020= P. Bembo, *Stanze*, a cura di A. Juri, Roma, Salerno, 2020.

BETUSSI= G. Betussi, *Il Raverta*, edizione a cura di G. Zonta, ristampa e introduzione a cura di M. Pozzi, Roma- Bari, Laterza, 1980.

CAMILLO DELMINIO 1560= G. Camillo Delminio, *Opere*, tomo II, a cura di F. Patrizi, contenente la *Topica*, il *Discorso sopra Ermogene*. *l'Espositione sopra'l primo e secondo sonetto del Petrarca*, la *Grammatica*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

CAMILLO DELMINIO 1584= G. Camillo Delminio, *L'opere di M. G. Camillo*, cioè *discorso in materia del suo Theatro*, *lettera del rivolgimento dell'huomo a Dio*, *La idea*, *Due trattati*, *l'uno delle materie*, *l'altro delle*

imitationi, Due orationi. Rime, in Vinegia, appresso Alessandro Griffio, 1584.

CASTIGLIONE 1960= B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, edizione a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

CATULLO 1582= *Alexandri Guarini Ferrariensis in. C. V. Catullum Veronensem per Baptistam patrem emendatum Expositiones cum indice, Venetiis, per Georgium de Rusconibus, 1521.* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9974).

CHAMPIER 1507= S. Champier, *Liber de quadruplici vita, Theologia Asclepii Hermetis Trismegisti discipuli cum commentariis [...]*, Lugduni, exensis S. Guenynardi et I. Huguetan, 1507.

CICERONE 1528= *Marci Tullii Ciceronis Opera philosophica, ad vetustorum codicum fidem diligentissime recognita Quorum catalogum proxima pagina reperis*, Basileae apud Andream Cratand 1528 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 45)

CICERONE 1539a= M. T. CICERONIS *Opera ex Petri Victorii codicibus maxima ex parte descripta [...]*, Pariis, Ex officina Roberti Stephani, MDXXXIX (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 48).

CICERONE 1539b= M. TULLI CICERONIS, *Orationes*, Pariis Ex officina Roberti Stephani, 1539 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 49).

COTTA NAVAGERO 1991= G. Cotta, A. Navagero, *Carmina [e Lusus]*, San Mauro Torinese, RES, 1991.

CRISTOSTOMO 1578= J. Crysostomi, *Sermones in Epistulam divi Pauli ad Philippenses*, ed. F. Nobili, Romae apud J. De Angelis, 1578.

DANIELLO 1541= B. Daniello, *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca, con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca.* Con privilegio di illustrissimo Senato Vinitiano, Vinegia, Pietro e Giovan Maria Nicolini da Sabbio, 1541.

DANTE 1521= D. Alighieri, *Lo amoroso Conuiuio di Dante: con la additione: nouamente stampato*, Venezia, Da Sabio, 1521, (Firenze, Biblioteca Riccardiana, Edizioni Rare 239).

DANTE 1531= D. Alighieri, *L'amoroso Convivio*, Venezia, Melchiorre Sessa. (Philadelphia, Van Pelt Library, Rare Book Collection. IC D2352.4.1531).

DANTE 1564= *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con tauole, argomenti, & allegorie, & riformato, riueduto, & ridotto alla sua uera lettura, per Francesco Sansouino fiorentino, Venezia.* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28).

DANTE 1826= *Convivio* (ed. Monti-Trivulzio-Maggi). D. Alighieri, *Convito di Dante Alighieri ridotto a lezione migliore*, a cura di V. Monti, G. G. Trivulzio, G. A. Maggi, Milano, Pogliani, 1826.

DANTE 1932= Dante, *La Vita nuova*, a cura di M. Barbi, Bemporad, Firenze, 1932.

DANTE 1984= Dante, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, in D. A., *Opere minori*, tomo I, parte I, Milano-Napoli, Ricciardi 1984, pp. 3-294 [in precedenza stampato nel 1980, Milano- Napoli, Ricciardi].

DANTE 2002= Dante, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll., Le Lettere, Firenze 2002.

DANTE 2015= Dante, *Vita nuova*, a cura di Donato Pirovano, in *Dante Alighieri, Vita nuova - Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015.

DANTE DA MAIANO 1969= Dante da Maiano, *Rime*, a cura di R. Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969.

DAVANZATI 1965= Chiaro Davanzati, *Rime*, edizione critica a cura di A. Menichetti, Bologna, Comm. Per i Testi di Lingua, 1965.

DELLA CASA 1970= G. Della Casa, *Prose (con opere di altri scrittori cinquecenteschi sul comportamento)*, a cura di A. Di Benedetto, Torino, Utet, 1970, pp. 135-189.

DELLA CASA 2003= G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003.

DELLA CASA 2014= G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

DI COSTANZO 1572= A. Di Costanzo, *Dell'Istorie della sua patria*, Napoli, appresso M. Cancer, 1572 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 12).

DI COSTANZO 1738= A. Di Costanzo, *Le Rime di Angelo di Costanzo cavaliere napoletano [...]* Padova, Comino, 1738.

DIONIGI 1512= Dionysii Afri, *De situ orbis opus [...] a Rhemnio gramatico translatum*, Ferrariae, I. Machiochus Bondenus, 1512.

DIONIGI DI ALICARNASSO 1547= Dionysii Alicarnasei, *De compositione, seu orationis partium apta inter se collocatione ad Rufum. Eiusdem artis rhetoricae capita quaedam ad Echecratem, item quo genera dicendi sit usus Thucydides [...]*, Lutetiae, 1547.

DUETO 1586= A. Dueto, *Secondo Libro de Madrigali a quattro voci novamente composto et dato in luce*, Venezia, Gardano, 1586.

EPITETTETO 1563= *Epicteti Enchiridion [...] una cum Cebetis tabula [...] quibus [...] accesserunt e graeco translata Simplici [...] scholia*, Basileae, per I. Oporinum, 1563.

EQUICOLA 1999= M. Equicola, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di L. Ricci, Roma, Bulzoni, 1999.

EURIPIDE 2001= Euripide, *Alcesti*, a cura di D. Susanetti, Marsilio, 2001.

FICINO 1987= M. Ficino, *El Libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

FICINO 1998= M. Ficino, *Sopra li amore ovvero Convito di Platone*, a cura e con uno scritto di G. Rensi, Milano, SE, 1998.

FOLQUET DE MARSELHA 2003= Folquet de Marselha, *Poesie*, a cura di P. Squillacioti, Roma, Carocci editore, 2003.

FOUCAULT 1988= M. Foucault, *Le parole e le cose*, traduzione italiana di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli 1988 (2).

GATTI 1587= A. Gatti, *Tractatus de cometis*, Romae, apud Zannettum & Ruffinellum, 1587.

GIOVIO 1525= P. Giovio, *De legatione Basilii Magni principis Moschoviae*, Roma, Calvo, 1525.

GIOVIO 1555= P. Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amorose*, in Roma, appresso A. Barre, 1555.

GUIDICCIONI 1945= G. Guidiccioni, *Orazione ai nobili di Lucca*, a cura di C. Dionisotti, Roma, Edizioni liturgiche e missionarie, 1945.

GUIDICCIONI 2006= G. Guidiccioni, *Rime*, edizione critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

INFARINATO 1588= *Dello Infarinato Accademico della Crusca Risposta all'Apologia di Torquato Tasso intorno all'Orlando Furioso e alla Gerusalemme liberata*, In Firenze, per A. Padovani, 1588.

LORENZO DE' MEDICI 1554= *Poesie volgari, nuoamente stampate, Di Lorenzo De' Medici, che fu padre di Papa Leone: Col commento del medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti [...] IN VINEGIA, MDLIII.*

LORENZO DE' MEDICI 1939= Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di A. Simioni, I, Bari, 1939.

MARINO 1982= G. M. Marino, *Amori*, a cura di A. Martini, Milano, Rizzoli, 1982.

MATTIOLO 1571= P. A. Mattiolo, *Compendium de plantis*, Venezia, Valgrisiana, 1571.

MUSEO 1517= *Musaei opusculum de Herone et Leandro. Orphei Argonautica. Eiusdem Hymni. Orpheus de lapidus*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1517.

NAVAGERO 1718= A. Navagero, *Opera omnia*, Patavii, 1718.

NIFO 1529= A. Niphi *medicis ad Illustriss. Joannam Aragoniam Tagliacocii Principem De pulchro liber*, 1529 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 15).

OMERO 1541= *Homeri poetarum omnium principis. Ilias. Per Laurentium Vallam Latio donata*, Lione, S. Gryphius, 1541 (Ithaca, Cornell University Library, Department of Rare Books, 14).

ORAZIO 1482= *Opera cum commentariis Christophori Landini*, Firenze, A. Miscomini, 1482.

ORAZIO 1483= Q. Horatii Flacci *Opera cum commentariis C. Landini*, Venetiis, per Io. De Forolivio et socios, 1483 (Biblioteca Brown University Library, John Hay Library).

ORAZIO 1518= *Francisci Robortelli utinensis Paraphrais in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones [...]*, 1518 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp Barb. Cr. Tass. 37).

ORAZIO 1554= Q. Horatii Flacci, *Opera cum commentariis C. Landini*, Venetiis, per Io. de Forolivio et socios, 1483.

ORAZIO 1993= Orazio, *Tutte le opere*, a cura di L. Paolicchi, introduzione di P. Fedeli, Roma, Salerno Editrice, 1993.

OVIDIO 1995= P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, traduzione italiana a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1995.

PELLEGRINO 1585= *Replica di C. Pellegrino alla risposta de gli Accademici della Crusca fatta in difesa dell'Ariosto*, Mantova, Osanna 1585.

PETRARCA 1551= F. Petrarca, *Rime*, Venezia, 1551.

PETRARCA 1582= *Le rime del Petrarca breuemente sposte per Lodouico Casteluetro* Basilea: Pietro de Sedabonis (Biblioteca Apostolica Vaticana Barb. Cr. Tass. 14).

PETRARCA 1908= F. Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*, a cura di A. Moschetti, Milano, Vallardi, 1908.

PETRARCA 1988= F. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

PETRARCA 1999= F. Petrarca, *De ignorantia, Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1999.

PETRARCA 2004= F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

PETRARCA 2005= F. Petrarca, *Canzoniere, Rerum vulgarij fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.

PICCOLOMINI 1542= *Annotationes Alexandri Aphrodisiensis [...]* in librum elenchorum [...], Parisiis, apud S. Colinaeum & I. Roigny, 1542.

PICCOLOMINI 1583= F. Piccolomini, *Universa philosophia de moribus, Venetiis*, apud F. de Franciscis 1583 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 39).

PICO DELLA MIRANDOLA 1942= G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scritti vari*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942.

PIMANDER ET ALII 1517= *Pimander, Hermes, Trismegistus, Asclepius, Crater Hermentis a Lazarelo Septempedano*, Venetia, P. De Quarengiis, 1517.

PINDARO 1997= Pindar, *Olympian odes Pythian Odes*, edited and translated by W. H. Race, Cambridge, Mass.- London, Harvard University Press, 1997.

PLATONE 1539= *Omnia divini Platoni opera traslatione Marsilii Ficini emendatione et graecum codicem collatione Simonis Grynaei, nunc recens summa diligentia repurgata, quibus subiunctus est index uberrimus* Basileae

in officina Frobeniana Anno MDXXXIX (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 46).

PLATONE 2000= Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani.

POLIZIANO 2016= A. Poliziano, *Lettere volgari*, introduzione, edizione critica e commento a cura di Elisa Curti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

POMPONIO MELA 1539= Pomponij Melae, *De situ orbis libri tres*, Parisii, Ex officina Simonis Colinaei, 1539.

PLOTINO 1540= Plotino, *Enneadi*, con traduzione di Marsilio Ficino, Apud Salingiacum Ioannes Soter excudebat anno MDXL Cum gratia et privilegio Imperiali sexennium (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 19).

PLUTARCO 1532= *Plutarchi Chaeronei, philosophi histori/cique clarissimi, Opuscula (quae quidem extant) omnia, undequaque collecta, et diligentissime impridem recognita. Quorum cathalogum mox versa pagina indicabit. Cum amplissimo et rerum et verborum indice*, Venetiis, per Jo. Ant. et fratres de Sabio, sumptu et requisitione D. Melchioris Sessa. Anno dni. MDXXXII. Mense martio. (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 2).

PLUTARCO 1973= Plutarco, *De audiendis poetis*, edizione a cura di E. Valgiglio, Torino, Loescher, 1973.

PLUTARCO 2017= Plutarco, *Tutti i Moralia: prima traduzione italiana completa*, coordinamento di E. Lelli e G. Pisani, traduzioni, introduzioni e note di G. Pisani, Milano, Bompiani, 2017.

PROCLO 1552= *Iamblichus De Mysteriis Aegyptiorum Chaldaeorum, Assyriorum. Proclus in Platonicum Alcibiadem de Anima, atque Daemone. Idem de Sacrificio et magia. Porphyrius de Diuinis atque daemonib. Psellus de Daemonibus, Mercurii Trismegisti Pimander. Eiusdem Asclepius.*

QUINTILIANO 1922= M. F. Quintiliano, *Institutionis oratoriae libri duodecim [...]*, recensuit E. Bonnell, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1922.

SAFFO 1997 = Saffo, *Frammenti*, a cura di A. Aloni, Firenze, Giunti, 1997.

SAFFO 2014= Saffo, *Frammenti*, Antologia di versi con introduzione, testo, traduzione, commento a cura di G. Tedeschi, Trieste, Edizioni Universitarie Trieste, 2014.

SAN TOMMASO 1588= *Divi Thomae Aquinatus totius theologiae Summa [...] cum commentariis* R. D. Th. De Vio Caetani, Lugduni, apud S. Michaellem, 1588.

SAN TOMMASO 1932= San Tommaso, *Summa Theologica*, a cura di De Rubeis e Billuart, Torino, Marietti, 1932.

SCALIGERO 1562= Iulii Caesaris Scaligeri, *viri clarissimi Poetices libri septem Historicus, V Criticus H Hyle, VI Hypercriticus III Idea IIII Parasceve, VII Epinomis Ad Sylvium filium Apud Joannem Crispinum MDLXI*

JULII CAESARIS / SCALIGERI, *viri clarissimi, In librum De insomniis Hippocratis commentarius auctus nunc et recognitus. Ad Joannem Alesmium Senatorem Burdegalensem MDLXI* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 31).

SENOFONTE 1545= *Xenophontis Philosophi ac Historici Excellentissimi Opera (quae quidem extant omnia), tam graeca quam latina hominum doctissimorum diligentia partim iam olim, partim nunc donanta*, Basiliae, Apud N. Brylingerum, 1545.

SENOFONTE 1931= *Xenophontis Expeditio Cyri [...]*, recensuit C. Hude, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1931.

SERVIO 1881= *Servii Grammatici, qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, recensuit G. Thilo, ed. Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, III, 1881.

SOFOCLE 1502= *Sophoclis Tragoediae septem. Cum interpretationibus vetustis et valde utilibus*, Venezia, 1502.

SOFOCLE 1543= *Sophoclis tragoediae omnes, nunc primum Latinae ad verbum factae, ac scholiis quibusdam illustratae*, Io, Baptista Gabia veronensi interprete, Venezia, 1543.

SPERONI 1978= S. Speroni, *Dialogo d'amore*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, I, pp. 511-563.

STOBEO 1551= I. Stobaei *Sententiae ex thesauris Graecorum delectaequarum autores circiter duecentum & quinquaginta citat in Sermones sive Locos communes digestae* a C. Gesnero [...], Antverpiae, Apud I. Loei, 1551.

STRABONE 1480= Strabo, *Geographia de situ orbis libri XVII. Latine versa a Guarino Veronense et G. Tiphernas*, Joannes Rubeus Vercellensis, 1480.

STRABONE 1539= Strabo, *Geographicorum libri*, Basilaë, J. Walder, 1539 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 42).

STROZZI IL GIOVANE 1635= G. B. Strozzi il Giovane, *Lezione sopra i madrigali*, in *Orazioni et altre prose*, Roma, Grignani, 1635.

SVETONIO 1521= C. Svetonii *Tranquilli XII Caesares [...]*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1521 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 3).

TALENTONI 1587= G. Talentoni, *Lezione sopra il principio del Canzoniere di Petrarca [...]*, Firenze, Giunti, 1587.

B. TASSO 2006= B. Tasso, *Floridante*, edizione critica a cura di V. Corsano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

TEMISTIO 1560= Temistio, *Paraphrasis in Aristotelis [...] Physica, con l'interpretazione di Ermolao Barbaro*, Venezia, Girolamo Scoto 1560.

TEOFRASTO 1549= Teofrasto, *Dell'istoria de le piante libri tre*, Venezia, Biondo, 1549.

TEMISTIO 1996= Themistius, *On Aristotle on the soul*, translated by R. L. Todd, London, Duckworth, 1996.

TEOCRITO 1531=*Theocriti Syracusani Eidillia trigintasex Latino carmine reddita H. Eobano Hesso interprete*, Basileae, A. Cratander, 1531.

TEOCRITO 1993=Teocrito, *Idilli e epigrammi*, a cura di B. M. Palumbo Stracca, Milano, BUR, 1993.

TIBULLO 1980= Tibullo, *Elegie*, a cura di F. Della Corte, Fondazione Francesco Valla, Milano, Mondadori, 1980.

TRISSINO 1529= G. G. Trissino, *Poetica e Castellano*, Vicenza, T. Ianiculo, 1529.

TRISSINO 1729= G. G. Trissino, *La sesta divisione de la Poetica*, in *Tutte le opere*, II, Verona, 1729.

VARCHI 1561= B. Varchi, *Lezzione del Varchi. Nell'Accademia di Padova, sopra la Gelosia*, in Id., *La seconda parte delle lezioni [...]*, Firenze, Giunti, 1561.

VIPERANO 1588= J. A. Viperani *De divina providentia libri tres*, Romae, exc. F. Zannettus, 1588.

VIRGILIO 1969= P. Virgilio Marone, *Opera*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. A. B. Minoris, Oxford, Oxford University Press, 1969.

VIRGILIO 2012= P. Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, a cura di A. Cucchiarelli. Introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma, Carocci, 2012.

ZAMPESCHI 2010= B. Zampeschi, *L'innamorato*, a cura di A. Maggi, C. Montanari, M. Subialka, S. Christopher-Faggioli, Ravenna, Longo Editore, 2010.

Studi

AFRIBO 2002= A. Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2002.

AFRIBO 2007= A. Afribo, *Dellacalismo. Per uno studio della ricezione e gli usi del Casa lirico*, in «Stilistica e metrica», VII, 2007, pp. 131-160.

AFRIBO 2009= A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile, metrica*, Roma, Carocci, 2009.

ALLODOLI 1942= E. Allodoli, *G. Guidiccioni*, in «Atti della Accademia lucchese di Scienze, lettere ed Arti», 1942.

ALTROCCHI 1928= R. Altrocchi, *Tasso's Holograph Annotations to Horace's Ars Poetica*, in «PMLA. Publications of the Modern Language Association», XLIII, 1928, pp. 931-952.

ALZIATI 2018= F. Alziati, «*Io son Tasso*»: *consapevolezza poetica e ambizioni sociali. Un percorso di lettura tra i dialoghi del 1584-1585*, in «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», LXXV, 2018, pp. 29-46.

AMATO 2020= L. Amato, *Gemme, perle e pietre dure: la lirica di Torquato Tasso e le poesie petrose del Cinquecento fiorentino*, pp. 23-49.

ANDRISANO 1997= in *Torquato Tasso e l'università*

ANSELMI 2014= G. M. Anselmi, *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2014.

AQUILECCHIA 1959= G. Aquilecchia, *Autografi tassiani tra gli stampati del British Museum*, in «Studi Tassiani», IX, 1959, pp. 25-49.

AQUILECCHIA 1985= G. Aquilecchia, *Redazioni a stampa originarie e seriori (considerazioni di un editore di testi cinquecenteschi)*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 67-80.

ARDISSINO 1991= E. Ardissino, *Eros ed eroismo cristiano in Goffredo*, in «Studi tassiani», XXXIX, 1991, pp. 77-96.

ARDISSINO 1996= E. Ardissino, *«L'aspra tragedia». Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996.

ARDISSINO 1997= E. Ardissino, *Le postille del Tasso all'«Epitome» di Sant'Agostino*, in MORETTI- PEPE 1999.

ARDISSINO 2002a= E. Ardissino, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana. Atti del Convegno dell'Associazione degli Italianisti*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 231-244.

ARDISSINO 2002b= E. Ardissino, *«Laus Pulchritudinis». Un tema tassiano tra poesia, musica e filosofia*, in «Studi tassiani sorrentini», VI, 2002, pp. 9-24.

ARDISSINO 2003= E. Ardissino, *Tasso, Plotino, Ficino: in margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

ARDISSINO 2006= E. Ardissino, *Il potere dei nomi, Storia tassiana, Onomastica & Letteratura (e altra onomastica) XI convegno Internazionale (Torino 16-18 novembre 2006)*.

BAGLIANI 2003= I. Bagliani, *Per l'edizione critica della seconda parte delle rime* in GAVEZZENI 2003, pp. 85-106.

BAFFETTI 2001= G. Baffetti, *Fra distanza e passione. Una poetica dell'occhio "patetico"*, in «Lettere italiane», LIII, 2001, pp. 49- 62.

BALDASSARRI 1970= G. Baldassarri, *L'Arte del dialogo» in Torquato Tasso*, in «Studi Tassiani», XX, 1970, pp. 5-46.

BALDASSARRI 1971= G. Baldassarri, *Il discorso tassiano «dell'arte del dialogo»*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXV, 1971, 1-2., pp. 93-134.

BALDASSARRI 1972= G. Baldassarri, *Storia del «Gianluca»*, in «Studi Tassiani», XXII, 1972, pp. 85-114.

BALDASSARRI 1975= G. Baldassarri, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi Tassiani», XXV, 1975, pp. 5-74.

BALDASSARRI 1977= G. Baldassarri, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica» del Tasso*, in «Studi tassiani», XXVI, 1977, pp. 5-38.

BALDASSARRI 1981-1983= G. Baldassarri, *Postille inedite al Trissino*, in «Studi Tassiani», XXIX-XXXI, 1981-1983, pp. 5-18.

BALDASSARRI 1982= G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

BALDASSARRI 1983= G. Baldassarri, *La biblioteca del Tasso: i postillati "barberiniani". Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Centro di studi tassiani, Bergamo, 1983.

BALDASSARRI 1988= G. Baldassarri, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso: Postille inedite al Pico e allo pseudo-Cipriano*, in «Studi Tassiani», XXXVI, 1988, pp. 141-167.

BALDASSARRI 1999a= G. Baldassarri, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del convegno (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, I-II, Firenze, Olschki, II, 1999, pp. 361-409.

BALDASSARRI 1999b= G. Baldassarri, *Notizie di postillati tassiani*, in «Studi Tassiani», XLVII, 1999, pp. 117-127.

BALDASSARRI 2000= G. Baldassarri, «*A illuminar le carte*». *Per l'esegesi delle «Rime» tassiane*, in *Studi sul Manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 135-153.

BALSANO et. al 1988= M. A. Balsano, T. Walker, *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, L. S. Olschinki editore, 1988.

BANELLA 2020= L. Banella, *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.

BARCO 1981-1983= A. Barco, *E2 un autografo delle Rime tassiane*, in «Studi Tassiani», XXIX—XXXI, 1981-1983, pp. 63-80.

BARBERI SQUAROTTI 2000= G. Bàrberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

BARBI 1915= M. Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915.

BASILE 1972= B. Basile, *Autoesegesi e memoria poetica. (Sette esposizioni del Tasso alle proprie «Rime»)*, in «Lingua e Stile», VII, 1972, pp. 23-46.

BASILE 1982= B. Basile, *Tasso e le sententiae di Stobeo*, in «Filologia e critica», VII, 1982, pp. 114-124.

BASILE 1984= B. Basile, *Poëta melancholicus: tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984.

BASILE 1985= B. Basile, *Su alcune citazioni errate dei Dialoghi del Tasso*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXI, 1985, pp. 79-96.

BASILE 1986= B. Basile, *Microspie tassiane*, in «Studi tassiani», XXXIX, 1986, pp. 7-50.

BASILE 1990= B. Basile, *Indiscrezioni sulle "Rime" tassiane*, in *Il tempo e le forme. Studi letterari da Dante a Gadda*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 51-74.

BASILE 1991= B. Basile, *Accertamenti tassiani (in margine ai "Dialoghi")*, in *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, a cura di Aldo Agazzi, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1991, pp. 37-57.

BASILE 1998= B. Basile, *Per un Plutarco del Tasso*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di A. Fassò, L. Formisano, M. Mancini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, I, 1998, pp. 55-68.

BASILE 2004= B. Basile, *La fenice da Claudiano a Tasso*, Roma, Carocci, 2004.

BASILE-FANTI 1975= B. Basile, C. Fanti, *Postille inedite tassiane a un Lucrezio aldino*, in «Studi tassiani», XXV, 1975, pp. 75-168.

BELLOMO 2016= L. Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Storia e linguaggi, 2016.

BELLONI 1980= G. Belloni, *Sul Daniello commentatore del Canzoniere*, in «Lettere Italiane», XXXII, 1980, II, pp. 172-202.

BERRA 1986= C. Berra, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei "Rerum vulgarium fragmenta"* GSLI, CLXIII, 1986, pp. 161-199.

BERTI 1996= S. Berti, *La «canzone alla Bruna» e l'Ars amatoria di Ovidio*, in «Lettere italiane», Gennaio-marzo 1996, Vol. 48, No. 1, pp. 63-78.

BERTOLO *et. al.* 2018= Bertolo, Corsi, Pulsoni, *Il Bembo ritrovato, Il postillato autografo delle Prose*, Viella, Roma, 2018.

BERTONI 1922= Bertoni, *Lucrezia e Torquato Tasso*, in *Poeti e poesie del Medioevo e del Rinascimento*, Modena, 1922, pp. 273-318.

BESOMI 1969= O. Besomi, *Ricerche intorno alla Lira di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969.

BESOMI 1991= O. Besomi, *Il commento ai testi: atti del seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basilea, Basel-Berlin, 1991.

BETTARINI 1998= R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998.

BIAGINI 1997= E. Biagini, *Torquato Tasso e la Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortale ec. di Monsignor della Casa*, in VENTURI 1997, I, pp. 457-474.

BIANCHI 1996= N. Bianchi, *Il postillato laurenziano Acquisti e Doni 228, ultima fatica di Tasso esegeta di Dante*, in «Studi Tassiani», XLIV, 1996, pp. 147-179.

BIANCHI 1997 = N. Bianchi, *Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla «Commedia»*, in «Studi Tassiani», XLV, 1997, pp. 87-129.

BIANCHI 1998a = N. Bianchi, *Le postille di Torquato Tasso al Convivio di Dante*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, a cura di M. Seriacopi *et al.*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 21-30.

BIANCHI 1998b= N. Bianchi, *Tasso lettore di Dante: teoresi retorica e prassi poetica*, in «Medioevo e Rinascimento», XII (n.s. IX), 1998, pp. 223-247.

BIANCHI 1999= N. Bianchi, *Presenze dantesche nella «Liberata»: la selva di Saron*, in «Studi Tassiani», XLVII, 1999, pp. 29-44.

BIANCHI 2000= N. Bianchi, *Le due redazioni delle postille del Tasso al «Convivio»: storia, cronologia, e proposte di lettura*, in «Studi danteschi», LXV, 2000, pp. 223-281.

BIANCHI 2004= N. Bianchi, *Le stampe dantesche postillate delle biblioteche fiorentine Commedia e Convivio, 1472-1596*, Salerno, Roma, 2004.

BIANCO 1998a= M. Bianco, *Rinaldo Corso e il canzoniere di Vittoria Colonna*, in «Italique», I, 1998, pp. 35-45.

BIANCO 1998b= M. Bianco, *Sul commento di Rinaldo Corso a Vittoria Colonna*, in «Studi di filologia italiana», LVI, 1998, pp. 271-295.

BIGI 1987= E. Bigi, *L'interesse per le strutture tematiche nel commento petrarchesco di Castelvetro*, in «Studi petrarcheschi», IV, 1987, pp. 191-217.

BILLANOVICH 1975= G. Billanovich, *Dalle prime alle ultime letture del Petrarca*, in *Il Petrarca ed Arquà. Atti del convegno di studi nel VI centenario (1370-1374)*, a cura di G. Billanovich e G. Frasso, Padova, 1975.

BLAZINA 1997= S. Blazina, *Nel bestiario delle "Rime" tassiane: immagini e scrittura*, in AA.VV., *Torquato Tasso: cultura e poesia. Atti del convegno Torino-Vercelli 11-13 marzo 1996*, a cura di M. Masoero, Torino, Scriptorium, 1997, pp. 111-120.

BOCCA 2014= L. Bocca, *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

BOLZONI 1984= L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana Ed., 1984.

BONIFAZI 1965= N. Bonifazi, *Introduzione*, in G.B. Pigna, *Il ben divino*, a cura dello stesso, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1965, pp. I-LVI.

BORDIGNON *et alii* 2011= *Fortuna nel Rinascimento, Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato

da G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini con A. Barale, A. Sbrilli, L. Squillaro, in «Engramma», XCII, agosto 2011.

BRANCALEONI 1998= F. Brancaleoni, *Galvani Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1998.

BRAND 1967= C. P. Brand, *Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry*, in «The Modern Language Review», LXII, II, 1967, pp. 256-266.

BUNDY 1927= M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, (University of Illinois Studies in Language and Literature, XII), Urbana, University of Illinois Press, 1927.

CABANI 2018= M. C. Cabani, *Immagine e immaginazione nelle Rime del Tasso*, in *Tasso und die bildenden Künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, a cura di S. Schütze, M. A. Terzoli, W. de Gruyter, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 67-85.

CAMERINO 2000= G. A. Camerino, *Lo stolto sguardo. Per un'autocitazione nel «Minturno»*, in «Rivista di letteratura italiana», XXIX, I, gennaio-aprile 2000, pp. 75-82.

CAMERON 1993= A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford, Clarendon Press 1993.

CAMILLO 1560= G. Camillo, *Opere I-II*, Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

CAMILLO 1583= G. Camillo, *L'opere di M. Giulio Camillo [Delminio], cioè discorso in materia del suo Theatro. Lettera del rivolgimento dell'huomo a Dio, La idea, Due trattati, l'uno delle imitationi, Due orationi, Rime, Lettere*, in Vinegia, appresso Alessandro Griffio, 1584.

CAMPBELL 1988= D. A. Campbell, *Greek Lyric II. Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press-Heinemann 1988.

CANNATA 2003= N. CANNATA, *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, in «Critica del testo», VI/1, 2003, pp. 155-176.

CAPOVILLA 1982= G. Capovilla, *Morfologia e storia del madrigale "antico"*, in «Metrica», III, 1982, pp. 159-252.

CAPUTO 2017= V. Caputo, «*Era dunque e non era eroe*». *La riflessione di Torquato Tasso su Achille*, in *La «virtù eccellentissima». Eroe e antieroe nella letteratura italiana da Boccaccio a Tasso*, a cura di V. Caputo, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 117-137.

CARETTI 1947= L. Caretti, *Per una nuova edizione delle 'Rime' di T. Tasso*, in «Atti della Accd. Naz. Dei Lincei», CCCXLIV 1947, «Memorie. Cl. di Sc. mor., stor. e filologiche», s. VIII, vol. I fasc.6, 1947, pp. 251-327.

CARETTI 1950= L. Caretti, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

CARINI 1955= A. M. Carini, *Il Naugerius del Fracastoro e le postille inedite del Tasso*, in «Studi tassiani», V, 1955, pp. 107-140.

CARINI 1957= A. M. Carini, *Le postille del Tasso al Trissino*, in «Studi Tassiani», VII, 1957, pp. 31-73.

CARINI 1962= A.M. Carini, *I postillati «barberiniani» del Tasso*, in «Studi Tassiani», XII, 1962, pp. 97-110.

CARPANÈ 1998= L. Carpanè, *Edizioni a stampa di Torquato Tasso. 1561-1994*, Bergamo, Centro di studi Tassiani, 2 voll., 1998.

CARRAI 2003= S. Carrai, *Il commento d'autore*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali: atti del Convegno di Urbino : 1-3 ottobre 2001*. Pubblicazioni del Centro Pio Rajna, Sezione Studi e saggi 11, Roma, Salerno, 2003.

CASTELLOZZI 2017= M. Castellozzi, *Nota in margine al finale delle «Rime d'amore» di Torquato Tasso*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti

del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2017 (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896).

CASTELLOZZI 2019= M. Castellozzi, *Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno»*. *Teologia dell'amore e lirica sacra nell'ultimo Tasso*, in *Le forme del comico* Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017 a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 1124-1130.

CASU 1999= A. Casu, *«Transulata proficit arbos»*. *Le imprese "eteree" nelle Rime del Tasso*, in «Italique», II, 1999, pp. 81-111.

CAVALLO 2002= G. Cavallo, *Perché si scrive sui margini?*, in *Conversare a margine*, num. monogr. di «L'Erasmus. Bimestrale della civiltà europea», VIII, 2002, pp. 4-9.

CECCONI 2013= M. Cecconi, *Bartolomeo Sanvito: scritture e scelte librerie. I manoscritti petrarcheschi*. Tesi di Dottorato di ricerca in Paleografia greca e latina. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", coordinatore Emma Condello, XXIV ciclo, 2013.

CERBONI BAIARDI= G. Cerboni Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia 1966.

CHINES 1997= L. Chines, *Tasso postillatore di Plutarco*, in MORETTI-PEPE 1997, pp. 237-248.

CHINES 1998= L. Chines, *Dal commento al "furto": Tasso postillatore di Plutarco*, in Ead. *La parola degli antichi. Umanesimo emiliano tra scuola e poesia*, Roma, pp. 221-233.

CHINES 2000= L. Chines, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci.

CHIODO 1994 = Domenico Chiodo, *Bernardo Tasso e la Favola di Piramo e Tisbe*, in «Ritmica», XII-XIII, pp. 97-110.

CHIODO-LUPARIA 2007= D. Chiodo, P. Luparia, *Per Tasso: proposte di restauri critici e testuali*, Roma, Vecchiarelli, Manziana, 2007.

CHIORBOLI 1907= E. Chiorboli, *Giovanni Guidiccioni*, Iesi, 1907.

CINQUINI 1999= C. Cinquini, *Rinaldo Corso editore e commentatore delle Rime di Vittoria Colonna*, in «Aevum», LXXIII, 1999, pp. 669-696.

COLELLA 2016-1017= M. Colella, «*Trasmutarmi in ogni forma insolita mi giova*». *Metamorfosi e memorie ovidiane nella Gerusalemme Liberata: il caso di Armida*, in «Studi Tassiani», LXIV-LXV, 2016-2017, pp. 29-57.

COLUSSI 2007= D. Colussi, *Instabilità metrica di due liriche tassiane*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settan'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 561-583.

COLUSSI 2011= D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011.

COMPAGNON 1979= A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

CONTE 1971= G. B. Conte, *Memoria dei poeti e arte allusiva (a proposito di un verso di Catullo e di uno di Virgilio)*, in «Strumenti critici», XVI, 1971, pp. 325-333.

CONTINI 1960= G. Contini, *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll., 1960.

CONTINI 2013= G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milano, Bur, 2013.

CORRADINI-GHIDINI= M. Corradini, O. Ghidini, *Senza te son nulla: studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.

CORRIGAN 1956= B. Corrigan, *The Opposing Mirrors*, in «Italice», XXXIII (1956), 3, pp. 165-179.

CORSARO 2012= A. Corsaro, *Riscrittura e autocensura nei Dialoghi di Torquato Tasso*, in *Lectura y culpa en el siglo XVI. Reading and Guilt in the 16th Century*, edited by María José Vega and Iveta Nakládlová, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

CRISCIONE 1992= M. G. Criscione, *Una redazione ignota del commento di Lodovico Castelvetro ai primi quattro sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Studi petrarcheschi», IX, 1992, pp. 136-220.

CURNIS 2008= M. Curnis, *L'antologia di Giovanni Stobeo: una biblioteca antica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

CURTIUS 1992= E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

D'ALESSANDRO 2002= F. D'Alessandro, *Torquato Tasso e alcuni commenti Cinquecenteschi al Petrarca*, in «Aevum», LXXVI, fasc. 3, 2002, pp. 737-759.

D'AMICO 2005 = S. D'Amico, *Le Discorso della gelosia de Torquato Tasso: la doxa d'une passion au XVIe siècle entre médecine et tradition littéraire*, in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, a cura di F. LA Brasca et A. Perifano, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, vol. II, p. 59-72.

DA POZZO 1997= A. Da Pozzo, *La memoria tassiana dell'esperienza veneta*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova- Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di L. Borsetto e B. M. Da Rif, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, pp. 189-210.

DAL CENGIO 2019-2020= M. Dal Cengio, *Le Rime di Girolamo Molin (1500-1569) e la poesia veneziana del Cinquecento. Edizione critica e commento*, Tesi di perfezionamento condotta sotto la direzione di A. Torre e C. Bologna, Scuola Normale Superiore, 2019-2020.

DANIELE 1974= A. Daniele, *Lettura di un madrigale tassesco*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLIX, 1974, pp. 349-3362.

DANIELE 1983= A. Daniele, *Capitoli Tassiani*, Padova, Antenore, 1983.

DANIELE 1994= A. Daniele, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito (Cosenza), Marra Editore, 1994.

DANIELE 1998= A. Daniele, *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998.

DE BARTOLO 2011= D. De Bartolo, *La fortuna dei Moralia in età moderna*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», XCXIX, n. 3, 2011, pp. 281-287.

DE LA MARE 2002= A. C. de la Mare, *Marginalia and Glosses in the Manuscripts of Bartolomeo Sanvito of Padua*, in *Talking to the Texts: marginalia from papyri to print : proceedings of a conference held at Erice, 26 september - 3 october 1998*, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, Percorsi dei classici ; 4-5, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, II, pp. 459- 555.

DE LA MARE 2009= A. C. de la Mare, L. Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito: the life and the work of a Renaissance scribe*, Paris, Association internationale de bibliophilie.

DE MALDÉ 1978a= V. De Maldé, *Il manoscritto Ariosto (Ar) delle rime tassiane*, in «Studi Tassiani», XXVII, 1978, pp. 49-89.

DE MALDÉ 1978b= V. De Maldé, *Per la datazione dei postillati autografi «BER» e «MI» di Torquato Tasso*, in «Studi Tassiani», XXVII, 1978, pp. 119-126.

DE MALDÉ 1984= V. De Maldé, *La tradizione delle Rime tassiane tra storia e leggenda*, in «Filologia e critica», IX, 1984, pp. 230-253.

DE MALDÉ 2008= V. De Maldé, *Torquato Tasso, Autocommento alle «Rime» (1591)*, in *Filologia e storia letteraria per Roberto Tisconi*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 239-250.

DE RICCI, WILSON 1935- 1940= S. Ricci, William J. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada*, New York, H. W. Wilson Company, 1935-1940.

DE ROBERTIS 1977= D. De Robertis, *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, Le Lettere, 1977, 2 voll.

DE ROBERTIS 1978= D. De Robertis, *L'appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello stilnovo*, in *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978.

DE ROBERTIS 1997= D. De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997.

DE ROGATIS 2017= T. De Rogatis, *La pratica del commento 2. I testi. Introduzione*, in *La pratica del commento 2. I testi*, a cura di D. Brogi, T. De Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2017, pp. 5.6.

DECARIA 2020= A. Decaria, *Commentare la poesia minore del Trecento: canone, tradizione, intertestualità*, in *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni*, a cura di D. Brogi, T. De Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2020, pp. 29-60.

DELLA TERZA 1970= D. Della Terza, *Tasso e Dante*, in «Belfagor», XXV, 1970, pp. 395-418.

DELLA TERZA 1979= D. Della Terza, *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979.

DI BENEDETTTO 1970= A. Di Benedetto, *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970.

DI BENEDETTO 1995= A. Di Benedetto, *Due note sulle rime di Torquato Tasso*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXII, 1995, pp. 261-270.

DI BENEDETTO 1996= A. Di Benedetto, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996.

DI BENEDETTO 2001= A. Di Benedetto, *Lo sguardo di Armida (un'icona della «Gerusalemme liberata»)*, in «Lettere italiane», LII, 2001, pp. 39-48.

DI BENEDETTO 2007= A. Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

DI IASIO 2017= V. Di Iasio, *I sonetti VI, VII e VIII del Chigiano: le ragioni (aperte) di una serie*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1- 7.

DI IASIO-TOMASI 2021= V. Di Iasio, F. Tomasi, *Il libro di rime tra secondo Cinquecento e primo Seicento*, Italice, 2021.

DOGLIO 2000= M. L. Doglio, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2000.

DONADI- MARCHIORI 2014= *Dionigi di Alicarnasso. La composizione stilistica*, introduzione e traduzione di F. Donadi, commento al testo, glossario e indici di A. Marchiori, Trieste, Edizioni Università di Trieste

FABRICII 1804= I. A. Fabricii, *Bibliotheca graeca*, Hamburg, E. Bohn, 1804, IX.

ELWERT 1938= W. T. Elwert, *Bembismo poesia Latina e petrarchismo dialettale*, in «Studi di letteratura veneziana», Venezia-Roma, 1958.

FERRARI= S. Ferrari, *Di alcune imitazioni e rifioriture delle «Anacreontee» in Italia nel sec. XVI*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XX, 1982, pp. 395-424.

- FERRETTI 2006= F. Ferretti, *Come si legge un poema illeggibile? In margine a una nuova lettura della Gerusalemme Conquistata*, in «Italianistica, Rivista di letteratura italiana», maggio/agosto 2006, Vol. 35, No. 2 (MAGGIO/AGOSTO 2006), pp. 107-125.
- FANTUZZI 1985= M. Fantuzzi, *Bionis Smyrnaei Adonis Epitaphium, Testo critico e commento*, Liverpool, Cairns, 1985.
- FAVARO 2021= M. Favaro, *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, FrancoAngeli, Milano, 2021.
- FEO 1975= M. Feo, "Pallida no, ma più che neve bianca", in «GLSLI», CLII, 1975, pp. 321-361.
- FERNANDELLI 1998= M. Fernandelli, *Virgilio imitatore: quattro ipotesi a proposito di Eneide I*, in «Lexis», XVI, 1998, pp. 163-199.
- FERRONI 2007= G. Ferroni, *Note sulla struttura del Libro primo degli amori di Bernardo Tasso (1531)*, in «Studi tassiani», LV, 2007, pp. 39-74.
- FIORILLA 2005= M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005.
- FOLENA 1997= G. Folena, *Scrittori e scritture: le occasioni della critica*, introduzione di M. Berengo, edizione a cura di D. Goldin Folena, Bologna, Il Mulino, 1997.
- FORNI 2001a= G. Forni, *Pluralità del Petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2011.
- FORNI 2001b= G. Forni, *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-2000). II. Dal Tansillo al Tasso*, in «Lettere italiane», LIII, vol. 3 (luglio- settembre 2001), pp. 422- 461.
- FLORIANI 1980= P. Floriani, *Grammatici e teorici della letteratura volgare*, in *Storia della cultura veneta*, II-3, Vicenza, 1980.
- FUCILLA 1938= J. G. Fucilla, *Navagero's De Cupidine et Hyella*, in «Philological Quarterly», XVII, 1938.
- GARAVELLI 1995= E. Garavelli, *Il I Idillio di Teocrito tradotto da Annibal Caro*, in «Aevum», LXIX, fasc. 3, settembre-dicembre 1995, pp. 555-591.

GAVAZZENI-ISELLA 1973= F. Gavazzeni – D. Isella, *Proposte per un'edizione delle «Rime amorose» del Tasso*, in AA.VV. *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 241-343.

GAVAZZENI- MARTIGNONE 2001-2002= F. Gavazzeni e V. Martignone, *Per l'edizione delle Rime*, in «Studi Tassiani», XLIX-L, 2001-2002, pp. 133-158.

GAVEZZENI 2003= F. Gavezzeni, *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma Padova, Antenore, 2003.

GENETTE 1982= G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1982.

GENETTE 1989= G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

GETTO 1978= G. Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, IV edizione, Napoli, Liguori, 1978.

GHIRLANDA 2007= D. Ghirlanda, *Appunti su Castelvetro commentatore di Petrarca*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 115-139.

GIACHINO 2001-2002= L. Giachino, *La mitologia degli dei terreni. Le rime encomiastiche di Torquato Tasso*, in «Studi Tassiani», XLIX-LX, 2002, pp. 47-65.

GIGANTE 2003= C. Gigante, *Esperienze di filologia cinquecentesca: Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

GIGLIUCCI 2004a= R. Gigliucci, *Giù verso l'alto, Luoghi e d'intorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

GIGLIUCCI 2004b= R. Gigliucci, *Repertorio di luoghi ossimorico-paradossali in alcuni lirici italiani del Rinascimento*, in ID., *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 69-279.

GIGLIUCCI 2005= R. Gigliucci, *Appunti sul petrarchismo plurale*, in «Italianistica», XXXIV, 2005, pp. 71-75.

GIRARDI 1994= M. T. Girardi, *Testi biblici e patristici nella Conquistata*, in «Studi tassiani», XLII, 1994, pp. 13-25.

GIRARDI 2002= M. T. Girardi, *Tasso e la nuova Gerusalemme. Studio sulla Conquistata e sul Giudicio*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2002.

GIULIANI 1975= M. Giuliani, *Le tre antologie per Laura Peperara, 1580-1582*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 329-345.

GORNI 1984= G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in «Letteratura italiana, III/1. Le forme del testo. Teoria e poesia», Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.

GRANATA 1997= G. Granata, *Le postille di Tasso alla «Divina Commedia»*, in *Torquato Tasso e l'Università (Atti del convegno, Ferrara, 14-16 dicembre 1995)*, a cura di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 333-341.

GRAUTOFF 1862= P. A. Grautoff, *Henricus Stephanus. Eine skizze seines lebens und seines Bedeutung, s. l. 1862*.

GRESTI 1993= P. Gresti, *Sonetti anonimi del Vat. Lat. 3797*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993.

GROHOVAZ 1993= V. Grohovaz, *Francesco Melchiori e Lodovico Castelvetro: frammenti di un dibattito cinquecentesco a proposito di Rerum vulgarium fragmenta*, in «Studi petrarcheschi», 1993, CCCLXI, 1993, pp. 251-280.

GROSSER 1992 = H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

GROSSER 2004= H. Grosser, *La felicità del comporre*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2004.

GUASTI-SERASSI 1858= C. Guasti, P. Serassi, *La Vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi. Con postille di Cesare Guasti*, Firenze, Barbera e Bianchi, 2 voll., 1858.

GUGLIELMINETTI 1996= M. Guglielminetti, *Quando «appare la persona del poeta»*. Saggio sulle rime autobiografiche del Tasso (1557-1579), in «Revue des études italiennes» XLII, 1996, pp. 55-84.

GUIDOLIN 2010= G. Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010.

INCANDELA 2020= M. Incandela, *La Giuntina Zeno: annotazioni tassiane a margine dei versi danteschi*, in *Oltre la Commedia*, a cura di L. Banella e F. Tomasi, Roma, Carocci, pp. 157-170.

INCANDELA 2021= M. Incandela, *Osservazioni su strutture e forme della canzone Osanna*, in «Studi Tassiani», LXIX, 2021, pp. 155-182.

INCANDELA 2022= M. Incandela, *Osservazioni tassiane a margine dell'opera di Boccaccio*, in *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2021. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9-10 settembre 2021)*, a cura di M. Berté, Firenze University Press, 2022, pp. 137-153.

INGRAHAM 1905= E. S. Ingraham, *The sources of «Les Amours» de Jean Antoine de Baif. A Contribution to the Study of the Italian Renaissance in France*, Columbus, 1905.

JOSSA 1997= S. Jossa, *Proposte per una lettura dell'intertestualità tassiana*, in «Filologia e critica», XXII, 1997, pp. 105-123.

JOSSA-MAMMANA 2004= S. Jossa, S. Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. La poesia lirica di Petrarca nel Rinascimento*, Basel, Schwabe, 2004, pp. 91-115.

KRISTELLER 1963-1992= P. O. Kristeller, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, London-Leiden, The Warburg Institute - Brill, 1963-1992.

KRISTEVA 1969= J. Kristeva, *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LABANDE-JEANROY 1928= Labande- Jeanroy, *La technique de la chanson dans Pétrarque*, in AA. VV., *Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris, 1928.

LAMBIN 2002= G. Lambin, *Anacréon: fragments et imitations*, Rennes 2002.

LAUSBERG 1969= H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

LOCATELLI= L. Locatelli, *Schedario manoscritto della Bibliografia tassiana*, Bergamo, Biblioteca A. Mai, faldoni 18-19.

LODA 1998= R. Loda, *Il Mondo creato di Torquato Tasso e la Bibbia glossata*, in «Aevum», LXXII, fasc. 3, settembre-dicembre 1998, pp 733-757.

LUPERINI 2006= R. Luperini, *L'interpretazione dei testi letterari: la parte del commento*, in *Il commento dei testi letterari. Atti del Convegno di Studi, Perugia, 14-15 aprile 2005*, a cura di S. Gentili, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2006, pp. 1-8.

MALINVERNI 1999= M. Malinverni, *Note per un bestiario lirico tra quattro e cinquecento*, in «Italique», II, 1999, pp. 9- 31 (ora online all'indirizzo: <https://doi.org/10.4000/italique.67>).

MANETTI 1974= A. Manetti, *Le conclusioni amorose*, in «Studi tassiani», XXIV, 1974, pp. 33-45.

MARTIGNONE 1990a= V. Martignone, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, in «Studi Tassiani», XXXVIII, 1990, pp. 71-128.

MARTIGNONE 1990b= V. Martignone, *Un segmento delle rime tassiane: gli inediti del codice Chigiano alle stampe 27, 28 e 48*, in «Studi di Filologia italiana», XLVIII, 1990, pp. 81-105.

MARTIGNONE 1995= V. Martignone, *Il commento tassiano alle 'Rime amorose (1591)*, in «Schifanoia», XVI (1991), pp. 133-140.

MARTIGNONE 2004= V. Martignone, *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2004.

MARTINI 1984= A. Martini, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e critica», IX, 1984, pp. 82-113.

MAZZACURATI 1989= G. Mazzacurati, *Storia e funzione della poesia lirica nel Comento di Lorenzo de' Medici*, in «MLN» CIV, 1989, pp. 48-67.

MAZZATINTI 1886-1888= G. Mazzatinti, *Inventario dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Roma, Bencini-Ministero della Pubblica Istruzione, 1886-1888.

MICHELANGELI 1922= L. A. Michelangeli, *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli: con una rassegna critica su gl'imitatori e i traduttori italiani delle Anacreontee*, Bologna, Zanichelli, 1922.

MILBURN 2003 = E. Milburn *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Leeds, Maney Publishing, 2003.

MILITE 1990= L. Milite, *I manoscritti E1 ed F2 delle Rime del Tasso*, in «Studi Tassiani», XXXIX, 1991, pp. 41-80.

MORONI 1986= O. Moroni, *Corrispondenza Della Casa-Gualteruzzi*, a cura di O. Moroni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986.

MÜLLER 2010= A. Müller, *Die Carmina Anacreontea und Anakreon: ein literarisches Generationenverhältnis*, Tübingen 2010.

METLICA 2008= A. Metlica, *Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella 'Liberata'*, in «Filologia e Critica», XXXIII, 2008, pp.276-289.

MIANO 2000= S. Miano, *Le postille di Torquato Tasso alle annotazioni di Alessandro Piccolomini alla Poetica di Aristotele*, in «Aevum» LXXIV, 3, 2000, pp. 721-750.

NATALE 2017= M. Natale, *Tasso e le canzoni degli occhi in margine a rime 1449-1451*, in «Studi medievali e umanistici», XV, 2017, pp. 241-267.

NATALI 1996= G. Natali, *Lascivie liriche. Petrarca nella Gerusalemme Liberata*, in «La Cultura», XXXIV, 1996.

NATALI 1998a= G. Natali, *Ancora sul lessico petrarchesco nella Liberata*, in «Esperienze letterarie», XXIII, 1998, pp. 29-54.

NATALI 1998b= G. Natali, *Petrarca politico nella Gerusalemme Liberata*, in «La Cultura», XXXVI, 1998, pp. 377-398.

NOBILI 1895= Flaminio de' Nobili, *Trattato dell'amore humano, con postille autografe di T. Tasso*, pubblicato da P. D. Pasolini, Roma, Loescher, 1895.

NOLAN 1985= D. Nolan, *Dante e Tasso*, in *Dante Comparisons*, a cura di E. Haywood e J. Barry, Dublin, Academic Press, 1985, pp. 97- 109.

OLINI 1986= L. Olini, *Le postille inedite del Tasso alla Repubblica di Platone*, in «Studi Tassiani», XXXIV, 1986, pp. 51-82.

OSSOLA 2014= C. OSSOLA, *L'Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2014.

PANCHERI 1996= A. Pancheri, *Or non più, no: divagazioni su Rerum vulgarium fragmenta CV. 16*, in «Studi italiani», VIII, 1996, I, pp. 5-17.

PANDOLFI 1996= C. Pandolfi, *Un precedente della poetica tassiana: «De poetis nostrorum temporum» di Lilio Gregorio Giraldi*, in *Tasso e*

l'Università, Atti del Convegno (Ferrara, 14-16 dicembre 1995), Firenze, Olschki, 1997, pp. 343-356.

PEPE-MORETTI 1997= *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di L. Pepe e W. Moretti, Firenze, Olschki, 1998.

PERINI 2002= L. Perini, *La vita e i tempi di Pietro Perna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

PESTARINO 1997= R. Pestarino, *Interferenze lessicali: sull'intratestualità tassiana*, in «Studi Tassiani», XLV, 1997, pp. 7-50.

PESTARINO 2007 = R. Pestarino, *Tansillo e Tasso, o della "sodezza" e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini, 2007.

PESTARINO 2014= R. Pestarino, *Aubiografia sub specie rerum sacrarum. Nota su Terza Parte XX-XXX*, in «L'Ellisse», VIII, 2014, pp. 121-151.

PESTARINO 2019= R. Pestarino, *Appunti sulla Seconda parte delle rime tassiane (1593): il tritico d'apertura*, in «Strumenti critici», II, 2019, pp. 165- 193.

PICHON 1966= R. Pichon, *Index verborum amatorium apud latinis elegiarum scriptores*, Hildesheim, Georg Olms Verlasbuchhandlung, 1966.

PIGNATTI 2000= F. Pignatti, *Memoria e reminiscenza in Tasso tra Platone e Aristotele*, in A. A. V.V. *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 243-244.

PINTOR 1899= F. Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Topografia Succ. Fratelli Nistri, 1899.

POMA 1979= L. Poma, *La Parte Terza delle Rime tassiane*, in «Studi tassiani» XXVII, 1979, pp. 5-47.

POZZI 1974= G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1974.

POZZI 1979= G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura del Giorgione*, in «Lettere italiane», I, 1979, pp. 3-30.

POZZI 1981= G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

PRALORAN 2013= M. Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013.

PRANDI 1996= S. Prandi, *Le citazioni poetiche nei Dialoghi di T. Tasso*, in «Studi tassiani», XLIV, 1996, pp. 111-134.

PRANDI 1999= S. Prandi, *I tre tempi della dialogistica tassiana*, in VENTURI 1999, I, pp. 293-313.

PRANDI 2004= S. Prandi, *Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro nella lirica italiana e francese del XVI secolo*, in «Italique» VII, pp. 101-35.

QUONDAM 2021= A. Quondam, «*Nato ed allevato in corte*»: Torquato Tasso, in «Libros de la Corte», XXII, 2021, pp. 399-423.

RABONI 2003= G. Raboni, *Stanza, madrigale, ballata. Qualche postilla metrica sulle rime tassiane*, in GAVEZZENI 2003, pp. 561-568.

RAIMONDI 1954= E. Raimondi, *Cronologia degli «ultimi» dialoghi tassiani*, in «Lettere italiane», IV, 1954, pp. 336-348.

RAIMONDI 1994= E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994.

RAIMONDI 1999= E. Raimondi, *Tasso e la totalità lacerata*, in VENTURI 1999, I, pp. 3-12.

RAVERA 2017= G. Ravera, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere*, Milano, Ledizioni, 2017.

REED 1997= J. D. Reed, *Bion of Smyrne, The Fragments and the Adonis*, Cambridge University Press, 1997.

RESIDORI 1999= M. Residori, *Armida e Prometeo: un percorso tra Gerusalemme Liberata e Conquistata*, in «Italiq»e», II, 1999, pp. 113-142.

RESIDORI 2003= M. Residori, *L'ape ingegnosa. Sull'uso di alcune fonti greche nell'Aminta*, in «Chroniques italiennes», vol. 3/1, pp. 1-9.

RESIDORI 2004= M. Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004

RESIDORI 2011= M. Residori, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2011, pp. 19- 49

RIMA 1991= B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e a Marino*, Padova, Antenore, 1991.

RITROVATO 2012= S. Ritrovato, «*Ecco mormorar l'onde*». *Un esercizio di lettura*, in «Italiq»e», XV, 2012, pp. 195-214.

RONCACCIA 2006= A. Roncaccia, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006.

ROSENMEYER 1992= P. A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge 1992.

ROSSI 1876= G. Rossi, *La collezione Giordani della Biblioteca comunale di Bologna*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XXVII, 1876.

ROSSI 2007= M. Rossi, *Io come filosofo era stato dubbio: la retorica dei Dialoghi di Tasso*, Bologna, Il mulino, 2007.

RUSSO 1997= E. Russo, *Amore ed elezione nel "Manso" di Torquato Tasso*, in «Esperienze letterarie» XXII, 1997, pp. 69-90.

RUSSO 1999a= E. Russo, *Le «Rime antiche»*, in «Studi tassiani», XLVII, 1999, pp. 149-153.

RUSSO 1999b= E. Russo, *Tasso lettore di Symphorien Champier*, in «Studi tassiani», XLVII, 1999, pp. 128-141

RUSSO 2000= E. Russo, *Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane al Mazzoni*, in «La Cultura», XXXVIII, 2000, pp. 279-318.

RUSSO 2002= E. Russo, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.

RUSSO 2005= E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005.

RUSSO 2022 = Emilio Russo, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento. III*, Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo (con la consulenza paleografica di Antonio Ciaralli), Roma, Salerno, 2022.

SAINATI 1912= A. Sainati, *La lirica di Torquato Tasso*, Pisa, Nistri-Spoerri, 1912.

SALEMME 1992= C. Salemme, *Medea e il contagio d'amore*, «BStudLat», XXII, 1992, pp. 3-21.

SANGUINETTI KAZT 1981= G. SanGuinetti Katz, *Il narcisismo del Tasso. Il tema della donna allo specchio*, in «Esperienze letterarie», IV, 1981, pp. 5-18.

SASSI 1907= A. Sassi, *Annibal Caro e Giovanni Guidiccioni*, Fabriano, 1907.

SCARPA 1980= E. Scarpa, *La biblioteca di Giovanni della Casa*, «La bibliofilia», LXXII, 1980, pp. 247-279.

SCARPA 2003= E. Scarpa, *Schede per le Rime di Giovanni della Casa*, Verona, Fiorini, 2003.

SCARPATI- BELLINI 1990 = C. Scarpati, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesaurus, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.

SCARPATI 1987= C. Scarpati, *Il ritorno di Dante. Note su Castiglione, Della Casa e Tasso*, in id., *Dire la verità al Principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.

SCARPATI 1990= C. Scarpati, *Vero e falso nella riflessione del Tasso*, in *Atti del Convegno «Poesia e Filosofia» nella letteratura italiana da Tasso ai contemporanei*, «Testo», XIX, 1990, pp. 21-28.

SCARPATI 1995= C. Scarpati, *Geometrie petrarchesche nella «Gerusalemme liberata»*, in ID., *Tasso, i classici, i moderni*, Padova, Edizione Antenore, 1995, pp. 1-74.

SCARPATI 2005= C. Scarpati, *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

SCARPATI 2008= O. Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008.

SCOTTI 1987= L. Scotti, *Note sul Tasso, poeta e studioso, di fronte alla «Commedia» di Dante*, in «Studi Tassiani», XXXV, 1987, pp. 101-113.

SCOTTI 1988= L. Scotti, *Memorie poetiche di Torquato Tasso: la «Commedia» di Dante*, in «Studi tassiani», XXXVI, 1988, pp. 129-139.

SEGRE 1982= C. Segre, *Intertestuale interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in A.A. V.V., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo 1982.

SEGRE 1992 = C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi in Il commento ai testi. Atti del seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 3-14.

SERASSI 1790= P. A. Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, II ed. Bergamo. Locatelli, 2 voll., 1790.

SERIANNI 2014= L. Serianni, *Lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, I, Poesia, 2014, pp. 27-83.

SIGNORINI 2003= M. Signorini, *Fortuna del “modello-libro” Canzoniere*, in «Critica del testo», VI/1, 2003, pp. 133-154.

SOLDANI 2003= A. Soldani, *Procedimenti inarcani nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, in «Accademia Roveretana degli Agiati», 253, ser. VIII, vol. III, pp. 243- 342.

SOLERTI 1887= A. Solerti, *T. Tasso e Lucrezia Bendidio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», X, 1887.

SOLERTI 1895= A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 3 voll., 1895.

SOZZI 1961= B. T. Sozzi, *Il Tasso estimatore del Petrarca*, in «Studi Tassiani», XI, 1961, pp. 45-48

SPAGGIARI 1994= B. Spaggiari, *L'enjambement di Bernardo Tasso*, in «Studi di filologia italiana», LII, 1994, pp. 111-139.

SPONGANO 1948= R. Spongano, *Per l'edizione critica delle Rime del Tasso*, in «Convivium», 2, 1948, pp. 205- 2016 (poi in *La prosa di Galileo e altri scritti*, Messina-Firenze, D'Anna, 1949, pp. 82 ss.).

SQUICCIARINI 2014-2015a= E. Squicciarini, *Le postille del Tasso alla Commedia. Il Dante dell'Angelica*, in «Studi Tassiani», LXII-LXIII, 2014-2015, pp. 9-29.

SQUICCIARINI 2014-2015b= E. Squicciarini, *Le postille del Tasso alla Commedia Il Dante dell'Angelica*, tutore prof. L. Curti, cotutore prof.ssa Maria Cristina Cabani.

SQUICCIARINI 2019= E. Squicciarini, *I postillati Sessa e Giolito all'Inferno: su alcune fonti tassiane*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 1098-1105.

SQUICCIARINI 2020= E. Squicciarini, *Il commento di Landino alla Commedia: l'edizione Marchiò Sessa e le annotazioni del Tasso*, in *Natura*

Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI, Bologna 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-7.

STIERLE 1990= K. Stierle, *Les lieux du commentaire*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, France/Italie, 14e-16e siècles: actes du colloque international sur le commentaire, Paris, mai 1988.

TAGLIAFERRI 1994= P. Tagliaferri, *Il Mondo creato di Torquato Tasso tra letteratura e teologia*, in «Studi italiani» VI, 1994, pp. 1-27.

TEDESCHI 2010= G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2010.

TOCHIO 2006= E. Torchio, *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)*, in «Italique», IX, 2006, pp. 29-63.

TOMASI *et al.* 2002= F. Tomasi, P. Zaja, *Proposte per un'edizione ipertestuale di postillati cinquecenteschi*, in *Talking to the text: marginalia from papyri to print, Proceedings of a Conference held at Erice, 26 settembre - ottobre 1998*, directed by V. Fera, G. Ferrà and S. Rizzo, Rome, Viella, 2002, p. 721-752.

TOMASI 2012a= F. Tomasi, *Lettura di «Arsi gran tempo e del mio foco indegno» di Torquato Tasso*, in «Italique», XV, 2012, pp. 49-72.

TOMASI 2012b= F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore, 2012.

TOMASI 2013= F. Tomasi, *La canzone Quel generoso mio guerriero interno di Torquato Tasso*, in «Ellisse» VIII, 2, 2013, Roma, pp. 99-120.

TOMASI 2014= F. Tomasi, *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale*. Introduzione, in «Italique», XVII, 2014, pp. 9-17.

TOMASI 2019= F. Tomasi, *La bibliothèque du Tasse: problèmes interprétatifs et solutions éditoriales*, Genesis 49, 2019, pp. 73-84.

TORTORETO 1960= A. Tortoreto, *Questo libro è appartenuto a Torquato Tasso* (Cod. Vat. La. 9966), in «Studi Tassiani», 1960, pp. 117-128.

TROTTI 2011= Loris Trotti, *Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche. Commento alla canzone «Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno»*, «Versants», 58/2, 2011, pp. 217-241.

TROVATO 1999= P. Trovato, *Il frammento di Chicago e altre schede su Lodovico Castelvetro*, in *Vetustatis indagator. Scritti offerti a Filippo di Benedetto*, a cura di V. Fera e A. Guida, Università di Messina. Centro interdipartimentale di studi umanistici- Biblioteca Medicea Laurenziana, Messina, 1999, pp. 253-276.

TURELLO 1984= M. Turello, *La Lucrezia anagrammata e il cosmo programmato*, in «Quaderni della FACE», 64, 1984, pp. 49-68.

VACALEBRE 2018= N. Vacalebre, *Il ritrovato esemplare del Convivio, Venezia, Melchiorre Sessa, 1531, postillato da Torquato Tasso*, in «La Bibliofilia» CXX, 3, 2018, pp. 455-457.

VACALEBRE 2019= N. Vacalebre, *Il poeta e il filosofo. Le postille di Torquato Tasso al Convivio dantesco nel ritrovato esemplare Sessa*, StEFI 8, 2019, pp. 113-194.

VACALEBRE 2020= N. Vacalebre, *Torquato Tasso lettore e postillatore del Convivio: il 'Convivio Sessa'*, in *Oltre la Commedia: Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella e F. Tomasi, Roma, Carocci, 2020, pp.139-157.

VAGNI 2019= G. Vagni, *Oltre l'autocensura. Note sul rifacimento del dialogo tassiano Il Nifo ovvero del piacere*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVII, 2019, pp. 39-56.

VARESE 1999= C. Varese, *Aspetti dialogici e momenti linguistici nei Dialoghi di Torquato Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del convegno (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, I, Firenze, Olschki, 1999, pp. 221-236.

- VASOLI 1975= C. Vasoli, *Noterelle intorno a Giulio Camillo Delminio*, in «Rinascimento», XV, 1975, pp. 293-309 (poi in *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977, pp. 185-245).
- VASSALLI 1988= A. Vassalli. *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi*, in BALSANO et. al 1988, pp. 45-90.
- VENTURI 1999= G. Venturi, *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del Convegno (Ferrara 10- 13 dicembre 1995), Firenze, Olschki, 2 voll., 1999.
- VITALE 1996= M. VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.
- VITALE 2007= M. Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, 2 voll., Milano, Led, 2007.
- VITALE 2019= V. Vitale, *La «muta pittura» della 'Parte prima' delle 'Rime' di Tasso*, in *Dialoghi – Rispecchiamenti – Trasformazioni, Dante e le arti figurative*, a cura di M. A. Terzoli e S. Schütze, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 87-134.
- VOGEL-EINSTEIN et all. 1977= E. Vogel- A. Einstein, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, I.
- VOLTERRANI 1997= S. Volterrani, *Tasso e il canto delle Sirene*, in «Studi tassiani», XLV, 1997, pp. 51-83.
- WEST 1984= *Carmina Anacreontea*, edizione a cura di M. L. West, Lipsia, Teubner 1932 (1984).
- WILLIAMSON 1948= E. Williamson, *Tasso's Annotations to Trissino's Poetics*, in «Moderne Languages Note», LXIII, 3, March, 1948, pp. 153-158.
- WILLIAMSON 1993= E. Williamson, *Bernardo Tasso*, traduzione di D. Rota, Bergamo, Centro Studi Tassiani, 1993.
- ZAJA 1995= P. Zaja, «*Oscuri velami*» in *alcuni sonetti di Giulio Camillo*, in «Lettere Italiane», Gennaio-marzo 1995, XLVII, 1, pp. 10-46.

ZAMPESE 2002= C. Zampese, *Connessioni di tipo petrarchesco nella lirica di Quattro e Cinquecento*, in «Atti e Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti», CXIII, 2000-2001, pp. 231- 252.

ZAMPESE 2013= C. Zampese, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Angeli, 2013.

ZANATO 1979 = T. ZANATO, *Saggio sul «Comento» di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Olschki, 1979.

ZOTOU 2014= A. Zotou, *Carmina Anacreontea 1-34: ein Kommentar*, Berlin-Boston 2014.

Pour une étude du commentaire de Tasso aux rimes amoureuses

Résumé

La recherche a concerné l'étude du commentaire de Tasso aux rimes amoureuses, publiées à Mantoue en 1591 par l'éditeur Osanna. Graphiquement contiguë au texte, le commentaire apporte à l'oeuvre un semblant de prosimètre, caractérisant fortement la mise en page et constituant un facteur d'extrême cohésion entre les rimes. Le commentaire est organisé en notes de différentes extensions et leur classification, effectuée selon une taxonomie précise, est fonctionnelle pour une meilleure compréhension et évaluation de la pratique exégétique de Tasso: à côté des notes explicatives, placées pour clarifier les vers, émergent des observations métriques, rhétoriques et sémantiques, et des annotations dans lesquelles l'auteur explicite les modèles de sa poésie, auxquels il fait allusion par allusion ou par citation précise. Rédigé à distance temporelle par rapport à la rédaction des textes, le commentaire s'insère donc dans l'ensemble de la réflexion théorique de Tasso sur la poésie lyrique, élargissant ainsi une production qui prend la forme d'oeuvres considérablement influencées par le genre choisi et pratiqué par l'auteur. La complexité de ce commentaire apparaît, là encore, dans le déploiement du substrat littéraire et philosophique qui sous-tend l'expérience lyrique et donne au lecteur une image spécifique de l'auteur.

Mots clés: Tasso, Osanna, théorie lyrique

Abstract

The research considered the study of the Tasso expositions accompanying the love rhymes, published in Mantua in 1591 by the publisher Osanna. Graphically contiguous to the text, the commentary gives the print a semblance of prosimeter, strongly characterising the *mise en page* and constituting a factor of extreme cohesion between the rhymes. The commentary is organised in notes of various extensions and their classification, carried out according to a precise taxonomy, is functional for a greater understanding and evaluation of Tasso's exegetical practice: alongside explanatory notes, placed to clarify the verses, there emerge metrical, rhetorical and semantic observations, as well as annotations in which the author makes explicit the models of his poetry, alluded to by allusion or precise quotation. Written at a distance of time from the writing of the texts, the commentary is thus part of Tasso's composite *corpus* of theoretical reflections on lyricism, expanding, therefore, a production that takes the form of works significantly influenced by the genre chosen and practised by the author. The complexity of this commentary emerges, again, in the unfolding of the variegated literary and philosophical substratum that underpins the lyric experience and restores to readers a specific image of the author.

Keywords: Tasso, Osanna, lyrical theory