

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	58 (2011)
Heft:	2: Fascicolo italiano. Stazio e Virgilio in Dante e altri studi danteschi
Artikel:	Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche
Autor:	Trotti, Loris
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-271911

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche.

Commento alla canzone *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*.

Negli intarsi di *Amor tu vedi* si riconosce l'estrosità del giovane Tasso, bramoso di iscriversi nella tradizione letteraria con un prodotto alto e innovativo; anzi, più che innovativo oserei dire caustico. Composta entro il 1566 e pubblicata il primo gennaio del '67 tra le rime degli accademici eterei, la canzone conflì in seguito nel manoscritto *Chigiano L VIII 302* (databile 1583-1584) e nella stampa mantovana edita dal tipografo Francesco Osanna nel 1591, ovverosia nelle tre sole sillogi amorose pienamente approvate dall'autore. Con ogni evidenza, particolari elementi costitutivi e distintivi dovettero motivare la lunga fedeltà del Nostro al testo giovanile, fedeltà peraltro comprovata da una diacronia testuale appena sfiorata da ritocchi variantistici: con la presente proposta esegetica (estratta dalla mia recente tesi di laurea in cui ho commentato le cinque canzoni contenute nella stampa *Osanna*),¹ cercherò di far luce su tali elementi.

Veniamo al dunque. *Amor tu vedi* narra lo sposalizio dell'amata Lucrezia Bendidio (splendida cantante di corte e musa ispiratrice di Tasso) con il conte Paolo Machiavelli, avvenuto l'estate del 1562: un epitalamio

¹ Loris Trottì, *Due amori per una poesia. Commento alle cinque canzoni tassiane della stampa Osanna*, depositata presso l'Università svizzera di Friburgo nel gennaio 2011. Il commento, d'impianto continiano (cappello più note), presenta una parte introduttiva piuttosto vasta, in cui si vagliano gli aspetti caratteristici e innovativi delle canzoni, le loro importantissime funzioni macrotestuali assunte tra *Chigiano* e *Osanna* e, infine, le implicazioni che toccano il livello microtestuale (struttura e procedimento poetico); seguono chiose ai singoli versi di varia natura. Le canzoni sono: *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (Os. 25 = Basile, *Rime* 31), *Or che lunge da me si gira il sole* (50 = 61), *Qual più rara e gentile* (103 = 129), *Quel generoso mio guerriero interno* (104 = 113) e *O ne l'amor che mesci* (147 = 100). L'edizione delle *Rime* tassiane curata da Bruno Basile (Roma, Salerno, 1994) è quella a cui farò riferimento nel corso di questa esposizione. Per comodità, d'ora in poi siglo il ms. chigiano con la maiuscola C. e la stampa *Osanna* con le iniziali Os., mentre nelle note mi avvalgo delle abbreviazioni seguenti: Vit. = Maurizio Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme liberata»*, Milano, LED, 2007 / Col. = Davide Colussi, *Costanti e varianti del Tasso lirico. Il manoscritto Chigiano L VIII 302*, Roma, Aracne, 2009 / Ser. = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009 / GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2004.

canonico, si direbbe, sennonché di canonico vi è poco o nulla. Il convolo a nozze di Lucrezia provoca grande afflizione al poeta, ciò che lo porta di getto a trasformare i versi in un antiepitalamio, anzi, in un vero e proprio epicedio (vv. 32-33), come notò Giovanni Pozzi² e, sui suoi spunti, più distesamente Alessandro Martini.³ L'improvviso cambio di prospettiva viene esacerbato dal recupero dei carmi nuziali per eccellenza, il LXI e il LXII di Catullo, che da freschi e giocondi quali erano si vedono reinne- stati in un contesto completamente diverso. Il sovversivo riuso del poeta latino – alla base anche del sonetto *Amor, colei che virginella amai* che in C. e in Os. segue la canzone (e con la quale vive in stretta simbiosi) – si fa più significativo dato che s'iscrive nel solco della novità: il Catullo nuziale, infatti, era stato «pochissimo ripreso»⁴ e, per la precisione, l'unico saldo precedente risaliva al 1502 quando l'Ariosto compose l'*Epithalamium* in onore delle sontuosissime nozze tra Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia, rifacendosi al carme LXII. Al contrario dell'Ariosto, rispettoso degli statuti che il genere richiedeva (essenzialmente basati sulla giustapposizione di cori amebei che gareggiavano in bravura tra loro e sulla chiusura strofica con il caratteristico inno a Imeneo), Tasso non ottempera ad alcuna regola e, ciò che risulta ancor più sorprendente, s'intromette di persona nei fatti matrimoniali altrui, quando normalmente il poeta si manteneva esterno alla faccenda. La sua, ad ogni modo, non è una partecipazione attiva e tangibile all'evento, bensì di tipo mentale: alienato e fisicamente lontano dai fatti (si trovava a Padova), s'immagina le nozze che si stavano consumando a Ferrara. L'eterodossa epitalamica del Tasso raggiunge il massimo distacco dalla tradizione una volta intercalata nelle trame di un canzoniere: penso, in particolare, al suo inserimento in C. e in *Osanna*, che aggiorna *d'embleé* il consueto canto per un'irreprerensibile donna nubile, perpetuatosi da Petrarca in poi. Tasso, facendo entrare in scena l'altro, il marito, scavalca Petrarca e accoliti, andando a recuperare una prerogativa della poesia troubadorica (a cui si allude nella I str.), poi applicata con successo allo spumeggiante ambiente cortigiano ferrarese: e l'*entourage* dovette davvero apprezzare tale bizzarria, come testimoniano i

² *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Ed. universitarie, 1974, p. 69.

³ *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e critica», IX, 1984, p. 96.

⁴ Pozzi, *La rosa*, cit., p. 69.

letterati conterranei Gian Battista Pigna e Annibale Pocaterra che si diedero a cantare la medesima fanciulla.⁵

Altre novità colorano la canzone o, perlomeno, suscitano quesiti interessanti. Restando al campo delle fonti, notiamo che il Tasso chiosatore dell'*Osanna* (ossia il Tasso attempato, che stila le *Esposizioni* ai versi della stampa tra la fine del 1589 e i primi mesi del '90) addita nella seconda strofa la presenza di Anacreonte: l'indicazione, però, è sospetta. All'epoca della composizione della canzone (entro fine '66, come detto), la poesia di Anacreonte in Italia era praticamente sconosciuta: si annoverano solamente alcune rivisitazioni marginali da parte dei poeti fidenziani, eseguite attorno ai primi anni sessanta. La situazione è facilmente spiegabile, dal momento che le odi anacreontiche erano state riscoperte pochi anni addietro dallo studioso Henri Estienne, il quale le pubblicava a Parigi nel 1554 dopo secoli di oblio. Verosimilmente, Tasso venne a conoscenza di Anacreonte nel '71, quando al seguito del cardinale Luigi d'Este si recò nella capitale francese e si trovò a contatto con il famoso poeta Pierre de Ronsard, grande promotore del greco redivivo. Dopo quella data, infatti, fioriscono nel corpus tassiano reminiscenze e rimodulazioni anacreontiche, dai versi dell'*Aminta* (724-733 e 795-800), ai sonetti *Tu parti, o rondinella* (Os. 84), *Voi che pur numerate i nostri amori* (Os. 105) – comparsi nella stampa mantovana – *Qual cristallo lampeggiar* (C. CXII; Os. 131), *Diva eloquenza* (Os. 177, ma già pubblicato nell'81) e *Dipinto havei l'or dei biondi crini*, risalente ai primi anni '80 e stampato per la prima volta nell'83, mentre nell'epistolario dell'autore il nome del poeta ellenico appare nell'85 in una lunga lettera⁶ inviata ad Ercole Tasso. Prima del '71 non vi è nulla di certo, sebbene la critica abbia di norma accettato l'anacreontismo precoce del Tasso, più per sincera affezione verso costui che non per una previa indagine delle circostanze.⁷

⁵ Le raccolte dei ferraresi Pigna e Pocaterra sono state studiate da Arnaldo Di Benedetto in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970, pp. 177-193.

⁶ Ora reperibile in Cesare Guasti, *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. II, p. 412.

⁷ Severino Ferrari, il primo ad occuparsi per esteso di riprese anacreontiche in tradizione volgare (*Di alcune imitazioni e rifioriture delle «Anacreontee» in Italia nel sec. XVI*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XX, 1892, pp. 395-424), accettava l'anacreontismo giovanile del Tasso con una certa titubanza; venne invece accolto con serenità, ma senza solide basi empiriche, da Luigi 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, pp. 44-45 e 86-90) e da Bruno Basile (*Autoesegesi e memoria*

Anche l'indicazione, sempre del Tasso chiosatore, delle anacreontiche XXIII e XXVI nel sonetto etero *Stavasi amor quasi in suo regno assiso* (XXVIII, poi C. XXIII e Os. 32) è vacillante: tra odi e sonetto non sussiste alcun rapporto di consanguineità, mentre forti e predominanti sono le rispondenze con i predecessori volgari, nel caso il Petrarca dei *Trionfi* (*Tr. pud.*, vv. 94-95) e il Bandello delle *Rime* (101 e 103, vv. 61-66). Analoga sorte tocca alla seconda strofa di *Amor tu vedi*, ben più boccacciana che non anacreontica, così come nell'immagine di Amore-ape del v. 44, ricondotta da Basile ad Anacreonte (*Rime*, p. 34), riecheggiano con più sicurezza Tansillo e Achille Tazio o, con minor probabilità, il Teocrito contestato dell'*Idillio XIX* di cui Tasso era a conoscenza (cfr. la corroborante *esposizione* dell'autore a Os. 170, 13-16: «Teocrito paragonò gli Amori a gli usignoli, il Tasso a l'api per rispetto de l'ago, come li paragonò l'istesso poeta in un altro suo picciol poema [ovviamente l'*Aminta*] nel qual finge che Amore furando il mèle sia punto da l'ape.»). Anacreonte, insomma, compare con rilevanza nelle rime tassiane attorno agli anni '80, quando era ormai di dominio comune; è dunque plausibile che il Tasso di età avanzata volesse rivestire il proprio giovane *alter ego* della nobile e ricercata patina anacreontica, così da «rivendicare un primato nell'imitazione delle anacreontiche che [...] si vedeva strappare in quegli anni, sulla scia dei lirici della *Pléiade*, Ronsard in testa, dal Chiabrera (*Dolcissimo ben mio* è del 1580), dal Guarini (*couplets* ronsardiani e anacreontici compaiono nelle *Rime* del 1589, ma forse sono di molti anni addietro a quell'edizione a stampa) e dal giovane Marino» (Basile, *Autoesegesi*, cit., p. 29).

Indaghiamo, ora, la posizione assunta dalla canzone nell'economia delle tre raccolte d'autore. Confinata sul ciglio finale delle *Eeree*, al penultimo posto, la poesia assurge a compiti strutturanti all'interno di C. e Osanna. Oltre ad avviare il tema dell'incostanza ad Amore (che dai sonetti 60-61 di Os. si riverbererà capillarmente nell'affabulazione dei componimenti dedicati a Lucrezia), la canzone funge da vero e proprio

poetica. (*Sette esposizioni del Tasso alle proprie «Rime»*), in «Lingua e Stile», VII, 1972, pp. 23-46). I primi due studi sono tuttavia imprescindibili per la storia e gli influssi che la poesia di Anacreonte esercitò sui poeti italiani (e d'oltralpe); quello di Basile, per contro, fornisce ottimi lineamenti circa il sostrato erudito che tocca alcune rime tassiane.

discriminante polisemico tra ciò che la precede e ciò che la segue nel canzoniere: essa si compone essenzialmente di tre parti, di cui la prima (str. I-II), alludendo alle nozze della Bendidio e raccontando il conseguente allontanamento del poeta dal regno di amore, stride con i testi precedenti, in cui si contemplavano le belle membra dell'amata e in cui quest'ultima faceva la sua epifanica apparizione nei sogni del poeta portandogli conforto (sul modello petrarchesco di *Rvf* 33). Dopo queste prime due strofe si apre il periodo centrale della canzone (str. III-V), il più cospicuo e doloroso poiché completamente svolto nella mente e nell'intimità dell'io, così da essere caratterizzato da un clima vagamente obnubilato che prende piede con lo stacco dal dato reale, ovverosia le nozze in riva al Po dei vv. 29-32: si entra in un'atmosfera trasognata, figurata, simbolica, più che mai conforme all'ambientazione notturna dei sonetti che attorniano la canzone. Nella parte conclusiva (str. VI più congedo), l'io lirico ragiona alla luce di quanto precedentemente accaduto, risolvendosi nella formulazione di un vero e proprio programma poetico che darà vita ad un ciclo di leggiadre poesie di soggiorno (poi chiuso specularmente dalla breve canzone *Or che lunge da me si gira il sole*, C. XL, Os. 50): difatti, nei sonetti successivi lo vedremo vestire i panni di un moderno Leandro che si affretta verso la dimora della donna, dove troverà ospitalità. Invero, tale programma poetico, tale tensione alla rivalsa artistica ed esistenziale non si concentra soltanto nelle fasi finali della lirica, ma si evolve con linearità lungo l'intera campata: tra inizio e fine canzone si assiste infatti ad un incremento metaforico, si passa da Amore ad Apollo, dal sentimento alla poesia, quantunque il sentimento possa fungere da eziologia poetica. L'inclito e antichissimo nesso che intercorre tra Amore e poesia viene sviluppato dal Tasso attraverso una raffinata e particolare tecnica della *variatio*, particolare poiché alacremente diluita lungo il decorso delle stanze e perché consistente nell'alterazione di argomenti strettamente contigui che finiscono per rincorrersi lungo gli endecasillabi, apportando continuità e coerenza alla poesia e dilatandone magnificamente le strofe. Il principio di queste mutazioni di pregiata letterarietà si ha laddove il marito coglie *i primi fiori* di madonna (str. III), ossia ne carpisce i baci illibati; il suggerimento dei baci simili a fiori autorizza la rappresentazione di Amore come *ape industre*, ronzante nelle vicinanze delle labbra femminee (str. IV), labbra commisurate di getto a *purpuree rose* (v. 51). E sempre lungo il

filo del paragone vegetale, la donna è trasformata in pampino avvigniato e sorretto dal fusto del marito-olmo, mentre il poeta, e con lui la sua speranza, sono rispecchiati dall'emblematica *edera negletta* di v. 63. La metafora continuata finisce per assorbire la poesia stessa, adibita nella sesta ed ultima strofa a *fertil terreno* su cui far prosperare l'*arbor gentile* figurante madonna (v. 79), una poesia che può ora proliferare sotto la tutela del nume Apollo (v. 83). Da Amore, che a inizio poesia spargeva e diffondeva le proprie ricchezze in modo irriconoscibile nei confronti del poeta (vv. 8-9), si approda alla citazione *in explicit* di Apollo favorevole invece a costui (vv. 83-84). È ora chiaro come la *variatio*, inscenando paragoni tendenti all'ordine vegetale, fosse completamente protesa alla rievocazione del mito di Dafne e Apollo, il mito in cui si insegue un amore perennemente congiunto alla gloria poetica. Dafne, trasformata in pianta di alloro, è il simbolo della *quête* amorosa e poetica, funzione ora espressa da Lucrezia-vite, unica ragione di vita nonché lirica del poeta: da qui l'indispensabile quanto insolito prego al marito dei versi 66-70 e, soprattutto, quello a madonna affinché egli possa continuare a celebrarla (str. VI); e tale licenza comporta il richiamo all'egida apollinea, l'*atout* necessario a sostentare il nuovo programma poetico che deve innalzarsi pochissimo tempo dopo al fresco e compromettente convolo a nozze di Lucrezia. Al congedo testamentario, porto a cui l'io giunge stremato, è affidato il misero lascito del poeta, coincidente con la speranza che madonna ceda e acconsenta al suo desiderio, altrimenti né lui né la sua poesia avrebbero più ragione di esistere.

In parallelo a queste mutazioni, si assiste anche ad un crescendo d'intensità che coinvolge i legami passionali, passati al setaccio dal poeta che ne illustra il potenziale di volubilità. Vengono così elencate la notizia dell'unione matrimoniale tra la Bendidio e il conte Machiavelli, la conseguente disgiunzione del poeta dal regno di Amore, il suo immediato rientro seguito dalla visione del bacio tra i coniugi con tanto di abbraccio degno d'*art nouveau* (picco di stabilità relazionale), l'*antico nodo* con Lucrezia e, in conclusione, l'estremo riferimento alle Parche e al *debil filo* che tiene in vita il poeta; la chiusa, esattamente sulla parola *legame*, suggella una tormentata canzone che può essere adibita a vessillo della poetica dell'inquietudine tassiana.

Schema metrico

Canzone di sei stanze con schema ABC BAC CDEeDeFF più congedo CDEeDeFF, lo stesso utilizzato per l'altra canzone eterea *Mentre ch'a venerar movon le genti* (XLII, poi C. CLII con nuovo incipit *Donna real, fra pompe e gemme et ostri*).

A testo la lezione secondo l'edizione critica curata da Angelo Solerti: *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898, vol. II, pp. 43-48. Rinvio alla stessa per le *Esposizioni dell'autore*.

Si lamenta con Amore che la sua donna abbia preso marito, e la prega che non si sdegni d'esser amata e celebrata da lui.

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. 3	
Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina	
Del mio dolce tesoro; or qual può degno	
Premio agguagliar la mia costante fede? 6	
Qual più sperar ne lice ampia mercede	
De la tua ingiusta man, s'in un sol punto	
Hai le ricchezze tue diffuse e sparte? 9	
Anzi pur chiuse in parte	
Ove un sol gode ogni tuo ben congiunto.	
Ben folle è chi non parte 12	
Omai lunge da te, ché tu non puoi	
Pascer se non di furto i servi tuoi.	

Tra l'avvio e la conclusione di strofa si inseriscono, a guisa di scatole cinesi, riflessioni ed interrogazioni dell'io: in costruzione chiastica, l'anagrafa su *anzi* racchiude la coppia di interrogazioni modulate sull'aggettivo *qual*: paiono elucubrazioni in presa diretta, rese efficaci dall'uso di *or* (v. 5) e dal tempo verbale al presente, maggioritario lungo l'intera arcata della canzone, tramite il quale è possibile creare lo scarto necessario con il passato (qui al v. 4).

1-3. *Amor... cede*: presentazione dei protagonisti in modo tutt'altro che convenzionale, per la presenza dell'altro. All'interno del florilegio risponde

specularmente l'attacco del son. 48: «Tu vedi, Amor, come trapassi e vole | col dì la vita e 'l fin prescritto»: nell'*esposizione* T. specifica: «Detto un'altra volta per dimostrare che 'l suo amore non era cieco, cioè non aveva perduto affatto l'uso della ragione. Così disse il Petrarca, *Tu 'l vedi, Amor, che tu l'arte m'insegni* [Rvf 207.6]». Analogamente, l'io di *Amor tu vedi* non ha perduto l'uso della ragione, mentre Amore sembra avere abbandonato le proprie (*da te si cede*, v. 3), dando illogicamente madonna in moglie. — 1. *Amor, tu vedi*: attaccano su Amore in qualità di osservatore esterno pure la sestina dantesca «Amor, tu vedi ben che questa donna | la tua vertù non cura in alcun tempo» (*Rime*, 45.1) e il son. petrarchesco *Rvf* 163: «Amor, che vedi ogni pensero aperto», dove Amore acquista la facoltà di poter osservare l'interiorità del poeta: in T. diverrà addirittura regista di visioni mentali (str. III e sgg.). L'esordio dovette piacere al giovane T., infatti si vd. anche l'eterea XXIII, 1-2: «Tu vedi, Amor, come col dì se 'n vole | mia vita...».

4-5. *Altri... dolce tesoro*: la ripresa di *Rvf* 259, 11 rende l'idea della gravità della *rapina* subita dall'io, dato che in Petr. *bel tesoro* designa Laura strappatagli dalla morte. Nella redazione eterea vi era invece la tipica costruzione tassiana – desunta da un «modulo espressivo [...]» già presente nel Petrarca [...] e ricorrente nel Bembo [...] e nel Casa» (A. Daniele, *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, p. 222) – *Lasso, se 'l bel tesoro, ond'io già fui | sì vago, altri s'ha tolto, or qual può degno | premio...*, dove al primo enunciato riferito al felice passato risponde l'acre stato presente, inasprito dalla rima *fui:altrui* (*fui*, inoltre, gravato da forte *enjambement*), che affianca al passato la causa dell'infelicità presente: l'altro, il marito (cfr. al v. 50 l'ulteriore retrocessione al tempo incorrotto).

5-7. *qual... Qual...*: la coppia di agg. interr. apre altrettante domande di sapore trobadorico, caratterizzate dai termini *premio, fede*, e soprattutto *mercede* ‘grazia’ (nella stesura eterea anche *merto* al v. 6). L'analogia coi poeti occitani non è casuale: essi furono cantori di dame maritate e spesso residenti in luoghi lontani (come la Bendidio era a Ferrara mentre il poeta a Padova), dalle quali speravano di ottenere un pegno d'amore grazie al loro operato: i nomi delle gentildonne erano perciò opportunamente occultati. — 7. *lice*: «“è lecito” anche foneticamente latineggiante» (Vit., p. 215): tale poetismo è impiegato dall'autore esclusivamente in poesia, distinto da ‘lecito’ destinato alle prose.

8-11. *in un sol punto...*: espressione già duecentesca per dire ‘improvvisamente, in modo immediato’, rafforzata dai contigi *chiuse in parte* e *ove*

un sol gode, per dire l'irrecuperabilità dell'amata repentinamente convolata a nozze: la sveltezza dell'imprevisto è sottolineata anche dal passaggio da *ricchezze diffuse e sparte a chiuse in parte*, rimarcanti una notevole restrizione di campo. Interessante, infine, l'uso iperbólico di *ricchezze* al plurale (forse suggerito da *Rvf* 323, 24), come se la donna non fosse uno dei tanti averi di Amore, ma equivalesse invece al suo intero capitale.

12. *Ben...*: tipico detto tassiano che introduce certezze al mezzo tra l'imperativo e l'ironia mesta (egualmente ai vv. 49 e 53); sull'uso intensivo-rafforzativo dell'avverbio (consueto in letteratura), si vd. Vit., pp. 828-829.

14. *Paser... di furto*: 'nascostamente' (Basile, *Rime*, p. 33). Tasso rievoca il Catullo degli innumerevoli baci (VII, 8), forse per anticipare il riutilizzo catulliano della V str. (influsso annotato anche da Col., p. 158). Il famoso modello dell'adulterio amore furtivo è invece quello descritto da Ovidio (*Met.* IV, 171-174), laddove Venere giace con Marte alle spalle del marito Vulcano: «Primus adulterium Veneris cum Marte putatur | hic vidisse deus: videt hic deus omnia primus. | Indoluit facto, Iunonigenaeque marito | furti tori furtique locum monstravit».

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!;	18
Mentre del mal sofferto in van mi dolgo,	
Ch'ogni corso al tuo volo è pigro e lento;	
Già via più calde in sen le fiamme i' sento	21
E via più gravi a' piè lacci e ritegni;	
E come a servo fuggitivo e 'ngrato,	
Qui, sotto il manco lato	24
D'ardenti note il cor m'imprimi, e 'l segni	
Del nome a forza amato;	
E perch'arroge al duol ch'è in me sì forte	27
Formi al pensier ciò che più noia apporte.	

Se in attacco di strofa il poeta è a piede libero e può tentare la fuga dal regno di Amore, una successione di eventi ne bloccherà il moto (vd. costrutti paralleli dei vv. 21-22 con *via più...* anaforico, e il susseguente polisindeto pure in anafora), sinché si ritroverà con i piedi stessi stretti da *lacci e ritegni* (v. 22): il raddoppio sinonimico ne sancisce lo stato d'inerzia.

In parallelo, le figure delle *ceneri sparse* e del *foco spento* (v. 17), che indicano in anticlimax i rimasugli della fiamma amorosa e la sua estinzione, tornano a divampare al v. 21; le *ardenti note* di v. 25 culminano l'incremento “calorico”. Dopo un dolore apparentemente fisico, la str. termina con un intimo crescendo (*aroge*, v. 27) e con l'anastrofe del v. 28 che «assicura un'elegante chiusa alla frase» (Col., p. 231).

Fonti: nell'*esposizione* al v. 23 Tasso annota: «Imita Anacreonte, il quale disse: Ἐν ἰσχίοις μὲν ἵπ π οι | Πυρός χάραγμ' ἔχουσι. | Καὶ Παρθίους τις ἄνδρας | Ἐγνώρισ' ἀν τιάραις. | Ἐγώ δέ τούς ἐρῶντας | Τιδών ἐπ ἴσταμ' εὐθύς; | Ἐχουσι γάρ τι λεπ τόν | Ψυχῆς ἔσω χάραγμα.» L'ode è così tradotta da Andrea Maffei (in Anacreonte, *Odi*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 86): «Sognai che, il dorso alato, | Da questo e da quel lato | Spiccava incerto il vol. | Seguiami Amor, ma lento; | Con piè di piombo a stento | Strisciando andava il suol. | Nel vero il sogno ha colto? | Credo. Già preso e sciolto | Da cento amori il cor, | Or fatto prigioniero | Starà sotto l'impero | D'un sol costante amor.» Non è escluso che con questa tarda indicazione T. voglia eludere i fitti rapporti intrattenuti con la tradizione italiana, dalla petrarchesca riaccensione della passione (*Rvf* 55), alla dellacasiana fuga dalla tirannia di Amore cui fa seguito la ricaduta nel *novo carcer* amoroso (la metafora è del Casa, *Rime* 28, 11, mentre la tematica ricorre anche nel son. 19 e nella canz. 32 dello stesso). Oltre a questi testi, T. si aggancia al colorito Boccaccio di *Rime*, II.9: «Io mi credea troppo ben l'altrieri | ricoverato aver mia libertate: | rotti avea i legami e ispezzate | le porte e ingannati i prigionieri, | e come per salvatichi sentieri | fuggiva forte e per vie disusate; | ma la sventura, che le mia pedate | seguì, fece vani i mia pensieri. | Perciò ch'Amor, dond'io non avvisai, | vedendo mi rinchiude, e le sua armi | ver me drizzando gridò: “Tu se' giunto! | O fuggitivo servo, ove ne vai?”. | E rider e 'l prender me e rilegarmi | e 'l darmi a' sua ministri fu in un punto.» Infine, tradizionale è pure l'*imprinting* del nome dell'amata come illustrato dal famoso son. d'acronimo su Laureta (*Rvf* 5), fonte (volontariamente?) non registrata dal T.

15-16. *Ecco già ... ecco io già*: alle puntuali espressioni della prima str. 'n un sol punto, anzi pur chiuse in parte e ov'un sol, reagisce con altrettanta immediatezza temporale l'io, tramite il raddoppio sintattico di *ecco già*. — 15. *dal tuo Regno il piè rивolgo*: ribaltamento di *Rvf* 360, 9-10: «Madonna, il

manco piede | giovinetto pos'io nel costui regno», Bembo, *Rime*, 7, 2: «quel dì ch'io posì nel suo regno il piede» e Della Casa *Rime* 4, 11: «e nel tuo regno il pie' posì pur dianzi.» – 16. *Regno crudo e 'nfelice*: il verso trova seguito nel son. Os. 93, 2 *giusto regno* e nel 95, 1 *spietato regno*. La dura espressione è originale del T. – 16. *lasso*: 'lascio': «Il verbo» lassare, «ricorrente in versi (utilissimo in rima) e in prosa, era già negli antichi poeti» (Vit., p. 360); in lirica, come nella *Liberata*, convive con il più corrente 'lasciare'.

17. *ceneri sparte*...: sintagma carpito alle *Rime* di Boccaccio (I.36, 6; I.64, 3 e I.101, 2), giunto senza mediazioni al T. che lo accosta in maniera allitterante all'assai più diffuso *foco spento* – che arriverà sino a Leopardi – incipitario in *Rvf* 55: «Quel foco ch'i' pensai che fosse spento | dal freddo tempo...». Il verso, come altrove nel T., è perfettamente costituito da due emistichi paralleli (Col., p. 189). – 17. *sparte*: «L'aggettivo ricorreva in versi e in prosa [...] Nella *Liberata* è più frequente l'aggettivo, di uso più comune, *sparsa*» (Vit., p. 268): vale la medesima considerazione per le *Rime*, pur tenendo conto che la forma *spart-* non è affatto rara.

18-19. *Ma... mi dolgo*: l'allitterazione della *m* ritma la vicenda dell'io.

20. *corso*: ant. e letter. 'corsa' (GDLI). Amore, nell'*Aminta*, sarà alato, veloce nell'insinuarsi negli animi, v. 972: «E che giova fuggir da lui, c'ha l'ali», spiegato dal commentatore B. Maier attraverso il petrarchesco *Rvf* 179, 13-14: «... e 'l fuggir val niente | dinanzi a l'ali che 'l Signor nostro usa». Sovvengono anche la fuga di Laura-alloro (*Rvf* 6, 4), la quale «vola dinanzi al lento correr mio», e quella proposta dal Della Casa in *Rime* 59, 6 «con passi corti e lenti». Si cfr. anche canz. Os. 104, vv. 17-18 e 29-30. – 20. *volo*: il volo di Amore anticipa la metafora di Amore-ape dei vv. 43 e sgg.

22. *lacci e ritegni*: accostamento di una parola nota, il petrarchesco *lacci*, a una meno usata, *ritegni*: in quest'accezione il vocabolo è attinto dal Della Casa, *Rime* 28, 7-8: «Amor, che i passi miei sempre circonda | co' i più pericolosi suoi ritegni».

23. *servo fuggitivo e 'ngrato*: il *servo* d'amore del v. 14 assume ora i crudi connotati dell'antica servitù per cui agli «schiavi fuggiaschi» veniva impresso un «marchio punitivo» (Basile, *Rime*, p. 33). *Servo fuggitivo* è semplice inversione sintattica del *fuggitivo servo* boccacciano (son. cit. nel profilo di questa stanza): l'estrema rarità della coppia lascia pensare che T. avesse davanti agli occhi il componimento di Boccaccio.

24. *manco lato*: lato tradizionalmente privilegiato dal momento che racchiude il cuore ferito da amore, così come accade nella petrosa dantesca 46, 48, nei *Fragmenta* di Petr. 29, 31; 209, 12; 228, 1 e, ancora, nell'Os. 46, 1; è il lato prediletto anche dall'epica, quello che subisce le ferite di guerra, tanto che l'Ariosto pone il *lato manco* sempre in clausola, e così pure il T. nella *Liberata* (ma non sempre nella GC).

25. *ardenti note*: sintagma tassiano, riscontrato ancora in *Rime* 257, 12. *Note* è sinonimo tradizionale di 'lettere'.

25-26. *il cor m'imprimi...*: l'impressione del nome è un passaggio obbligato del canzoniere, cfr. *Rvf* 5, 2: «e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore».

26-28. *a forza... formi*: l'*annominatio* *forza forte formi*, indurita dalla vibrante *r* in allitterazione, esibisce la potenza e la prepotenza di Amore sull'io, che raggiunge in fin di strofa la massima intensità. Pare che l'io sia forzato da Amore ad amare: la medesima concezione espressa nel ms. C. in relazione a madonna (vv. 1-2).

27. *E perch'arroge al duol*: 'e affinché accresca il dolore'. Il verbo 'arrogere', secondo il GDLI, è «ant. e letter.» e significa «Aggiungere; integrare; completare o colmare con un'aggiunta (e implica di solito l'idea di un sovrappiù, di qualcosa che eccede la misura) [...]» «metaplasmo dotto di *arrogare*, forse per influenza di *rogito* (lat. *rogitare*) interpretato come un participio». Il verbo difettivo, piuttosto raro in poesia, fa la sua comparsa in Petr. in qualità di *hapax*, *Rvf* 50, 53: «et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno». Lungo il XVI sec. passa ai poeti più importanti (Bembo, Ariosto, Trissino, Colonna, Tansillo, Della Casa e Tasso). Riguardo l'impiego del congiuntivo scrive Col. a p. 127: «Il fenomeno di maggiore rilievo in questo settore [quello dei modi verbali] appare senza dubbio l'uso prevalente del modo congiuntivo nelle subordinate che ammettono anche l'indicativo. È ad es. diffusa la scelta del cong. in preposiz. relative, che acquistano in tal modo una sfumatura dubitativa non motivata dal contesto»: fa seguito l'esempio tratto da questi versi. Sempre Col. registra nella lirica tassiana una «Grande abbondanza di uscite in -e di verbi della 1^a coniug. nella 1^a e 3^a pers. sing.» del congiuntivo (p. 96).

28. *più noia apporte...*: presente con desinenza in -e arcaizzante (non rara nel Tasso; vd. ad es. Os. 104, vv. 37 e 50), di discendenza petrarchesca e specializzato per la poesia rispetto alla forma *apporta*, adottata pure in prosa (cfr. Ser., p. 200 e Vit., pp. 720-721). Il verbo è sistematicamente in

rima nella *GL*, nella *GC* e nelle *Rime*. Con il precedente *arroe* (v. 27) crea l'effetto di *gravitas* al vertice della strofa: Amore s'appresta a penetrare negli intimi pensieri del poeta (ciò che darà vita al periodo centrale della canzone) causandogli *più noia*. Si rilevi che 'noia' era semanticamente più forte rispetto al senso moderno, come dimostrato da Dante che lo rapporta al mondo ctonio: «Ma tu perché ritorni a tanta noia», chiede infatti Virgilio nel primo dell'*Inf.* (v. 76). Sia in Dante che nel T. di questa canz., il dolore intellettuale e mentale è più rilevante di quello fisico.

Ch'io scorgo in riva al Po Letizia e Pace	
Scherzar con Imeneo, che 'n dolce suono	30
Chiama la turba a' suoi diletti intesa;	
Liete danze vegg'io, che per me sono	
Funebri pompe, ed una istessa face	33
Ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa;	
E, come Aurora in Oriente ascesa,	
Donna apparir, che vergognosa in atto	36
I rai de' suoi begli occhi a sé raccoglia,	
E ch'altri un bacio toglia,	
Pegno gentil del suo bel viso intatto,	39
E i primi fior ne coglia,	
Que' che già cinti d'amoro spine	
Crebber vermigli in fra le molli brine.	42

Al clima gaio e vorticoso delle nozze (creato tramite l'accumulo di termini positivi quali *Letizia*, *Pace*, *scherzar*, *dolce*, *diletti*, *liete danze*), risponde lapidariamente l'io, alienato dall'entusiasmo dei festeggiamenti, con l'austero *funebri pompe*. Invero, la descrizione della cerimonia ha già un non so che di ironico e sgraziato, discosta com'è dalla regolarità dell'epitalamica classica: così pare significare l'informe *turba* di convitati e, nel ms. C., il pungente *alto suono* di v. 30. Il tutto ricorda le nozze ferali di Psiche, narrate da Apuleio ne *Le metamorfosi* (IV.33-35): «Iam feralium nuptiarum miserrimae uirgini choragium struitur, iam taedae lumen atrae fuliginis cinere marcescit, et sonus tibiae zygiae mutatur in querulum Ludii modum cantusque laetus hymenaei lugubri finitur ululatu et puella nuptura deterget lacrimas ipso suo flammeo. (...) et lacrimosa Psyche comitatur non nuptias sed exequias suas.» La sirma invece, come avveniva nella strofa precedente, è concitata e cadenzata dall'alacre polisindeto: si ha l'apparizione di madonna-aurora, presto freddata dallo schietto settenario in cui il marito ricompare baciandola e accaparrandosi senza

particolari meriti il pegno giustamente agognato dal poeta. Tale str. è per intero presa in considerazione da Col. (pp. 129-130), il quale ne evidenzia il clima trasognato prodotto dai tre congiuntivi in rima: «la protratta descrizione del convivio nuziale trascolora dalla festosa scena allegorica iniziale a quella del bacio – culmine degli epitalami classici – attraverso una complessa graduazione sintattica («liete danze *veggio* io... et una istessa face... e... Donna *apparir*, che... *raccoglia*, e [sott. *veggio*] ch'altri... *toglia*... e... *ne coglia*»), in cui i cong., sintatticamente illogici, spostano la dolorosa rievocazione su di un piano irreale, rispondendo in ciò ad un moto che è ad un tempo di pudore e di rattenuta ripulsa (si noti che nelle subordinate della astratta figurazione allegorica è tenuto sempre il modo indic.).»

29. *Po...*: sineddoche classica e in voga nel Petr. (p. es. nella famosa canz. *Italia mia*, *Rvf* 128, 5-6), per cui il fiume indica la regione o la città che attraversa, in questo caso Ferrara dove si trovava la Bendidio. La citazione del dato reale introduce una quartina mondana. – 29. *Letizia e Pace*: l'accostamento di Letizia e Pace personificate non trova precedenti nella tradizione volgare.

30-32. *Imeneo...*: dio delle nozze e loro protettore, ritratto a più riprese nelle *Met.* di Ovidio: nel quarto libro accompagna la festa di Perseo e Andromeda al fianco di Amore, reggendo fiaccole e profondendo aromi mentre aleggiano i suoni delle lire e dei flauti. La presenza di Imeneo, delle fiaccole, del canto e delle danze è ovviamente anche in Catullo LXI, 11-15. L'esclusione dell'io dal giubilo può forse derivare dal Boiardo, «Misero me, che ogn'altro in lieta festa, | in lieti soni e danzie se diletta, | e l'alma mia pensosa sta dispetta, | né dove è gente alegra mai se aresta.» (*Amorum libri*, 76, 1-4). – 30. *dolce suono*: verso lavorato dall'autore: dall'etero *chiaro suono*, all'*alto suono* di C., al conclusivo *dolce suono*, dove l'agg. *dolce* va a rimpolpare la casistica di voci positive sopraccitate. Sulla base della dolcezza del canto imeneo può risaltare maggiormente la funebre reazione dell'io, sì da ottenere il massimo effetto controepitalamico.

31-33. *Chiama la turba... Funebri pompe*: linguaggio simile, ma in altro contesto, al son. Os. 102, 4-8. – 31. *turba*: termine portato al successo da Dante, che lo impiega con connotazioni diverse nei tre regni ultraterreni. Il *turba* tassiano trasmette un evidente senso d'irriverenza nei confronti

dei convitati, convulsamente intenti nei loro *diletti* mentre il poeta langue in solitudine. – 32. *Liete danze*: le danze cortigiane otterranno sviluppo autonomo nei graziosi sonetti sul ballo (Os. 38-42). – 33. *Funebri pompe*: sintagma dotato di rilevanza già nelle *Eteree*, in quanto segnava a fine raccolta un punto letale nella vicenda amorosa e poetica. Il raro accoppiamento conosce nell'Aretino dell'*Orazia* un impiego analogo, fungendo da contraltare ad un evento nuziale (At. I, 82-84); all'origine della coppia vi è ancora, probabilmente, il brano di Apuleio sopraccitato, in cui troviamo (ma non in posizione ravvicinata) sia *funerei* che *pompae*; si aggiungano anche le ovidiane nozze di Tereo e Progne, affini per tetra ambientazione, dato che non presero parte né Imeneo né le Grazie, bensì le Furie: «Eumenides tenuere faces de funere raptæ.» (*Met.*, 6.430).

33-34. *ed una... accesa*: come bruciano le fiaccole nuziali, così brucia di dolore il poeta.

35-36. *E, come Aurora... Donna apparir*: l'epifania aurorale della sposa pertiene all'epitalamica greca, come dimostra Teocrito nella descrizione di Elena, futura moglie di Menelao: «È bello il volto che l'aurora sorgendo fa apparire, veneranda Notte, come la candida primavera alla fine dell'inverno; così anche l'aurea Elena appariva in mezzo a noi.», *Idillio XVIII*, 26-28. Il levarsi dell'Aurora da oriente ritorna nel son. Os. 166, 3-4 dove, non per pura casualità, si parla nuovamente di Elena (sebbene la suggestione non sia teocritea ma provenga dall'*Aen.* II, 568-569): la parentela semantica fa ben pensare che il T. si appoggi in questo luogo della canzone su Teocrito, piuttosto che sui *Rvf* 239, 1 o 291, 1, presentanti Laura-Aurora. Il motivo greco viene tradotto secondo il raffinato linguaggio ariostesco, da OF 15.81: «Era già l'altra aurora in cielo ascesa», in cui spicca il latinismo *ascesa* (fonte ottimamente rilevata da Col. a p. 161). Concreto, infine, anche il legame rafforzativo con lo stilnovo, il cui angelicale *apparir* della *donna* ne costituisce una prerogativa nonché uno stilema essenziale.

37. *I rai...: la nuova immagine creata dall'autore mostra la donna nell'atto di socchiudere gli occhi timidamente, così da impedire l'emana-zione dei bei raggi che da questi s'irradiano e trattenendo a sé il brillante luccichio.* – 37. *raccoglia*: in tradizione «La forma palatale “raccoglia” 3^a sing. cong. ricorre specialmente in rima» (Vit., p. 630): non è tuttavia molto frequente. Tasso la impiega discretamente in poesia e in un paio di occasioni anche nelle *Lettere*.

38-40. *E ch'altri... ne coglia*: l'altro, contrariamente all'io dei vv. 5-6, ottiene il bacio dalla fanciulla, il *pegno gentil*. La sposa novella è ritratta in modo soave e ingenuo, *vergognosa in atto* (in modi vergognosi) e dal viso *intatto*, ossia mai baciato: difatti lo sposo ne coglie *i primi fior*. La sua azione, oltre che immetitata, pare prevaricante in quel bacio strapappato (*toglia*): in questi versi, insomma, traspaiono sentimento e punto di vista dell'io. Sulla forma palatale in *-oglia* del verbo si pronuncia Ser., p. 198: «A proposito dei due tipi più importanti, i congiuntivi *coglia* e *toglia*, ho altrove notato come fino al Cinquecento il condizionamento della rima sia decisivo: ma una volta innestato il processo, forme del genere assumeranno una tipica connotazione aulica [...] e saranno adoperati come semplici ingredienti della grammatica poetica»: T. obbedisce al condizionamento rimico. Ad ogni modo il poeta non opera particolari distinzioni tra le forme al congiuntivo in *-oglia* e in *-olga*, usandole equiparata mente sia in poesia che in prosa. — 39. *Pegno gentil*: conio tassiano che ritorna solamente in Os. 38, 8, dove ad essere *pegno gentile* è la mano dell'amata stretta dal poeta, privata per l'occasione del petrarchesco *leggiadretto guanto* (*Rvf* 199, 10) che la copriva sempre. Il verso formato da «sintagmi nominali non coordinati, in cui il secondo risulta complemento specificativo del primo» è «comunissimo» (Col., p. 191).

40-42. *primi fior...*: è adombrato il motivo catulliano (*Carm. LXII*, 39-47) che sarà esplicitato nel terzo verso del son. seguente (Os. 26). Prima di giungere al T., il passo di Catullo ha influito su Poliziano, *Stanze* I.78 e sull'Ariosto, *OF* I.42-43, com'è stato studiato da Pozzi (*La rosa*, cit., pp. 69 sgg) e da S. Jossa (*Proposte per una lettura dell'intertextualità tassiana*, in «Filologia e critica», XXII, 1997, pp. 109-112). Da notare che il v. 4 del son. 26 «Che spieghi il seno aperto a' caldi rai» è un calco diretto, sinora non rilevato dalla critica, dal Poliziano or ora citato: «ardisce aprire il seno al sol la rosa». Tasso in questi versi rappresenta le labbra vermicelle della donna che spiccano tra la candida carnagione delle guance, rievocando specificamente il son. Os. 19 in lode alla bocca dell'amata, dove il quarto verso, «... le rose fiorir tra neve e brine», era riferito alla carnagione delle gote; si perpetua l'uso avviato da Petr. in *Rvf* 220, passo non lontano da quello tassiano visto che all'elemento spinoso rispondeva quello tenero delle *brine*: «... e 'n quali spine | colse le rose, e 'n qual piaggia le brine | tenere e fresche...?» (vv. 2-4). Tramite condensazione

aggettivale, il poeta sfocia nel sinestetico *molli brine*, unità sintattica del tutto nuova.

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	
Umor sì dolce e 'l caro mel t'involi?	
Non hai tu da ferir saette ed arco?	48
Ben fosti pronto in saettarmi al varco,	
Allor che per vaghezza incauto venni	
Là 've spirar tra le purpuree rose	51
Sentii l'aure amoroze;	
E ben piaghe da te gravi io sostenni,	
Ch'aperte e sanguinose	54
Ancor dimostro a chi le stagni e chiuda;	
Ma trovo chi l'inaspra ognor più cruda.	

La strofa si estende attorno alle proprietà dell'ape, insetto che ha in sé il dolce e l'amaro: la fronte è infatti colma di termini legati alla dolcezza, concentrati soprattutto nel v. 47 che funge da confine con la sirma, mentre quest'ultima è irta d'accenti acuminati che trovano il loro vertice, com'è consuetudine nella canzone, nell'ultimo verso della strofa (v. 56 *inaspra*, preparato a sua volta da *intorno*, *industre*, *involi*, *incauto*). Non sorprende che la fronte sia dedicata ad Amore e alla donna mentre la sirma all'io.

43. *fiori...*: attraverso la ripresa lessicale di *fior* (v. 40) e il nuovo paragone floreale, la III strofa si prolunga nella IV.

43-47. *voli...* *involi*: costruzione che procede a ritroso dalle rime: i rimanti, infatti, sono disposti a specchio attorno al perno del v. 45, per cui i precedenti v. 43 e v. 44 hanno per tema il volo (*volo*) e il cibarsi (*cibi*), mentre i successi 45 e 46 il cibo (*delibi*) e il volo furtivo (*involi*).

44. *Qual ape...*: più che «allusione anacreontica» (Basile, *Rime*, p. 34) o pseudo-teocritea, l'immagine vagamente onirica sembra derivata dal Tansillo, *Canz.* V 118, 3-5: «... non olraggi | ai fiori de le guance, ove, qual ape | se 'n vola Amor...» o dall'alessandrino *Leucippe e clitofonte* di Achille Tazio (II 7), che tornerà così rimodulato nell'*Aminta*: «...quando un'ape ingegnosa, che cogliendo | sen' giva il mel per que' prati fioriti, a le guancie di Fillide volando, | a le guancie vermiglie come rosa, | le morse

e le rimorse avidamente: | ch'a la similitudine ingannata | forse un fior la credette. [...] Né l'api d'alcun fiore | coglion sì dolce il mel ch'allora io colsi | da quelle fresche rose...» (443-495). Parentela forte, poiché Amore vola a guisa d'ape attorno alle guance, quando nell'anacreontica viene punto dall'aculeo dell'insetto e, dolorante, si rifugia presso la madre Venere che approfitta per mostrargli l'analogia con le sue frecce. Nell'*Aminta*, dove l'ode in questione viene ripresa direttamente, l'adesione al modello è maggiore: così dimostra il ragionamento del satiro (724-736), che mantiene il paragone tra la puntura dell'ape e quella di Cupido (che vola, ma non a guisa d'ape), e così dimostrano le parole di Dafne (1613-1619). Tasso pare voglia tutelare il primato d'imitazione (vd. capello), dal momento che l'immagine non era sfuggita al Guarini nel *Pastor fido* (at. II, sc. 1.210-230). Ulteriori sviluppi si avranno, infine, nelle quartine del son. Os. 70, e nel madrigale di *Rime* 255 dove, per dirla con Dante, l'ape cede alla zanzara.

– 44. *ape industre*: ricorda Poliziano, *Stanze* I.25: «e la ingegnosa pecchia al primo albore | giva predando or uno or altro fiore». Nel cit. son. tassiano 70, 4, il poeta mantiene l'agg. polizianeo: «ape ingegnosa». *Industre* è classificato tra i latinismi da Col. (p. 162) e come «agg. non comune in poesia (epiteto tradiz. delle api è «ingegnose»; Poliz., Lorenzo); qualche ess. in Ariosto (*Fur.* VII XI 2, X XCVI 4, XI LXXV 2), ma attribuito a persone (*Fiorentini, scultori, pittori*), e così pure in *Lib.* XV XXX 2 («i naviganti i.»); *industre ape* sarà sintagma ripreso dal Frugoni (GDLI)».

46-47. *Deh... involi*?: l'interrogazione riecheggia Della Casa, son. 30, 7-8: «Deh come il signor mio soffra e consente | del suo laccioul più forte altri disarmi?», non lungi a sua volta da *Rvf* 231, 13-14: «ma tu come 'l consenti, o sommo Padre, | che del tuo caro dono altri ne spogli?». – 46. *delibi*: «gusti (ma con connotazione sessuale)» (Basile, *Rime*, p. 34). – 47. *Umor... mel*: alla nota dizione *umor sì dolce* si accosta per chiasmo il nuovo *caro mel* (ancora in *Rime* 873, 9).

48. *Non... arco*: l'ardita domanda è mero frutto dell'originalità tassiana: l'io chiede ad Amore se non sia fornito di vere e proprie frecce da scoccare contro il marito.

49-56. *Ben fosti...*: come al v. 12 (a cui si rinvia), la locuzione introduce una certezza, qui relativa alla tempestività di Amore nell'aver catturato il poeta: alla felice condizione passata fa seguito quella dolorosa del presente (*E ben...*, vv. 53-56). Si noti che la differenziazione tra i due stati temporali è evidenziata anche dai rimanti *venni* e *sostenni*, con uso del

passato remoto molto raro nella canzone; l'afflitione presente è invece attualizzata e prolungata tramite gli avverbi *ancor* e *ognor*. — 49. *al varco*: attacco *al varco* anche nel son. 56, 11.

51-52. *purpuree...* *Sentii*: prolungamento del verso, e del ricordo ad esso vincolato, tramite le uscite in doppia vocale. — 51-52. *purpuree rose...* *aure amoroze*: la prima coppia indica *le labbra*, come riferisce T., con ripresa e allargamento del v. 42. Ma il sintagma polisemico può anche valere come 'roseto' o 'giardino'. Medesimo surplus di significato per il petrarchesco *aure amoroze* (*Rvf* 142, 5) indicante, oltre *le parole* (come informa T. nell'*esposiz.*), il vento primaverile del tempo dell'innamoramento, e rivelandosi dunque ideale nella creazione del contrasto tra l'età trascorsa e l'età corrente. I due versi sono legati dal chiasmo di aggettivi e sostantivi, coadiuvati dalla liquida *r* allitterante.

55. *stagni e chiuda*: i verbi posizionati in conseguenza logica creano un sintagma del tutto originale. *Stagni* significa «fermare la fuoriuscita di sangue da una ferita [...] provocandone la coagulazione per lo più mediante un tampone», oppure «Cessare di scorrere, in partic. di fuoriuscire da una ferita; coagularsi (il sangue)» GDLI. Questo uso è ricorrente in prosa, come attestano Cellini (*Vita* I.49), Bandello (*Novelle*, III.61) e Ramusio (*Navigazioni di I. Carthier*, narraz., cap. 7.3), mentre in poesia il verbo è di norma impiegato nell'accezione che indica le acque stagnanti, così come nei due casi di Dante, *Inf.* 9, 112 e 20, 66: unica eccezione per il *Furioso*, laddove Angelica medica Medoro e ne «stagna il sangue» (19.22).

56. *inaspra...*: il chioccio verbo trova il suo massimo splendore con T. e Marino. Si cfr. Della Casa, son. 21, 5-7: «Da lor fui pria trafitto; e con queste armi | chiuda le piaghe mie colei ch'aprille, | o l'inaspri e m'uccida» e del medesimo autore il son. successivo, vv. 12-14: «...ella m'aprio | con dolci piaghe acerbe il fianco ed ella | vien che le uccida o pur le sani e chiuda.» da cui T. svelle il verbo *chiudere* in punta di verso nonché il collocamento in dittologia.

Lasso! il pensier ciò che dispiace e duole	57
A l'alma inferma or di ritrar fa prova,	
E più s'interna in tante acerbe pene;	
Ecco, la bella donna in cui sol trova	60
Sostegno il core, or, come vite suole	
Che per sé stessa caggia, altrui s'attiene:	
Qual edera negletta or la mia spene	63

Giacer vedrassi, s'egli pur non lice	
Che s'appoggi a colei ch'un tronco abbraccia.	
Ma tu, ne le cui braccia	66
Cresce vite sì bella, arbor felice,	
Poggia pur, né ti spiaccia	
Ch'augel canoro intorno a' vostri rami	69
L'ombra sol goda e più non speri o brami.	

Strofa che non risente della consueta bipartizione tra fronte e sirma ma, dei tre momenti di cui è costituita, il primo è proposizione psicologica illustrante l'internarsi delle pene (vv. 57-59), a sua volta generatore dell'immagine centrale della vite-olmo che pare nascere dalle profondità mentali dell'io (60-65); la visione della massima unione tra i coniugi equivale ad un massimo di afflizione lirica e sentimentale (si osservi come la simultaneità degli eventi sia perfettamente rimarcata dall'avv. *or*, in parallelo ai vv. 61-63), il tutto sintatticamente interpretato dall'ambivalenza delle frequenti inarcature, le quali, se da una parte vogliono legare la Bendidio al conte, dall'altra mimano il singhiozzare dell'io'. 'Io' che, tuttavia, proprio dall'abiezione trarrà la forza della rivalsa poetica (vv. 66-70). Anche Col. (p. 286) nota un forte legame tra sintassi e contenuti, per cui «sembra» che l'iperbato dei vv. 60-65 sia «adibito a mimare, sul piano sintattico, il sinuoso movimento attorcente dei due figuranti vegetali che dominano la scena, la vite e l'edera»: infatti «il verbo della comparativa, *suole*, sottintende un infinito *attenersi* che non è supponibile finché non compare quello principale, *s'attiene*».

57-59. *il pensier... più s'interna...*: acuta osservazione dei meccanismi psichici, per cui più si tenta di fuggire da un problema mentale, più ci si ritrova invischiali: l'anima, di conseguenza, è come rallentata in una sorta di degenera (*inferma*, v. 58). Il forte ed emblematico parasintetico *internarsi* 'approfondirsi interiormente' è desunto da una elucubrazione petrarchesca: «Questo pensava; e mentre più s'interna | la mente mia, | veder mi parve un mondo | novo» (*Tr. Etern.*, 19). – 59. *acerbe pene...*: l'agg. *acerbe* non è casuale data l'ambientazione vegetale. Anche nei versi successivi si legge la compenetrazione di elementi vegetali ed elementi umani, grazie all'uso di vocaboli a plurima connotazione: v. 65 *abbraccio* al *tronco*, v. 66 le *braccia* dell'albero.

60. *Ecco...*: introduce l'istante epifanico che occupa la seconda parte della strofa.

60-62. *la bella donna... altrui s'attiene*: il brano citato dal T. in *esposiz.* proviene da Catullo, LXII, 49-56: «Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo, | numquam se extollit, numquam mitem educat uvam, | sed tenerum prono deflectens pondere corpus | iam iam contingit sumnum radice flagellum; | hanc nulli agricolae, nulli coluere iuvenci: | at si forte eadem est ulmo coniuncta marito, | multi illam agricolae, multi coluere iuvenci: | sic virgo dum intacta manet...». Il paragone *Ut vidua...vitis... sic virgo* è ribattuto dai versi 60-62 del T., i quali propongono dapprima la donna e poi la pianta d'uva: i termini del confronto sono tradotti in *Ecco, la bella donna... come vite*. La figura è utilizzata da T. in altri canti epitalamici, per es. nella canz. *Già il notturno sereno* (Rime 569), scritta per le nozze di Marfisa d'Este avvenute il 5 giugno 1578.

63-65. *Qual edera...:* è l'edera del felice carme LXI, 31-35: «Ac domum dominam voca | coniugis cupidam novi, | mentem amore revinciens, | ut tenax hedera huc et huc | arborem implicat errans.» Il topico ed imperativo estratto era inserito in un contesto gioioso, dove l'edera errante, indicante la sposa, trovava stabilità e sostegno nell'abbraccio al marito-olmo. Nella canzone tassiana è invece l'io ad immedesimarsi nella pianta di edera, errabondo poiché impossibilitato ad abbarbicarsi all'amata: il peggiorativo *negletta* suggella l'inversione dei motivi catulliani. Intervengono pure i vv. 97-104 del medesimo carme: «Non tuus levis in mala | deditus vir adultera, | probra turpia persequens, | a tuis teneris volet | secubare papillis, | lenta sed velut adsitas | vitis implicat arbores | implicabitur in tuum | complexum...». Il lieto polittoto agglomerante *implicat-implicabitur* viene innovato e complicato ipotatticamente tramite la personale intrusione dell'io-poeta, quale *edera negletta* (il sintagma è del T.) ai piedi dei coniugi. L'innovazione del sostrato catulliano si attua, com'è d'uopo anche nella *GL*, fraseggiando con la tradizione volgare (operazione simile a v. 35): il raro paragone è infatti anche nell'*Arcadia* di Sannazaro: «Qual tauro in selva con le corna mutile, | e quale arbusto senza vite o pampino, | tal sono io senza te, manco e disutile» (*Ecloga* 12.176) e nell'*OF* 10.9: «... che senza amante | sareste come inculta vite in orto, | che non ha palo ove s'appoggi o piante», passo che il commentatore L. Caretti (*Orlando furioso*, Torino, Einaudi, 1966) fa risalire esattamente al Catullo di LXII, 49; passo che investe anche l'*Aminta* dei vv. 242-245: «Veder puoi con quanto affetto | e con quanti iterati abbracciamenti | la vite s'avviticchia al suo marito». — 62-65. *caggia...:* i versi

seguono l'alternanza verticale *caggia*, *s'attiene*, *giacer*, *s'appoggi*, coronata dall'armonico *abbraccia* di fine periodo. Il cong. *caggia* è un'antica forma adottata da Cavalcanti e Dante (dove convive con *cada*), che «arriva senza soluzioni di continuità al XIX secolo» (Ser., p. 194). Se nell'Ariosto *caggia* è sistematicamente soppiantato dal moderno *cada* (*caggia* ricorre due sole volte nell'intera opera dell'autore), nel Tasso e nel Marino le due forme sono sostanzialmente intercambiabili (si vd. anche Vit., pp. 692-693).

66-68. *Ma tu...* *Poggia pur...*: opposti al v. 48. — 68. *Poggia pur...*: sembra che sia l'olmo ad aver bisogno del sostegno della vite, conclusione che non fa altro che ribadire le eccelse qualità della donna.

69-70. *augel canoro...*: antico e diffusissimo *topos* con il quale si indica il poeta e la sua attività. L'accostamento di *augel/augei* all'agg. *canoro* debutta col Caro, *Trad. dell'Eneide* 7.51, dove non era però riferito al poeta, mentre il T., suo primo imitatore, ne fa un proprio stilema nell'ambito delle *Rime*, poi tramandato al Marino. Il cantare all'ombra non deve essere interpretato come semplice sinonimo di condizione aberrata in cui giace il poeta, discreto ed estraniato compositore al margine dei consorti: nella sua ideologia vagamente trobadorica, per cui la segretezza è d'obbligo, il permesso del canto all'ombra dell'amata costituisce già di per sé il raggiungimento di una meta, di un premio: si cfr. ad es. Os. 121, 12 e, con maggior rilevanza, il madrigale 136, 5-6: «e ristoro | Sia quest'ombra a l'ardor che stilla in pianto», chiarito dal T. nell'*esposizione*: una delle leggi d'amore *dimostra il premio, il quale è d'ombra: né si promette altro ristoro*. — 69. *canoro*: latinismo non petrarchesco che nell'Os. torna a 89, 9 e in canz. 104, 131; «la relativa circolazione dell'agg. nel Cinquecento è in genere connessa con l'imitazione (o quantomeno con l'allusione) di Hor., Carm. II 20 («canori cigni» in *Fur. XXXVII XIII* 3; Tansillo 139 5 [ed. Fiorentino]; *Rime* 468 1; 1348 65); è caratteristico di Tasso il riuso in contesti di intonazione più bassa, tanto da trasformare l'agg. in tessera madrigalesca: «canori augelletti» 195 3; «volavano... or questi baci or quelli, / quasi canori vezzosetti augelli» 465 8. [...]» (Col., p. 157).

Né la mia donna, perché scaldi il petto	
Di novo amore, il nodo antico sprezzi,	72
Che di vedermi al cor già non l'increbbe,	
Od essa che l'avvinse essa lo spezzi,	
Però ch'omai disciorlo, in guisa è stretto,	75
Né la man stessa che l'ordio potrebbe.	

E se pur, come volle, occulto crebbe
 Il suo bel nome entro i miei versi accolto, 78
 Quasi in fertil terreno arbor gentile,
 Or seguirò mio stile:
 Se non disdegna esser cantato e colto
 Da la mia penna umile, 81
 E d'Apollo ogni dono in me fia sparso
 S'Amor de le sue grazie a me fu scarso. 84

La fronte continua il dibattito tra presente e passato, dibattito che la replicazione antitetica non potrebbe illustrare meglio: *novo-antico* più *avvinse-spezzi* e *sciorlo-ordio* in chiasmo. I versi, come enunciato dagli attacchi Né (71), *Che* (73), *che* (74), Né (76), sono a specchio attorno al perno centrale *Od*, v. 74. Nella sirma viene meglio delineato il proposito poetico fissato precedentemente ai vv. 68-70, con l'ausilio di importanti varianti che toccano il v. 80: da *hor seguia in ciò suo stile* di *C.* all'*or seguirò mio stile*, balza all'occhio la proiezione nel futuro del proprio disegno poetico, con il cambiamento di *seguia* in *seguirò*, unica coniugazione al futuro assieme al *fia* di 83! La variante *suo stile* → *mio stile* mette l'accento sul compito del poeta, qualora madonna non *disdegni d'esser cantata*.

72. *nodo antico*...: il proverbiale nodo amoro, già duecentesco e poi in *Rvf* 175, 1-4 ecc.; dai *Fragmenta* T. sottrae anche il caratteristico agg. *antico*. Il legame tra poeta e amata è fortissimo (osservabile anche a livello sintattico grazie al chiasmo succitato), come dimostra il son. 36, dove *Dice d'aver più caro il legame tolto a la sua donna, di quello che lega il corpo all'anima*.

74-76. *l'avvinse... l'ordio*...: essenza dellacasiana, che tocca anche il congedo, da *Rime* 69, 9-11 «Lasso, ché di tal laccio Amor mi strinse | ch'a snodarlo convien che si discioglia | lo stame, con cui 'l ciel quest'alma avvinse», comprovata dalla variante *sciorlo* *C.* → *disciorlo* *Os.* e dalla struttura chiastica evidente anche nel modello. – 75. *disciorlo*: voce del verbo *disciorre* 'disciogliere'; «ricorreva in versi specialmente, ma anche in prosa» (Vit., p. 348); tale variante sincopata è considerata più letteraria rispetto alla forma *disciogliere* (cfr. sempre Vit. a p. 420). – 75-76. *Però... potrebbe*: iperbato complicato da interpolazione di proposizioni secondarie, «notevole specialmente» per «l'anticipazione del verbo retto» (Col., pp. 258-259). – 76. *ordio*: 'ordì'; già «nell'assemblaggio del Chigiano» T. rifiutò queste «forme arcaizzanti». «Sopravvive solo *ordio* [di questo luogo], e in una canzone la cui stesura [sempre a livello del ms. *C.*] non è

affatto definitiva (manca la prima stanza e quella dove figura la forma epitetica è sprovvista di due versi)» (Col., pp. 92-93); tuttavia l'epitesi non viene rettificata nell'*Os*.

78. *Il suo... miei versi*: verso a struttura progressiva; vedine altre occorrenze in Col., p. 196.

79. *arbor gentile*: il nome della donna. Ma sussiste un legame con la pianta di alloro sacra ad Apollo, come voleva Petrarca in *Rvf* 60, 1: «L'*arbor gentil*, che forte amai molt'anni». L'apollinea fonte petrarchesca è dunque solidale con l'impegno artistico prefissato dal T. Interessante, infine, il rapporto sequenziale tra *fertil terreno* e il suo prodotto naturale, l'*arbor gentile*, il tutto a chiasmo.

80. *mio stile*: 'costume, comportamento', con ovvia allusione allo stile poetico; altro prelievo petrarchesco: «...Amor s'ingegna | ch'i' mora a fatto, e 'n ciò segue suo stile» (*Rvf* 184, 3-4); così anche nell'*Aminta*, nel momento in cui Dafne si rivolge ironicamente a Silvia: «Segui, segui tuo stile, | ostinata che sei.» (v. 297).

81. *cantato e colto*: *cantato* richiama l'*augel* di v. 69, mentre *colto* è un bel doppio senso, legato sia allo stile poetico che a *fertil terreno*. Numerosi, come nella stanza precedente, i vocaboli polisemici.

83-84. *E d'Apollo... S'Amor*: la coppia di versi è un marchio del giovane T., analoga alla prima quartina dell'etereo son. XXXVIII: «Ben per tuo danno in te sì larga parte | del suo divino spirto Apollo infonde; | e i doni suoi, perché tu sol n'abonde, | sì scarsamente a noi versa e comparte»: in lode a Scipione Gonzaga, favorito da Apollo al contrario degli altri accademici. È dunque rilevante che nella canzone il T. si alleghi questa prospettiva, mostrando nuova ed alta consapevolezza poetica. La chiusa strofica in anastrofe (v. 84) è propria dello stile tassiano, come abbiamo già puntualizzato al v. 28 di questa canzone.

Canzon, sì l'alma è ne' tormenti avvezza	
Che, se ciò si concede, ella confida	
Paga restar ne le miserie estreme.	87
Ma se di questa speme	
Avien che 'l debil filo alcun recida,	
Deh, tronchi un colpo insieme	90
Ch'io 'l bramo e 'l chiedo, al viver mio lo stame	
E l'amoroso mio duro legame.	

A conclusioni simili, ma con linguaggio e sintassi più morbidi, giunse il Della Casa nel son. 21, 11-14: «anzi, quanto m'è il raggio suo negato, | tanto 'l mio stame lei, che 'l torce e stende, | prego raccorci o fermi il fuso o tarde.» Ipotatticamente contorto e imperativo il Tasso (iperbato ai vv. 88-89 e autoritario al v. 90). Tornano parole importanti già usate (*alma, tormenti, speme, e amoroso*) così da creare un sunto testamentario. La tematica del legame che ha attraversato l'intera canzone viene infine dotata di significato escatologico, soprattutto grazie all'implicito riferimento mitologico alle Parche.

85. *alma... avvezza*: espressione decontestualizzata dal rispetto di Poliziano, *Rime* 38, 3: «ché l'*alma* è già sì a' *tormenti* *avezza*».

89. *debil filo*: «Sì è debole il filo a cui s'attene | la gravosa mia vita» è il famoso incipit della canz. 37 di Petrarca, verso che non ebbe ulteriori sviluppi in poesia fino a questa coraggiosa ripresa del T., coraggiosa per due motivi: primariamente per via delle prosaiche parodie dell'Aretino, nei vari *Discorsi ad ambientazione pepata*, e del Luigini nel *Libro della donna*; secondariamente per il capovolgimento dell'incipit in explicit. Ma il reimpiego è autorizzato dalla tematica contingente nonché dalla lontananza dell'amata, dal momento che pure nella canzone petrarchesca Laura si trovava altrove. Nel T. ancora in *Rime* 427, 6.

89-93. *alcun recida...*: nel son. Os. 86 la mano della donna, nascosta dal guanto, assume di nuovo il potenziale *ufficio* di Parca. – 90. *tronchi*: richiama i paragoni vegetali inscenati in precedenza.

Loris TROTTI
Università di Friburgo
loris.trotti@unifr.ch
lor.trotti@hotmail.com

