

VALERIA 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  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VALERIA DI IASIO

*I sonetti VI, VII e VIII del Chigiano: le ragioni (aperte) di una serie*

*L'intervento, secondo il modello esegetico della lettura, attraversa i sonetti VI, VII e VIII del Chigiano per indagare le dinamiche relative alla loro disposizione nella zona incipitaria della raccolta (senza tralasciare il loro rapporto con i testi 'eteri' e la successiva trasformazione che tale sezione subirà nella stampa 85) così come specifici aspetti testuali, sia tematico-contenutistici che stilistico-retorici. Il fine è quello di descrivere, seppur in modo circoscritto, la sperimentazione di una lingua lirica matura e, al contempo, la messa a punto di una precisa, anche se transitoria, regia macrotestuale.*

A vent'anni dalla fondamentale edizione critica delle rime d'amore secondo il cod. Chigiano L VIII 302, dopo gli studi di Martignone<sup>1</sup> e Martini,<sup>2</sup> rispettivamente dedicati alla struttura narrativa del codice manoscritto e della stampa Osanna e in attesa di leggere l'edizione critica dell'unica stampa avallata dall'autore, il discorso sulla tormentata vicenda delle rime tassiane, con particolare riferimento allo snodo fondamentale rappresentato dal Chigiano, non pare ancora esaurito.

Se pure la lingua del Tasso lirico è stata efficacemente ritratta nei suoi movimenti evolutivi dal virtuoso lavoro di Davide Colussi,<sup>3</sup> rimangono ancora in gran parte taciute le ragioni più intime che riguardano non solo lo stile, organicamente inteso come insieme di fattori contenutistici e formali, ma anche le fonti, le più sottili relazioni intertestuali e il complesso insieme delle varianti d'autore.<sup>4</sup> Sebbene sia legittimo interrogarsi sull'effettiva utilità di un commento ai testi del Chigiano, che rappresentano pur sempre un progetto scartato da Tasso, pare sicuramente giustificabile rileggere ancora il canzoniere con l'intenzione di porlo a sistema con il resto dell'universo poetico tassiano in modo più puntuale di quanto fatto sino ad ora. Se poi si considera in che misura la raccolta testimoni, come dimostrato da Colussi,<sup>5</sup> forse il più radicale tra i vari e diversi momenti di revisione e selezione della lirica d'autore, diventa fondamentale chiedersi quali siano i processi attraverso cui viene condotta tale operazione in rapporto, ancor prima che con la tradizione lirica, con il complesso delle vicende poetiche tassiane. Se da un lato, infatti, è noto il fondamentale apporto delle *Eteree*, specialmente per quanto concerne il canzoniere di Lucrezia, ovvero la prima parte del manoscritto, e se è noto allo stesso modo il progressivo perdersi dell'ossatura narrativa nella seconda parte, è necessario ribadire con particolare forza la rilevanza e il ruolo di quei testi che, prodotti appositamente per il canzoniere oppure già presenti nelle stampe 'pirata' dei primi anni ottanta, trovano proprio nel Chigiano la prima meditata e voluta collocazione d'autore.<sup>6</sup> Questo complesso insieme di stimoli e di interazioni, spesso dal carattere marcatamente intertestuale, rappresenta di fatto quello che, della lirica tassiana, viene per la prima volta 'messo a testo' in ambito lirico dopo l'infelice chiusura del primo cantiere gerosolimitano.

Il Chigiano quindi, con il suo carattere di progetto strutturato, almeno nelle intenzioni, ma di fatto non concluso, rappresenta una sfida critica per lo studioso che si vuole cimentare nell'esegesi della lirica tassiana. Per questo motivo, i testi devono essere colti secondo una dimensione dinamica che sappia mettere in dialogo sia la storia testuale che precede la provvisoria cristallizzazione del canzoniere manoscritto sia quella che segue. Tale ottica deve

<sup>1</sup> V. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, «Studi tassiani», XXXVIII (1990), 71-128.

<sup>2</sup> A. MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», IX (1948), 78-121.

<sup>3</sup> D. COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011.

<sup>4</sup> Si ricordi a questo proposito V. MARTIGNONE, *Varianti d'autore tassiane: un sondaggio sulle "Rime amorose"*, «Italianistica», XXIV (1995), 427-35.

<sup>5</sup> COLUSSI, *Figure della diligenza...*, 11 e ssg.

<sup>6</sup> Ancora MARTINI, *Amore esce dal caos...*, e MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane...*

naturalmente valere tanto per i dati relativi alla struttura del libro quanto per quelli relativi al carattere dei testi e alla declinazione di tale carattere nell'ambito della messa a punto della struttura del canzoniere amoroso, senza mai tralasciare il confronto diretto con il processo correttorio a cui vengono sottoposti i testi prima di essere ammessi nel libro stesso.

Partendo dal presupposto che la 'lettura' del testo lirico rappresenta lo strumento ideale per indagare le più sottili dinamiche testuali senza perdere di vista il contesto all'interno del quale sono collocate, in questa sede si è scelto di attraversare più testi privilegiando, al discorso sul singolo, la messa a fuoco di processi e relazioni sviluppati prevalentemente lungo l'asse diacronico. Il caso della piccola serie composta dai sonetti VI, VII e VIII si presta bene a queste intenzioni, non solo per la sua posizione a ridosso della zona incipitaria della raccolta, per il suo rapporto con i testi 'eteri' e per la trasformazione della disposizione di questi testi nella stampa **85** ma anche per alcune sue peculiarità formali e retoriche.<sup>7</sup> Questo insieme di elementi permetterà di comprendere in che modo essi rappresentino *in nuce* almeno alcuni tratti distintivi delle tendenze evolutive che riguardano la stagione più matura della lirica tassiana. Proprio per questo, quindi, ulteriori dati rilevanti sulla natura più intima delle scelte autoriali verranno dalla discussione di alcune varianti e, ove legittimo, da qualche caso di interferenza con il testo della *Liberata*. Non sarà superfluo ricordare nuovamente che il manoscritto, e quanto in esso accolto rispetto alla lirica fino a quel momento prodotta, deve essere considerato come momento significativo non solo se valutato in sé ma anche, e forse soprattutto, in prospettiva, come punto ideale a partire dal quale il baricentro delle cure tassiane si sbilancia di fatto, e per lungo tempo, dall'epica alla lirica. A maggior ragione, gli equilibri propri della sezione incipitaria rappresentano quindi un vero e proprio trampolino di lancio per tentare di comprendere globalmente le logiche che governano la progettazione del canzoniere amoroso, soprattutto considerando come di volta in volta, dalla silloge eterea alla stampa Osanna, tale sezione venga rivista e ricalibrata, e con essa ristrutturata e rimodulate le logiche strutturali e narrative relative. Per questo motivo sarà utile ricapitolare brevemente l'evoluzione successiva delle diverse disposizioni studiate per la zona incipitaria da Tasso, prendendo come base della comparazione la disposizione del Chigiano:

<b>C</b>	<b>4</b>	<b>85</b>
I	/	1
II	/	3
III	<i>II</i>	154
IV	<i>I</i>	2
V	<i>III</i>	8
VI	/	19
VII	/	17
VIII	/	16
IX	/	18
X	/	20

Come si può vedere, dei testi eteri, il Chigiano accoglie il *II* che diventa il *III*, il *III* che diventa *V*; e il *I* che diventa *IV*. Questo primo nucleo etereo sarà successivamente disgregato nella stampa Osanna, in cui viene sovvertito anche l'ordine e la logica relativa ai testi oggetto della relazione. L'incipit etereo narra l'innamoramento secondo modalità dirette, prive delle dichiarazioni programmatiche di natura meta-poeticatipiche della tradizione e poi del Chigiano e della Osanna. Come già osservato da Pestarino il primo sonetto etereo, pur non aderendo del

<sup>7</sup> Si accolgono in questa sede la numerazione, per le stampe, e le sigle, per i manoscritti, ormai canoniche (**85**: *Delle Rime del Sig. Torquato Tasso parte prima* [...], Mantova, Osanna, 1591; **4**: *Rime de gli Academici Eterei dedicate alla Serenissima Madama Margherita di Vallois Duchessa di Savoia*, Padova, 1567); **C**, naturalmente, è: ms. Chigiano L VIII 302 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

tutto a modalità propriamente proemiali, avvia in modo opportuno la «narrazione dei casi amorosi»;<sup>8</sup> ciononostante, il grado di complessità strutturale, e intertestuale, ricercato da Tasso nel nuovo progetto, impone alla lirica giovanile una diversa, e più defilata, collocazione.<sup>9</sup> Il secondo testo etereo, che narra i tentativi di difesa dell'amante dai colpi della passione, rimane contiguo al *I* diventando però il *III*: evidente quindi il sovvertimento delle logiche che valevano nella stampa **4**, se è vero che, come notato ancora da Pestarino, secondo la logica eterea il *II* «particolareggia le affermazioni più generali del precedente»<sup>10</sup>; il sonetto, nell'Osanna, sarà dislocato addirittura al centocinquantaquattresimo posto. Il *III*, che prosegue la rievocazione dell'innamoramento e che sarà oggetto di una marcata revisione, mantiene in **C** la sua posizione in coda e chiude quindi la serie di estrazione eterea, diventando il quinto testo.<sup>11</sup> Per quanto concerne invece l'incipit chigiano, se il primo sonetto costituisce a pieno titolo un vero e proprio proemio di carattere programmatico, il *II* e *III*, descrivendo le bellezze della donna e l'innamoramento, ripropongono, mediate, le modalità eterie e più ampiamente canoniche. Segue poi la sezione oggetto del presente discorso, contraddistinta dalla sfumatura della lode imposta dagli argomenti, comune ad altri passaggi chigiani, e successivamente complicata, nell'Osanna, dall'inserimento dei testi 18 e 20.

La serie VI-VIII si presenta quindi come soluzione fortemente strutturata che dà seguito, incrementandolo, al processo descrittivo che muove dai testi originariamente eteri: la piccola sequenza dedicata alla lode della bellezza della donna – in ordine: bocca, gola e petto – sviluppa elementi precedentemente citati. Lo fa non solo dal punto di vista tematico – il primo indugio sui capelli è infatti presente nei sonetti 'eteri' *III* e *V* mentre il *III* e il *IV* contengono anche l'elemento della voce della donna –<sup>12</sup> ma anche e forse soprattutto dal punto di vista formale per l'ampio ventaglio di dispositivi retorici assunti nei testi e quindi quasi programmaticamente esposti a rendere chiaramente percepibile, in apertura, il perimetro stilistico entro cui si muove la nuova operazione lirica tassiana.

Necessario quindi chiedersi cosa di fatto apporti di nuovo questa soluzione all'organismo del canzoniere rispetto al precedente etereo, senza dimenticare che, alla luce delle successive modifiche dell'Osanna, gli equilibri qui raggiunti valgono solo se considerati nel loro specifico contesto macrotestuale. Come già anticipato, la valenza seriale di questi componimenti viene rafforzata dall'azione delle didascalie (*VI: Loda la bellezza della sua donna e particolarmente quella della bocca; VII: Loda la Gola de la sua donna; VIII: Loda il petto della sua donna*) che mettono in scena una sorta di riproduzione, al di fuori della dimensione del singolo testo, della scansione canonica della descrizione della donna. Nonostante la chiara presenza di voluti elementi di coesione tra i testi, come lo stretto legame dato dall'uso comune del verbo *ondeggiare* nei testi *III*, *V* e *VI*:

*III*, 1-2:

Su l'ampia fronte l'or crespo e lucente  
parso ondeggiava, e de' begli occhi il raggio

<sup>8</sup> T. TASSO, *Rime eterie*, a cura di R. PESTARINO, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda editore, 2013, 3 e ssg.

<sup>9</sup> Per alcune ulteriori note sul primo sonetto del Chigiano, il suo valore interno alla raccolta e i suoi principali rapporti intertestuali, si rimanda a V. DI IASIO, «Già grande vola, e già trionfa armato»: aspetti della scrittura tassiana tra epos e lirica, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2015.

<sup>10</sup> TASSO, *Rime eterie*..., 12 e ssg.

<sup>11</sup> Numerato 8 nella stampa **85**.

<sup>12</sup> La transizione dei sonetti *II* e *V* dalla prima raccolta al Chigiano non impone, per lo meno alle parti descrittive che si riferiscono ai capelli, importanti correzioni, se si escludono quelle di *III*, 1: [l'or crespo] crespo oro, e v. 5 soavemente] vezzosamente. A mio parere la correzione del v. 1 più che essere finalizzata all'obliterazione del raffronto vocalico, che viene mantenuto, assieme all'inarcatura tra v. 1 e 2, al v. 2 (*sparso ondeggiava*) e al v. 4 (*misura ardente*) è finalizzata ad implementare la resa euritmica della dittologia; la seconda correzione, invece, è dettata dalla necessità eufonica di evitare il bisticcio tra *vezzosamente* e *scherzava*, a cui si preferisce l'eco, in sede avanzata del verso, tra *soavemente* e *osava*.

V, 5:

Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro

VI, 1-2:

Bella è la donna mia se del bel crine

l'oro al vento ondeggiar avien ch'io miri;

sussiste uno scarto marcato tra le strategie retoriche riconducibili alla prassi 'etera' e quelle imputabili alla prassi successiva. Prima tra tutte è quella relativa all'implemento della presenza delle figure di parola legate alla ripetizione. Nello specifico, si deve considerare per esempio l'esteso poliptoto che riguarda i vv. 1 (*bella, bel*); 3 (*bella* in anafora); 5 (*bella*); 7 (*belli* ancora in posizione anaforica), la figura etimologica dei vv. 9 (*dolce*) e 10 (*dolcemente*),<sup>13</sup> (*beltà*) e ancora l'anafora di *porta* ai vv. 10 e 12. Un breve discorso a parte merita la ripetizione interna al v. 14 («E portan dolce pace e dolce guerra») frutto di una correzione («Ch'or portan pace, hora minaccian guerra»)<sup>13</sup> Si deve inoltre notare come l'evidente natura consonantica delle rime e dei rimanti del sonetto, che riecheggia in certa misura la simile qualità sonora del corpo dei versi, rappresenti un momento di evidente distinzione fonica rispetto alla consistenza prevalentemente vocalica e marcatamente eufonica dei versi descrittivi dei sonetti III e V.<sup>14</sup> Si veda così come la rima *-iri* (vv. 2, 3, 5 e 6) si ritrovi nei rimanti dei vv. 1 e 4 (*crine, brine*, e lo stesso v. 6, con *martiri*) con cui condivide anche la tonica, e nelle terzine, ai vv. 9 e 12 (*serra, guerra*), così come pure nel corpo del testo (v. 2 *ondeggiar*, v. 3 *volger*, v. 4 *fiorir*, v. 6 *orgoglio inaspri*, v. 9 *apre un dolce labro e serra*, v. 10 *porta de bei rubin*, v. 11 *sovra altra altera*, v. 12 *porta gentil de la prigion*).

Anche per quanto riguarda il lessico si può segnalare una certa tendenza all'ampliamento e alla specializzazione delle soluzioni messe in atto in precedenza. Valga un solo esempio per tutti gli altri: nelle *Eteree* la compresenza di *rose* e *nevi* assume di fatto ad unico referente la vecchiaia della donna amata (*Et.*, XVII 5-6: «e 'n su le rose, ond' ella il viso infiora, / sparger il verno poi nevi e pruine») mentre nel sonetto chigiano la compresenza ricombinata delle tessere assolve ad una funzione descrittiva più ampiamente articolata dal punto di vista del sottinteso intreccio metaforico. Tale ripensamento degli schemi metaforici e referenziali invalsi e tipici della prassi precedente è del resto un tratto tipico della revisione formale applicata ai testi accolti in **C**, tanto più se si considera che proprio il verso 4 del sonetto VI viene rivisto e così corretto proprio nel passaggio dalla stampa **11**, dove il testo compare per la prima volta, al manoscritto (nevi e] le sue). Alla progressiva levigatura e regolarizzazione sul piano sintattico sembra quindi corrispondere, almeno per certi versi, una tendenza alla saturazione del verso sia dal punto di vista retorico, con un tendenziale aumento delle figure di parola dimostrabile attraverso un'analisi di più ampio raggio, che stilistico, sia da quello stilistico, con la revisione della

<sup>13</sup> Che non è forse del tutto illegittimo mettere per lo meno in parallelo a quanto già sperimentato nella *Liberata* (*Lib.*, IV 92, 1: «Ma mentre dolce parla e dolce ride»). Per le fonti del verso del poema si rimanda a T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, Bur, 2009, 291.

<sup>14</sup> Si tenga sempre presente che l'analisi si limita ai versi dedicati alla descrizione. Per eufonia si intende, per quanto riguarda il sonetto III, la completa mancanza di troncamenti fino al v. 6; la ridondanza vocalica tra v. 1 (*fronte crespo lucente*) e v. 2 (*ondeggiava*) e quindi la vera e propria centralità fonica di questo verso, che non solo anticipa il nesso consonantico, dolce, delle rime bacciate, ma anche la doppia rima interna del v. 6 («Scherzava, e farli non osava oltraggio») verso a sua volta relato, come sopra discusso, all'avverbio *soavemente* (v. 5) che a sua volta echeggia il dittongo di *adducea* al v. 3; non si dimentichi infine l'assonanza tra *cortese* (v. 6) e i rimanti dei vv. 1, 4, 5 e 8, secondo un processo di anticipazione vocalica della rima che si avrà più volte modo di osservare attraverso l'analisi delle varianti. Per quanto concerne invece la seconda quartina del sonetto V si pensi non solo all'elaborata anafora etimologica *ondeggiavano - onde*, ma anche alla ripetizione interna *mille - mille*, all'assonanza tra *sparsi* e *lacci*, alla sovrapposibilità collocata in punta di verso tra *oro* e *ordiva* e alla condivisione della tonica tra *dolce* e *ristoro*, ripresa da *foco* e *occhi*.

struttura fonica e sonora del verso.<sup>15</sup> Similmente, la correzione del v. 5 (E bella dove poggi, ove s'] Bella s'humiltà mai vien che l') comporta non solo il raddoppiamento del punto focale dato dallo sdoppiarsi delle azioni della donna (*poggiarsi* e *inchinarsi*) ma anche e soprattutto una precisazione semantica che vede la caduta di un tratto caratteriale, l'umiltà, poco congruente con il tono e i temi della quartina, non solo secondo l'intento esplicito di adeguare la forma al contenuto ma anche di arricchire la gamma referenziale del testo.

Ancora maggiori attenzioni devono essere riservate alla riflessione sulla regia interna dei testi. A differenza dei sonetti III e V, in cui prevale un'organizzazione giocata sull'uso marcato del tempo imperfetto che tende a fratturare la struttura interna del testo, isolandone le sequenze,<sup>16</sup> il sonetto VI presenta una disposizione evidentemente differente, basata sui meccanismi propri di una rappresentazione argomentata non solo della bellezza della donna in sé ma ancora e congiuntamente del gioco di specchi tra la donna e l'amante (cfr. le due quartine). Non sarà quindi casuale l'uso maggioritario del presente, unito alla puntualizzazione delle condizioni che permettono il manifestarsi della bellezza della donna – non più avulsa in una dimensione priva di referenti, ma calata nella dimensione del 'se', del 'dove' e del 'quando' – e, conseguentemente, dei riflessi interiori dell'amante fruitore della bellezza. È proprio la diversità qualitativa che sussiste tra un discorso basato sulla descrizione narrata (III: *ondeggiava, adducea, scherzava, s'udia*) e un centrato sulla correlazione causale-consecutiva (VI: «Bella è [...] se»; «Bella se [...]»; «Bella dove [...]», «Belli sono i suoi sdegni [...] che»; «Ma [...]») di elementi diversi (dato oggettivo e dato soggettivo) – responsabile peraltro anche della presenza protratta per tutto il sonetto delle figure di parola – ad essere una delle spie principali di 'innovazione' e di arricchimento delle soluzioni tipiche della più matura lirica tassiana.

Tale aspetto, ovvero la non più scindibile compresenza tra cifra oggettiva e cifra soggettiva – unito ad alcuni accorgimenti registici che ricordano da vicino quelli della *Liberata*, come, ad esempio, la struttura del v. 5 («E bella dove poggi, ove s'inchine») che, se letta attraverso la sua redazione precedente («Bella s'humiltà mai vien che l'inchine») richiama quell'avanzamento per piani focali successivi tanto spesso applicato già nel poema – potrebbe essere facilmente confermato da una più ampia indagine, doverosa e sicuramente fruttuosa; in questa sede sarà sufficiente discutere dell'effettiva presenza di una diversa modalità di narrazione e rappresentazione del discorso amoroso rispetto alle abitudini prevalenti nel contesto della lirica eterea.

La narrazione mediata, e non puramente descrittiva dell'innamoramento, molto spesso sbilanciata sul versante della messa in scena di una sottile e raffinatissima fenomenologia psicologica, non solo rappresenta una strategia più ampiamente praticata a livello macrotestuale,<sup>17</sup> ma anche una normalizzazione da punto di vista metrico e retorico – ci si riferisce naturalmente all'evidente e ormai sicuro ridimensionamento dell'uso dell'inarcatura – che coincide, quasi paradossalmente, con una maggiore complessità sul piano più puramente sintattico, se si considera, ad esempio, la riduzione dell'impiego delle coordinate.<sup>18</sup> Va da sé che la complicazione dei processi di scrittura corrisponde ad un'articolazione concettuale in grado di

<sup>15</sup>In particolare pare di poter individuare una tendenza generalizzata al rafforzamento sonoro e sintattico della punta del verso, sottile ma diffuso complemento della contrazione dell'uso dell'inarcatura, più volte messa in luce dalla critica (V. MARTIGNONE, *Varianti d'autore tassiane: un sondaggio sulle "Rime amorose"*, «Italianistica», XXIV (1995), 427-35.)

<sup>16</sup>Sintomatica, a questo proposito, la struttura dei tempi verbali di III: le due quartine, all'imperfetto, rappresentano in modo statico la presenza astratta della bellezza della donna, incastonata in una dimensione assoluta e atemporale, a cui segue, meccanicamente giustapposto, il tempo del singolo e dell'innamoramento, reso al passato remoto (v. 9).

<sup>17</sup>Il rimando va a quanto acutamente osservato da Franco Tomasi sul «progressivo mutare del piano del discorso lirico, passando dall'orizzonte più stretto sulla dimensione del racconto dell'esperienza dell'io lirico [...] ad una dimensione più allargata e prossima a un capitolo di psicologia amorosa» che vale per la ben più complessa ed impegnativa canzone *Quel generoso mio guerriero interno*. F. TOMASI, *La canzone Quel Generoso mio guerriero interno di Torquato Tasso*, in «L'Ellisse», VIII/2 (2013), 99-120.

<sup>18</sup>Si rimanda, a questo proposito, a COLUSSI, *Figure della diligenza...*

ricalcare con maggiore verisimiglianza i moti dell'interiorità non del tutto estranea, naturalmente, all'esigenza di verità dichiarata nel sonetto incipitario (*Vere fur queste gioie e questi ardori*) e quindi intimamente congruente ad un'istanza che accompagna l'intera costruzione del libro di poesia.

Il sonetto VII presenta una struttura metaforica analoga al testo precedente (vv. 1-2: «Tra 'l bianco mento e 'l molle e casto petto / Palpitar veggio così calda neve»). È il verbo *trapassare* a rivelare, proprio in quanto frutto di correzione,<sup>19</sup> una nuova interferenza tra il testo lirico e il testo epico (*Lib. IV* 32,1-2: «Come per acqua o per cristallo intero / trapassa il raggio, e no 'l divide o parte») e la messa a punto dell'esplicito e ricercato contatto con il sonetto VIII (per cui cfr v. 6: «viste il desio trapassa [...]»). Se già nel sonetto VII la modalità della descrizione, discostandosi ulteriormente dal modello della 'descrizione narrata', si presta ad un passaggio veloce dal dato oggettivo (vv. 1-3) a quello soggettivo dell'ampio moto dello sguardo dell'amante, vero e proprio elemento 'agente' nel complesso della scena (v. 4 e sgg) – ampiamente debitore della regia psicologica che muove il *pensiero* dell'ottava 32 del canto IV –<sup>20</sup> è nel sonetto successivo, l'ottavo, che tale processo si sviluppa secondo la sua forma più compiuta. Il sonetto si apre con il paragone tra lo splendore del cielo notturno stellato e il candore del petto della donna. Qui il dialogo con *Liberata* diventa esplicito, giustificando anche gli altri casi di sovrapposibilità fino ad ora discussi. Se il paragone, di per sé, non intrattiene alcun tipo di dialogo con il testo del poema, è il lessico, ancora prima degli elementi 'concettuali', a svelare le spie di un rapporto intertestuale che va ben oltre la parentela data dalla memoria, trasformando così le ottave 31-32 in ipotesto,<sup>21</sup> e rivelando la matrice comune di luoghi topici fruttuosamente ricontestualizzabili in sistemi testuali differenziati. Si pensi quindi al contatto tra *mammelle* (VIII, 4) e *mamme* (31, 3), che segna un uso lessicale adottato da Tasso con parsimonia in ambito lirico e corretto nel poema ( *mamme* ] *poma*)<sup>22</sup> e poi, come già detto, all'uso del verbo *trapassa*, anticipato nel sonetto (v. 5) precedente e nel VIII vera chiave di volta del testo. Risulta quindi marcatissima la caratterizzazione 'psicologica' degli eventi che occupano il testo: non solo per la ripresa evidente del movimento del desiderio dell'ottava 32 (3-4 «per entro il chiuso manto osa il pensiero / sì penetrar ne la vietata parte») e per il ben presente carattere 'agente' dell'atto contemplativo – anticipato come detto, nel sonetto VII (v.4: *guardo*) – ma anche e soprattutto per la presenza, nella prima terzina, di un'azione faticosa che ripercorre quella già presente nell'ottava («gran cose al cor ne dice» / «le narra e le describe»). Nonostante, quindi, i due passi risultino ben distinguibili a causa della diversa carica erotica in essi attiva – ben più spiccata nel poema, tendenzialmente sublimata nel manoscritto dove le fiamme del desiderio cedono il passo al sospiro confuso dell'amante – la costruzione della lirica risente palesemente, come dimostrato anche dalla precedente analisi, dell'attitudine, propria del poema, a restituire dinamicamente la fenomenologia amorosa.

Le conclusioni, parziali, che si possono trarre da quanto sino ad ora osservato sembrano quindi convergere attorno ad un'idea di fondo che, a ragione, può essere considerata valida non solo per gli altri testi chigiani ma anche, e forse soprattutto, per il più complesso e articolato passaggio dalla raccolta manoscritta al progetto successivo. Il movimento delle più ampie arcate di tale progetto, di natura eminentemente macrotestuale, non manca mai di avere, infatti,

<sup>19</sup> *s'egli mai trapassa] se mai varca pur.*

<sup>20</sup> *Lib. IV, 32:* «Come per acqua o per cristallo intero / trapassa il raggio, e no 'l divide o parte, / per entro chiuso manto osa il pensiero / sì penetrar ne la vietata parte. / Ivi si spazia, ivi contempla il vero / di tante meraviglie a parte a parte; / poscia al desio le narra e le describe, / e ne fa le sue fiamme in lui più vive».

<sup>21</sup> *Lib. IV, 31:* «Mostra il bel petto le sue nevi ignude, / onde il foco d'Amor si nutre e desta. / Parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta: / invida, ma s'a gli occhi il varco chiude, / l'amoroso pensier già non arresta, / ché non ben pago di bellezza esterna / ne gli occulti secreti anco s'interna».

<sup>22</sup> **Am e N.**

Analizzando l'apparato si nota l'aggiunta dell'aggettivo *tenere* che non può non ricordare la *tenera e leve* della veste di Clorinda.

concrete ricadute sulla materia testuale che, come testimoniano le numerose varianti, registra minuziosamente l'evoluzione progressiva della regia d'autore. In particolare, nel Chigiano, il lavoro di sistematizzazione e di creazione di una lingua lirica peculiare, a cui si lega una necessaria riconsiderazione della sperimentazione precedente, non solo lirica, si traduce in un lavoro massiccio sulla lingua e sulla sintassi, sia nei termini di revisione e selezione che in quelli di innovazione e ampliamento, in un contesto in cui il *corpus* testuale pare tutto sommato circoscritto, e quindi a maggior ragione denso, se messo a confronto con i cantieri lirici successivi.<sup>23</sup> Gli approdi formali del manoscritto, rispetto ai quali Tasso non si discosterà sostanzialmente più, coincidono del resto con la progressiva messa a punto di una regia strutturale che, attraverso la disposizione dei testi e grazie alla presenza di una forma stilistica e retorica ormai stabilizzata, può modificare, di fatto, l'intera portata narrativa delle sezioni del libro di rime all'interno delle quali i testi vengono di volta in volta ricollocati.

Resta quindi da vedere quali sono gli sviluppi su più ampia scala dell'evoluzione controllata delle strategie di scrittura inaugurata e portata avanti nel Chigiano, e come ulteriormente tali vicende reagiscano a contatto con il progetto maggiore della stampa **85**, anche in virtù del contatto con l'innovativa operazione dell'autoesegesi. Proprio se valutata nel suo complesso, infatti, la parabola lirica tassiana diventa leggibile non più solo attraverso la singolarità del testo, ma anche attraverso l'analisi della progressiva sistemazione macrotestuale del libro e della relazione che tale organizzazione intrattiene con la più ampia diacronia dell'universo poetico tassiano. Per questo, quindi, diventa legittimo il confronto, comunque circoscritto, con il testo della *Liberata*, vera e propria *auctoritas* in materia di 'concetti' e soluzioni formali almeno parzialmente inediti nella precedente produzione lirica.<sup>24</sup>

In conclusione, uno studio più ampio, in grado di conciliare l'analisi delle campagne correttive tassiane e l'evoluzione della forma del libro di poesia potrebbe precisare ulteriormente il profilo dei movimenti, distinti ma complementari, brevemente delineati in questa sede e relativi, da un lato, al processo di normalizzazione del rapporto tra metro sintassi – che si lega, d'altro canto, all'incremento di determinati usi sintattici – e, dall'altro, al rafforzamento e alla specializzazione semantica dell'apparato retorico e delle scelte stilistiche, con l'incremento della complessità e della densità elocutiva ma anche concettuale, sul piano della psicologia e della fenomenologia amorosa, a riprova del fatto che la lezione 'lirica' della *Liberata* non è spesa invano. A questi aspetti, che spesso convergono sul testo singolo in quanto unità nucleare, si deve aggiungere la riflessione, qui solo toccata di sfuggita, sulla disposizione e sulla struttura macrotestuale – e sul peso che il progetto strutturale può avere sulla forma del testo – che è forse ragione testuale primaria nel momento in cui, e ancora per poco, si cerca ancora di collocare la propria poesia e la propria immagine di poeta all'interno di una storia.

---

<sup>23</sup> L'espansione del ventaglio delle strategie di scrittura riguarda, come precedentemente affermato, sia l'implemento di alcune figure, come quelle di parola, e di alcuni stilemi, come le rime consonantiche, che l'evoluzione della tipologia di organizzazione del testo, più frequentemente basata sulla trascrizione argomentata della psicologia amorosa. Un più rigido controllo è invece riservato, come è noto, alla sintassi anche se, come sopra ricordato, la riduzione delle inarcature corre spesso parallela a quella degli schemi puramente paratattici.

<sup>24</sup> Per l'utilizzo che qui si fa della categoria tassiana dei 'concetti', intesi come modalità di formulazione della materia poetica, si rimanda a quanto osservato da M. COMELLI, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Ledizioni, Milano, 2014, 255 e ssg.