

ALICE SPINELLI

«*Puerile ornamento*»?

*Svalutazione e rivalutazione della rima tra Bernardo e Torquato Tasso*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164)

Congresso?pg=cms&ext=p&cms\_codsec=14&cms\_codcms=1164 [data consultazione:  
gg/mm/aaaa]

ALICE SPINELLI

«Puerile ornamento»?

*Svalutazione e rivalutazione della rima tra Bernardo e Torquato Tasso\**

Tra i protagonisti della “questione della rima” cinquecentesca, una posizione di peculiare rilevanza spetta a Bernardo Tasso, sostanzialmente allineato al classicismo toscanocentrico del Bembo, ma critico nei confronti dell’artificio metrico fondante della poesia volgare, da lui definito – nell’epistola dedicatoria al principe Ferrante Sanseverino premessa al secondo libro degli «Amori» (1534) – «puerile ornamento». Attraverso un percorso comparativo che si snoda tra la « Favola di Piramo e Tisbe » e l’« Amadigi », appuntandosi su loci paralleli improntati al topos patetico della conclamatio pseudo-funebre sul corpo dell’amante morente, il mio intervento intende descrivere la variabilità diacronica, ma soprattutto funzionale dell’approccio di Bernardo alla rima. Il poeta bergamasco muove dalla volontà classicheggiante (che si esplica pienamente nel poemetto mitologico d’ispirazione ovidiana) di attutirne l’impatto, anche ricorrendo all’azione dissimulatrice dell’enjambement; il suo stile cangiante e polimorfo sa però adattarsi alle esigenze specifiche dei diversi generi di volta in volta praticati, tanto che lo spessore allusivo di cui l’istituto rimico spesso si carica nella tradizione in volgare viene recuperato e sfruttato nell’« Amadigi » per rafforzare il legame intertestuale col soggiacente modello ariostesco. Uno sguardo finale ad un episodio celebre della « Liberata », il lamento di Erminia sul corpo di Tancredi, consentirà di mostrare da un lato la centralità dell’esempio paterno nella memoria creativa del più giovane Tasso, dall’altro la tendenza di quest’ultimo a rifunzionalizzare in senso “ lirico-affettivo ” espedienti stilistici analoghi a quelli riscontrati nelle opere di Bernardo (primo fra tutti l’enjambement), integrandoli con lucida consapevolezza metapoetica nell’organico sistema della gravitas.

*Premessa*

Nella ricostruzione storica di quella “questione della rima” che attraversa tutta la prima metà del Cinquecento, e che non meno animatamente della ben più nota “questione della lingua” ferve nei circoli intellettuali più illustri dell’epoca, Bernardo Tasso merita un posto di un certo rilievo per la vivacità e l’originalità del suo sperimentalismo, improntato all’inesausta ricerca di una “terza via” «tra il petrarchismo monocorde del Bembo e il classicismo oltranzista del Trissino»<sup>1</sup>. Nel mio contributo mi propongo di mostrare come l’uso intensivo dell’enjambement quale strumento di neutralizzazione o quantomeno di controbilanciamento della cadenza rimica, teorizzato e praticato da Bernardo in funzione di una difficile *imitatio* dei poeti classici, non escluda poi, nel momento in cui la frequentazione di un diverso genere (il poema cavalleresco in ottave) predispone ad un più cogente confronto con modelli volgari, la valorizzazione del potenziale intertestuale che nella rima è insito, pur lasciando tracce palpabili nella tendenza ad una movimentazione ritmica del dettato che presuppone lo slivellamento pressoché “di default” tra piano metrico e piano logico-sintattico. Quasi in appendice a questo discorso si tenterà inoltre di sottolineare, a partire da fenomeni apparentemente analoghi, lo scarto differenziale tra l’impiego dell’enjambement nell’« Amadigi » e la sua

---

\* Desidero ringraziare tutti i partecipanti al panel “Rima e intertestualità tra Due- e Cinquecento”, a partire dal coordinatore Federico Di Santo e dal *discussant*, il prof. Marco Berisso, per i fecondi stimoli emersi nel corso della discussione, in parte accolti in questa rielaborazione scritta dell’intervento originario e in parte destinati a confluire nella tesi di dottorato che sto attualmente sviluppando, sotto la guida del prof. Bernhard Huss, presso la Freie Universität di Berlino (titolo provvisorio: *Il codice degli affetti. Modi e momenti di patetizzazione del poema eroico tra Bernardo e Torquato Tasso*). A Federico Di Santo vanno i miei ringraziamenti più sentiti anche per il paziente incoraggiamento e l’attivo sostegno alla pubblicazione di queste pagine.

<sup>1</sup> BARBARA SPAGGIARI, *L’«enjambement» di Bernardo Tasso*, in «Studi di Filologia Italiana», LII, 1994, pp. 111-139 (p. 122).

rifunzionalizzazione lirico-affettiva nella *Liberata*, alimentata dalla correlazione dialettica con una rima attinta nella pienezza delle sue implicazioni sia intertestuali che semantiche. Fungeranno da cartine al tornasole di questa disamina contrastiva un brano celebre della *Liberata*, il lamento di Erminia alla vista di Tancredi esanime (*GL XIX* 104-111) e due episodi omologhi dell'*Amadigi* che – come già notato da Roberto Agnes<sup>2</sup> – ne innervano in profondità il sostrato intertestuale (si tratta dei lamenti di Licasta e Lucilla, contenuti rispettivamente nei canti LVIII e LXVII del poema). Ai fini della nostra analisi, occorrerà inoltre includere nello scrutinio comparativo, che la critica ha finora circoscritto ai due poemi, almeno un passo del *Furioso* (il lamento di Isabella sul corpo di Zerbino morente: *OF XXIV* 76-87) e un poemetto ovidiano dello stesso Bernardo Tasso, la *Favola di Piramo e Tisbe*, apparentati ai precedenti da un ingarbugliato reticolo di intrecci intertestuali, oltre che analogamente imperniati sul *tòpos* drammatico del congedo tra gli amanti *in articulo mortis*.

### 1. La Favola di Piramo e Tisbe: un tentativo programmatico di «celar l'armonia della rima»

Con questo vero e proprio *Leitmotiv* della sua abbondante e variegata produzione in versi, certo congeniale alla sua vena patetica e *larmoyante* (antesignana di una “poetica degli affetti” manieristica e poi barocca che nell’opera del figlio Torquato avrebbe trovato un momento fondativo di compiuta elaborazione), Bernardo Tasso si cimenta per la prima volta nella *Favola di Piramo e Tisbe*, compresa nel secondo libro dei suoi *Amori* (1534)<sup>3</sup>: un poemetto mitologico in cui l’autore traduce, aggiungendo però liberamente – come da lui stesso dichiarato – «alcuna cosa di *suo*, che più vaga render la potesse»<sup>4</sup>, la *fabula* di amore e morte narrata da Ovidio nel quarto libro delle *Metamorfosi* e divenuta l’archetipo di un *plot* tragico basato su ostruzionismo familiare e fatali equivoci che avrebbe conosciuto ininterrotta fortuna nella tradizione occidentale fino almeno alla rivisitazione shakespeariana di *Romeo and Juliet*.

A quest’altezza cronologica, il poeta bergamasco doveva annoverare l’operetta tra le sue prove più riuscite, se è vero che le attribuisce lo statuto programmatico di biglietto da visita per la sua produzione più avanzata e innovativa: a chiusura dell’epistola dedicatoria a Ferrante Sanseverino, Bernardo cita infatti proprio la *Favola*, quasi a dedicarle una menzione speciale nel proprio *curriculum* poetico; e dietro la sprezzatura di rito che vorrebbe ridurla a *divertissement* ciceronianamente finalizzato a «fuggir l’ozio e la negligenza» è ben avvertibile il compiacimento per un esercizio che «non è stato forse mal fatto»<sup>5</sup>. Un esercizio inscritto in una fase di ricerca “avanguardistica” (la «novità de’ *suoi* versi»<sup>6</sup> è fieramente rivendicata da Bernardo in *incipit* alla prefazione) che ambisce a congegnare un corrispettivo volgare del «verso puro esametro, il quale di continuo camminando con egual passo, ove e quando gli piace fornisce il suo cominciato viaggio»<sup>7</sup>: un’impresa alla cui realizzazione si oppone però come più irriducibile ostacolo la rima, «da quale solo ch’ella si oda una volta, mal nostro grado duo o tre passi più oltre che mestieri non ci sarebbe di camminare ci

<sup>2</sup> ROBERTO AGNES, *La «Gerusalemme Liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere italiane», XVI, 1964, pp. 117-143 (pp. 141-143).

<sup>3</sup> Si farà qui riferimento alla moderna edizione del secondo libro degli *Amori* contenuta nella seguente raccolta complessiva: BERNARDO TASSO, *Rime*, 2 voll.: vol. I: *I tre libri degli Amori*, a cura di Domenico Chiodo, vol. II: *Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*, a cura di Vercingetorige Martignone, Torino, RES, 1995.

<sup>4</sup> BERNARDO TASSO, *Rime*, cit., vol. I, p. 13 (dall’epistola dedicatoria a Ferrante Sanseverino).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 9.

trasporta»<sup>8</sup>. Benché la poco lusinghiera etichetta di «puerile ornamento»<sup>9</sup> con cui la rima viene liquidata in questa dedicatoria sembri instaurare un'implicita polemica col Bembo, il quale al contrario la esaltava nelle *Prose* come «graziosissimo ritrovamento» dei poeti moderni, Bernardo finisce però per allinearsi – tra gli altri – al Bembo stesso nel riconoscerle una funzione architettonica analoga a quella assoluta nella poesia classica dai piedi («ma se la rima, come alcuni dicono, è tale al verso volgare quale sono i piedi al latino [...]»<sup>10</sup>). Tollerata come male necessario in quanto unico, approssimativo equivalente prosodico del piede antico in una sorta di *querelle des anciens et des modernes* che vede comunque questi ultimi penalizzati da un cronico *handicap*, la rima andrà però quantomeno ridimensionata e camuffata: «perché non così a' volgari può esser lecito asconder alcuna volta ne' versi loro la rima, e quella fra le altre parole mischiare in maniera che prima ella ci trappassi l'orecchie ch'uom s'accorga di doverla incontrare?»<sup>11</sup>.

È quindi alla ricerca di un delicato compromesso che Bernardo escogita, nei suoi undici componimenti in metro sperimentale<sup>12</sup>, «una complessa architettura metrica che si serve della rima in funzione strutturale, ma distanziandola in modo che essa sia inavvertibile alla lettura»<sup>13</sup>. La *Favola* appartiene a questo gruppo di esperimenti metrici nella loro “variante 2.0”, perfezionata rispetto al progetto primitivo dell'*Epitalamio* e della prima *Egloga*. L'impianto strutturale prevede un *continuum* ritmico-sintattico di strofe pentastiche incatenate: in ogni unità strofica, una quartina a rima alternata è inframmezzata da una rima internamente irrelata che però, come nella terzina dantesca, funge da raccordo con la strofa successiva, secondo lo schema ABCAB CDECD EFGEF. Attenuando «la vicinità degli estremi»<sup>14</sup>, il verso interposto contribuisce a «celar l'armonia della rima»<sup>15</sup>; ma ad allentare la costrittività del vincolo rimico concorre anche la programmatica sfasatura tra periodo metrico e periodo sintattico, per cui «la fine della sentenza alla fine della rima non obedisce»<sup>16</sup>. Tale discrasia tra *melos* e *logos* vale prima di tutto per i rapporti interstrofici: la segmentazione in strofe pentastiche che la griglia metrica dovrebbe determinare è in realtà costantemente violata e contraddetta dalla continuità ritmico-sintattica, così che linea argomentativa e linea musicale di rado vengono a coincidere e la partitura rimica viene percepita in definitiva come una gabbia estrinseca, quasi forzosamente sovrapposta al dispiegarsi del pensiero. Un principio analogo opera però anche a livello intersentenziale: trasgredendo i limiti prosodici della misura endecasillabica, i «numerossimi *enjambements*»<sup>17</sup>, spesso inanellati a cascata, sfumano la cadenza risolutiva della rima che dovrebbe suggellarla, ne relativizzano il tradizionale statuto di segnale

<sup>8</sup> Ivi, p. 11.

<sup>9</sup> Ivi, p. 10.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>11</sup> Ivi, p. 10.

<sup>12</sup> Così li ha definiti Giovanna Zoccarato in un brillante studio che dovrebbe a breve vedere la luce negli Atti di un convegno padovano dedicato a Bernardo Tasso risalente all'ottobre 2016. Ringrazio di tutto cuore l'autrice per avermi gentilmente consentito di leggere in anteprima il suo utilissimo contributo, di cui, non potendo addurre né indicazioni di pagina né precise coordinate bibliografiche, mi limito a riferire (qui e *infra*, n. 18) il titolo provvisorio: GIOVANNA ZOCCARATO, *I componimenti in metro sperimentale negli «Amori» di Bernardo Tasso*, in corso di stampa.

<sup>13</sup> DOMENICO CHIODO, *Dal primo al secondo libro degli «Amori»: del soggiorno campano di Bernardo Tasso*, in *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Catanzaro, Rubbettino, 1999, pp. 43-68 (p. 54).

<sup>14</sup> BERNARDO TASSO, *Rime*, cit., vol. I, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Ivi, p. 11.

<sup>17</sup> MARIACRISTINA MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la «Favola di Pirano e Tisbe» di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», XLIX-L, 2001-2002, pp. 195-206.

demarcativo e la annacquano nel fluire ininterrotto del discorso. Come osserva acutamente Giovanna Zoccarato, «l'articolazione retorico-sintattica comporta una dinamica di elusione della rima in punta di verso, che viene superata dal rilancio argomentativo dovuto all'inarcatura»<sup>18</sup>.

Per accorgersi della presenza endemica dell'*enjambement*, dispositivo integrante di un periodare franto e ostentatamente asincrono rispetto al *pattern* metrico che dovrebbe ritmarlo, basta dare un'occhiata ai versi che descrivono la reazione sconvolta di Tisbe alla vista di Piramo mortalmente ferito:

Pensi chiunque amor ne' lacci stringe se fu grave il dolor: l'aurato crine	290
tutto si squarcia e si percuote il petto, et abbracciando il corpo amato e caro, bascia il gelato viso, e le ferute bagna di pianto con doglioso affetto, e 'l sangue caldo ancor col pianto amaro	295
mischia, gridando: – O mia vera salute, o di mia vita albergo, unico bene di questa miser'alma, ove dimori? qual caso mi t'ha tolto? hai già perdute le voci? non rispondi a la tua spene,	300
Piramo, a Tisbe, ai tuoi graditi amori? deh Piramo, rispondi, or che ti chiama l'amata Tisbe tua! – Al caro nome gli occhi coperti di mortali orrori miserò aperse, e con pietosa brama	305
gli affisò nel bel viso e ne le chiome, indi li chiuse in queto sonno eterno. Mentre Tisbe si lagna, e 'l freddo viso basciando, lava le terrene some (il mondo e più se stessa avendo a scherno)	310
di caldo pianto, rimirando fiso vide la spada ancor di sangue molle, vide il suo velo lacerato in terra; e conobbe ch'avea se stesso ucciso [...]	
(Favola di Piramo e Tisbe, vv. 289-314)	

Inconfondibili affinità di dettato, oltre che una precisa analogia tematico-situazionale, connettono con l'allocuzione disperata di Tisbe a Piramo morente i due passi dell'*Amadigi* qui «» segnalati. Secondo un meccanismo di *geminatio* diegetica onnipresente nel suo arzigogolato *entrelacement* e tanto incline alla clonazione e alla ridondanza da produrre a volte nel povero lettore, già oberato dai cento canti dell'opera, curiosi effetti di *déjà-vu*, Bernardo Tasso nell'*Amadigi* non lascia ma raddoppia il motivo del lamento della donna sul corpo esanime dell'amato: la 'metamorfofi' romanzesca dei due amanti ovidiani li vede assumere le fattezze di Licasta e Agelao prima (canto LVIII) e di Lucilla e Alidoro poi (a breve distanza, nel canto LXVII). Più che sulle trasformazioni originate dal trapianto della materia in un nuovo contesto narrativo, importa però qui interrogarsi sulle conseguenze prodotte sul piano metrico-stilistico dall'assimilazione ad un genere latore di associazioni intertestuali alternative rispetto all'originario ipotesto latino, al duplice livello – per rifarsi all'utile distinzione proposta da Hempfer<sup>19</sup> – della *Systemreferenz* (ovvero del

<sup>18</sup> GIOVANNA ZOCCARATO, *I componimenti in metro sperimentale negli «Amori» di Bernardo Tasso*, cit.

<sup>19</sup> KLAUS W. HEMPFER, *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)*, in *Modelle des literarischen*

paradigma generico di riferimento) e delle *Einzeltextreferenzen* (vale a dire dei modelli concretamente evocabili per mezzo di reminiscenze puntuali).

Gli *escamotages* metrico-sintattici adottati nella *Favola* erano infatti fondamentalmente riconducibili ad una poetica di *imitatio* umanistica onnicomprensiva, estesa anche alla dimensione formale: come ha notato Mariacristina Mastrototaro, «la concatenazione a distanza della rima e la mancata corrispondenza fra unità sintattica e strofica» – una divaricazione tra metro e sintassi che, come detto, è ribadita e corroborata tra verso e verso dal dilagare degli *enjambements* – «garantiscono al pometto quella fluidità ritmica che lo apparenta maggiormente al *carmen perpetuum* di Ovidio»<sup>20</sup>. Nel laboratorio del poema epico-cavalleresco, all'inquadramento in un diverso orizzonte di genere fa invece da fondamentale corollario la rinuncia ad ogni sperimentalismo metrico classicheggiante: il *diktat* tradizionalista del committente, quello stesso Ferrante Sanseverino col quale Bernardo aveva tentato di perorare – evidentemente con scarso successo – la «novità de' suoi versi», aveva infatti costretto l'autore dell'*Amadigi* ad abortire in partenza il suo progetto originario di un poema eroico in endecasillabi sciolti per piegarsi *obtorto collo* all'egemonia dell'ottava (o almeno così lamenta il Nostro in una lettera a Sperone Speroni databile all'estate del 1543: «Non posso farlo, siccome vostro giudizio e mio desiderio sarebbe, in rime sciolte, comandato dal padrone [...], ma è di mestieri farlo in stanze»)<sup>21</sup>. Ci si può allora chiedere quanto l'adesione (più o meno forzata) ad un genere metricamente così ben connotato e collaudato da una secolare tradizione di impiego istituzionale culminante nell'"aurea" canonizzazione ariostesca incida sulla prassi versificatoria dell'autore; e ci si può anche chiedere in che misura una memoria letteraria ora necessariamente calibrata su diverse *auctoritates* (con l'imponente ombra di Ariosto ad incombere *in primis*) comporti eventualmente una rivalutazione della rima in quanto *marker* privilegiato di rinvio intertestuale nella poesia volgare e quindi risorsa essenziale per un'efficace *imitatio* dei classici moderni.

## 2. L'*Amadigi* e il recupero del potenziale intertestuale della rima

Ad un primo sguardo, il travaso della materia nello stampo relativamente rigido di un poema in ottave, fatta la tara agli enormi riassetamenti che il passaggio da un metro sperimentale e continuo alla successione di singole stanze inevitabilmente impone, sembra non aver troppo scalfito le abitudini ritmico-sintattiche di Tasso senior. In entrambi i passi dell'*Amadigi* trascelti, gli *enjambements* continuano ad affiorare piuttosto copiosi in ottave che un'ipotassi talora contorta può arrivare ad agganciare l'una all'altra tramite dilatanti inarcature interstrofiche. È il caso delle ottave LXVII 3-4, che avviano il monologo accorato di Lucilla, irto di *enjambements* più o meno marcati anche nelle stanze successive (particolarmente esemplari in questo senso le ottave 5 e 7):

3  
L'alma piagata da mortal ferita  
riversa il sangue da' begli occhi fuore,

---

*Strukturwandels*, a cura di Michael Titzmann, Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 7-43 (tr. ital. in ID., *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998, pp. 177-225).

<sup>20</sup> MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito*, cit., p. 197.

<sup>21</sup> L'epistola è riprodotta in appendice all'articolo di VITTORIO CORSANO, *L'«Amadigi» epico di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», LI, 2003, pp. 43-74 (p. 71). Buona parte del carteggio del poeta bergamasco, a cui Valentina Leone sta dedicando la sua tesi di dottorato, si legge per ora in: BERNARDO TASSO, *Lettere*, 2 voll.: *Primo volume* (rist. anast. dell'ed. Giglio, 1559), a cura di Donatella Rasi; *Secondo volume* (rist. anast. dell'ed. Giolito, 1560), a cura di Adriana Chemello, Bologna, Forni, 2002.

e si lega la lingua, che impedita  
 non può dir con parole il suo dolore.  
 Le par che poco spirto abbia di vita,  
 quasi lucerna a cui manca l'umore  
 che la tien viva; ond'ella poco appresso  
 cominciò, con parlar roco e dimesso,

4  
 gemendo a dir così: – Deh, vita mia,  
 chi t'ha condotto a sì misera sorte?  
 Qual mano è stata sì spietata e ria  
 ch'a un angelo del ciel dat'ha la morte?  
 Ah man crudel, ché non passasti pria  
 il core a me col duro colpo e forte?  
 Ah man crudel, non ti mosse a pietate  
 questa divina angelica beltate?

5  
 Tu vivi anco, Alidor, tu vivi e spiri  
 per veder la mia morte e la mia fede!  
 Deh, parlami, Alidor, mentre che giri  
 ancor quest'occhi, cui già morte fiede!  
 Rispondimi, Alidor; tu pur rimiri  
 il mio martir, ch'ogni martire eccede!  
 Punga quel core almeno in questo punto  
 per me pietà, ch'amor non ha mai punto.

6  
 Ohimé, che gli occhi ov'ogni piacer mio  
 era riposto copre morte acerba!  
 Morte crudel! Perché non moro anch'io?  
 Perch'a maggior dolore il duol mi serba? –  
 Così dicendo, un lagrimoso rio  
 versa sul viso, e bagna infino a l'erba;  
 e segue: – Ecco, Alidor, rimira alquanto  
 l'ultime essequie ch'io ti fo col pianto.

7  
 Ecco ch'io svello queste chiome, e loro  
 ti pongo sovra quel piagato petto  
 che non si dolse mai del mio martoro,  
 anzi, più ch'orso fier n'ebbe diletto.  
 Non ti partir ancor, ferma, Alidoro,  
 il piè, ch'io teco vo', solo mio obietto,  
 venir, se morto ancor non serbi teco  
 la crudeltà che vivo usasti meco.  
 (*Amadigi* LXVII 3-7)<sup>22</sup>

Anche nell'episodio di Licasta e Agelao l'onda della sintassi tracima spesso dagli argini del verso. Costellate di *enjambements* forti, ad esempio tra aggettivo e sostantivo, sono soprattutto le ottave 6-7,

<sup>22</sup> Qui e in seguito trascrivo le ottave dell'*Amadigi* direttamente dalla *princeps* del 1560, liberamente consultabile online sul portale Google Books (<https://books.google.it/books?id=dhw8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=bernardo+tasso+amadigi&hl=it&sa=X&ved=0ahUKewjomtrnjK3bAhVKCCwKHUpgAvQQ6AEIMDAB#v=onepage&q=bernardo%20tasso%20amadigi&f=false>; ultimo accesso: 30.05.2018), adeguando interpunzione e divisione delle parole all'uso corrente e limitandomi per il resto a qualche canonico ammodernamento grafico (distinzione sistematica tra *v* e *u*, eliminazione di *b* etimologica in sede iniziale quando non prevista dalle norme ortografiche odierne, regolarizzazione delle maiuscole).

nelle quali l'icastico primo piano sull'amante che, ormai in punto di morte, dischiude languidamente gli occhi al nome dell'amata recupera quasi *ad verbum* materiali già plasmati nella *Favola*:

6  
 Rendimi almen con la tua bocca l'alma  
 che mi furasti, e teco te 'n porti ora;  
 non andar grave d'una doppia salma,  
 se 'n te gentil pietate ancor dimora.  
 Rispondimi, Agelao! Non chiuder l'alma  
 luce degli occhi; tu respiri ancora,  
 e puoi mirar la tua Licasta, ch'anco  
 ha da funereo stral piagato il fianco. –

7  
 Al nome di Licasta i languidetti  
 lumi, che nebbia di morte copriva,  
 aperse, che parean proprio fioretti  
 privi d'umor in secca, arida riva;  
 e benché il fato a girsene via l'affretti,  
 pur serba tanto la virtù visiva  
 che da i labbri di pallide viole  
 a forza spinge fuor queste parole.  
 (*Amadigi* LVIII 6-7)

La conferma della predilezione di Bernardo per un respiro ritmico-sintattico emancipato dalle convenzioni prosodiche e governato *in iuxta propria principia* non deve però portare a concludere semplicisticamente che anche nell'*Amadigi* la rima venga degradata a «puerile ornamento» che il poeta, costretto a cedere *malgré lui* all'imperativo categorico dell'ottava, esautora da ogni compito, svuotandola anche della sua carica mnemonico-allusiva. Al contrario, un'analisi più ravvicinata della tramatura rimica dei due passi svela interessanti corrispondenze con l'episodio omologo del *Furioso*, l'addio tra Isabella e Zerbino del canto XXIV.

Non sono tanto i dati quantitativi a contare: la quota di rime in comune col passo ariostesco che risulta dalla collazione delle rispettive chiuse di verso per le porzioni di testo raffrontabili si aggira intorno ad un non esiguo 30% – volendo tradurla in un calcolo statistico – già nella *Favola*<sup>23</sup>. A conferma della mera «funzione veicolare»<sup>24</sup> a cui viene ridotto nel poemetto l'istituto metrico distintivo della poesia romanza, si tratta però in gran parte di rime del tipo che Parodi definiva «debole o trascurat[o]»<sup>25</sup>, e quasi mai l'eventualità della dipendenza intertestuale è suffragata dalla presenza significativa di rimanti comuni o da una contestuale sovrapposibilità semantica: l'ipotesi poligenetica della coincidenza fortuita prevale dunque su qualsiasi sospetto di consapevole ripresa.

Un peso specifico ben diverso hanno invece le convergenze rimiche col *Furioso* che si registrano nell'*Amadigi*, specialmente nel canto LVIII, che con l'episodio di Zerbino e Isabella intesse anche sul piano tematico un rapporto emulativo più stretto ed esibito.

<sup>23</sup> Per completezza documentaria, ho riprodotto nella tavola A allegata a questo contributo l'elenco delle corrispondenze in rima tra il passo ariostesco in questione e le tre «variazioni sul tema» proposte, in momenti e metri diversi, da Bernardo Tasso.

<sup>24</sup> GUGLIELMO BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico*, in «Studi Tassiani», LI, 2003, pp. 15-41 (p. 34).

<sup>25</sup> ERNESTO GIACOMO PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella «Divina Commedia»*, in «Bullettino della Società Dantesca italiana», III, 1896, pp. 81-156 (p. 90 n.).

Da un lato, per alcune rime non particolarmente preziose come quella in *-ele* sembra comunque vigere, e avere valore indiziario, la «legge di vischiosità» enunciata da Cesare Segre<sup>26</sup>, per cui «una parola per rima ne porta con sé un'altra»<sup>27</sup> (accanto all'epiteto *crudele* i due *loci paralleli* condividono un più raro *querele* verbo congiuntivo singolare):

*Orlando Furioso* XXIV 77

Ella non sa, se non invan dolersi,  
chiamar fortuna e il cielo empio e **crudele**.  
– Perché, ah! lassa! – dicea – non mi sommersi  
quando levai ne l'Ocean le **vele**? –  
Zerbin che i languidi occhi ha in lei conversi,  
sente più doglia, ch'ella si **querele**,  
che de la passion tenace e forte  
che l'ha condotto omai vicino a morte<sup>28</sup>.

*Amadigi* LVIII 5

Ecco gli ultimi baci; e tu **crudele**,  
tu crudel non mi baci, e vie te 'n vai!  
Vedi Licasta tua cara e **fedele**  
versar da gli occhi i dolorosi guai.  
Ahi fiero! Perch'io pianga e mi **querele**,  
tu non mi miri e non rispondi mai.  
Rispondemi, Agelao, mira Licasta  
da queste piaghe tue traffitta e guasta!

Dall'altro, al computo dei riscontri perfetti andrà aggregata come spia nient'affatto trascurabile anche la quasi rima *-esta/-este* (con identità – al netto di un lieve aggiustamento morfologico – della parola-rima *resta/reste*), dal momento che l'assoluta uniformità dei contesti semantici (giocati sul motivo del bacio che custodisce l'ultimo respiro dell'amante e ulteriormente avvicinati da precise rispondenze lessicali) rende più che plausibile l'intenzionalità del contatto:

*Orlando Furioso* XXIV 82

De' corpi nostri ho ancor non poca speme,  
che me' morti che vivi abbian ventura.  
Qui forse alcun capiterà, ch'insieme,  
mosso a pietà, darà lor sepoltura. –  
Così dicendo, le reliquie estreme  
de lo spirto vital che morte fura,  
va ricogliendo con le labra **meste**,  
fin ch'una minima aura ve ne **reste**.

*Amadigi* LVIII 16

Al fin, cogliendo da le fredde labbia  
s'aura alcuna di vita anco gli **resta**,  
fa che del suo martir cresca la rabbia,  
tanto che, spinta da doglia **funesta**,  
l'anima, quasi augel ch'esce di gabbia,  
se n'uscì fuor de la terrena **vesta**;  
e morte uccise con l'acerbo strale  
di princessa sì illustre il bel mortale.

Ma soprattutto le parole con cui le due donne – Isabella e Licasta – esprimono il disperato proposito di unire il proprio destino a quello dell'amato consuonano così tanto tra loro – nel significante e nel significato – da fugare ogni possibile dubbio sull'ispirazione ariostesca che soggiace a questo passo dell'*Amadigi*:

*Orlando Furioso* XXIV 80-81

80  
A questo la mestissima Issabella,  
declinando la faccia lacrimosa  
e congiungendo la sua bocca a quella  
di Zerbin, languidetta come rosa,

*Amadigi* LVIII 12-13

12  
Risponder gli voleva Floridante,  
cui la pietate apriva al pianto gli **occhi**;  
ma s'interpose la misera amante,  
e disse: – Ahi, signor mio, ah! non vi **tocchi**

<sup>26</sup> CESARE SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83 (p. 65).

<sup>27</sup> Ivi, p. 57.

<sup>28</sup> Le citazioni del *Furioso* sono tratte da: LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.

rosa non colta in sua stagion, sì ch'ella  
impallidisca in su la siepe ombrosa,  
disse: – Non vi pensate già, mia **vita**,  
far senza me quest'ultima **partita**.

81

Di ciò, cor mio, nessun timor vi **tocchi**;  
ch'io vo' seguirvi o in cielo o ne lo'nferno.  
Convien che l'uno e l'altro spirito **scocchi**,  
insieme vada, insieme stia in eterno.  
Non sì tosto vedrò chiudervi gli **occhi**,  
o che m'ucciderà il dolore interno,  
o se quel non può tanto, io vi prometto  
con questa spada oggi passarvi il petto.

per me la mente alcun timor: ch'avante  
che 'l suo funereo stral la morte **scocchi**,  
il camin m'aprirà da venir vosco  
o dolor empio o cruda spada o toscò.

13

Che se strale di duol fero e pungente  
atto è di torre ad uom mortal la **vita**,  
esser ben devrà questo atto e possente  
a farmi far con voi quindi **partita**.  
Ma s'ei pur non sarà, ferro tagliente  
mi troverà al morir strada **spedita**,  
che senza voi io non posso né voglio  
viver in così acerbo, aspro cordoglio. –

Ancor più del binomio *vita : partita* (con *spedita* a completare la serie rimica) dell'ottava 13, che trova esatto riscontro nel distico finale di *OF XXIV 80*, è la rima cara, dantesca "aspra e chioccia", in *-occhi*, che ripropone oltretutto intatta la stessa terna lessicale limitandosi a ritoccarne posizione e successione nell'ottava (*tocchi : scocchi : occhi*, *OF XXIV 81 1-3-5*; *occhi : tocchi : scocchi*, *Amadigi LVIII 12 2 : 4 : 6*), a fungere da inequivocabile segnale mnemonico, incaricato di attivare – nella ricezione del lettore – il *link* intertestuale. Si noti però che Bernardo non rinuncia ad accavallare i versi in *enjambement* anche laddove il corpo a corpo col modello diviene più serrato, e la scrittura si fa riscrittura. Il verso incipitario di *OF XXIV 81*, «di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi», subisce mutamenti minimi sul piano lessicale, ma sul piano ritmico-sintattico viene dilatato, iperbaticamente rimescolato nell'*ordo verborum* e sfaldato su due versi: «ahi non vi tocchi / per me la mente alcun timor» (*Amadigi LVIII 12 4-5*); e subito dopo il dettato inciampa in un *enjambement* ancora più drastico, che scinde i due elementi di una congiunzione perifrastica («avante / che 'l suo funereo stral la morte scocchi», *Amadigi LVIII 12 5-6*).

Insomma, una volta cambiato genere, e cambiate di conseguenza le regole del gioco (dal momento che il genere porta in dote non solo un metro poco gradito, ma anche nuovi modelli con cui misurarsi e di cui servirsi), la rima viene investita di una funzione intertestuale che nella *Favola* non deteneva; ma ciò non inibisce quell'impulso alla movimentazione ritmica che avevamo già constatato nel poemetto (e che nello specifico potrà essere sarà stato ulteriormente sollecitato anche dalla spinta alla *variatio* rispetto al prototipo).

### 3. Da Bernardo a Torquato: rivalutazione della rima e "funzione lirico-affettiva" dell'*enjambement*

Nell'approdare all'ultima tappa del mio percorso, il lamento di Erminia nella *Gerusalemme Liberata*, evito per brevità di illustrare tutti gli accordi in rima che, uniti ad alcune citazioni quasi letterali, valgono a comprovare l'entità dell'operazione di ripresa e virtuosistica contaminazione intertestuale dei due lamenti gemelli dell'*Amadigi* compiuta da Torquato nel suo poema<sup>29</sup>. Mi interessa qui far notare come lo stesso fenomeno che abbiamo appena riscontrato nell'*Amadigi* si ripresenti anche nella *Liberata*: proprio nel momento in cui si produce in un recupero quasi parafrastico del materiale paterno, tratto qui dall'episodio di Lucilla e Alidoro e coagulato attorno alla sequenza rimica in *-anto* (*alquanto : pianto* in *Amadigi LXVII 6 7-8*; *alquanto : pianto : a canto* in *GL*

<sup>29</sup> La lista completa delle corrispondenze rimiche tra i *loci paralleli* di *Amadigi* e *Gerusalemme Liberata* è a sua volta fornita in allegato nella tavola B.

XIX 110 2-4-6), Torquato inserisce una violenta rottura sirrematica tra aggettivo e sostantivo («[...] – Ecco, Alidor, rimira alquanto / P'ultime essequie ch'io ti fo col pianto –, *Amadigi* LXVII 7-8 > «Apri gli occhi, Tancredi, a queste *estreme / essequie*» grida «ch'io ti fo co 'l pianto», *GL* XIX 3-4):

*Amadigi* LXVII 6

Ohimé, che gli occhi ov'ogni piacer mio  
era riposto copre morte acerba!  
Morte crudel! Perché non moro anch'io?  
Perch'a maggior dolore il duol mi serba? –  
Così dicendo, un lagrimoso rio  
versa sul viso, e bagna infino a l'erba;  
e segue: – Ecco, Alidor, rimira alquanto  
**P'ultime essequie ch'io ti fo col pianto.**

*Gerusalemme Liberata* XIX 110

Sente la donna il cavalier che geme,  
e forza è pur che si conforti alquanto:  
«Apri gli occhi, Tancredi, a queste **estreme  
essequie**» grida «**ch'io ti fo co 'l pianto**;  
riguarda me che vuo' venirme insieme  
la lunga strada e vuo' morirli a canto.  
Riguarda me, non te 'n fuggir sì presto:  
l'ultimo don ch'io ti dimando è questo»<sup>30</sup>.

Non è mia intenzione sostenere che Torquato abbia scientemente replicato sul testo del padre un meccanismo che gli aveva visto mettere in atto sulla matrice ariostesca. Anzi, più che sulla generica analogia nel procedimento, è sulle specifiche (e a mio avviso sintomatiche) differenze nelle modalità e nei risultati che vorrei soffermarmi nei pochi minuti che mancano.

In primo luogo, in questi versi della *Liberata* l'*enjambement* partecipa attivamente ad una complessa dinamica di interventi co-implicati che sfociano in un aumento del tasso di allusività concentrato nelle rime. Scindendo aggettivo e sostantivo, previa la decisiva sostituzione di *estreme* all'*ultime* dell'antigrafo, l'incrocio coopera a completare il telaio della rima *-eme*, che chiama in causa – per intima affinità di contesto oltre che per la comunanza di due rimanti, lo stesso *estreme* e *insieme* – l'altro passo dell'*Amadigi* qui considerato, il lamento di Licasta (nonché, risalendo a ritroso, il canto XXIV del *Furioso*):

*Amadigi* LVIII 4

– Aspettami, – dicea – non ti partire!  
Ascolta queste mie parole **estreme**;  
dammi gli ultimi baci in sul morire,  
che forse l'alme se n'andranno **insieme**;  
odi le voci di quel gran martire  
che 'l mio misero cor tormenta e **preme**;  
apri quegli occhi, e con pietà rimira  
qual sia la pena mia crudele e dira! –

*Gerusalemme Liberata* XIX 110

Sente la donna il cavalier che **geme**,  
e forza è pur che si conforti alquanto:  
«Apri gli occhi, Tancredi, a queste **estreme  
essequie**» grida «ch'io ti fo co 'l pianto;  
riguarda me che vuo' venirme **insieme**  
la lunga strada e vuo' morirli a canto.  
Riguarda me, non te 'n fuggir sì presto:  
l'ultimo don ch'io ti dimando è questo».

Sintetizzando la questione nei termini un po' schematici di una formula, si potrebbe dire che, se nell'*Amadigi* la rima sprigiona il suo potenziale intertestuale *nonostante* l'*enjambement*, nella *Liberata* questo potenziale è addirittura incrementato (ed espanso verso nuove direzioni) anche *grazie* all'*enjambement*.

Ma la frattura del sintagma allitterante *estreme / essequie* a cavallo dei vv. 3-4 non valorizza la sede rimica solo in quanto efficace catalizzatore (e moltiplicatore) di un plurivoco dialogo intertestuale; alla posizione privilegiata di fine verso – punto d'innesto dell'*enjambement* – Tasso assegna anche

<sup>30</sup> Si assume ad edizione di riferimento per le ottave della *Liberata* qui citate TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009 (che si rifà al testo critico stabilito da Caretti nel 1957, a sua volta basato sulla stampa Bonnà).

cruciali responsabilità di *mise en relief* semantica. Come si è visto, a risultare sospeso in *contre-rejet* è infatti l'attributo *estreme*, il quale, oltre ad acquisire significati evocativi "di secondo grado" per effetto della trama rimica in cui è imbrigliato, si costituisce *proprio iure* come parola-chiave ad altissimo grado di semanticità in un contesto pseudo-funebre di "estremo saluto" (un contesto tra l'altro direttamente evocato anche dal secondo membro del costrutto *enjambant, essequie*). La «pausa irrazionale»<sup>31</sup> che l'*enjambement* introduce viene dunque sfruttata per enfatizzare due "parole tematiche" pienamente organiche ad un'atmosfera intrisa di *pathos* e di drammatico elegismo. Nell'ottava dell'*Amadigi* esaminata poco sopra, gli *enjambements* agiscono invece su nuclei frastici molto meno connotati; e forse anche per questo la rima, affidata a parole non troppo gravide di implicazioni semantico-patetiche, può più facilmente essere risucchiata in un flusso discorsivo che, esorbitando dai suoi confini, ne allenta la presa melodica. Non bisogna però dimenticare che nell'*Amadigi* la rima oppone una certa resistenza a questo processo di mascheramento in virtù almeno dello spicco conferitole dal suo spessore intertestuale; un fattore che entra in tensione dialettica con l'azione dissimulatrice dell'*enjambement* e marca già una netta distanza nei confronti della rima anodina, deliberatamente ovattata e depauperata, della *Favola di Piramo e Tisbe*.

Non pare tuttavia tendenzioso rilevare uno scatto, o uno scarto ulteriore (non voglio dire qualitativo, ma funzionale), nel modo in cui Torquato ottimizza e compenetra, riconfigurando nei termini di una complessa sinergia la tensione dialettica generata dal loro attrito, i due elementi in gioco: una rima "riempita" in tutta la sua profondità sia intertestuale che semantica e un *enjambement* capace di caricarsi di una "funzione lirico-affettiva" (già evidenziata da Fubini<sup>32</sup> e ribadita da Blasucci<sup>33</sup>) che è in piena sintonia con la cornice tragico-patetica in cui si inquadra<sup>34</sup>. Non sarà allora

<sup>31</sup> MARIO FUBINI, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in «Belfagor», I, 5, 1946, pp. 540-557 (p. 553).

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, p. 551 e *passim*.

<sup>33</sup> LUIGI BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso»*, in *ID.*, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 73-112 (cfr. spec. p. 101).

<sup>34</sup> In questo breve intervento si è scelto programmaticamente di privilegiare, nell'analisi delle rime selezionate (anche e soprattutto in quanto parti integranti di parole-rima altamente segnaletiche), le implicazioni più direttamente afferenti alla sfera del significato (sia nel loro contesto immediato di riferimento che nei loro addentellati allusivi), trascurando la dimensione del significante. È chiaro, però, che un giudizio compiuto e articolato sul valore della rima in Bernardo e Torquato Tasso non può prescindere da un attento esame della sua componente prettamente fonica. Sotto questo profilo, alla rima in *-occhi* dell'*Amadigi* andrebbe ad esempio riconosciuta, oltre alla pregnanza intertestuale su cui ci si è qui soffermati, anche un'aspra evidenza sonora che le è conferita dalla sua corposità consonantica e che controbilancia ulteriormente la spinta alla neutralizzazione dello schema metrico impressa al dettato dal rincorrersi degli *enjambements*. Più debole foneticamente potrebbe suonare invece, ad un primo impatto, la rima vocalica in *-eme* di *GL XIX 110 1-3-5*; ma anche il significante può rivendicare in questi versi una sua non casuale incisività, se si estende l'indagine alle più ampie unità sintagmatiche entro cui la rima viene calata. Nella locuzione inarcata *estreme / essequie* dei vv. 3-4, la ribattitura allitterativa salda aggettivo e sostantivo esaltandone la fisionomia sonora, che si colora di *gravitas* se è vero che, come afferma il Torquato teorico di poesia, «[le lettere] *s, r* sono asprissime oltre l'altre, però nella [forma] magnifica avranno luogo più agevolmente, e nella grave ancora [...]» (TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico*, libro VI, in *ID.*, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 237); e si potrebbe aggiungere che l'accostamento di *estreme* ed *essequie* dà luogo, seppur a cavallo tra due versi (con tutti gli effetti di enfaticizzazione drammatica che l'*enjambement* porta con sé e di cui si è già discusso), a quel «concorso delle vocali» identiche di cui Tasso discetta con largo sfoggio di erudizione nel suo commento al sonetto *Questa vita mortal* di monsignor Della Casa, finendo per giustificarlo e anzi per valorizzarlo come veicolo di gravità autorizzato dall'uso petrarchesco, oltre che dai retori antichi: «Nè sono di minor considerazione i concorsi delle vocali che in questo sonetto si trovano, massimamente quello che da l'ultime parole dell'ultimo verso risulta: *E 'l giorno e 'l Sol delle tue man sono opre*; dove quelle due vocali *o o* insieme s'affrontano. Di questo concorso delle vocali vari famosi scrittori variamente sentirono [...]. Ma fra i Latini e fra i Greci forse si può dubitare, se si debba o schivare o fuggire il concorso delle vocali: fra noi Toscani, non; perchè, terminando tutte le parole in vocali, necessario è che insieme s'affrontino. Solo si può

per la strisciante invidia edipica che il pur meritorio saggio di Barbara Spaggiari gli imputava<sup>35</sup>, ma per il lucido riconoscimento di una fondamentale divaricazione stilistico-semantiche che Torquato addita a modello Della Casa, e non il padre, (anche) per la sua capacità di impiegare «il rompimento di versi» (da lui notoriamente associato al polo della *gravitas*)<sup>36</sup> «con molto giudizio»<sup>37</sup> – laddove il «giudicio» sta ad indicare l'aristotelica *convenientia* tra stile e concetto che il valore espressivo dell'inarcatura nella *Liberata* presuppone e realizza ad un grado estremo.

Certo, quelli qui esaminati sono soltanto singoli casi che ho scelto per la loro evidenza paradigmatica, ma ai quali sarebbe indebito attribuire un'assoluta valenza probatoria. Sarebbero necessari spogli ben più estesi e sistematici per rendere conto di una fenomenologia vasta e varia come quella dell'*enjambement* e identificare i coefficienti che possono di volta in volta mutare di segno il suo rapporto di interdipendenza dialettica con la rima, consentendogli di indebolirla o viceversa piegandolo a potenziarla. Costitutivamente polivalente, l'*enjambement* sfugge a classificazioni aprioristiche proprio perché – come mi pare testimoniato, pur se su scala microscopica, anche dai campioni d'analisi qui proposti – acquista valori differenti e talora diametralmente opposti a seconda del contesto in cui si cala e su cui opera: tanto che Bernardo e Torquato possono conseguire esiti diversi, anche a seconda dei diversi fini perseguiti, pur utilizzando simili mezzi.

D'altronde, già Tasso junior, biasimando negli epigoni di monsignor Della Casa la superficialità della maniera, osservava quanto insufficiente fosse il dato tecnico, di per sé, a spiegare (e riprodurre) la cifra di un autore:

però che molti conosco io che suoi imitatori vogliono esser giudicati, massimamente in questa novella schiera di poeti, ch'ora comincia a sorgere; i quali quando abbiano imitato nel Casa la difficoltà delle desinenze, il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausole, e il trapasso d'uno in un altro quaternario, e d'uno in un altro terzetto, ed in somma la severità (per così chiamarla) dello stile, a bastanza par lor ciò aver fatto; ma quel che è in lui maraviglioso, la scelta delle voci e delle sentenze, la novità delle figure, e particolarmente de' traslati, il nerbo, la grandezza e la maestà sua, o non tentano, o non possono pur in qualche parte esprimere<sup>38</sup>.

È seguendo il monito implicito in queste parole, che incoraggiano forse a perseverare nel tentativo qui abbozzato di non scindere i fatti di stile dalla dimensione contenutistico-semantiche (intra- e intertestuale) in cui si collocano e che anzi collaborano a plasmare, che si vorrebbe proseguire un'indagine comparativa a tutto tondo su Bernardo e Torquato Tasso; un'indagine che ci

---

rivocare in dubbio, se sia bene che l'istesse insieme s'affrontino. Ma per quanto ho osservato nel Petrarca, ove egli cerca la gravità, molte volte suol commettere questo concorso di vocali [...]» (*Lezione sopra un sonetto di monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 2 voll., 1875, vol. II, pp. 111-134, qui pp. 127-128).

<sup>35</sup> Cfr. SPAGGIARI, *L'«enjambement» di Bernardo Tasso*, cit.

<sup>36</sup> «Il qual rompimento de' versi, come da tutti gli maestri è insegnato, apporta grandissima gravità: e la ragione è, che 'l rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità: però s'attribuisce a i magnanimi, che son gravissimi, la tardità così de' moti come delle parole» (*Lezione sopra un sonetto di monsignor Della Casa*, cit., p. 125). Sulla *gravitas* nella produzione di Torquato Tasso e più in generale nel Rinascimento cfr. ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

<sup>37</sup> «Ma questo rompimento di versi, che 'l Casa usa con molto giudizio, ove la gravità del soggetto il ricerchi, è da molti suoi imitatori usato senza giudizio e senza distinzione in ogni materia» (*Lezione sopra un sonetto di monsignor Della Casa*, cit., p. 126).

<sup>38</sup> Ivi, pp. 116-117.

pare non superflua anche in quanto capace di tracciare – non da ultimo seguendo la pista dell'*enjambement* nelle sue varie manifestazioni formali e declinazioni funzionali – una parabola emblematica nella storia cinquecentesca della rima e delle sue alterne fortune.

ALLEGATO:  
ELENCHI SINOTTICI DI CORRISPONDENZE IN RIMA

Tavola A:  
Elenco alfabetico delle corrispondenze in rima  
tra *OF* XXIV 76-87 e i passi paralleli di Bernardo Tasso

	<i>Orlando Furioso</i> XXIV 76-87 (Isabella e Zerbino)	<i>Favola di</i> <i>Piramo e</i> <i>Tisbe</i> , vv. 204- 315	<i>Amadigi</i> LVIII 3-16 (Licasta e Agelao)	<i>Amadigi</i> LXVII 2-10 (Lucilla e Alidoro)
<b>-agna</b>	bagna : campagna : fragna (86, 2-4-6)	compagna : scompagna (322- 325)		
<b>-ele</b>	<i>crudele</i> : vele : <i>querele</i> (77, 2-4-6)		<i>crudele</i> : fedele : <i>querele</i> (5, 1-3-5)	
<b>-eme</b>	<i>speme</i> : <i>insieme</i> : <i>estreme</i> (82, 1-3-5)	<i>insieme</i> : <i>speme</i> (212-215)	<i>estreme</i> : <i>insieme</i> : preme (4, 2-4-6)	
<b>-eno</b>	<i>pieno</i> : <i>seno</i> (78, 7-8)	almeno : sereno : <i>seno</i> (238-241- 244)		<i>pieno</i> : sereno : <i>seno</i> (2, 2-4-6)
<b>-ente</b>	impetuosamente : sente (75, 7-8)  facilmente : ubidente : sovente (87, 2-4-6)	nocente : mente (222-225)	pungente : possente : tagliente (13, 1- 3-5)	
<b>-era</b>	sera : era : riviera (74, 2-4-6)	fera : leggiera (207-210)		
<b>-erno</b>	l'inferno : <i>eterno</i> : interno (81, 2-4- 6)	<i>eterno</i> : scherno (307-310)		
<b>-eso</b>	inteso : acceso : <i>disteso</i> (85, 2-4-6)		<i>disteso</i> : peso : offeso (3, 1-3-5)	
<b>-etto</b>	prometto : <i>petto</i> (81, 7-8)	giovenetto : stretto (257- 260)  diletto : <i>petto</i> : affetto (289-291- 294)	affetto : <i>petto</i> : disdetto (14, 2- 4-6)	<i>petto</i> : diletto : obietto (7, 2-4-6)
<b>-ia</b>	<i>ria</i> : <i>sia</i> (79, 7-8)	pria : avia : desvia (278-281- 284)  <i>sia</i> : cortesia (337-340)	fia : mia (9, 7-8)	mia : <i>ria</i> : pria (4, 1-3-5)
<b>-io</b>	oblio : <i>io</i> (83, 7-8)	desio : natio :		mio : <i>io</i> : rio (6,

		rio (273-276-279)		1-3-5)
<b>-ire</b>	gire : dire : <i>morire</i> (76, 1-3-5)	ardire : <i>morire</i> : partire (318-321-324)	partire : <i>morire</i> : martire (4, 1-3-5)	
<b>-ita</b>	<i>vita</i> : <i>partita</i> (80, 7-8)	<i>vita</i> : tradita : ardita (213-216-219)  ardita : <i>vita</i> (317-320)	<i>vita</i> : <i>partita</i> : spedita (13, 2-4-6)	ferita : impedita : <i>vita</i> (3, 1-3-5)
<b>-iva</b>	diva : <i>riva</i> : viva (83, 2-4-6)	schiva : priva : <i>riva</i> (223-226-229)	copriva : <i>riva</i> : visiva (7, 2-4-6)	
<b>-occhi</b>	<i>tocchi</i> : <i>scocchi</i> : <i>occhi</i> (81, 1-3-5)		<i>occhi</i> : <i>tocchi</i> : <i>scocchi</i> (12, 2-4-6)	
<b>-ole</b>	<i>parole</i> : <i>suole</i> : <i>duole</i> (85, 1-3-5)	<i>suole</i> : sole : <i>duole</i> (258-261-264)	<i>virole</i> : <i>parole</i> (7, 7-8)  sole : <i>parole</i> (15, 7-8)	
<b>-ome</b>	<i>chiome</i> : <i>nome</i> (86, 7-8)	<i>nome</i> : <i>chiome</i> : some (303-306-309)		<i>nome</i> : come : <i>chiome</i> (10, 2-4-6)
<b>-ora</b>	<i>ancora</i> : mora : <i>ora</i> (78, 2-4-6)		<i>ora</i> : dimora : <i>ancora</i> (6, 2-4-6)	
<b>-orte</b>	<i>forte</i> : <i>morte</i> (77, 7-8)	<i>morte</i> : porte (247-250)		sorte : <i>morte</i> : <i>forte</i> (4, 2-4-6)
<b>-ura</b>	ventura : sepoltura : fura (82, 2-4-6)		sciagura : cura : figura (10, 2-4-6)	
<b>-uro</b>	<i>duro</i> : giuro : oscuro (79, 1-3-5)		sicuro : <i>duro</i> (11, 7-8)	

## Quasi-rime significative:

	<i>Orlando Furioso</i> XXIV 76-87 (Isabella e Zerbino)	<i>Favola di Piramo e Tisbe</i> , vv. 204-315	<i>Amadigi</i> LVIII 3-16 (Licasta e Agelao)	<i>Amadigi</i> LXVII 2-10 (Lucilla e Alidoro)
-esta/-este	meste : <i>reste</i> (82, 7-8)  Così dicendo, le reliquie estreme / de lo spirto vital che morte fura, / <b>va ricogliendo con le labra meste, / fin ch'una minima aura ve ne reste</b> (82, 5-8)		<i>resta</i> : funesta : <i>vesta</i> (16, 2-4-8)  Al fin, <b>cogliendo da le fredde labbia / s'aura alcuna di vita anco gli resta [...]</b> (16, 1-2)	

Tavola B:  
Elenco alfabetico delle corrispondenze in rima  
tra i due passi dell'*Amadigi* e *GL XIX* 104-111

	<i>Amadigi</i> LVIII 3-16 (Licasta e Agelao)	<i>Amadigi</i> LXVII 2-10 (Lucilla e Alidoro)	<i>Gerusalemme Liberata</i> XIX 104-111 (Erminia e Tancredi)
<b>-ace</b>	giace : piace : pace (15, 2-4-6)	giace : <i>disface</i> : pace (2, 1-3-5)	seguace : <i>disface</i> : vivace (109, 1-3-5)
<b>-anto</b>		<i>alquanto</i> : <i>pianto</i> (6, 7-8)	<i>alquanto</i> : <i>pianto</i> : a canto (110, 2-4-6)
<b>-ei</b>	giurerei : lei : <i>miei</i> (11, 2-4-6)		<i>miei</i> : torrei : rei (106, 1-3-5)
<b>-eme</b>	speme : <i>insieme</i> : <i>estreme</i> (82, 1-3-5)		geme : <i>estreme</i> : <i>insieme</i> (110, 1-3-5)
<b>-ena</b>		<i>mena</i> : arena : serena (10, 1-3-5)	vena : <i>mena</i> : a pena (105, 1-3-5)
<b>-ente</b>	pungente : possente : tagliente (13, 1-3-5)		presente : eternamente (105, 7-8)
<b>-io</b>		mio : io : <i>rio</i> (6, 1-3-5)	gio : <i>rio</i> : aprio (109, 2-4-6)
<b>-ita</b>	<i>vita</i> : <i>partita</i> : spedita (13, 2-4-6)	ferita : impedita : <i>vita</i> (3, 1-3-5)	<i>vita</i> : <i>partita</i> : ardita (108, 1-3-5)
<b>-oi</b>	voi : dappoi : suoi (9, 1-3-5)		poi : tuoi (108, 7-8)
<b>-ole</b>	viole : <i>parole</i> (7, 7-8) sole : <i>parole</i> (15, 7-8)		<i>parole</i> : console : invole (108, 2-4-6)
<b>-orte</b>		sorte : <i>morte</i> : forte (4, 2-4-6)	<i>morte</i> : smorte (107, 7-8)

## Quasi-rime significative:

<b>-ace/-aci</b>	giace : <i>piace</i> : pace (15, 2-4-6)  [...] rivenne poscia, e su l'essangue volto / che <b>così scolorito anco le piace</b> [...] (15, 3-4)		<i>piaci</i> : audaci : baci (107, 1-3-5)  Ma che? <b>squallido e scuro anco mi piaci</b> (107, 1)
<b>-orte/-orto</b>	<i>morto</i> : conforto : torto (8, 1-3-5)  Io vo' <b>baciar quel viso essangue e morto</b> [...] (8, 1)		<i>morte</i> : smorte (107, 7-8)  [...] <b>baciando queste labra essangui e smorte</b> (107, 8)