

FRANCO TOMASI

LA CANZONE *QUEL GENEROSO MIO GUERRIERO INTERNO*
DI TORQUATO TASSO

1.

Sottoporre ad una analisi puntuale una canzone come *Quel generoso mio guerriero interno*, così fortemente coinvolta nella costruzione del *liber* tassiano di poesia amorosa, comporta inevitabilmente anche la necessità di interrogarsi sulle sorti della canzone nel sistema della lirica rinascimentale e, di conseguenza, sulla consapevolezza teorica con cui lo stesso Tasso ricorre a questa forma metrica. Rispetto al primo interrogativo, che non sarà possibile affrontare in questa sede, un solido contributo lo forniscono ora uno strumento descrittivo come il *Repertorio metrico della Canzone italiana dalle origini al Cinquecento* di Guglielmo Gorni e, su un piano più analitico, il lavoro di Gaia Guidolin relativo alla canzone della prima metà del Cinquecento¹. Pur senza entrare nei dettagli di questa prima questione, potrà però essere utile almeno ricordare una lettera di Pietro Bembo dell'8 marzo 1545 con la quale, dopo aver ricevuto da Giovanni Della Casa la canzone *Arsi, e non pur la verde stagion fresca*, fa sapere all'amico, per il tramite di Girolamo Quirini, di averla trovata «molto bella e grave e ingegniosa, e piena d'alti sentimenti»; aggiunge poi, nella stessa lettera, che la canzone «sarà meritamente lodata da chiunque la leggerà, che sappia di tali componimenti», specie perché, continua Bembo, non «se ne veggono molte di simili oggidì, come che la copia de' poeti volgari sia ora molto grande e numerosa, o più tosto innumerabile»². Pur nei panneggi imposti dalla retorica epistolare, il passaggio sembra degno di nota perché, all'altezza degli

¹ G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, censimento a cura di G. GORNI, edito per cura di M. MALINVERNI, Firenze, Cesati, 2008 (d'ora in poi citato con la sigla REMCI); G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

² P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. IV, 1993, p. 522.

anni Quaranta, cioè nel momento di maggior fulgore della parabola del genere lirico, rivela la precisa consapevolezza di Bembo circa il fatto che la canzone fosse metro di non facile accesso alla «copia innumerabile» dei poeti; se, in altre parole, il sonetto risultava disponibile a una imitazione più seriale, con quelle caratteristiche di «semi-lavorato», per rifarsi alle parole di Gorni, che lo rendevano praticabile ai più, anche grazie al corollario di strumenti di sussidio, come i rimari o le antologie, che proprio in quegli anni stavano sorgendo, la canzone implicava un mestiere ben più solido, tanto in relazione ai modelli, quanto per la necessità di intavolare un discorso lirico più complesso, senza dimenticare che talvolta poteva prefigurare un rapporto con la realizzazione di un più elaborato canzoniere.

In un quadro di questo tipo si dovrà inserire anche la frequentazione di Tasso del metro, al quale dedica alcuni affondi teorici già nel corso della lettura sulle tre canzoni sorelle di Pigna, un testo forse meno impegnato e ricco rispetto alla lezione sul sonetto di Della Casa (o almeno, non così direttamente implicato con la definizione di una personale idea di lirica espressa attraverso l'analisi di un modello ritenuto eccellente), ma ai nostri occhi significativo proprio per quanto dice rispetto alla canzone. Dopo aver passato in rassegna i «concetti» che alimentano i testi di Pigna, Tasso ricorda infatti, sia pure in forma rapida, quali siano gli elementi costitutivi della testura metrica, specie in relazione al più complessivo sistema dei generi letterari: la canzone non viene definita però in un rapporto contrastivo con il sonetto, un parallelo che pure sarà utilizzato da Tasso in altre occasioni, ma con il poema eroico: si tratta di una relazione giocata, per così dire, sul piano di una diversa scalarità, poiché la canzone sta al poema eroico come «il picciolo» sta al «grande», ma, aggiunge Tasso, anche come «l'imperfetto» al «perfetto», al punto che nella canzone – simile ad «alcuni minuti animaletti» – è riscontrabile, in forma contratta e assimilata, l'articolazione retorico-argomentativa e narrativa propria del poema eroico, scandita nei canonici momenti di proposizione, invocazione e narrazione³. Questa prima definizione del metro, sagomata sulle linee costitutive del poema, permette a Tasso di stabilire, quale diretta conseguenza logica, anche un criterio di valore per passare al vaglio e selezionare il patrimonio della tradizione, e, in particolare, le canzoni petrarchesche: quelle che «si diffondono solamente in querele amorose» vengono infatti giudicate «poco perfette di loro natura», poiché non si riscontra in esse quel «non so che» dell'architettura logica del poema, dovuto essenzialmente alla «continuazione d'argomento, quasi imagine di favola»; mentre tra le canzoni più capaci di cogliere e interpretare il senso ultimo del metro, in cui è cioè possibile ravvisare una precisa scansione logico-diegetica e una vera progressione argomentativa, Tasso elegge solamente cinque casi dei *Rvf*, più in particolare 23, 119, 323, 325 e 360⁴. Si tratta di un canone di canzoni petrarchesche ritenute esemplari al

³ T. TASSO, *Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate «Le tre sorelle»*, in *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 81-82.

⁴ Tasso opera in realtà una distinzione più particolareggiata delle cinque canzoni petrarchesche: riconosce la presenza della sola narrazione in *Rvf* 119, 323 e 360; individua anche la proposizione in *Rvf* 23, e

quale Tasso rimarrà fedele nel corso del tempo, tanto che lo si ritrova, con minime differenze, nelle *esposizioni* che accompagnano i testi dell'edizione Osanna delle rime. A chiosa del sonetto esordiale infatti, Tasso sottolinea la veridicità della storia d'amore narrata, allo scopo di rivendicare, sulle orme di Petrarca, una necessaria relazione tra biografia e poesia; riconosce inoltre che lo stesso Petrarca, pur basandosi su di un soggetto vero, ha talvolta «favoleggiato», ha composto cioè testi simili a quelli dell'epico, specie in alcune canzoni, esattamente le stesse che aveva indicato nella lezione su Pigna, con la sola esclusione di *Rvf* 119⁵. Se quindi nella lezione sul Pigna Tasso aveva voluto analizzare e porre in rilievo soprattutto la costitutiva propensione verso un'architettura diegetico-oratoria della canzone, forse anche in virtù dei testi che stava analizzando, nelle più tarde pagine della *Cavaletta* tornerà a discutere del metro, ma questa volta con una attenzione mirata soprattutto a cogliere in quali forme si sviluppi il gioco variabile e dinamico che governa la dialettica tra il piano della scansione metrica, quello della struttura sintattica e, infine, quello della progressione tematico-argomentativa o il «sentimento», per usare le parole tassiane. Sulla scorta di un numero di esempi prelevati dalla tradizione antica, forte della biblioteca di testi che gli forniva la Giuntina di rime antiche, Tasso, dopo aver passato in rassegna gli ingredienti nucleari della canzone, assemblando letteralmente diversi pezzi della traduzione trissiniana del *De vulgari eloquentia*, si sofferma infatti nell'analisi della relazione tra le parti, chiamando a testimonio *Rvf* 23 (una delle cinque canzoni selezionate nella lezione su Pigna e ora definita «quasi reina fra le altre») ed *Errai gran tempo, e del camino incerto* di Della Casa. Nei due esempi eccellenti, uno antico e uno moderno, Tasso sottolinea la capacità dei due poeti di interpretare virtuosamente le regole del metro, dato che entrambi ne sfruttano la dimensione, per così dire, elastica, in virtù della quale è possibile valicare i confini delle partizioni metriche, in nome di una «regola lesbica», capace cioè di piegare e adeguare la complessiva regia stilistica alla natura dei concetti⁶. A supporto di questa lettura che privilegia la geometria ad assetto variabile che determina la canzone contro alcune

l'insieme dei tre elementi, benché con la fusione di invocazione e proposizione, secondo il «costume d'Omero», in *Rvf* 325 (TASSO, *Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate «Le tre sorelle»*, cit., pp. 81-82).

⁵ «Et dice il Poeta, che gli amori suoi sono stati veri per dimostrar che 'l vero amore, o i veri amori, sono il vero soggetto del Poeta lirico, come scrive il Petrarca nelle sue Epistole latine. Tuttavolta intorno ad esso favoleggia, non altrimenti, che faccia l'Epico, come fa il medesimo autore in molti suoi componimenti, e particolarmente ne la canzone de le transformationi [*Rvf* 23], et in quella *Standomi un giorno solo a la fenestra* [*Rvf* 323], et in quell'altra *Tacer non posso, e temo non adopre* [*Rvf* 325], né meno ch'in alcuna altra ne la canzone ov'egli fa citare Amore avanti la Ragione [*Rvf* 360]», si cita da *Delle rime del Sig. Torquato Tasso, Parte prima. Di nuovo dal medesimo in questa nuova impressione ordinate, corrette, accresciute, & date in luce. Con l'esposizione dello stesso autore [...]*, In Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti, 1592, p. 3.

⁶ Rispetto alla canzone dellacasiana, ad esempio, Tasso sottolinea come la sistematica sfasatura tra periodo metrico e sintattico attuata in quel testo, da molti ritenuta «sconvenevole», rappresentasse invece il punto di forza, «degno di molta lode», cfr. T. TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in ID., *Dialoghi*, a cura di B. BASILE, Milano, Mursia, pp. 183-244, alle pp. 235-236.

delle cogenze legate al perimetro obbligato, discreto di una forma chiusa, Tasso nel dialogo istituisce un parallelo contrastivo questa volta con il sonetto, in particolare in relazione ai modelli antichi che starebbero all'origine dei metri italiani, rispettivamente l'epigramma per il sonetto e l'ode per la canzone, da intendersi come strutture logiche soggiacenti al discorso lirico, capaci di incidere anche sul metodo che governa il trattamento dei temi («nella canzone veggio quasi una imagine o ombra del divisivo e nel sonetto del compositivo»⁷).

2.

Da questi cenni forse troppo rapidi alle attenzioni teoriche che Tasso rivolge al metro si può almeno comprendere come sia evidente la volontà di riconoscere alla canzone una speciale natura retorico-oratoria, che si origina nei territori dell'*inventio* e, di conseguenza, come sempre per il Tasso teorico, si propaga poi nelle scelte della *dispositio* e, da ultimo, nell'*elocutio*. Non a caso, forse, proprio in virtù della sua natura di «picciolo poema epic», la canzone sarà utilizzata da Tasso, anche con operazioni di evidente virtuosismo metrico e retorico, per il copioso insieme della sua poesia di carattere encomiastico, all'interno del quale troviamo un numero davvero significativo di testi che si configurano come epitalami, epicedi, testi funebri, composti spesso grazie al ricorso alla mitologia, indispensabile controfigura dei destinatari dei testi epidittici⁸. All'interno di questa pratica del metro nella poesia d'encomio si dovrà inoltre registrare come Tasso ne faccia un uso particolarmente consapevole anche quando si accinge a ideare un *liber* organico, portatore di un significato ulteriore rispetto ai singoli testi. Così accade, ad esempio, per la raccolta dedicata *Alle Signore Principesse di Ferrara* – allestita da Tasso con una «architettura sapiente» –, nella quale troviamo cinque canzoni (10, 14, 20, 21, 61), tutte con il medesimo schema metrico (calco di *Rvf* 126), dotate di un significato di rilievo in senso macrostrutturale, spe-

⁷ *Ibid.*, pp. 240-241.

⁸ Per la lirica tassiana di carattere encomiastico si veda, anche per la bibliografia pregressa, il fine intervento di M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. BOILLET e L. GRASSI, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 19-49; circa il numero delle canzoni encomiastiche, si ricordi che lo stesso Tasso anche nell'atto di allestire la raccolta di rime encomiastiche, poi andata a stampa per i tipi di Marchetti, dichiarava a Licino di essere preoccupato per l'eccessiva presenza di questa forma metrica a scapito delle altre: «Mando [...] due sonetti da stampare con gli altri ne la seconda parte, la quale è povera di sonetti, ma ricca di canzoni» (T. TASSO, *Le lettere*, disposte per ordine di tempo e illustrate da C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1855, vol. V, 1354, del 12 ottobre 1591). Non è poi privo di interesse rilevare che in alcune *Esposizioni* allegate alla *Seconda parte delle Rime* Tasso si soffermi sulla struttura retorico-argomentativa; si veda, a titolo d'esempio, quanto scrive per la canzone *Donna, la vostra fama, e 'l mio pensiero*: «havendo dunque il Proemio, e nel Proemio la propositione di cantar gli honori, o de' meriti di questa Signora, comincia la narratione», si cita da *Delle rime del Sig. Torquato Tasso, Parte seconda...*, Brescia, Marchetti, 1593, p. 34

cie quella di chiusura, *Già il lieto anno novello*, che acquista il valore di un originale e non scontato epiloogo⁹.

Ma è forse nelle raccolte destinate a segnare le «cristallizzazioni progressive» del libro di poesia amorosa che il ruolo della canzone quale elemento portante dell'orchestrazione narrativo-argomentativa complessiva risulta particolarmente evidente. Ciò accade sicuramente sulla scorta del modello petrarchesco, come anche, e forse soprattutto, di altri esempi che Tasso aveva potuto scorgere in alcuni libri di poesia cinquecenteschi, a partire almeno dalle rime bembiane documentate dell'edizione Dorico del 1548, volume in cui, secondo le persuasive indicazioni di Albonico, si assiste, proprio in virtù di un consolidamento delle forme metriche lunghe riprese dagli *Asolani*, ad un significativo passaggio da un volume di lirica inteso come esemplare campione di natura stilistica a un vero e proprio *liber* strutturalmente cogente¹⁰; ma doveva aver agito anche l'esempio di Della Casa, senza dimenticare che le sofisticate architetture macrostrutturali che il padre Bernardo aveva proposto nei suoi libri di rime assegnavano un ruolo chiave proprio alle canzoni¹¹. Se si guarda all'assetto del canzoniere amoroso documentato dal codice Chigiano (1583-1585), sia pure, com'è noto, espressione di una fase provvisoria di assestamento più che soluzione definitiva, è facile osservare come le quattro canzoni presenti nel *Libro primo* (XVIII, XL, LXIX, LXXI) assolvano la funzione di snodi essenziali della parabola narrativa che si viene disegnando¹². La canzone *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (XVIII), ad

⁹ Cfr. T. TASSO, *Alle Signore Principesse di Ferrara*, Ripasso del quaderno autografo di Luciano Capra, Ferrara, Gabriele Corbo, 1995; a questa edizione sono da aggiungere i nuovi dati proposti da C. RANZANI, *Due testimoni delle rime del Tasso alle Principesse di Ferrara*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 569-588, che permettono di datare al primo maggio del 1580 l'invio della raccolta e, grazie ad una copia fotostatica del codice siglato Pt da Solerti, illustrano una redazione più avanzata – divisa in due parti – del libretto encomiastico. Lo schema metrico di *Ryf* 126 era già stato ampiamente sperimentato nel Cinquecento, anche in direzione encomiastica, ad esempio da Giulio Camillo con la canzone *Legga la benda negra*, composta in morte del figlio di Francesco I (cfr. REMCI, pp. 138-146); nei testi presenti nel codice encomiastico Tasso adotta una struttura a sette stanze per le canzoni 14 e 21, a nove per 10, 20 e 61.

¹⁰ Cfr. S. ALBONICO, *Come leggere le Rime di Pietro Bembo*, in ID., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-27, in part. p. 13.

¹¹ Nel caso di Bernardo Tasso, così come ha riconosciuto Giovanni Ferroni (*Come leggere I tre libri degli Amori di Bernardo Tasso*, in *Quaderno di Italianistica 2011*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, pp. 99-144), la canzone agisce da vero elemento strutturante, punto di giunzione tra diversi cicli narrativo-argomentativi; per i rilievi relativi al rapporto «numerico-proporzionale» delle canzoni all'interno delle rime dell'acasiana, specie la canzone 32 «centro del canzoniere» e la serie 45-47, passaggio denso che marca uno scarto in direzione di una chiusa meditativo-spirituale, si vedano le osservazioni sparse nel commento di Tanturli (G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di G. TANTURLI, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2001) e, anche per la bibliografia pregressa, Q. MARINI, *La canzone XLVII delle Rime di Giovanni Della Casa*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. BELLINI, M.T. GIRARDI, U. MOTTA, Milano, Vita & Pensiero, 2010, pp. 245-271.

¹² Cfr. T. TASSO, *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; per quanto concerne il disegno

esempio, nella quale il poeta canta con sofferenza il matrimonio della sua amata¹³, appare insieme espressione di una novità sul piano diegetico (il matrimonio della donna amata) e di crisi privata e poetica dell'io lirico, segnando così una complessiva svolta nel 'racconto' del *liber*; uno scarto profondo che viene registrato, per così dire, in presa diretta, attraverso una progressiva dissolvenza tematico-narrativa all'interno della stessa struttura della canzone, nella quale si assiste ad un passaggio da un epitalamio 'virato' in chiave luttuosa verso un nuovo programma di poesia amorosa, posto però sotto il segno di una umbratile difficoltà¹⁴. La canzone crea quindi un radicale mutamento rispetto al segmento narrativo che la precede – di aperto contrasto, se si pensa che nel sonetto antecedente appare in sogno al poeta la donna e gli promette un futuro capace di ridargli vita e speranza – e genera l'effetto di un nuovo inizio che dà un senso del tutto inconsueto al seguito del racconto lirico, acquistando quindi il valore di un «vero e proprio discriminante polisemico tra ciò che la precede e ciò che la segue nel canzoniere»¹⁵. La canzone successiva, *Hor che lunge da noi si gira il sole* (XL), segna poi il punto più denso e alto del passaggio narrativo di marca elegiaca della prima parte del canzoniere, quella caratterizzata dalla lontananza del poeta dalla donna, una sezione alimentata dal combinarsi di memoria e speranza, sguardo nostalgico verso il passato e tensione ottativa verso il futuro, i due attori che animano la dinamica del sentire elegiaco e che, non a caso, segnano il congedo della canzone stessa («dille che l'amor mio sempre s'avanza / nudrito di memoria e di speranza»¹⁶). Si potrà inoltre osservare come nella redazione chigia-

narrativo delle raccolte di poesia d'amore vedi A. MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», IX, 1984, pp. 78-121 e V. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, «Studi tassiani», 38, 1990, pp. 71-128.

¹³ Lo schema metrico è quello di *Rvf* 127 (ma con sole sei stanze rispetto alle sette del modello), già ripreso da Bernardo Tasso, che lo utilizza in *Amori* I, 22 e III, 47, e da Dionigi Atanagi per la canzone *Alma lucente, che dagli occhi nostri* edita nelle *Rime di diversi poeti toscani* (cfr. *REMCI*, pp. 192-193).

¹⁴ Per una dettagliata analisi della canzone vedi L. TROTTI, *Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche. Commento alla canzone «Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno»*, «Versants», 58/2, 2011, pp. 217-241; lo schema metrico è ripreso da *Rvf* 127 (adottato da Tasso anche per 517, 532), una soluzione non troppo diffusa nel Cinquecento (ma, significativamente, utilizzata una volta da Dionigi Atanagi e due volte da Bernardo Tasso; cfr. *REMCI*, pp. 192-193).

¹⁵ TROTTI, *Torquato Tasso*, cit., pp. 220-221; per illustrare la complessità chiaroscurale della canzone tassiana può essere utile metterla a confronto con *Poi che la parte men perfetta e bella* (II, 16) di Bernardo Tasso, celebre sonetto dedicato ad un'identica occasione tematica (il matrimonio dell'amata); anche per Bernardo l'avvenimento non segna un epilogo tragico o una interruzione del canto lirico, ma costituisce piuttosto un'occasione di rilancio del proprio agire poetico in chiave marcatamente neoplatonica, all'interno però di una struttura argomentativa piuttosto meccanica e ben poco drammatica (la perdita della bellezza «caduca e frale», ceduta a un «altrui signore» più fortunato dell'io lirico, non è causa di inquietudine, perché il poeta può continuare a contemplare l'anima, capace di condurlo alla contemplazione delle bellezze celesti).

¹⁶ Cfr. TASSO, *Rime*, cit., XL 59-60; evidente l'eco, per i versi in questione, di *Rvf*, 331 6 («di memoria et di speme il cor pascendo»), e 11-12 («sol memoria m'avanza / e pasco 'l gran desir sol di quest'una»); la canzone riprende – con cinque stanze contro le sei del modello – lo schema di *Rvf* 359, già utilizzato da

na la canzone sia il terzo e ultimo tempo di una piccola *suite*, avviata dai madrigali XXXVIII-XXXIX, affratellati da *incipit* simili (rispettivamente: *Lunge da voi, mio ben* e *Lunge da voi, mio core*; echeggiati dall'avvio della canzone: *Hor che lunge da noi si gira il sole*), frutto di un medesimo pensiero che si viene formando quasi ossessivamente e che, dopo aver trovato espressione nei due madrigali omeometrici, quasi le prime due stanze di un tentativo di canzone che cerca di prendere forma sotto gli occhi del lettore, trova finalmente espressione compiuta e argomentativamente articolata con la canzone XL¹⁷. Prima di giungere a *Quel generoso mio guerriero interno*, cui è affidata la funzione di chiudere il *Libro primo*, nel codice Chigiano si incontra *O sospetto che 'n bando* (LXIX), la canzone dedicata alla gelosia, nella quale, come significativamente recita la didascalia, il poeta «descrive gli effetti di questa amorosa passione»; anche in questo caso, in un testo innervato di un lessico di marca dellacasiana e memore della fortunata tradizione che attorno al tema era fiorita nel Cinquecento, la canzone funziona come una sorta di riepilogo della sezione narrativa in cui è inserita, momento più alto del *crescendo* che procede dalla descrizione di una apparente freddezza della donna amata sino alla nascita di un «sospetto» che divora l'animo dell'amante, un sospetto che cresce a danno della speranza¹⁸. A ciò si potrà aggiungere, in questo caso, che l'istanza di carattere prettamente narrativo, che pure è presente nelle due canzoni precedenti, si va rarefacendosi a vantaggio di un «favoleggiamento» mirato a traslare il discorso lirico sul piano di riflessione più astratta; come testimonia la didascalia che abbiamo ricordato, Tasso opera con la canzone un progressivo mutare del piano del discorso lirico, passando dall'orizzonte più stretto sulla dimensione del racconto dell'esperienza dell'io lirico, all'interno del quale si svolge tutto il passaggio narrativo, ad una dimensione più allargata e prossima a un capitolo di psicologia amorosa. Questo ruolo di punto nevralgico nella struttura del canzoniere che le canzoni assolvono nel Chigiano sarà poi confermato, se non persino consolidato e reso più evidente, nell'assetto che il libro raggiunge nell'edizione Osanna: se la LXIX viene spostata nella seconda parte del libro (147, con variazione di *incipit*), le canzoni XVIII e XL acquistano un ulteriore valore strutturale anche in relazione ai

Bernardo Cappello in un testo dedicato alla donna lontana (*Dolce pensier, che le mie acerbe pene*), e da Dionigi Atanagi (*Dunque son pur l'alte novelle vere?*) nelle *Rime di diversi poeti toscani* (cfr. REMCI, pp. 98-99).

¹⁷ A sottolineare questo effetto di continuità tematica tra i testi collabora anche la didascalia che introduce la canzone: «*Continova nell'istesso soggetto*, mostrando d'haver infinito dolore per la lontananza della sua donna, laonde è ragionevole ch'ella sia tanto pietosa quanto egli è dolente» (TASSO, *Rime*, cit., p. 45). Si ricordi poi che la canzone mantiene una funzione decisiva anche nella seriazione Osanna (sarà collocata in cinquantesima posizione), sia pure senza essere introdotta dai due madrigali che si trovano nel Chigiano.

¹⁸ Si vedano i primi versi della canzone: «O sospetto che 'n bando / poni ogni altro sospetto, / o sollecito dubbio, o fredda tema, / chè t'avanzi pensando / e cresci nel mio petto / quanto la speme si dilagua e scema?» (LXIX 1-5); lo schema metrico, impiegato da Tasso per occasioni tematiche tra loro anche molto diverse (95, 1363, 1704), è modellato su *Rvf* 125, uno fra i più utilizzati nel corso del Cinquecento (cfr. REMCI, pp. 134-138 e GUIDOLIN, *La canzone*, cit., p. 131 e nota).

rapporti proporzionali e numerici che Tasso attribuisce loro, visto che occuperanno, rispettivamente, il numero 25 e 50 della raccolta, quasi in rapporto di perfetta progressione geometrica con le successive canzoni (103-104), che segnano il risolversi della prima parte del racconto. Le canzoni, in virtù della loro intrinseca propensione al «favoleggiamento», vengono quindi utilizzate strategicamente da Tasso come elementi polarizzatori del *liber*, responsabili, inoltre, del senso e della 'leggibilità' dell'ambizioso progetto di canzoniere inseguito nel corso di un lungo *iter* elaborativo. Andrà in questo senso riconsiderata la dichiarazione posta in apertura alle *Esposizioni* presenti nell'edizione Osanna circa la veridicità dell'amore raccontato, una verità biografica, sotto il cui segno del resto esordisce il canzoniere («*Vere fur queste gioie e questi ardori*»), ribadita con puntigliosa insistenza in diversi passaggi dell'autocommento; si tratta infatti di un assunto ritenuto da Tasso irrinunciabile perché permette di – o cerca di salvaguardare la possibilità di – intrecciare insieme le fila di un racconto biografico con quelle di una meditazione filosofica attorno al tema della passione amorosa. Un tentativo di mettere in stretta connessione il resoconto della storia d'amore percepita nella sua immediatezza con un piano di riflessione più astratto e capace di leggere in chiave permanente il presente, una strategia narrativa e organizzativa in cui la canzone diventa luogo privilegiato per una speculazione di carattere più astratto, spazio per una analisi delle passioni e delle tensioni che albergano l'interiorità dell'uomo. Punto più estremo e più ambizioso di questa tensione verso il piano metafisico è rappresentato, forse non a caso, dalla canzone *Quel generoso mio guerriero interno*, a cui si affida il compito di snodo strutturalmente decisivo nella composizione del *liber* tassiano.

3.

In questa sede procederemo ad una lettura di *Quel generoso mio guerriero interno* nella *facies* che assume nella raccolta chigiana, anche in relazione ai rapporti di carattere intratestuale che istituisce con gli altri testi di quel canzoniere, segnalando, caso per caso, le varianti più significative che si registrano nella versione Osanna. In questo senso si dovrà comunque osservare che tra le due redazioni del testo non si registra una riscrittura radicale, anzi, si potrebbe piuttosto affermare che Tasso, nella volontà di mantenere inalterata la struttura logica e argomentativa della canzone, proceda a una limitata opera di affinamento secondo tre principali istanze: la necessità di rendere più nitido il *récit* filosofico, che in alcuni passaggi della versione chigiana non risulta di immediata evidenza; il desiderio, strettamente implicato con la prima istanza, di restituire una maggiore esplicitzza al dettato sintattico e logico; e, infine, la volontà di accentuare la drammatizzazione dei due discorsi "a parte", grazie a un ispessimento dei tratti retoricamente marcati all'interno delle due perorazioni, specie in quella a carico dell'Amore.

Benché in assenza di documenti probanti sia molto arrischiato avanzare delle ipotesi circa la data di composizione delle liriche tassiane, sembra altamente probabile

che la canzone *Quel generoso mio guerriero interno*, apparsa a stampa per la prima volta nelle edizioni Baldini e Manuzio del 1582 (rispettivamente 11 e 10 delle sigle Solerti), possa essere stata ideata anche in vista di un progetto – ancora da realizzarsi – di *liber* di poesia amorosa, allo scopo di assegnarle una posizione strategica nell'architettura d'insieme; parrebbe insomma essere associabile ai trentatré testi che compaiono per la prima volta nel Chigiano, direttamente implicati con il consolidamento delle linee narrative e tematiche che fondano il canzoniere che in quel torno di anni Tasso andava elaborando¹⁹. A ciò si aggiunge che la funzione strutturante attribuita alla canzone sarà ribadita e persino enfatizzata nell'organizzazione che le rime amorose assumeranno nella versione della stampa Osanna, probabilmente per marcare, in assenza della distinzione in due libri, ipotesi di organizzazione macrostrutturale caduta nel periodo intercorso tra il Chigiano e la stampa del 1591, il momento chiave di passaggio tra un prima e un dopo, tra una possibile conclusione e un rinnovamento delle ragioni di un discorso poetico. Rispetto alla posizione del testo nella seriazione del codice Chigiano – posta a chiusura del *Libro primo* –, pare evidente la volontà tassiana di emulare *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Ryf 360), testo dal quale, se non riprende lo schema metrico (che tuttavia viene emulato per le dimensioni complessive, undici stanze – di tredici versi – contro le dieci del modello petrarchesco²⁰), Tasso recupera l'impianto dialogico e soprattutto, sul piano dell'orchestrazione del libro, il ruolo strutturale. Nei confronti del precedente petrarchesco Tasso opera però una radicale riformulazione, perché se Ryf 360 aveva sì un ruolo sospensivo, ma quale prima tappa della sequenza che chiude il *liber*, e con esso la storia amorosa, ultima esitazione prima dell'*explicit* di natura penitenziale²¹, nel Chigiano – come anche nella versione Osanna – all'effetto

¹⁹ Cfr. TASSO, *Rime*, cit., p. XXVI; la canzone, pur presente nell'edizione Baldini, non è presente nel postillato ora Ts₁, a causa della caduta di alcune carte (cfr. D. ISELLA, *Il codice Chigiano L VIII 302 e i suoi rapporti con le stampe*, in *Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 241-293, a p. 288, nota 3).

²⁰ Lo schema della canzone tassiana è il seguente: ABC ABC CDdEffeG (11 stanze di 15 versi - 12 endecasillabi e 3 settenari e congedo EgG), mentre quello di Ryf 360 è ABbCBAaC CDdEeFF (10 stanze di 15 versi – 11 endecasillabi e 4 settenari – e congedo ABbCcDD); Tasso utilizza in realtà lo schema del tritico delle canzoni pronunciate da Lavinello in *Asolani* III 8-10 (3 canzoni di 5 stanze ciascuna), testi fortemente implicati in un discorso lirico a tesi, cioè mirato a illustrare esemplarmente la natura di amore; si ricordi che le canzoni erano state inserite da Bembo nella redazione del suo canzoniere che Tasso poteva leggere nell'edizione Dorico del 1548, rispettivamente alle posizioni 91-93; andrà inoltre notato, sulla scelta di *REMC*I (p. 217), che si tratta di uno schema ripreso dal solo Tasso in tutto il Cinquecento, una scelta che secondo Antonio Daniele (*Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra, 1994, p. 307) sarebbe da imputare all'affinità che si registra tra i «succhi neoplatonici» dei testi bembiani e quello tassiano. Da ultimo, si dovrà registrare come la sesta stanza presenti un'infrazione allo schema, poiché il dodicesimo verso (F) – il v. 87 della canzone –, che dovrebbe essere un endecasillabo, è un settenario (imprecisione che sopravvive anche nella versione Osanna).

²¹ Interessante ricordare che anche *Errai gran tempo*, la canzone dell'acasiana ammirata da Tasso ed eletta a modello eccellente ne *La Cavaletta*, ha una funzione macrostrutturale affine a quella di Ryf 360, come ha riconosciuto Andrea AFRIBO (*Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, pp. 189-193).

di apparente attesa dovuta a una sentenza non emessa, segue un disegno narrativo di segno opposto, dato che invece di precludere a un epilogo la canzone diventa prodromo all'avvio di una nuova stagione lirica, scaturita addirittura dal sorgere di una ulteriore passione amorosa che si aggiunge alla precedente²². Se in *Quel generoso mio guerriero interno* non è preannunciato sul piano squisitamente evenemenziale questo rilancio della storia e, con esso, del canzoniere, vengono però poste le condizioni, per così dire, di carattere concettuale e filosofico che lo renderanno plausibile. Il rapporto con il modello petrarchesco è però legato, come si diceva, anche alla precisa volontà di recuperare l'impalcatura retorica e dialogica della canzone, una struttura che già alcuni commentatori cinquecenteschi, su tutti Gesualdo, avevano ben messo in evidenza come caratteristica specifica della canzone; in questo modo, ancora una volta sulla scorta di Petrarca, diventava possibile allestire un dibattito retoricamente impostato attraverso il quale, grazie ad una serie di fittissimi richiami intratestuali, si poteva ripercorrere l'intera vicenda narrativa e rileggerla, ma su di un piano altro, cioè all'interno di una rivisitazione metafisica, come all'interno di un teatro delle passioni. La fedeltà al modello è infatti molto superficiale, tanto che, nonostante sia esibita con particolare evidenza nei primi versi, sarà subito tradita per seguire un percorso argomentativo del tutto differente, sia per i protagonisti coinvolti, sia per la distribuzione dei pesi assegnati ai singoli attori. Del resto la stessa impostazione giudiziaria in virtù della quale vengono presentati due querelanti davanti al tribunale della Ragione, se è ripresa da *Rvf* 360, viene però modificata in modo significativo, perché qui non appare «la persona del poeta» contro Amore, ma, in una vera e propria «psicomachia», per usare le parole di Erminia Ardisino²³, compaiono lo Sdegno e l'Amore concupiscibile, gli appetiti che contrastano nell'animo, con movenze che sembrano ricordare anche il serrato intreccio dei pensieri che ragionano con la mente di *Rvf* 264 (19 «L'un penser parla co la mente, et dice»). Si tratta quindi di una canzone a «sviluppo drammatico-dialogico» nella quale prende forma una sorta di «ipostasi della voce del poeta, una concretizzazione della sua combattuta interiorità»²⁴, situazione a dire la

²² Nel Chigiano infatti alla canzone segue il sonetto LXXXII (*L'incendio onde tai raggi uscir già fore*), inaugurale del *Libro secondo* e testimone della nascita di un secondo amore, destinato ad alimentare una nuova vicenda lirico-narrativa; nella stampa Osanna, pur non caratterizzata dalla distinzione in libri, il sonetto successivo (*Voi che pur numerate i nostri amori*) marca con maggior enfasi l'esordio di una fase poetica, posta sotto il segno di una molteplicità degli oggetti amorosi (sul valore di «nuovo proemio» di questo sonetto cfr. MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 83).

²³ E. ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2002, vol. I, pp. 231-244, a p. 242.

²⁴ GUIDOLIN, *La canzone*, cit., pp. 289-290; la studiosa distingue nei *Rvf* tre tipologie di questa forma: la prima in cui si trova un dialogo fra il poeta e altri personaggi, la seconda costituita da un monologo di un personaggio rivolto al poeta, e la terza, nella quale compare «una concretizzazione della [...] combattuta interiorità» del poeta; del terzo tipo, cui appartiene la canzone tassiana, Guidolin registra pochissime attestazioni nel corso della prima metà del Cinquecento.

verità frequentata di rado nella lirica rinascimentale, nella quale le due potenze – l'irascibile e la concupiscibile – che costituiscono il cuore della teoria amorosa di marca tomistica, che Tasso arricchisce con un significativo bagaglio di letture neoplatonizzanti, offrono, grazie alle loro perorazioni, una chiave interpretativa – ma di natura tutta metafisica – all'intera vicenda narrata. Un tale impegnativo impianto filosofico sarà del resto precisato dallo stesso Tasso nelle *esposizioni* che accompagnano il testo nell'edizione Osanna – di fatto il commento di gran lunga più ampio e impegnativo tra quelli dedicati alle canzoni –:

In questa canzone, ne la quale imita il Poeta l'accusa fatta dal Petrarca ad Amore avanti il tribunal de la Ragione e la difesa d'Amore, egli introduce ne l'istesso modo l'Ira o lo Sdegno, il quale accusa Amore avanti la medesima Regina. E non è ciò fatto dal Poeta senza molta convenevolezza, imperoché ne l'animo nostro è l'esempio e l'immagine de la Republica, sì come afferma Platone, primo di tutti gli altri, ne' suoi dialoghi *de la Giustizia*. E le parti de l'animo sono disposte come quelle de la città. Avvegna che la ragione di cui sono operationi il discorrere, il consigliare, l'eleggere, rappresenta il re co 'l senato. L'ira o la potenza irascibile è simile a' soldati che stanno a la guardia; ma la concupiscibile più s'assomiglia a la turba de gli artefici e de' ministri. E sì come queste tre potenze sono distinte, così parimente si distingue la sede di ciascuna e 'l luogo in cui manifesta le sue operationi. Perché la ragione sta nel capo, l'appetito irascibile nel cuore, il concupiscibile nel fegato, separato da quello che si chiama *septotransverso*. E legato come bestia al presepe, o, se vogliamo dire, come asino a la mangiatoia²⁵.

Si tratta, com'è facile avvertire, di un terreno concettuale assai prossimo alle linee che caratterizzano l'*Allegoria della Liberata*²⁶ e che si precisa sin dall'esordio della canzone che, in nome della *convenientia* con un tema così arduo, è impostata su di un registro solenne e grave, come già testimonia l'esordio stesso. Il periodo d'avvio infatti è impostato su un'architettura sintattica ampia e dal respiro solenne, con forte distanziamento degli elementi basilari (v. 1 «Quel generoso mio guerriero [...]» v. 4 «a lei [Ragione] che...» v. 8 «accusa quel che [Amore]...»), e con un grado di subordinazione di discreta complessità. Un simile attacco non ha però solo una funzione, per così dire, intonativa, capace cioè di

²⁵ Si cita la canzone e il relativo autocommento della stampa Osanna dall'edizione critica a cura di Vania De Maldé, in corso di stampa per l'Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso; si coglie l'occasione per ringraziare l'autrice per averci messo a disposizione, con grande generosità, il testo. La definizione del cosiddetto «diaframma», così come lo stesso Tasso dichiarerà nel passaggio successivo all'esposizione citata, si trova in Platone, *Tim.* 70a e nelle opere di Ippocrate, secondo una comune visione confermata da Galeno nel *De Placitis Hippocratis et Platonis*; per puntuali rimandi ai testi citati, come anche per le notizie relative alla biblioteca tassiana, cfr. il commento di Vania De Maldé.

²⁶ Senza dimenticare che si registrano anche interessanti parentele intertestuali tra il poema e la canzone; sarebbe sufficiente ricordare il passaggio, cruciale tanto per il disegno narrativo generale quanto per il percorso di maturazione personale del personaggio, in cui Rinaldo, spronato da Carlo e Ubaldo, abbandona Armida, svestendo i panni dell'uomo innamorato: «ma poi che diè vergogna a sdegno loco, / *sdegno guerrier de la ragione feroce* / [...] / squarciossi di vani fregi e quelle indegne / pompe, di servitù misera insegne» (*Lib.*, XVI 34 3-8).

suggerire senza esitazioni il timbro complessivo della canzone, perché permette a Tasso di stabilire anche un raffinato gioco emulativo con l'*incipit* di *Rvf* 360; se infatti parte dei materiali lessicali sono tessere prelevate con evidenza dalla canzone petrarchesca, il gioco sintattico ricco di relative apre la possibilità di spostare il discorso in direzione squisitamente filosofica, come ben testimoniano i vv. 4-6, quando cioè all'interno di una ripresa quasi letterale di Petrarca (*Rvf*, 360 2-4: «[...] la reina / che la parte divina / tien di nostra natura e 'n cima sede; LXXI 4-5: «a lei che 'n cima siede ove il governo / ha di nostra natura [...]»), si descrive la natura delle passioni – l'ira e l'amore – che la razionalità è chiamata a governare ([...] e tien la verga / ch'al ben rivolge i vaghi e fieri affetti» 5-6)²⁷. Accanto a questa riscrittura di Petrarca in chiave tomistico-platonizzante, l'attacco della canzone provvede inoltre a stringere anche significativi legami intratestuali con la filiera dei testi che la precedono, a partire da *Havean gli atti leggiadri e 'l vago aspetto* (IV), uno dei sonetti che costituiscono la sequenza incipitaria del *liber*: da quel testo viene infatti ripresa l'immagine dello Sdegno difensore del cuore (LXXI 1-2: «quel generoso mio guerriero interno / ch'armato a guardia del mio core alberga»; IV 1-2: «Havevan gli atti leggiadri e 'l vago aspetto / già rotto il gelo onde armò sdegno il core»), come la rappresentazione di Amore nelle vesti di un tentatore «lusinghiero» (LXXI 8: «l'anima invoglia accorto e lusinghiero» [con variante *accorto* > *vago* in Osanna], poi ripreso al v. 78: «L'accorto lusinghier...» [con variante *accorto* > *dolce* in Osanna]; IV 7: «sì mi sforzava il lusinghiero Amore»; memoria intratestuale che si intreccia in questo caso con una reminiscenza di *Rvf*, 360 19: «[...] questo lusinghier crudele»)²⁸. Oltre alla connessione con uno dei sonetti incipitari, la rappresentazione dello Sdegno «guerriero» in battaglia contro l'Amore, situazione tratteggiata facendo massiccio ricorso a un lessico di marca bellica, stabilisce una fitta serie di richiami con la sezione narrativa immediatamente precedente, quella in cui l'io lirico, sotto la guida dello Sdegno, aveva provato, vanamente, ad affrancarsi dal canto poetico e dall'amore per la sua donna, in particolare con il sonetto LXXIV, momento dell'apparente vittoria sull'Amore, e LXXVIII, sconsolata dichiarazione di sconfitta²⁹.

²⁷ Si tratta di una addizione di marca filosofica all'interno della citazione petrarchesca che verrà esplicata nelle *Esposizioni* alle rime («cioè gli affetti de la concupiscibile [...] e gli affetti ancora de l'irascibile»; cfr. ed. DE MALDÉ, in corso di stampa); Colussi (*Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L. VIII 302*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2011, p. 167) osserva che la fitta serie di relative che compaiono nell'attacco della canzone (otto in tredici versi) debba essere letta in relazione alla «propensione tassiana ad attenuare i rapporti subordinativi o a indebolirli dal punto di vista semantico», specie in relazione al carattere digressivo-descrittivo che la frase relativa permette.

²⁸ Si aggiunga inoltre che l'immagine dello Sdegno posto sotto il segno del gelo, che *arma* e difende il cuore dagli attacchi di un amore «lusinghiero», è debitrice, per la complessiva costruzione come anche per i materiali verbali chiamati in causa, del sonetto di Bernardo Tasso in *Amori*, III 4 1-4 (forse non a caso nella medesima posizione di quello tassiano): «l' credeva che di gelo armato il core / andar sicuro a l'amorose imprese, / rotte avendo le reti indarno tese / già da lo scaltro e lusinghiero Amore».

²⁹ Cfr. LXXIV 1-4: «Sorge lo Sdegno e 'n lunga schiera e folta / pensier di gloria e di virtù raccoglie, / e seco la Ragion la spada toglie / in lucide arme di Diamante involta»; LXXVIII 1-4: «Sdegno, debil guerrier, campione audace / che sotto arme rintuzzate e frali / conduci in campo ov'è d'aurati strali / Amore armato e di celeste face» (non sfuggiranno i forti contatti lessicali tra l'*incipit* di LXXVIII e l'avvio della canzone).

All'avvio del discorso diretto (9: «Donna, del giusto impero»), collocato nel medesimo punto della stanza – e con movenze in parte simili – in cui l'io lirico prende la parola in *Rvf*, 360 (9 «e 'ncomicio: - Madonna, il manco piede»), lo Sdegno pronuncia una aperta dichiarazione di fedeltà alla Ragione (vv. 13-15); si tratta di un'affermazione condotta sulla scorta di San Tommaso (*S. th.* I, q. 81, a. 1) e che costituisce, sul piano argomentativo, una premessa logica alla seconda stanza, inaugurata da un attacco avversativo, («Ma ben prendo l'arme sovente» 16), nella quale il docile adeguarsi dello Sdegno alla Ragione viene contrapposto alla ribellione del desiderio, il tutto attraverso un linguaggio che pare debitore, forse non a caso, di *Rvf* 6, testo in cui veniva per l'appunto descritto lo scatenarsi del *desio*, insubordinato e insensibile ai richiami della ragione (LXXI 16-18: «Ma ben prendo per te l'armi sovente / contra il desio, qualhor da te si scioglie / et a' richiami tuoi Porecchie ha sorde»; *Rvf*, 6 1-6: «Sì traviato è 'l folle mi' desio [...] / che quanto richiamando più l'envio / per la sicura strada, men m'ascolta»). Per arginare il pericolo scaturito dal desiderio sfuggito al freno del controllo razionale, lo Sdegno dichiara di aver ingaggiato una serrata battaglia a difesa nell'anima, dato che l'assedio cui è sottoposta rischia di condurla a morte, secondo una dinamica che viene poi descritta nelle *Esposizioni* della stampa Osanna e che sarà ripresa, quasi come una parafrasi in prosa, ne *La Molza* e poi ne *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*³⁰. Il ruolo di strenuo difensore che lo Sdegno dichiara di aver assunto è però stato vanificato dalla natura proteiforme delle tentazioni concupiscibili, simili all'Idra che deve fronteggiare Ercole (vv. 19 sgg.), immagine di matrice platonica, come lo stesso Tasso ricorderà nelle *Esposizioni*; si tratta di una ammissione di sconfitta, dovuta essenzialmente alla capacità di rigenerarsi dell'amore, che sancisce un esito della battaglia diametralmente opposto rispetto a quello descritto in LXXIV, sonetto esplicitamente evocato nella stanza:

³⁰ Si veda, ad esempio, quanto Tasso afferma ne *Il Cataneo*: «Per mio parere quel cinto che da' Latini è detto septum transversum e da' Greci *diaphragma* non tanto separa la parte concupiscibile da l'irascibile o pur da la ragionevole che non sia assai maggiore la disunione che suol esser effetto de l'amore sensuale: perché egli è cagione del tumulto e de la sedizione e de la discordia e quasi de la guerra de l'anima ribellante, ne la quale una virtù è nemica de l'altra e una potenza par contra l'altra congiurata non pur a morte e distruzione de' soggetti, ma de la ragione medesima. L'appetito concupiscibile combatte con l'animoso, e l'uno e l'altro contende con la ragione e niega di prestarle ubidienza; mille altre passioni a guisa d'onde marittime sono sollevate: l'immaginazione è perturbata, i fantasmi a guisa di larve notturne si appresentano con sembianza orribile e spaventosa, i tesori de la memoria sono depredati e l'immagini guaste e gittate per terra come le statue e i simulacri d'una città tumultuosa; la reina medesima e imperatrice de l'animo o è precipitata dal suo seggio, o è costretta a patteggiare con la morte e a concedere al senso, già lusinghiero, ora tiranno, gran parte de la signoria. In questa guisa l'amore sensuale suole divider l'animo, anzi lacerarlo: laonde niuno Atteone fu mai così da' cani sbranato, niun Mezio da la quadriga, come è l'anima da le sue cupidità e da' suoi innamorati pensieri; né solamente per l'amore sensuale in se stessa e da se stessa è divisa, ma è separata da Iddio: la qual separazione è la morte de l'anima», T. TASSO, *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, in ID., *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, pp. 870-871. Per il passaggio de *La Molza ovvero de l'amore*, cfr. la citata edizione curata da Bruno Basile (TASSO, *Dialoghi*, cit., a p. 259).

LXXXI 19-27

e qual di varie teste empio serpente
 sè medesimo divide in molte voglie,
 rapide tutte e cupide et ingorde
 [...]
 e queste son da me calcate e dome³¹
 e molte io ne recido,
 molte ne fiacco, nè 'l crudele ancido

LXXIV 5-8

Ecco la turba temeraria e stolta
 sparsa cader de le mie ingiuste voglie
 e i sensi domi, e di nemiche spoglie
 leggiadra pompa in bel trionfo accolta.

I «trofei» che lo Sdegno poteva esibire nel sonetto come risultato della sua vittoria contro la «turba» delle «voglie» ora non sono più tali, ed anzi lo Sdegno dovrà riconoscere che il desiderio «sovra l'alma [...] rugge e si la morde», secondo movenze riprese, significativamente, da *Tr. Cup.*, III 169-170: «so come Amor sopra la mente rugge / e come ogni ragione indi discaccia»³². Si tratta di un passaggio argomentativo non così secondario, soprattutto se si considera che Tasso, nel rivedere la parte esordiale del suo canzoniere per la stampa Osanna, inserisce un nuovo sonetto in quarta posizione (*Io mi credea sotto un leggiadro velo*), una aggiunta di estremo interesse, se la si guarda dalla specola della canzone chigiana, perché nel sonetto l'io lirico dichiara di avvertire il «possente desio che in me s'indonna» (v. 8), un calco dantesco (*Par.*, VII 13) che segna, proprio in avvio del canzoniere, un sottile legame tra racconto dell'innamoramento e sua traslazione su di un piano interiore e neoplatonicamente 'aereo', e istituisce inoltre un filo tematico e metaforico destinato ad essere ripreso proprio nella canzone.

Del resto, che vi sia da parte di Tasso una esplicita volontà di istituire un gioco di echi tra il nuovo sonetto e la canzone, lo testimonia la stessa *Esposizione* relativa al verso citato, nella quale si evoca il tentativo del desiderio di usurpare alla ragione il dominio dell'anima e si allega la testimonianza proprio di *Rvf* 360³³. Ciò che pare degno di nota, e che conferma, se ce ne fosse bisogno, la centralità della canzone,

³¹ Il sintagma «calcate e dome», evidentemente connesso a «i sensi domi» del sonetto lxxiv, ricorda l'*incipit* della prima delle 'tre sorelle' di Pigna: «Non più le forze tue crudeli e false, / che, note a gli occhi miei, dal cor son dome», verso così chiosato da Tasso nella sua esposizione: «il reprimere è atto di guerra, e per questo si può attribuire a l'irascibile; la quale talora, come ci insegna Platone nei libri della *Repubblica*, è ministra e guerriera della ragione contra la cupidigia. Ecco con che bella arte tutto questo è tocco nel secondo verso, *Che, note a gli occhi miei, dal cor son dome*. [...]»; perché, se ai Platonici crediamo, il cuore è sede dell'ira, come il capo della ragione, ed il fegato della cupidità», cfr. Tasso, *Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate «Le tre sorelle»*, cit., p. 83.

³² Come fa notare COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., p. 371, il verso tassiano è frutto di un lavoro correttorio che persegue la progressiva eliminazione dei latinismi in nome del desiderio di ricondurre la lingua lirica nell'alveo del lessico petrarchesco; in questo caso il fenomeno comporta anche un passaggio da una più velata allusività del testo di Petrarca ad una sua più franca ed esplicita ripresa.

³³ «E 'l possente desio, ch'in me s'indonna: chiama possente il desiderio, perché s'usurpa l'imperio della ragione, de la quale è proprio il signoreggiare ne l'anima, e quella signoria somiglia a quella de Re legittimi, però dice il Petrarca *Fatto citar dinanzi a la Regina* / [...] e non questo Tiranno / che del mio stratio ride, e del mio danno», cfr. ed. DE MALDÉ, in corso di stampa.

è che essa non solo stia al centro di una fitta trama di richiami nel canzoniere chigiano, ma che, grazie al suo sviluppo argomentativo ampio e impegnativo, istituisca anche una serie di spunti narrativi e tematici virtualmente passibili di essere completati e saldati nella versione ultima del *liber*.

Il discorso dello Sdegno procede nella terza stanza della canzone verso una più dettagliata analisi della passione amorosa e, più in particolare, delle forme sensoriali attraverso le quali il desiderio provoca all'anima delle «profonde piaghe» (36), di petrarchesca memoria (*Ryf*, 196 4)³⁴. Il netto scarto di tema è marcato con forza anche grazie alla ripresa anaforica di «sai» (31, 34, 44), che coinvolge allocutivamente nelle maglie del discorso la Ragione, una sequenza che prosegue oltre la fine naturale della stanza (v. 45, primo verso della successiva) e che dimostra come la struttura tematico-argomentativa di impronta drammatica finisca per dominare la partizione metrica, indebolendone i confini istituzionali:

Ben *il sai tu* che sovra il nostro senso
risplendi sì che, s'ei rimira e vede
nulla di vero, è sol perchè l'accendi;
E sai come il desio piacere intenso
in quelle sparge onde la punge e fiede
profonde piaghe, ove al suo scampo intendi.

[...]

E sai com'ella suole
poi raddolcirsi al suon de le parole.

E sai come colei ch'altera e vaga

[...]

È una tramatura sintattica e retorica, resa peraltro ancora più cogente nella redazione Osanna con l'esplicitazione di un altro elemento della catena anaforica al v. 37, che sembra rimodulare le forme del discorso di *Tr. Cup.*, III 151-165, laddove Petrarca registrava, attraverso una sequenza anaforica scandita dal «so», ribadito all'inizio di ogni terzina, un vero e proprio catalogo topico dei fenomeni amorosi attraverso i quali l'anima viene soggiogata, una fenomenologia il cui valore nasceva dal fatto che era stata conosciuta ed esperita direttamente dall'io lirico, secondo un processo argomentativo che documenta una *sapientia* maturata attraverso l'*experientia*³⁵. Proprio in sintonia con una medesima trama logico-argomentativa procede

³⁴ Il sintagma petrarchesco appare comunque di repertorio (cfr., ad es., DELLA CASA, *Rime*, 34 4: «de le piaghe ch'ÿ porto aspre e profonde»); il secondo emistichio del verso tassiano in questione («ove al suo scampo intendi») esibisce una palese ripresa di BEMBO, *Rime*, 135 6 («... sovra 'l mio scampo intendi»), occultata nella versione Osanna («[...] e le riapre e l'ange»), variante motivata forse più dalla necessità di garantire maggiore nitidezza logica al discorso che per celare il precedente bembiano.

³⁵ L'adattamento del discorso petrarchesco tiene conto della diversa natura metrica dei due testi; se nel caso del testo petrarchesco la catena anaforica è ribattuta simmetricamente all'esordio di ogni terzina,

anche il discorso dello Sdegno, che allinea una sorta di catalogo delle forme della bellezza (vv. 37-45: il «variar del viso» dal sorriso, alla pietà, al timore sino alla vergogna) che ha il potere di soggiogare l'anima quando non è difesa da alcuna forza opposta³⁶. Si tratta, ancora una volta, di un repertorio che dialoga con quello proposto nel sonetto *Sorge lo Sdegno e 'n lunga schiera e folta* (LXXIV 9-14)³⁷, in cui si disegna una situazione di segno opposto, nella quale lo Sdegno era trionfatore, con la Ragione fedele alleata, dei «sensi» e delle «ingiuste voglie» (vv. 7-8). Terminata la descrizione di questo catalogo, prende avvio l'ultima parte del discorso dello Sdegno, destinata a concludersi nella stanza successiva, nel corso della quale confessa in prima istanza la sua debolezza e la sua sconfitta, tanto che la sirma prende avvio con movenze memorie dei più canonici stilemi con cui Petrarca – e i suoi imitatori – descrive la condizione dell'innamorato disarmato e sconfitto: «Lasso, qual neve al sole o dove spira / tepido vento si discioglie il ghiaccio, / tal sovente io mi sfaccio / a sì begli occhi et a sì dolce voce» (52-55)³⁸. Segue poi, passando alla quinta stanza con un legame *capfinido*, il più evidente ed esibito dell'intera canzone, («E volontario a' miei danni *consento*. // *Consento* che la speme...»), memore del medesimo nesso giuntivo che collega le due parti del sonetto delle *quaestiones* di Petrarca (*Ryf*, 132 8-9: «[...] s'io nol *consento*? // Et s'io il *consento*, a gran torto mi doglio»), una descrizione delle forme in cui sembra avvenire questo signoreggiamento, messo in opera attraverso l'indebita appropriazione da parte dell'Amore delle armi proprie del suo avversario. Più in particolare è la passione della speranza, che secondo la dottrina tomistica dovrebbe invece appartenere allo sdegno³⁹ («[...] la speme, onde ristoro / per mia natura io prendo e mi rinfranco», 61-62) ad essere pervertita dall'Amore

nel caso tassiano, in ossequio alla definizione di una struttura elastica che governa la logica costruttiva della canzone, gli elementi ripetuti sono dislocati con maggiore libertà, tanto da generare una progressione tematica in grado di violare, con evidente consapevolezza, i confini della divisione metrica, non solo rispetto alle parti della strofe, ma persino nel rapporto tra le due stanze contigue (l'avvio della quarta «E sai come colei...» si pone in evidente continuità tematica con la stanza precedente e prosegue un argomento destinato a concludersi al termine della strofe). Andrà inoltre osservato che la riconfigurazione del discorso petrarchesco è abilmente inserita all'interno di un monologo dello Sdegno che chiama a testimonio il giudice della causa, cioè la Ragione.

³⁶ LXXXI 37: «e quando lei non armi e non difendi / come si cangi...», che concettualmente ricorda *Tr. Cup.*, III 172-174: «so che di poco canape s'allaccia / una anima gentil, quand'ella è sola / e non v'è chi per lei difesa faccia».

³⁷ «Beltà negletta ad arte, occhi soavi, / finta pietà, rigor, tenace e duro, / parole hor dolci et hor turbati accenti, // e sembianti amorosi e mesti [e] gravi, / de la mia nemica l'arme già furo, / hor son trofei de' mei desiri ardenti».

³⁸ Frequentissima nei *Ryf* è l'adozione di «lasso», in posizione esordiale di un periodo o di una partizione metrica, con funzione drammatico-esclamativa (come tale poi assunto a *pattern* nella rimeria rinascimentale); il *topos* della neve al sole è poi quintessenzialmente petrarchesco (cfr., a puro titolo d'esempio, *Ryf*, 23 115: «né già mai neve sotto al sol disparve»).

³⁹ Si veda *S. Th.*, I^a-II^{ae} q. 23, a. 4: «Sic igitur patet quod in concupiscibili sunt tres coniugationes passionum: scilicet amore et odium, desiderium et fuga, gaudium et tristitia. Similiter in irascibili sunt tres: scilicet spes et desperatio, timor et audacia, et ira, cui nulla passio opponitur».

(«pur come sia d'amor fedele Ancella / e fatta a me rubella», 68-69), che allontana l'anima della ricerca di un «alto obietto», quel *bonum arduum* che le assegna Tommaso e che lo stesso Tasso riprende nelle sue esposizioni, per indurla verso ciò che è piacevole e desiderabile (la bellezza, della quale viene presentato un ulteriore catalogo ai vv. 64-67)⁴⁰. Si conclude, a questo punto, il discorso dello Sdegno, che riconosce la difficoltà e nel contempo si appella alla ragione illustrandole il rischio imminente di essere spodestata.

La seconda parte della canzone, che comprende le ulteriori sei stanze, appartiene, come si è detto, alla voce dell'Amore concupiscibile, che in parte, in ossequio a un parallelismo istituito tra i due contendenti che apparteneva già a *Rvf* 360, risponde alle accuse mosse dallo Sdegno, e poi, dopo aver illustrato, ancora una volta secondo un bagaglio concettuale di marca tomistica, la duplice natura dell'amore, chiede alla Ragione una sorta di sospensione del giudizio nella speranza di correggere i propri limiti per poter così aspirare a una serenità più duratura. Si intravede quindi, nella complessiva distribuzione logica degli argomenti della canzone, un ricordo del gioco di richiami interni che governa la bilanciata distribuzione dei due 'discorsi a parte' – tanto sul piano della *dispositio* quanto degli echi testuali – di *Rvf* 360, ma si registra anche, segno di una diversità di sostanza rispetto al modello, una progressione argomentativa che esula dalla logica puramente contrappositiva del modello; una differenza ravvisabile del resto anche nella relativa dissimmetria degli spazi attribuiti ai due contendenti, per cui all'Amore concupiscibile nella canzone tassiana si riservano sei stanze. La lunga difesa di quest'ultimo sembra costruirsi secondo le regole di una causa che possiede una *qualitas adsumptiva*, cioè secondo le forme del discorso giuridico che si adottano quando l'azione difensiva diretta risulterebbe debole ed è quindi preferibile avvalorarla con argomenti esterni, a norma della retorica classica (*Rbet. ad Herenn.*, I 24). Ed è proprio con questa strategia retorica che si articola l'intero discorso di Amore, di un imputato che quindi riconosce le proprie colpe, ma che rende più sottile la propria difesa chiamando in causa altri agenti, secondo le istanze della *translatio criminis*, e che, infine, avanzerà una *peroratio* per ottenere una sorta di sospensione della pena da parte del giudice chiamato ed emettere la sentenza⁴¹. In ossequio a questa impostazione oratoria, Amore apre la

⁴⁰ Così Tasso chiosa il passaggio: «cioè quasi la speranza fosse una de le passioni de l'appetito concupiscibile. Perché se noi speriamo di goder la bellezza d'alcuna Donna, perché la speranza si possa riponere nel numero di queste passioni. La cosa nondimeno sta altrimenti, perché la speranza è ne l'appetito irascibile e ne l'ordine de gli altri affetti di tale appetito, come piace a San Tomaso et a Egidio [Colonna], et come la ragione medesima ci dimostra. Avegnache la speranza sia de le cose malagevoli, ma l'appetito concupiscibile non riguarda al bene, in quanto è malagevole», cfr. ed. DE MALDÈ, in corso di stampa; il concetto di bene *arduo*, ricordato esplicitamente da Tasso nel commento al v. 6 della canzone, è anch'esso di marca tomistica (*S. Th.*, I^a q. 81, a. 2).

⁴¹ Tale tramatura logico-argomentativa costruita a norma di retorica sarà messa in evidenza da Tasso nelle *Esposizioni*, in particolare a commento del v. 130, chiosato semplicemente con «*confessio criminis*», e dei vv. 146-148 (*translatio criminis*). Ma sulla sottigliezza retorica del discorso di Amore Tasso torna più volte

sua difesa con un *exordium*, nel quale ricorda alla Ragione come non siano stati gli affetti dell'ambizione o della smania di onore a muoversi contro di lei, e prosegue con la *narratio*, con un passaggio, per così dire, riepilogativo, con cui si rievocano le circostanze che hanno dato avvio alla vicenda amorosa, istituendo un gioco di risonanze interne al *liber* estremamente marcato:

LXXXI 83-88

[...] io sì, ma per vaghezza
di gioia e di bellezza.
 Tu sai ch'a gli occhi desiosi **apparve**
 nel tuo *fiorito Aprile*⁴²
 donna così *gentile*
 che 'l **giovenetto**⁴³ cor s'accese e n'arse

II 1-6

Era de l'età mia nel *lieto Aprile*
 e per vaghezza l'alma **giovinetta**
già ricercando di beltà ch'alletta
 di piacere in piacer spirito *gentile*
 quando **m'apparve** Donna assai simile
 ne la voce e nel volto ad Angioletta

Ricondotto alla sua dimensione diegetica è questo quindi il motivo – il desiderio di bellezza – che ha animato l'Amore concupiscibile a liberarsi dai freni dalla ragione («per questa al piacer mossi / rapidamente e del tuo fren mi scossi», 89-90), evidente controargomentazione all'accusa mossa ai vv. 16-18 dallo Sdegno. Il piano del discorso, nella stanza settima, si sposta rapidamente, poiché l'Amore concupiscibile confessa apertamente di essere reo, un'ammissione di colpevolezza, sia pure parziale, che sarà resa con più sottile finezza retorica nella redazione Osanna attraverso la figura della *concessio* – «Forse (io no 'l niego) incauto allhor piagai / l'alma [...]»⁴⁴; si tratta però, nella perorazione di Amore, di un errore cui ha partecipato l'anima, in realtà attratta da quelle che paiono «piaghe [...] pro-

nel proprio autocommento; si veda, ad es., per i vv. 91-92 (per i quali vedi oltre); 109 («mirabile artificio o di non manifestar i viti de l'aversario, perch'egli medesimo il confessi, o di palesarli, dicendo di non palesarli»).

⁴² L'espressione è di marca petrarchesca, si veda *Rvf*, 325 13: «ch'era de l'anno et di mi' etate aprile».

⁴³ Non sfuggirà che, oltre al legame intratestuale, *giovenetto* rimanda anche a *Rvf*, 360 9-10: «[...] Madonna, il manco piede / *giovenetto* pos'io nel costui regno» (avvio del discorso dell'io lirico che rievoca la prima ferita di Amore), luogo che, significativamente, istituiva una relazione con il «giovenile errore» del sonetto esordiale (legame posto in rilievo dalla maggior parte dei commentatori cinquecenteschi del *Canzoniere*; così, ad esempio, Gesualdo chiosa l'aggettivo: «*Giovenetto* a dinotare che, quando cominciò egli ad amare, era assai giovane, e per excusarsi da l'etate agevole ad essere presa et ingannata, che 'n giovenile fallire è men vergogna, si come dimostrammo nel primo Son.», si cita da *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo* [...], Venezia, per Giovann'Antonio di Nicolini et fratelli da Sabbio, 1541, c. AAA1v.

⁴⁴ Lo stesso Tasso nelle *Esposizioni* sottolinea il valore retorico della nuova formulazione del verso: «è concessione, figura assai spesso usata dagli Oratori»; si osservi che l'inserzione di «incauto» pare ascrivibile a una maggiore aderenza alle regole della *concessio*; una delle sue forme è infatti la *purgatio*, sorta di giustificazione per cui si ammette il reato, ma si fa appello a delle scusanti, per dimostrare di non averlo compiuto intenzionalmente; tra di esse compaiono la *necessitas*, la *fortuna* e l'*imprudencia*, termine, quest'ultimo che Tasso sembra letteralmente tradurre con «incauto».

fonde e gravi» (in controcanto a quanto affermava lo Sdegno ai vv. 36 sgg.), tanto che la spingono a manifestare una elettiva preferenza per il «languire», per vivere cioè in una condizione di dolorosa sospensione propria della passione amorosa, comunque preferibile a qualunque altro stato⁴⁵.

Dopo aver descritto in sede esordiale come ha avuto origine il sentimento amoroso, Amore procede a una vera e propria controaccusa (vv. 97-120), passando in rassegna le ragioni che avrebbero spinto lo Sdegno ad agire, lasciando libero sfogo all'ira. Ancora una volta il discorso tiene insieme un livello più generale, la descrizione della dinamica interiore, con un riepilogo quasi biografico-narrativo di quanto accaduto all'interno della vicenda narrata nei testi che precedono la canzone, in particolare nel cosiddetto ciclo dello sdegno (LXX-LXXVII)⁴⁶, nel corso del quale la poesia amorosa, nata proprio da un accendersi dell'ira, aveva risuonato con forme proprie dell'invettiva, dando avvio a un progetto di scrittura poetica che rinnegava quanto prodotto, passando dal biasimo alla donna (LXXII⁴⁷) alla sua vera e propria *damnatio memoriae* (LXXV⁴⁸). In questa sorta di racconto retrospettivo Amore ricorda che lo Sdegno, per aver visto i segni di orgoglio e sdegno contro di lui, si è acceso, come la sua natura lo porta a fare («che leve cagion quanto più scherza / sè stesso infiamma e sferza», 98-99), tanto da ritenersi irriso, così come veniva raccontato nel sonetto LXX («voi dimostrando mi prendeste a scherno», 4; «a pena vide un segno / d'irato orgoglio e d'orgoglioso sdegno»⁴⁹ [...] / che schernito si tenne», 101-104). Già nei sonetti

⁴⁵ I versi in questione sono: «l'anima il sa, *cui di languir si piace*, / e per sì bella donna anzi torrebbe / dolersi e medicine haver soavi / *che gioir d'altra*, e non l'asconde o tace» (81, 93-95), evidente rimodulazione almeno di *Rvf*, 174 12-13: «Pur mi consola, che *languir per lei / meglio è, che gioir d'altra*» e *Rvf*, 212 1: «di languir contento»; senza dimenticare che il motivo del dolce languore è piuttosto diffuso nella rimeria cinquecentesca, per cui cfr. almeno BEMBO, *Rime* 79, 27: «anzi son di languir sempre contento», e DELLA CASA, *Rime*, 69 8: «gli occhi fian sempre di languir contenti»; a questo intreccio di fonti si aggiunga la ripresa, per il sintagma «torrebbe dolersi», di *Rvf*, 296 12 («togliendo anzi per lei sempre trar guai»), resa ancor più evidente nella redazione Osanna del verso («e per sì bella donna anzi trar guai / toglie»), tanto da essere poi esplicitata nelle *Esposizioni*.

⁴⁶ Cfr. MARTIGNONE, *La struttura narrativa*, cit.; per una lettura più ravvicinata di questa sezione mi sia consentito rinviare a F. TOMASI, *Lettura di «Arsi gran tempo e del mio foco indegno» di Torquato Tasso*, «Italiq», XV, 2012, pp. 47-72.

⁴⁷ «Lasso, e conosco hor ben che quanto io dissi / fu voce d'huom cui ne' tormenti astringa / giudice ingiusto a traviar del vero. // Perfida, anchor ne la mia lingua io spero / che donde pria ti trasse ella ti spinga / d'un cieco oblio dentro a' profondi abissi», 72 9-14.

⁴⁸ «Ma non fia ver giamai che ne' lamenti / suoni il suo nome, e rimarrà sepolta / del suo ardir la memoria e 'l nostro male, // ché fama ella n'havria s'i miei lamenti / fessero historia, e fia vendetta eguale / lasciarla in un silenzio eterno occulta», 74 9-14.

⁴⁹ Il verso rimanda al *topos* della donna ostile, già frequentato, con significativo ricorso a un lessico di impronta bellica, da BEMBO, *Rime*, 31 1-2: «bella guerrera mia, per che si spesso / v'armate incontro a me d'ira et d'orgoglio», e poi da DELLA CASA, *Rime*, 3 10: «[...] per entro il vostro acerbo orgoglio»; significativi però anche i precedenti riscontrabili in Bernardo Tasso, *Amori*, I 22 4: «senza che 'l tuo orgoglioso e fero sdegno»; V 104: «[...] il suo orgoglioso sdegno»; e *Inni et ode*, 43 40: [...] e 'l tuo orgoglioso sdegno» (in tutti e tre i luoghi in rima con *segno*).

LXXIX e LXXX però questa controffensiva dello Sdegno veniva riconosciuta dall'io lirico come un improprio eccesso che aveva fatto spingere oltre il lecito la parola del poeta, quasi una tentazione demoniaca (LXXIX 1-2: «ahi, quale angue crudele entro il mio seno / tanto in lui furore accolse») che gli aveva fatto adottare perfino le forme dell'ingiuria, così come si afferma nella chiusura della prima parte della requisitoria dell'Amore: «e nel disprezzo sprezzator divenne»⁵⁰.

Secondo Amore l'errore dello Sdegno, di cui ricorda le folli e vane battaglie contro l'amore, è aggravato dal fatto che – «quasi cieco nella sua furia»⁵¹ – ha finito per colpire indistintamente tutti gli appetiti, sia quello intellettuale, portato per sua natura verso il bene inteso nella sua universalità, sia quello sensitivo, inevitabilmente ancorato alla dimensione sensoriale. In realtà, continua nella sua perorazione Amore, i due appetiti hanno sì delle affinità, ma hanno anche profonde ragioni di diversità che vengono ribadite, facendo appello soprattutto alla dottrina tomistica; proprio in conclusione dell'ottava stanza infatti, Amore afferma che i due appetiti sono come i «due Gemei di Leda», come Castore e Polluce che hanno una consanguineità solamente parziale, come viene ricordato, con un'opportuna *correctio*, all'avvio della stanza successiva («non siam però Gemelli», 121), e come si ricorderà poi, con un'altra prospettiva, questa volta di speranzoso sguardo verso una futura unione, nel finale della canzone (v. 165). Di fatto le stanze nove e dieci sono occupate da una puntuale descrizione del meccanismo della passione amorosa nelle due diverse forme di appetito, con un attento gioco di alternanze tra l'io – Amore in questo caso –, e la Volontà, *egli*, in nome di un rapporto di diversità e affinità (*ei* 122; *io* 122; *egli* 127; *io* 130; *egli* 139; *io* 144; *egli* 153; *a me* 156), che scandisce tutta la seconda parte dell'intervento di Amore, con una sorta di progressione argomentativa per espansioni progressive. Nella nona stanza, in particolare, sempre in stretta conformità con la teoria tomistica delle passioni, attraverso le parole di Amore si procede all'illustrazione della differenza qualitativa che distingue l'appetito razionale da quello sensitivo, entrambi legati all'aspetto sensibile, ma il primo capace di superarlo per tendere al bene assoluto, il secondo invece necessitato, per poter uscire dalla caotica confusione che genera nell'anima, della guida della ragione⁵². Se quindi sono

⁵⁰ Si tratta di una reazione conforme a quanto afferma Aristotele nel secondo libro della *Retorica* [1378b], del resto una delle *auctoritates* cui Tasso si mostra più fedele nella canzone, specie per la descrizione delle manifestazioni dello sdegno e dell'ira; si potrà in tal senso ricordare che lo stesso Tasso postilla così *Inf.*, VIII 124 («questa lor *tracotanza* non è nova»): «Par che sia trascuraggine per disprezzo. Vedi Aristotele nella Rettorica, nel capitolo della Ingiuria».

⁵¹ Cfr. *Esposizione* al v. 118; l'eccesso irragionevole dello Sdegno è inoltre marcato con più nitida evidenza nella redazione Osanna del v. 109: «[...] ch'ìl mio avversario ardit» > «[...] ch'ei folle, e non ardit».

⁵² Per le reiterate letture delle opere tomistiche documentate dall'epistolario, soprattutto a partire dai primi anni Ottanta, cfr. G. BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, vol. II, 1999, pp. 361-409, in part. pp. 408-409; sul piano del rapporto tra la lirica tassiana e il bagaglio filosofico di marca tomistica si può allegare, oltre all'altissima frequenza delle citazioni nelle *Esposizioni*, la testimonianza della lettera 504 (a Cesare d'Este, 27 maggio 1586): «Le mando un sonetto spirituale, c'ho fatto ultimamente ne la mia comunione, perchè i concetti, i quali sono di san Tomaso, mi sono molto piaciuti: e s'io non fossi così buono come mi dipingo, gioverà l'esempio, perchè non è fatto con intenzione d'ippocrita».

entrambi mossi da una conoscenza ‘in atto’ attraverso l’‘appetibile’, diverse sono però le forme di conoscenza cui giungono, ed è una distinzione che nella canzone viene rappresentata attraverso la canonica immagine del volo: il «raggio di beltà» che si irradia nelle forme percepite dai sensi dà infatti il via a un processo di raffinamento completo per la volontà che si libra in aria (*«egli s’erge sovente inverso il primo / fonte d’eterna luce [...]»*, 127-128), mentre resta parziale quello dell’Amore concupiscibile, appesantito dalla dimensione fisica e umana (*«io caggio, e ’n questa humanità m’immergo»*, 130)⁵³. Si tratta di un passaggio argomentativo che sarà ripreso nella stanza seguente, con una sorta di amplificazione e approfondimento dei concetti espressi in questa, e che stabilisce, come vedremo, un puntuale e significativo richiamo con il sonetto XLIV. Una tale ammissione di genetica diversità rispetto alla volontà da parte di Amore, con il conseguente corollario di una confessione di implicita inferiorità, è accompagnata, proprio nella chiusa della stanza, da una prima, significativa rivendicazione: attraverso una concessiva avversativa (*«Pur a voci canore / talvolta...»*) si ricorda come, attraverso la contemplazione degli occhi e l’ascolto della voce della donna, elementi non casualmente presentati nei sonetti esordiali della raccolta come decisivi agenti per l’innamoramento⁵⁴, esista una possibile via per la sua purificazione e redenzione.

Si tratta di una dialettica argomentativa (*ammissione della diversità > ragioni di affinità e speranza di unione*) che di fatto costituisce anche il centro tematico della stanza decima, nella quale Amore riprende l’immagine del volo negato del v. 130 (*«io caggio, e ’n questa humanità m’immergo»*), con un effetto di eco ancor più palese rispetto al sonetto XLIV, dove si descriveva l’anima che desidera, grazie alle ali dell’amore, volare nell’alto dei cieli per contemplare la bellezza celeste, ma è destinata, a causa della sua umanità, ad essere attratta dalle bellezze terrene, come un uccello che si libra in volo ma è poi obbligato a tornare a terra per cibarsi⁵⁵. Ed è un richiamo significativo

⁵³ La filigrana tomistica del passaggio è sottolineata dallo stesso Tasso nel suo autocommento (relativo, in particolare, al v. 121): *«Non siam però gemelli. I due appetiti del senso e de l’intelletto sono i due Amori, nati di due Veneri. Cioè da la Celeste e da la volgare. L’uno immortale, l’altro mortale. Et in questa parte simili a Castore et a Polluce, ma differenti, perché quelli hebber commune la madre terrena, questi il padre celeste. Si può anche intender che la madre de l’uno, l’anima ragionevole, o la mente; e per la madre de l’altro la sensitiva, la quale nasce e muore co ’l suo corpo. E questa spositione è più conforme a la mente del Poeta, et a le parole d’Amore che mostrò di riconoscere per suo padre, cioè per cagion facitrice, il bello o ’l raggio [v. 125] de la bellezza»*; questa curiosa *correctio* interpretativa, non rara nelle pagine dell’autocommento (cfr. V. MARTIGNONE, *Esemplarità e distacco: l’autoesegesi tassiana alle rime d’amore*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di M. DANZI e R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 399-406, alle pp. 402-403), mi sembra imputabile al desiderio di discostarsi dalla più consueta linea ficiniana.

⁵⁴ Lo sguardo e l’udito sono infatti i sensi più spirituali e adatti, secondo un concetto vulgato della teoria amorosa neoplatonica, per il raffinamento dell’amante; ad essi Tasso dedica infatti, rispettivamente, i sonetti II-III e IV (cfr. in part. i vv. 9-11: *«Quando ecco un novo canto il cor percosse / e spirò nel suo foco e più cocenti / fece le fiamme da’ be’ lumi accese»*); così del resto Tasso chiosa il v. 131 della canzone: *«Pur a voci canore: si purga con gli obietti di duo sensi, che sono spirituali»*.

⁵⁵ *«L’alma vaga di luce e di bellezza / ardite spiega al ciel l’ale amorose, / Ma sì le fa l’humanità gravose / che le dechina a quel ch’in terra apprezza, // e de’ piaceri a la dolce esca avezza, / ove in sereno*

se si ricorda, come ha opportunamente notato Martignone, che il sonetto, parte dei testi composti *ad hoc* per il canzoniere chigiano, costituisce una «chiave centrale» del *Libro primo*⁵⁶, passaggio significativo di una riflessione di carattere metafisico che si inframmezza al racconto della vicenda amorosa, e che ha quindi la funzione, per così dire, di riconsiderarla da una specola più alta, quasi una sorta di commento in versi di carattere allegorico al racconto stesso che si viene dipanando nel *liber*. Nell'ultima stanza Amore, seguendo fedelmente gli statuti retorici che governano il suo discorso, propone la sua *peroratio* alla Ragione, chiede cioè insieme perdono per il suo eccessivo attaccamento all'«uman diletto», del resto quasi inevitabile, data la sua natura sensoriale («a me che nacqui in questo fragil velo», 156), e dichiara la sua speranza di giungere ad un progressivo raffinamento che lo possa portare, finalmente, a una contemplazione congiunta con quella della volontà («E co 'l voler mi giunga e mi rischiari / a' rai del tuo celeste e puro foco», 162-163); così i due gemelli, il mortale Castore e l'immortale Polluce, controfigure dell'anima sensitiva e di quella razionale, potranno unirsi, come chiosa lo stesso Tasso nelle sue *Esposizioni*: «l'appetito del senso, congiungendosi con quello dell'intelletto, parteciperà de la sua immortalità, come Castore quella di Polluce». Nelle parole di Amore, quindi, con una argomentazione ribattuta ed insistita nelle ultime stanze, si ammette l'*imprudencia* che ha finito per scatenare un conflitto negli spazi dell'interiorità, sostanzialmente dovuto a un eccesso di entrambi gli appetiti, l'irascibile e il concupiscibile; ma si profila anche una ottativa propensione al raffinamento dell'amore, che, quando è opportunamente guidato dalla ragione, elegge a suo fine il bene. Solo in questo modo si potrà pacificare la caotica turbolenza dei sensi per giungere a una superiore capacità di amare, una 'storia' lirica che all'altezza del canzoniere chigiano è ancora solo una virtualità, un cantiere in *fieri* (il *Libro secondo*), e che verrà costruendosi concretamente con la raccolta consegnata alle stampe nel 1591, nella quale questo secondo amore, marcato da un senso del tempo assoluto e da un platonico raffinamento, troverà finalmente espressione⁵⁷.

volto Amor la pose, / tra bianche perle e matutine rose, / par che non trovi altra maggior dolcezza; // e fa quasi augellin ch'in alto s'erga, / e poi discenda alfin ov'altri il cibi, / e quasi volontario s'imprigioni. // E fra tanti del ciel graditi doni / sì gran diletto par ch'in voi delibi, / ch'in voi solo si pasce e solo alberga; il sonetto manterrà una posizione mediana anche nella prima parte della redazione Osanna (55, rispetto alla canzone che, si ricordi, è il testo numero 104), dove sarà per di più preceduto dal sonetto *Per figurar madonna al senso interno*, incentrato sull'esame dei limiti che la sensorialità impone alla contemplazione intellettuale.

⁵⁶ Cfr. MARTIGNONE, *La struttura narrativa*, cit., pp. 77-78 e 82.

⁵⁷ Per una puntuale analisi della seconda parte del canzoniere tassiano dell'edizione Osanna cfr. MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., pp. 103-121; Martini, oltre ad analizzare la struttura sostanzialmente innovativa di questa parte rispetto alle ipotesi abbozzate nel *Libro secondo* del Chigiano (solo 18 testi sopravvivono), illustra anche il gioco di richiami tematici che Tasso istituisce tra la prima e la seconda sezione del libro, in un gioco di parallelismi che al gioco chiaroscurale che alterna la serenità al turbamento nella prima parte, fortemente ancorata al dato biografico-evenemenziale, contrappone, nella seconda, un clima di pacificata esaltazione di un amore più alto.