



**UNIL** | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

*Year : 2014*

## "Tanti e sî fatti suoni un suono esprime". Metrica e stile della Gerusalemme Liberata

Grosser Jacopo

Grosser Jacopo, 2014, "Tanti e sî fatti suoni un suono esprime". Metrica e stile della Gerusalemme Liberata

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN :

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

---

FACULTÉ DE LETTRES

SECTION D'ITALIEN

**"Tanti e sì fatti suoni un  
suono esprime"**

**Metrica e stile della Geru-  
salemme Liberata**

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté de Lettres de l'Université de Lausanne

en cotutelle avec Université de Pise (Italie)

pour l'obtention du grade de

Docteur

par

Jacopo Grosser

Directeur de thèse  
Professeur Simone Albonico

Co-directeur de thèse  
Professeure Maria Cristina Cabani

Jury

Professeur Pietro Beltrami  
MER Gabriele Bucchi  
Professeur Arnaldo Soldani

LAUSANNE  
2014



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

# IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

**Directeurs de thèse :**

Monsieur Simone Albonico

Professeur, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Madame Maria Cristina Cabani

Professeure, Université de Pise, Italie

**Membres du jury :**

Monsieur Pietro Beltrami

Professeur, Université de Pise, Italie

Monsieur Gabriele Bucchi

MER, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Monsieur Soldani Arnaldo

Professeur, Université de Vérone, Italie

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

**MONSIEUR JACOPO GROSSER**

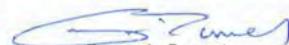
intitulée

«Tanti e sì fatti suoni un suono esprime».  
Metrica e stile della Gerusalemme Liberata.

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 14 mai 2014



François Rosset  
Doyen de la Faculté des lettres



*Benché il concetto, il quale è quasi un parlare interno, sia fatto  
in uno instante, le parole nondimeno sono pronunziate  
in qualche tempo; e il tempo è numero: laonde  
il numero ancora si dee considerare ne le parole.*

*(Torquato Tasso, Discorsi del poema eroico)*

*Stimola l'idea di ripercorrere in lungo ed in largo il territorio  
attraversato dal professore, ma con diversa passione; non la sua  
baldanzosa, ma quella del botanico che a lenti passi  
e con paziente scrutinio delibera sulle specie e sulle sottospecie:  
una passione più grigia e quieta, ma pur sempre passione.*

*(Giovanni Pozzi, La rosa in mano al professore)*



## 1. Analisi del ritmo dell'endecasillabo nella *Gerusalemme Liberata*

### 1.1. Quadro teorico e criteri di scansione

Marco Praloran, in apertura al suo ormai classico saggio sulle *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, alludeva alle "finalità descrittive e storico-istituzionali"<sup>1</sup> del suo studio; analogamente Stefano Dal Bianco, nel capitolo *Scansione e tipologia* all'interno del suo volume su *L'endecasillabo del Furioso*, esordiva scrivendo che "i fini di questa ricerca sono descrittivi e applicativi, non teorici"<sup>2</sup>. Non posso che allinearli a queste posizioni; quella che segue è infatti un'analisi descrittiva della morfologia prosodica delle diverse tipologie di endecasillabo presenti nella *Gerusalemme Liberata* condotta con metodo statistico-quantitativo, come è prassi nella metricologia italiana, anche e soprattutto sull'impulso di studi quali i due appena citati. Prima di commentare i dati statistici rilevati, è necessario raccogliere il monito di Aldo Menichetti per cui "requisito irrinunciabile di ogni statistica è che siano resi noti dettagliatamente i criteri seguiti dall'analista; solo così chi legge sarà in grado d'interpretare i risultati"<sup>3</sup>. Non intendo insistere troppo analiticamente su questioni tecniche e teoriche, poiché il mio lavoro si inserisce in una linea ben definita, a cui ben poco ho da aggiungere, e perché ho intenzione di soffermarmi soprattutto sulle implicazioni stilistiche della mia analisi; è però opportuno riassumere molto brevemente il quadro teorico di riferimento e dunque i criteri operativi adottati nella concreta prassi di scansione<sup>4</sup>.

Innanzitutto ho seguito il principio fondamentale per cui un accento metrico non può non cadere su una sillaba che sia tonica prima di tutto nella lingua. Riporto alcune frasi tratte da Praloran-Soldani 2003; mi scuso per la lunga citazione, ma è un punto centrale e non saprei esporlo meglio: "l'individuazione di un ictus non è mai da attribuirsi alla volontà di vedere realizzato un modulo «accettabile» di endecasillabo [...] ma *dipende* solo dall'applicazione di criteri fonologici e fonosintattici generali, validi nella lingua prima che nella metrica: in ottemperanza al principio fondamentale che ogni metrica è sempre interna alla propria lingua, nel senso che ne sfrutta le peculiarità prosodiche e fonologiche (scansione sillabica, accentuazione intensiva) come propri tratti distintivi, e se anche la sottopone a un regime di restrizioni e

---

<sup>1</sup> Praloran 1988, p. 19

<sup>2</sup> Dal Bianco 2007, p. 13

<sup>3</sup> Menichetti 1993, p. 419

<sup>4</sup> Rimando in nota, in forma di elenco, ai testi di riferimento per quel che riguarda formulazioni teoriche e applicazioni pratiche: Bertinetto 1978 e Bertinetto 1981, Praloran 1988, l'intero volume Praloran 2003 (con particolare attenzione per il fondamentale saggio teorico Praloran-Soldani 2003 e relativa bibliografia; ma cfr. anche Bozzola 2003, Dal Bianco 2003, Praloran 2003a); Dal Bianco 2007.

vincoli assenti nel discorso comune (isosillabismo, ritmo interno al verso, schemi rimici, ecc.) non per questo – in linea di massima – ne può contraddire i meccanismi naturali di funzionamento”<sup>5</sup>. Il primato della lingua nell’analisi della prosodia del verso non è un principio scontato come potrebbe apparire, e perciò deve essere ribadito con perentorietà; a difesa di questo metodo, valga il fatto che è quello prevalente nella più alta tradizione metricologica italiana, a partire almeno dalla trattazione di Bembo nel II libro delle *Prose della volgar lingua*<sup>6</sup>. Ciò non toglie che siano necessarie alcune specificazioni.

Un primo aspetto, del tutto pratico e operativo, consiste nella “regola dei tre ictus”<sup>7</sup>, ovvero l’impossibilità, nella mia scansione, di ammettere più di due accenti contigui; ho operato questa scelta per allinearli a quanto fatto dagli studi che hanno preceduto il mio, e rimando alla bibliografia citata in nota una più approfondita discussione della questione, peraltro sempre percepita come problematica. Per quanto tale soluzione sia del tutto ragionevole, non posso non segnalare anch’io come questa sia forse l’unica rigida imposizione *a priori* nella mia scansione, dato che non sono affatto infrequenti i casi in cui sono riscontrabili senza alcuna forzatura tre accenti linguistici consecutivi; questo accade, come è facile immaginare, soprattutto in presenza di sinalefi e di pause sintattiche. Avrò modo nel corso del capitolo di mostrare come tra gli strumenti che Tasso identifica come confacenti allo stile del poema eroico vi siano l’uso controllato della sinalefe e il rallentamento del verso attraverso l’aumento degli accenti, in virtù di diverse strategie retorico-sintattiche: ne consegue, dunque, che non siano stati pochi i casi problematici in cui l’applicazione della regola dei tre ictus abbia comportato scelte in qualche modo dolorose. Nella maggior parte dei casi, nella scansione ho trovato conferma alla tendenza generale, già riscontrata in Petrarca e in Ariosto, per cui “quasi sempre [...] il valore prosodico di uno dei tre accenti potenzialmente contigui si annullerà, e per lo più saranno valorizzate le sedi esterne, libere di ricevere forza dagli altri settori del verso, a differenza di quella interna. Tuttavia anche questa non è una regola rigida”<sup>8</sup>. Faccio un esempio. Nel primo dei due casi seguenti, la regola dei tre ictus comporta che venga eliminato l’accento su *uom*, che risulta a prima vista prosodicamente più debole rispetto agli altri, anche in virtù della forza delle sedi pari del verso; diversamente accade nel secondo verso,

---

<sup>5</sup> Praloran-Soldani 2003, p. 5.

<sup>6</sup> Cfr. in merito a ciò almeno le considerazioni di Praloran 2000, in part. pp. 410-12

<sup>7</sup> La formula è di Dal Bianco 2007, pp. 20-21, ma cfr. anche Bertinetto 1978, p. 24, Bertinetto 1981, p. 222, Praloran 1988, p. 21, Praloran-Soldani 2003, pp. 13-14

<sup>8</sup> Praloran-Soldani 2003, p. 14; la tendenza, significativa, è che le “sedi esterne” corrispondano a sedi pari; è molto raro trovare casi in cui sia messa in crisi la regola dei tre ictus con due posizioni dispari ed una pari coinvolte. Tipicamente ciò accade in posizione centrale del verso, come nel secondo tra gli esempi sopra proposti; è possibile che in questo caso, oltre al profilo melodico del sirrema sostantivo + aggettivo, agisca l’inerzia ritmica sull’accento di 6<sup>a</sup>.

in cui a cedere è l'accento su *pensier*, in virtù dell'andamento melodico del sintagma *pensier fermo*:

X 39, 4	
Orcano, uom d'alta nobiltà famoso	2-4-8
VIII 65, 2	
Pronta man, pensier fermo, animo audace	1-3-6-7

Complementare alla regola dei tre ictus è la difficoltà con cui si riscontrano spazi atoni superiori alle quattro posizioni: in questi casi, a meno che non si sia in presenza di un polisillabo particolarmente lungo (come nel verso “indivisibilmente a tergo avrai”, XVI 59, 4)<sup>9</sup>, la “*ra-refazione* degli ictus nello spazio dell'endecasillabo fa sì che vengano valorizzati elementi della catena verbale normalmente atoni”<sup>10</sup>.

Ulteriore e decisiva considerazione è che la presenza di un accento linguistico non comporta necessariamente l'individuazione di un corrispondente accento metrico; come si potrà facilmente intuire, intervengono criteri di tipo storico, semantico, sintattico. Mi preme ricordare, ad esempio, che fenomeni come la sistole e la diastole (non solo in fine verso) non sono da escludere in quanto, appunto, storicamente determinati<sup>11</sup>; nel riconoscimento dei casi in cui ciò avviene nel poema tassiano, prezioso è il regesto di Maurizio Vitale nel recente studio su *L'officina linguistica del Tasso epico*<sup>12</sup>.

Il fatto che la tonicità della sillaba linguistica non sia sufficiente dipende ancora una volta da principi fonosintattici interni alla prosodia dell'italiano: semplificando per ora, e rimandando per una discussione più analitica della questione ai testi già citati, quei termini dotati di un forte peso semantico e generalmente anche di un forte peso sillabico sono (quasi) sempre accentati, mentre termini dal valore semantico più oscillante (preposizioni, congiunzioni, alcuni aggettivi ed alcuni verbi, tipicamente monosillabici ed ausiliari) hanno anche uno status prosodico oscillante, a seconda delle diverse situazioni testuali in cui compaiono. Quest'ultimo punto è del tutto centrale, in quanto sottolinea il ruolo fondamentale della sin-

---

<sup>9</sup> Sulla funzione stilistica che generalmente questi polisillabi hanno nella *Liberata*, cfr. almeno alcune osservazioni di Fredi Chiappelli in Chiappelli 1957, p. 30.

<sup>10</sup> Praloran 1988, pp. 21-22; cfr. anche Praloran-Soldani 2003, pp. 14-15: “appare molto arduo accettare «valli accentuali» che superino le quattro posizioni atone consecutive. Sopra questo livello anche il monosillabo più debole vedrà promosso a ictus il suo accento di parola”.

<sup>11</sup> Cfr. Bertinetto 1978, p. 24; lo stesso Tasso, in *DAP*, descrivendo le diverse “figure di parola” che caratterizzano lo stile magnifico, descrive le parole “allungate”: “allungata è quella nella quale [...] la vocale si fa di breve lunga, come *simile*”; per quanto poco oltre Tasso chiarisca che “dell'accorciare e dell'allungare si deve ritrarre più che si può”, pp. 397-98.

<sup>12</sup> Cfr. Vitale 2007, in part. per ciò che riguarda lo “spostamento d'accento” pp. 181-183

tassi nella costruzione del ritmo nel verso: i termini succitati, definiti appunto 'ad ictus opzionale', hanno un valore ritmico e prosodico proporzionato alla posizione sintattica *marcata* o *non marcata* (usuale) che assumono all'interno dell'ordine delle parole della frase. Ancora una volta, un esempio chiarirà il concetto: considerando un verso come "difficil più ch'a lei non fu mostrata" (VI 97, 7), l'ausiliare monosillabico *fu* è in un contesto sintattico normale, preposto al participio, e dunque è da considerare proclitico e atono; quando invece lo stesso termine si trova in una posizione sintattica marcata, ovvero se ad esempio è posposto al participio ("Così pugnato fu sin che l'albore", VIII 20, 1) o se da esso è separato da altri termini ("poi ch'a lei fu da le cristiane squadre / presa Antiochia", III 12, 7-8), va invece considerato tendenzialmente tonico. "L'ordine delle parole diventa di fatto un elemento ineliminabile per la nozione di ritmo [e] coinvolge la dinamica e l'attribuzione degli ictus"<sup>13</sup>.

Il problema teorico principale è che per quanto riguarda l'accentazione dei termini ad ictus opzionale non si possono stabilire dei criteri assoluti e sempre validi, dato che, come è ovvio, ogni testo poetico risponde a delle logiche e a delle geometrie sintattico-intonative interne, ed ogni autore struttura la propria poesia attraverso una sintassi che, per quanto possa essere magari convenzionale, risulta sempre decisamente soggettiva. Ho più volte citato il volume sulla *Metrica dei Fragmenta* (Praloran 2003), che contiene quella che, ad oggi, è

---

<sup>13</sup> Praloran 1988, p. 23. Mi limito ad osservare in nota come la posizione marcata o non marcata non sia l'unica discriminante per l'assegnazione di un accento ad un termine ad ictus opzionale: vale, ad esempio, una costante (in un certo senso complementare alla regola dello 'spazio atono' e legata alla distanza tra gli accenti) per cui, in contesti sintattici usuali, in un gruppo sintagmatico biaccentuale con il termine semanticamente più forte in seconda posizione (ad es. aggettivo + sostantivo) il primo accento sul termine ad ictus opzionale è più facilmente assegnabile quanto più è distante dagli altri accenti del verso o quanto più è distante dal secondo accento del sirrema. Faccio un esempio: *\*vado in questo luogo* vede l'accento dell'aggettivo piuttosto debole, perché separato dall'accento del sostantivo da una sola sillaba atona; in *\*vado in questa regione*, per contro, l'accento dell'aggettivo pare più forte. Generalmente, se un termine ad ictus opzionale è seguito da due o più sillabe atone, sarà accentato (conta, infatti, soprattutto lo spazio atono successivo); cfr. Praloran-Soldani 2003, pp. 13-20 e, sul piano operativo, pp. 27-123, e Dal Bianco 2007, pp. 23-25. Anche questa, però, è solo una costante, non una regola, che può essere smentita da altri fattori contestuali, sintattici e in senso lato intonativi. Per fare un esempio probabilmente legato alla stessa struttura dell'endecasillabo (almeno nei poemi narrativi, cfr. Dal Bianco 2007, pp. 137-41), un termine ad ictus opzionale coinvolto in un sirrema biaccentuale quale quello sopra definito sarà più facilmente accentato se si troverà nelle sedi pari esterne del verso (2<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> posizione) piuttosto che non in quelle interne (4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>). Non mi sono chiare le implicazioni stilistiche e strutturali che si possono dedurre da questo dato: deponendo possibili valutazioni teoriche sulla fisionomia dell'endecasillabo in generale (per cui mi paiono comunque persuasive le parole di Dal Bianco nelle pagine sopra citate), si può intanto notare che certamente, come mostrerò più avanti, forte è la tendenza tassiana a marcare l'ottava posizione, e che probabilmente nel sistema stilistico della *Liberata* questo induce una sorta di inerzia ritmica verticale (cfr. Menichetti 1993, p. 362). Al di là di ciò e tornando alla questione dei termini ad ictus opzionale, spero risulti chiaro come sia molto difficile definire criteri stabili ed univoci; rimando comunque all'*Appendice B* per una parziale (e certo insufficiente) discussione e prova pratica di scansione di versi con termini a ictus opzionale.

l'enunciazione più analitica e diffusa di criteri di scansione; quelle regole, giustamente, non sono imposte *a priori* ma sono dedotte dalla scansione dell'endecasillabo petrarchesco, proprio per non tradire quei principi linguistici sopra espressi. È però inevitabile che quei criteri siano validi solo e soltanto per il *Canzoniere* di Petrarca, poiché su esso sono modellati<sup>14</sup>; saranno tendenzialmente validi anche per buona parte della *koinè* lirica petrarchista quattrocentesca ma, come dimostra Dal Bianco nel suo studio sull'endecasillabo del *Furioso*, quegli stessi criteri non sono più del tutto pertinenti appunto per un'opera come quella ariostesca, che è dinamica, non statica, e che gioca molto proprio sull'alternanza tra velocità e lentezza delle diverse ottave. Si noti che la *Liberata* è a sua volta un'opera diversa dal *Furioso* sul piano tonale, poiché viene meno quella stessa dialettica interna legata alla velocità degli episodi, ma è pur sempre un'opera narrativa e dunque più mossa rispetto ad un canzoniere lirico. Per quanto davvero minime, in virtù del riferimento a un comune profilo teorico, le differenze tra i sistemi di regole scansionali proposte per Petrarca e per Ariosto non possono non esserci. Mi permetto di semplificare anche brutalmente i due diversi atteggiamenti: l'intento dei criteri di scansione contenuti nel volume sulla metrica dei *Fragmenta* era quello di stabilire una griglia pratica da poter applicare a Petrarca ma anche ad altri testi, precedenti e successivi, con la finalità di creare un database metrico della poesia italiana (l'Archivio Metrico Italiano, consultabile su internet)<sup>15</sup>. Se il pregio era quello di avere uno strumento applicabile in modo più che accettabile a molti testi differenti, il possibile difetto, del quale si mostravano consapevoli gli stessi autori, era una certa rigidità, dovuta evidentemente alla necessità di poter confrontare sistematicamente e con mezzi informatici una grande mole di dati. Dal Bianco, invece, aveva come unica finalità quella di analizzare il ritmo dell'endecasillabo dell'*Orlando Furioso*, e per questa ragione si è potuto permettere di essere, per così dire, più fluido, adattando la sua scansione alle diverse situazioni testuali: in questo caso, ad una lodevole volontà di distinzione analitica e discrezione fa da contraltare l'impossibilità di verificare ogni singola e più minuta scelta scansionale, relegando molte scelte alla sensibilità soggettiva<sup>16</sup>.

Per quel che mi riguarda, ho cercato naturalmente di avvicinarmi il più possibile ai criteri stabiliti da Praloran-Soldani 2003 e Dal Bianco 2007, testi di riferimento dei quali condivido i presupposti teorici; in *Appendice B* ho cercato di dichiarare e discutere, per quanto possibile,

---

<sup>14</sup> La rigidità di quei criteri è persuasivamente argomentata in Praloran-Soldani 2003, in part. pp. 26-27

<sup>15</sup> AMI, strumento utilissimo disponibile online all'indirizzo web <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>

<sup>16</sup> Questo accade anche tenendo conto del prezioso capitolo *Esperimento di scansione ariostesca: i termini ad ictus opzionale*, in Dal Bianco 2007, pp. 27-141, cui in parte si ispira l'*Appendice B* a questa tesi. Avverto che si tratta per lo più di una sorta di 'diario' di scansione, senza ambizioni esaustive (che riterrei peraltro poco utili, data l'affidabilità dei criteri di scansione messi a punto dal *Gruppo padovano di stilistica*), in cui credo emergano soprattutto alcuni dei problemi che la poesia tassiana pone a chi intenda scandire ogni suo endecasillabo.

alcune tra le scelte che ho fatto, ed ho provato a motivarle. Questo perché uno studio tipologico statistico di questo tipo ha senso soprattutto nel momento in cui venga proiettato in una prospettiva più ampia, di tipo storico-istituzionale, e dunque in un orizzonte di comparabilità dei dati: comparabilità che, è evidente, è possibile solo se i criteri operativi sono condivisi, dichiarati e valutabili. Concretamente, credo di aver operato in modo più simile a Dal Bianco (per quanto non abbia attuato sempre le medesime scelte), poiché mi pareva che non sempre la griglia stabilita da Pralora-Soldani 2003 fosse perfettamente applicabile al poema tassiano. Io sono infatti fermamente convinto che un'analisi svolta in questo modo, ovvero con un metodo statistico-quantitativo, debba cercare il più possibile di modellarsi sull'oggetto di studio, e che dunque anche le eventuali differenze nelle scelte dei metricologi (qualora, di nuovo, queste scelte siano esplicite e valutabili) risultino significative nel definire la dimensione stilistica del testo in esame, che è pur sempre un testo letterario in tutta la sua complessità. Condurre una simile analisi comporta l'accettazione del fatto che questa prende le mosse da un'astrazione e da una schematizzazione, con quanto di perdita di contatto con la concreta e multiforme realtà del testo ciò può comportare: "l'analisi quantitativa è tanto più vuota, è tanto meno fruibile, quanto più si distanzia dalla lotta quotidiana con il testo; se non nascono da questo rapporto diretto con l'autore e con la sua scrittura, i parametri tipologici di volta in volta adottati pagheranno con l'inefficienza la loro impermeabilità psicologica"<sup>17</sup>.

Detto ciò, in ultima analisi non posso che affidare nella fiducia del lettore, che, per quanto possa vedere descritte le linee principali dell'impostazione del mio lavoro di scansione, dovrà ovviamente tener conto che ogni mia scelta è del tutto soggettiva, e che, inoltre, dietro a numeri e percentuali non si cela nulla di veramente oggettivo. Pier Vincenzo Mengaldo, a questo proposito, scrive che i quadri statistici non devono "mai essere concepiti come un risultato ma un punto di partenza, cioè un propellente euristico"<sup>18</sup>, ed è così che ho cercato di agire.

Proverò ora a fornire alcuni esempi tassiani che mi paiono, in via preliminare, particolarmente indicativi dell'ordine di problemi posti in sede di scansione dalle parole ad ictus opzionale e che credo possano dimostrare come l'individuazione o meno di un ictus per questi termini non sia affatto automatica né si possa ridurre a semplice rovello metricologico; anzi, sovente i piani (non solo stilistici) coinvolti sono molteplici, e le diverse strategie autoriali tendono a relativizzare anche l'opzione linguistica apparentemente più minuta.

---

<sup>17</sup> Dal Bianco 2003, p. 248, n.1.

<sup>18</sup> Mengaldo 2003, p. VIII.

Ho provato sopra a spiegare come “le possibilità di valorizzazione ritmica [dei termini ad ictus opzionale] nascano da una strategia discorsiva che li *rilevi*”<sup>19</sup>, ovvero quanto *dispositio* ed *ordo artificialis* influiscano sulla valorizzazione ritmica di termini non sempre accentabili. Per ora faccio riferimento solo *en passant* al fatto che, com’è noto, le “architetture dinamiche” della *Liberata* sono ottenute anche e soprattutto “mediante una tensione dei normali rapporti sintattici”<sup>20</sup>. Lo stesso Tasso asserisce esplicitamente, nel corso della sua trentennale elaborazione teorica, come proprio la “perturbazione ne l’ordine de le sentenze e de le parole”<sup>21</sup> contribuisca in modo decisivo all’“asprezza [...] de la composizione” che a sua volta “suol esser cagione di grandezza e di gravità”<sup>22</sup>, e come dunque l’alterazione dei normali costrutti sintattici sia un tratto costitutivo dello stile magnifico del poema eroico per la capacità di rallentare il corso della frase, producendo un effetto simile a quello provato da “coloro che per aspra ed iscoscesa via caminano, che ad ora ad ora intoppano, e sono constretti ad arrestarsi”<sup>23</sup>.

Sul piano metrico e ritmico, rallentamento significa tendenzialmente un numero maggiore di accenti, ovvero più accenti ci sono in un verso, più questo verso sarà lento e cadenzato<sup>24</sup>. Le tipiche e frequentissime torsioni sintattiche tassiane implicano la valorizzazione in posizione marcata di termini che, in situazioni usuali, non dovrebbero essere accentati: in tal modo, invece, queste parole assumono su di sé l’ictus metrico producendo appunto una maggiore densità accentuale rispetto ad una ipotetica disposizione sintattica normale. Esempi di questa strategia possono essere tratti dalla *Gerusalemme Liberata* ad apertura di pagina; utilizzando il repertorio fornito da Soldani 1999, mi limito volutamente a proporre ora qualche campione di iperbati che occupino l’intera misura del verso e che vedano l’ausiliare separato dal participio:

---

<sup>19</sup> Praloran 1988, p. 23.

<sup>20</sup> Soldani 1999, p. 258; per questo aspetto dello stile tassiano, sul quale tornerò spesso nel corso del mio studio, lo studio di Soldani è certamente il più diffuso e sistematico; cfr. comunque almeno Raimondi 1980.

<sup>21</sup> *DPE*, p. 701; tra le figure che si convengono “al magnifico dicitore” sono esplicitamente annoverate “la trasposizione de le parole, perch’ella s’allontana dall’uso comune”, il “perturbar l’ordine naturale, posponendo quelle [parole] che doveriano esser anteposte”, “l’*hyperbaton*, che si può dir distrazione o interponimento”, ivi, pp. 680-81.

<sup>22</sup> *DPE*, p. 662.

<sup>23</sup> *Lezione*, p. 121. La similitudine è di Demetrio ed è utilizzata per descrivere la lettura di Tucidide; Tasso la riferisce invece al Della Casa.

<sup>24</sup> Nel ribadire come questo non sia un dato assoluto, ma solamente tendenziale, cfr. Dal Bianco 2007, p. 171: “la valenza strutturale della densità degli ictus nel verso mi pare fuori discussione. La velocità di elocuzione di un endecasillabo dipende strettamente dal numero dei tempi forti: a parità di condizioni sintattiche, un verso con pochi accenti tende a disporsi sul versante narrativo, con un andamento veloce, mentre un verso con un maggior numero di accenti sarà da considerare tendenzialmente lirico, poiché rallentato”.

IV 2, 3	
che sia, comanda, il popol suo raccolto	2-4-6-8
VI 64, 6	
sono occulti da lei gemiti sparsi: <sup>25</sup>	1-3-6-7
XVIII 4, 8	
s'eran de l'oste i principi ridutti.	1-4-6

Come ricorda lo stesso critico, gli iperbati, così come tutte le forme di movimento sintattico-retorico degli elementi della frase, sono “figure di routine”<sup>26</sup> del linguaggio poetico italiano, mutate dal latino, e non costituiscono certamente una prerogativa stilistica del solo Tasso; quel che mi preme rilevare qui è l’alta frequenza con cui casi analoghi compaiono nel testo della *Liberata*, e in particolar modo l’incidenza che i fenomeni di alterazione dell’*ordo naturalis* hanno nel momento in cui ad essere coinvolti sono termini a basso valore semantico.

Analogamente, tipiche e assai ripetute nel poema sono quelle inversioni che portano in posizione marcata gli aggettivi possessivi; oltre al primo dei versi succitati, si vedano i casi seguenti:

I 9, 5-6	
e fondar Boemondo al novo regno	3-6-8
suo d'Antiochia alti principi mira,	1-4-5-8
XIII 27, 4	
ch'altri gli arbori suoi non tronchi e schianti.	1-3-6-8
XV 13, 4	
il vasto imperio suo molto si stende.	2-4-6-7
XX 81, 8	
la sua di sangue infuriata fame.	2-4-8

Un'altra declinazione di questa strategia è quella per la quale termini ad ictus opzionale assumono una particolare pertinenza a livello metrico e scansionale in virtù di una retorica fortemente contrastiva o oppositiva; tipicamente questo accade con pronomi o con aggettivi che in un contesto sintatticamente non marcato sarebbero prosodicamente deboli e dunque atoni. Mi limito a proporre due esempi tratti dal XVI canto:

<sup>25</sup> Su questo verso, cfr. le osservazioni di Raimondi 1980 (già riportate in Soldani 1999, p. 267, n. 34): “questa disposizione chiastica in cinque parti ha [...] una forte incidenza nella sintassi del verso o della frase e dà luogo a diversi sottotipi, il cui tratto comune è la rifrazione del paradigma latino, sino al virtuosismo, quasi eccezionale di «sono occulti da lei gemiti sparsi» [...], dove l’origine dell’azione coincide con il centro di gravità dell’endecasillabo e l’enunciato resta sospeso sino al participio finale richiesto dall’ausiliare di apertura dopo il falso predicato intermedio”, p. 81.

<sup>26</sup> Soldani 1999, p. 259; cfr. anche Grosser 2004, p. 76 n. 13.

XVI 26, 4

gli affari suoi, le sue magiche carte.

2-4-6-7

Qui il chiasmo asimmetrico impone che l'enfasi retorica cada appunto sui due possessivi; in questo caso, oltre a rendere asimmetrico il secondo membro del chiasmo, è la lieve increpatura sintattica data dalla posizione dell'aggettivo *magiche* a rilevare ancor di più la costruzione oppositiva, potenziata appunto dalla leggera anastrofe, e a far sì che un aggettivo come *sue*, oltretutto in posizione pretonica, guadagni l'accento metrico. Altrettanto complesso ritmicamente è il verso seguente, tratto dal sofferto monologo di Armida nei confronti del fuggitivo Rinaldo:

XVI 44, 3

Tai fummo un tempo; or se tal esser neghi,

1-2-4-7-8

in cui spiccano le lievi anastrofi combinate alla retorica contrastiva tra la condizione passata e la presente (almeno nella percezione di Rinaldo); per queste ragioni mi pare che il peso prosodico si veda distribuito proprio sui due indefiniti (*tai... tal*), creando così il doppio ictus ribattuto<sup>27</sup>. Non è peraltro casuale che, come si vedrà sovente nel corso di queste pagine, la situazione drammatica e il momento di instabilità psicologica del personaggio di Armida catalizzino un sistematico utilizzo di costruzioni solo apparentemente simmetriche<sup>28</sup>.

Gli esempi fin qui visti hanno indicato come la sintassi influisca in modo decisivo sul posizionamento degli ictus all'interno del verso; ora proverò a mostrare come le questioni ritmico-prosodiche non siano del tutto oziose ma assumano un preciso valore stilistico all'interno della *langue* poetica di un autore.

In primo luogo intendo analizzare il trattamento prosodico della congiunzione *onde*, ovvero di un termine con un autonomo valore semantico davvero basso. Prima però, riporto un passo dalla *Lezione*:

---

<sup>27</sup> Sono possibili scansioni differenti, naturalmente: in particolar modo, il valore avverbiale di *or* è qui molto forte, accentuato dalla medesima costruzione chiastico-oppositiva, per cui non sarebbe affatto inaccettabile una scansione che veda il peso prosodico concentrato nel centro del verso, all'altezza appunto del nodo oppositivo temporale, e che trovi dunque preferibile un ictus ribattuto di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>. L'esempio in questione, comunque, è a mio parere testimone perfetto della difficoltà che si incontra nello scandire i versi del poema tassiano, poiché la complessa e finissima struttura sintattico-retorica pone continui problemi e consente sovente scansioni differenti; a maggior ragione, dunque, il valore delle statistiche qui proposte deve essere considerato non come un valore assoluto ma come un indice tendenziale da cui muovere per fare valutazioni di tipo stilistico.

<sup>28</sup> Sull'utilizzo tassiano dei costrutti simmetrici, cfr. Grosser 2004, in part. *L'esprit de symétrie nella Gerusalemme liberata*, pp. 51-78

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; [...] Quintiliano ultimamente, nel libro nono, dice che in vero il concorso delle vocali, se ben rende alquanto aspra l'orazione, l'inalza però maravigliosamente: e di questo tale sia la cagione, che quando le vocali insieme s'affrontino, una delle due se ne butta, o nel numerar le sillabe o nello scander li piedi; e così viene moltitudine maggiore di lettere a rinchiudersi nel verso: da la qual moltitudine ed inculcazion delle lettere nasce la pienezza del suono, che produce poi la grandezza del verso.

Ed ancora, nei *Discorsi del poema eroico* Tasso scrive che “il concorso de le vocali ancora suol produrre asprezza [...] quantunque il concorso dell'/ non faccia così gran voragine o iato, come quello de l'A e de l'O, per cui sogliamo più aprir la bocca”<sup>29</sup>. In questi passi, tratti da due testi agli estremi cronologici della sua riflessione stilistica, Tasso indica come lo scontro tra le vocali sia un artificio affatto conveniente allo stile magnifico, in particolare quando si incontrino A e O. Nell'*Apologia*, inoltre, Tasso dedica due pagine alla contestazione dell'accusa per cui nel suo poema “buona parte delle parole paiono appiastricciate insieme, e due e tre di loro [...] sembrano spesso una sola”<sup>30</sup>; il passo è piuttosto lungo, e non lo riporto qui per intero. Il primo argomento che fornisce a confutazione delle tesi avverse è quello per cui non è il “gusto” del “popolo Fiorentino” a dover giudicare della bontà delle sue scelte; il secondo, che è quello che qui mi interessa, contesta il fatto che il Salviati unisca a forza le parole in modo tale da produrre un effetto decisamente disfonico, come nei casi di *tendindi*, *vibrej*, *rischioignoto*, *comprotton*. Il Tasso si chiede: “perchè fa parer noioso con la sua confusione quel che forse non parrebbe tale con la mia distinzione?”; l'argomento è particolarmente interessante perché, in sostanza, Tasso rivendica la piena consapevolezza dell'uso della sinalefe (evidentemente preferita all'apocope o all'elisione) in modo da favorire lo scontro vocalico, come strumento di *gravitas* e di asprezza fonica in virtù della sua capacità di allungare la testura ritmica del verso. Non credo poi di sbagliare nel vedere in queste osserva-

---

<sup>29</sup> *DPE*, p. 663.

<sup>30</sup> *Apologia*, p. 461; le citazioni che seguono sono tutte tratte dalle pp. 461-63

zioni tassiane una difesa di quella che Dante Isella ha definito “dialefe nella sinalefe”<sup>31</sup>, ovvero una figura ritmica per cui la sinalefe tra due parole induce la contiguità tra due accenti, portando dunque a dilatare, nella percezione della lettura e, per così dire, nell’esecuzione, quell’effetto di ‘legato’ dato dalla sinalefe. Esempio è il verso petrarchesco “co’ l’arboscel che ‘n rime orno et celebri” (RVF 264, 96), in cui il contraccento di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> viene a coincidere con una sinalefe di straordinaria valenza melodica poiché non solo unisce due termini e avvicina i loro accenti, ma lega i due membri del verso, con un effetto di “continuità nella discontinuità, di fusione sullo stacco sintattico”<sup>32</sup>.

Andrea Acribo, studiando le poetiche della *gravitas*, ha offerto un ricco campione di come la sensibilità cinquecentesca, e tassiana in particolare, nei confronti dei più minuti fatti di stile sia straordinariamente sviluppata: come è normale nel secolo della riscoperta della *Poetica* di Aristotele e dell’urgenza sistematica (Mazzacurati parla di “scienza della poesia”<sup>33</sup>), anche “le ragioni del suono”<sup>34</sup> e dunque le varie componenti fonico-ritmiche vengono sottoposte ad un’analisi serrata e minuziosa e costantemente ricondotte alle diverse istanze di classificazione. In questo contesto, Acribo ha mostrato con grande dovizia di esempi come l’effetto di ‘dialefe nella sinalefe’ sia uno stilema con piena cittadinanza nella lirica della *gravitas* cinquecentesca, e soprattutto come questo assuma particolare pertinenza in contesti di particolare saturazione fonica e in passi fortemente allitteranti<sup>35</sup>. Traggo dal suo studio solo tre esempi, rispettivamente da Petrarca, Della Casa e Tasso, in cui a catalizzare la densità fonica e gli effetti melodici ottenuti con accenti ribattuti tra parole in sinalefe è l’aggettivo *aspro*:

RVF 264, 96	
Un leggiadro disdegno aspro et severo	3-6-7
Rime 34, 4	
de le Piaghe ch’i’ porto aspre e profonde?	3-6-7
IX 37, 5	
Tace, e percossa tira aspra e mortale	1-4-6-7

Proponendo una rassegna di esempi di come la strategia dell’asprezza e della gravità

<sup>31</sup> Isella, a proposito dell’opera di Parini, vi accenna descrivendolo come fenomeno che “impenna il verso e lo tiene sospeso: un attimo, per poi riprendere con più respiro e poi scendere rapido fino alla chiusa”, Isella 1968, p. 51; cfr. anche, per Petrarca, Praloran 2003 pp. 157-58.

<sup>32</sup> Praloran 2003, p. 157. Come sempre molto puntuali sono le osservazioni di Gian Luigi Beccaria: “si tratta di un endecasillabo mosso come su una chiusa d’esametro [...] in cui entra in sinalefe la parola su cui cade l’accento principale, ma nello stesso tempo con uno ‘iato artistico’ [...] che ‘allunga’ l’endecasillabo, quasi si trattasse di verso di dodici sillabe”, Beccaria 1975, p. 222.

<sup>33</sup> Mazzacurati 1977, p. 2; cfr. almeno anche Raimondi 1994, in part. il capitolo iniziale *Dalla natura alla regola*.

<sup>34</sup> Acribo 2001, p. 15.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 76-114.

venga perseguita attraverso finissimi dosaggi di tessere linguistiche e materiali fonici, Afribo si sofferma sulle potenzialità di una congiunzione come *onde*, il cui uso petrarchesco era già stato lodato dal Bembo: questo termine, con “funzione relativa sintetica”<sup>36</sup>, non offre solamente la possibilità di creare lievi increspature ritmiche interne al verso, ma produce un vero e proprio “effetto di pienezza e allargamento, pur nella fluidità, del suono”<sup>37</sup>, ancora una volta sfruttando la ‘dialefe nella sinalefe’. Presento ancora due esempi, il primo da Petrarca, il secondo da Della Casa:

<i>RVF</i> 124, 6	
d'ogni conforto, <i>onde</i> la mente stolta	1-4-5-8
<i>Rime</i> 37, 3	
Dal bel tesoro, <i>onde</i> ricca <i>eri</i> e chiara	2-4-5-7-8

Nella *Liberata* questa congiunzione è molto frequente, e tipicamente compare proprio in quelle posizioni rese istituzionali dalla tradizione lirica petrarchesca e petrarchista, ovvero in ‘cesura’ di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>, regolarmente in sinalefe con la parola precedente che quasi sempre è piana, ovvero quasi sempre in ictus ribattuto<sup>38</sup>, appunto di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>. In questo caso un termine dal minimo valore semantico come una congiunzione (che oltretutto generalmente rilancia il discorso e dunque pare spostare il peso semantico e prosodico sui sintagmi successivi) asurge a dignità metrica assumendo su di sé l’accento proprio in virtù della particolare funzione fonico-ritmica che le viene assegnata dal contesto in cui la poesia si sviluppa e dalla sensibilità poetica dell’epoca. L’attenzione e la finezza con cui Tasso dosa le diverse componenti sonore sono evidenti in un passo come il seguente:

XVI 5, 1-4	
Svelte notar le Cicladi diresti	1-4-6
per l'onde, <i>e</i> i monti co i gran monti urtarsi;	2-4-8
l'impeto <i>è</i> tanto, <i>onde</i> quei vanno <i>e</i> questi	1-4-5-7-8
co' legni torreggianti <i>ad</i> incontrarsi.	2-6

in cui, a tacere del valore iconico dei sottili corrugamenti della sintassi e dell’uso delle inarcature, spicca la forte concentrazione allitterante, ed in particolar modo l’*annominatio* che crea un significativo legame fonico tra due distici sintatticamente separati.

Propongo ancora solo tre esempi, senza commentare; segnalo solo come nel primo caso, un celebre verso tratto dalla descrizione di Armida, *onde* non sia accentato per la regola dei

<sup>36</sup> Afribo 2001, p. 109.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> A meno che non intervenga la regola dei 3 ictus, come in IV 30, 7, verso riportato tra gli esempi che seguono.

tre ictus ma egualmente abbia forte peso, in un contesto in cui i raffronti vocalici svolgono un ruolo assai pregnante<sup>39</sup>:

IV 30, 7	
ma ne la bocca, <i>onde</i> esce <i>aura</i> amorosa,	4-6-7
X 78, 4	
valor ragiona, <i>onde</i> tutto <i>altro</i> spiaccia.	2-4-5-8
XI 13, 7	
di sì lontano, <i>onde</i> a suo fin ben pote	2-4-5-8

Nella mia scansione ho dunque sempre accentato *onde*, poiché è un termine che compare regolarmente in luoghi e in situazioni testuali ben definiti, ovvero in posizione di cesura e in coincidenza di una pausa sintagmatica, generalmente segnalata dalla punteggiatura: in questo contesto *onde* vede riconosciute al massimo la sua capacità di dilatare la durata del verso e di rallentarne la linea melodica attraverso scontri vocalici e quell'espedito di 'dialefe nella sinalefe' che amplifica il contrasto tra l'effetto di 'legato' fonico e la discontinuità sintattica.

L'accentazione di questa parola implica, a mio giudizio, il riconoscimento delle potenzialità espressive che le sono attribuite da Tasso e dalla sua epoca; il caso di *onde* dimostra dunque, credo, come l'attribuzione degli accenti in fase di scansione non sia automatica e priva di implicazioni, ma debba tener conto del sistema stilistico in cui il testo in esame è inserito. Ciò è vero tanto più nel Cinquecento, l'"età della teoria e della regola"<sup>40</sup>, in cui la trattatistica analizza e cerca di sistematizzare ogni più piccola opzione retorica e linguistica: nella poesia cinquecentesca "una parola non è mai libera, la sua collocazione eccetera non è mai imprevedibile. E così il suo *significato* non corrisponde quasi mai al suo *segno*; il suo *segno* è nello stesso tempo meno e più complesso del suo *significato*. Lo è di più proprio in forza della sua illibertà e dei suoi vincoli"<sup>41</sup>. Mi pare che una simile indiscutibile considerazione giustifichi ulteriormente, e da una specola più ampia di quella solo metricologica, l'attenzione rivolta in sede di scansione ai termini ad ictus opzionale, proprio in virtù del fatto che anche parole semanticamente poco rilevanti possono assumere un forte peso nell'economia stilistica di un'opera.

<sup>39</sup> Così commenta *ad locum* Chiappelli: "dopo *bocca*, una pausa, e quindi una ripresa del ritmo. La descrizione se ne avvantaggia, giacché si intuisce nel momento di sospensione quasi la fase, il movimento, l'oralità del respiro", in Chiappelli 1982, p. 175.

<sup>40</sup> Grosser 1992, p. 3.

<sup>41</sup> Afrifo 2001, p. 98; i corsivi sono dell'autore.

In conclusione a questa rassegna preliminare dedicata a tali parole, vorrei soffermarmi su alcuni “aggettivi monosillabici per troncamento”<sup>42</sup>, ovvero *gran, bel, buon, fer...* Praloran, nella sua analisi sull’endecasillabo dell’*Orlando Innamorato*, parla di “aggettivi monosillabici adoperati in clichés o formule, semanticamente irrilevanti, solo formalmente qualificativi”<sup>43</sup>: in Boiardo, infatti, questi termini possono essere a tutti gli effetti considerati come formulari, come appartenenti ancora ad una lingua poetica legata strettamente a quella dei cantari e dei romanzi cavallereschi. Ne consegue che la convenzionalità formulare e in qualche modo ‘automatica’ di questi aggettivi è assai marcata, e direttamente proporzionale a questa condizione semantica è il loro valore accentuale: Praloran infatti sceglie di non accentare mai se non in posizione sintatticamente marcata. Dal Bianco, discutendo i suoi criteri di scansione dell’endecasillabo del *Furioso*, nota che in Ariosto a proposito di questi aggettivi non si può parlare di ‘formularità’ neppure nei sirremi più convenzionali (*gran fatica, gran romor*), poiché, se pure appunto ‘convenzionali’, essi vengono reintrodotti all’interno di una sintassi più complessa, petrarchesca, che “aumenta le probabilità di ictus. Inoltre nel *Furioso* abbondano le strategie di rilevamento di carattere affettivo (*buon Ruggier, buon Sobrin* ecc.) e iconico («vede passar un *gran destriero* alato,») per non parlare di altre componenti più specificamente semantiche, come quella religiosa [...]”<sup>44</sup>. Per la capacità ariostesca di risemantizzare un lessico di genere all’interno di una costruzione del verso e del periodo più complessa rispetto alla tradizione, Dal Bianco sceglie di non stabilire un criterio univoco per questi aggettivi ma di valutare caso per caso, a seconda del contesto.

Il passo che compie Tasso rispetto ad Ariosto è evidentemente ulteriore: semplificando, non si tratta più di restituire vitalità ad un genere portandolo ad un livello più nobile e letterariamente controllato, ma di costruire nella pratica “quell’ideale di poema eroico moderno, austero e regolare, che la coscienza del tempo andava elaborando in antitesi alle esperienze romanzesche”<sup>45</sup>, un poema in cui nulla possa effettivamente dirsi convenzionale, e meno che mai ‘formulare’. È vero che ci sono sintagmi ricorrenti (*il pio Buglion, il fer circasso*<sup>46</sup>, *il buon Raimondo...*), ed è altrettanto vero che anche in Tasso talvolta questi aggettivi paiono svolgere la semplice funzione di zeppa; si badi però che lo stesso concetto di zeppa, nella *Libe-rata*, deve essere contestualizzato e considerato alla luce del sistema stilistico complessivo.

---

<sup>42</sup> Praloran-Soldani 2003, p. 35.

<sup>43</sup> Praloran 1988, p. 23.

<sup>44</sup> Dal Bianco 2007, p. 93 n. 169.

<sup>45</sup> Grosser 2004, p. 4.

<sup>46</sup> Segnalo che, nell’ottica della pregnanza del fenomeno del “raffronto vocalico” su cui mi sono soffermato in precedenza, significativamente l’aggettivo *fero* riferito ad Argante compare in forma apocopata solo quando seguito da *circasso*; la forma non apocopata, invece, è sempre seguita dal nome del cavaliere pagano, in modo tale che vi sia scontro di vocale, e i due termini sono sempre in sinalefe.

Non si può non ricordare, ad esempio, il passo dei *Discorsi del poema eroico* in cui Tasso, elencando le figure adatte allo stile magnifico, scrive: “a me par che mostri molta magnificenza [...] alcuna particella soverchia”<sup>47</sup>. A tal proposito la variantistica può aiutare ulteriormente a considerare il ruolo svolto da questi aggettivi monosillabici e a chiarire come la volontà tassiana di costruire versi “numerossissimi”<sup>48</sup> sia davvero pervasiva: Arnaldo Di Benedetto ha notato come nel passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* Tasso talvolta adotti “un significante sillabicamente più breve per far posto a un nuovo nome o piuttosto all’aggettivo, lasciando immutato il numero dei già esistenti valori semantici”<sup>49</sup> e dunque intervenendo solo sul piano della concentrazione fonica. Emblematico è il caso di *corridor*, che nei versi che rientrano nella *Conquistata* viene sostituito in sei casi su otto da formule come *buon destrier* o *gran destrier*<sup>50</sup>. Ancora, accade che un aggettivo monosillabico compaia a costo dell’elisione della

---

<sup>47</sup> DPE, p. 681.

<sup>48</sup> Ivi, p. 713.

<sup>49</sup> Di Benedetto 1970, p. 118; ma cfr., a proposito delle chiuse di verso, alcune considerazioni a p. 110: “la considerazione della clausola dei versi può introdurre a un altro ordine di varianti, dettate anch’esse da volontà d’ispessimento del tessuto linguistico: l’aggiunta dell’epiteto al nome che ne sia sprovveduto”; e a p. 130: “complementare al gusto spettacolare è l’abbondanza degli epiteti elativi”.

<sup>50</sup> Questi i versi: *corridore* GL II 40, 2 > *gran destriero* GC II 5, 2; *corridor* GL VI 35, 1 > *buon destrier* GC VII 56, 1; *corridor* GL VII 1, 6 > *buon destrier* GC VIII 1, 6; *corridor* GL VII 121, 1 > *suo destrier* GC VIII 134, 1; *corridor* GL IX 30, 8 > *buon destrier* GC X 29, 8; *corridor* GL XX 33, 3 > *il suo destrier* GC XXIV 34, 3. La sistematicità di questo intervento correttivo non inficia di per sé la ‘convenzionalità’ delle formule delle varianti aggiunte, anzi; il fatto stesso, però, che Tasso sia intervenuto aumentando il numero delle parole (con la finalità di saturare il verso e di renderlo più grave) è piuttosto significativo. Se infatti le parole, aumentando, rendono il verso più grave e pieno di “intoppi”, allora queste parole dovranno avere un qualche peso fonico-ritmico e non andranno considerate *necessariamente* ed automaticamente proclitiche. Credo che non sia in dubbio il fatto che questa valutazione possa essere estesa abbastanza pacificamente alla *Liberata* e non limitata alla sola *Conquistata*: quel che conta, nel secondo poema, è la frequenza con cui Tasso modifica i suoi versi per aumentarne il numero totale di parole e – per quel che mi interessa qui – di accenti. Per questo, oltre a Di Benedetto 1970, cfr. alcune implicazioni dell’analisi di Robey 2006: se infatti, condividendo appieno le obiezioni di Soldani 2008, l’analisi del ritmo degli endecasillabi di *Liberata* e *Conquistata* proposta dal critico inglese è discutibile poiché basata su presupposti poco condivisibili (semplificando, Robey non distingue tra accento metrico ed accento linguistico, portando ad una “abnorme proliferazione di ictus”, Soldani 2008, p. 338), il dato per cui il numero medio di accenti per verso aumenta nel passaggio tra i due poemi è degno d’interesse perché dimostra un aumento complessivo della quantità di parole per verso nella *Conquistata* (e, ne consegue, un aumento delle parole più corte). Segnalo che le correzioni qui indicate non hanno solo ragioni metriche, ma rientrano in una capillare strategia variantistica tesa da un lato all’introduzione di epiteti e alla retorica della magniloquenza e dell’amplificazione epica (cfr. ancora Di Benedetto 1970, in part. pp. 108-113, in cui lo studioso offre un ampio regesto di mutamenti stilistici interpretabili secondo la direzione del progressivo “accrescimento”; basti ad esempio ricordare “il ricorso, talora, all’accumulo in luogo d’un unico termine di designazione complessiva, o l’incremento dei membri d’un accumulo di vocaboli già presente nella *Liberata*”, p. 108); dall’altro a una progressiva regolarizzazione in direzione simmetrizzante di costrutti originariamente asimmetrici per la presenza di termini irrelati; l’esempio seguente riportato a testo è in tal senso esemplare.

vocale di un articolo, come in “il celeste zafiro ed il giacinto” (GL XIV 39, 6) che diventa “il celeste zafiro e ’l bel giacinto” (GC XII 18, 6). Questi esempi mostrano la consapevolezza con cui Tasso agisce, con interventi anche assai sottili, al fine di accrescere la saturazione fonica dell’endecasillabo, e contribuisce a considerare dalla giusta prospettiva, in sede di analisi stilistica, la funzione di alcuni termini apparentemente innocui; termini che andranno considerati ancora zeppe, ma zeppe ‘foniche’ più che ‘metriche’, e che dunque potranno, con la loro inserzione, modificare il profilo fonico e ritmico del verso e talvolta essere passibili di ictus metrico.

Questi aggettivi poi, per la loro facile dislocabilità all’interno del verso, vengono sovente inseriti in costruzioni di leggerissima variazione della normale sintassi, generalmente con l’interposizione di un altro aggettivo prima del sostantivo; l’effetto è quello di ulteriore marcatura della posizione del termine, che risulta così dotato immediatamente di un valore ritmico-prosodico più spiccato e viene di conseguenza accentato. Propongo solo due esempi dal VII canto:

VII 7, 6	
al Ciel diletta, il bel vostro lavoro,	2-4-6-7 <sup>51</sup>
VII 81, 2	
percosso giacque, e i gran fulminei strali,	2-4-6-8

Inoltre, richiamando per un attimo le osservazioni di Dal Bianco, gli effetti di enfasi semantica (sentimentale, drammatico-patetica, religiosa...) sono moltissimi, e costituiscono uno degli strumenti narrativi e stilistici principali della scrittura tassiana; sovente questa enfasi coincide con un rallentamento intonativo del verso, che, come visto, generalmente coincide con un maggior numero di ictus metrici. Questi effetti naturalmente coinvolgono anche gli aggettivi ora in esame, che si rivelano essere termini in grado di condensare in un minimo di corpo sillabico un grande potenziale fonico e semantico. Basti pensare al secondo e all’ultimo verso del poema, entrambi di notevole solennità:

I 1, 2	
che ’l gran sepolcro liberò di Cristo.	2-4-8
XX 144, 8	
e ’l gran sepolcro adora e scioglie i voti.	2-4-6-8

<sup>51</sup> In linea con quanto fa Dal Bianco per il *Furioso* (cfr. Dal Bianco 2007, pp. 78-81; dunque, contro la prassi di Praloran-Soldani 2003, cfr. pp. 42-44; cfr. comunque l’*Appendice B*), generalmente considero gli aggettivi monosillabici atoni se pretonici tranne che in posizione di cesura di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> in una situazione sintattica marcata. A proposito della presenza di questi aggettivi in questa specifica posizione, cfr. le mie considerazioni a proposito dei profili accentuativi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> e degli ictus ribattuti in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> nel capitolo seguente e le relative indicazioni bibliografiche.

Credo che in questi due versi *gran* debba assolutamente essere accentato, appunto in virtù della cadenzata e austera gravità che il contesto impone. Questa non è però l'unica ragione. Anche considerando il sintagma “aggettivo + sostantivo” come fortemente coesivo, credo che ancora una volta sia la *dispositio* a farsi carico della suddetta solennità e a farsi portatrice di un valore semantico: nel primo verso *gran sepulcro* è in un'inversione che lo separa dal genitivo, nel secondo è in una calibrata costruzione chiastica. Si noti che in entrambi i casi una disposizione sintatticamente usuale sarebbe possibile, rispettando la misura endecasillabica (*\*che liberò 'l gran sepulcro di Cristo e \*e adora 'l gran sepulcro e scioglie i voti*): i due versi ipotetici perdono immediatamente forza, a mio giudizio, e risultano più ‘veloci’, dato che il peso prosodico (non quello semantico) di *gran* risulta fortemente attenuato. Rilevo questo perché non è l'aggettivo ad essere direttamente coinvolto nell'*ordo artificialis*, restando regolarmente preposto al sostantivo in un sintagma, appunto, fortemente coesivo; ugualmente, la strategia sintattica tassiana fa sì che la redistribuzione dei componenti della frase implichi una riconsiderazione del valore prosodico di ogni elemento implicato nel verso.

Non mi dilungo ulteriormente sulle molteplici situazioni testuali in cui questi aggettivi compaiono, e rimando all'*Appendice B* per una trattazione più analitica del modo in cui agito e di come ho di volta in volta valutato questi termini; mi preme però ribadire che ho cercato sempre (per questa categoria di parole ma non solo) di valutare caso per caso, tenendo conto della complessa rete stilistica in cui ogni parola è di volta in volta implicata. Oltre a quanto visto finora, si consideri che sull'accentazione o meno di un termine a ictus opzionale possono influire molteplici fattori: ad esempio la collocazione del verso nell'ottava, dato che tendenzialmente la struttura dell'ottava tassiana prevede la chiusura e la ricomposizione delle tensioni sintattiche nei versi pari<sup>52</sup>, che dunque talvolta potranno avere un tono più sostenuto e rallentato. Ancora, come visto nel caso di *gran sepulcro*, può influire la posizione marcata non solo del singolo termine ma del sintagma nel quale la parola in questione è inserito; oppure, in una simile situazione (termine a ictus opzionale coinvolto in un sirrema potenzialmente biaccentuale) determinate sedi accentuali dell'endecasillabo sembrano catalizzare più facilmente l'ictus rispetto ad altre<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Cfr. Soldani 1999, *passim*; tornerò su questo punto più volte nel corso della mia trattazione.

<sup>53</sup> Come già accennato in precedenza, mi trovo in accordo con le rilevazioni di Dal Bianco 2007, in part. pp. 137-141, per cui, ad esempio, i termini ad ictus opzionale paiono più facilmente accentabili nelle posizioni di 2<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> rispetto a quelle di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. La questione è di qualche interesse per quel che riguarda la morfologia dell'endecasillabo italiano (nello specifico, sono coinvolte la distribuzione di alcune categorie linguistiche all'interno del verso, l'influenza di una qualche memoria ritmica intratestuale o archetipica, la tendenza a marcare alcune sedi piuttosto che altre), ma non può essere qui trattata approfonditamente, anche perché, come già notava Dal Bianco, il terreno è del tutto vergine. Per ulteriori, parziali considerazioni, rimando ancora all'*Appendice B*.

Mi sono soffermato a lungo, se pure non esaustivamente, sui termini ad ictus opzionale essenzialmente per provare a palesare quali possono essere i problemi con cui si ha a che fare nel momento in cui si affronta la sistematica analisi metrica e ritmica di un testo letterario di grande complessità come la *Gerusalemme Liberata*: la consapevolezza, persino ossessiva, con cui Tasso medita e interviene sul suo stesso testo, agendo sui più minuti e apparentemente irrilevanti aspetti, riflette una notevole sensibilità verso gli aspetti metrico-ritmici della costruzione dell'endecasillabo. Intanto, già da queste prime pagine è emersa una caratteristica che è del tutto centrale nella versificazione epica del Tasso, ovvero la ricerca di effetti di rallentamento del ritmo (del *numero*, in termini tassiani) del verso, assecondando un ideale di severa, sublime solennità. Propongo un passo tratto dal IV libro del *Discorsi del poema eroico*:

benché il concetto, il quale è quasi un parlare interno, sia fatto in uno instante, le parole nondimeno sono pronunziate in qualche tempo; e il tempo è numero: laonde il numero ancora si dee considerare ne le parole. [...] Demetrio ancora disse che la magnificenza consisteva in queste tre: cioè ne la sentenza, ne la elocuzione e ne la composizione de le parole convenienti, da la quale nasce il numero.<sup>54</sup>

“Il tempo è numero”, e il “numero” nasce da “la sentenza”, “la elocuzione”, “la composizione delle parole convenienti”; la magnificenza dello stile è un sistema assai complesso, in cui ogni elemento (la retorica, la sintassi, la metrica, la lingua) è corresponsabile del risultato complessivo, e nonostante la furia sistematica che anima la sua trattazione lo stesso Tasso non sempre riesce a mantenere separati i diversi piani come vorrebbe.

Proprio per questo è tanto più interessante notare come il concetto di rallentamento del dettato ritorni sovente nella trattazione tassiana, e a proposito di diversi procedimenti stilistici: oltre ad alcune delle citazioni già riportate a proposito dell'alterazione dei normali rapporti sintattici, si ricordi ora il riferimento che il Tasso fa all'*enjambement* nella *Lezione*, per cui il “rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità”<sup>55</sup>. E ancora, esplicita è l'immagine del viandante, evocata nei *Discorsi del poema eroico* a proposito della lunghezza dei periodi: “avviene al lettore com'a colui il qual camina per le solitudini, al quale l'albergo par più lontano quanto vede le strade più deserte e più disabitate; ma i molti luoghi da fermarsi e da riposarsi fanno breve il camino ancora più

---

<sup>54</sup> *DPE*, p. 652.

<sup>55</sup> *Lezione*, p. 125.

lungo"<sup>56</sup>; per ciò che riguarda alcuni effetti di asprezza fonica come le rime con consonante doppia e i raffronti vocalici, Tasso scrive che “sono somiglianti a colui ch'intoppa e camina per vie aspre; ma questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande”<sup>57</sup>.

È inevitabile che, date queste premesse, la complessità coinvolga anche un aspetto apparentemente laterale come quello dell'accentazione dei termini ad ictus opzionale: proverò nei paragrafi successivi ad analizzare come, nella pratica, Tasso agisca e quali effetti questa strategia produca nella costruzione e nella morfologia dell'endecasillabo epico, ma mi pareva importante chiarire in via preliminare come, proprio in virtù della profonda sensibilità stilistica tassiana, sia davvero necessario valutare caso per caso, per cercare di non tradire la natura e le sfumature del testo.

---

<sup>56</sup> *DPE*, p. 662.

<sup>57</sup> *DPE*, p. 663.

## 1.2. Limiti di metodo

Prima di commentare i dati statistici raccolti, vorrei provare a dichiarare e discutere alcuni strumenti che intendo adottare per almeno tentare di ovviare, per quel che sarò in grado, ad alcuni possibili limiti di questo lavoro, condotto come detto con un metodo di tipo statistico-quantitativo.

Un primo rischio che si corre è legato all'eccesso di astrazione implicato da uno studio di tal genere; lo stesso concetto di *astrazione*, credo, si può articolare in due dimensioni, una più strettamente metricologica, l'altra con implicazioni di stilistica letteraria. Si può infatti rilevare<sup>58</sup> come la semplice successione degli accenti interni al verso costituisca una nozione assai riduttiva del concetto di ritmo poetico, alla cui definizione concorrono naturalmente elementi fonici, sintattici e retorici e strategie discorsive più complesse. Concordo però con Praloran quando scrive che "la nozione minimale di ritmo, intesa come successione di ictus, *ha* una sua limitata ma oggettiva validità; basterà ricordare che la distribuzione degli ictus, accanto ai limiti di parola e alla struttura sintattica, è un dato ineliminabile per la nozione più complessivamente ritmica di *figura* già per Brik [...] tantopiù che in una prospettiva storica è tangibile la presenza di canoni accentuativi (sia pure limitati a un genere più che ad un altro) sul cui valore selezionatore non si può ragionevolmente dubitare"<sup>59</sup>. A questo si aggiunga che l'ormai ricca tradizione di questi studi ha confermato, su solide basi empiriche e con risultati stabili, come vi siano, nella storia dell'endecasillabo, una indiscutibile linea evolutiva e alcune costanti di tipo ritmico-accentuativo che solo con notevole sforzo retorico potranno essere considerate casuali o aleatorie, anche da parte di chi non riconosca un particolare grado di autonomia e rilievo al piano metrico dell'organizzazione del discorso poetico.

Detto ciò, l'analisi del dato ritmico, al quale pure dedicherò ampia parte di questa mia ricerca, da un lato vorrebbe colmare due vuoti, uno nella bibliografia tassiana<sup>60</sup>, che gode di studi molto preziosi e puntuali dedicati ad altri aspetti dell'elaborazione stilistica del poema eroico, come i presupposti teorici, la lingua, la sintassi, la retorica<sup>61</sup>, ed uno nella bibliografia

---

<sup>58</sup> Ed è stato in effetti rilevato: cfr. almeno le osservazioni di Beltrami 1981, pp. 42-43, cui replica (persuasivamente, a mio giudizio) Praloran 1988 con le argomentazioni che riporto ora a testo; ricostruisce parte del fecondo dibattito teorico tra i due studiosi Soldani 2013. Ma in generale, oltre alle già ricordate formulazioni teoriche in Praloran 2003 e Dal Bianco 2007, cfr. almeno Bertinetto, pp. 21 segg., e Bozzola 2003, pp. 191-193.

<sup>59</sup> Praloran 1988, pp. 31-32.

<sup>60</sup> Segnalo Bordin 1993, che annuncia l'avvio di una scansione completa del poema e propone i risultati relativi al primo canto della *Liberata*; a quel che mi risulta, però, tale proposito non ha mai avuto realizzazione. Per ciò che concerne Robey 2006, ho già accennato alle riserve espresse da Soldani 2008, cui rimando e che condivido appieno.

<sup>61</sup> Oltre ai classici Chiappelli 1957, Devoto 1962 e Fubini 1971, faccio riferimento in particolare a Soldani 1999, Afribo 2001, Grosser 2004, Vitale 2007.

segnatamente metricologica, che ugualmente negli ultimi venticinque-trent'anni ha messo a punto un metodo solido e ottenuto risultati di sicuro interesse che, in un certo senso, si arrestano proprio sulla soglia dell'opera tassiana<sup>62</sup>. Dall'altro lato, e questo è un argomento che ritengo decisivo, l'analisi ritmica vorrebbe costituire nel mio studio un punto di partenza, dato che cercherò, fin dall'analisi dei diversi moduli accentuativi dell'endecasillabo tassiano, di mettere costantemente e mi auguro proficuamente in relazione i miei risultati con quelli degli ottimi studi sopra citati, in modo da passare il più possibile "dalle micro alle macrostrutture"<sup>63</sup>, cercando dunque di ampliare sempre più l'orizzonte critico in cui mi muovo. Il mio obiettivo è infatti quello di aggiungere un tassello al quadro di studi sull'aspetto formale del poema eroico tassiano e di provare, fin nelle parti più tecniche del lavoro, a delineare come le diverse componenti dello stile concorrano e si saldino in un complesso di grande compattezza: e pure, anche se nel contesto di "estrema *compressione* di questo stile, vale a dire *nella sua capacità di ridurre ad unum una grande varietà di componenti formali*"<sup>64</sup>, credo sia in qualche modo auspicabile cercare di muovere qualche passo verso l'identificazione e la descrizione delle diverse e calibratissime oscillazioni interne, e ritengo che per far ciò l'analisi metrica, se opportunamente saldata con altri strumenti critici, possa fungere da fruttuoso grimaldello.

Per giungere alla seconda accezione di 'astrazione' cui facevo riferimento in precedenza, legata più all'aspetto statistico-quantitativo che non a quello metrico e ritmico, deve essere considerata "la prospettiva istituzionale di questi studi, e non già propriamente stilistica. O semmai, se si vuole, di una stilistica dei paradigmi e non degli individui testuali"<sup>65</sup>. L'obiezione di metodo a una tale indagine può appunto essere quella per cui i suoi risultati non potranno che portare a visualizzare, col conforto dei freddi numeri, una sorta di 'media' della configurazione ritmica della forma metrica in esame (in questo caso, l'ottava tassiana), media che, però, per necessità difficilmente corrisponderà alle molteplici possibilità di concreta realizzazione testuale. Onestamente, sono convinto che questo non sia necessariamente un limite; in primo luogo, su un piano macrostrutturale, ovvero in una prospettiva di storia delle forme, attraverso l'analisi del ritmo del verso con un metodo quantitativo è possibile, attraverso il confronto delle statistiche e dei conseguenti risultati interpretativi, verificare su basi solide l'evoluzione *tendenziale* di una determinata forma letteraria. Come scriveva Mario Pazzaglia nel 1981, "l'impegno degli studiosi di metrica italiana va ormai orientato pri-

---

<sup>62</sup> Alludo a Praloran-Soldani 2003 per Petrarca, Praloran 2000 per Bembo, Praloran 1988 per Boiardo e Dal Bianco 2007 per Ariosto.

<sup>63</sup> Praloran 1988, p. 32.

<sup>64</sup> Mengaldo 1999, p. 9.

<sup>65</sup> Bozzola 2003, p. 192.

mariamente in senso diacronico e (la parola non deve far paura) descrittivo: una storia dell'istituzione metrica, una descrizione delle forme in prospettiva storico-filologica<sup>66</sup>.

Oltre a questo piano storico-istituzionale e proprio in virtù degli obiettivi sopra esposti (messa in relazione del dato ritmico con altri piani formali; analisi delle oscillazioni stilistiche interne al testo), credo che il fatto di definire, o meglio di riscontrare una norma, un concetto astratto che un autore ha di una certa forma metrica, consenta in sede di stilistica di poter valutare al meglio gli scarti da quella stessa norma e dunque le diverse e multiformi realizzazioni pratiche in cui concretamente il testo si presenta. E dunque la mia ambizione, in questa parte più squisitamente metrico-ritmica del mio lavoro, è quella di provare a mantenere sempre viva la relazione della “stilistica dei paradigmi” con quella “degli individui testuali”, in modo da provare a fornire un contributo che possa risultare di qualche utilità e interesse sia per i metricologi che per gli studiosi dell'opera tassiana.

Doveroso, infine, è un cenno alla questione testuale. Adotto l'edizione Caretti della *Gerusalemme Liberata*, pur consapevole dei limiti connessi a tale opzione: “come, quando accettiamo di leggere il testo della *Liberata* nella redazione degli inizi degli anni Ottanta, gli imponiamo un'arbitraria stabilizzazione, allo stesso modo, analizzando il sistema formale del poema a quell'altezza cronologica, vi reperiamo, appunto, solo una delle numerose retoriche effettivamente sperimentate nel corso dei decenni<sup>67</sup>. D'altro canto, in attesa dell'edizione critica delle tre diverse fasi della redazione del poema identificate da Luigi Poma e dai suoi allievi (volumi attesi nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere del Tasso), se si vuole studiare il sistema formale della *Liberata* non si può che accettare coscientemente, con tutte le cautele del caso, il rischio di una necessaria, inevitabile approssimazione.

---

<sup>66</sup> Pazzaglia 1981, p. 226. Credo che l'invito di Gianfranco Contini a porre in atto, per ciò che riguarda la metrica del Novecento, “ricerche quantitative, naturalmente non fini a se stesse, ma materia per un'ulteriore interpretazione qualitativa” (Contini 1970, p. 598) sia da estendere all'intera storia delle forme metriche; ed anzi a maggior ragione, poiché l'oscillazione in un sistema chiuso è tanto più sottile e rilevante.

<sup>67</sup> Soldani 1999, p. 14. Per la complessa questione filologica del testo della *Liberata* rimando almeno ai saggi contenuti in Poma 2005, a Scotti 1995 e Molteni 1985.

## 2. L'endecasillabo della *Gerusalemme Liberata*

### 2.1. Statistiche dell'endecasillabo epico tassiano

La prospettiva storico-istituzionale di uno studio sul ritmo dell'endecasillabo di un'opera assume valore e senso solo in un'ottica comparativa; per questo motivo, in alcuni dei quadri statistici che propongo in *Appendice A*, ho ritenuto necessario affiancare ai dati tassiani le statistiche relative ad alcune 'opere di confronto' che possono per diverse ragioni essere accostate alla *Gerusalemme Liberata*. La scelta è ricaduta su quattro testi precedenti l'epoca del Tasso ed esemplari della tradizione poetica italiana: dal versante lirico ho selezionato i *Fragmenta* petrarcheschi, per l'ovvio ruolo di riferimento che il Canzoniere svolge nell'intera tradizione, e le *Rime* del Bembo, per l'altrettanto ovvia influenza nella canonizzazione del modello petrarchista nella poesia del Cinquecento; dal versante narrativo, invece, ho inserito i dati relativi ai due maggiori poemi in ottave precedenti la *Liberata*, ovvero l'*Orlando Innamorato* e il *Furioso*. Per tutte queste opere mi sono potuto avvalere di studi solidi e rigorosi<sup>68</sup>, accomunati tutti – come è indispensabile – dal medesimo metodo scansionale, sì che un confronto delle statistiche potrà essere, mi auguro, massimamente proficuo ed arbitrario in misura minima. Senza dilungarmi su questo aspetto, vorrei solo chiarire come, in merito ad alcune differenze nei criteri tipologici di divisione delle categorie endecasillabiche, ho scelto quale modello lo studio di Marco Praloran sull'endecasillabo del *Canzoniere* petrarchesco<sup>69</sup>: da un lato, dunque, separo gli endecasillabi di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> da quelli trocaico-anapestici di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>; dall'altro, considero i versi con ictus ribattuti come tipologie a parte, non accogliendo dunque – per comodità d'analisi ed espositiva – l'opzione di Dal Bianco che valuta *sempre* un profilo ritmico con contiguità d'accento come variante di uno schema 'principale' con ictus "sopranumerario"<sup>70</sup>.

Accanto alle statistiche della *Liberata* e delle quattro opere di confronto, propongo anche i dati relativi al *Rinaldo* e alla *Gerusalemme Conquistata*. La complessità delle due opere imporrebbe uno studio a parte per ciascuna delle due versificazioni: avendo io intenzione di approfondire le opzioni ritmiche tassiane nella *Liberata*, però, avverto che per ciò che riguar-

---

<sup>68</sup> I testi cui faccio riferimenti sono i medesimi citati in precedenza; alludo in particolar modo a Praloran-Soldani 2003 per Petrarca, Praloran 2000 per Bembo, Praloran 1988 per Boiardo e Dal Bianco 2007 per Ariosto.

<sup>69</sup> Che, a sua volta, mutua alcune categorie dalla prima redazione di Dal Bianco 2007.

<sup>70</sup> Dal Bianco 2007, p. 17; per una proficua comparabilità dei dati, siccome il modello prevalente è quello di Praloran, ho ritenuto più opportuno adeguarmi a quello.

da *Rinaldo* e *Conquistata* per lo più mi asterrò da commenti, limitandomi a fornire le statistiche augurandomi che possano costituire un punto di partenza per uno studio futuro<sup>71</sup>.

È ora opportuno dare uno sguardo, se pure un po' dall'alto, alle statistiche offerte nella tabella 1. Prima di commentare i dati raccolti, però, è bene considerare lo stato attuale della posizione della critica nei confronti della versificazione tassiana: i pochi giudizi espressi finora mi pare tendano a identificare in Tasso uno dei maggiori responsabili della “progressiva restrizione dello spettro ritmico”<sup>72</sup> dell'endecasillabo che si avrebbe a partire dal Cinquecento. Il giudizio, autorevolissimo, di Menichetti muove dall'analisi fatta da Dante Bianchi in un saggio del 1925, in cui, non nascondendo alcune forti idiosincrasie nei confronti di alcuni scrittori, Tasso compreso, il critico notava come l'autore della *Liberata* “amasse ripetere il medesimo schema, fino a costruire tutta o quasi una stanza con versi d'ugual metro”, per poi parlare di uno “straordinario impoverimento” nella varietà degli schemi ritmici, “tanto più se si tenga conto che a volte, per la troppa frequenza degli accenti, può essere incerta la divisione ritmica”<sup>73</sup>. Tralascio per ora questa ultima considerazione, che pure tornerà pertinente al mio discorso; vorrei citare le parole di Umberto Pirotti, che in un importante studio sull'endecasillabo dattilico scrive che il Tasso, rinunciando quasi del tutto a quello schema, “scema di molto le sue possibilità di variazione ritmica, sì che favorisce la pericolosa tendenza del suo linguaggio a un'altisonante monotonia”<sup>74</sup>. Se è vero che solo Bianchi pare legare le sue notazioni ad un giudizio di valore, è però altrettanto vero che le tre posizioni sopra riportate concordano tutte sulla riduzione della gamma ritmica degli endecasillabi del poema rispetto (evidentemente) alla tradizione precedente.

Potendoci avvalere di meticolosi studi sull'endecasillabo della poesia italiana del Cinquecento e su quella successiva di Sette e Ottocento<sup>75</sup>, non si può non riconoscere che dalla seconda metà del secolo in poi (Tasso incluso) effettivamente si riscontra, progressivamente, una “minore distribuzione paritetica dei versi nei diversi tipi e, pertanto, la maggiore disponibilità a stipare alcune categorie a svantaggio di altre”<sup>76</sup>; nonostante ciò non sono del parere che sia pertinente applicare al poema tassiano la categoria di “altisonante mono-

---

<sup>71</sup> Mi pare infatti proficuo cercare di fissare, in un primo momento, la prassi ritmico-prosodica dell'endecasillabo della *Liberata* per poi valutare in modo sistematico e su basi solide la dimensione evolutiva e, in particolar modo, lo scarto in atto nella riscrittura del poema ‘riformato’; per ciò che riguarda la *Conquistata*, inoltre, si pone il problema testuale, dato che l'unica edizione moderna a disposizione (l'edizione Bonfigli del 1934) è altamente inaffidabile (per una discussione del problema filologico della *Conquistata*, cfr. almeno Gigante 2003, in part. i capp. VI e VII, con relativa bibliografia).

<sup>72</sup> Menichetti 1993, p. 419.

<sup>73</sup> Bianchi 1925, pp. 102-04.

<sup>74</sup> Pirotti 1979, p. 61.

<sup>75</sup> Oltre agli studi già citati, alludo qui almeno a Soldani 1999b e Facini 2013.

<sup>76</sup> Soldani 1999b, p. 288.



potenzialmente di grandissima complessità, che con il riposo sulla terza sillaba offre moltissimi strumenti di variazione nella sequenza, non foss'altro per una cadenza 'dispari' nella zona centrale del verso che è evidentemente lontana dal passo tendenzialmente giambico degli altri moduli.

La tipologia che in Tasso è maggiormente penalizzata è certo quella dell'endecasillabo dattilico di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, comunque minoritario anche nelle opere di confronto; a parte questo, però, si può notare come i tipi ritmici davvero ridotti nella *Liberata* siano quelli privi dell'accento in ottava sede, categoria trasversale ai vari gruppi. Questo forse è il dato più evidente della versificazione tassiana, certamente coerente con le posizioni teoriche in materia di stile magnifico; si legga ora questo celebre passo tratto dai *Discorsi dell'arte poetica*:

S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo *accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti.*<sup>79</sup>

La saturazione fonica e accentuale nella seconda parte del verso è uno dei caratteri che più riesce a conferire un andamento solenne e *magnifico*, pieno di "intoppi"<sup>80</sup>, al verso tassiano; la concreta applicazione di questo precetto meglio risalterà nel momento in cui si considerino gli endecasillabi senza l'accento in ottava posizione (escludendo i versi con ictus ribattuto): in Ariosto sono circa il 47%, in Petrarca il 28%, in Tasso il 22%. Porto per adesso come solo esempio l'ottava 93 del nono canto, perché vede la successione di pochi *pattern*:

IX 93	
L'orror, la crudeltà, la tema, il lutto,	2-6-8
van d'intorno scorrendo, e in varia imago	1-3-6-8
vincitrice la Morte errar per tutto	3-6-8
vedresti ed ondeggiar di sangue un lago.	2-6-8
Già con parte de' suoi s'era condotto	1-3-6
fuor d'una porta il re, quasi presago	1-4-6-7
di fortunoso evento; e quindi d'alto	4-6-8
mirava il pian soggetto e 'l dubbio assalto.	2-4-6-8

---

parla di "ritmo endecasillabico (postgiambico) della modernità"; avverto che non inserisco il riferimento al numero di pagina poiché il volume è stato edito quando questo lavoro era già in fase avanzata; colgo l'occasione per ringraziare la studiosa per avermi permesso di laggere il dattiloscritto).

<sup>79</sup> *DAP*, p. 399; il corsivo è mio.

<sup>80</sup> Il termine è tassiano, cfr. *DPE*.

Solo il terzo distico non presenta un accento di ottava; per il resto, tutti gli altri versi, come si vede esteriormente non particolarmente variati (i sei versi appartengono a tre gruppi: i primi due, 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, sono disposti chiasticamente nella prima quartina, l'altro, 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, è compatto nel distico finale) mostrano nei fatti una grande flessibilità. Nell'ordine, il primo verso è simmetrico e solenne, con una sintassi enumerativa che contiene i soggetti del verbo che apre il verso successivo; questo ha un attacco trocaico ed è costruito nettamente *a maggiore*, con una coordinata che nell'alterazione dell'*ordo naturalis* trova compimento solo dopo un duplice *enjambement* (con il verbo reggente, *vedresti*, in attacco di verso fortemente rilevato dalla posizione di *rejet*). La seconda quartina vede anch'essa i due distici compattati dall'inarcatura tra sesto e settimo verso e dall'apparente vicinanza dei moduli, quasi costruiti per progressione fino alla chiusa retoricamente marcata: il terzo distico ha un primo verso ad attacco trocaico seguito da un secondo questa volta con ictus di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> ma decisamente *a maggiore* e con ribattimento d'accento in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, attraendo in qualche modo il passo del verso precedente che ha un accento molto debole sull'ausiliare in settima posizione; il distico baciato ha due versi giambici, il primo con un attacco più veloce, il secondo, caratterizzato da una bipartizione asimmetrica 'a cinque', perfettamente scandito con accenti su tutte le sedi pari. Questi ultimi endecasillabi sono entrambi considerabili come *a maggiore*, ma l'influsso dei due *enjambement* in cui sono implicati rende il passo sensibilmente diverso e, in fin dei conti, la rima baciata (oltretutto inclusiva) perde la sua facilità. L'asincronia tra misura metrica e misura sintattica ha dunque delle ovvie, pesanti ricadute sulla percezione del ritmo del verso; e si noti come in posizione di 8<sup>a</sup> ci sono sempre termini differenti (solo i vv. 2 e 8 hanno un identico nesso aggettivo + sostantivo) in forte tensione sintattica con gli altri costituenti della frase.

Per adesso, però, sono già andato oltre le mie intenzioni; tornando alla fredda immediatezza del dato statistico, l'applicazione meticolosa del principio per cui il verso magnifico deve essere "numerossimo" si può vedere facilmente dando uno sguardo alla tabella 4 relativa al numero di accenti per verso. Tasso opera un sistematico appesantimento accentuale, un processo di intensificazione e addensamento dei tempi forti del verso che muove verso una direzione lirica; ancora una volta, infatti, i dati tassiani sono senz'altro più vicini al *Canzoniere* petrarchesco che non a opere narrative e dunque più dinamiche quali *Innamorato* e *Furioso*<sup>81</sup>.

Anche a questo livello, comunque, l'indicazione offerta dalla statistica non deve dare l'impressione della monotonia e dell'uniformità melodica; è necessario infatti, come si può intuire leggendo questi tre versi di 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, tutti a cinque accenti e dunque assimilati sul

---

<sup>81</sup> Cfr. Praloran 2009 p. 178: "ovviamente nel *Furioso* si corre di più, alla velocità necessaria che deve accompagnare il movimento dei cavalieri. La percentuale di accenti, rispetto a Petrarca, è dunque più bassa; come potrebbe essere altrimenti?".

piano statistico, valutare di volta in volta i singoli effetti ritmico-intonativi prodotti dalla fisiologia sintattica dell'endecasillabo:

VII 98, 4	
rotte vele ed antenne, eccelsa nave,	1-3-6-8
IX 96, 2	
strage d'essi i cristiani orribil fanno;	1-3-6-8
XX 32, 8	
dar gridando i nemici al colpo lode.	1-3-6-8

“Gli accenti frequenti possono sì dar l'impressione di spezzare il verso, ma, a seconda delle pause, anche neutralizzarsi a vicenda, smussando le prominenze”<sup>82</sup>; per considerare correttamente il ritmo del verso tassiano bisogna dunque tener conto di diversi fattori, poiché non basta valutare la sola successione degli ictus, ma dev'essere appieno ponderata l'inserzione di una determinata sequenza melodico-intonativa all'interno di una sintassi narrativa, oltretutto estremamente complessa quale è quella tassiana. Come ricorda Soldani, il distico si costituisce come “unità minima” dell'ottava del poema, come “spazio geometrico [...] contenitore per giochi e disegni che non solo non assecondano i ritmi dell'architettura, ma sembrano contraddirli dall'interno”<sup>83</sup>. Le sfasature metrico-sintattiche, vale a dire le pause intraversali e le frequentissime inarcature, diventano dunque centrali nella messa a fuoco del ritmo dell'endecasillabo della *Liberata*, così come essenziali, al livello retorico della strutturazione del discorso, sono le figure ‘lievemente’ asimmetriche, o simmetriche solo in apparenza, poiché sono consustanziali allo stile magnifico del poema e creano sbilanciamenti melodici e intonativi in versi solo apparentemente prevedibili.

Nei paragrafi dedicati all'analisi dei diversi tipi ritmici mi occuperò principalmente del singolo verso, limitandomi a dar conto episodicamente degli effetti di questa strategia stilistica che, come si comprende, coinvolge a vari livelli la versificazione nella sequenza; me ne occuperò più diffusamente nei capitoli 2.3. e 2.4., dedicati rispettivamente alle partizioni del verso e all'organizzazione ritmica dei distici nell'ottava.

Per ora, in conclusione di questa premessa, vorrei riassumere i dati che emergono con più forza da uno sguardo complessivo alle statistiche. In primo luogo, rispetto alla tradizione della poesia narrativa in ottave il verso della *Liberata* vede maggiori quantità e densità medie di ictus, con particolare predilezione per l'ottava sede, con conseguente rallentamento complessivo del tono medio del poema; inoltre, più nello specifico, grazie all'influenza capillare degli ictus ribattuti, alla grande quantità di endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> e, più limitatamente, alla

---

<sup>82</sup> Menichetti 1993, p. 423.

<sup>83</sup> Soldani 1999, p. 332.

predilezione per i moduli con accento di prima, si riconosce una maggiore presenza di accenti sulle posizioni dispari del verso; infine, di fatto quasi scompare dalla versificazione tassiana lo schema dattilico, di grande fortuna nella tradizione dei poemi cavallereschi e giudicato evidentemente inadeguato per lo stile magnifico, cui si sostituiscono parzialmente endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> e, ancora, di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>. Le statistiche relative all'endecasillabo della *Gerusalemme Liberata* sono pressoché sovrapponibili a quelle petrarchesche e bembiane; certamente, appaiono più vicine alle opere del versante lirico che non a quelle della tradizione narrativa in ottave. Mi pare che già da questa prima ricognizione emerga piuttosto chiaramente come in effetti nella *Liberata* “la retorica della raffinatezza e del preziosismo divenga [...] la contropartita del sublime, il rischio o il prezzo da pagare per ricomporre un rituale epico. Proprio per approssimarsi alla nobiltà della poesia eroica bisogna muovere verso uno stile ornato che sembra negarla, ma senza di cui è impossibile manovrare entro una sequenza di eventi verbali l'energia della lingua”<sup>84</sup>: in ogni episodio, anche nei più scopertamente guerreschi ed eroici, il modello dello stile “mediocre” di origine petrarchesca costituisce una base ben solida, indipendentemente dalle fluttuazioni normative con cui Tasso affronta la questione. Se la versificazione italiana non ha una tradizione poetica alta che non sia quella lirica, evidentemente il modello ideale, altissimo, che è quello di un poema eroico ispirato allo stile dell'*Eneide*, potrà essere raggiunto per approssimazione attraverso gli strumenti stilistici propri della tradizione lirica: questa tesi trova, per ora, una prima conferma anche sul livello microscopico del ritmo dell'endecasillabo.

---

<sup>84</sup> Raimondi 1980, p. 62.

## 2.2. Morfologia dell'endecasillabo della *Liberata*: analisi degli schemi ritmici

### 2.2.1. Endecasillabi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (gruppo "g": 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>)

La notevole riduzione della presenza degli endecasillabi dattilici nella poesia cinquecentesca è stata interpretata come uno dei segni più evidenti della normalizzazione in senso petrarchista della lirica italiana, anche se più per la spinta bembiana che non per la prassi poetica di Petrarca stesso<sup>85</sup>. Sul versante narrativo, la stessa influenza di Bembo, come è noto, ha fortemente condizionato il lavoro correttorio di Ariosto, che nella revisione del *Furioso* ha con grande frequenza modificato endecasillabi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup><sup>86</sup>, allontanandosi – coerentemente – dalla tradizione del poema in ottave, per la quale, almeno fino a Boiardo, l'endecasillabo dattilico costituiva uno degli schemi più presenti tanto da diventare uno dei tratti distintivi<sup>87</sup>.

In via preliminare, dunque, per quel che riguarda il Tasso epico non sorprende tanto il fatto che questi schemi siano numericamente marginali, quanto piuttosto la misura con cui questa marginalizzazione si manifesta. In questo senso, il dato di occorrenze di tale modulo nella *Liberata* (circa lo 0,5%, ovvero meno di quattro per canto, mediamente) risalta in modo davvero notevole, soprattutto se si considera che neppure in Bembo la flessione del modulo aveva avuto proporzioni così decise (cfr. per questo la tabella 1). Tenendo poi conto di un dato di tipo evolutivo, non sarà poi un caso che nella *Conquistata* la frequenza dell'endecasillabo dattilico sia ancor più limitata, in ossequio alla volontà di ridurre ulteriormente le forme più eterodosse rispetto ad una tastiera prosodica fortemente vincolata.

Prima di proporre alcune osservazioni sulla funzione che un modulo così riconoscibile assume nel sistema formale tassiano, mi pare opportuno offrire un breve campione delle occorrenze degli endecasillabi dattilici. In primo luogo, ancora sul piano statistico, preme notare come il *pattern* più monotono (1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, con il piede dattilico ripetuto identico per tre volte) sia numericamente inferiore rispetto a quello, più vario, con ictus di 2<sup>a</sup> e attacco giambico, cosa che forse può essere annoverata tra le diverse strategie di dissimulazione messe in atto da Tasso per attenuare la facile evidenza di questo schema accentuativo. Segnalo poi alcune caratteristiche di tipo distributivo all'interno dell'ottava che mi paiono essere meritevoli di nota (cfr. per questi aspetti le tabelle 5 e 6), se pure debbo ricordare come l'esiguità delle occorrenze complessive consigli di limitare le deduzioni di tipo stilistico: da un lato, è interessante che circa i due terzi dei versi a questo schema compaiano nella seconda quartina dell'ottava,

<sup>85</sup> Nell'ampia bibliografia, cfr. Pirotti 1979, Menichetti 1993, Praloran 2000.

<sup>86</sup> Cfr. almeno le classiche pagine di Bigi 1954.

<sup>87</sup> Praloran 1988, pp. 40-41, annota come nel *Morgante* la percentuale di endecasillabi dattilici tocchi il 22%, coerentemente peraltro con le statistiche di *Teseida* e *Spagna*. In Boiardo, ricordo, la percentuale si attesta (potrei dire si attesta *ancora*) attorno al 13%.

ed in particolare nell'ultimo distico; dall'altro, non pare privo di implicazioni il fatto che la sede pari del distico sia la privilegiata ad accogliere tale modulo (ed infatti generalmente questi versi ospitano la chiusura della campata sintattica e sono seguiti da punteggiatura), tranne che nell'ultimo distico. Nella settima sede, però, praticamente tutti i versi con accento di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> subiscono un mascheramento assai tipico nella tradizione petrarchista (l'inserzione di un monosillabo o di un bisillabo in sinalefe col termine seguente che abbiano valore accentuale molto basso<sup>88</sup>), in modo tale da smorzare la regolarità dello schema con una lieve increspatura ritmica, 'simulando' il ribattimento d'accento in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Un solo esempio:

VI 85, 7-8

degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa	2-4-7
d'alcun onor di lagrime e di fossa.	2-4-6

Questo distico, oltre alla funzione dell'aggettivo monosillabico, mi pare particolarmente compatto (anche questa rientra tra le modalità di mascheramento del verso) data la simile struttura fonico-ritmica e retorica dei due versi: entrambi hanno un attacco giambico e la prima lettera identica, entrambi hanno un termine sdrucchiolo accentato in posizione chiave, entrambi i versi sono chiusi da una coordinazione. È un buon esempio di come Tasso sappia operare minime variazioni melodiche per movimentare e complicare compagini retorico-sintattiche altrimenti di facile ripetitività; tornerò comunque tra poco sullo stilema di cui sopra.

Giungendo alla descrizione della struttura del verso, le versioni "pure" dell'endecasillabo dattilico nella *Liberata* sono decisamente minoritarie rispetto a quelle "miste", e presentano oltretutto una fisionomia retorico-sintattica molto poco connotata, a differenza di quanto accadeva ad esempio in Dante o nella tradizione narrativa quattrocentesca. Qui infatti, come si può notare negli esempi che seguono, assai tipici erano i versi perfettamente bipartiti, con i due membri del verso legati da una congiunzione coordinante oppure in chiasmo tra loro; ecco due realizzazioni tratte dalla *Commedia* e dall'*Innamorato*:

*Purg.* 2, 131

Lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa	2-4-7
--	-------

*O.I.*, II, IV 16, 7

battendo l'ale e menando la coda	2-4-7
----------------------------------	-------

---

<sup>88</sup> Pirotti definisce questa tipologia come endecasillabo dattilico "misto", che si differenzia dalla tipologia "pura" proprio per la lieve ambiguità ritmica causata dalla presenza del monosillabo. Adotterò questa terminologia nel corso del capitolo. Cfr. Pirotti 1979, p. 20.

Nella *Liberata* gli endecasillabi dattilici “puri” bipartiti sono presenti, ma quelli costruiti su un parallelismo così evidente compaiono in misura davvero irrisoria, sì che gli esempi che seguono ne costituiscono quasi l'intero catalogo:

I 61, 7	
buona è la gente, e non può da più dotta	1-2-4-7
III 55, 6	
per l'altro vassi, e non par che si monte;	2-4-7
IV 63, 2	
voler il giusto e poter ciò che vuoi,	2-4-7
VIII 11, 3	
e ch'il consiglia e ch'il prega a fermarsi,	4-7
X 62, 7	
Ivi n'accolse, e non so con qual arte	1-4-7

Gli endecasillabi dattilici “puri” – comunque numericamente di modesta entità – paiono infatti avere una configurazione sintattica diversa rispetto alla forma appena vista; probabilmente la ragione va identificata nel fatto che questo tipo di bipartizione del verso con coordinazione è molto frequente nel poema<sup>89</sup> e dunque tende a strutturarsi su moduli considerati meno ‘eterodossi’. Le occorrenze nel poema mantengono un profilo retorico-sintattico piuttosto lineare, assecondando così la riconoscibilità del ritmo (negli esempi che seguono, spicca il secondo per la presenza della tipica *correctio* tassiana nella posizione conclusiva dell'ottava).

VII 23, 2	
rivolse il corso a la selva vicina;	2-4-7
XIV 48, 8	
ch'ogni suo fregio è non fatto, ma nato.	1-4-7
XV 48, 7	
Tal s'appresenta a la solita guarda,	1-4-7
XX 127, 4	
tanto vicina a l'estrema sua sorte,	1-4-7

Un caso abbastanza particolare è il seguente, poiché è un verso tripartito, giocato su tre tempi forti; va però detto che la posizione di chiusura dell'ottava concede già per sé un an-

---

<sup>89</sup> Cfr. Soldani 1999, pp. 60 e segg.

damento della frase relativamente solenne, sì che anche la cadenza dattilica finisce per essere assorbita dalla chiusa marziale<sup>90</sup>:

III 23, 8  
e di due morti in un punto lo sfida. 4-7

Ad ogni modo, quel che davvero conta nell'analisi degli endecasillabi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> presenti nella *Liberata* è l'altissima frequenza relativa di tipi "misti" di origine petrarchesca, ovvero "moduli [...] in cui l'accento di settima è preceduto da un monosillabo sostanzialmente proclitico ma pure in grado, col suo piccolo peso, di modificare la percezione del ritmo"<sup>91</sup>. Questo dato è assai eloquente in merito alla volontà tassiana di ridurre il più possibile la presenza e la riconoscibilità degli endecasillabi dattilici, evidentemente non ritenuti adatti alla magnificenza del poema eroico<sup>92</sup>. Propongo due esempi tratti dal *Canzoniere* petrarchesco e dall'*Orlando Furioso*, a dimostrazione della piena cittadinanza di questa tipologia stilisticamente marcata anche nella tradizione pre-tassiana:

*RVF* 173, 1  
Mirando il sol de' begli occhi sereni 2-4-7  
*OF*, XXVII 78, 3  
che per molt'ira in più fretta s'accese 4-7

Ecco invece alcuni esempi tassiani colti dalla *Liberata*:

II 12, 6  
se caso od arte il bel volto compose. 2-4-7  
III 24, 3  
come a guardar i begli occhi e le gote 1-4-7  
IV 91, 6  
il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste 2-4-7  
VIII 39, 7  
lo non sapea da tal vista levarmi, 1-4-7

---

<sup>90</sup> Si noti che in questo verso vi è una struttura sillabica gerarchica perfettamente parallela al movimento sintattico: *e di due morti (5) in un punto (4) lo sfida (3)*.

<sup>91</sup> Praloran 2003, p. 147; cfr. anche alcune osservazioni di metodo in Brugnolo 2007, in part. pp. 1725-737.

<sup>92</sup> Come già notavano sia Bianchi 1925 che Pirotti 1979, nell'*Aminta* la frequenza dell'endecasillabo dattilico è nettamente più alta; pur senza operare una scansione della favola pastorale, riporto solo due esempi riconosciuti ad apertura di pagina: "ch'ella, commossa da tarda pietate" I, 2, 396; "a la mia fede, e maggior ricompensa" I, 2, 536. Il fatto mi pare molto rilevante nel riscontrare la selezione dei materiali stilistici operata dal Tasso a seconda del genere poetico col quale di volta in volta si cimentava.

Come è evidente, i casi appena visti possono in qualche modo essere considerati varianti dell'endecasillabo con ictus ribattuto in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, data l'ambigua posizione prosodica e l'importante valore melodico del termine atono in sesta posizione. In questo senso, i criteri di scansione giocano un ruolo fondamentale: anche volendo considerare il mio computo come eccessivamente modulato su una posizione 'controriformista', e quindi ipotizzando – come è plausibile – che una piccola parte dei versi che ho considerato con contiguità d'accento in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> possano essere preferibilmente computabili come dattilici, la sostanza non muterebbe di molto<sup>93</sup>. Quello che più risulta significativo, infatti, è appunto la sistematica volontà di complicare un *pattern* ritmico immediatamente ravvisabile attraverso una strategia stilistica derivante dalla tradizione più alta della lirica italiana, in modo tale da relegare tale modulo a minime e riconoscibilissime occorrenze.

Questa medesima strategia di dissimulazione e di rottura della regolarità del ritmo del verso vede anche una diversa declinazione possibile, in coincidenza con uno stilema fondamentale del poema e dello stile tassiano, l'*enjambement*, per cui quando questo modulo è in posizione di innesco il suo passo deborda nel verso successivo, venendo in qualche modo al contempo esaltato e riassorbito. Mi limito ad un solo esempio impreziosito da un accusativo di relazione, figura propria dello stile magnifico<sup>94</sup>:

XII 23, 3-4

Vergine, bianca il bel volto e le gote

1-4-7

vermiglia, è quivi presso un drago avinta.

2-4-8

“Nella *Liberata* l'endecasillabo dattilico conta non tanto per gli effetti dovuti alle sue poche presenze quanto per quelli prodotti dalle sue lunghe assenze. Anche perché d'ordinario se ne astiene, e quindi s'astiene dai sussulti, dalle dissonanze, dalle cadute di tono ch'esso provoca, Torquato più e più volte consegue la magnificenza formale che vagheggia. E, d'altro canto, con quella medesima astensione scema di molto le sue possibilità di variazione ritmica, sì che favorisce la pericolosa tendenza del suo linguaggio a un'altisonante monotonia”<sup>95</sup>. Ho già accennato nell'introduzione che non sono affatto in accordo con la tesi della

<sup>93</sup> La statistica di Pirotti 1979, p. 60, conta circa centosessanta endecasillabi dattilici (circa il doppio rispetto al mio computo): nessuna delle considerazioni da me fatte finora, però, sarebbe diversa, poiché comunque la marginalità del modulo dattilico (1% contro 0,5%, più o meno) sarebbe egualmente clamorosa.

<sup>94</sup> Cfr. *DPE*, p. 218, e il regesto di Vitale 2007, pp. 143-45.

<sup>95</sup> Pirotti 1979, p. 61.

“monotonia” ritmica della *Liberata*, per la quale parlerei piuttosto di grande compattezza e di grande abilità nel variare moltissimo senza alterare la percezione di questa stessa compattezza. Le parole di Pirotti a proposito dell’endecasillabo dattilico sono in questo senso piuttosto significative, poiché da un lato non tengono conto, ad esempio, degli effetti di compensazione ritmica prodotti dal proliferare degli endecasillabi ‘anapestici’ di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> né delle strategie di complicazione dei ritmi dei versi più ‘regolari’, e dall’altro trascurano il fatto che proprio perché i versi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> sono così ridotti riescono a risaltare con maggior evidenza. “In altre parole, la scarsa incidenza quantitativa sul tono medio è in parte controbilanciata dallo straniamento prodotto dalla rottura dell’orizzonte ritmico d’attesa”<sup>96</sup>. Se infatti Tasso evita le “cadute di tono”, sfrutta appieno i “sussulti” e le “dissonanze” prodotti da questo verso, declinando con grande consapevolezza le sue sfumature ritmiche e scegliendo accuratamente i contesti in cui inserirlo.

A parte una mezza dozzina di casi, infatti, tutti gli endecasillabi dattilici compaiono in due situazioni, ovvero in contesti lirico-patetici e all’interno di discorsi diretti (anch’essi, per lo più, nei medesimi contesti tonali). Quasi ogni volta che Armida ed Erminia sono protagoniste, gli endecasillabi dattilici giungono a mimare la languidezza o la commozione del contesto, e fungono da felici indicatori di contesti appunto tendenzialmente lirico-amorosi:

IV 92, 5	
Ahi crudo Amor, ch'ugualmente n'ancide <sup>97</sup>	2-4-7
VI 55, 6	
la bella Erminia n'ha cura e tormento,	2-4-7
XVI 3, 8	
ruvido troppo a sì tenere membra.	1-4-7
XX 66, 7-8	
e inerme io vinta sono, e vinta armata:	2-4-6-8
nemica, amante, egualmente sprezzata.	2-4-7

L’ultimo esempio proposto è poi particolarmente interessante, poiché mostra l’abilità tassiana nel dosare ogni elemento stilistico in accordo alla psicologia dei personaggi e al tono di

<sup>96</sup> Dal Bianco 2007, p. 146.

<sup>97</sup> La quartina aperta da questo verso appartiene ad una delle due sole ottave del poema a contenere due endecasillabi dattilici (l’altra è XV, 64): mi sembra particolarmente interessante perché i due versi dispari 5 e 7 sono entrambi appunto dattilici e sono giocati sul parallelismo che vede sotto ictus di 7<sup>a</sup> lo stesso avverbio, solo leggermente variato, quasi con gusto madrigalistico (di medesimo segno si noti anche, nei versi pari, la presenza di due dittologie semanticamente affini e disposte rispettivamente ad inizio e a fine verso, con simmetrica struttura della frase): “Ahi crudo Amor, ch’*ugualmente* n’ancide / *l’assenzio* e *l’mèl* che tu fra noi dispensi, / e d’ogni tempo *egualmente* mortali / vengon da te *le medicine* e *i mali*”.

volta in volta opportuno: tacendo ora degli effetti dilatanti degli scontri vocalici e delle sinalefi, il ritmo del verso 8 (dunque una posizione chiave) stride fortemente con il passo rigidamente giambico del verso precedente, provocando un effetto di languida rottura al culmine del patetico monologo di Armida. Degno di nota è poi il fatto che questo passo costituisce una sorta di pausa lirico-patetica all'interno della descrizione dell'ultima cruenta battaglia davanti alle mura di Gerusalemme, e davvero sembra che le istanze ritmiche vadano di pari passo con le oscillazioni tematiche e diegetiche. Per quel che concerne i discorsi diretti, invece, è tradizionale l'effetto di mimesi del parlato di questi versi, sì che davvero l'utilizzo tassiano non pare in alcun modo innovativo: in questo caso a risaltare è di nuovo la scarsità delle occorrenze, ma la cosa di certo non stupisce.

### 2.2.2. Endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo "e": 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)

I moduli più rilevanti, per ciò che concerne il *pattern* di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, sono senza dubbio quelli a quattro e cinque ictus, con l'accento sull'ottava sede come caratteristica determinante: questi, infatti, sono statisticamente i più ricorrenti. Accennavo in precedenza alla grande frequenza nella versificazione del poema della chiusa in 6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>: l'attacco anapestico (o trocaico) dei moduli ora in esame costituisce una notevole possibilità di variazione ritmica, anche in virtù del fatto che tendenzialmente (cfr. tabelle 5 e 6) questi versi compaiono con maggior frequenza nelle posizioni dispari dell'ottava, ovvero dopo la marcata chiusura del distico precedente – chiusura che, val la pena ricordarlo, è caratterizzata in modo pressoché sistematico proprio dalla presenza dell'accento di 8<sup>a</sup> e dal solenne rallentamento di segno giambico che sovente accompagna la ricomposizione della campata sintattica<sup>98</sup> – producendo dunque un calibrato effetto di stacco ritmico, spesso in coincidenza di *enjambement*. Propongo un primo esempio, che mi pare permetta di apprezzare la perizia tassiana nel piegare gli effetti ritmico-sintattici ad una precisa volontà espressiva:

XII, 5, 5-8	
Fuor del vallo nemico accesi mira	1-3-6-8
i lumi; io là n'andrò con ferro e face	2-4-6-8
e la torre arderò: vogl'io che questo	3-6-8
effetto segua, il Ciel poi pensi al resto.	2-4-6-8

<sup>98</sup> Rimando nuovamente a Soldani 1999, in part. pp. 61-63; cfr. comunque alcune considerazioni che propongo in 2.4.

La quartina con la quale Clorinda annuncia ad Argante la fatale uscita da Gerusalemme mostra molto bene come la medesima replicata chiusa ritmica in 6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> assuma diverse fisionomie a seconda dell'attacco e a seconda della struttura sintattica del passo in cui compare. Le inarcature che legano internamente i due distici, sfasando la corrispondenza delle misure di verso e frase, attenuano la ricorsività del ritmo giambico nei due versi pari (merita di essere notato, in quest'ottica, l'effetto di dilatazione portato dalla sinalefe in coincidenza con la punteggiatura) e permettono di creare nuove pause forti interne ai distici, in un sottile gioco contrappuntistico: i due versi finali sono particolarmente eloquenti, con l'*enjambement* che produce la netta alternanza tra una cesura *a maggiore* ed una *a minore* e che pone in forte rilievo, sintattico ritmico e semantico, l'attacco anapestico del v.7 (*e la torre arderò*), in contrasto con il marcato incedere giambico del passo.

Passando all'analisi delle principali declinazioni morfologiche dell'endecasillabo di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, i moduli a quattro e cinque accenti con ictus di 8<sup>a</sup> ospitano sovente "strutture correlative molto complesse a cinque elementi, con una cesura, ovviamente, *a maggiore*"<sup>99</sup>, in linea con la lezione petrarchesca:

II 12, 1	
Pur che 'l reo non si salvi, il giusto pèra	1-3-6-8
III 4, 4	
provi l'onde fallaci e 'l vento infido,	1-3-6-8
IV 59, 4	
guerra annunzia non pur, ma strazi e morti.	1-3-6-8
VII 98, 4	
rotte vele ed antenne, eccelsa nave,	1-3-6-8
X 78, 5	
Sorge intanto la notte, e 'l velo nero	1-3-6-8
XII 39, 7	
mia sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo.–	1-3-6-8
XIV 1, 3	
aure lievi portando e largo nembo	1-3-6-8

Indipendentemente dalla possibilità di individuare una cesura forte e rilevata, ad ogni modo, è indubbio che il fitto susseguirsi di accenti produca effetti di grande rallentamento<sup>100</sup>, sia in occasione di costrutti correlativi o di semplici coordinazioni, sia in presenza di compagini

<sup>99</sup> Praloran 2003, p. 150.

<sup>100</sup> Ancora con Praloran 2003, p. 151, sulla scorta della prima redazione di Dal Bianco 2007: "il modulo ritmico sembra possedere una connotazione molto rallentata forse anche per una variazione della successione degli accenti: andamento trocaico fino alla sesta e giambico dalla sesta in poi".

retoriche e sintattiche particolarmente mosse o marcate. Una figura ricorrente nella *Liberata* – e tipica dell'endecasillabo italiano<sup>101</sup> – è quella che prevede due pause forti interne al verso, generalmente in coincidenza con gli accenti di 3<sup>a</sup> e di 6<sup>a</sup>: una prima variante trae origine da una particolare struttura retorico-sintattica, solitamente un'anastrofe ma sovente anche una combinazione di diverse inversioni (in questo caso non è sempre facile identificare le sedi delle pause, e i versi sono davvero piuttosto lenti):

I 73, 5	
L'aria par di faville intorno avampi,	1-3-6-8
III 70, 8	
Solverem trionfando al tempio i voti.–	3-6-8
VI 48, 2	
e le forze il furor ministra e cresce.	3-6-8
XI 60, 4	
contra lor da' nemici è colpo uscito	1-3-6-8
XX, 116, 3	
Tisaferno di sangue il campo allaga,	3-6-8

Ancora, l'inserzione di incisi o di frasi brevi nella parte centrale del verso produce un effetto simile a quanto visto sopra, poiché anche in questo caso nell'endecasillabo sono avvertibili due pause forti; si noti come in alcuni dei casi seguenti la prima pausa forte cada prima dell'ictus di 3<sup>a</sup>:

IV 26, 1	
Prendi, s'esser potrà, Goffredo a l'esca	1-3-6-8
V 26, 2	
pur, com'è suo destin, Rinaldo accusa,	1-3-6-8
VIII 76, 1	
Egli, ch'ode l'accusa, i lumi al cielo	1-3-6-8
XI 75, 4	
prendi l'arme; che tardi? e riedi in guerra. –	1-3-6-8
XVIII 65, 8	
– State – dice – a cavallo in sella armati	1-3-6-8

---

<sup>101</sup> Cfr. almeno le osservazioni di Praloran 1988, p. 47 e segg.; a quest'altezza faccio riferimento a moduli piuttosto complessi e 'lenti', con accento di 8<sup>a</sup>: più avanti proporrò esempi delle versioni più semplici di questa struttura, anch'essi perfettamente tradizionali ma forse meno caratteristici dello stile tassiano.

Un ruolo decisivo per la complessiva configurazione stilistica del poema giocano i versi coinvolti in *enjambements*, sia in posizione di *innesco* che di *riporto*, come in parte si è già potuto intuire dagli esempi finora proposti; a tal proposito, osservo qui (ma la notazione si può considerare valida in generale) come i versi implicati in inarcature con funzione di lancio, quindi per lo più nelle sedi dispari dell'ottava, tendano ad avere quasi sempre l'accento di 8<sup>a</sup>, con parole di estensione sillabica limitata (bisillabi o trisillabi in sinalefe). Il rilievo mi pare interessante poiché segnala la tendenza a saturare il verso nel momento della rottura provocata dall'*enjambement*, marcando dunque l'asincronia metrico-sintattica. Intanto, segnalo come davvero molto frequenti siano nella *Liberata* gli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> implicati in inarcature di vario genere; molto interessanti e affatto peculiari dello stile tassiano sono i versi con l'ictus di 1<sup>a</sup> che cade sul termine in *rejet*, perché molto spesso danno forma ad un verso con cesura anticipata, o per lo meno con una pausa forte in attacco al verso, cosa piuttosto frequente nel sistema stilistico del poema<sup>102</sup>:

VII 71, 3-4	
Ei di fresco vigor la fronte e 'l volto	1-3-6-8
riempie; [...]	
IX 4, 7-8	
fur sue terre espuguate, ed ei sconfitto	1-3-6-8
ben fu due fiate [...]	
XIV 22, 7-8	
Deh! consenti ch'ei rieda e che, in ammenda	1-3-6-8
del fallo, in pro comune il sangue spenda.	2-4-6-8
I 22, 7-8	
ché proposto ci avremmo angusto e scarso	1-3-6-8
premio, e in danno de l'alme il sangue sparso.	1-3-6-8
II 55, 6	
fèrsi, e più che 'l timor potè lo sdegno.	1-3-6-8
X 28, 2	
sparve; e presono a piedi insieme il calle	1-3-6-8
XIII 11, 2	

<sup>102</sup> Cfr. Soldani 1999: "la sintassi, che con le sue macrostrutture (le frasi e i periodi) e con le figure retoriche scandisce regolarmente lo spazio testuale in distici, ha poi la massima libertà di disporsi a suo piacimento entro tali misure, senza alcun rispetto per la pausa tra un verso e l'altro; anzi, spesso tale discrasia è ulteriormente accentuata dal fatto che numerosi schemi simmetrici analoghi a [...] parallelismi, chiasmi, anafore ecc. [...] vengono accavallati tra i due segmenti metrici del distico, producendo interessanti sfasature tra differenti regolarità: la misura del verso e la figura retorica", pp. 332-33.

spirti, parte che 'n aria alberga ed erra, XV 22, 4	1-3-6-8
fosse, ch'alta ruina in due distinse. XVIII	1-3-6-8
tuona: e fulmina quello, e trema questa	1-3-6-8

A margine, devo notare come la tendenza nel poema a utilizzare versi con profilo di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> in posizione di innesco mi sembri confermata dagli interventi correttori del Tasso lirico, recentemente studiati a fondo da Davide Colussi. La fase di “revisione delle rime contenute nel Chigiano” costituisce il momento in cui “Tasso guarda per la prima volta alla produzione lirica dall’approdo raggiunto del poema e la ridefinisce in opposizione a quello”<sup>103</sup>, ovvero il momento in cui il poeta ritorna sulle liriche giovanili e ne adegua la veste stilistica sulla base delle disposizioni teoriche appunto in relazione allo sforzo epico della *Liberata*: “il vastissimo fronte correttorio di versi inarcati aperto [nella revisione delle liriche del codice Chigiano] – certo la più ampia e impegnativa costante dell’intero processo di revisione – non appare altro che la coerente applicazione dei precetti impartiti già nel terzo libro dei *Discorsi dell’arte poetica* [e] l’intervento operato su molti degli *enjambements* delle rime, espulsivo o mitigante che sia, andrà dunque interpretato come un processo in atto di ‘remissione del sublime’”<sup>104</sup>. Tasso, insomma, pare percepire le inarcature come più appropriate al genere epico e allo stile sublime, e interviene sistematicamente correggendo l’eccesso di spezzature contenute nella prima redazione delle rime del Chigiano; è significativo come molti degli *enjambements* espunti o modificati vedano, in posizione di innesco, endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> che non sempre, nella versione ultima, manterranno la fisionomia ritmica originale e spesso verranno corretti in endecasillabi tendenzialmente giambici.

Naturalmente, data la rigida distinzione tra stili retorici e stili di genere<sup>105</sup> operata dal Tasso, è bene cercare, almeno in via preliminare, di non mescolare osservazioni stilistiche legate a opere appartenenti a generi diversamente codificati sul piano normativo; in questo senso, la frequente espunzione nelle *Rime* di endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> in favore di versi con accenti esclusivamente su sedi pari<sup>106</sup> rilevata ancora da Colussi e interpretata come “la punta

<sup>103</sup> Colussi 2009, p. 303.

<sup>104</sup> Ivi, pp. 303-04. Sarebbe interessante, attraverso uno studio sistematico, verificare l’atteggiamento tassiano nel percorso di revisione del poema che porterà alla *Conquistata*; non mi risulta che sondaggi in tal senso siano mai stati effettuati.

<sup>105</sup> Cfr. Grosser 1992, in part. pp. 189 e segg.

<sup>106</sup> Si badi, in questo caso non si tratta necessariamente di versi implicati in *enjambement*.

estrema, e se si vuole più originale, dell'iper-petrarchismo metrico tassiano"<sup>107</sup>, in assenza di dati percentuali, non costituirà spunto di rilievo per la mia analisi, incentrata esclusivamente sul lato epico della produzione tassiana. Si può però aggiungere una considerazione tassiana tratta dalle *Lettere poetiche* che appare particolarmente coerente con quanto visto finora: nella preziosissima lettera XXIX allo Scalabrino, Tasso sta meditando sulla convenienza delle parole lunghe nel poema e sull'opportunità di troncare o meno i termini sdrucchioli quando siano seguiti da parole inizianti per consonante, e verso la conclusione accenna ad un suo intervento correttivo:

Oltra i nomi sdrucchioli c'hanno la penultima breve, massimamente quelli c'han la / per ultima consonante; oltra questi, dico, sono alcuni verbi che non è sempre necessario accorciarli. *Già io aveva fatto un verso, ch'è nel terzo canto, così: "Non osan pur d'assicurar la vista". Poi, schivando di posarmi su la quarta, in che son troppo frequente, volsi più tosto dir così: "Non ardiscono pur d'alzar la vista". Né quello "ardiscono" ivi m'offende; e ve n'è alcuno esempio ne' Trionfi, ma non l'ho pronto.*<sup>108</sup>

Già Carla Molinari, curatrice delle *Lettere poetiche*, avverte che entrambe le lezioni proposte in questo passo non entrano nella vulgata<sup>109</sup>, e la nota vicenda compositiva ed editoriale certo deve imporre non poche cautele. Quel che ora mi interessa, però, è notare come da un lato Tasso dichiara evidentemente di agire, in fase di revisione, in modo tale da evitare eventuali cadenze troppo ripetitive; dall'altro, come un verso (peraltro in posizione di innesco...), caratterizzato dal profilo effettivamente molto ricorrente di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, venga corretto proprio in un endecasillabo di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>.

La sorte degli endecasillabi con questa accentazione nella *Liberata*, ad ogni modo, permette di porre sotto la giusta luce la posizione del poema nella storia della versificazione italiana e nei rapporti tra tradizione lirica petrarchesca e tradizione narrativa. Studiando l'endecasillabo dell'*Innamorato*, Praloran notava come i moduli a maggiore densità accentuale (in questo caso, quelli con ictus di 8<sup>a</sup>) siano presenti maggiormente nella tradizione lirica (Petrarca, Poliziano, il Boiardo lirico), mentre i moduli più rapidi, a tre o quattro accenti<sup>110</sup>, sono più tipici della tradizione narrativa in ottave: "la netta polarità che si stabilisce nello sfruttamento di tali moduli, simili come andamento ritmico (entrambi a *maiore*), ma a differen-

---

<sup>107</sup> Colussi 2009, p. 327 e segg.; devo ammettere di non comprendere bene il senso di "iperpetrarchismo", se è vero che proprio l'endecasillabo con appoggio di 3<sup>a</sup> è un carattere altamente petrarchesco faticosamente assimilato dalla tradizione successiva.

<sup>108</sup> *LP*, pp. 264-65; il corsivo è mio.

<sup>109</sup> L'edizione Caretti, infatti, ha "Osano a pena d'inalzar la vista / vèr la città...", III 5, 5, con schema di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>.

<sup>110</sup> Ma senza l'ictus di 8<sup>a</sup>.

te concentrazione accentuativa, chiarisce in modo esemplare l'attestarsi di due tendenze opposte: da una parte il gusto [tipicamente lirico] per una fitta successione di tempi forti, dall'altra la tendenza ad una riduzione delle posizioni marcate in coincidenza con l'impiego di enunciati molto semplici, costituiti, soprattutto nella zona finale, da elementi lessicali di media o grande estensione sillabica<sup>111</sup>. Le percentuali dei diversi profili ritmici degli endecasillabi di questo gruppo nelle opere di confronto proposte nella tabella 1 sono eloquenti, e mostrano con la fredda immediatezza dei numeri l'effettiva polarizzazione: in Petrarca e in Bembo, sul versante lirico, i tipi a maggior densità accentuale e con ictus di 8<sup>a</sup> sono più o meno il doppio di quelli con spazio atono tra 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, mentre in Boiardo e in Ariosto, sul versante narrativo, le due tipologie più o meno si equivalgono. Dalle statistiche della *Gerusalemme Liberata*, invece, si possono notare due macrofenomeni: in primo luogo, la percentuale complessiva degli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> è maggiore rispetto a tutte le altre opere; in secondo luogo, i tipi con accento in ottava sede sono circa il triplo di quelli, più veloci, che ne sono privi<sup>112</sup>. Se è vero, come ha scritto Remo Fasani, che il verso tassiano costituisce l'inizio di una "nuova epoca nella storia dell'endecasillabo"<sup>113</sup>, di certo questa proliferazione costituisce uno dei cardini della svolta tassiana ed un elemento di assoluta novità, almeno per ciò che concerne la poesia non strettamente lirica, e si può forse dire che il petrarchismo cinquecentesco trovi una estrema rappresentazione in questo dato. In un certo senso, Tasso è più petrarchista di Petrarca stesso, ovvero sapientemente individua in alcuni stilemi petrarcheschi i caratteri di maggiore gravità e nobiltà e li accentua, sfruttandone le potenzialità espressive e soprattutto ricontestualizzandoli all'interno di una tradizione narrativa esplicitamente identificata come bassa<sup>114</sup>: la sorte degli endecasillabi 'anapestici' di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> costituisce uno dei cardini, a mio parere, di quella compromissione dello stile del nuovo poema epico italiano, di modello virgiliano, agognato dal Tasso con i modi della tradizione più alta della lirica italiana, compromis-

---

<sup>111</sup> Praloran 1988, p. 47

<sup>112</sup> Il dato può illuminare il diverso 'petrarchismo ritmico' di Tasso e Ariosto: cfr. ad es. quanto scrive Dal Bianco 2003: "ci sono 5 punti percentuali di distacco a favore di Petrarca per quanto riguarda lo schema E [3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>]. Il petrarchismo ariostesco appare ancor meno pedissequo se si considera che il tipo prediletto all'interno dello schema E nel *Furioso* è quello 'puro' a tre ictus (EA: 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>), più adatto al contesto narrativo, mentre Petrarca predilige il più liricamente trattenuto EB (3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>)", p. 253 n. 8.

<sup>113</sup> Fasani 1992, p. 98; cfr. comunque le statistiche offerte da Soldani 1999b, Facini 2013 e Pelosi 2009 relative all'endecasillabo sciolto cinquecentesco e a quello sette-ottocentesco (Monti, Parini, Foscolo, Leopardi), in cui il *pattern* di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> acquista sempre maggiore consistenza, diventando sovente il gruppo maggioritario.

<sup>114</sup> Numerose sono le indicazioni tassiane in questo senso; si ricordi ad esempio di come lo stesso Ariosto, indubbiamente e pienamente petrarchista, sia considerato con intento polemico da Tasso come esempio di stile 'mediocre': "benché sia più convenevolezza tra il lirico e l'epico, nondimeno troppo [l'Ariosto] inclinò a la mediocrità lirica in quelli: *La verginella è simile alla rosa...*", *DAP*, p. 399. Cfr. comunque Colussi 2009, p. 304; e per il rapporto tra Tasso e la tradizione dei romanzi, cfr. almeno il recente Russo 2010.

sione più volte rilevata dalla critica, almeno a partire da Raimondi<sup>115</sup>. La complessità dell'elaborazione retorica del poema tassiano, tutta tesa ad una severa solennità del dettato, trova naturale e necessario appoggio sui versi a maggiore densità accentuale: la novità portata dal poeta risiede appunto nella varietà di configurazione dei versi più "lenti"<sup>116</sup>, ampliando in particolar modo lo spettro delle possibilità accentuative nella prima parte del verso (permettendosi di concentrare qui e nella parte centrale<sup>117</sup> i termini a maggiore estensione sillabica, in modo tale da tutelare la gravità della chiusa con accento di 8<sup>a</sup>) e dimostrando una grandissima perizia nell'alternare velocità e lentezza anche all'interno del singolo verso, assecondando in tal modo i movimenti spesso tortuosi e articolati della sintassi.

Come accennato nel paragrafo precedente, la riduzione degli endecasillabi dattilici, conforme al gusto cinquecentesco e petrarchista, non implica di per sé una riduzione delle possibilità accentuative dell'endecasillabo tassiano; per questa ragione soprattutto gli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> privi di accento di 8<sup>a</sup>, dunque più rapidi, possono essere valutati come adempienti ad una sorta di effetto di compensazione ritmica nell'economia ritmica del poema, soprattutto quando esplicitamente 'narrativi'. La maggior varietà ritmica interna delle forme più semplici di questo *pattern* accentuativo rispetto all'endecasillabo di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (giocato sulla ripetizione di almeno due piedi dattilici nella posizione chiave di fine verso) doveva senza dubbio apparire a Tasso opzione egualmente armonica ma "più numerosa"<sup>118</sup> ed essere considerata uno strumento di *variatio* ritmico-prosodica rispetto alla prevalente accentazione sulle sedi pari. Alcuni esempi:

I 33, 8	
per le lingue de gli uomini si spande.	3-6
II 50, 2	
che i cristiani togliessero l'imgo;	3-6

<sup>115</sup> Raimondi 1980, poi cfr. Grosser 1992 e 2004, Scarpati 1995, Soldani 1999. A mio modo di vedere, nella metricologia italiana applicata alla poesia quattro-cinquecentesca troppa poca attenzione è stata riservata all'endecasillabo di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, generalmente considerato come semplice variante di quello, più 'normale' perché tutto giocato su sedi pari, di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>; credo che in tale prospettiva si debba dar qualche merito a Dal Bianco e alla prima redazione del suo studio sul *Furioso* (Dal Bianco 2007, la prima versione è del 1997) per aver proposto di separare i due archetipi ritmici, proposta poi accolta in tutti gli studi successivi, a partire dal fondamentale Praloran 2003.

<sup>116</sup> Mi pare opportuno ricordare le parole con cui Praloran 2003 provava a giustificare la scelta petrarchesca di usare questi endecasillabi con accenti di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>: "da una parte possiamo pensare che Petrarca sentisse come troppo ampio lo spazio dalla seconda alla sesta sillaba; dall'altra parte la partenza di terza già gli consentiva una variazione importante: prime e terza, costituendo così uno schema fitto e bilanciato che diventata una vera alternativa alla realizzazione giambica su cinque ictus", p. 150.

<sup>117</sup> Per cui cfr. il paragrafo successivo dedicato agli endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>.

<sup>118</sup> *Apologia*, p. 484; la formula "son desideroso di versi più numerosi" è riferita a tre versi ariosteschi (XXXVIII 12, 5-7), di cui due con accentazione dattilica.

IV 76, 5	
O miracol d'Amor, che le faville	3-6
XII 85, 7	
con parole gravissime ripiglia	3-6
XX 134, 5	
e con modi dolcissimi risponde:	3-6

Proseguendo nella descrizione delle diverse tipologie con cui si presenta questo endecasillabo nelle sue versioni più veloci, prive dell'ictus di 8<sup>a</sup>, non molto frequenti sono alcune configurazioni retorico-sintattiche in qualche modo 'tipiche' e largamente attestate e associate nella tradizione, anche narrativa, precedente: in primo luogo, la versione più semplice della tipologia a tre tempi forti ottenuta attraverso un'inversione (tipicamente, la costruzione è un'anastrofe con schema soggetto / oggetto / verbo, oppure con un sintagma circostanziale in posizione centrale dello schema sintattico *acb*)<sup>119</sup> è particolarmente schivata:

IX 26, 3	
come veggion ne l'ombra i naviganti	1-3-6
XII 26, 2	
ch'io lontana a nudrir ti conducessi.	1-3-6

In secondo luogo, più comuni e tendenzialmente collocati in contesti di tipo lirico-patetico o nei cataloghi degli eserciti, compaiono *tricola* perfetti<sup>120</sup>:

II 16, 6	
o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede.	3-6
VII 67, 5	
un di Scozia, un d'Irlanda, ed un britanno,	3-6
XVI 42, 6	
o che sdegna o che pensa o che non osa	3-6
XVIII 43, 2	
catapulte, balliste ed arieti	3-6

<sup>119</sup> La figura "si ottiene tramite l'allontanamento di termini normalmente contigui con una suddivisione regolare in tre parti, la prima e l'ultima, di solito, più brevi di quella mediana", Beccaria 1975, p. 277; cfr. Praloran 1988, pp. 47-49 e, per ciò che riguarda le forme dell'anastrofe interna al verso nella *Liberata*, le osservazioni di Soldani 1999, pp. 238-50 (come ho già mostrato negli esempi precedenti, questa figura, centrale nell'economia stilistica tassiana, compare generalmente in forme più complesse e con ictus di 8<sup>a</sup>).

<sup>120</sup> Presenti anche nelle versioni con ictus di 8<sup>a</sup>, anche se generalmente in versioni non perfettamente simmetriche per l'inserzione di un aggettivo o di un elemento irrelato: ad es. cfr. "Di natura, d'Amor, de' cieli amici" (II 18, 7); "polveroso, anelante, in vista afflito," (V 86, 2); "Non pensier, non color, non cangia aspetto," (VIII 14, 5).

La costruzione più frequente è quella che prevede una coordinazione (spiccano naturalmente dittologie ed epifrasi), sovente in posizione di innesco prima di *enjambements*, sì che la presenza di e coordinante in sinalefe (con o senza la pausa della punteggiatura) con il termine sotto ictus di 6<sup>a</sup> è davvero figura tipica:

I 1, 1	
Canto l'arme pietose e 'l capitano	1-3-6
II 71, 2	
d'oro e d'arme potente e di consiglio,	1-3-6
VI 43, 1	
De la spada Tancredi e de lo scudo	3-6
VIII 23, 2	
quel cadavero indomito e feroce.	3-6
XIV 16, 7	
ma richiesto concedi; ed al perdono	3-6
XVI 73,3	
Ritentar ciascun'arte e trasmutarmi	3-6
XX 89, 4	
che fra' primi combatte, e gli s'aventa;	3-6

Anticipo ora una considerazione che riprenderò nel capitolo 3. dedicato alla disposizione dei diversi tipi ritmici all'interno dell'ottava, considerazione strettamente legata alla preferenza di questo modulo ritmico per le sedi dispari della stanza: è piuttosto abituale ritrovare l'attacco di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> nei momenti di scarto focale e narrativo introdotti dal *ma*, sempre nelle sedi dispari, in avvio di frase, e soprattutto – eloquentemente – in avvio di quartina, nel primo e nel quinto verso dell'ottava:

V 2, 1	
Ma con provido avviso al fin dispone	3-6-8
VI 36, 5	
Ma l'invitto Tancredi allor non bada,	3-6-8
VII 114, 5	
Ma la schiera infernal, ch'in quel conflitto	3-6-8
IX 1, 1	
Ma il gran mostro infernal, che vede queti	3-6-8
X 48, 5	
Ma sdegnoso il Soldano i detti sui	3-6-8
XX 82, 3	

### 2.2.3. Endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> (gruppo “c”: 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)

Il gruppo di endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> è il più ricorrente nella *Gerusalemme Liberata*, in percentuali molto simili a quelle ariostesche, confermando un solido orientamento del verso italiano più volte rilevato: fin dalla versificazione dantesca è questo infatti “uno schema «portante» della tradizione dell’endecasillabo e in particolare del genere lirico e così rimarrà nel petrarchismo quattro-cinquecentesco”<sup>121</sup>. Visto un poco ‘dall’alto’, il carattere più tipico di questo schema è quello di essere abbastanza nettamente bipartito, con l’accento forte in 4<sup>a</sup> sede a conferire il tradizionale passo *a minore* e la correlata tendenza, d’origine petrarchesca, a spostare il peso ritmico del verso nella parte conclusiva, facendo cadere un accento in 8<sup>a</sup> e utilizzando come rimanti termini a limitata estensione sillabica (bisillabi o trisillabi in sinalefe). Queste caratteristiche costitutive dello schema trovano naturalmente conferma nella versificazione tassiana, che ne sfrutta appieno le potenzialità e le configurazioni tradizionali: infatti, come mostrano le tabelle 5 e 6, nel poema il modulo con accenti di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> ricorre soprattutto nelle sedi pari dell’ottava e – per questa stessa ragione, dunque – costituisce un vero e proprio strumento di regolarità, in virtù della propensione ad ospitare strutture sintattiche e retoriche armonizzanti, particolarmente riconoscibili, con una funzione sovente ‘conclusiva’<sup>122</sup>.

In primo luogo, il profilo accentuativo ora in esame accoglie sovente la più tradizionale figura di chiusura petrarchesca, vale a dire la dittologia, che in Tasso “conferisce all’unità metrica una clausola di riposata compostezza e ristabilisce una cadenza classica dopo le eventuali irregolarità della parte precedente”<sup>123</sup>:

I 64, 4	
pedoni, d'arme rilucenti e gravi,	2-4-8
VI 2, 6	
sudano i fabri affaticati e stanchi.	1-4-8
VII 31, 8	
in suon parlava minaccioso e crudo:	2-4-8
XII 18, 4	
(infausto annunzio!) ruginose e nere,	2-4-8
XIII 45, 2	
da vari affetti che s'agghiaccia e trema,	2-4-8

<sup>121</sup> Praloran 2003, p. 139; cfr. anche, *ibid.*, la nota 14.

<sup>122</sup> Le medesime caratteristiche sono riscontrabili anche nel *Furioso*, per cui cfr. Dal Bianco 180 e segg.

<sup>123</sup> Soldani 1999, p. 43.

XVIII 47, 8

copia di fochi inusitata e rara.

1-4-8

Come ha scritto Praloran a proposito dell'endecasillabo petrarchesco, "lo schema si presta ad accompagnare figure ritmico-sintattiche di grande fluidità [...] costituite da due sintagmi intonazionali che comprendono a loro volta due gruppi di due accenti"<sup>124</sup>; si possono distinguere moltissimi perfetti parallelismi, chiastici e non, oppure doppie dittologie:

Il 58, 6

al finger pronto, a l'ingannare accorto:

2-4-8

V 28, 5

D'incerte voci e di confusi accenti

2-4-8

XI 64, 4-5

e scudi ed elmi dissipati e sparsi,

2-4-8

e scale tronche ed arieti incisi,

2-4-8

Il 91, 8

alzar la fronte e minacciar le stelle

2-4-8

VIII 10, 8

rotar il ferro e insanguinar le mani

2-4-8

XX 104, 4

nel cor si turba e impallidisce in faccia<sup>125</sup>

2-4-8

oppure ancora bipartizioni (retoricamente meno connotate in senso simmetrizzante) giocate su nessi correlativi o subordinanti:

I 13, 1

Così parlogli, e Gabriel s'accinse

2-4-8

V 90, 3

campion di Dio, ch'a ristorare i danni

2-4-8

VI 6, 7

ché spesso avien che ne' maggior perigli

2-4-8

VII 32, 7

né più sperar di riveder il cielo

2-4-8

XI 35, 7

ne l'elmo il coglie e il rispinge a basso;

2-4-8

---

<sup>124</sup> Praloran 2003, p. 141.

<sup>125</sup> Gli ultimi tre esempi sono tratti da Soldani 1999, p. 61: la forma di questi versi, altamente ricorrente nel poema e modellata su esempi virgiliani e danteschi, viene trattata da Tasso come "puro schema prosodico e sintattico".

Un altro schema ricorrente (anche se non esclusivo di questo *pattern*, come in parte già visto in precedenza) che può essere pienamente ricondotto alle forme e agli usi della *koiné* petrarchesca è quello, molto semplice, che presenta un'inversione in chiusura di verso<sup>126</sup>; molto semplice ma non per questo schivato dal Tasso, che anzi si giova di questo passo distensivo, soprattutto nei versi pari:

V 75, 6	
poi, fé cangiando, di Giesù nemico	2-4-8
VIII 5, 2	
vaghi d'udir del peregrin novelle.	1-4-8
IX 53, 6	
non è chi indietro di rivolger pensi;	2-4-8
X 23, 4	
giro sospinte e sol dal mar difese.	1-4-8
XVI 13, 7	
Tacquero gli altri ad ascoltarlo intenti,	1-4-8

Non di rado, però, i moduli ospitano strutture tripartite, che siano *tricola* perfetti o costruzioni retoricamente più facili ma giocate su tre tempi forti (tre nuclei sintattici, generalmente in anastrofe):

II 37, 5	
Ei presentillo, e si sdegnò; né volle	1-4-8
II 59, 5	
impaziente, inessorabil, fero,	4-8
I 77, 2	
da l'oriente / a la cittade / è presso,	4-8
II 50, 4	
alta ragion / del mio parer / m'appago.	1-4-8
XIX 82, 6	
la bella faccia / a ravvisar / non tarda.	2-4-8

---

<sup>126</sup> Soldani 1999 definisce questa una "figura prevalentemente ritmica", poiché "sintassi e ritmo sembrano fondersi del tutto e dar luogo a un discorso classicamente impostato, la cui tradizionalità non è inerziale ma è marchio di nobile cadenza", p. 238.

Al contempo accade che Tasso, nell'infondere all'architettura della stanza un andamento spesso tortuoso ed increspato, pieghi un modulo così tradizionale e, soprattutto se implicato in *enjambements*, ne mini radicalmente il tipico andamento bipartito, posizionando a piacimento una pausa forte interna al verso nelle zone più esterne (permettendo dunque di individuare cesure anticipate, posticipate, o doppie):

I 70, 7	
toglie, affrettando il suo partir, congedo,	1-4-8
IV 42, 3	
la fé, c'ho certa in tua pietà, mi giove,	2-4-8
V 71, 5	
La folle turba de gli amanti, a cui	2-4-8
VI 36, 1	
Ne l'ira Argante infellonisce, e strada	2-4-8
X 39, 4	
Orcano, uom d'alta nobiltà famosa,	2-4-8
XI 42, 8	
fremendo, e meno di dolor che d'ira.	2-4-8
XII 48, 7	
ma l'urta e scaccia Solimano; e chiusa	2-4-8
XIV 43, 8	
roti, o benigna o minaccievol guardi.	1-4-8
XVI 19, 7	
e 'n lei trapassa peregrina.– Ascosi	2-4-8

Questa strategia può portare, talvolta, a splendidi effetti iconici, come nell'esempio seguente:

XV 59, 1-4	
Mosser le natatrici ignude e belle	1-6-8
de' duo guerrieri alquanto i duri petti	2-4-6-8
sì che fermàrsi a riguardarle; ed elle	1-4-8
seguian pur i lor giochi e i lor dilette.	2-3-6-8

Il verso 3 anticipa leggermente la pausa sintattica rispetto a quella metrica, raddoppiando dunque l'effetto di sospensione e quasi mimando la sosta di Carlo ed Ubaldo, incantati davanti alle *donzelle garrule e lascive* (XV 58, 4).

In conclusione, segnalo come Tasso sfrutti sovente il modulo e le sue caratteristiche strutturali (spazio atono relativamente ampio tra ictus di 4 e di 8 e conseguente presenza di termini ad ampia estensione sillabica in posizione centrale) per costruire architetture enfatiche

attorno ad alcune parole particolarmente pregnanti; mi limito ai due esempi di *Armida* e *Gierusalemme*:

XVI 60, 3	
Per nome Armida chiamerai sovente	2-4-8
I 12, 4	
a liberar Gierusalemme oppressa?	4-8
III 3, 5-6	
ecco apparir Gierusalem si vede,	1-4-8
ecco additar Gierusalem si scorge,	1-4-8

#### **2.2.4. Endecasillabi di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo “b”: 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>)**

La sorte del modulo ‘giambico’ privo dell’accento di 8<sup>a</sup> nella *Liberata* costituisce ulteriore conferma di come la prassi metrica tassiana si discosti abbastanza nettamente dalla linea della narrativa in ottave precedente; o meglio, ne costituisca una coerente evoluzione. Se nel Boiardo questo schema dell’endecasillabo risultava il più frequente del poema (circa un verso ogni quattro), già in Ariosto la percentuale era poco meno che dimezzata; nel testo tassiano, invece, il dato risulta ulteriormente ridotto, attestandosi attorno al 7% delle occorrenze totali. Non sarà casuale il fatto che in Petrarca le proporzioni siano davvero molto simili, suffragando l’interpretazione per cui in effetti l’ideale stilistico della magnificenza nel poema eroico significava per Tasso, in primo luogo, un recupero della linea più alta della lirica italiana; e al contempo si può asserire abbastanza pacificamente che l’opzione tassiana, indipendentemente dalle esplicite posizioni teoriche, costituisse la necessaria prosecuzione di un percorso verso il petrarchismo più stilisticamente sostenuto già avviato per lo meno dall’Ariosto.

La più volte rilevata tendenza a caricare di ictus e di parole a limitata estensione sillabica la parte conclusiva del verso<sup>127</sup> porta necessariamente a penalizzare questo modulo ritmico, che prevede un rallentamento nella zona centrale e una distensione più rapida verso il termine in rima, in virtù dello spazio atono tra 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> posizione. Analogamente, è forse la medesima caratterizzazione del modulo a portare ad una leggera predilezione per le sedi dispari

---

<sup>127</sup> Ripeto la già citata frase dai *DAP*: “S’accresce la magnificenza con l’asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d’accenti o per pienezza di consonanti”, p. 399.

dell'ottava<sup>128</sup>, se è vero che l'effetto di saturazione ritmica nella seconda parte del verso è particolarmente marcato proprio nelle sedi pari, ovvero in conclusione del distico.

È stato osservato che questo modulo ha un andamento fortemente bipartito; oltre alle frequenti correlazioni, di cui non riporto esempi, una delle forme più tipiche e tradizionali di bipartizione è quella che vede una dittologia 'lunga' occupare tutto il secondo emistichio del verso, quasi sempre con una sdrucciola sotto accento di 6<sup>a</sup>. Accertato il carattere «grammaticale» piuttosto che stilistico [delle coppie], spesso legato a esigenze soltanto ritmiche o a inerzie inventive<sup>129</sup>, e senza voler riscontrare nell'uso tassiano una marcata singolarità, mi pare che le dittologie prive dell'accento di 8<sup>a</sup> creino, grazie alla velocità – inusuale, in Tasso – con cui il verso si chiude, un lieve effetto di complicazione ritmica della suddetta bipartizione: ovvero, siccome questi versi raramente hanno una struttura sintattico-retorica particolarmente elaborata, è solitamente difficile optare serenamente per una cesura prima della dittologia<sup>130</sup>, e credo anzi che tali moduli siano responsabili di andamenti melodici veloci e lineari:

III 38, 8	
dal giogo il capo incognito e lontano.	2-4-6
V 80, 5	
Errò la notte tepida e serena;	2-4-6
VI 66, 6	
crescon le cose incognite e remote,	1-4-6
XII 2, 6	
l'alma d'onor famelica e digiuna,	1-4-6
XV 58, 4	
due donzelle garrule e lascive,	1-4-6
XIX 84, 3	
– Femina è cosa garrula e fallace:	1-4-6

L'assiduità con cui Tasso ricorre alle dittologie è tale da offrire esempi, a mio modo di vedere più cadenzati, in cui la coppia non è aggettivale ma raddoppia un complemento; in questi casi in 6<sup>a</sup> posizione è più frequente un bisillabo piano, cosa che, complice l'inserzione di parti-

<sup>128</sup> Cfr. i dati della tabella 5.

<sup>129</sup> Soldani 1999, p. 16.

<sup>130</sup> A differenza di quanto accade, ad esempio, negli endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> (o anche di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>) con dittologia, tipologie in cui mi pare che la coppia, generalmente più breve nella misura sillabica, risulti più compatta ritmicamente e si stagli più nettamente nel profilo complessivo del verso.

celle atone, produce un effetto di maggior rallentamento nella seconda parte del verso e, forse, una configurazione lievemente più stabile nella distribuzione del peso ritmico del verso<sup>131</sup>:

I 17, 7	
Resta Goffredo a i detti, a lo splendore,	1-4-6
I 31, 2	
pendano poi de' premi e de le pene,	1-4-6
V 89, 7	
cerca con lieto volto e con parole	1-4-6
X 47, 8	
parte salvar co' doni e co 'l tributo. –	1-4-6
XX 52, 5	
Quanto apparia d'adorno e di decoro	1-4-6

Molto comuni – anche se in proporzioni minori rispetto all'uso petrarchesco – sono le costruzioni correlative, parallelistiche e chiasmiche, nettamente bipartite e con accentazione *a minore*; naturalmente un ruolo chiave è ancora una volta giocato dal termine sdrucchiolo in 6<sup>a</sup> sede, che attrae il peso ritmico al centro del verso:

I 17, 8	
d'occhi abbagliato, attonito di core.	1-4-6
VII 55, 2	
geloso amor co' stimuli pungenti,	2-4-6
XIX 12, 8	
furtive entrate e sùbiti trapassi.	2-4-6

Dante e Petrarca avevano elaborato due forme di sommovimento interno del modulo, attraverso l'inserzione sotto accento di 6<sup>a</sup> rispettivamente di un gerundio e di un avverbio circostanziale, entrambi con funzione d'inciso (più marcata nel primo caso, più sottile nel secondo)<sup>132</sup>:

<sup>131</sup> Alludo all'opportunità di cesurare *a minore*. In verità, l'assenza del termine sdrucchiolo implica la possibilità di scandire secondo lo schema, come vedremo molto tipico, "settenario + quinario in sinalefe": questa scelta, comunque non necessaria, mi pare però plausibile solo quando manchi la congiunzione (primo esempio) o quando nella dittologia sia presente un termine irrelato o asimmetrico (nel terzo esempio, l'aggettivo *lieto*).

<sup>132</sup> Praloran 2003, p. 143; queste forme godono di una certa fortuna nella tradizione del poema in ottave, per cui cfr. Praloran 1988 pp. 51-53. Per Tasso, alcune osservazioni sui gerundi in centro al verso sono spese da Chiappeli 1957, pp. 67-68, ma si tratta per lo più di costruzioni su moduli di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (ad es. *i più schivi allettando ha persuaso*, I 3, 4; *ma d'averlo aspettando aspro nemico* I 67, 7; *minacciava morendo, e non languia*, XIX 26, 6); inol-

<i>Purg.</i> 30, 141	
li prieghi miei, piangendo, furon porti	2-4-6
<i>RVF</i> 329, 14	
per far mia vita súbito più trista	2-4-6

Per ciò che concerne questo modulo, solo la figura petrarchesca viene accolta nel sistema stilistico tassiano, ma con pochissime attestazioni; inoltre, spesso, l'avverbio in 6<sup>a</sup> sede è seguito da una pausa forte e un *enjambement*, in modo tale da annullare – o quantomeno temperare – l'elegante funzione di complicazione ritmica attiva nel *Canzoniere*:

VII 73, 1	
Di loro indugio intanto è quell'altero	2-4-6
VIII 16, 5	
Era la notte ancor ne la stagione	1-4-6
IX 87, 2	
fuma nel sangue ancor del giovenetto,	1-4-6
XX 143, 2	
e segue il corso poi de' fuggitivi.	2-4-6
II 17, 1	
S'ode l'annunzio intanto, e che s'appresta	1-4-6
V 77, 7	
S'erano armati intanto, e da Goffredo	1-4-6
XVII 56, 3	
Sorgea la notte intanto, e de le cose	2-4-6

Ho accennato sopra al fatto che questi moduli hanno una leggera predilezione per le sedi dispari dell'ottava, e gli ultimi tre versi introducono perfettamente quella che è una figura ritmica molto tipica della versificazione tassiana, peraltro già rilevata in 2.2.2. a proposito degli schemi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Gli *enjambements*, come già osservato, sono soprattutto interni al distico, dunque tra verso dispari e pari: l'assenza dell'accento di 8<sup>a</sup> vede, in posizione di innesco, prevalentemente versi fortemente pausati *a maggiore* con una 'coda' di cinque sillabe in sinalefe con il primo emistichio, prevalentemente in un rapporto di coordinazione. Oltre ai casi succitati, propongo ancora qualche esempio:

---

tre, piuttosto frequenti sono gli endecasillabi occupati da un'epifrasi il cui perno centrale è appunto un gerundio, ma in modo trasversale alle varie tipologie accentuative del verso (tornerò sul fenomeno in 2.3.3.).

V 23, 7	
superbo e vano il finge, e 'l suo valore	2-4-6
VII 12, 5	
e vissi in Menfi un tempo, e ne la reggia	2-4-6
VIII 50, 1	
Mentre bisbiglia il campo, e la cagione	1-4-6
X 15, 1	
E sopra un carro suo, che non lontano	2-4-6
XIII 5, 5	
Or qui se 'n venne il mago, e l'opportuno	2-4-6

Molto simili ritmicamente sono le moltissime epifrasi, tra le figure più ricorrenti e più peculiari dello stile del poema. Soldani ha notato che “alla tensione interna della struttura contribuiscono anche ragioni puramente prosodiche, dal momento che molti dei versi [contenenti epifrasi] sono perfetti settenari se letti fino alla cesura, ossia fino allo stacco tra l'elemento frapposto (quasi sempre sotto l'accento di 6<sup>a</sup>) e il membro dislocato in coda al verso: sicché l'aggiunta di quest'ultimo creerà quasi l'effetto di un *enjambement* interno”<sup>133</sup>. Si vedano i pochi esempi trascelti:

VI 63, 5	
Così d'angoscia piena e di sospetto	2-4-6
VII 109, 8	
l'insegne insieme abbatte e i cavalieri.	2-4-6
IX 31, 8	
tra i cigli parte il capo e tra le gote.	2-4-6
XI 79, 6	
da l'arme il ferro affisso e da le vene	2-4-6
XII 95, 7	
di riverenza pieno e di pietate	4-6

Mi pare non sia stato notato come l'epifrasi, figura di certo pienamente tassiana, veda un coerente modello nella scrittura lirica di Della Casa, che vi ricorre molto più regolarmente di quanto non faccia Petrarca (propongo due esempi riconosciuti ad apertura di pagina):

<i>Rime</i> , 37, 4	
sì preziosa gemma e sì lucente;	1-4-6
<i>Rime</i> , 41, 2	

---

<sup>133</sup> Soldani 1999, pp. 258-59 n. 26.

Credo che la configurazione “settenario + coda in sinalefe”, che sia in *enjambement* in un verso dispari o che sia implicata in un’epifrasi, costituisca il principale strumento di compicazione del ritmo di questo modulo da parte di Tasso: naturalmente l’effetto sarà meglio valutabile nella sequenza, ma di certo già ora si può scorgere come la ‘coda’ sia da un lato separata sintatticamente e ritmicamente dalla prima parte del verso, dall’altro ne costituisca un’appendice necessaria, sviluppandone e approfondendone (sul piano tematico o narrativo) alcuni aspetti. La compresenza di un effetto di stacco e di ‘legato’, così tipica dello stile tassiano, viene evidentemente potenziata in caso di *enjambement*, accrescendo il gioco contrappuntistico tra misura del verso e misura della frase, mettendo in crisi la ricorsività della rima e sommovendo internamente il ritmo dell’ottava.

### **2.2.5. Endecasillabi di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo “d”: 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)**

Le statistiche comparative attinenti al *pattern* accentuativo di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> esibiscono con grande chiarezza due tendenze: da un lato confermano come le occorrenze del tipo a soli tre accenti, dotato di una connotazione più marcatamente narrativa, sia uguale o maggiore a quello con l’accento di 8<sup>a</sup> in Boiardo e Ariosto ma non in Tasso, che in questo senso – come ormai ci si può attendere – è nettamente più vicino alla prassi petrarchesca, con proporzioni pressoché sovrapponibili; dall’altro, come ho già notato in precedenza, Tasso è il primo tra i narratori cinquecenteschi ad accogliere una delle principali predilezioni petrarchesche, vale a dire quella per l’endecasillabo di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, e a farne le spese, per la somiglianza nella distribuzione delle parole, è inevitabilmente il *pattern* ora in esame. La considerazione non è peregrina: in tutte le opere considerate sommando le percentuali dei due gruppi si ottiene più o meno il medesimo dato (intorno al 20%), a dimostrazione di una reale consonanza tra i moduli; è però solo sul versante lirico e poi in Tasso che i rapporti interni sono nettamente sbilanciati verso il gruppo ad attacco di terza.

Per ciò che concerne la modalità a tre accenti, l’*usus* tassiano non si discosta dagli esempi affermatasi nella tradizione in ottave: le figure ritmico-sintattiche prevalenti sono tutte inevitabilmente piuttosto semplici in questi versi generalmente veloci e quasi sempre ‘narrativi’, fitti di verbi d’azione e poco inclini alla riflessione sentimentale (non sarà un caso che la maggior parte di questi versi compaia negli episodi guerreschi o di descrizione delle azioni dei personaggi). L’esteso spazio atono attorno all’ictus di 6<sup>a</sup> implica che sovente in tale posi-

zione vi sia un termine di ampio corpo sillabico (spesso un superlativo), in costruzioni che talvolta – ma, si badi, non sistematicamente<sup>134</sup> – possono presentare leggere inversioni:

I 80, 7	
in corso velocissimo se 'n vanno	2-6
II 24, 6	
per man di miscredenti ingiuriosa.	2-6
V 39, 4	
si rende venerabile a i soggetti,	2-6
IX 38, 5	
e 'l ferro ne le viscere gli immerse.	2-6
XV 54, 3	
ma il ciel di candidissimi splendori	2-6
XIX 8, 4	
li porta per secreti avolgimenti;	2-6

Ho sopra specificato la parca attitudine tassiana ad aggravare la struttura retorico-sintattica di questi versi, e la ragione di una tale disposizione credo risieda nell'attenzione posta alle oscillazioni ritmiche: il modulo 'veloce' a tre accenti, proprio perché relativamente raro nel sistema accentuativo della *Liberata*, tende istintivamente ad avere una funzione vagamente 'distensiva' e ad essere più lineare dei moduli ritmicamente più lenti e complessi e che permettono una maggiore variazione nell'*ordo verborum*<sup>135</sup>. La costruzione con inversione finale, figura di *koiné*, è dunque più frequente nel profilo ritmico a quattro accenti, a differenza di quanto accade in un sistema stilistico più semplice quale quello boiardesco; questo perché generalmente Tasso ama inversioni complesse e, soprattutto, tende a introdurre in punta di verso un maggior numero di parole e relativi accenti, con particolare preferenza per l'inserzione di aggettivi ictati in 8<sup>a</sup>:

I 11, 8	
riporta de' mortali i preghi e 'l zelo.	2-6-8

<sup>134</sup> Modalità riscontrata come assai frequente in Boiardo, cfr. Praloran 1988, pp. 47-48. La ragione di questa disposizione tassiana credo risieda nell'attenzione posta alle oscillazioni ritmiche: il modulo 'veloce' a tre accenti, proprio perché relativamente raro nel sistema accentuativo della *Liberata*, tende istintivamente ad avere una funzione vagamente 'distensiva' e ad essere più lineare dei moduli ritmicamente più lenti e complessi e che permettono una maggiore variazione nell'*ordo verborum*.

<sup>135</sup> Talvolta con effetti iconici molto felici: cfr. ad es. l'ottava di apertura del XVIII canto: "Gaza è città della Giudea nel fine, / su quella via ch'inver Pelusio mena, / posta in riva del mare, ed ha vicine / *immense solitudini d'arena*, / le quai, come Austro suol l'onde marine, / mesce il turbo spirante, onde a gran pena / ritrova il peregrin riparo o scampo / ne le tempeste de l'instabil campo."

IV 38, 8	
in suon che di dolcezza i sensi lega.	2-6-8
IV 72, 8	
qual vittima al coltello andar cattiva.	2-6-8
V 78, 5	
ma son le sue parole al vento sparte,	2-6-8
XII 57, 1	
Tre volte il cavalier la donna stringe	2-6-8
XIII 61, 7	
e vive ne le vene occulto foco	2-6-8
XVII 84, 3	
con lei del suo signor vendetta faccia:	2-6-8

Restando sul primo tipo, la struttura del verso, giocata sui tre tempi forti, ospita sovente *tricola* perfetti:

III 25, 4	
già inerme, e supplichevole e tremante;	2-6
XVII 89, 8	
di Sparta, di Cartagine e di Roma.	2-6
XIX 26, 7	
Superbi, formidabili e feroci	2-6

dittologie lunghe, fino ad occupare l'intero verso:

III 13, 6	
co' detti e con l'intrepido sembiante:	2-6
XIV 2, 6	
lo sguardo favorevole e giocondo;	2-6
XVIII 89, 1	
In pezzi minutissimi e sanguigni	2-6
XX 117, 4	
dispera la vittoria e la vendetta.	2-6

I tipi a quattro ictus vedono anch'essi configurazioni ampiamente attese: la netta bipartizione *a maggiore*, costitutiva del modulo, trova infatti alcune realizzazioni particolarmente marcate in strutture correlative e in dittologie, talvolta doppie:

V 75, 4

e 'l bavaro Eberardo, e 'l franco Enrico.	2-6-8
II 58, 5	
pieghevoli costumi e vario ingegno	2-6-8
III 40, 7	
Gildippe ed Odoardo, amanti e sposi	2-6-8
XX 60, 3	
le sparse e l'atterrò; tempesta o vento	2-6-8
VI 44, 4	
di cruccio e di dolor turbato e folle;	2-6-8
XVI 9, 5	
apriche collinette, ombrose valli,	2-6-8

ma generalmente è molto frequente una pausa sintattica più o meno forte in centro al verso che separa nettamente due sintagmi biaccentali, sempre con la struttura 'settenario + quinario' in sinalefe:

II 57, 7	
gran fabro di calunnie, adorne in modi	2-6-8
III 71, 8	
le machine componga; e poco dorme.	2-6-8
X 54, 1	
Finita l'accoglienza, il re concede	2-6-8
XII 58, 2	
su 'l pomo de la spada appoggia il peso.	2-6-8
XVI 20, 1	
Dal fianco de l'amante (estranio arnese)	2-6-8

Più singolari sono i tanti versi che vedono il peso ritmico decisamente sbilanciato verso l'esterno, in virtù di una forte pausa posta in inizio di misura, prevedibilmente in coincidenza di un'inarcatura e in posizione di riporto. Questa configurazione è molto interessante, perché ancora una volta mostra in atto la strategia tassiana del contrappunto e dell'interno contrasto alle strutture versali: il fatto che sovente la punteggiatura imponga una pausa intorno alla terza sede, oltretutto quasi sempre con sinalefe, fa sì che la prima parte del verso, normalmente veloce, risulti leggermente rallentata, oltretutto dopo il lieve inciampo causato dall'*enjambement*:

II 92, 6	
maniere, e gli onorò di doni eletti.	2-6-8
IV 65, 8	

si desta, che non dorme in nobil petto.	2-6-8
IV 84, 6	
Armida, e sì ridente apparve fuore	2-6-8
V 26, 4	
la lingua, del venen d'Averno infusa;	2-6-8
VI 110, 4	
credeva, e riposar la stanca mente,	2-6-8
VIII 62, 2	
ministra, e t'armerò la destra e 'l seno. –	2-6-8
IX 30, 2	
de' cinque, e Solimano assale e cinge;	2-6-8
IX 41, 6	
Goffredo, e non istava intanto a bada;	2-6-8
IX 46, 6	
di tauro, e vincitor d'intorno inonda,	2-6-8
X 54, 4	
si pone, ed al suo fianco alluoga Ismeno,	2-6-8

In generale, comunque, a testimonianza degli effetti che una poetica dell'asprezza, che contempla la *brevitas* come strumento di variazione<sup>136</sup>, può avere sul piano del ritmo dell'endecasillabo, ecco alcuni esempi con una simile configurazione ritmica (pausa forte dopo il termine sotto ictus di 2<sup>a</sup>) ma non implicati in *enjambements*, tipologia comunque molto meno frequente della precedente:

Il 7, 1	
Sì disse, e 'l persuase; e impaziente	2-6
IV 36, 1	
Risponde: – Il tuo lodar troppo alto sale,	2-6-8
XII 24, 3	
Si turba; e de gli insoliti colori,	2-6
XX 110, 5	
che brami? di salvarti? or meco riedi,	2-6-8

L'importanza di queste configurazioni, cui ora solo accenno e che svilupperò nel paragrafo 2.3. dedicato alle partizioni dell'endecasillabo, risiede nella esplicita volontà di rallentare il ritmo del verso attraverso pause che producano una segmentazione inusuale e asimmetrica, al contempo però inserendo figure simmetriche e regolarizzanti (si notino le frequenti dittolo-

<sup>136</sup> Cfr. *DPE*, p. 702: "la brevità in questa forma si richiede più ch'in tutte l'altre, perciò che il molto nel poco si mostra molto più grave: però gli Spartani, ch'erano di natura gravissima, parlavano brevemente".

gie in punta di verso nei casi precedenti, ma anche, sul piano fonico, gli effetti allitterativi); l'effetto complessivo è la costante compresenza di spinte aggreganti e disgreganti, compresenza che, come cercherò di dimostrare allontanando man mano la lente dal piano ritmico del verso, si effonde ad ogni livello dell'architettura stilistica.

### 2.2.6. Endecasillabi 'giambici' (gruppo "a": 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)

Il gruppo degli endecasillabi con ictus di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> è il secondo più frequente nel poema tassiano, e la tipologia perfettamente giambica con schema di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> è a sua volta la seconda più comune in assoluto tra i singoli profili ritmici dei versi qui considerati. Confrontando le statistiche con quelle relative alle opere di confronto si può apprezzare il deciso incremento dei moduli del gruppo "a" rispetto alle opere del versante narrativo (che già vedono un coerente progressivo aumento tra *Innamorato* e *Furioso*) ma anche rispetto ai *Fragmenta*; le sole *Rime* di Bembo superano il dato tassiano. Un dato ulteriore che mi pare degno d'attenzione è il rapporto tra i tipi ad attacco giambico di 2<sup>a</sup> e quelli con ictus di 1<sup>a</sup>: i dati sono quasi equivalenti, e si può sostenere che il modulo responsabile della crescita del gruppo rispetto al *Furioso* sia proprio quello con attacco dattilico e, dunque, con una leggera discontinuità ritmica iniziale. Quel che per ora importa è che l'aumento complessivo di questi versi fittamente accentati e con un passo tendenzialmente lento è legato a stretto nodo alla dichiarata volontà tassiana di costruire versi "numerosi", ovvero di grande intensità ritmica e ricchi di termini brevi (bisillabi e trisillabi, questi generalmente in rapporti di sinalefe con le parole circostanti).

Le diverse tipologie di tipo giambico, data la frequenza con cui compaiono nel poema, presentano fisionomie assai diverse tra loro, a diverso grado di connotazione retorico-sintattico: la più tipica, comunque, è quella chiaramente bipartita attraverso una pausa forte nella zona centrale del verso. Vi sono simili strutture, non particolarmente marcate retoricamente (se pure possono presentare eventuali effetti parallelistici), con cesura sia *a minore* che *a maggiore*; queste sovente presentano al loro interno momenti diversi dell'evolversi della narrazione e del susseguirsi degli eventi:

I 29, 8	
voi l'approvate, io questo sol v'aggiungo:	1-4-6-8
VII 3, 8	
e scese in riva al fiume, e qui si giacque.	2-4-6-8
X 28, 1	
Smontaro allor del carro, e quel repente	2-4-6-8

XVI 3, 4	or torce il fuso; Amor se 'l guarda, e ride.	2-4-6-8
XVII 20, 4	non sente mai, se 'l ver la fama dice;	2-4-6-8
XIX 26, 5	Moriva Argante, e tal moria qual visse:	2-4-6-8

Nonostante ciò, naturalmente sono ancor più evidenti i versi giambici che presentano strutture correlative e parallelistiche molto marcate: “si tratta di predisporre un sostanziale sfalsamento tra il primo emistichio e il secondo: uno dei due ha un elemento e quindi un tempo forte in più. È una figura molto preziosa, lenta e scandita, nettamente bipartita, e quasi sempre nella forma *a minore* [...] di cui potremmo tradurre lo schema così:  $(1+1) + (1+1+1)$ ”<sup>137</sup>. Le configurazioni più frequenti nella *Liberata* sono quelle che vedono un verbo legato a due complementi composti dal nesso aggettivo/sostantivo oppure due verbi coordinati e due complementi, uno di un solo termine e l'altro biaccentuale, in modo da creare una lieve asimmetria tra i due emistichi:

II 82, 2	in mare, in terra, a l'aria chiara e scura,	2-4-6-8
IV 76, 2	le belle gote e 'l seno adorno rende,	2-4-6-8
V 27, 3	Tremò colui, né vide o fuga o scampo	2-4-6-8
VIII 85, 4	a varie cose, a nove imprese intento,	2-4-6-8
XI 79, 8	– rimando il tronco, e l'armi tue ti rendo. –	2-4-6-8
XVI 7, 8	rivolser gli occhi, entrà nel dubbio tetto.	2-4-6-8

Vi sono naturalmente anche esempi *a maggiore*, ma meno frequenti:

III 45, 8	dura quiete preme e ferreo sonno.	1-4-6-8
IV 9, 5	gli antichi altrui sospetti e i ferì sdegni	2-4-6-8

<sup>137</sup> Praloran 2003, pp. 136-37. Analogamente all'uso petrarchesco, Tasso pare preferire una disposizione simile ma *a maggiore* negli schemi di 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>; solo due esempi: “Parve un tuono la voce, e 'l ferro un lampo”, V 27, 1; “giungi i labri a le labra, il seno al seno,” XVIII 32, 7.

IX 90, 8	
molti piagò di loro e molti uccise.	1-4-6-8
X 63, 2	
gli alberi e i prati e pure e dolci l'onde,	1-4-6-8
XVIII 105, 7	
Ristagna il sangue in gorgi, e corre in rivi	2-4-6-8

Nell'analisi fin qui condotta ho cercato di sottolineare la spiccata tendenza tassiana a sommuovere dall'interno la fisionomia di un verso; nel caso dell'endecasillabo giambico, la ricchezza e la densità accentuali offrono la possibilità di eludere o complicare il classico movimento bipartito sopra presentato attraverso diverse modulazioni. In primo luogo, davvero frequenti sono gli endecasillabi pluripartiti, discontinui, con incisi che moltiplicando le pause tendono a rallentare ulteriormente il passo del verso (si notino i frequenti casi in cui Tasso impone una pausa sia dopo l'accento di 4<sup>a</sup> che dopo quello di 6<sup>a</sup>):

I 47, 7	
Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è nato,	1-4-6-8
II 28, 7	
Se 'l fece, il narri. Io l'ho, signor, furata. –	2-4-6-8
II 46, 2	
talor nomarmi; e qui, signor, ne vegno	2-4-6-8
X 45, 1	
E quali sian, tu 'l sai, che lor cedesti	2-4-6-8
XII 88, 7	
Miralo, prego, e te raccogli, e frena	1-4-6-8
XVI 65, 1	
Misera Armida, allor dovevi, e degno	1-4-6-8

con particolare assiduità quando sono introdotti i personaggi che prendono la parola direttamente, anche con evidente funzione enfatica:

II 28, 1	
Al re gridò: – Non è, non è già rea	2-4-6-8
IV 39, 1	
– Principe invitto, – disse – il cui gran nome	1-4-6-8
VII 13, 7	
e dissi: –O corte, a Dio.– Così, a gli amici	2-4-6-8
XI 19, 8	
comincia: – A l'arme! – A l'arme! – il ciel rimbomba	2-4-6-8

XIX 40, 7

Ben si può dir: – Noi fummo. – A tutti è giunto 1-4-6-8

La gran quantità di inarcature, come già osservato a proposito di altri profili accentuali, porta generalmente a spostare verso le sedi esterne del verso il peso prosodico, per cui si possono riscontrare svariate architetture ritmiche, con una certa preferenza per lo schema che isola un termine in attacco di verso in *rejet*:

VII 45, 7-8

ma sente poi che suona a lui di dietro 2-4-6-8

la porta, e 'n loco il serra oscuro e tetro. 2-4-6-8

VIII 27, 5

ridir, sì tutti avea sopiti i sensi. 2-4-6-8

IX 1, 8

ministra, a nova impresa affretta l'ali. 2-4-6-8

XIV 39, 8

diamante, e lieto ride il bel smeraldo. 2-4-6-8

Le incessanti torsioni sintattiche, siano esse sviluppate nel singolo verso o, con più vigore, nella sequenza, producono l'accentazione di termini normalmente atoni (tipicamente, verbi, avverbi circostanziali, possessivi), che dunque per la loro posizione finiscono per cadenzare ulteriormente il verso; talora, si riscontrano inversioni di vario grado che però inducono l'inevitabile effetto di increspature la melodia versale e di complicarne la facile bipartizione:

I 34, 8

tutto si mostri a lui schierato il campo. 1-4-6-8

V 12, 3

e i mal celati suoi pensier ardenti 2-4-6-8

VI 69, 3

e viste guerre e stragi avea sovente, 2-4-6-8

Come visto, Tasso è molto abile nel variare moltissimo le possibili fisionomie prosodico-sintattiche all'interno di un *pattern* così apparentemente costrittivo nella sua fitta successione d'accenti; per questa ragione, dunque, se è pur vero che gli endecasillabi giambici sono assai ricorrenti nel tessuto ritmico del poema, bisogna però notare come l'alternanza tra le diverse configurazioni (e fra questi moduli e quelli di altri gruppi) rende le sequenze variate e modulate, sovente schivando la monotonia ritmica anche qualora vi sia una – pur inusuale,

come si vedrà<sup>138</sup> – successione di versi del medesimo schema. Propongo solo due esempi, in contesti retoricamente connotati:

XVI 6, 2-4	
Non fugge no, non teme il fier, non teme,	2-4-6-8
ma segue lei che fugge e seco il tira.	2-4-6-8
XIX 91, 5-6	
a che pur tenti, o in van ritrosa, o schiva,	2-4-6-8
celar co 'l foco tuo d'amor il foco?	2-4-6-8

### **2.2.7. Endecasillabi di 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo “f”: 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)**

Le statistiche relative al gruppo “f” confermano quello che può apparire un carattere scontato, ovvero che si ha a che fare con “schemi ovviamente rari perché lo spazio atono è condotto ai limiti delle possibilità della lingua”<sup>139</sup>; non stupisce dunque la marginalità del modulo nella *Liberata*, anche se di certo è assai significativo in merito alle idiosincrasie tassiane che tale verso sia comunque più ricorrente di quello dattilico; di questo ho già trattato. I rapporti interni tra i due moduli del gruppo sono chiari, con una netta predilezione per il tipo a quattro accenti; la distanza proporzionale tra i due *pattern* è lievemente ridotta rispetto alle opere di confronto ma, tenendo anche conto del fatto che i moduli di 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> con ribattimento d’accento in 7<sup>a</sup> sono superiori a quelli a tre ictus, non credo che la cosa costituisca un particolare degno d’interesse.

Ciò che conta è la grande riconoscibilità del ritmo dei versi di questo gruppo: come si vedrà da molti degli esempi che propongo in questo paragrafo, una configurazione molto presente nel poema è quella, piuttosto prevedibile, che vede un trisillabo sdrucchiolo in avvio di verso, seguito indistintamente da polisillabi o da termini più brevi. Sdrucchiola o no, negli schemi veloci di 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> sono presenti quasi sempre dittologie lunghe in chiusura:

V 89, 8	
come li rassecuri e riconsole:	1-6
IX 81, 2	
turba di sagittari e lanciatori,	1-6
XI 64, 1	
Giunsero inaspettati ed improvvisi	1-6

<sup>138</sup> Cfr. il paragrafo 2.4.

<sup>139</sup> Praloran 2003, p. 152.

XX 117, 5  
 Mezza tra furiosa e sbigottita 1-6

mentre nei moduli più complessi con accento di 8<sup>a</sup> pare più marcata la *mise en relief* del primo termine, davvero isolato in versi quasi sempre bipartiti (spesso con dittologia conclusiva) ma anche assai sbilanciati sul piano prosodico:

IV 7, 1  
 Orrida maestà nel fero aspetto 1-6-8  
 V 83, 1  
 – lo te 'l difenderò – colui rispose, 1-6-8  
 V 92, 8  
 gli Arabi predatori affreni e dome. 1-6-8  
 VIII 29, 2  
 l'anima sbigottita il certo e il vero; 1-6-8  
 XV 59, 1  
 Mosser le natatrici ignude e belle 1-6-8

Vi sono poi frequenti versi caratterizzati dall'assenza di pause forti in mezzo al verso; questi possono talvolta presentare inversioni che, pur rallentando il verso, ne impediscono la discontinuità interna (o meglio, complicano la possibilità di individuare una pausa forte in coincidenza con l'ictus di 6<sup>a</sup>), anche se più facilmente sono sintatticamente lineari:

V 57, 2  
 – Anima non potea d'infamia schiva 1-6-8  
 VII 79, 2  
 mosse da la speranza in Dio sicura 1-6-8  
 XI 82, 2  
 sotto il caliginoso orror de l'ali; 1-6-8

Un verso davvero singolare è questo:

III 5, 3  
 alta contrizion successe, mista 1-6-8

poiché mostra una preziosa declinazione della strategia delle inarcature tassiane; dato l'ampio spazio atono iniziale, ci si potrebbe aspettare una specializzazione di questi *pattern* nell'ospitare termini in *rejet*, con una pausa che rallenti il veloce movimento verso l'ictus di

6<sup>a</sup>. Talora ciò avviene, naturalmente<sup>140</sup>, ma in questo caso opposto, con il termine conclusivo implicato in *ejambement*, l'attenzione è tutta sui termini iniziali, con una interessante variazione nella successione della durata sillabica delle parole nel verso (bisillabo / pentasillabo apocopato / trisillabo / bisillabo) e soprattutto con la presenza di una cesura posticipata rispetto alle sedi più comuni, creando di fatto una sorta di “novenario + coda”; tale figura non è certo rara nel poema, ma colpisce l'effetto enfatico provocato dalla discontinuità tra la pur solenne velocità iniziale e il forte rallentamento in punta di verso, rallentamento peraltro accentuato dalla pausa portata dall'inarcatura.

### **2.2.8. Endecasillabi con ictus contigui (gruppo “i”)**

“Grande novità petrarchesca è la crescita degli accenti contigui in tutte le posizioni del verso, quindi i frequentissimi accenti sulle sedi dispari, ma, con eccezione della terza sede, in contiguità e a volte in tensione con un accento sulle sedi pari”<sup>141</sup>; se poeti e trattatisti cinquecenteschi hanno a fondo studiato e assimilato il modello, non dovrà sorprendere che Dal Bianco riconosca come proprio l'aumento notevole degli ictus ribattuti nel corpo ritmico del *Furioso* contribuisca a definirne la complessità rispetto alla tradizione narrativa in ottave precedente (anche rispetto a Boiardo)<sup>142</sup> e, in definitiva, a collocare il poema dell'Ariosto nell'ambito di un calibratissimo petrarchismo anche *sub specie* metrica.

Le statistiche proposte nella tabella 1 confermano questa tendenza generale, e la posizione tassiana risulta pienamente coerente con le linee evolutive dell'endecasillabo italiano finora identificate: la frequenza degli ictus ribattuti nelle opere del versante narrativo è in progressivo aumento, anche se le percentuali tassiane sono solo leggermente maggiori rispetto a quelle riscontrate nel *Furioso*; come proverò a mostrare, però, a mutare sono funzione e qualità dei ribattimenti d'accento. I dati della tabella 3, più analitici anche se limitati a *Canzoniere*, *Furioso* e *Liberata*, confermano che i profili con contiguità d'ictus in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, già maggioritari in Petrarca (36,34%), aumentano ulteriormente, assestandosi in Tasso su un dato pari ad oltre alla metà dei versi che presentino un fenomeno di scontro d'arsi (52,65%): vale a dire che i versi con ictus adiacenti in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> sono uno dei gruppi in assoluto più frequenti nel poema (circa il 15%). Se tale rafforzamento implica per necessità una riduzione complessiva del numero delle altre sedi contraccentate, è però vero che i valori relativi delle altre tipologie tendono parzialmente a livellarsi, attestando una sostanziale compattezza tra i diversi tipi

---

<sup>140</sup> Cfr. ad es. solo tre esempi: “vide, precipitoso urtò le genti.” (II 27, 8), “furon, ma le copri quell'aer nero,” (IV 50, 6), “sogliono, e sottosopra il mondo porre,” (XI 66, 6), significativamente tutti in sedi pari dell'ottava.

<sup>141</sup> Praloran 2003, p. 154.

<sup>142</sup> Cfr. Dal Bianco 2007, in part. 148-69

minoritari (2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> in particolare, tutti attorno al 10%), per cui credo che l'impoverimento quantitativo delle sedi diverse da 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> sia compensato da una maggiore variazione, per così dire, qualitativa, percepibile nella sequenza. Il fatto che la sede più consistentemente ridimensionata sul piano delle occorrenze sia quella conclusiva di 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup><sup>143</sup> non dovrà stupire, qualora si tenga conto dell'accrescimento sistematico del peso dell'accento di 8<sup>a</sup> più volte sottolineato nel corso di questa trattazione: la presenza quasi obbligata (poco più di sei versi su otto) di un contraccento di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> oppure di un accento di 8<sup>a</sup>, evidentemente, toglie spazio a ulteriori ictus nella parte conclusiva del verso. Inoltre, come mostrerò, gli ictus ribattuti che Tasso predilige sono sovente responsabili di un'intensificazione ritmica in occasione di snodi e scatti della sintassi, per cui pare naturale che le sedi maggiormente interessate da tali fenomeni siano quelle più centrali.

### *Contiguità di sesta e settima*

Prima di approfondire le configurazioni ritmico-sintattiche degli endecasillabi con contraccento di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, è opportuno un ulteriore sguardo alle statistiche: almeno per quel che riguarda questa tipologia di ribattimento, di gran lunga la più diffusa nel poema, ho infatti ritenuto opportuno indicare nella tabella 2 i diversi schemi accentuali in cui questo compare, per cercare di valutare al meglio l'incidenza del ritmema sul profilo prosodico del *pattern*<sup>144</sup>. Si può dunque notare come siano sostanzialmente rispettate le predilezioni per alcuni schemi ritmici, e al contempo come Tasso preferisca costruire versi "numerosi", ricchi di accenti. Le due tipologie con accento di 3<sup>a</sup> sono circa il 35% del totale, confermando l'inclinazione tassiana per quel profilo ritmico; al contempo, i tre schemi a cinque accenti sono numericamente pressoché equivalenti a tutti gli altri moduli, e confrontando questi dati con quelli dei *pattern* principali si ricava che ad eccezione del gruppo "b" (4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>) tutti i versi di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> sono maggioritari rispetto a quelli dei moduli corrispondenti ma con chiusa di 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Il quadro che emerge è quello di una tendenziale preferenza per la densità accentuale, in modo tale che il primo emistichio risulti fortemente rallentato fino all'"intoppo" dato dallo scontro d'arsi, dopo il quale il passo si velocizzi verso il necessario ictus di 10<sup>a</sup>.

Ancora un rapido cenno preliminare di tipo morfologico: da un lato, il ribattimento può vedere sotto ictus di 6<sup>a</sup> una parola tronca o apocopata, sovente seguita da termine iniziante per

---

<sup>143</sup> Tipica in Dante, per cui cfr. Beccaria 1975 pp. 117-20, ma costantemente molto fortunata.

<sup>144</sup> Come chiarito in precedenza, seguo in questo Praloran 2003 e accolgo dunque solo in parte le posizioni di Dal Bianco 2007 relative alla possibilità di considerare i *pattern* con contiguità d'accento come varianti degli schemi accentuativi 'principali'. Non sono certo di quale sia la posizione preferibile, in sede teorica, in merito alla questione: si vedano comunque Praloran-Soldani 2003, in part. pp. 19-20 e Dal Bianco 2007, in part. pp. 17-18.

consonante; dall'altro, può esservi la variante d'origine tipicamente petrarchesca con incontro vocalico e dunque due termini in sinalefe<sup>145</sup>. Quest'ultima variante risulta dominante nel poema; e del resto lo stesso Tasso, nella *Lezione*, nei *Discorsi* e nelle *Lettere poetiche* identifica più volte il raffronto vocalico come prediletto strumento di aggravamento del verso.

Questa tipologia di scontro d'arsi vede, senza particolari oscillazioni statistiche, alternarsi sotto accento di 7<sup>a</sup> termini piani e sdruccioli:

III 47, 5	
ditegli come in uso oggi l'ho messa,	1-4-6-7
IX 39, 8	
che faccia ancor morendo alte ruine.	2-4-6-7
XI 62, 6	
il muro e la fessura adito face;	2-6-7
XVI 32, 6	
del mondo, in ozio, un breve angolo serra;	2-4-6-7

Similmente accade nei ribattimenti con termine tronco o apocopato; devo notare come in questi casi, però, prevalenti paiono i termini sdruccioli:

I 9, 1	
Ma vede in Baldovin cupido ingegno,	2-6-7
VI 35, 8	
sovra il duro terren battere il fianco.	1-3-6-7
IX 15, 6	
s'odon fremendo errar larve maligne:	1-4-6-7
XIII 46, 2	
nulla forma turbò d'alto spavento,	1-3-6-7

Sono invece relativamente limitati i monosillabi sotto ictus di 6<sup>a</sup>, probabilmente perché lo stilema è già in sé sufficientemente *grave*; quasi sempre, comunque, si tratta di aggettivi monosillabici rilevati dalla posizione sintattica marcata<sup>146</sup>:

<sup>145</sup> Cfr. ancora la lettera allo Scalabrino, *LP* XXIX, e le osservazioni di AFRIBO 2001: "la regola di una lirica alta contempla infatti [...] due atteggiamenti complementari: 1) parola non apocopata che finisce in vocale + parola che inizia in vocale con il risultato *numeroso* del *raffronto* vocalico; 2) parola apocopata + parola cominciante per consonante con effetto altrettanto *numeroso* dello *scontro* consonantico", p. 164.

<sup>146</sup> Brugnolo 2007, analizzando le varianti endecasillabiche con possessivo monosillabico in 6<sup>a</sup> sede seguito da bisillabo piano, nota come in Tasso "l'aggettivo possessivo porta ictus solo quando è posposto al sostantivo (ed è dunque anche linguisticamente tonico); altrimenti, se occupa la sesta posizione, è d'obbligo farlo comunque precedere – a maggior ragione se in contiguità d'accento di 7<sup>a</sup> – da un ictus principale sulla quarta (così come, se

I 3, 8	
e da l'inganno suo vita riceve.	4-6-7
XII 32, 3	
al corpo sì che par ch'esso n'abbonde.	2-4-6-7
XV 13, 4	
il vasto imperio suo molto si stende.	2-4-6-7

Gli sdruccioli, come visto, sono spesso presenti sotto ictus di 7<sup>a</sup>; una particolare declinazione di questo modulo è quello che pare ricalcare la chiusa esametrica, come esplicitamente scrive lo stesso Tasso: “ne’ versi latini essametri, oltre tutti gli altri, è gravissimo il verso spondaico, nel quale lo spondeo occupa il luogo del dattilo [...] Numerosissimo nondimeno è quel verso essametro nel quale il dattilo ha la penultima sede e l’ultima lo spondeo; ed a questa similitudine sono numerosissimi ancora i nostri endecasillabi, come [...] *fiere e ladri rapaci, ispidi dumi*”<sup>147</sup>. Ecco alcuni esempi tratti dalla *Liberata*:

I 22, 6	
vulgare e posseder barbara terra,	2-6-7
IV 2, 3	
a recar ne' cristiani ultima doglia,	3-6-7
Vi 82, 6	
né 'l suo valor rinchiude invida cella,	1-4-6-7
IX 5, 1	
Ma già distendon l'ombre orrido velo	2-4-6-7
XVII 58, 6	
nel grande scudo in lungo ordine stese.	2-4-6-7

Per ciò che concerne le varianti tipologiche da un punto di vista ritmico-sintattico, devo notare che i versi con meno accenti, come visto non frequentissimi, sono sovente sede di costruzioni enumerative o parallelistiche; in questi casi, che generalmente vedono due sintagmi bimembri ‘saturati’ dall’impuntatura, il ribattimento d’accento pare svolgere essenzialmente una funzione di variazione e di increspatura ritmica all’interno di versi altrimenti piuttosto

---

occupa la quarta, è d’obbligo farlo seguire da un ictus principale di sesta): «o fortunati miei dolci martiri» Il 35, 2, «le stanche e gravi tue membra ristora» XIX 41, 6, ecc.: e questa è la prassi generale, che non ha bisogno di ulteriori allegazioni o commenti”, p. 1736.

<sup>147</sup> DPE, p. 723.

sto veloci e con costruzioni regolari, tendenzialmente simmetriche (ma si noti il grande rallentamento imposto ai termini nel secondo esempio<sup>148</sup>):

I 11, 6	
interprete fedel, nunzio giocondo:	2-6-7
II 66, 3	
esserciti, città, vinti, disfatte,	2-6-7
VIII 60, 4	
di sangue e di pallor livido e sozzo.	2-6-7
XVII 92, 5	
nutrire e fecondar l'arti e gl'ingegni,	2-6-7
XIX 60, 3	
I guerrier, i destrier, l'arme rimira,	3-6-7

Talvolta, la contiguità d'accento avviene a cavallo di uno stacco sintattico, con l'introduzione di una subordinata attraverso una congiunzione sotto accento di 7<sup>a</sup>; questa tipologia è più frequente nell'altra sede privilegiata di cesura, ovvero in 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>, ma l'effetto è quello di una amplificazione dello scontro, che dopo l'acme del contraccanto rilancia la frase generalmente oltre la misura del verso, con inarcatura:

II 71, 3	
e s'avien che la guerra anco rinove	3-6-7
VI 55, 1	
Non altramente il tauro, ove l'irriti	4-6-7
XII 52, 5	
Segue egli impetuoso, onde assai prima	1-2-6-7
XIX 28, 1	
Trar molto il debil fianco oltra non pote	1-2-6-7

In questi casi generalmente la funzione di rilancio dell'impuntatura non implica, a mio modo di vedere, un sensibile rallentamento del verso; si tratta di un'increspatura melodica significativa ma che si inserisce nella più ampia strategia tassiana di moltiplicazione delle pause e delle posizioni d'indugio interne al verso, nell'ottica di un discorso lungo fluido e che tende a superare i confini del singolo verso. Quando invece il contraccanto di di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> lega i membri

<sup>148</sup> Il verso è tratto dal discorso di Alete a Goffredo; cfr. il commento di Chiappelli 1982, p. 108: "il chiasmo offre qui al Tasso l'opportunità di creare immagini miste; non solo quelle risultanti dalla ricomposizione logica di *esserciti... vinti, città... disfatte*, ma quelle risultanti dalla composizione fantastica: la prima panoramica è ispirata all'idea di potenza [...] la seconda di distruzione varia e totale. Il legame chiasmico attua qui efficacemente il movimento da un quadro all'altro, evocando il passaggio da una potenza fiorentina alla distruzione".

di un sintagma già molto coeso (soprattutto con scontro di vocali e 'dialefe nella sinalefe'), mi sembra che il passo del verso ne risulti fortemente rallentato; si tratta insomma di considerare come la funzione del contraccanto tenda spesso a separare termini sintatticamente coesi e, per contro, a suturare parole che invece appartengono a sintagmi differenti:

IX 79, 6	
atterra, e con parole aspre il deride.	2-6-7
IX 96, 5	
non vuol Guelfo d'alpestro erto camino	2-3-6-7
XIII 7, 8	
e te, signor de' regni empi e del foco.	2-4-6-7
XVII 58, 6	
nel grande scudo in lungo ordine stese	2-4-6-7
XVIII 89, 7	
e se 'n fuggir tra l'ombre empie infernali	4-6-7

La fisionomia dei versi con scontro d'arsi a cavallo della cesura risulta molto spesso nettamente bipartita; il ribattimento d'accento in questi casi provoca quasi sempre un effetto di stacco abbastanza netto tra le due sezioni dell'endecasillabo. Una realizzazione decisamente ricorrente (in Tasso così come nell'intera tradizione dell'endecasillabo italiano) è quella che vede il secondo emistichio del verso occupato da una dittologia, con il primo elemento sotto ictus di 7<sup>a</sup>. Se la posizione ritmico-sintattica della dittologia, soprattutto aggettivale, è per natura ambigua (è internamente coesiva ma, al contempo, è legata ad un termine 'esterno'), nei casi in cui compare in contiguità d'accento tendenzialmente la separazione tra i due elementi ne risulta marcata, in virtù della tensione ritmica; a seconda del contesto, però, in Tasso il grado di coesione sintagmatica, all'interno della medesima linea intonativa, tra la dittologia e il termine cui si riferisce può essere determinante nel produrre effetti di attenuazione dello scontro d'arsi oppure, per contro, di intensificazione, generalmente in coincidenza di tessuti fonici allitteranti (quest'ultima è l'opzione più frequente, con i moltissimi casi di inversione che appunto svolge il ruolo di "sugello di un forte stacco tra le due parti"<sup>149</sup>):

I 10, 5	
non cupidigia in lui d'oro o d'impero,	1-4-6-7
I 27, 2	
doni in uso sì reo perda e diffonda!	1-3-6-7
XII 64, 2	
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.	2-4-6-7

<sup>149</sup> Praloran 2003, p. 155.

XIV 73, 4	
ed aprir la gran bocca orsi e leoni	3-6-7
VII 55, 8	
da lunge sfida a guerra aspra e mortale.	2-4-6-7
XIII 44, 6	
spavento la sembianza orrida e fera,	2-6-7
XV 53, 6	
vi spiran con tenor stabile e certo,	2-6-7

Tasso, inoltre, tende a complicare la compaginazione fortemente bipartita (indipendentemente dalla presenza della dittologia) attraverso due strategie opposte ma complementari; da un lato, la rottura della linea melodica del verso può essere amplificata mediante l'inserzione di pause forti interne al verso ma non coincidenti con l'impuntatura in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, dall'altro può rallentare il verso con inversioni più estese, non limitate alla sola sede di scontro d'arsi, in modo tale da ottenere effetti di forte discontinuità intonativa:

VI 45, 1	
Qual ne l'alpestri selve orsa, che senta	1-4-6-7
VII 83, 1	
Piene intanto le mura eran già tutte	1-3-6-7
VIII 38, 2	
che deve de la spada esser erede.	2-6-7
IX 32, 8	
mescolando i sospiri ultimi e 'l sangue.	3-6-7
XII 90, 8	
i lumi, e 'l sonno in lor serpe fra 'l pianto.	2-4-6-7

Trasversale ai vari esempi proposti finora, e di segno simile all'ultima tipologia, si può distinguere una figura sintattica molto nobile: assai notevole per la sua cadenza oratoria e fortemente sostenuta, infatti, è la figura con clausola esametrica e diffuse inversioni (spesso disposte nel distico e non nel solo verso singolo) che si riassettano in rima, "come chiusa che ritmicamente ricomponga la dislocazione sintattica dell'ordine delle parole"<sup>150</sup>:

<sup>150</sup> Beccaria 1975, p. 221; poco oltre: "si tratta insomma di formula in rima, e cioè in una contingenza ritmica vistosa, che si iscrive nella più generale tendenza classica a quella *Rhythmische Worstellung* già latina della clausola con sostantivo o verbo talvolta (risolutore del significato) latinamente in fine verso", p. 222, e nello stesso luogo, nota 44: "anche al di là del ritmema che stiamo esaminando, sta sempre alla base del procedimento la tendenza sintattica latineggiante a deporre lessemi in fine verso da parte di un membro interruttore [...] uno di quei «costrutti difficili» di base arcaica e nobile, che (mi servo delle parole del De Lollis [...]) «soltanto la lingua

I 31, 4	
ivi errante il governo esser conviene	1-3-6-7
II 85, 8	
soccorso a i suoi perigli altro non chere.	2-6-7
X 40, 6	
...se 'l buon circasso a te per uso	
troppo in vero parlar fervido sòle,	1-3-6-7
XIII 37, 6	
né trova alcun fra via scontro o divieto,	2-4-6-7
XVI 16, 8	
dolcissimi d'amor sensi e sospiri.	2-6-7

Il trattamento di uno stilema così minuto, ma al contempo così riconoscibile, informa sui diversi atteggiamenti stilistici e sulle diverse percezioni dei fatti formali che si succedono tra Quattro e Cinquecento. Riassumendo brutalmente e in parte semplificando<sup>151</sup>, Petrarca tende a dotare il ribattimento d'accento in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> di una funzione addensante e di intensificazione melodica, di natura lirico-psicologica e tesa al rallentamento autoriflessivo: le increspature e i sommovimenti ritmici, spesso in linee intonative continue e spesso in sinalefe, si fanno mimetici di una inquietudine ordinata e razionalmente controllata. L'immissione di questo ritmema in un contesto narrativo, per così dire agli albori di un vero petrarchismo extra-lirico, porta Boiardo a privilegiare ribattimenti d'accento più aspri, più forti, per cui "in prospettiva storica si potrebbe sostenere che il vigore degli scontri boiardeschi rimanda sì per certi versi a Dante, ma anche a un petrarchismo di prima maniera, esibito al di qua dei suoi presupposti psichici [...] Nel *Furioso*, l'attraversamento e la perfetta assimilazione di quei presupposti formali [petrarcheschi] consentono quella libertà che contraddistingue le realizzazioni ironiche e sottilmente parodiche degli stessi stilemi petrarcheschi. Ariosto ha attuato il passaggio alla parodia, Boiardo no"<sup>152</sup>. Dal Bianco ha infatti osservato una tendenza alla de-psicologizzazione dello stilema all'interno del sistema stilistico del *Furioso*, lasciando che il ribattimento si inserisca armoniosamente all'interno della sintassi narrativa; per questa ragione "l'intento antiespressivo [...] sotteso a tutte le contiguità accentuali ariostesche"<sup>153</sup> viene giustamente ricondotto alle predilezioni del primo Cinquecento nell'assimilazione del modello petrarche-

---

poetica italiana ha, tra le moderne, e coi quali il Foscolo, quasi in una erculeo tensione delle braccia, temprava e allargava i suoi versi meravigliosi».

<sup>151</sup> Cfr. almeno Praloran 2003, pp. 154-59.

<sup>152</sup> Dal Bianco 2007, p. 155 n. 24. Non pare superfluo osservare che – se non mi inganno – il termine "parodia" è qui inteso da Dal Bianco nel senso definito da Cabani 1990b.

<sup>153</sup> Dal Bianco 2007, p. 159.

sco. Con Tasso siamo a tutti gli effetti in un'altra fase di storia dello stile, e la dicotomia bembiana tra *piacevolezza* e *gravità* è ora sbilanciata sul secondo termine: il “magnifico dicitore”, secondo l'autore della *Liberata*, deve cercare di allontanarsi dall'uso comune e dalla ricerca di naturalezza espressiva. Quel che ne consegue, almeno in termini generali (si deve ovviamente tener conto della necessità della variazione, ma questo è principio valido per tutti i grandi autori), è una marcatura del ritmema, una esplicita volontà di rallentare il verso, di complicare la linea melodica attraverso gli scontri d'arsi, sovente – ma, si badi, non sempre – rilevati fonicamente in direzione dell'asprezza e sovente in coincidenza di slogature del *continuum* sintattico. Siamo con ogni probabilità ancora dinnanzi ad un uso coscientemente de-psicologizzato dello stilema (con inevitabili oscillazioni a seconda del tono dell'episodio), ma in una direzione diversa rispetto ad Ariosto: lo sviluppo della narrazione si serve del sistema di artifici che orbita attorno alla *gravitas* in modo tale da conferire una nobile, cadenzata solennità al dettato. Mi pare poi interessante considerare l'altra faccia della medaglia: il ritmema di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> nella *Liberata* è solo saltuariamente sia marcato fonicamente in direzione dell'asprezza, sia sede di scarti sintattici. Questo fatto mi pare molto interessante, perché una grande abilità tassiana è quella di mantenere un livello stilistico e tonale costantemente alto nel poema, senza eccedere in quelle che sarebbero forme viziose dello stile magnifico<sup>154</sup>: il contraccanto in cesura nella posizione più classica diventa *di per sé* uno strumento di innalzamento dello stile, quasi un tic di una scrittura stilisticamente sostenuta, per cui non è necessario rilevarlo sistematicamente con ulteriori strumenti aggravanti, che potranno anzi esser meglio distribuiti in altre zone del verso e ad altri livelli oppure venire dispiegati appieno per precise, puntuali finalità espressive.

### *Contiguità di quarta e quinta*

I ribattimenti d'accento in 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> sono gli unici, oltre a quelli appena trattati in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, a vedere un pur lieve aumento rispetto alla prassi petrarchesca<sup>155</sup>; per necessità è il gruppo “c” (en-

<sup>154</sup> Cito solo un passo dei primi *Discorsi*: “È da avvertire che, sì come ogni virtude ha qualche vizio vicino a lei che l'assomiglia e che spesso virtude vien nominato, così ogni forma di stile ha prossimo il vizioso, nel quale spesso incorre chi bene non avvertisce. Ha il magnifico il gonfio, il temperato lo snervato o secco, l'umile il vile o plebeo [...] Dalla composizione delle parole nascerà la tumidezza se la orazione non solo sarà numerosa, ma sopra modo numerosa, come in assai luoghi le prose del Boccaccio. Il gonfio è simile al glorioso, che de' beni che non ha si gloria, e di quelli che ha usa fuor di proposito”, *DAP*, pp. 399-400. Cfr. per un'analisi approfondita di tali distinzioni, non sempre chiarissime, Grosser 1992.

<sup>155</sup> Il dato può essere considerato un'ulteriore testimonianza della modernità della versificazione tassiana, se si considera quanto acutamente osserva Laura Facini a proposito dell'endecasillabo settecentesco: “soprattutto a partire da questo secolo, infatti, viene prediletta la contiguità di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> alla petrarchesca di 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, scalzata dal se-

decasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>) ad essere maggiormente interessato da questo tipo di ribattimento, che, data la posizione centrale, svolge una funzione cardine nell'economia ritmica del verso.

Del tutto tipiche e altamente tradizionali, di marca tutta petrarchesca, sono le frequentissime contiguità d'accento che coinvolgono sotto ictus di 5<sup>a</sup> termini a basso valore semantico, generalmente congiunzioni inizianti per vocali e quindi in sinalefe col termine che precede. Anche in questo caso, però, è il filtro di una sensibilità lirica dell'acasiana e da secondo Cinquecento ad agire sull'orchestrazione fonica del verso, per cui sovente questa sede, in Petrarca dotata di "una funzione di appoggiatura melodica, non *di* contrasto di linee né *di* effetti di densità"<sup>156</sup>, viene piuttosto caricata di una opposta valenza ritmica: gli scontri vocalici, come già parzialmente visto in precedenza, rallentano e ampliano la durata dell'endecasillabo, sommandosi spesso a allitterazioni consonantiche e intervenendo in versi implicati in *enjambements*<sup>157</sup>:

IV 71, 7	
ma il Cielo accuso, onde il mio mal discende,	2-4-5-8
X 76, 8	
l'aquila estense oltra le vie del sole.	1-4-5-8
XVI 12, 1	
Vezzosi augelli infra le verdi fronde	2-4-5-8

Il ribattimento coincide con una pausa intonativa, anche quando non è una congiunzione a cadere sull'accento di 5<sup>a</sup> e dunque a rilanciare lo sviluppo della frase, ma un termine semanticamente più forte, talvolta in costruzioni parallelistiche; il fatto poi di avere uno degli emistichi coinvolti in inarcature spinge a valorizzare ulteriormente quello che davvero diventa il fulcro ritmico delle tensioni che agiscono nella sequenza:

VII 18, 3	
ma contra lui crescon le turbe, e 'l serra	2-4-5-8
X 73, 5	
Pieno di Dio, rapto dal zelo, a canto	1-4-5-8
XIX 58, 3	
e tante udì lingue discordi e tanti	2-4-5-8

---

condo posto dopo quella 'istituzionale' di 6<sup>a</sup>-7<sup>an</sup>, segnale caratteristico del "ritmo endecasillabico (postgiambico) della modernità", Facini 2013.

<sup>156</sup> Praloran 2003, p. 162.

<sup>157</sup> Cfr. in particolare Afribo 2001, pp. 76 e segg., 167 e segg.

Come si è visto in questi esempi, sovente la pausa in cesura di 4<sup>a</sup> non è l'unica, sì che l'incedere fortemente franto di questi versi viene amplificato. Talvolta l'andamento del verso è davvero 'saltellante' e vi sono altri ribattimenti in 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>:

I 7, 8	
vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna.	1-4-5-7-8
XIII 61, 3	
né ferrea salma onde gir sempre onuste,	2-4-5-7-8
XVI 5, 3	
l'impeto è tanto, onde quei vanno e questi	1-4-5-7-8

Non mancano infine casi, complessivamente più rari ma molto significativi, in cui il ribattimento non rompe la linea intonativa, ma si limita a costituire un'elegante increspatura ritmica; oppure, in caso di inversioni che presentino sotto ictus di 4<sup>a</sup> un termine di scarso peso semantico e rilevato appunto dalla *dispositio*, il verso risulta rallentato e l'increspatura diventa qualcosa di più forte:

I 27, 3	
A quei che sono alti principi orditi	2-4-5-8
XI 17, 7	
Dunque ciascun vada al riposo, e poi	1-4-5-8
XVIII 80, 3	
ch'antenna un tempo esser solea di nave,	2-4-5-8
XX 79, 8	
onde percosso ebbe mortali angosce.	1-4-5-8

### *Contiguità di nona e decima*

Le statistiche comparative della tabella 3 offrono un dato effettivamente sorprendente, poiché la riduzione nella *Liberata* degli ictus ribattuti in sede finale dell'endecasillabo rispetto a *Fragmenta* e al *Furioso* è molto forte e, in qualche misura, inattesa, data la forte connotazione aspra e destabilizzante che tale contiguità ha sempre avuto, soprattutto in Dante e Petrarca<sup>158</sup>. L'unica ragione che mi sento di poter individuare per una simile contrazione è legata alla sistematicità con cui Tasso rileva l'ottava sede dell'endecasillabo, molto spesso sotto ictus, per cui inevitabilmente la nona non può che restare atona.

<sup>158</sup> Cfr. Beccaria 1975, pp. 117-120, Beltrami 1981, pp. 140-41, Praloran 2003, pp. 165-69.

La più frequente realizzazione tassiana è piuttosto canonica, e per questo forse relativamente debole, con una inversione disposta nel sintagma conclusivo, tipicamente tra complemento e termine cui è riferito o tra complemento e predicato, in modo tale da produrre un andamento singhiozzante e rallentato proprio in punta di verso:

I 24, 2	
più che molto al travaglio, a l'onor poco,	1-3-6-9
VI 48, 7	
Lampo nel fiammeggiar, nel romor tuono,	1-6-9
XIX 42, 1	
Egli ferrata mazza a due man prende	1-4-6-9

andamento che risulta naturalmente amplificato se in posizione di lancio d'un *enjambement*:

VII 43, 5	
Fugge dal colpo, e 'l colpo a cader viene	1-4-6-9
IX 25, 5	
Par che tre lingue vibri e che fuor mande	1-4-6-9
X 72, 1	
Io 'l vidi, e 'l vider questi; e da lui porta	2-4-6-9

Sono abbastanza ricorrenti, anche se se in proporzione assai ridotta rispetto al *Furioso*, anche quelli che Dal Bianco individua come “sintagmi al limite della monoaccentalità [...] deboli poiché di tradizione narrativa e formulare”<sup>159</sup>, ovvero con la coppia sintagmatica *destrier* (o *corsier...*) + verbo:

III 42, 2	
al figliuol di Bertoldo il destrier cade;	3-6-9
III 36, 5	
Vedela intorniata, e 'l corsier punge	1-6-9
XX 95, 1	
La magnanima donna il destrier volse	3-6-9

Ma altrettanto inusuali, e questo stupisce certamente di più, sono i ribattimenti conclusivi con raffronto vocalico e un tessuto fonico e timbrico molto ricercato; ne sono stupito poiché lo stilema ha piena cittadinanza nella lirica della *gravitas*, quella tassiana compresa<sup>160</sup>:

<sup>159</sup> Dal Bianco 2007, p. 159.

<sup>160</sup> Cfr. Aribio 2001, pp. 85 e segg.

III 68, 6	
in Dio gli occhi bramosi, o felice alma,	2-3-6-9
VII 3, 7	
giunse del bel Giordano a le chiare acque	1-4-6-9
XII 100, 7	
tutta ruini, e 'l foco e i nemici empi	1-4-6-9

In ogni caso, come tutti i ribattimenti tassiani spesso anche quelli di 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> sono inseriti in versi fortemente pausati e la cui continuità intonativa è minata dalle insistenti rotture sintattiche e dagli incisi:

V 63, 2	
pote, che Dio ne segna, i pensier santi.	1-4-6-9
VI 102, 4	
e pensa: – or giunge, or entra, or tornar deve –	2-4-6-9
X 11, 1	
Or perché, s'io m'appongo, esser dée vòlto	3-6-7-9

Concludo rilevando come l'unico verso con contraccanto di 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> senza ictus di 6<sup>a</sup> è tutto giocato attorno al rilevamento del nome *Armida*, che come già in parte ho notato spesso catalizza effetti di rilievo ritmico di questo genere:

XVI 35, 3	
Intanto Armida de la regal porta	2-4-9

### *Contiguità di terza e quarta*

La terza tipologia di ictus ribattuti per frequenza è ben definita nelle sue occorrenze. In primo luogo, la tipologia nettamente dominante è quella che vede sotto ictus di 3<sup>a</sup> un verbo, tronco o apocopato (in questa configurazione sono rarissime le sinalefi), talvolta in contesti di leggero sommovimento dell'*ordo naturalis*:

II 61, 5	
Cominciò poscia, e di sua bocca uscìeno	3-4-8
VIII 55, 5	
Io spogliar feci il corpo, e sì me 'n dolse	3-4-6-8

XIII 36, 7  
che portò notte e verno; e 'l verno ancora      3-4-6-8

Quando invece il verbo si trova sotto accento di 4<sup>a</sup>, l'inversione è quasi inevitabile:

Il 67, 6  
e l'onor perdi, se 'l contrario avviene.      3-4-8  
XIII 29, 3  
e stupor n'ebbe e sdegno, e dente acuto      3-4-6-8  
XIII 63, 5  
ma s'altrui diede il respirar natura      3-4-8

Noto come generalmente Tasso insista su una intensificazione *prima* dell'eventuale cesura di 4<sup>a</sup>: due corollari di questa tendenza sono da un lato l'assenza quasi totale di ribattimenti d'accento a cavallo di una pausa sintattica<sup>161</sup>, dall'altro, forse come forma di compensazione dell'addensamento ritmico iniziale, la quasi obbligata presenza di un accento di 8<sup>a</sup>. A questo proposito, devo constatare anche la frequenza dell'ictus di 6<sup>a</sup>: questo ribattimento sembra dunque attrarre nel secondo emistichio una certa concentrazione di accenti, configurandosi di volta in volta come possibile variante di endecasillabi del gruppo "a" (4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>) o "e" (3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>).

Molto spesso i versi hanno un andamento tripartito, con tre gruppi sintagmatici talvolta rilevati dalla struttura enumerativa:

Il 16, 4  
brama assai, poco spera, e nulla chiede;      1-3-4-6-8  
VII 97, 6  
quanto può sdegno antico, ira novella,      1-3-4-6-7  
XVI 67, 8  
sparsa il crin, bieca gli occhi, accesa il volto.      1-3-4-6-8

anche se la configurazione in assoluto più tipica è quella bipartita, nella quale spesso il ribattimento iniziale ha la funzione espressiva di incresparsi la linea intonativa del primo emistichio:

<sup>161</sup> A differenza di quanto accade in Petrarca, nella cui versificazione gli schemi di 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> vedono spesso uno "scarto sintattico", cfr. Praloran 2003, p. 161; in Ariosto invece la tendenza è simile, dato che "la grande maggioranza di tali scontri ascendenti coinvolge coppie sintagmatiche coesive, fatto che attenua di molto l'intensità dello scontro stesso", Dal Bianco 2007, p. 166.

V 22, 7	
no 'l soffrir tu; né già soffrirlo déi,	3-4-6-8
VIII 30, 8	
e immortal fatto, riunir si deve.	3-4-6-8
XII 9, 3	
Seguirò l'orme tue, se mi conduci;	3-4-6

### *Contiguità di seconda e terza*

La maggior frequenza degli ictus ribattuti in 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> rispetto alla prassi ariostesca è, credo, giustificata dal ruolo centrale che nella poesia tassiana ha la terza posizione dell'endecasillabo, che come ho cercato di mostrare consente notevoli effetti di variazione ritmica interna al verso. Rilevato ciò, solitamente in questi endecasillabi il maggior peso accentuale poggia però sul primo dei due ictus ribattuti, poiché vi è quasi sempre una pausa tra il termine sotto accento di 2<sup>a</sup> e quello sotto ictus di 3<sup>a</sup>; in questi casi l'intensità degli scontri accentuali è molto variabile, a seconda del contesto e, soprattutto, della forza della pausa.

Il grado più debole vede una lieve pausa sintagmatica in mezzo al ribattimento, per cui l'andamento lineare del verso non è compromesso ma interviene un effetto di rallentamento causato dalla leggera increspatura ritmica (in coincidenza di un'inversione, solitamente); in questi casi la sinalefe, generalmente preferita al ribattimento per apocope, ha la funzione di assecondare l'esito di solenne discontinuità nella continuità:

I 37, 2	
Ugone esser solea, del re fratello.	2-3-6-8
III 11, 7	
Accorre altri a le porte, altri a le mura;	2-3-6-7
V 75, 5	
Rambaldo ultimo fu, che farsi elesse	2-3-6-8

Quando la pausa è più forte, e coincide con l'inserzione di segni interpuntivi (generalmente si tratta di incisi in versi che dunque appaiono pieni di intoppi), il ribattimento ne risulta naturalmente rafforzato:

IV 51, 1	
Temea, lassa!, la morte, e non avea	2-3-6
VIII 57, 3	
e 'l sonno, ozio de l'alme, oblio de' mali,	2-3-6-8

XIX 64, 5  
– Non fia – l'altro dicea – che 'l re cortese      2-3-6-8

a maggior ragione nei casi in cui la pausa sintattica tra seconda e terza sede è in versi pari<sup>162</sup> e separa il termine in *rejet* dalla restante parte del verso:

VI 30, 6  
pensier, quasi da un sonno, al fin si desta,      2-3-6-8  
IX 20, 4  
avea, pote improvviso il saggio duce.      2-3-6-8  
XVI 53, 2  
di te; sì potess'io, come il farei,      2-3-6-7

Il tenore dell'ictus di 3<sup>a</sup> prevale solo qualora il ribattimento includa sintagmi fortemente coesivi, magari anche in un rapporto di tensione sintattica, se pur convenzionale (ad esempio, infinito apocopato + verbo reggente):

III 71, 4  
ponea tregua a le lagrime, a i lamenti.      2-3-6  
XIV 55, 7  
fruttò risse e discordie, e quasi al fine      2-3-6-8  
XX 16, 6  
tremar veggio l'insegne in quella parte,      2-3-6-8

### *Contiguità di prima e seconda*

La percentuale degli endecasillabi con attacco di 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> è, come già in Petrarca e Ariosto, decisamente marginale; nonostante ciò, si può riscontrare un lieve aumento rispetto ai modelli, credo in virtù della strenua volontà tassiana di marcare il più possibile tutte le posizioni dell'endecasillabo, in modo da infittire la densità accentuale anche nei luoghi meno attesi. Come da tradizione della poesia narrativa<sup>163</sup>, questi ribattimenti mimano la concitazione del discorso diretto, sia quando questo è introdotto:

---

<sup>162</sup> Le sedi dispari dell'ottava ospitano la maggior parte degli endecasillabi con ictus ribattuto in 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>, e in particolare modo la prima e la quinta; oltre ai frequentissimi ribattimenti che vedono un *così* in attacco (es. "Così, cheto il tumulto, ognun depone", VIII 85, 1), si può forse rinvenire la tendenza a marcare l'attacco delle due quartine (ma, più in generale, del distico) offrendo "intoppi" fin dall'inizio.

<sup>163</sup> cfr. Praloran 1988, p. 59.

VI 14, 6	
– Va' – dice ad un araldo – or colà giusto,	1-2-6-9
VIII 40, 1	
– Qui – disse il vecchio – appresso a i fidi amici	1-2-4-6-8
XX 3, 8	
– Dà – grida – il segno, invito duce –, e fremè.	1-2-4-6-8

sia quando i personaggi stanno parlando; tipica della poesia tassiana è l'insistenza sui pronomi personali, sovente con una retorica oppositiva e degli evidenti effetti di enfasi dialogica:

IV 37, 1	
Tu l'adito m'impetra al capitano,	1-2-6
V 10, 5	
Te dunque in duce bramo, ove non caglia	1-2-4-6-7
V 82, 1	
Me scelse Amor, te la Fortuna: or quale	1-2-4-5-8

L'attenzione tassiana alle sfumature psicologiche dei suoi personaggi e la sua abilità nel descriverle si manifesta in modo analogo anche quando il dialogo non è in atto; splendida è la quartina con cui nel XVI canto Tasso presenta Rinaldo e Armida uno di fronte all'altra, negli attimi di attesa prima di parlarsi. Si noti come il gioco di sguardi venga introdotto, in entrambi i distici, proprio da un ribattimento in 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup>:

XVI 42, 5-8	
Lui guarda e in lui s'affisa, e non favella,	1-2-4-6
o che sdegna o che pensa o che non osa.	3-6
Ei lei non mira; e se pur mira, il guardo	1-2-4-8
furtivo volge e vergognoso e tardo.	2-4-8

Sovente accade che l'attacco così rallentato e spezzato, in particolar modo se in versi retoricamente complicati, in qualche modo attragga nella parte successiva dell'endecasillabo altri ribattimenti:

IV 61, 6	
io misera fanciulla, orba, innocente;	1-2-6-7
VI 52, 1	
Tempo è da travagliar mentre il sol dura,	1-2-6-7-(9)
XII 52, 5	

Segue egli impetuoso, onde assai prima 1-2-6-7

### *Contiguità di settima e ottava*

Il ruolo svolto dagli endecasillabi con ribattimento in 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> è già tradizionalmente piuttosto trascurabile, e la versificazione tassiana in questo non fa eccezione. La fisionomia ritmica prevede la costante presenza di un appoggio in quarta sede, e quasi sempre anche in prima o seconda; normalmente è l'accento di 7<sup>a</sup> ad essere più debole, per cui il ritmo dattilico centrale, invisibile al Tasso, viene del tutto assorbito dalla maggior forza del consueto ictus di 8<sup>a</sup>. A dimostrazione del poco peso di tale ribattimento nella poesia tassiana, questa è l'unica sede in cui non accade mai che ci sia una pausa sintattica a separare i due accenti.

Due sono i sintagmi generalmente in contiguità d'ictus; in primo luogo, il nesso fortemente coesivo aggettivo + sostantivo (o viceversa, l'effetto non muta), solo di rado unito da sinalefe:

I 63, 6	
in nove forme e in più degne opre ha vòlto;	2-4-7-8
XIII 77, 6	
chi tien la man ne la fresca onda immersa,	2-4-7-8
XX 40, 3	
ma spinti insieme a crudel morte foro	2-4-7-8

In seconda istanza, frequenti sono i nessi che vedono sotto ictus di 7<sup>a</sup> un verbo tronco seguito dal termine cui di volta in volta può far riferimento:

II 61, 2	
e chinò il capo, e piegò a terra i lumi,	3-4-7-8
II 80, 6	
tre volte e quattro, e mirò in fronte i suoi,	2-4-7-8
V 43, 5	
venga egli o mandi, io terrò fermo il piede.	1-2-4-7-8

Gli unici casi riconoscibili come ricorrenti in cui il ritmo dattilico pare imporsi sono quelli con dittologia conclusiva, perché l'unità della coppia tende a dare un lievissimo effetto di 'staccato' rispetto al termine che lo precede:

I 73, 3	
l'arme percote e ne trae fiamme e lampi	1-4-7-8

IV 67, 2	
lo sguardo tiene, e 'l pensier volve e gira,	2-4-7-8
XI 30, 2	
l'asta, Signor, con la man giusta e forte;	1-4-7-8

### 2.3. Le partizioni dell'endecasillabo

“Il ritmo (in senso prosodico) di un testo dipende non solo dalla sua configurazione sillabico-accentuativa ma dal vario disporsi e organizzarsi delle sue pause”<sup>164</sup>: declinando questo assunto fondamentale in direzione della microscopia del singolo verso, la consapevolezza della necessità di non limitarsi all'analisi dei *pattern* accentuativi dell'endecasillabo tassiano risulta evidente già alla luce di alcune costanti riscontrate nelle pagine precedenti. Proprio i diversi “riposi”, per dirla con termine cinquecentesco, ovvero le differenti pause imposte dalle varie configurazioni del flusso sintattico influiscono in modo deciso sulla percezione ritmica di versi con un medesimo schema di ictus; un solo esempio basterà a richiamare alcune osservazioni fatte fin qui:

Il 1, 1	
Mentre il tiranno s'apparecchia a l'armi,	1-4-8
VII 40,8	
Sdegno, vergogna, coscienza, amore.	1-4-8
XVI 48, 4	
va il trionfante, il prigionier non resta	1-4-8
Il 37, 5	
Ei presentillo, e si sdegnò; né volle	1-4-8
XVI 16, 1	
Tacque, e concorde de gli augelli il coro	1-4-8
XVI 24, 2	
Fine alfin posto al vagheggiar, richiede	1-4-8
I 70, 7	
toglie, affrettando il suo partir, congedo	1-4-8

I sei versi proposti sono tutti di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, ma – ponendo attenzione ai soli indugi indotti dall'interpunzione – melodicamente sono piuttosto differenti: il primo è perfettamente lineare, senza neppure essere mosso da una sintassi marcata; il secondo vede un'accumulazione

---

<sup>164</sup> Menichetti 1993, p. 447. Cfr. anche Dal Bianco 2007, p. 171: “per identificare il ritmo di ciascun verso non basta fare riferimento alla successione ‘astratta’ dei tempi forti e deboli, ma bisogna tener conto del senso dell'enunciato, delle pause sintattiche, dell'ordine delle parole, delle figure foniche e fonosintattiche. Rispetto a tali componenti, il livello puramente accentuativo del ritmo conserva tuttavia un grado di autonomia sufficiente perché ad esso si possa far riferimento come alla componente essenziale del ritmo stesso”.

che si modella su una quadripartizione lenta, solenne e regolare; il terzo è costruito su una bipartizione chiastica che suona piuttosto veloce, in un contesto di concitata supplica diretta a Rinaldo da parte di Armida; il quarto è un *tricolon*, con due pause forti e una progressiva diminuzione della consistenza sillabica dei membri della figura; quinto e sesto presentano una pausa forte in sedi decentrate, l'uno all'inizio e l'altro dopo l'ottava sede, ed un qualche indugio in quarta posizione rilevato dall'*ordo artificialis*; l'ultimo, invece, ha entrambe le pause decentrate appena viste negli esempi precedenti. Indubbiamente si tratta di endecasillabi alquanto diversi, e l'intonazione, seguendo la disposizione del materiale verbale e le conseguenti pause che ne derivano<sup>165</sup>, senz'altro accompagna e impone melodie differenti.

Come scrive Fubini, "metricamente, le pause tendono a farsi valere non meno e più delle parole esplicite, e perciò divengono un elemento costitutivo ed essenziale del ritmo"<sup>166</sup>. La fisionomia sintattica di un verso, dunque, incide fortemente e in vario modo sulla linea melodica di un determinato *pattern* accentuativo: la posizione dei diversi termini e le loro reciproche connessioni, oltre a incidere in modo determinante sulla stessa possibilità di accentare o meno alcune parole<sup>167</sup>, impongono sul piano dell'intonazione molteplici soluzioni. È poi inevitabile tenere presente che l'andamento melodico di un singolo verso sarà in rapporto dialettico con la sequenza in cui è quell'endecasillabo è inserito, e con la quale dunque i suoi costituenti sovente avranno relazioni sintattiche di tipo gerarchico. Tenuto conto di questo, "non tutto ciò che avviene sul piano sintattico cade parallelamente su quello della melodia dell'enunciato"<sup>168</sup>, che vive talvolta di regole proprie ed autonome, determinate dalla sensibilità musicale dell'autore, dai suoi orientamenti di gusto e da effetti che di volta in volta possono essere di intensificazione o attenuazione patetica, di rottura o ricomposizione delle attese ritmiche, di sostegno dinamico delle tensioni semantiche...

Come immediata conseguenza di quanto rapidamente richiamato finora, in via preliminare mi preme avvertire, anche anticipando alcune delle conclusioni, che per quanto questo paragrafo abbia il medesimo titolo di un denso capitolo del più volte citato studio di Soldani<sup>169</sup>, la prospettiva adottata è differente, e in parte differenti – o, meglio, complementari – saranno i risultati. Mentre Soldani affronta la questione della partizione del verso da un punto di vista sintattico e retorico, rintracciando e interpretando la fitta rete di parallelismi di cui è intrisa la

---

<sup>165</sup> Ancora Menichetti 1993, p. 451: "è importante insistere sul fatto che versi di uguale misura e di accentazione consimile producono effetti radicalmente diversi a seconda della lunghezza delle parole e dei sintagmi che li compongono".

<sup>166</sup> Fubini 1957, p. 236

<sup>167</sup> È il caso, naturalmente, dei termini ad ictus opzionale, per cui cfr. l'*Appendice B* e quanto osservato nel cap. 1. (e relativa bibliografia).

<sup>168</sup> Praloran 2003, p. 171.

<sup>169</sup> Soldani 1999, cap. 3, pp. 46-84.

*Gerusalemme Liberata*<sup>170</sup>, a me interessa, in questa sede, l'andamento melodico del verso e la sua linea ritmico-intonativa, indipendentemente dalla struttura sintattico-retorica, che pure potrà essere determinante nel definire il fulcro del mio oggetto d'analisi. E insomma, un verso bipartito retoricamente, ad esempio, non lo sarà necessariamente anche sul piano melodico, così come per nulla necessario sarà il rapporto di equivalenza inverso.

Ad un'analisi in tale direzione, il panorama risulta molto meno scontato di quanto ci si possa attendere; vale a dire che se si dovesse pensare a una struttura immanente del verso tassiano, questa sarebbe – senz'altro – 'a pianta centrale', o comunque con una cesura<sup>171</sup> marcata in centro al verso (in sesta sede soprattutto, ma anche in quarta; e in parte ho già mostrato come i punti di sutura sintattica in questa zona del verso siano ricchi di effetti fonici, dallo scontro di vocali, intensificato dalla strenua e insistita presenza di congiunzioni coordinanti, ad allitterazioni, contiguità d'accento, fino ad effetti di volta in volta di intensificazione o riduzione timbrica e allitterante); quest'impressione è senz'altro corroborata dai risultati dell'analisi di Soldani, che riconosce come una buona quantità di questi versi abbiano la struttura bipartita marcata da espedienti retorici, divenendo così facilmente riconoscibili. Al contempo, se è vero che la pausa centrale è in relazione dialettica con quella di fine verso, Tasso ne sfrutta ampiamente le potenzialità espressive, sviluppando la lezione dellacasiana su *enjambements* e "lunghi [...] periodi"<sup>172</sup>: in molti casi, infatti, Tasso impone al flusso del discorso in versi continue inarcature, e costruisce linee sintattiche che scavalcando la misura del verso trovano nuove segmentazioni e "riposi" in centro al verso. È dunque indubbio che in assoluto, come scrive Bordin, sul piano melodico-intonativo "il verso tassiano [...] sia più facilmente orientato verso una bipartizione fondamentale", e lo sia in modo assai riconoscibile *anche* in virtù di quella strategia sistematicamente inarcante di marca appunto dellacasiana; è però altrettanto vero che l'ideale della *varietas* che soggiace alla strategia della magnificenza stilistica del poema porta Tasso a creare versi molto più franti e molto più mossi ritmicamente di quanto una semplice constatazione del predominio statistico della base centrale / bipartita del verso possa indurre a pensare. Ha scritto Vitale che "la spinta all'accesa varietà, che caratterizza l'azione compositiva del Tasso sul piano formale, spiega anche l'alternanza nella *Liberata* del segno cospicuo del movimento, della vivace mobilità, dato dal-

---

<sup>170</sup> Tipicamente, si tratta di figure sintattiche simmetriche, di *isocola* variamente declinati, tenendo conto che "Tasso – come Petrarca e seguaci cinquecenteschi – rinforza quasi sempre la bipartizione attraverso degli espedienti propriamente retorici", Soldani 1999, p. 47. Importanti risultati, anche nell'ottica delle partizioni del verso, sono anche nel capitolo successivo dedicato ai parallelismi che superano la misura del verso, pp. 90 e segg.

<sup>171</sup> Tengo a sottolineare ulteriormente come l'uso che faccio del termine "cesura" sia da intendersi, con Menichetti, "in senso generico", ovvero come "una pausa linguistica – vera e propria o sintagmatica – che cada pressappoco alla metà di un verso" e dunque senza alcuna "pretesa tecnica, tanto meno strutturale" (Menichetti 1993, pp. 462-63); essenzialmente, tendo a usare il termine cesura come un sinonimo di "pausa".

<sup>172</sup> DAP, p. 399.

la inarcatura plurima, che amplia la voluta del ritmo sintattico e semantico oltre la misura del singolo verso, con il segno vistoso del rallentamento e della pausa raccolta e compiuta, dato dall'impiego del verso bipartito (con cesura a minori o a maggiori), entro al quale si fissano il ritmo, il significato e il tratto sintattico<sup>173</sup>. A mio modo di vedere Tasso si spinge perfino oltre, nel senso che proprio in virtù della perseguita varietà sovente questi due “segni” non solo sono alternati ma sono anche sovrapposti, e la linea ritmico-intonativa è complicata da espedienti di distribuzione asimmetrica dei materiali sintattici, da inversioni che producono increpature melodiche, dall'inserzione di pause decentrate rispetto alle sedi ‘istituzionali’ di cesura... Quel che a mio parere è davvero sorprendente è il fatto che tutte queste strategie, solo apparentemente contrastanti, riescano nell'insieme dell'architettura del poema a fondersi, nervosamente magari, ma in modo armonioso; e questa fusione si compie in maniera così diffusa e capillare da far risultare le varie componenti formali concordi e compatte, anche perché – e questo tornerà come aspetto decisivo – le tensioni e le torsioni sintattiche interne alla scrittura tendono a non esondare mai oltre la composta misura del distico, oltre le partizioni più regolari dell'ottava: è questo in fondo “un modello di costruzione non statico, di uno stile in cui la tensione non si scarica, ma cerca e trova una forma”<sup>174</sup>.

Un aspetto che ne consegue, dunque, è la frequente possibilità di attivare una doppia lettura (retorico-sintattica e melodico-intonativa), di rilevare, soggiacente a molti snodi della frase e del verso, una strategia dinamica, vigorosa, in grado di movimentare la superficie ritmica dell'endecasillabo e di variare, in modo di volta in volta da contrastare l'orizzonte di attesa ritmica del lettore, le partiture melodiche del verso. Mi limito a qualche esempio preliminare: come visto poco sopra, è del tutto normale riscontrare un endecasillabo retoricamente bipartito con un profilo melodico e intonativo altrettanto bipartito, con una cesura riconoscibile nella zona centrale del verso, mi pare con particolare frequenza in 4<sup>a</sup> sede:

Il 7, 7	
Nel profan loco e su la sacra imago	3-4-8
VII 37, 8	
con occhi torvi e con terribil voce	2-4-8
X 26, 6	
gli amati corpi de gli estremi uffici,	2-4-8
XV 33, 2	
corre al ponente e piega al mezzogiorno	1-4-6
XVIII 82, 8	
tremàr le mura e rimbombaro i colli.	2-4-8

<sup>173</sup> Vitale 2007, p. 173.

<sup>174</sup> Soldani 1999, p. 45.

È però piuttosto frequente riconoscere anche architetture retorico-sintattiche bipartite, marcate da un parallelismo che occupa l'intera misura, ma lievemente asimmetriche in virtù dell'inserzione, in uno dei due emistichi, di un elemento eccedente oppure irrelato, così da produrre un sottile dislivello ritmico-melodico all'interno del verso pur non intaccandone la spiccata struttura a pianta centrale:

I 19, 3	
lettere a lettre, e messi a messi aggiunge,	1-4-6-8
II 24, 7	
Signore, o chiedi il furto, o 'l ladro chiedi:	2-4-6-8
VI 27, 6	
gelido tutto fuor, ma dentro bolle.	2-4-6-8
XIII 51, 4	
la prora accosta e l'auree vele accoglie;	2-4-6-8

In questi casi, a dispetto di una forma retorico-sintattica che continua a vedere due membri della frase legati da un parallelismo, la sfasatura è più netta, poiché le pause risaltano maggiormente, creando di fatto un andamento melodico a tre tempi. Per concludere questa prima rassegna, intendo dar conto di un fenomeno assai diffuso e dal valore decisivo nella definizione storica dello stile epico tassiano, ovvero la presenza di versi a tutti gli effetti 'a pianta centrale', con pausa in sede classica di cesura, ma non caratterizzati da una configurazione retorica marcata in senso simmetrizzante, o comunque tale da poter ricondurre il verso a una qualche pianificazione retorico-sintattica di bipartizione parallelistica. Ad ogni modo, per ora ecco solo due esempi di versi melodicamente bipartiti ma non connotati verso una bimembratura sintatticamente e retoricamente rilevante (scelgo, per comodità, configurazioni 'a quattro'):

V 90, 3	
campion di Dio, ch'a ristorare i danni	2-4-8
X 58, 6	
prigion restò de la fallace Armida	2-4-8

Generalmente questi versi, assai comuni nel poema, sono il risultato dei movimenti della sintassi oltre i confini metrici, ma naturalmente gli effetti ritmici imposti dalle inarcature sono i più vari, e devono evidentemente essere considerati mantenendo l'attenzione sulla sequenza: "si sa quanta parte abbia il rompimento dei versi nell'orchestrazione patetica della Gerusalemme, nella sua cadenza musicale dilatata o compressa dal conflitto degli affetti,

dalle voci concertanti dei personaggi e del narratore”<sup>175</sup>. La meditazione sullo stilema dell'*enjambement* inizia precocissima nella *Lezione* e prosegue, ritornando sempre del tutto centrale nel sistema stilistico che Tasso va costruendo, per lo meno fino ai *Discorsi del poema eroico*: “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”<sup>176</sup>. Su alcune delle principali ricadute ritmiche e intonative dell'*enjambement* tornerò più volte nel corso di questo capitolo, poiché – come certo è già evidente – esso è stilema fondamentale nella *Liberata*, gravido di continui effetti e primo responsabile delle geometrie sovente contrappuntate e asimmetriche che coinvolgono metro e sintassi; e un particolare esito melodico è ottenuto, come mostrerò, qualora la porzione di frase in *rejet* sia inferiore alla misura del primo emistichio. Ad ogni modo, non mi dilungo oltre, e muovo all'analisi delle varie partizioni del verso.

### 2.3.1. Endecasillabi tendenzialmente 'bipartiti'

Come accennato in precedenza, le figure retorico-sintattiche che dividano il verso in *isocola* sono piuttosto frequenti e vengono ampiamente approfondite nel denso studio di Soldani, cui rimando; per quanto sia molto rilevante nell'economia stilistica del poema, e per quanto alcune declinazioni in parte fungeranno da autorevole modello per le realizzazioni secentesche<sup>177</sup>, evito di dilungarmi su questa macro-tipologia di verso bipartito. Alludo solo ad un paio di aspetti rilevanti sul piano prosodico, che in linea di massima confermano alcune tendenze della versificazione tassiana identificate nel capitolo precedente: innanzitutto, i *pattern* di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> e di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (quest'ultimo quasi sempre con ictus di 8<sup>a</sup>), numericamente maggioritari in assoluto, si rivelano anche essere i moduli più inclini ad ospitare queste figure. Una tale constatazione non ha certo una portata stilistica decisiva, ma può forse confermare la sensazione che quando Tasso plasma versi retoricamente marcati in senso bipartito tenda a sottolineare o per lo meno ad assecondare la stessa bipartizione attraverso una lieve dilatazione

---

<sup>175</sup> Raimondi 1980, p. 90.

<sup>176</sup> *Lezione*, p. 125.

<sup>177</sup> Pare questa l'interpretazione offerta da Mario Martelli in Martelli 1984, pp. 540 e segg., per quanto nella trattazione la descrizione della struttura dell'ottava tassiana resti decisamente trascurata; onestamente, mi pare che alla concreta fattura della stanza tassiana lo studioso vi sovrapponga un'immagine dedotta dalla lettura delle sue derivazioni secentiste deteriori (e in effetti nella sua trattazione così in effetti accade, dato che non una parola è spesa per Tasso mentre diversi paragrafi sono dedicati alla descrizione dell'ottava de *Il conquisto di Granata* del Graziani, del 1650!), anche se questa sovrapposizione resta francamente poco comprensibile. Cfr. comunque Soldani 1999, pp. 46-120.

dello spazio atono a cavallo della cesura; ad ogni modo, come detto, si tratta senz'altro di figure di *koiné*, per le quali l'uso tassiano non appare particolarmente innovativo. Particolarmente riconoscibili e certamente marcate sono quelle costruzioni 'a quattro', con due sintagmi biaccentuali giustapposti, in rapporto chiastico o parallelistico, spesso rilevati da ribattimento d'accento in sede di sutura ritmico-sintattica, tipicamente in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (qui invariabilmente o con scontro consonantico o concorso di vocali):

I 11, 6	
interprete fedel, nunzio giocondo	2-6-7
V 37, 7	
scettro impotente e vergognoso impero	1-4-8
VIII 19, 8	
lo spavento ne gli occhi, in man la morte	3-6-8
XI 37, 6	
machine grandi e smisurate travi	1-4-8
XIII 67, 2	
Providenza pietosa, animo umano:	3-6-7
XX 51, 7	
fremiti di furor, mormori d'ira	1-6-7

Si tratta certamente di figure classiche e dotate di una certa quota di ripetitività<sup>178</sup>, sia lessicale che metrico-ritmica, se è vero che questa conformazione specifica, così semplice, tende a disporsi su moduli accentuativi ricorrenti; ma questa stessa ripetitività può essere in qualche modo riscattata dalla variazione nella sequenza e dall'alternanza di versi simili o con altre forme di bipartizione ritmica e retorica, più complesse, oppure con endecasillabi altrimenti costruiti.

Ho già accennato, in sede d'analisi dei tipi ritmici a cinque ictus, alla particolare configurazione che prevede strutture correlative a pianta centrale con un leggero dislivello prosodico tra i due emistichi; è qui opportuno dedicarvi un poco più d'attenzione, poiché, a ben vedere, la struttura a schema  $(1+1) + (1+1+1)$ <sup>179</sup> è una delle più frequenti nel poema, forse statisticamente persino di rilievo maggiore rispetto alle bipartizioni retoriche 'perfette'. Innanzitutto, tale morfologia prosodica prevede due nuclei sintagmatici corrispondenti ai due emistichi in rapporto di correlazione tra loro: l'elemento 'in più' può essere dislocato in una delle due porzioni di verso ma essere legato a entrambe:

<sup>178</sup> Soldani parla di "evidente formularità del fenomeno [delle bipartizioni retorico-sintattiche], che si traduce spesso in vera e propria ripetitività dei suoi singoli costituenti", Soldani 1999 p. 59.

<sup>179</sup> Per tale schematizzazione cfr. Praloran 2003, p. 137; faccio qui riferimento sia a schemi  $(1+1) + (1+1+1)$  che  $(1+1+1) + (1+1)$ .

III 76, 7	
Lasciano al suon de l'arme, al vario grido,	1-4-6
VIII 63, 8	
ne terrà 'l freno in bocca e 'l giogo al collo?	3-4-6-8
XIV 72, 2	
donna giovin di viso, antica d'anni,	1-3-6-8
XV 49, 1	
Già Carlo il ferro stringe e 'l serpe assale,	2-4-6-8
XX 52, 3	
perduti ha i lampi il ferro, i raggi l'oro,	2-4-6-8

Oppure, con uno sbilanciamento leggermente maggiore, la correlazione può legare due emistichi in cui il maggiore peso prosodico di un emistichio è dato da un tempo in più, che cade su un termine sintatticamente legato a solo uno dei *cola*:

II 49, 7	
ma taccio questo, e taccio i segni espressi	2-4-6-8
VIII 19, 5	
Di sangue un rio, d'uomini uccisi un monte	2-4-5-8
XIII 65, 6	
mille novi prodigi e mille mostri,	1-3-6-8
XIV 45, 6	
m'asperse il crine e lavò l'alma impura,	2-4-7-8
XVIII 105, 7	
Ristagna il sangue in gorgi, e corre in rivi	2-4-6-8

E le due tipologie possono essere naturalmente giustapposte e adiacenti, creando preziosissimi effetti di *variatio* su un modulo ricorsivo, obliterandone una troppo facile ripetitività anche in virtù di lievi sbilanciamenti prosodici e di rilievi fonico-ritmici; nell'esempio

IX 8, 3-4	
vòta di sangue, empie di cresse il volto,	1-4-5-8
lascia barbuto il labro e 'l mento rade,	1-4-6-8

entrambi gli endecasillabi hanno attacco di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, ma mentre il primo è *a minore* ed è mosso da una cressa ritmica in cesura, con ictus ribattuto e scontro di vocali, il secondo è *a maggiore* e prosegue con un ritmo giambico regolare, percorso da un'evidente catena allitterativa.

In questi casi non è in discussione la bipartizione del verso, che pure è sottilmente sommosa nello sbilanciamento; bisogna però rilevare come questa tipologia, così caratteristica della petrarchesca varietà di modulazione del peso delle parole all'interno dell'endecasillabo, muova indiscutibilmente nella direzione del rallentamento<sup>180</sup> (anche in virtù di inversioni sintattiche interne), a fronte di alcune bipartizioni perfette e più 'ovvie' che talora paiono ridursi davvero a figura di *routine* e finiscono per dar vita a versi piuttosto veloci, soprattutto in alcuni contesti narrativi (tipicamente, i combattimenti o i cataloghi), quando diverse forme retoriche di parallelismo si sommano e susseguono, in sequenze fortemente connotate. Quel che mi pare necessario è notare come, a dispetto di alcuni moduli prosodici ricorrenti (1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>), le configurazioni particolari di questo tipo possono essere più varie, e a seconda dei contesti diegetici possono vedere espedienti fonico-ritmici (allitterazioni, scontri vocalici o consonantici...) tesi a inasprire oppure a addolcire la successione degli ictus, talvolta – come visto – anche con l'inserzione di accenti ribattuti (variando in tal modo la base tendenzialmente giambica della figura):

I 28, 2	
udrà il mondo presente, udrà il futuro,	2-3-6-8
IX 64, 2	
chini le mura, apra Sion le porte.	1-4-5-8
X 7, 6	
l'afflitte membra e gli occhi egri compose;	2-4-6-7
XI 63, 7	
l'un da furor, l'altro da onor rapito	1-4-5-8
XVI 58, 4	
oblia le offese, i falli aspri perdona.	2-4-6-7
XX 136, 1	
Sì parla e prega, e i preghi bagna e scalda	2-4-6-8

Un caso degno di nota è quello dell'epifrasi, figura molto ricorrente nel poema; tratterò in 2.3.3. della sua configurazione più classica (di volta in volta 'a tre tempi' o 'a cinque'), ovvero quando si estende per l'intera misura del verso. Ora, però, segnalo una declinazione assai preziosa, molto lenta e pregnante nell'ambito della dialettica tra simmetria e asimmetria, tra misure pari e dispari. Alludo a quei versi a quattro tempi, caratterizzati da una congiunzione centrale che lega due emistichi occupati appunto da due parole:

IV 33, 1

---

<sup>180</sup> Come in parte già segnalato nelle pagine precedenti, è chiaro che Tasso preferisca una parola in più ad una in meno, e mi pare che queste figure siano coerenti con il disegno complessivo.

Lodata passa e vagheggiata Armida XIII 68,8	2-4-8
notturna fece e tacita partenza XVIII 60, 1	2-4-6
La faretra s'adatta e l'arco siro,	3-6-8

Il principio è il medesimo visto in precedenza: a una figura viene aggiunto un termine eccedente, e se le bipartizioni 'a quattro' diventavano 'a cinque elementi', inducendo una lieve sfalsatura nelle proporzioni ritmico-sillabiche dei costituenti coinvolti, qui l'epifrasi, che è figura retoricamente bipartita ma ritmicamente a tre tempi, in virtù della presenza del perno centrale attorno a cui si snoda il parallelismo, viene trasformata in una figura del tutto pari, con due emistichi biaccentuali visibilmente divisi dalla congiunzione, ma asimmetrica al suo interno.

“Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso”<sup>181</sup>: uno dei principali strumenti di tensione asimmetrizzante messi in atto dal Tasso in fase di scrittura è, come è noto, l'*enjambement*, che anche – e a maggior ragione, forse – in sequenze indiscutibilmente connotate in senso 'pari' e tendenzialmente bimembri sul piano sintattico (ovvero in casi in cui effettivamente “membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome”) induce pause di scansione sfasate rispetto alla misura del verso e alla più attesa collocazione 'ordinata' dei materiali verbali all'interno dell'endecasillabo. Le possibilità di combinazione di figure binarie nella misura del distico sono pressoché infinite; faccio solo tre esempi per ora, ponendo l'attenzione sulle lievi sfasature che si impongono tra il movimento pari della struttura retorica e quello invece più mosso e dinamico, sovente a tre tempi forti, delle linee melodiche dei versi implicati, con un sussulto nel passaggio tra endecasillabi.

IX 97, 3-4	
tutto è sangue e sudore, e un grave e spesso	1-3-6-8
anelar gli ange il petto e i fianchi scote	3-4-6-8
XII 20, 3-4	
che né la stanca età, né la pietosa	2-4-6-7
voglia, né i preghi miei, né il pianto cura,	1-4-6-8
XVI 21, 1-2	
l'uno di servitù, l'altra d'impero	1-6-7
si gloria, ella in se stessa ed egli in lei	2-3-6-8

---

<sup>181</sup> DAP, p. 399.

In questi versi si vede bene come a fronte della frequenza dei parallelismi, indubitabilmente marcati come tali, le modalità di combinazione sono costantemente variate, alla costante ricerca dinamica di nuove geometrie e nuove cadenze melodiche. Mi soffermo solo sul secondo esempio proposto: una ripetizione anaforica a quattro elementi, disposta su due versi, è variata in modo tale da creare un primo parallelismo 'incompleto' e sbilanciato sul verso successivo attraverso la sospensione dell'inarcatura; inarcatura che sommuove anche il chiasmo che lega il terzo elemento al secondo; il quarto elemento del parallelismo è ulteriormente asimmetrico poiché privo dell'aggettivo, a differenza dei precedenti, ma a quelli è legato anche da un legame allitterativo (non condiviso, però, con il primo elemento); la figura si distende poi solo con la posposizione del verbo, che si staglia in posizione forte in conclusione della serie<sup>182</sup>.

Concludo questa rassegna con quei versi, eterogenei e per questo sfuggenti a catalogazioni sintattiche forti, che risultano indubbiamente bipartiti sul piano melodico, in virtù di una forte cesura marcata da una pausa sintattica in centro al verso, ma che non presentano una architettura sintattica e retorica volta all'esplicito parallelismo; anzi, non di rado tali versi sono connotati in senso opposto, assecondando la direzione centrifuga del 'periodare lungo' tassiano, in un fluire del discorso che nuovamente mira al solenne rallentamento del dettato. Si può considerare tale strategia come complementare a quella appena descritta sopra, e naturalmente complementari sono nella concreta e fluida realtà del testo: vale a dire che in entrambi i modi Tasso punta a obliterare le più facili corrispondenze tipiche dello stile fiorito. Questa via conduce a indagare i movimenti talora tortuosi della frase all'interno delle architetture della stanza: "Tasso, spostando le pause della sintassi al centro dei versi, le sfasa rispetto a quelle metriche e in tal modo da un lato moltiplica i punti di discontinuità entro il distico, ma dall'altro anche li attenua tutti, poiché la scansione metrica e quella sintattica si sovrappongono l'una ai tagli dell'altra: con quanto di mosso e di dinamico ne consegue"<sup>183</sup>. Gli effetti dei "versi spezzati, i quali entrano l'uno ne l'altro"<sup>184</sup> hanno dunque influenza sul piano della prosodia del singolo verso, anche qualora si tratti di endecasillabi non particolarmente connotati; si noti però, tra gli esempi che qui propongo, come la pausa forte cada sì nelle sedi centrali del verso, ma vi siano anche assai frequenti – se pure lievi – inversioni (che, nella sequenza, possono essere anche piuttosto aspri – su questo tornerò in 2.3.4.), talvolta con aspetti di intensificazione fonica e di variazione delle proporzioni sillabiche tra i termini coin-

---

<sup>182</sup> Si può anche apprezzare come i quattro elementi siano discontinui anche sotto il rispetto dell'estensione sillabica (senario tronco + settenario + quinario + trisillabo, il tutto naturalmente complicato dall'inarcatura).

<sup>183</sup> Soldani 1999, pp. 285-86.

<sup>184</sup> *DPE*, p. 664

volti. Gli esempi possibili sono davvero pressoché infiniti; mi limito a riportare due passi caratterizzati da movimenti siffatti:

VII 64 1-4	
e quale allora fui, quando al cospetto	2-4-6-7
di tutta la Germania, a la gran corte	2-6
del secondo Corrado, apersi il petto	3-6-8
al feroce Leopoldo e 'l posi a morte!	3-6-8
VIII 74, 1-4	
Così nel cavo rame umor che bolle	2-4-6-8
per troppo foco, entro gorgoglia e fuma;	2-4-5-8
né capendo in se stesso, al fin s'estolle	3-6-8
sovra gli orli del vaso, e inonda e spuma.	1-3-6-8

Una forma particolare di suddivisione melodica dell'endecasillabo è quella imposta dalle dittologie, cui giustamente Soldani dedica un capitolo a parte e che considera pertinenti alla questione della partizione del verso solo quando queste siano implicate in strutture correlative che informino l'intera misura dell'endecasillabo<sup>185</sup>; nei casi di doppia dittologia o di coppie che occupino una metà di un verso a struttura isocolica, va da sé, la bimembratura è netta e indiscutibile:

VII 67, 8	
Gildippe ed Odoardo, amanti e sposi	2-6-8
XIII 25, 6	
né di selva o d'augei, fremito o grido	3-6-7
XX 60, 3	
le sparse e l'atterrò; tempesta o vento	2-6-8

Ho sopra segnalato le dittologie come 'particolari', però, poiché senz'altro queste coppie hanno nella maggior parte dei casi un impianto fortemente coesivo, e quando occupano un emistichio tendono a stagliarsi melodicamente sul resto del verso, pur se generalmente in un rapporto di continuità sintattica con quanto precede. L'effetto quindi è quello di una bipartizione prosodico-intonativa marcata in senso simmetrizzante dalla presenza della coppia, ma con una certa dose d'ambiguità intonativa qualora la dittologia sia contigua al termine cui è legata. Con un'evidente approssimazione, potrei parlare in proposito di una forma intermedia di divisione simmetrica del verso, in cui melodia dell'enunciato e partizione sintattico-retorica agiscono con reciproche rifrazioni. Diciamo che le dittologie costituiscono autonomamente

<sup>185</sup> Soldani 1999, pp. 16-45.

una sorta di marca armonizzante di *koiné*; questa funzione ha naturalmente declinazioni e ricadute differenti sul piano della melodia del verso, a seconda del tipo di struttura sintattica in cui le coppie sono calate, e proprio la coesione interna della figura può talvolta suggerire movimenti diversi rispetto a quello simmetrico; siccome l'effetto è del tutto usuale, faccio solo due esempi per tre categorie differenti. Innanzitutto, nelle frequenti inversioni a struttura *acb* (generalmente a tre tempi forti, cfr. 2.3.3.), la coesione della dittologia, in particolar modo quando abbia un'estensione sillabica di qualche consistenza, permette una scansione bipartita del verso, tramutandolo di fatto, sul piano intonativo, a verso a quattro tempi:

III 74, 2	
opra si tolse dolorosa e pia	1-4-8
XIV 19, 4	
Progenie uscirne gloriosa e chiara	2-4-8

Diversamente, nelle bimebrazioni a cinque elementi, quali quelle analizzate sopra, l'esito ritmico è assimilabile a quello delle epifrasi (di nuovo, tornerò diffusamente su questa forma di disposizione del materiale verbale in 2.3.3.): si hanno infatti due sintagmi biaccettuali agli estremi del verso, inframezzati da un termine implicato nel parallelismo ma in qualche modo 'isolato' dalla tenuta interna della dittologia – a maggior ragione, mi pare, qualora vi sia contraccento di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>:

IX 85, 3	
lascia la zuffa, e 'l destrier volve e punge	1-4-7-8
XIX 121, 6	
spoglia la terra e secca i fiumi e i fonti,	1-4-6-8

Negli esempi finora visti le coppie sono sempre poste ai margini del verso, in avvio o in clausola; se invece, come peraltro è piuttosto comune nella *Liberata*, compaiono in centro al verso, creano un leggero effetto dialettico tra sintassi e ritmo, poiché 'simulano' una bipartizione melodica, anche qualora questa non vi sia sul piano retorico-sintattico, con effetto di indugio nelle zone laterali del verso:

I 43, 4	
terra di biade e d'animai ferace	1-4-8
XVII 6, 8	
ne l'arti regie e militari esperto	2-4-8

Forse più peculiare dello stile tassiano è il fatto che la dittologia possa avere due funzioni opposte sul piano melodico-intonativo, nel rapporto con la sequenza, a seconda della posizione che occupa nel verso, con implicazioni più ampiamente stilistiche di non poco conto. In primo luogo, infatti, il principio del “ritener il corso dell’orazione”<sup>186</sup> suggerisce a Tasso di declinare le dittologie in punta di verso in senso dellacasiano: queste infatti “vengono impiegate per ritardare il ritmo discorsivo con continue sospensioni”<sup>187</sup>, imponendo uno straripamento della frase nel verso successivo attraverso l’*enjambement*. Come prevedibile, l’esito melodico è di particolare forza qualora in *rejet* vi sia cesura anticipata. Alcuni esempi:

I 22, 7-8	
ché proposto ci avremmo angusto e scarso	3-6-8
premio, e in danno de l'alme il sangue sparso.	1-3-6-8
II 92, 5-6	
Accommiatò lor poscia in dolci e grate	4-6-8
maniere, e gli onorò di doni eletti.	2-6-8
VI 97, 1-2	
Ma poi ch'Erminia in solitaria ed ima	2-4-8
parte si vede, alquanto il corso allenta,	1-4-6-8
XIII 7, 3-4	
si voi che le tempeste e le procelle	2-6
movete, abitator de l'aria erranti,	2-6-8
XVII 62, 3-4	
perché in su miri e con illustri e conte	2-4-8
opre te stesso al sommo pregio essalti;	1-4-6-8

Decisamente di segno opposto è la funzione pienamente armonizzante<sup>188</sup> che la dittologia riesce a svolgere quando invece sia posta a conclusione di un distico caratterizzato da un certo grado di torsione sintattica; nel singolo verso, quel che compare nell’emistichio non interessato dalla dittologia può dar luogo a partizioni plurime e sbieche, in contrasto aperto ma dialettico con la chiusa nobilmente classicheggiante:

II 83, 7-8	
ma la sua man ch'i duri cor penètra	4-6-8
soavemente, e gli ammolisce e spetra.	4-8

<sup>186</sup> *Lezione*, p. 125.

<sup>187</sup> Cristiani 1979, p. 103.

<sup>188</sup> Praloran parla di “ricomposizione intonazionale”, Praloran 2003, p. 186; tornerò su questo concetto in 2.3.4., paragrafo dedicato appunto alle inarcature nel tessuto melodico della *Liberata*.

VII 4, 5-6	
sopì co' sensi i suoi dolori, e l'ali	2-4-8
dispiegò sovra lei placide e chete;	3-6-7
XV 53, 3-4	
un bel tepido ciel di dolce state	(2)-3-6-8
trovarò, e 'l pian su 'l monte ampio ed aperto.	2-4-6-7
XVII 11, 1-2	
Lo scettro ha ne la destra, e per canuta	2-6
barba appar venerabile e severo;	1-3-6

### 2.3.2. Assenza di partizioni ritmico-sintattiche

Una configurazione prosodica nella *Liberata* relativamente infrequente ma spesso investita da Tasso di eleganti effetti semantico-iconici, è quella che vede l'assenza di partizioni interne al verso, ovvero, "un profilo ritmico tendenzialmente «uguale», per cui tutta la sequenza cade sotto un unico costituente prosodico, intonativo e sintattico, in pratica un unico sintagma caratterizzato da un unico accento di sintagma prosodico, di sintagma intonativo e di frase"<sup>189</sup>. La configurazione più comune, e credo *pour cause*, vede un sostantivo unito a una serie di aggettivi coordinati per asindeto; talvolta – ma è la situazione meno frequente – l'accento più forte, del sostantivo, cade in sede centrale:

XII 41, 8	
un indistinto gemito dolente	4-6
XIX 79, 2	
un cotal atto suo nativo usato	4-6-8

e in un caso costituisce un interessante esempio di memoria interna, che si fa quasi formula-re:

VII 14, 6	
in quella solitudine secreta	2-6
XVII 56,5	
E in quelle solitudini arenose <sup>190</sup>	2-6
XVIII 22, 7	
e 'n quelle solitudini selvagge	2-6

<sup>189</sup> Praloran 2003, p. 182

<sup>190</sup> A sua volta variato in *immense solitudini d'arena* (XVII, 1, 4).

Più spesso, però, il sostantivo è posizionato in sedi esterne, in settima

V 47, 2	
questa feroce tua mente superba.	1-4-6-7
VI 81, 4	
de la bramata sua partenza ascosa.	4-6-8

in ottava

IV 66, 1	
né pur l'usata sua pietà natia	2-4-6-8
V 12, 3	
i mal celati suoi pensieri ardenti,	2-4-6-8
VII 21, 2	
affettuoso alcun prego mortale,	4-6-7

oppure, soprattutto, in punta di verso:

V 11, 6	
l'irrisolto mio dubbioso core	4-6-8
V 27, 4	
da la presente irreparabil morte	4-8
VI 90, 4	
ed una sua leal diletta ancella	4-6-8
VI 105, 4	
nel mansueto mio dolce signore	4-6-7
VIII 32, 8	
ne la sanguigna orribile mistura.	4-6
XIV 31, 2	
del preveduto vostro alto viaggio	4-6-7
XVI 16, 6	
e tutta la frondosa ampia famiglia,	2-6-7

Quando questi versi sono nelle posizioni dispari dell'ottava, quasi sempre innescano un *enjambement*, particolarmente forte quando il sostantivo sia in posizione di *contre-rejet* e sia seguito da un verbo isolato all'inizio dell'endecasillabo, creando così una cesura anticipata. Qui l'effetto è di una certa lentezza, con la sintassi che pare languire in attesa di un compimento che avverrà solo, appunto, nel verso successivo:

VI 76, 3-4	
se la pietosa tua medica mano	4-6-7
avicinassi al valoroso petto;	4-8
XI 81, 7-8	
e sovra la confusa alta ruina	2-6-7
ascende, e move omai guerra vicina.	2-4-6-7

Talora la fisionomia del verso si fa leggermente più complessa, in particolar modo quando intervenga un secondo accento forte di sintagma (come già in Petrarca, e forse per necessità, si tratta quasi sempre di un verbo e di un sostantivo, quest'ultimo distanziato dalla successione asindetica di attributi) e risulti molto distanziato rispetto al primo: l'effetto è molto elegante, poiché a una linea tendenzialmente unitaria si sovrappone una lettura che può disporre lievi sobbalzi melodici, rilevati come sempre da un consistente apparato fonico ritmico:

I 67, 8	
parla al fedel suo messaggero Enrico:	1-4-8
IX 52, 6	
si vede l'ostinata aspra tenzone:	2-6-7
IX 92, 2	
spiegan la trionfal purpurea Croce.	1-6-8
XVIII 79, 3	
stesa la vincitrice amica mano	1-6-8

In ogni caso, avverto che versi siffatti sono abbastanza sporadici; Tasso preferisce senz'altro le coppie aggettivali unite da congiunzioni copulative, anche in centro al verso, rispetto a queste asindetice, che pure paiono sempre dotate di una certa pregnanza espressiva. Se è vero che gli accenti di sintagma sono agli estremi dell'endecasillabo, infatti, è però indubbio che gli aggettivi dislocati in sede centrale godono di un peso semantico notevole, proprio per effetto dell'*ordo artificialis*.

Come osservazione conclusiva, mi pare che questi versi privi di forti segmentazioni siano sovente a specializzazione 'lirica', come attratte dal modello petrarchesco; e a ciò concorre il fatto che i consueti e già notati effetti di intensificazione fonica tendano più alla *dulcedo* che non all'asprezza, e alla languidezza melodica cui accennavo prima spesso si accompagna anche una certa mellifluidità sonora (cfr. i raffronti vocalici e le frequenti dialefi e dieresi, tipicamente nei termini sotto ictus centrali).

### 2.3.3. Segmentazioni plurime

Ho finora lungamente insistito sui concetti di rallentamento e di lentezza a proposito del verso tassiano; la ragione, come già anticipato, risiede nell'intimo della stessa elaborazione teorica tassiana: "è cagione di grandezza [...] il senso che sta largamente sospeso: perché avviene al lettore com'a colui il qual camina per le solitudini, al quale l'albergo par più lontano quanto vede le strade più deserte e più disabitate; ma i molti luoghi da fermarsi e da riposarsi fanno breve il camino ancora più lungo"<sup>191</sup>. Ho già notato come un primo strumento di rallentamento dell'endecasillabo, sul piano prettamente prosodico, sia da identificare nell'aumento complessivo del numero di ictus per verso rispetto ai principali predecessori in ambito di poesia narrativa in ottave: il fenomeno ha due corollari necessari, ovvero da un lato l'aumento del numero delle parole<sup>192</sup> ("ed alcuna particella soverchia suol far quasi il medesimo effetto"<sup>193</sup>) e dall'altro il diffuso ricorso a strategie sistematiche e capillari di complicazione sintattica, che portano spesso termini normalmente atoni ad assurgere allo status di portatori d'ictus. Tra le "forme magnifiche del dire", infatti, sono segnalate dal Tasso la "trasportazione de le parole, perch'ella s'allontana da l'uso commune", il "pertubar l'ordine naturale, posponendo quelle [parole] che doveriano esser anteposte" e "l'*hyperbaton*, che si può dir distrazione o interponimento"<sup>194</sup>. Sovente la segmentazione dei costituenti all'interno del verso è dunque franta e moltiplicata dalla presenza di più pause (sintattiche, intonative, sintagmatiche); pause che possono sommarsi a quella per così dire 'attesa' in sede centrale oppure essere identificate in posizioni esterne, decentrate rispetto a quella classica di cesura.

L'esito tende a contrastare, o per lo meno a complicare, soprattutto nella sequenza, la prediletta scansione bimembre dell'endecasillabo tassiano. Segmentazioni di questo tipo sono davvero molto frequenti, e vengono declinate in modi diversi, o meglio, compaiono con diversi gradi di intensità; da forme lievi di rallentamento, con una sorta di indugio sui termini che compaiono nella zona centrale del verso, fino a pause forti, segnalate e marcate dalla punteggiatura. Con qualche approssimazione, ai due estremi delle modalità di segmentazio-

---

<sup>191</sup> *DPE*, p. 662.

<sup>192</sup> Come già si evince da Robey 2006; ricordo infatti che se il limite di quello studio era l'assegnazione automatica di un accento metrico per ogni accento linguistico di ogni termine del poema (esclusi articoli e particelle), il fatto che aumenti il numero medio di ictus tra *Liberata* e *Conquistata* è appunto da interpretarsi facilmente come indice di un incremento complessivo delle parole nel poema.

<sup>193</sup> *DPE*, p. 681.

<sup>194</sup> *Ivi*, pp. 679-81.

ne plurima del verso vi sono le epifrasi, figure assai ricorrenti nel poema, e gli incisi interni al verso.

Le epifrasi sono figure simmetriche, ma “quando si osserva dall'interno il meccanismo formale, si capisce bene che la simmetria e l'unità di campata sono prodotte mediante una tensione dei normali rapporti sintattici, che si ricompongono soltanto quando l'arco disegnato dalla figura si esaurisce”<sup>195</sup>. Sono figure simmetriche, dunque, che però pur alludendo ad una bipartizione semantica, sul piano melodico si costituiscono come ‘a tre tempi forti’ (oppure ‘a cinque’, ma con due sintagmi coesivi attorno al perno centrale); si tratta, di fatto, di una sottilissima forma di complicazione ternaria di un frazionamento sintattico di tipo binario, e proprio nel contrasto dinamico tra questi due movimenti e nella lieve increspatura che si produce a livello prosodico e intonativo risiede, a mio modo di vedere, il motivo della grande fortuna di tale figura nell'economia stilistica della *Liberata*.

III 56, 4	
e di fontane sterile e di rivi.	4-6
V 89, 2	
ne trapassa la fama e si distende,	3-6
VIII 21, 2	
tanto sangue egli mira e tante morti,	1-3-6-8
XI 11, 6	
fra quegli antri si celi e in quelle fronde,	3-6-8
XIV 1, 3	
aure lievi portando e largo nembo	1-3-6-8
XIX 93, 2	
tanta strage vedendo e tante prede,	1-3-6-8

Le occorrenze sopra riportate chiariscono molto bene quel che intendo: la melodia dell'enunciato è sempre a tre tempi, con l'accento di 6<sup>a</sup> che sempre cade sul termine-perno della figura<sup>196</sup>, costruita come una successione *a b a*. Se il secondo elemento dell'epifrasi è evidentemente separato dal primo emistichio attraverso la prediletta dilatazione prosodica

<sup>195</sup> Soldani 1999, p. 258; e ancora: “si crea così una struttura tesa verso l'esterno, verso lo smembramento, ma percorsa da tiranti sintattici che agiscono in senso opposto, in un sistema di spinte e contropinte, di equilibri saldi ma tesi, che [...] trova una perfetta collocazione nello stile della *Gerusalemme*, fatto appunto di architetture dinamiche, assestate solo dopo un movimento di ricerca dell'equilibrio”, *ibid.*

<sup>196</sup> In questo modo si crea una figura ritmica assai ricorrente nella *Gerusalemme Liberata*, come già osservato *supra*, ovvero la segmentazione “settenario + quinario”, in cui quest'ultimo è separato e al contempo legato all'emistichio precedente da congiunzione. Nel caso dell'epifrasi l'effetto è appunto di dinamico contrasto tra la spinta centrifuga data dal segmento conclusivo (che spesso nel poema porta a un'esondazione della frase nel verso successivo) e da quella contraria, centripeta, implicata dalla conclusione della figura.

data dall'assorbimento della congiunzione all'interno di una sinalefe molto ampia<sup>197</sup>, qualora vi sia una relazione di dipendenza sintattica diretta tra la parola centrale e i due membri dislocati a cornice<sup>198</sup> la prima parte del verso si vede rallentata in virtù dell'inversione<sup>199</sup>. In questi casi, dunque, si somma una prima pausa melodica lieve, quasi impercettibile, ad una seconda più marcata<sup>200</sup>: senza dubbio, la figura è costruita su una simmetria il cui equilibrio è garantito solo dalla presenza di un cardine centrale che ne sommuove il passo binario. Gli effetti di indugio ritmico e complicazione sono naturalmente acuiti qualora la figura sia disposta su due versi e dunque ostacolata al suo interno dall'ulteriore pausa dell'*enjambement*; l'esito, se pure diverso da quello delle epifrasi nel singolo endecasillabo, dà vita a configurazioni melodiche piuttosto variabili ma sempre caratterizzate da uno spiccato rallentamento.

VII 39, 3-4

a le percosse le minaccie altere 4-8

accompagnando, e 'l danno a la paura. 4-6

X 77, 5-6

ché ciò per suo nativo alto costume 2-6-7

dielle il Cielo e per leggi a lei fatali. 1-3-6-8

XIV 42, 7-8

e gli altri arcani di natura ignoti 2-4-8

contemplo, e de le stelle i vari moti. 2-6-8

XVIII 22, 1-2

Ei si rivolge e dilatato il mira 1-4-8

e gonfio assai quasi per nevi sciolte, 2-4-5-8

<sup>197</sup> E, molto meno di frequente, anche in virtù della pausa data dalla punteggiatura: cfr. ad es. *si rinfiora ella mai, né si rinverde* (XVI 15, 4); *La raccoglie Goffredo, e la difende*; (XVIII 51, 1).

<sup>198</sup> Sono decisamente più inusuali i casi di epifrasi in cui i termini dislocati ai margini del verso non dipendano sintatticamente da quello centrale: cfr. ad es. *Or mentre guarda e l'alte mura e 'l sito / de la città Goffredo e del paese*," (III 58, 1-2), *Ma si svelle il circasso (e 'l duol non sente) / da l'arme il ferro affisso e da le vene*, (XI 79, 5-6)

<sup>199</sup> Ricordo, con Soldani, che Mortara Garavelli 1988, p. 231, considera l'epifrasi come "una variante dell'iperbato [...] tra elementi coordinati, anziché tra elementi in rapporto di subordinazione, tra i quali si verifica l'iperbato nella sua forma canonica"; ed anche Vitale 2007 pone le epifrasi nell'ambito di pertinenza dell'iperbato (ed anzi, le figure coincidono, cfr. Vitale 2007, pp. 98-102). Se pure in linea teorica io mi senta in accordo con "la retorica tradizionale [...] che appunto considerava come elemento distintivo l'aggiunta di un ulteriore membro coordinato a una frase già completa piuttosto che l'effetto sintattico della dilatazione", Soldani 1999, p. 251 n. 19, devo ammettere che sotto il rispetto ritmico è proprio quest'ultimo effetto a svolgere un ruolo determinante.

<sup>200</sup> Lo stesso Soldani osserva acutamente che "alla tensione interna della struttura contribuiscono anche ragioni puramente prosodiche, dal momento che molti dei versi in esame sono perfetti settenari se letti fino alla cesura, ossia fino allo stacco tra l'elemento frapposto (quasi sempre sotto accento di 6<sup>a</sup>) e il membro dislocato in coda al verso: sicché l'aggiunta di quest'ultimo creerà quasi l'effetto di un *enjambement* interno", pp. 258-59 n. 26, e cfr. *supra*, n. 19.



mosso da un'*enjambement* (magari persino percepito come più forte, in rottura di una struttura sintattica chiasmica) e concluso da un verso perfettamente bipartito e impreziosito dalla chiusa classicheggiante e già dellacassiana<sup>202</sup>, ma probabilmente questa stessa clausola avrebbe avuto una cadenza fin troppo 'facile', oltretutto in un luogo così connotato del poema<sup>203</sup>. La distribuzione dell'epifrasi sui due versi ha dunque l'effetto, a mio modo di vedere decisivo, di muovere finemente il piano melodico e intonativo dell'intero distico e in particolare del verso conclusivo della stanza, verso che non può dirsi pienamente bipartito se non solo in apparenza, senza che si tenga conto dell'increspatura prodotta dalla dislocazione a destra del soggetto: è questo, mi pare, un caso molto sottile ma esemplare della disposizione stilistica tassiana, ovvero della costante dialettica in atto tra parallelismi e lievi asimmetrie, tra movimenti pari e misure dispari, ed è senza dubbio per questa ragione che l'epifrasi è una delle declinazioni di 'simmetria complessa' più tipiche della *Liberata*.

Piuttosto frequenti sono poi segmenti incidentali inclusi all'interno del verso; ho già accennato al fatto che una forma elegante e raffinata di sommovimento melodico quale è l'inserzione di gerundi e avverbi circostanziali in centro al verso è tutto sommato di scarsa assiduità nel poema (e, come già osservava Praloran, gode di fortuna modesta nell'intero Cinquecento<sup>204</sup>), con esiti relativamente trascurabili. Decisamente più sfruttata da Tasso è "l'inserzione di un elemento non dominato dagli altri costituenti del verso [che] si traduce sul piano ritmico in un rallentamento centrale esteso, come una doppia cesura ravvicinata"<sup>205</sup>: esempi di questo tipo sono molto frequenti, e l'inciso può avere diversa estensione, dal singolo termine, generalmente allocutivo, fino ad occupare un segmento di verso più esteso.

<sup>202</sup> Cfr. il sonetto *O dolce selva, solitaria e amica* (*Rime*, LXIII), v. 2.

<sup>203</sup> Siamo alla fine del settimo canto, in uno dei momenti più drammatici della battaglia per la compagine cristiana, messa in fuga dopo l'intervento demoniaco portatore di violente piogge. Segnalo in nota come nella *Conquistata* Tasso modifichi il distico, che diventa *e poco lieti di vittoria, e stanchi / restan nel vallo sbigottiti i Franchi* (GC VIII 134, 7-8): l'effetto di contrappunto è temperato dalla scomparsa dei *Saracini* nel distico, che resta dunque dedicato ai soli Franchi e riconduce *sbigottiti* a ultimo membro di un tricolon disposto su due versi, e dal fatto che in entrambi gli endecasillabi il maggior peso prosodico pare cadere sull'ictus di 4<sup>a</sup>, cadenzando il passo.

<sup>204</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 172; ma cfr. Praloran 1988, pp. 51-53 per quel che riguarda Boiardo. Credo che una delle ragioni della relativa fortuna del fenomeno, per lo meno confrontando il poema tassiano con quello boiardo, sia da riscontrare in un più sistematico ricorso a frequenti e costanti inversioni e scompaginamenti dell'*ordo verborum*, sì che in effetti la grande libertà di disposizione del materiale verbale in qualche modo 'assorbe' la funzione destabilizzante di tali espedienti. Ecco alcuni esempi: *i più schivi allettando ha persuaso* (I 3, 4); *le sue fiamme sfogando ad una ad una*, (VI 103, 6); e *la testa appoggiando al duro scudo* (X 6, 3). Si vede bene come sia costante la struttura con gerundio sotto accento di 6<sup>a</sup> (in rapporto di anastrofe con i termini che lo precedono) seguito da un segmento quinario conclusivo. Ciò fa sì la figura sia in qualche modo ricondotta al sistema ritmico-formale del poema, sia per quanto detto più volte sulla frequenza della fisionomia prosodica 'settenario + quinario', sia per l'altrettanto ricorrente presenza di inversioni nel primo emistichio dell'endecasillabo.

<sup>205</sup> *Ibid.*

Almeno una delle pause imposte dalla punteggiatura può collocarsi in sedi esterne a quelle classiche di cesura, alimentando in tal modo movimenti trasversali alla linearità melodica della frase, con esiti di rilevante rallentamento. Si ricordi che l'inciso ("la parentesi, o interposizione che vogliam chiamarla"<sup>206</sup>) è annoverato dal Tasso tra le figure pertinenti allo stile magnifico e dunque consone all'epica, come peraltro la tmesi (la "trasportazione de le parole, perch'ella s'allontana da l'uso commune"<sup>207</sup>), il cui effetto ritmico è assimilabile a quello dell'inciso normale, se pure più aspro; la ragione è ancora una volta da ricercarsi nel contrasto tra artificio e lingua comune, tra *ordo naturalis* e *artificialis*<sup>208</sup>.

I 27, 1	
Ah non sia alcun, per Dio, che si graditi	1-4-6-8
V 56, 8	
vendicator, quanto è ragion, severo	4-5-8
X 50, 1	
– Io, di cui si ragiona, or son presente,	1-3-6-7
X 51, 4	
buon re, sia con tua pace, io qui l'uccido.	2-6-8
XII 96, 7	
e dalli tu, poi ch'io non posso, almeno	2-4-6-8
XVIII 50, 5	
quegli, d' alto volando, al padiglione	1-3-6

I vari esempi proposti mostrano un fenomeno certo meritevole di segnalazione, dato che quasi sempre, a fronte di un primo taglio in posizione variabile, il verso presenta la seconda pausa forte in sesta sede, chiudendo così un segmento settenario: il fatto che sia riconoscibile *anche* una cesura *a maggiore*, con rilevata l'aulica clausola quinaria (esametrica, in caso di ribattimento d'accento in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>), restituisce all'endecasillabo un passo solenne. Non molto diversamente, solo con una prima cesura *a minore*, si comportano quei versi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> che vedono l'inciso isolare un termine trisillabo in punta di verso.

Una variante degna di nota, anche se di segno differente, è quella in cui il segmento incidentale, separato dalla punteggiatura, finisce per espandersi fino a occupare una porzione testuale superiore all'emistichio<sup>209</sup>. Tale configurazione assurge a mio giudizio a "figura" a

<sup>206</sup> DPE, p. 680.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Cfr. per questi aspetti almeno Afriso 2001, pp. 172-74, Vitale 2007, pp. 112 e segg. e pp. 133 e segg.

<sup>209</sup> Numerosi sono anche i casi in cui si ha perfetta bipartizione del verso, con l'interposizione incidentale o parentetica di estensione pari alla misura dell'emistichio: cfr. ad es. (*glorioso senato*) in *di solenne*. (l 20, 6); (*mi-*

pieno titolo, data la frequenza con cui simili esiti sono ricercati; l'effetto è sovente quello di una cesura decentrata, e tipicamente anticipata:

II 38, 5	
La tigre, che su l'elmo ha per cimiero,	2-6
IV 44, 7	
che, se in petto mortal pietà risiede,	1-3-6-8
V 33, 2	
narra (e 'l caso in narrando aggrava molto)	1-3-6-8
VI 100, 5	
Io (ché questa mi par sicura sede)	1-3-6-8
VII 32, 1	
– O tu, che (siasi tua fortuna o voglia)	2-4-8

Di nuovo segnalo una tipologia i cui effetti ritmici torneranno pertinenti nel paragrafo successivo: l'espansione dell'inciso potrà esser tale da esondare nel verso seguente, intensificando palesemente, nella sequenza, i tagli asimmetrici imposti da punteggiatura, sintassi e confini metrici dell'endecasillabo, e si noti in questi esempi la duplice forza (ancora una volta, dialettica e dinamica) dell'inarcatura sintattica esterna all'inciso e di quella infrasintagmatica ad esso interna:

VI 56, 6-7	
ed onorata fu, ne la ruina	4-6
de l'alta patria sua, come reina	2-4-6-7
VII 100, 1-2	
Il simulacro ad Oradin, esperto	4-8
sagittario famoso, andonne e disse:	3-6-8
IX 98, 5-6	
o pur, sopravanzando al suo disfatto	2-6-8
campo, la vita in sicurezza porre.	1-4-8
XII 70, 5-6	
ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede	2-4-6-8
la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.	2-3-6-8
XIII 12, 1-2	
Il mago, poi ch'omai nulla più manca	2-6-7-9
al suo disegno, al re lieto se 'n riede:	2-4-6-7

---

*serabile mostro) in sella assiso, (IX 70, 6); ma se tu cadi (tolga il Ciel gli augùri), (XII 8, 4); né s'assecura (e presso l'arco ha l'asta) (XX 68, 3)*

Talora le segmentazioni sono plurime, e conseguenza inevitabile è una linea intonativa sincopata e fortemente pausata; in questi casi, quasi per necessità, si isolano generalmente quattro nuclei sintattici e accentuali, sì che la pausa centrale compare ma viene contemporaneamente marcata e attenuata dalla moltiplicazione delle interruzioni sintattiche. Particolare, e relativamente inusuale (si pensi alla scarsità di casi simili nel *Furioso*<sup>210</sup>) è l'introduzione ad alcuni discorsi diretti:

Il 4, 1	
Io, quanto a me, ne vegno, e del periglio	1-4-6
Il 21, 3	
- Narra – ei le dice – il tutto; ecco, io commetto	1-4-6-7
VII 49, 6	
e: – Troppo – dice – al mio dover mancai;	2-4-8
VII 51, 5	
– Recami – grida – l'arme – al suo scudiero	1-4-6
XVI 21, 3	
– Volgi – dicea – deh volgi – il cavaliere	1-4-6

In questi esempi si nota molto bene come Tasso esplicitamente incrementi le soste e ritardi il ritmo del verso, cadenzandone il passo e forzando la scomposizione delle linee della frase, in contesti in cui una disposizione più usuale non avrebbe minato la regolarità del verso e avrebbe anzi garantito – magari – una più regolare e ordinata bimembratura dell'endecasillabo<sup>211</sup>.

Casi come questi sono strettamente legati a quell'ampia strategia tassiana di forti torsioni sintattiche, di "pervertimento de l'ordine" "asprezza de la composizione", di "trasportazione de le parole", di "perturbar l'ordine naturale"<sup>212</sup> dei costituenti della frase; strategia che, pro-

<sup>210</sup> Ad una rapida ricerca, mi pare che gli unici casi ariosteschi assimilabili a quelli tratti dalla *Liberata* siano: - *Non so (disse ella) s'io v'ho, che la morte* (XI 57, 3); - *Io son (disse) Marfisa: - e fu assai questo*; (XX 4, 7); - *Fa, Dio (disse ella), se son sogni questi*, (XXV 67, 7); ad ogni modo, gli ultimi due esempi tassiani proposti a testo dimostrano una pianificazione sintattica volutamente più mossa, con la divisione tra *verba dicendi* e, rispettivamente, destinatario e soggetto.

<sup>211</sup> I possibili versi \* e dice: «*troppo al mio dover mancai*, oppure \* – *Recami l'arme – disse al suo scudiero* avrebbero naturalmente mantenuto un passo regolare, ed anzi avrebbero avuto il medesimo profilo accentuativo delle versioni realizzate da Tasso; la ragione di una tale opzione, dunque, non è latamente metrica né strettamente semantica (non ravviso particolari effetti di intensificazione o di enfasi) ma, a mio modo di vedere, tutta ritmico-melodica.

<sup>212</sup> Le citazioni sono tratte da *DPE*, pp. 660-670, *passim*. La questione della *dispositio* è centrale nella riflessione tassiana, e relativamente conflittuale; mi limito qui a ricordare la celebre lettera del 14 giugno 1575 a Scipione Gonzaga, in cui citando modelli teorici quali "Demetrio ed altri che parlan de lo stile" Tasso arriva ad sostenere

prio “perch’ella s’allontana da l’uso commune” e “perché al magnifico dicitore non si conviene una esquisita diligenza”, è affatto consona alla magnificenza del poema eroico. Come giustamente avverte Soldani, le figure di inversione non costituiscono affatto, autonomamente, un fenomeno nuovo nella tradizione italiana<sup>213</sup>; ciò che importa davvero, oltre all’indubbia insistita asprezza di alcune costruzioni, sono ovviamente la frequenza e la sistematicità con cui determinate costruzioni compaiono nel poema a sommuovere la *dispositio*, all’interno oltretutto di sequenze fortemente connotate in direzione “eroica” da fenomeni differenti, su tutti – naturalmente – l’*enjambement*. Sul piano della melodia dell’enunciato, se è stato rilevato che la concezione petrarchesca del ritmo è molto libera, con grande flessibilità intonativa e di pausazione, è però vero che il petrarchismo cinquecentesco tende a immobilizzare la varietà ritmica del modello in schemi ricorrenti, a dominante bipartita e con gli accenti principali cadenti quasi sempre sulla quarta o sulla sesta sede. Per ciò che riguarda il singolo fenomeno delle inversioni, in Tasso la diffusione capillare e sistematica di tali figure di scompaginamento dell’*ordo verborum* ha sovente un effetto lievemente discordante rispetto al petrarchismo bembiano imperante, e con ogni probabilità proprio questa grande flessibilità della disposizione dei costituenti all’interno del verso, evidentemente ispirata ai movimenti della sintassi epica latina e virgiliana soprattutto, sarà tra le cause dell’avversione di quanti accuseranno Tasso d’esser stato “aspetto anzi che no”<sup>214</sup>. Basti pensare ad una tra le principali obiezioni che gli rivolge il de’ Rossi:

Il *Goffredo* [...] non ha né belle parole né bei modi a mille miglia quanto il *Furioso*, e l’une e gli altri oltre ogni natura di favellare, e con legatura tanto distorta, aspra, sforzata e spiacevole che udendole recitare ad altrui rade volte s’intende, e ci bisogna prendere ilbro in mano e leggerle da per noi, essendo elle tali che non basta il suono e la voce, ma per comprenderle bisogna veder la scrittura, e qualche volta non è assai.<sup>215</sup>

---

che “molte de le figure del parlare, ch’essi attribuiscono come proprie a la forma magnifica di dire, non sono state ricevute da la lingua vulgare”, ponendo la domanda retorica “chi direbbe *transtra per* [formula virgiliana] che non paresse schiavone?”, LP XLVII, p. 451. Per l’importanza della lettera nel processo di progressiva ammissione della necessità per lo stile magnifico in lingua vulgare di muovere verso i territori del mediocre o dell’ornato, cfr. almeno Raimondi 1980, Grosser 1992, p. 240 segg., Afriso 2001, p. 142 e segg.

<sup>213</sup> Soldani 1999, pp. 235-37.

<sup>214</sup> LP XXVII, p. 228.

<sup>215</sup> Bastiano de’ Rossi, *Difesa dell’Orlando furioso dell’Ariosto contra ’l Dialogo dell’epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima*, p. 64. Per la polemica che coinvolse i sostenitori dell’Ariosto a quelli del Tasso (“non si trattò di una gara di ingegni, come ingenuamente pensavano i contendenti, ma di una baruffa pedantesca che a ripercorrerla integralmente [...] provocherebbe un sentimento di sconforto e di uggia”, Gigante 2007, p. 215), cfr. almeno Sberlati 2001, Gigante-Sberlati 2003 e il recente contributo di Jossa 2011, con relative bibliografie.

Costruzioni di tal genere sono assai frequenti nel poema, e sono state approfonditamente studiate, da una prospettiva retorico-sintattica, da Soldani, per cui non mi dilungherò nella distinzione di tipologie differenti su basi sintattiche<sup>216</sup>; il fenomeno tende però ad avere notevoli ricadute anche sul piano prosodico e intonativo, poiché l'esito, nella maggior parte dei casi, è appunto di grande rallentamento e di moltiplicazione dei punti di tensione ritmica interni al verso. In particolar modo, credo che due tipi di configurazione del verso abbiano dirette conseguenze sul piano ritmico: da un lato le costruzioni "a cornice" (sul modello *acb*, naturalmente estensibile a più elementi) e dall'altro, a maggior ragione, quelle più libere ma caratterizzate da un aumento dei termini coinvolti, che portano a segmentare il verso in quattro o cinque sintagmi, ciascuno dotato di una qualche autonomia prosodica.

Come è opportuno, ecco qualche esempio, che chiarirà ciò cui alludo: in primo luogo, alcuni casi di costruzioni 'a tre', con due elementi di sintagma agli estremi del verso ed un terzo costituente nella parte centrale (che, come si vede, può essere più o meno estesa, ma su cui quasi inevitabilmente cade l'accento di 6<sup>a</sup>, mentre a seconda che il sintagma conclusivo sia a uno o due elementi vi sarà o meno un ulteriore accento di 7<sup>a</sup> o di 8<sup>a</sup>):

II 24, 6	
per man di miscredenti ingiuriosa.	2-6
III 28, 7	
ma calca l'impedisce intempestiva	2-6
V 3,4	
che siede del mio regno in su 'l confine.	2-6
IX 2, 2	
per industria sapea de' suoi consorti	3-6-8
XIV 8, 2	
ne la gloria sarai de' trionfanti;	3-6
XVI 57, 6	
e le mamme allattàr di tigre ircana.	3-6-8
XIX 32, 2	
e sdegna ne gli inermi esser feroce;	2-6-7

Il medesimo assetto 'a cornice' può coinvolgere un numero maggiore di elementi, attardando ulteriormente il passo del verso e complicandone senza dubbio la linearità:

III 71, 2	
avea tutti del giorno i raggi spenti,	2-3-6-8
IV 54, 6	

<sup>216</sup> Cfr. Soldani 1999, pp. 235-67.

le luci io rivolgea di pianto asperse, V 85, 6	2-6-8
s'era del lor partir Goffredo accorto, VII 87, 5	1-4-6-8
Le labra il crudo per furor si morse, <sup>217</sup> XIX 7, 3-4	2-4-8
né la sete ammorzar crede de l'ire	3-6-7
se n'esce stilla fuor per l'altrui mano;	2-4-6-9

“Dal punto di vista prosodico, per ovvie ragioni di distribuzione ritmica del materiale lessicale, si avranno di solito clausole di 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> quando gli elementi coinvolti dall'iperbato sono tre, di 8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> quando sono quattro”<sup>218</sup>. Non dissimili sono quegli endecasillabi, fitti di accenti, che sono ‘semplicemente’ molto mossi, senza avere una struttura evidentemente a cornice; questi versi, caratterizzati da una relativa autonomia dei costituenti fonologici, sono sovente lentissimi e ambigui, e in un certo senso il rallentamento provocato dalla complicazione delle gerarchie sintattiche fa sì che questi versi risultino a volte talmente segmentati da rendere molto difficile optare per una posizione certa di cesura, per lo meno su basi – appunto – sintattiche<sup>219</sup>.

V 14, 4	
di scettri altezza invidiar degg'io;	2-4-8

<sup>217</sup> È interessante notare come le inversioni ‘latineggianti’ con verbo in punta di verso, fossero considerate come connotate stilisticamente. Lodovico Dolce, ad esempio, fautore di una poetica opposta a quella tassiana, del tutto orientata verso la piacevolezza e l’armonia e contraria al latinismo, ne condannava apertamente un uso troppo diffuso nel suo *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a mutamenti e diversi ornamenti dell’Ariosto*: “Non minore difficoltà ci rimane in dire del verbo, essendo che alcuni di non piccola autorità, seguitando il costume latino, l’hanno posto per lo più nel fine della clausula [...] Non di meno se consideriamo il diverso corso che naturalmente ha la volgar lingua dalla latina, essendo giudici le nostre orecchie, apparisce assai chiaro che questo apporta più tosto durezza che ornamento [...] Bisogna adunque in questo havere una somma avvertenza: e ponendo i verbi, quando le orecchie lo ricercano, nel fine d’alcuna clausula, non esser troppo frequenti”, Venezia, appresso Gio. Battista e Marchio Sessa, cc. 3v-4r, ma cito da Afribo 2001, pp. 152-53. Il Tasso, per contro, già all’altezza dei primi *Discorsi*, scriveva che “il trasportare alcuna volta i verbi contro l’uso comune, benchè di rado, porta nobiltà all’orazione”, DAP, p. 399.

<sup>218</sup> Soldani 1999, p. 261 n. 27.

<sup>219</sup> Certamente in ciascuno dei versi proposti si può riscontrare una qualche pausa sintagmatica nella zona centrale dell’endecasillabo, all’altezza delle sedi più usuali (4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>); è però costantemente minata la possibilità di stabilire delle gerarchie tra le diverse pause indotte dal movimento tortuoso e irregolare della sintassi, per cui l’effetto di diffuso rallentamento finisce per appiattire il rilievo (comunque, ribadisco, non strutturale) della pausa centrale. È questo, credo, un ulteriore argomento a sostegno della non pertinenza del concetto di cesura “*in senso prosodico stretto*” (Menichetti 1993, p. 463) nell’endecasillabo italiano.

V 64, 5-6	
Rivolger le sue forze ove contrasto	2-6-7
men duro trovi al fin si riconsiglia,	2-4-6
IX 84, 5	
Senso aver parve e fu de l'uom più umano	1-4-6-8
il ferro, ...	
XIII 1, 5-6	
onde a i Franchi impedir ciò che dispensa	1-3-6-7
lor di materia il bosco egli procura,	1-4-6-7
XVII 33, 5-6	
e mescolato il novo sdegno in guisa	4-6-8
co 'l natio dolce in quel bel volto s'era,	3-4-(6)-8
che vigor...	
XVII 84, 3	
con lei del suo signor vendetta faccia:	2-6-8

Talora – molto spesso, in verità – accade che l'ambiguità di versi così frammentati dipenda anche dall'essere implicati in *enjambements*: in questi casi gli effetti di “tardità”, rallentamento e complicazione risultano ulteriormente amplificati, come facilmente prevedibile. La peculiarità di queste figure deriva appunto dal fatto che l'*ordo artificialis* è talmente esasperata da appiattare e confondere i rapporti gerarchici tra i diversi costituenti, sì che l'impressione di lentezza è quasi costretta da tale ambiguità e dalla necessità di ricomposizione di una *dispositio* lineare: qualora intervenga la pausa forte di fine verso, dilatando ulteriormente lo spazio su cui sono distribuiti gli elementi logici che costituiscono l'enunciato, quella ricomposizione si fa ancora più complessa e richiede maggiore attenzione<sup>220</sup>.

In conclusione, prima di approfondire con maggior cura gli effetti ritmici imposti dalle frequenti inarcature, mi pare significativo riportare alcune acute considerazioni di Praloran a proposito del verso petrarchesco; considerazioni che paiono del tutto applicabili anche al verso della *Liberata*:

sono tre i principali modi petrarcheschi per frenare la velocità del verso:

a) agendo sull'ordine delle parole e creando plurimi costituenti fonologici dotati ognuno di forte autonomia,

<sup>220</sup> Attenzione che, naturalmente, da Tasso è pretesa: cfr. le considerazioni di Afrifo 2001: “si pensi [...] al desiderio tassiano di avere un lettore di stampo tucidideo [...] prosecuzione ideale di un medesimo arco che possiamo far cominciare dal Petrarca di una *familiare* a Francesco dei Santi Apostoli, quando pretende per la sua poesia un lettore che si concentri e si affatichi sul testo”, p. 176.

- b) accrescendo mediamente il numero degli ictus per verso fino a superare frequentemente il numero di cinque che rappresentava, con qualche rarissima eccezione, il limite massimo della lirica precedente,
- c) aumentando, grazie alla sinalefe, il numero delle posizioni sillabiche e dunque delle parole contenute dal verso.<sup>221</sup>

Sostituendo al punto b) la “lirica precedente” con la “tradizione narrativa precedente”, questi tre punti risultano perfettamente sovrapponibili all’interpretazione del verso tassiano che sto cercando di proporre. Ancora una volta, dunque, bisogna tornare ad un punto chiave, a quello che forse è il problema maggiore che il Tasso teorico dello stile deve affrontare, ovvero la necessità del compromesso con la più alta tradizione lirica, che sola gli può fornire gli strumenti formali per realizzare l’ambizioso progetto della magnificenza stilistica; e certo appare inevitabile che sia la linea Petrarca-Bembo-Della Casa a offrirsi come utile modello, anche melodico, di costruzione del verso.

#### 2.3.4. Enjambement e ricadute sul ritmo

Ho finora accennato in più luoghi al ruolo decisivo che l’*enjambement* svolge nell’economia stilistica della *Liberata*, anche solo muovendo da una specola prosodica: la grande varietà ritmica con cui Tasso adopera la sua tastiera melodica è anche frutto del sistematico utilizzo delle inarcature, che intervengono a complicare pressoché ogni figura retorico-sintattica presente nel poema<sup>222</sup>, incrementando le pause intonazionali soprattutto nelle immediate vicinanze della fine del verso e amplificando gli effetti dinamici e contrappuntistici costitutivi di questo stile. Mi sono soffermato a lungo su questo aspetto anche nei paragrafi precedenti, adducendo talora esempi di coppie di versi e non di soli versi singoli, proprio per rendere già manifesta la potenza del fenomeno e l’incidenza determinante sul ritmo e sul passo dell’endecasillabo.

A dimostrazione dell’assoluta centralità dell’*enjambement* nel sistema stilistico tassiano valga il fatto che uno dei più importanti saggi novecenteschi dedicati specificamente al fenomeno è appunto imperniato su tale stilema nella *Liberata*; e nello stesso intervento Fubini addirittura attribuisce – significativamente, a mio parere – a Tasso il conio del termine italiano “inarcatura”, per quanto la tesi non sia supportata da evidenze testuali e anzi abbia costi-

---

<sup>221</sup> Praloran 2003, pp. 181-82

<sup>222</sup> Cfr. ad es. il denso e più volte da me citato studio di Soldani, in cui costantemente le varie figure sono analizzate prima nella loro disposizione all’interno del verso singolo e poi nel distico inarcato.

tuito un piccolo ‘caso’ nella metricologia italiana del dopoguerra<sup>223</sup>. Ad ogni modo, tra tutti gli strumenti stilistici tassiani senza dubbio l'*enjambement* ha sempre goduto di una discreta fortuna e di una certa potenza suggestiva presso la critica, che ne ha spesso sottolineato la funzione di “mezzo espressivo di rilievo”<sup>224</sup>; tale fortuna è certo giustificata anche dal fatto che l'inarcatura è facilmente – e non senza ragione – eleggibile a paradigma dell'intero stile tassiano: “uno dei maggiori strumenti di orchestrazione degli effetti è la fusione dell'endecasillabo nella strofe [...] L'*enjambement* si fa massima manifestazione del fluire melodico ma anche metodo per la creazione di quinte successive di sonorità [...] è simbolica di tutto l'atteggiamento poetico del Tasso, che esige la legge nell'atto medesimo in cui la nega”<sup>225</sup>.

Anche in virtù di tale fortuna critica, prima di entrare nel dettaglio della mia analisi su alcuni rilevanti effetti ritmici dell'inarcatura, mi pare opportuno cercare di delimitare un poco i confini del fenomeno e di provare a chiarire cosa effettivamente io intenda per *enjambement*<sup>226</sup>. Come già avverte Menichetti, è pressoché impossibile affrontare l'inarcatura senza adottare criteri di distinzione che si basino sulla funzione grammaticale dei termini coinvolti a cavallo della pausa di fine verso<sup>227</sup>; e così, in effetti, fanno i due studi recenti che più da vicino si occupano della questione, ovvero l'analisi del primo canto del poema offerta da Michele Bordin e l'ampio repertorio accuratamente stilato da Maurizio Vitale. Il primo saggio dichiara di muovere dalle classificazioni, di volta in volta leggermente variate, proposte da Pietro Beltrami in differenti interventi<sup>228</sup>; in verità, poi, operativamente si limita a proporre queste tre categorie:

<sup>223</sup> Cfr. Fubini 1957, Cremante 1967 p. 377, De Girolamo 1983, p. 53 n. 15, Menichetti 1993, pp. 481-83.

<sup>224</sup> Chiappelli 1957, p. 114

<sup>225</sup> Fortini 1999, p. 62.

<sup>226</sup> Potrà sembrare una questione oziosa e di ovvia risoluzione, ma, a ben vedere, così non è; basti pensare al fatto che il vuoto teorico relativo all'inarcatura denunciato, ad esempio, sia da Cremante 1967 che da De Girolamo 1983 è di fatto rimasto incolmato; come di consueto in tale ambito, preziosa e accurata è la trattazione di Menichetti 1993, pp. 477-505, che comunque segnala come “purtroppo difetti una qualsiasi indagine complessiva su questo così frequente e significativo procedimento di tutta la nostra tradizione: un'indagine che [...] vorremmo ricca di distinzioni e osservazioni formali e tale da non dar l'impressione di proiettare sull'inarcatura l'intuizione – o peggio – l'immagine preconfezionata della personalità stilistica dell'autore esaminato per poi trovarne conferma nel suo modo di maneggiare la figura: le due *démarches* dovrebbero integrarsi, sostenendosi e correggendosi mutuamente”, p. 504.

<sup>227</sup> Menichetti 1993, p. 487.

<sup>228</sup> Bordin 1993, p. 137; Beltrami propone una classificazione di tipo sintattico-grammaticale che prevede dieci diverse tipologie operative, poi ridotte a otto nel suo manuale *La metrica italiana*; mi limito a riportare quest'ultima versione: “1. aggettivo / sostantivo [e viceversa]; 2. avverbio / termine cui si riferisce [e viceversa]; 3. locuzione avverbiale / termine cui si riferisce [e viceversa]; 4. predicativo / termine cui si riferisce [e viceversa]; 5. predicato nominale / copula [e viceversa]; 6. divisione di forme verbali perifrastiche; 7. preposizione, pronomi relativi, con-

1. *enjambement* “tra nome e aggettivo (e viceversa)”
2. *enjambement* “con predicato ad inizio del verso successivo”
3. *enjambement* “con costrutto preposizionale *di* ad inizio del verso successivo”

Scorrendo gli esempi proposti nell'articolo, le tre tipologie risultano internamente disomogenee: la classificazione proposta, in ogni caso, sconta il fatto di essere testimonianza embrionale di un'analisi purtroppo arrestatasi ad una fase assai precoce.

Il regesto delle inarcature offerto da Vitale, ad ora il più ampio dedicato al fenomeno nella *Liberata*, è prova coerente e affidabile: propongo una piccola tabella riassuntiva delle varie tipologie, segnalando l'indicazione proposta dal critico in merito all'intensità e adducendo solo due esempi per categoria, tra i moltissimi proposti<sup>229</sup>:

1		aggettivo / sostantivo	forte	I 22, 1-2 già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido nativo noi (se 'l creder mio non erra), VI 30, 5-6 Si scote allor Tancredi, e dal suo tardo pensier, quasi da un sonno, al fin si desta,
2		sostantivo / aggettivo	meno forte di 1.	I 73, 3-4 l'arme percote e ne trae fiamme e lampi tremuli e chiari, onde le viste offende. IX 74 7-8 già se 'n venia per emendar gli errori novi con novi mertì e novi onori.
3		preposizione / elemento retto	molto forte	II 50, 3-4 ma discordo io da voi, né però senza alta ragion del mio parer m' appago. XVI 31, 7-8 Si chiuderebbe e sotto il mare e dentro il foco per celarsi, e giù nel centro.
4		aggettivo determinativo o interrogativo / sostantivo	molto forte	VI 15, 1-2 ch'un cavalier, che d'appiattarsi in questo forte cinto di muri a sdegno prende, XVIII 98, 7-8 Tagliate, amici, a le mie spalle or questo ponte, ché qui non facil preda i' resto.--

giunzione, articolo a cavallo del limite di verso; 8. Costrutto preposizionale a cavallo del limite di verso”, Beltrami 1991, pp. 56-57, ma cito da Bordin 1993, p. 137 n. 9. Comunque cfr. Beltrami 1981, p. 89.

<sup>229</sup> Vitale 2007, pp. 161-72

5	a	aggettivo possessivo / sostantivo	molto forte	I 52, 5-6 Taccia Argo i Mini, e taccia Artù que' suoi erranti, che di sogni empion le carte; XVI 69, 7-8 né più il palagio appar, né pur le sue vestigia, né dir puossi: --Egli qui fue.--
	b	sostantivo / aggettivo possessivo	molto meno forte di 5.a	I 9 5-6 e fondar Boemondo al novo regno suo d'Antiochia alti principi mira, XII 10, 7-8 e: -- Lodato sia tu, -- disse -- che a i servi tuoi volgi gli occhi e 'l regno anco mi servi.
6		aggettivo numerale / sostantivo	molto forte	V 44, 7-8 Marte, e' rassaembra te qualor dal quinto cielo di ferro scendi e d'orror cinto. XV 55, 7-8 e da una larga vena, e con ben mille zampilletti spruzzar l'erbe di stille.
7	a	participio passato / ausiliare	forte	VII 26, 3-4 ma de la donna sua, quand'ella vegna offesa pur, far la vendetta giura. XVII 46, 7-8 Ma qual sia la mia ingiuria, a lungo detta saravvi; or tanto basti: io vuo' vendetta.
	b	ausiliare / participio passato	meno forte di 7.a	I 11, 2 Ma poi ch'ebbe di questi e d'altri cori scòrti gl'intimi sensi il Re del mondo, XVI 46, 7-8 quelle ch'a mille antichi in premio sono negate, offrire a novo amante in dono!
8	a	verbo servile / infinito retto	forte	VI 86, 7-8 perché per breve spazio non potrolle sostener, benché sia debile e molle? XV 27, 5-6 son esse atte al produr, né steril pote esser quella virtù che 'l sol n'infonde.--
	b	infinito retto / verbo servile	meno forte di 8.a	II 65, 1-2 E la sua mente è tal, che s'appagarti vorrai di quanto hai fatto in guerra tuo, V 63, 1-2 Né impedimento alcun torcer da l'orme pote, che Dio ne segna, i pensier santi.
9	a	predicato / soggetto	forte	V 40, 1-2 Tal ei parlava, e le parole accolse

				Tancredi, e più fra lor non si ritenne, XIX 36, 1-2 In disparte giacea (qual che si fosse l'uso a cui si serbava) eccelsa trave,
	b	soggetto / predicato	meno forte di 9.a	Il 8, 3-4 non rivide l'immagine dov'ella fu posta, e invan cerconne in altro lato. IX 40, 7-8 a Gilberto, a Filippo, Ariadeno toglie la vita, i quai nacquer su 'l Reno;
10	a	complemento oggetto / verbo reggente	media intensità	IV 8, 5-6 Mentre ei parlava, Cerbero i latrati ripresse, e l'Idra si fe' muta al suono; VI 91, 3-4 Erminia intanto la pomposa vesta si spoglia, che le scende insino al piede,
	b	verbo reggente / com- plemento oggetto	media intensità	Il 48, 5-6 Sovr'a i nostri guerrieri a te concedo lo scettro, e legge sia quel che comandi. --
11	a	reggente (aggettivo, no- me, verbo) / complemen- to "di + ..."	di qualche intensità	III 2, 5-6 o tardar Borea allor che scote il dorso de l'Apennino, e i legni in mare affonda. VI 1, 5-6 ed han munite d'arme e d'istrumenti di guerra verso l'Aquilon le mura,
	b	complemento "di + ..." / reggente (aggettivo, no- me, verbo)	di qualche intensità	III 63, 1-2 V'è Guelfo seco, e gli è d'opre leggiadre emulo, e d'alto sangue e d'alto stato; VII 28, 3-4 Segue Tancredi lui che del gran zio messaggio stima, e crede al parlar finto.
12	a	complemento indiretto / verbo		I 11, 7-8 giù i decreti del Ciel porta, ed al Cielo riporta de' mortali i preghi e 'l zelo.
	b	avverbio / verbo		V 25, 5-6 Loco è nel campo assai capace, dove s'aduna sempre un bel drappello eletto,
	c	"andare" o "venire" / ge- rundio		XII 34, 7-8 Mi gitto a nuoto, ed una man ne viene rompendo l'onda e te l'altra sostiene.
	d	elementi di una locuzione		X 48, 7-8 quando il mago gli disse: -- Or vuoi tu darli agio, signor, ch'in tal materia parli?

Anche un solo rapido sguardo ai numerosi esempi proposti a testo mostra come da un lato Vitale tenda a considerare *enjambements* quasi esclusivamente le “inarcature infrasingmatiche”<sup>230</sup>, ovvero la separazione attraverso la pausa metrica di due o più membri di un sintagma coesivo<sup>231</sup> che nella stragrande maggioranza dei casi restano vicini, in posizione d’innescio e di riporto; dall’altro, non si può non notare come di tanto in tanto, con maggiore frequenza tra i casi che vedono verbi coinvolti, risultino inventariati anche esempi più complessi, in cui il termine in *rejet* è dislocato a destra nel secondo verso, in sequenze caratterizzate da un’*ordo* particolarmente *artificialis* e dunque ulteriormente ‘rallentate’. Altro rilievo indispensabile è che, quando si valuta l’intensità delle inarcature per categorie così ampie, non possono non intervenire per necessità una quota di soggettività ed una qualche approssimazione, per esigenze tassonomiche: ad esempio, a me pare più intenso un caso come “per acquistar di breve suono un grido / vulgare e posseder barbara terra” (I 22, 5-6), con l’*enjambement* che incide un sintagma sostantivo / aggettivo, rispetto a “In van cerca invaghirlo e con mortali / dolcezze attrarlo a l’amorosa vita” (V 62, 1-2), appartenente ad una categoria che Vitale sente come più forte (aggettivo / sostantivo), poiché nel primo caso l’aggettivo, imprevisto (il verso sarebbe parso compiuto già così), ha una funzione spiazzante, alimentata dalla sdrucchiola e dallo spazio atono che ne isola la posizione di *rejet*, mentre nel secondo l’intonazione sospensiva risulta in qualche modo più attesa, per completare una frase avviata. Ugualmente, anche esempi della stessa tipologia possono essere molto differenti, nell’intensità e nell’effetto ritmico prodotto dall’inarcatura, poiché variabili pressoché infinite intervengono di volta in volta<sup>232</sup>. Sul piano ritmico-prosodico, per esempio, i versi che seguono sono radicalmente differenti, per quanto l’inarcatura coinvolga termini di eguali classi grammaticali, e a concorrere alla diversità agiscono elementi di *dispositio*, la diversa posizione delle dittologie a cavallo dell’inarcatura, il diverso corpo sillabico dei termini in gioco, la posizione delle pause sintagmatiche interne al verso...

#### IV 62, 1-2

<sup>230</sup> Menichetti 1993, p. 479.

<sup>231</sup> O, con Cremante 1967, di un “sirrema”, p. 378.

<sup>232</sup> Cfr. Menichetti 1993, p. 487: “la lunghezza delle parole e/o dei sintagmi direttamente implicati, l’estensione dell’innescio e del riporto (spesso non costituiti da quelle sole parole o sintagmi), l’intensità di eventuali pause contigue, la coincidenza o meno dell’innescio e del riporto con la cesura (nei versi in cui c’è), l’intreccio e la forza delle anastrofi e degli iperbatì nella zona interessata, il grado di apparente compiutezza logico-sintattica del primo verso [...], la dimensione dei versi [...], il fatto di passar sopra al solo limite del verso oppure anche a una giuntura interstrofica (per es. al congiungimento di una terzina con un’altra) o ad una partizione interna alla strofe [...], e così via”.

...i superbi e gli empi calchi, per questa man che 'l dritto aita.	1-4-6-8
VIII 9, 1-2	
...il qual con tanti uomini armati ad assediarvi mosse,	1-4-8
I 34, 3-4	
...e 'l militare applauso, in volto placido e composto.	2-4-6

Per ciò che riguarda la valutazione stilistica del fenomeno, inoltre, e non la sola classificazione tipologica, bisogna tenere conto del contesto storico-letterario in cui è inserito un testo; Afribo ha debitamente dimostrato, con grande dovizia d'esempi dalla trattatistica coeva, come una concezione troppo restrittiva dell'inarcatura, considerata essenzialmente nella sua forma di rottura 'infrasingmatica', se applicata al tardo Cinquecento rischi di "avere una pertinenza troppo ristretta, finendo così per escludere altre manifestazioni facenti parte anch'esse dell'asincronia tra metro e sintassi, parte fondamentale a sua volta del grande insieme della *gravitas*. [...] inarcature forti e inarcature deboli – generalmente immeritevoli del nome di inarcatura – conseguenza, quest'ultime, di un 'periodo lungo' come lo chiama il Tasso [...] sono sentite, nell'orecchio e nella sensibilità di qualsiasi teorico e scrittore cinquecentesco favorevole o contrario a questa figura, vicine e correlate"<sup>233</sup>.

Tenendo conto di questo avvertimento, per le finalità della mia analisi io intendo rinunciare a una rigida applicazione di categorie grammaticali, cercando di guardare al fenomeno dell'inarcatura da una prospettiva essenzialmente ritmica; per far questo, adotterò due macro-categorie proposte da Menichetti che mi paiono di grande utilità operativa e che permettono, a mio modo di vedere, una sufficiente elasticità interna, tale da consentire uno sguardo il più possibile fluido e dinamico su una materia che fluida e dinamica appare.

In primo luogo, mi sembra opportuno accennare *in primis* alle "inarcature sintattiche"<sup>234</sup>, di cui già diversi esempi ho proposto nel corso di queste pagine; con tale formula alludo alla disposizione su versi differenti di termini grammaticalmente collegati, ma non adiacenti in posizione di innesco / riporto, bensì separati dall'intersezione di incidentali di varia misura o da fenomeni di alterazione dell'*ordo naturalis*. Menichetti distingue tra tre diversi gradi di intensi-

<sup>233</sup> Afribo 2001, p. 167; cfr. anche le pertinenti considerazioni di Cremante 1967, pp. 386: "all'interno di una partitura orientata secondo i propositi della 'gravità' [...] sarà davvero del tutto plausibile, allora, riscontrare che il 'circondamento' della sentenza non rimane sempre circoscritto ai due membri sirrematici separati dalla pausa del verso, ma interessa una porzione metrica o strofica più ampia, riguarda l'*ordo verborum* di tutta quanta la superficie sintattica dei versi *enjambants*".

<sup>234</sup> Cfr. Menichetti 1993, pp. 478-80 e 490-91.

tà: comincio con due esempi rispettivamente di grado “basso” e “medio” e segnalando in corsivo i sintagmi divisi:

XIX 87, 1-2	
<i>Questi</i> (che che lor mova, odio o disegno)	1-4-6-7
<i>han conspirato</i> , e l'arte lor fia tale:	1-4-6-8
VIII 40, 3-4	
mentre <i>gli spirti</i> amando in Ciel felici	1-4-6-8
<i>godon</i> perpetuo bene e glorioso.	1-4-6

I due versi presentano entrambi un nesso soggetto / predicato, nel primo caso separato da un inciso che occupa una parte molto ampia del primo verso, nel secondo esempio diviso da una subordinata implicita che avrebbe potuto tranquillamente essere isolata dalla punteggiatura come incidentale; l'effetto sull'intonazione, in ogni caso, è molto simile, dato che la sospensione tra i due versi è in fin dei conti assimilabile a quella abituale, tra verso e verso<sup>235</sup>. Per la nostra sensibilità, questi due esempi (così come, d'altro canto, quegli “incatenamenti che collimano con giunture sintattiche importanti” che giustamente Menichetti sconsiglia di considerare come inarcature “se non eventualmente precisando che il termine viene usato in senso estensivo”<sup>236</sup>) sarebbero a fatica annoverabili tra gli *enjambements*, e in effetti casi simili compaiono solo molto di rado nei registi di Vitale e Bordin; ma senza dubbio all'orecchio tardo-cinquecentesco dovevano apparire come pertinenti a quegli effetti di “tardità” di cui Tasso a lungo discute nei due *Discorsi*. Ancora una volta, una diretta citazione sarà eloquente, e si noti come “il senso che sta largamente sospeso” sia significativamente proposto dal Tasso come primo tra gli strumenti propri dello stile magnifico, all'inizio del quinto libro dei *Discorsi del poema eroico*:

io dico che la lunghezza de' membri e de' periodi, o de le clausole che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico non solo ne la prosa, ma nel verso ancora [...] è cagione di grandezza ancora il senso che sta largamente sospeso: perché avviene al lettore com'a colui il qual camina per le solitudini, al quale l'albergo par più lontano quanto vede

---

<sup>235</sup> Riporto ancora un avvertimento di Menichetti: “da alcuni studiosi attenti più alla natura della relazione grammaticale fra i termini coinvolti che alla distribuzione e al peso delle pause, esso è talvolta esteso anche a casi in cui, trasponendo mentalmente in prosa il testo, il punto corrispondente alla fine del verso ben tollererebbe o anzi suggerirebbe una intonazione sospensiva e/o una pausa [...] è ovvio che se si eccede in questa direzione, dato che ogni testo costituisce un'unità le cui parti sono sempre interrelate da rapporti di senso e di sintassi, si finisce per vedere inarcature dappertutto, riducendo così l'utilità discriminante del vocabolo”.

<sup>236</sup> Menichetti 1993, p. 480.

le strade più deserte e più disabitate; ma i molti luoghi da fermarsi e da riposarsi fanno breve il camino ancora più lungo. [...] I versi spezzati, i quali entrano l'uno ne l'altro, per la medesima cagione fanno il parlar magnifico e sublime.

Le cosiddette inarcature sintattiche sono dunque figure ampiamente ascrivibili all'ambito della magnificenza, e, come è lecito attendersi, gli esempi proposti da Tasso sono tutti tratti da Petrarca e Della Casa<sup>237</sup>, ovvero da quella linea di lirica alta che sola poteva fornire un modello per la nuova poesia eroica. Bisogna notare come “il senso che sta largamente sospeso”, ovvero “la lunghezza de' membri e de' periodi”, sia stilema rubricato come differente da quello dei “versi spezzati”, se pur concorde nell'effetto complessivo; esempi di rotture infrasintagmatiche, evidentemente considerate come stilemi particolarmente aspri, sono però presenti solo nella citazione dal sonetto ‘al Sonno’ di Della Casa, mentre tutti gli altri testi citati dal Tasso contengono – essenzialmente – inarcature sintattiche. Alcuni dei pilastri dello stile magnifico a dominante grave, ovvero *in primis* torsione sintattica e ampiezza del periodo, impongono necessariamente una disposizione degli elementi del discorso che travalichi la misura del singolo verso e che si ponga in rapporto dialettico con i confini metrici della stanza. Per questa ragione, pare naturale riscontrare esempi ascrivibili all'inarcatura sintattica di grado medio e debole praticamente ad apertura di pagina; più che proporre campioni di singoli versi, è forse utile proporre un'ottava, prima di passare all'*enjambement* sintattico forte:

VIII 82

E 'l vulgo, / ch'anzi irriverente, / audace,	2-4-8
tutto fremer s'udia / d'orgogli e d'onte,	1-3-6-8
e ch'ebbe al ferro, / a l'aste ed a la face	2-4-6
che 'l furor ministrò, / le man sì pronte,	3-6-8
non osa / (e i detti alteri ascolta, / e tace)	2-4-6-8
fra timor e vergogna / alzar la fronte,	3-6-8
e sostien ch'Argillano, / ancor che cinto	3-6-8
de l'arme lor, / sia da' ministri avinto.	2-4-(5)-8

Questa ottava è un perfetto esempio di “senso che sta largamente sospeso” di matrice dellacasiana, se pure le torsioni sintattiche sono relativamente temperate: il soggetto è in attacco al primo verso, i due predicati in attacco al quinto e al settimo, scandendo così la partizione

<sup>237</sup> Si tratta di RVF XXVIII, 76-83; RVF CCCXXXVII, 1-8; RVF CCXCVIII, 1-9; RVF CCCXIX, 1-4; RVF CCCXXVI, 1-4; e poi i vv. 1-8 del celebre sonetto ‘al Sonno’ del Casa (*Rime*, L).

in quartine e distici (pur essendo a sintassi continua, allude a uno schema 4+2+2). I primi versi delle due quartine (1 e 5) vedono entrambi una duplice pausa decentrata, creando così una linea melodica a tre tempi forti: nel caso di 1, si noti l'effetto di accumulo, di 'tardità', prodotto dall'asindeto; non sarebbe cambiato nulla prosodicamente se al posto della virgola Tasso avesse lasciato la congiunzione *e*, ma questa opzione permette da un lato una doppia cesura decentrata e una dislocazione delle pause relativamente inattesa, dall'altro la *variatio* nella configurazione delle frequenti coppie. Al v. 5 si può parlare forse di un *tricolon* apparente, dato che il "non osa" è separato dagli altri verbi coordinati da un'incidentale parentetica e si completa solo nel secondo emistichio del verso successivo (*non osa... alzar la fronte*); val la pena anche di notare gli incontri vocalici che, posti a cavallo delle pause della punteggiatura, dilatano fortemente il verso (il medesimo rilievo vale per l'intera ottava, cfr. le frequenti sinalefi in sede di possibile cesura). Questi due distici (primo e terzo) sono caratterizzati anche dal fatto che il verso pari presenta una plausibile cesura centrale indotta dalla presenza d'una coppia che occupa interamente un emistichio dell'endecasillabo, rispettivamente il secondo (v. 2) e il primo (v. 6). Parallelamente, gli altri distici ospitano endecasillabi che presentano tutti una pausa centrale marcata dalla punteggiatura; queste pause però segmentano a loro volta degli incisi in *enjambement* trasversali ai due versi. Particolare è poi l'effetto nel secondo distico, perché una struttura retoricamente ternaria viene riversata in una configurazione prosodicamente binaria grazie alla pausa e all'interpunzione in sede di cesura canonica. Mi piace notare anche la calibratissima successione dei moduli ritmici, che tendono all'obliterazione della facile riconoscibilità del distico finale, caratterizzato oltretutto dall'inarcatura più forte: i moduli di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> ricorrono in tutti i versi pari, chiudendo così, uniformemente e in modo armonioso, la campata interna ai distici; tutti tranne l'ultimo, però, che anzi vede quel modulo nel verso dispari, seguito poi da un profilo ritmico piuttosto mosso, con evidenza dell'accento di 5<sup>a</sup> (che non assurge a tempo forte ma è certo rilevato dalla *dispositio*, quasi 'alludendo' a un ictus ribattuto).

Il grado forte di inarcatura sintattica, invece, è forse quello che maggiormente avvicina l'incedere della frase tassiana al modello sintattico latino; si tratta infatti di esempi quali i seguenti:

IX 21, 7-8	
e la face inalzò di Flegetonte	3-6
Aletto, e 'l segno diede a quei del monte.	2-4-6-8
XII 29, 3-4	
Me n'andai sconosciuto; e per foresta	3-6
caminando di piante orride ombrosa,	3-6-7
XV 43, 7-8	

La donna in sì solinga e queta parte	2-6-8
entrava, e raccogliea le vele sparte.	2-6-8
XIX 74, 7-8	
Così lor parla, e così avien che accordi	2-4-8
sotto giogo di ferro alme discordi.	3-6-7

“A ben vedere il loro particolare effetto dipende dalla dislocazione e gerarchizzazione del materiale verbale nei due (o più) versi: se è innegabile che l’impressione che si riceve non è molto dissimile da quella dell’inarcatura vera e propria, essa non è dovuta in prima istanza all’artificio metrico e non provoca nel discorso in versi sospensioni molto maggiori di quelle che sono richieste dalla sintassi”<sup>238</sup>. In questa fase, però, a me premono proprio “l’impressione che se ne riceve” e l’effetto sulla percezione del ritmo del verso: in fin dei conti si può sostenere che queste figure, di grandissima fortuna nel poema, sul piano ritmico hanno ricadute assimilabili agli esiti di una *dispositio* tortuosa, anche perché appunto dipendono sempre proprio da fenomeni di rottura della linea sintattica e di inversioni, talora anche molto brusche. Al livello ritmico-prosodico del singolo verso, dunque, gli effetti concreti sono i più vari e sono tendenzialmente analoghi a quelli analizzati nei paragrafi precedenti, ovvero alle diverse segmentazioni interne all’endecasillabo (anche perché, di fatto, in virtù della stessa ampiezza della categoria di inarcatura sintattica, i versi coinvolti spesso sono i medesimi), che naturalmente risultano ulteriormente inaspriti nella sequenza, creando distici caratterizzati da una disposizione davvero molto libera del materiale verbale. Di nuovo, i termini chiave sono *rallentamento* e *complicazione*, poiché se “l’intonazione sospensiva [tra verso e verso] è il corrispettivo metrico di quella richiesta dagli iperbatì e certe anastrofi”, ne consegue che questa stessa più o meno lieve sospensione si estende all’intera consistenza del verso, e non solo al momento di stacco imposto dalla misura metrica. D’altro canto, l’inarcatura “è anche un processo di ordine sintattico: la frase viene per sua natura sottoposta a un massimo di tensione e di rallentamento”<sup>239</sup>; propongo ancora qualche esempio:

IV 67, 5-6	
e perché tarda oltra 'l suo creder molto	4-5-8
la risposta, ne teme e ne sospira.	3-6
IX 21, 5-8	
Dan fiato allora a i barbari metalli	2-4-6
gli Arabi, certi omai d'esser sentiti.	1-4-6-7
Van gridi orrendi al cielo, e de' cavalli	1-2-4-6

<sup>238</sup> Menichetti 1993, p. 480, e ancora: “appartiene all’inarcatura solo ciò che non dipende né dalla sintassi né dalla retorica; ciò che è di quest’ultime va *destratto* dalla valenza d’intensità della prima” (il corsivo è nel testo).

<sup>239</sup> Raimondi 1980, p. 36.

co 'l suon del calpestio misti i nitriti.	2-6-7
XV 3, 7-8	
vider picciola nave e in poppa quella	1-3-6-8
che guidar li dovea fatal donzella.	3-6-8
XVIII 102, 3-4	
i guerrier di Guascogna anco potuto	3-6-7
giunger la torre a la città non hanno,	1-4-8

e avverto che non sono infrequenti neppure casi in cui, in un certo senso, interferiscono inarcature sintattiche ed infrasintagmatiche:

I 6, 5-6	
L'avea poscia in battaglia incontra gente	2-3-6-8
di Persia innumerable difesa,	2-6
XV 3, 7-8	
vider picciola nave e in poppa quella	1-3-6-8
che guidar li dovea fatal donzella.	3-6-8

Altrettanto peculiari<sup>240</sup> dello stile del poema e della varietà con cui Tasso modella il ritmo del verso sono senz'altro le inarcature infrasintagmatiche. Come già notato, la figura ha una ricorrenza notevole, quasi proverbiale; per visualizzare un dato sulla frequenza, dando per affidabili le statistiche dello Spoerri, le sole inarcature che separano il sirrema sostantivo / aggettivo compaiono in misura assai più netta che non nel *Furioso*, poema in cui pure gli *enjambements* svolgono un ruolo determinante e certo non episodico: “una proporzione del 17,7 su 100 stanze, mentre nell'Ariosto la proporzione è soltanto del 6,5 per cento”<sup>241</sup>.

Il primissimo dato, macroscopico, che emerge è la frequente anticipazione di cesura, o per lo meno la grande costanza con cui il termine in *rejet* impone una pausa forzata, talvolta in coincidenza di segni interpuntivi e quindi ulteriormente marcata, prima delle sedi usuali di cesura, ovvero prima della quarta posizione, e “solo episodicamente [...] ricomposta da una seconda pausa in sede canonica”<sup>242</sup>. Questo rilievo collega, in un certo senso, questo tipo di inarcature con gli *enjambements* sintattici di grado forte: punteggiatura o no, quasi sempre il sirrema franto è in una relazione sintattica marcata con il resto del verso in posizione di ripor-

<sup>240</sup> Se pure le ricadute ritmiche sulla linea melodica del verso, come mostrerò, possano essere nei casi specifici piuttosto differenti.

<sup>241</sup> Fubini 1957, p. 231; il dato è tratto da Theo Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Berna 1922.

<sup>242</sup> Praloran 2003, p. 185.

to<sup>243</sup>, per cui quasi sempre una pausa intonativa è imposta tra il termine in *rejet* e quanto segue immediatamente. L'espediente, certo non sconosciuto alla tradizione<sup>244</sup>, ottiene nel Cinquecento e in particolare nella poesia della *gravitas* un nuovo ruolo: a proposito della lirica di Della Casa, Cristiani rileva come sia "spesso la caratteristica inarcatura che segue il *rejet* a sottolineare la nuova intuizione musicale. Tale fenomeno si verifica quando, per spezzare la linearità melodica del verso, il segmento sintattico collocato all'inizio dell'endecasillabo si estende per poche sillabe e termina prima che si concluda l'emistichio; in questo caso una forte pausa sintattica si scontra con la successiva cesura metrica conferendo al discorso un tono fortemente asimmetrico"<sup>245</sup>. Questa "nuova intuizione musicale", che è nuova nella misura in cui è sistematicamente caricata di una potenza espressiva inusitata, non sfugge a Tasso, che fin dalla giovanile *Lezione*<sup>246</sup> ne coglie la portata e la sviluppa, ricontestualizzandola per la prima volta in un contesto narrativo.

Come spesso accade, del tutto abituali sono i fenomeni di incontro vocalico e sinalefe a cavallo della pausa; e bisogna notare come se da un lato i casi che presentano segni interpuntivi a suggellare l'isolamento del termine in *rejet* sono senz'altro piuttosto marcati, dall'altro anche qualora la punteggiatura manchi, nella gran parte dei casi il sintagma inarcato è in una relazione di inversione sintattica con quanto segue, riattivando così quell'indugio intonativo che più volte ho indicato come peculiare (basti pensare alle inarcature sintattiche appena analizzate):

I 86, 7-8

---

<sup>243</sup> Basterà scorrere il regesto di Vitale 2007 dedicato alle rotture del nesso aggettivo / sostantivo, ad esempio, per rendersi conto che quando tale nesso dipende da un verbo, questo è quasi inevitabilmente posposto; ma cfr. comunque le diverse prove offerte a testo.

<sup>244</sup> Cfr. almeno Praloran 2003, pp. 185-186.

<sup>245</sup> Cristiani 1979, p. 100. Cfr. anche le parole di Dàmaso Alonso a proposito del sonetto al Sonno del Casa: "Il prolungarsi del senso delle parole oltre la fine del verso è come un turbamento, un languore, un'inquietudine: che per un istante s'acqueta, o sembra acquetarsi, nei concetti iniziali dell'endecasillabo successivo. Ma dopo queste parole, come una speranza quando è uccisa sul nascere, improvvisamente il verso si spezza; per poi lentamente riprendere e distendersi, colmo d'angoscia, verso un nuovo *enjambement*", Alonso 1965, p. 38.

<sup>246</sup> Cfr. ad es. le note osservazioni di ascendenza demetrianica: "E mi pare, che ciò che Demetrio disse di Tucidide, lodando la magnificenza del suo stile, qui si verifichi. Disse Demetrio, che i lettori di Tucidide erano simili a coloro che per aspra ed iscoscesa via caminano, che ad ora ad ora intoppiano, e sono costretti ad arrestarsi. E come che ciò da gli obtrettatori del Poeta sia notato per il suo maggior difetto, è però tal'ora in lui non picciola virtù; perciò che la felicità ed equalità dell'orazione ha ben del soave; ma ove non si tempri, spesso quella facilità riesce fanciullesca ed isnervata, e tutto toglie da' versi quello onde essi magnifici ed ammirabili appaiono. 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, in quelle ancora che mollissimamente deveriano esser trattate", *Lezione*, p. 121; cfr. comunque Raimondi 1980 e Grosser 1992.

o come al mio nemico, e suo consorte	2-6-8
popolo, occultamente apra le porte.	1-6-7
Il 62, 5-6	
il nome tuo, che non riman tra i segni	2-4-8
d'Alcide, omai risuona anco fra noi,	2-4-6-7
III 75, 7-8	
gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia	1-4-6-8
la vite, e con piè torto al ciel se 'n poggia.	2-6-8
IX 50, 5-6	
Passo qui cose orribili che fatte	1-3-4-6
furon, ma le copri quell'aer nero,	1-6-8
Il 45, 1-2	
– Alcu non sia di voi che 'n questo duro	2-4-6-8
ufficio oltra seguire abbia baldanza,	2-3-6-7
IV 8, 1-2	
Qual i fumi sulfurei ed infiammati	1-3-6
escon di Mongibello e 'l puzzo e 'l tuono,	1-6-8
VII 11, 1-2	
Ché poco è il desiderio, e poco è il nostro	2-6-8
bisogno onde la vita si conservi.	2-3-6
VII 30, 1-2	
Dubita alquanto poi ch' entro sì forte	1-3-6-7
magione alcuno inganno occulto giaccia;	2-4-6-8
XV 30, 3-4	
e i mar riposti, or senza nome, e i regni	2-4-6-8
ignoti ancor tra voi saranno illustri.	2-4-6-8

Una versione particolare di tale inarcatura, come già si vede, è costituita da quei versi che presentano una sorta di 'rilancio' del discorso attraverso l'inserzione di una congiunzione dopo il termine in *rejet*, subito dopo la prima pausa imposta da sintassi e interpunzione; si tratta talora della semplice presenza di *e* coordinante, generalmente assorbita dalla sinalefe, talora di congiunzioni più consistenti a livello sillabico, come *che*, *onde*... Tornerò in seguito su tale fenomeno, propongo per ora alcuni esempi caratterizzati appunto da una pausa precedente le sedi classiche di cesura:

I 26, 3-4	
opre nostre non già, ma del Ciel dono	1-3-6-9
furo, e vittorie fur meravigliose.	1-4-6
III 7, 5-6	

ed insieme del cor l'abito altero	3-6-7
depone, e calde e pie lagrime piove.	2-4-6-7
IX 16, 3-4	
ma quando a mezzo del suo corso ascende	2-4-8
la notte, onde poi rapida dechina,	2-5-6
XIV 35, 1-2	
– Amici, dura e faticosa inchiesta	2-4-8
seguite; e d'uopo è ben ch'altri vi guidi,	2-4-6-7
XV 9, 7-8	
e d'un dolce seren diffuso ride	3-6-8
il ciel, che sé più chiaro unqua non vide.	2-4-6-7
XIX 17, 1-2	
Alfin lasciò la spada a la catena	2-4-6
pendente, e sotto al buon latin si spinse.	2-4-6-8

L'esito prosodicamente distorsivo, se pure affatto sottile, è lampante: la dialettica tra sospensione dell'intonazione e coesione sirrematica fra i termini implicati nell'inarcatura impone un ritmo singhiozzante e ondulato, marcato dall'ulteriore pausa intonativa imposta dalla punteggiatura nella primissima zona del secondo verso, in contrasto dinamico con il movimento in avanti imposto dalla prosecuzione della frase.

Di nuovo, le inarcature con pausa forte prima della quarta posizione accentuativa hanno come conseguenza la variazione di cadenza dei versi, varietà prosodica e intonativa che diventa ancor più evidente in distici isoritmici:

I 22, 7-8	
ché proposto ci avremmo angusto e scarso	3-6-8
premio, e in danno de l'alme il sangue sparso.	1-3-6-8
VII 61, 1-2	
Sieda in pace il mio campo, e da sicura	1-3-6
parte miri ozioso il mio periglio.	1-3-6

I due esempi sono perfettamente esplicativi: nel primo, la presenza della dittologia aggettivale in innesco, ovvero in punta di verso, nella sua posizione più canonica, impone uno stacco molto marcato, con il sostantivo in *rejet*, ulteriormente isolato dal seguito del verso da punteggiatura e sinalefe; seguito del verso caratterizzato peraltro da due sintagmi biaccentuali ben uniti al loro interno anche in virtù dell'inversione che li lega. Il secondo esempio è apparentemente simile, ma in verità assai diverso: la prima parte del primo verso ha un riposo forte in sesta sede, cui segue un sirrema nuovamente biaccentuale inciso dall'inarcatura, che ne contrasta il legame coesivo. La sospensione intonativa dell'*enjambement* fa indugiare sul

*parte* in posizione di riporto: seguono verbo e apposizione del soggetto, rallentati e rilevati in sede centrale da scontro vocalico e dieresi, e si chiude più rapidamente verso *il mio periglio*. Il contrasto tra misura metrica e misura sintattica qui rinvigorisce la variazione ritmica, dato che il passo 'a tre' dei due singoli versi trasforma un movimento sintattico asimmetrico (sieda in pace / il mio campo, + e da sicura parte / miri ozioso / il mio periglio).

La mia sensazione è che un'ulteriore intensificazione dell'intonazione sospensiva tra i due versi connaturata all'inarcatura avvenga quando in *rejet* vi sia ictus di 3<sup>a</sup>, poiché (a maggior ragione dopo chiusa di 8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>) è come se il secondo verso lasciasse sfaldare il passo giam-bico, quasi innestando sulla sospensione propria della figura una nuova esitazione; esitazione a sua volta marcata dalla lieve pausa imposta quasi costantemente da una sintassi artificiosa:

III 8, 1-2	
– Dunque ove tu, Signor, di mille rivi	1-4-6-8
sanguinosi il terren lasciasti asperso,	3-6-8
XVII 4, 7-8	
Così per ordin lungo il Nilo i suoi	2-4-6-8
Faraon vide e i Tolomei dopoi.	3-4-8
XIX 125, 3-4	
Adrasto v'è, c'ha il regno suo là verso	2-4-6-8
i confin de l'aurora ed è gigante,	3-6
XX 17, 5-6	
Che farà, benché saggio, in tanta loro	3-6-8
confusione e sì torbida e mista?	4-6-7

Se poi vi è anche cesura anticipata, con interpunzione prima della quarta sede, il sommovimento prosodico è di grande potenza, tant'è che i casi che seguono ne costituiscono quasi il catalogo completo<sup>247</sup>:

IV 67 5-6	
e perché tarda oltra 'l suo creder molto	4-5-8
la risposta, ne teme e ne sospira. <sup>248</sup>	3-6
VI 86, 7-8	
perché per breve spazio non potrolle	2-4-6

<sup>247</sup> Tralasciando i casi in cui vi sia *tricolon* in *rejet*, per cui l'effetto dell'*enjambement* è attenuato dalla regolarità della figura; cfr. ad es. *che viva in te servò, si manifesti / la pietate, il valor, l'ardir feroce* (VIII 37, 2-3).

<sup>248</sup> In questo caso l'effetto iconico è affatto peculiare, con la dislocazione in *rejet* che pare mimare la sospirata attesa da parte di Armida della *risposta* (che appunto *tarda* oltre la misura del verso).

sostener, benché sia debile e molle?	3-6-7
VI 93, 7-8	
si che giungono al loco ove le aspetta	1-3-6
lo scudiero, e in arcion sagliono in fretta.	3-6-7
XIII 64, 3-4	
e 'l buon popol fedel, già disperato	3-6-7
di vittoria, temea gli ultimi mali;	3-6-7

Questo taglio sincopato e contrappuntistico, per lo più interno ai distici, ha un particolare inasprimento, in qualche modo iconico, nei contesti di maggior tensione emotiva, se è vero che “l’accento lirico è determinante per alcuni atteggiamenti generali dello stile [e] nella composizione dello stile e nella foggia del linguaggio si riconosce la vitalità degli impulsi di rappresentazione interiore”<sup>249</sup>. Spesso in questi casi (tipicamente in monologhi di personaggi, o comunque nei discorsi diretti) le pause intonative, imposte dal rapporto tra sintassi metrica e punteggiatura, si moltiplicano in una concordia ideale tra significante e significato, rappresentando mimeticamente lo stato di tensione psicologica in atto<sup>250</sup>; propongo l’esempio più lampante, in qualche modo estremo, anche in virtù di un’*enjambement* che travalica i confini del distico (vv. 6-7):

XVI 40	
Forsennata gridava: – O tu che <i>porte</i>	3-6-8
<i>parte</i> teco di me, parte ne lassi,	1-3-6-7
o prendi l’una o rendi l’altra, o <i>morte</i>	2-4-6-8
<i>dà</i> insieme ad ambe: arresta, arresta i passi,	1-2-4-6-8
sol che ti sian le voci ultime porte;	1-4-6-7
non dico i baci, altra più degna <i>avrassi</i>	2-4-5-8
<i>quelli</i> da te. Che temi, empio, se resti?	1-4-6-7
Potrai negar, poi che fuggir potesti. –	2-4-8

Ancora a proposito di inarcature infrasintagmatiche, sono invece assai meno frequenti le cesure posticipate in innesco, e quasi sempre si tratta di segmenti incidentali che si accavalano in *enjambement* sul margine del verso. La cosa può forse sorprendere un po’, ma in verità il dato dev’essere attenuato da una parte dal rammentare che Tasso, inarcature o meno, sommuove moltissimo le strutture sintattiche e proprio la chiusa del verso costituisce uno dei

<sup>249</sup> Chiappelli 1957, p. 15.

<sup>250</sup> Cfr. Fubini 1957: “questi versi ‘franti’, come piace al Flora di chiamarli, [...] vengono a costituire nuove unità ritmiche e sembrano i più atti ad esprimere la visione tragica del poeta, quel palpito di passione che lo afferra insieme ai suoi personaggi”, p. 237. Per una diffusa analisi dell’ottava, cfr. il paragrafo 4.2. di questa tesi.

luoghi più solidamente modellati su iperbati e anastrofi, con le già viste più e meno lievi ricadute ritmiche, certo in linea con quella tradizione lirica più alta che individua come modello; dall'altro, i frammenti isolati sintatticamente dalla punteggiatura in punta di verso sono spesso segmenti di rilancio del discorso configurati come una sorta di 'coda' sintattica del verso (tipicamente in coordinazione con copula) e in relazione di inarcatura sintattica con il verso successivo. Ciò consente una disposizione mossa dei costituenti all'interno del distico e permette al verso pari di mantenere un passo 'conclusivo' e armonizzante.

I 75, 3-4	
non gran torrente, o monte alpestre, o folta	1-4-6-8
selva, che 'l lor viaggio arrestar possa.	1-6-9
V 55, 7-8	
costretto fu, come alcun dice, a i nostri	2-4-8
giudizi venga ad inchinarsi, e 'l mostri.	2-4-8
V 61, 1-2	
Ma benché sia mastra d'inganni, e i suoi	4-5-8
modi gentili e le maniere accorte,	1-4-8
VII 100, 1-2	
Il simulacro ad Oradin, esperto	4-8
sagittario famoso, andonne e disse:	3-6-8
XIII 8, 1-2	
Prendete in guardia questa selva, e queste	2-4-8
piante che numerate a voi consegna.	1-6-8
XV 62, 7-8	
– Oh fortunati peregrin, cui lice	1-4-8
giungere in questa sede alma e felice!	1-4-6-7

A questo punto si rammenti l'osservazione tassiana nella *Lezione*: "i Latini ancora, che cercano la gravità, usano più tosto lo spondeo, che è più tardo, che il dattilo, che è veloce"<sup>251</sup>. Dunque si comprende come l'inarcatura infrasintagmatica che veda in *rejet* una sdrucchiola o comunque un passo dattilico risulti felice esempio della tensione causata dall'*enjambement*, con un sottilissimo gioco tra movimento oratorio e passo più rapido, passo che però, inserito in un contesto prosodico simile, assume la fisionomia stilistica della magnificenza: l'inarcatura, con la sua sospensione intonativa, conferisce al passo una cadenza solenne, il cui movimento si rilancia in attacco di verso tramite il dattilo ma viene poi frenato inevitabilmente dal riposo in quarta sede, con il concorso della punteggiatura che pare ribadire la dizione sospesa della sutura inarcante. Quando in *rejet* vi sia ictus di 1<sup>a</sup>,

<sup>251</sup> *Lezione*, p. 125.

un'intensificazione particolare di tale effetto dipende forse anche dal fatto che, a maggior ragione dopo chiusa di 8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, è come se si proiettasse sul secondo verso un passo giambico e però sghembo, appunto sospeso. È in atto un costante gioco di rifrazioni ritmiche, di lievi sommovimenti prosodici e di increspature melodiche, per cui davvero la metafora tassiana è di evidente pertinenza: “mi pare, che ciò che Demetrio disse di Tucidide, lodando la magnificenza del suo stile, qui si verifichi. Disse Demetrio, che i lettori di Tucidide erano simili a coloro che per aspra ed iscoscesa via caminano, che ad ora ad ora intoppano, e sono costretti ad arrestarsi”<sup>252</sup>. La moltiplicazione delle pause, più e meno forti e posizionate in zone del verso più e meno attese, non può che esaltarle tutte, e al contempo però le oblitera: allo stesso modo, la disposizione del materiale verbale nel verso e la misura sillabica delle varie porzioni sintagmatiche costituiscono i nuclei minimi di una dialettica costante tra microscopie ritmiche, nuclei che si susseguono in una partitura solenne e regolare ma coscientemente variata e mantenuta in costante tensione. A dimostrazione di questo, e a dimostrazione ulteriore di come gli stessi schemi accentuativi astratti possano sovente avere fisionomia e funzione assai diverse, si considerino alcuni casi in cui in posizione di *rejet* si trovi un attacco di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>: qualora vi sia un riposo interpuntivo prima della quarta, il passo resta sincopato, singhiozzante e ha una funzione di frattura dell'atteso ritmo endecasillabico:

I 13, 7-8	
tra giovane e fanciullo età confine	2-6-8
prese, ed ornò di raggi il biondo crine.	1-4-6-8
II 32, 3-4	
– Credasi – dice – ad ambo; e quella e questi	1-4-6-8
vinca, e la palma sia qual si conviene. –	1-4-6-7
XIX 30, 7-8	
e 'l predator, di spoglie e di rapine	4-6
carco, stringea le vergini nel crine.	1-4-6

mentre quando il riporto si completa armoniosamente con un passo quinario, il primo emistichio pare restituire al verso un movimento oratorio, stilisticamente sostenuto: “l'*enjambement* è attenuato dall'avanzamento della pausa semantica, almeno sino alla quinta sillaba; sino al punto cioè in cui l'avanzamento produca l'effetto ritmico di classica memoria”<sup>253</sup>.

IV 55, 3-4	
sì come nave ch'improvviso e fero	2-4-8

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> Beccaria 1975, p. 258.

turbine scioglia da l'amata riva.	1-4-8
VI 37, 5-6	
Fra i ladroni d' Arabia o fra simile	3-6
barbara turba avezzo esser tu déi.	1-4-6-7
XII 5, 7-8	
e la torre arderò: vogl'io che questo	3-6-8
effetto segua, il Ciel poi curi il resto.	2-4-6-8

Sarebbe dunque un errore considerare questi *enjambements* solamente alla stregua di strumenti di rottura del passo endecasillabico, oppure come strategia invariante di *mise en relief* dei membri sirrematici dislocati ai confini dei versi adiacenti; anzi, forse quel “non so che di magnifico e di grande” che deriva dai “versi spezzati, i quali entrano l’uno ne l’altro”<sup>254</sup> è legato meno al concetto di asprezza di composizione che non al “parlar magnifico e sublime” e a un’idea di epica solennità e di flusso eloquente del discorso. Si tratta di una funzione tipicamente dellacasiana, che intende le inarcature (e anche queste inarcature infrasingmatiche, pure così dure) come un modo per sospendere il verso e offrire pause per favorire poi il rilancio del discorso; in particolar modo ho riscontrato la ricorrente occorrenza di simili *enjambement* con un emistichio quinario in posizione di *rejet*, sovente seguito da congiunzioni o altri termini di giunzione sintattica che, appunto, rinnovano e risospingono in avanti il movimento sintattico. Molti sono i possibili esempi di tale fenomeno; ne propongo alcuni privi di giuntura:

VI 8, 1-2	
Ché se 'l nemico avrà due mani ed una	1-4-6-8
anima solo, ancor ch'audace e fera,	1-4-6-8
VII 13, 7-8	
e dissi: – O corte, a Dio. – Così, a gli amici	2-4-6-8
boschi tornando, ho tratto i dì felici. –	1-4-6-8
IX 63, 5-6	
– Pur voi dovrete omai saper con quale	1-4-6-8
folgore orrendo il Re del mondo tuona,	1-4-6-8
XVIII 34, 3-4	
– Ah non sarà mai ver che tu mi faccia	1-4-6-8
oltraggio tal, che l'arbor mio recida!	2-4-6-8

---

<sup>254</sup> DPE, pp. 663-64.

ed altri, invece, con congiunzione; si notino sopra tutto l'effetto di dilatazione provocato dalla presenza di e (generalmente termine superfluo, la cui principale funzione è qui appunto ritmica<sup>255</sup>) e i frequenti ribattimenti d'accento in sede di giuntura:

VII 66, 1-2	
Così parla il gran vecchio, e sproni acuti	2-3-6-8
son le parole, onde virtù si desta.	1-4-5-8
XII 60, 1-2	
– Nostra sventura è ben che qui s'impieghi	1-4-6-8
tanto valor, dove silenzio il copra.	1-4-5-8
XVIII 36, 1-2	
Cinquanta spade impugna e con cinquanta	2-4-6
scudi risuona, e minacciando freme.	1-4-8
XIX 55, 7-8	
se in tanta tracotanza omai sorgiunge	2-6-8
l'oste d'Egitto, e non pote esser lunge.	1-4-7-8
XX 21, 3-4	
agnol custode fu che da i soprani	1-4-6
cori discese, e 'l circondò con l'ale.	1-4-8

Val la pena fare ancora un rilievo: nella maggior parte degli esempi di inarcature fin qui proposte, ricorrente, in posizione questa volta d'innescio, è la presenza di un modulo quinario; anche questo, soprattutto se nella versione di clausola esametrica, oppure se combinato con un altro quinario in *rejet*, può considerarsi come segnale di eleganza oratoria e di ricerca di un passo classico e severo. Faccio ancora solo due esempi:

V 48, 3-4	
Baldovin sopragiunse, e con indegno	3-6
modo occupollo e ne fe' vile acquisto;	1-4-7-8
XVIII 92, 3-4	
cinto d'armi celesti; e vinto fòra	1-3-6-8
il sol da lui, cui nulla nube vele.	2-4-6-8

Ancora una volta, poi, è opportuno notare come sequenze superiori al distico fitte di *enjambements*, infrasingmatici o sintattici, con un movimento sintattico “incessante, sinusoidale”<sup>256</sup>, siano piuttosto rare: di solito, ma su questo aspetto tornerò nel paragrafo seguente,

<sup>255</sup> Come già osservato più volte a proposito della fisionomia endecasillabica “settenario + e + coda”.

<sup>256</sup> Beccaria 1975, p. 261.

questi scavalcamenti del confine metrico avvengono infatti all'interno della geometria minima dell'architettura dell'ottava, più raramente – in particolar modo, mi pare, in occasione di discorsi diretti, in linea con una dizione oratoria, classicamente impostata – in sequenze oltre quella misura:

VII 68, 4-8	
A cui dice Goffredo: – O vivo specchio	3-6-8
del valor prisco, in te la nostra gente	3-4-6-8
miri e virtù n'apprenda: in te di Marte	1-4-6-8
splende l'onor, la disciplina e l'arte.	1-4-8
XI 12, 4-8	
Poi che cessò de lo spettacol santo	1-4-8
la novitate, i miseri profani	4-6
alzàr le strida; e di bestemmie e d'onte	2-4-8
muggì il torrente e la gran valle e 'l monte.	2-4-8

Avviandomi verso la conclusione, segnalo come altra, frequente strategia di normalizzazione melodico-intonativa delle inarcature infrasintagmatiche con cesura anticipata sia quella finissima operazione di “ristrutturazione intonazionale grazie alla quale si può recuperare un andamento canonico al verso, con una seconda pausa centrale, grazie soprattutto alla dittologia”<sup>257</sup>:

I 19, 7-8	
tutto par che ritrovi, e in efficace	1-3-6
modo l'adorna sì che sforza e piace.	1-4-6-8
XV 62, 7-8	
– Oh fortunati peregrin, cui lice	1-4-8
giungere in questa sede alma e felice!	1-4-6-7
XVIII 14, 1-2	
Così pensando, a le più eccelse cime	2-4-8
ascese; e quivi, inchino e riverente,	2-4-6

Ancora mi soffermo sull'innesco, e torno a rimarcare una declinazione particolarmente forte di stacco metrico-sintattico; come visto in precedenza a proposito della classificazione di Menichetti, generalmente un *enjambement* è tanto più forte nella sospensione dell'intonazione quanto più il termine in *contre-rejet* è privo di autonomia sintattica. Eviden-

---

<sup>257</sup> Praloran 2003, p. 186; contrariamente a quanto accade in caso di dittologia in innesco, per cui cfr. alcune considerazioni in 2.3.1.

temente ciò accade soprattutto quando vi siano particelle preposizionali che non possono neppure ‘simulare’ un qualche legame semantico con il verso che concludono; se il caso estremo di *de la* posto in rima è assai forte ma ha due sole occorrenze nel poema<sup>258</sup>, decisamente più usuale è trovare preposizioni quali *senza, verso, fuori*:

V 39, 7-8	
Cade ogni regno, e ruinoso è senza	1-4-8
la base del timor ogni clemenza.	2-6-7
XVI 32, 5-6	
Te solo, o figlio di Bertoldo, fuori	2-4-8
dal mondo, in ozio, un breve angolo serra	2-4-6-7
XX 82, 7-8	
l'altra resiste sì, ma non è senza	1-4-6
segno di fuga omai la resistenza	1-4-6

Se la cifra melodica di questa figura metrica è il sommovimento, di volta in volta più o meno marcato, di quel che l'orecchio attende come classico ed armonico passo endecasillabico, è da ribadire come questa destabilizzazione agisca nel duplice segno del rallentamento complessivo e della variazione del ritmo del verso in sequenze altrimenti fortemente compatte, in questo in pieno accordo astratto con i movimenti tortuosi e talora aspri delle componenti sintattiche. Questo sul piano ritmico, inteso pure in senso ampio; dal punto di vista stilistico, come già accennato in precedenza, taluni *enjambements* tassiani fungono da potenti strumenti asimmetrizzanti, in contesti retorici marcati e caratterizzati dalla fitta presenza di figure parallelistiche. Non mi dilungo troppo su questo fenomeno, perché, sul piano melodico del verso, gli esiti sono concordi a quanto già osservato finora; e le pagine che Soldani dedica alla descrizione retorico-sintattica del fenomeno sono assai esaustive e preziose. Come dicevo, però, queste figure sono davvero esemplari di quella “magnificenza ornata e sontuosa”<sup>259</sup> cui tende la poesia tassiana, poiché rivelano tutta la complessità della dialettica tra costituenti sintattici e loro peso ritmico, misura metrica e strutturazione retorica del discorso. La costante rifrazione con cui diversi stilemi, di segno opposto, si illuminano a vicenda è davvero unica, e di nuovo lo è per la frequenza con cui Tasso interviene a movimentare anche le figure retorico-sintattiche più classiche: è uno stile costruito sulla compatta porosità delle sue componenti, che dialogano costantemente, reggendosi reciprocamente e permeandosi costantemente di valori ed effetti in apparente contrasto. La descrizione migliore di ciò che ac-

<sup>258</sup> XIV 60, 7 e XIX 61, 1.

<sup>259</sup> Grosser 1992, p. 14.

cade in tali situazioni è di Soldani, e non posso che riportarla per intero (a commento del distico XII 27, 1-2):

si avverte una duplice impressione: da un lato, infatti, una lettura meramente sintattica porterebbe a parlare di un caso analogo a molti dei precedenti [parallelismi disposti su due versi], con una vasta struttura parallelistica a più elementi e svariate corrispondenze lessicali [...]; ma dall'altro è evidente che qui viene meno il principio della distribuzione di tutti i componenti di ciascun addendo su un solo verso, condizione essenziale perché si dia una autentica corrispondenza verticale tra loro. Insomma, ciò che non va è la presenza, tra i due versi, di un *enjambement* che, per così dire, anticipa nel primo verso (in innesco) un pezzo della frase che dovrebbe, a rigore, comparire nel secondo. [...] La lettura tende a ricomporre la figura sintattica e retorica interrotta e cioè a superare l'ostacolo dell'*enjambement*, contrapponendo a una scansione versale franta la percezione unitaria del segmento testuale tenuto insieme dal parallelismo.<sup>260</sup>

L'inarcatura interviene a complicare e movimentare praticamente ogni figura di *dispositio* del poema, come ho avuto modo di mostrare, a ogni livello; analogamente ciò accade anche in questo caso, per cui ad essere coinvolti possono essere, senza distinzioni, chiasmi, *rapportationes*, parallelismi lineari, antitesi, *tricola*, e insomma tutte le figure caratterizzate da una qualche simmetria interna:

III 59, 7-8	
Sol Raimondo in consiglio, ed in battaglia	1-3-6
sol Rinaldo e Tancredi a lui s'agguaglia.	1-3-6-8
XI 62, 5-6	
e si lanci a gran salti ove si fende	3-6-7
il muro e la fessura adito face	2-6-7
XII 32, 7-8	
Tu con lingua di latte anco snodavi	1-3-6-7
voci indistinte, e incerte orme segnavi.	1-4-6-7
XII 101, 5-6	
ma i bianchi crini suoi d'immonda polve	2-4-6-8
si sparge e brutta, e fiede il volto e 'l petto.	2-4-6-8
XV 6, 3-4	

<sup>260</sup> Soldani 1999, p. 102. Questo il distico: *s'immacolato è questo cor, s'intatte / son queste membra e 'l marital mio letto.*

cui destro è ciascun vento, ogni tempesta	2-6-7
tranquilla, e lieve ogni gravoso incarco	2-4-5-8
XV 23, 5-6	
or entra ne lo stretto e passa il corto	2-6-8
varco, e s'ingolfa in pelago infinito	1-4-6
XVI 71, 5-6	
passa d'Alcide i termini, né 'l suolo	1-4-6
appressa de gli Espèri o quel de' Mori,	2-6-8
XVI 46, 1-2	
Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore	2-4-6-7
onta tu rechi ed a maggior tuo danno:	1-4-8

Come già osservava Soldani, l'evenienza più frequente è quella che veda il segmento 'in più', ovvero quello dislocato in un altro verso rispetto alla frazione maggiore del parallelismo, in *contre-rejet*, cioè in posizione di innesco, in modo tale da conferire al verso conclusivo del distico un passo melodicamente armonico, se pure sbilanciato 'all'indietro'; anche se non si possono certo definire rare le configurazioni opposte. Come si vede anche solo dai pochi esempi qui proposti, gli esiti melodici sono in linea con quanto fin qui osservato: vale a dire cesure anticipate oppure segmenti di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> in *rejet*, in innesco clausole quinarie o esametriche, non necessariamente occupate per intero da termini implicati nel parallelismo; inversioni sintattiche che contrastano, nell'indugio imposto, con la 'facilità' apparente di alcuni parallelismi; frequenza di effetti fonico-ritmici, ribattimenti d'accento, allitterazioni, incontri vocalici. L'intonazione sospensiva, però, ne risulta – a mio modo di vedere – particolarmente potenziata, proprio perché in rapporto dialettico con il movimento della figura retorica in cui si inserisce; e non sarà peregrino notare come talora gli stessi membri dei parallelismi possano essere asimmetrici tra loro, per corrispondenze e proporzioni grammaticali; un solo esempio, evidente:

XIV 37, 7-8	
a            b /            b    b	
la qual rampilli in fonte, o in fiume vago	2-4-6-8
discorra, o stagni o si dilati in lago.	2-4-8
a    /    a            a            b	

È poi necessaria una ulteriore, ultima osservazione, ancora una volta proiettata più su un piano stilistico che non strettamente ritmico: riporto nuovamente la celebre osservazione tassiana dei primi *Discorsi* sulla sprezzatura, ovvero sul fatto che "per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto

al senso<sup>261</sup>. Senz'altro Tasso ha in mente i piani sintattici, retorici e semantici del discorso, e le "minute diligenze" sono da interpretarsi come quelle esatte correlazioni tipiche dello stile mediocre, lirico<sup>262</sup>; ma siccome lo stile è un sistema, è un accordo composto da più note, unire a tali effetti le inarcature ovviamente contribuisce ad aggravare il passo, e certamente (per le ragioni fin qui viste) le stesse discrasie tra misura del verso e sintassi sono da annoverarsi fra gli strumenti asimmetrizzanti e propri del "magnifico dicitore". Oltre all'ultimo, già alcuni esempi tra quelli sopra offerti (III 59, 7-8 e XV 6, 3-4) mostrano come gli *enjambements* possano inserirsi a variare strutture parallelistiche già internamente disomogenee e sbilanciate, per ordine, numero e misura sillabica dei termini implicati, con effetti assai destabilizzanti, e certamente percepiti dal Tasso come segni di grande magnificenza.

### 2.3.5. L'"eleganza variata e severa" del verso tassiano

Nelle concrete pieghe del testo tassiano, le varie configurazioni melodiche presentate e analizzate in questo paragrafo sono sempre e rigorosamente vicine, alternate tra loro o sovrapposte; sono tutto sommato episodiche quelle sequenze che utilizzino la medesima tastiera melodica, ripetendo le stesse movenze, poiché anche quando vi siano varie strutture retoriche e intonative particolarmente ricorrenti e giustapposte (sequenze isoritmiche, bipartizioni marcate, dittologie, isocola da un lato, oppure inarcature forti, conformazioni sintattiche connotate verso una violenta asprezza), queste presentano quasi sempre degli espedienti, di volta in volta ritmici o sintattici o retorici, volti a limitare la più facile ricorsività del passo. La stessa architettura dell'ottava, se pure cristallizzata dal Tasso nella sua più intima struttura<sup>263</sup>, viene sfruttata come strumento di variazione, come spartito rigido da attraversare, contrastare e da cui in fondo ottenere il massimo della flessibilità pur nel rispetto esteriore dei suoi vincoli; l'ha già osservato Soldani, ci tornerò nel prossimo paragrafo, con uno sguardo specifico rivolto ancora agli aspetti più specificamente ritmici. Come sempre nella *Liberata*, mirabile opera di un "classicismo fatto di eresia"<sup>264</sup>, si attiva costantemente una doppia lettura: c'è sempre la possibilità di riscontrare delle regolarità ricorrenti e al contempo, da una

---

<sup>261</sup> DAP, p. 399.

<sup>262</sup> Cfr. il commento di Grosser 1992, p. 207: "da evitare come proprie della mediocrità sono cioè le seguenti figure: simmetrie perfette, parallelismi, antitesi, chiasmi, coppie, isocola, e tutte quelle che producano un eccesso di simmetria, di regolarità, di armonia. [Lo stile epico consentirà] un parziale recupero di queste figure, purché la loro frequenza non faccia sbilanciare troppo lo stile in direzione di composti più adatti al lirico che all'epico".

<sup>263</sup> Riporto la formula continiana per cui l'ottava della *Liberata* altro non sarebbe che "un'ottava ariostesca divenuta astratta, canonica, senz'altro l'ottava, nel momento controriformistico delle arti"; il riferimento è in Soldani 1999, p. 304, n. 5.

<sup>264</sup> Raimondi, in Battistini-Raimondi 1984, p. 91.

prospettiva differente, c'è sempre la possibilità di rinvenire elementi contrastivi, che destabilizzano, in modo più o meno sottile, la solidità di quelle stesse regolarità. Propongo due ottave d'esempio, senza ulteriori commenti:

VIII 77

Tacque, e dal Cielo infuso ir fra le vene	1-4-6-7
sentissi un novo inusitato caldo.	2-4-8
Colmo d'alto vigor, d'ardita spene	1-3-6-8
che nel volto si sparge e 'l fa più baldo,	3-6-8
e da' suoi circondato, oltre se 'n viene	3-6-7
contra chi vendicar credea Rinaldo;	1-3-6-8
né, perché d'arme e di minaccie ei senta	1-4-8
fremito d'ogni intorno, il passo allenta.	1-4-6-8

XVIII 86

Vien contro al foco il turbo; e indietro vòlto	1-4-6-8
il foco ove i pagan le tele alzarò,	2-6-8
quella molle materia in sé raccolto	3-6-8
l'ha immantinate, e n'arde ogni riparo.	1-4-6-7
Oh glorioso capitano! oh molto	1-4-8
dal gran Dio custodito, al gran Dio caro!	3-6-9
A te guerreggia il Cielo; ed ubidenti	2-4-6
vengon, chiamati a suon di trombe, i venti.	1-4-6-8

In questa strategia, tutto è concorde: come scrive lo stesso Tasso a proposito dello spaventoso panorama auditivo che si offre all'esercito cristiano quando si avvicina alla selva di Saron, "tanti e sì fatti suoni un suono esprime" (XVIII 18, 8), ovvero, ricontestualizzando la formula, la grande voce tassiana si distingue sempre, salda e mai discontinua; ma d'altro canto, nella microscopia dell'analisi della composizione, anche gli elementi più ricorrenti appaiono costantemente ripresi e differenziati. Si tratta di una variazione talmente diffusa, sottile e concorde, da giustificare appieno la felicissima formula mengaldiana a proposito della "estrema *compressione*" dello stile del poema, formula che ho più volte citato nel corso di questo studio. Anche sotto il solo rispetto ritmico, prosodico-intonativo, non si può certo negare la tendenziale bipartizione del verso tassiano: le tensioni della sintassi spostano spesso i riposi attesi in fine verso al centro, in tal modo contrastando la scansione imposta dalla struttura metrica dell'ottava, e le stesse frequenti inarcature, anche quando spostino la cesura del verso in sedi meno attese, sono sovente ricondotte 'a norma' attraverso andamenti melodici e sintattici che ne ricompongono le spezzature, oppure, richiuse nella misura del di-

stico, sono poi seguiti da altre coppie di versi meno mossi e più simmetrici, che restituiscono al passo una cadenza solenne ma armoniosa. Nel frattempo, le inversioni impongono un rallentamento solenne, costringono a indugiare su ogni parola e su ogni movimento della sintassi, rivitalizzando ogni sede del verso attraverso la moltiplicazione delle pause, anche non marcate dalla punteggiatura<sup>265</sup>.

Si tratta sì, come dicevo, di una bipartizione tendenziale, ma sempre intralciata, aggravata, sempre resa asimmetrica, tant'è che una delle obiezioni di stile da cui Tasso dovrà difendersi sarà quella di aver composto "versi aspri e saltellanti"<sup>266</sup>: le inversioni, le pause 'sghembe', sono in Tasso così sistematiche da diventare grammaticali, da finire per non essere quasi più percepite, e le increspature e le spezzature asimmetrizzanti sono così frequenti e così intimamente fuse con le macro-geometrie retoriche e ritmiche simmetriche da produrre davvero un senso di asprezza solennemente composta, senza che né l'asprezza né la compostezza debbano essere diminuite. Mi pare pienamente legittimo mutuare per Tasso un'espressione che Raimondi conia interpretando la *Lezione*, quindi Tasso che interpreta Della Casa; è del tutto appropriato, infatti, parlare di "eleganza variata e severa del [...] *pathos* verbale"<sup>267</sup> della *Liberata*, dove severità e variazione costituiscono, con pari validità e pregnanza, le due direttrici parallele del "bifrontismo"<sup>268</sup> stilistico tassiano. Di volta in volta, si potrà considerare più l'una o più l'altra, e senza dubbio, come proverò a mostrare nel quarto capitolo di questo studio, la dominante stilistica di ordine e simmetria o di disordine a asimmetria potrà costituire una marca del tono dell'episodio, dato che, come Tasso ha sempre sostenuto, lo stile non è declinazione autonoma di artifici orientata dal personale gusto, ma dipende "da' concetti"; ma è sempre opportuno tenere conto che la grandezza della *Gerusalemme Liberata* risiede proprio in questo equilibrio, sempre a rischio, tra due pulsioni opposte e complementari, tra la fascinazione dell'ordine e l'esigenza dell'inquietudine.

---

<sup>265</sup> Come visto, è questo in fondo, evidentemente connotato negativamente, proprio uno degli argomenti usati dalla Crusca nella *querelle* antitassiana; cfr. *supra*, 2.3.3.

<sup>266</sup> *Apologia*, p. 470.

<sup>267</sup> Raimondi, in Battistini-Raimondi 1984, p. 92.

<sup>268</sup> La celebre formula di "bifrontismo spirituale" a proposito di Tasso è del Caretti, cfr. Caretti 1970, p. 65.

## 2.4. L'endecasillabo nell'ottava

Pare ora necessario allargare un poco la prospettiva, provando ad approfondire il modo in cui le diverse configurazioni ritmico-prosodiche del singolo verso si combinano all'interno della struttura strofica e analizzando la distribuzione dei moduli accentuativi dell'endecasillabo nelle diverse sedi dell'ottava. Come ha dimostrato Soldani, la stanza della *Liberata* è strenuamente organizzata attorno a movimenti sintattici che tendenzialmente si risolvono nella misura del distico, e gli stessi artifici retorici hanno generalmente la funzione di marcare l'architettura della strofa; si tratta insomma di una cristallizzazione del modello ariostesco, un'ottava rigorosamente costruita su misure 'pari', per distici e quartine, per cui – almeno nella prima parte del capitolo, ad un primo livello di astrazione – non sarà peregrino presupporre, sul piano ritmico e melodico, che “nei versi di posizione dispari abbia inizio un movimento sintattico e melodico che di norma si conclude nei versi pari immediatamente successivi”<sup>269</sup>. Muovendo da questo assunto, intendo cercare, per quanto possibile, di abbinare ad un'analisi della configurazione ritmica dell'ottava l'attenzione alla varietà delle possibili segmentazioni sintattiche del discorso.

Per questa ragione, in questo capitolo offrirò una lettura prima orizzontale e poi verticale dei dati statistici raccolti, ovvero analizzerò i diversi comportamenti dei vari schemi accentuativi prima all'interno dei gruppi ritmici di appartenenza, cercando di cogliere eventuali oscillazioni e specializzazioni di alcuni moduli ritmici, poi procedendo distico per distico, andando man mano a definire un'ipotetico schema astratto dell'ottava tassiana. Nel terzo capitolo (a questo strettamente connesso) vorrei invece provare a identificare alcune costanti ritmiche muovendo dalle diverse partizioni sintattiche dell'ottava e seguendo alcune preziose indicazioni tratte dagli studi di Soldani e Vitale. Mi pare sia necessario, infatti, cercare di unire il più possibile analisi ritmica e sintattica, riconoscendo ovviamente legittimità all'autonomia delle due prospettive ma provando a congiungerne i risultati; se “metrica e sintassi costituiscono due diversi livelli di strutturazione, due dimensioni, della *medesima* linea del discorso”<sup>270</sup>, la ricerca di un punto di fusione tra i due approcci potrà garantire l'ulteriore approfondimento della tassiana concezione formale dell'ottava e della sua viva realizzazione testuale. Inoltre, e con ogni evidenza ciò non costituirà un dettaglio, l'esigenza di tale azione è in qualche modo imposta da un dato quantitativo che spicca con grande immediatezza anche a un primo

---

<sup>269</sup> Dal Bianco 2007, p. 177.

<sup>270</sup> Soldani 2003, p. 384.

rapido sguardo alla tabella 6, ovvero dalla tendenziale disponibilità di ogni sede dell'ottava ad ospitare pressoché ogni modulo ritmico-accentuativo, generalmente rispettando le proporzioni complessive interne ai vari moduli. Sarà dunque interessante provare a ricercare concrete costanti ritmico-sintattiche trasversali al singolo distico 'astratto' e a sondare le diverse realizzazioni delle configurazioni ritmiche in relazione alle strutture logico-argomentative del discorso narrativo. D'altro canto, è impossibile non citare l'osservazione di Praloran per cui "la distribuzione dei moduli viene influenzata decisamente da due ordini di problemi: innanzitutto [...] dallo schema metrico immanente, e poi, in modo altrettanto importante, dai modi dell'articolazione del contenuto nell'ottava"<sup>271</sup>.

In conclusione al terzo capitolo, infine, affronterò brevemente il passaggio successivo, ovvero il rapporto tra ottave: questo perché in misura simile all'ottava ariostesca<sup>272</sup>, anche se, come proverò a mostrare, con modi parzialmente differenti, quella tassiana tende (pur nella marmorea partizione per distici) a farsi contenitore di movenze discorsive fluide, magari cadenzate ma che sovente travalicano la misura della stanza, o che per lo meno ne contrastano dialetticamente margini e confini, anche attraverso strategie di riprese retorico-sintattiche. Insomma, siamo ancora al di qua dell'ottava 'vuota' mariniana che Pozzi poteva definire una "misura per l'occhio"<sup>273</sup>, ma di certo le strategie complementari di *brevitas* e 'periodare lungo' portano a strutture discorsive sì generalmente 'pari' ma spesso non coincidenti con la misura dell'ottava e con il suo scheletro.

#### **2.4.1. Moduli ritmici dell'endecasillabo in relazione alle posizioni nell'ottava – lettura orizzontale**

Prima di commentare i dati schema per schema, mi pare opportuno provare a offrire una rapida lettura incrociata delle tabelle 5 e 6<sup>274</sup>, cercando di evidenziare alcune costanti parti-

---

<sup>271</sup> Praloran 1988, pp. 88-89.

<sup>272</sup> Cfr. Praloran 2009, pp. 200-03.

<sup>273</sup> Pozzi 1974, p. 131, che così specifica: "distici e quartetti non sono l'argine entro cui si snodano i significati, ma gli scomparti di un magazzino scomponibile entro i quali viene collocato a vista il materiale. L'ottava finisce per non essere più un segno di riconoscimento, bensì di disconoscimento, presentandosi di volta in volta diversa da quella che ci si aspetterebbe che in qualche modo fosse". Per Tasso, fondamentale è senz'altro Soldani 1999, in part. pp. 328-331.

<sup>274</sup> Faccio mie alcune preziose considerazioni di Dal Bianco 2007, p. 191 n. 28, avvertendo che la tabella 6 "presenta le preferenze distributive di ciascun gruppo (o dei singoli moduli) considerato in sé, senza tener conto dei dati numerici concreti a cui quelle percentuali si riferiscono, ossia della frequenza assoluta di ciascun gruppo (o di ciascun modulo ritmico) nel *corpus*. Ciò può dare adito a equivoci". Per questa ragione ho proposto anche la tabella 5, dedicata appunto alle occorrenze assolute di un determinato *pattern* nelle varie sedi dell'ottava; la cosa, a

colarmente lampanti e significative e rimandando per una breve conclusione a 2.4.2.5. Innanzitutto, dando un'occhiata alla tabella 6, che mostra in che misura i versi di ciascuno schema ritmico si dispongono nelle diverse sedi dell'ottava, si può notare come nei gruppi statisticamente maggioritari (*a*, *c*, *e*, *ictus ribattuti*, vale a dire l'85% dei versi totali del poema) l'oscillazione distributiva all'interno delle diverse posizioni sia relativamente limitata, con una forbice massima di circa 3 punti percentuali; analogamente, quanto a proporzioni interne dei singoli gruppi, prima e seconda quartina della stanza tendono a ospitare gli stessi numeri. Ciò conferma immediatamente *sub specie ritmica* l'impressione di compressione e compattezza dello stile tassiano: come già in Ariosto, infatti, "l'assenza di cospicue variazioni distributive è senz'altro da interpretare come un effetto della *variatio* ritmica [...], che dal nostro particolare osservatorio significa massima disponibilità di ciascuna posizione ad ospitare qualsiasi tipo ritmico"<sup>275</sup>.

Con uno sguardo solo un poco più attento si possono notare alcune costanti e alcuni fattori determinanti la fisionomia complessiva dell'ottava tassiana. In primo luogo, a fronte della diffusa densità accentuale di cui ho più volte ragionato, si vede come i versi con uno spazio atono di due o tre posizioni in attacco tendano a concentrarsi nelle sedi centrali dell'ottava, riducendosi drasticamente soprattutto nelle posizioni estreme, la prima e l'ottava; al tempo, e analogamente, gli endecasillabi con ampio spazio atono dopo l'ictus di sesta (ovvero senza ribattimento e senza accento di ottava) tendono a comparire con minor facilità nelle medesime sedi, più marcate in quanto confini ritmici della strofa. Esempio è l'unico profilo che soddisfa entrambi i criteri, ovvero quello di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, che significativamente vede le percentuali minime di occorrenza proprio in prima e ottava sede. In particolare, anche se ancora in via tendenziale, nella prima quartina l'avvio e la "piccola clausola" sono le sedi meno frequentate dai moduli veloci, caratterizzati da relativa rarefazione accentuale in uno dei due emistichi; nella seconda quartina i numeri assoluti tendono a diminuire leggermente, dimostrando la propensione tassiana all'aumento del "numero" man mano che ci si avvicina alla chiusa, che a sua volta è proprio la sede più facilmente disertata dagli schemi più rapidi (dato coerente, mi pare, con la tendenza già rilevata ad "accrescere il numero nel fine del verso"<sup>276</sup>). Se dunque già in Ariosto si poteva rilevare "una partecipazione dell'ictus di 8<sup>a</sup> all'andamento ritmico dei versi di chiusura sintattica"<sup>277</sup>, quindi sostanzialmente i versi pari, in

---

mio modo di vedere, permette di incrociare proficuamente i dati e di poter procedere nell'analisi "a mezza strada tra il metodo quantitativo e quello stilistico, cercando di temperare le lacune di entrambi".

<sup>275</sup> Dal Bianco 2007, p. 179.

<sup>276</sup> *DAP*, p. 399.

<sup>277</sup> Dal Bianco 2007, p. 180; lo studioso, dopo aver rilevato che anche l'ottava boiardesca è caratterizzata da una "maggiore densità ritmica dei versi di clausola", annota come debbe essere "rivisto il luogo comune della critica sulla velocità delle clausole nel poema ariostesco, [e sia] invece opportuno rilevarne la sostanziale continuità con

Tasso la tendenza è fortemente accentuata anche in versi non strettamente connessi ad una strategia sintattica conclusiva. Dalla prospettiva ritmico-intonativa che adotto per adesso, ciò comporta che anche i versi dispari, e anche quelli implicati in avvio di *enjambements*, avranno una maggiore densità accentuale nella seconda quartina che non nella prima.

A ulteriore precisazione, però, la sensazione che emerge dalla lettura delle tabelle è che se le sedi estreme della stanza sono costantemente caratterizzate da versi fittamente accentati, non altrettanto marcato è il punto di sutura tra le due quartine: se infatti la tipologia più frequente è l'ottava costruita con "pausa forte tra prima e seconda quartina"<sup>278</sup>, non mi pare si possa dedurre dalle statistiche un particolare atteggiamento di messa in tensione tra quarto e quinto verso, per lo meno non in modo simile a quanto accade tra ottavo e primo.

Nella generale compattezza formale, che qui corrisponde a una certa uniformità di trattamento dei diversi distici, vi è sì una certa intensificazione accentuale della quinta posizione, ma senza quel medesimo 'contrasto' melodico spesso rilevabile tra le stanze: lo mostrerò poi più approfonditamente, ma la sensazione prevalente in centro all'ottava è di una solenne scorrevolezza, una piccola chiusa composta e lievemente più 'veloce' delle altre posizioni pari discendenti sul piano intonativo, seguita da un rilancio più marcato, una posizione melodicamente ascendente con piglio deciso. Un'altra cosa mi preme poi rilevare, ovvero una maggiore omogeneità nei rapporti di forza tra posizioni dispari e pari nella prima quartina e una più sensibile variazione nella seconda, a dimostrazione – credo – di come il distico finale, nella sua facile riconoscibilità indotta dalla rima baciata e dalla sua funzione di clausola, venga sì aggredito da Tasso sul piano retorico e sintattico, ma questa stessa aggressione abbia connotazioni ritmico-prosodiche tali da rilevarlo, aumentandone la forza d'attrazione, per lo meno da un punto di vista dell'aumento complessivo dei tempi forti del verso. In termini molto generali, infatti, tendenzialmente mi sembra che la prima quartina veda proporzioni interne più costanti (mostrerò tra poco, gruppo per gruppo, di che carattere), e che al contrario la seconda sia più varia, generalmente nel segno di una intensificazione ritmica del settimo verso. Questo pure è un dato che in qualche modo, essendo in aperto contrasto con l'idea che Tasso attenui l'identificabilità del distico finale inserendolo in un *continuum* logico-discorsivo più ampio, "riducendola a fatto fonico (di rima) più che a elemento strutturale da un punto di vista logico"<sup>279</sup>, avalla la tesi della doppia lettura dell'atteggiamento stilistico tas-

---

l'atteggiamento predominante nell'*Innamorato*. Il problema è che nel *Furioso* succede di tutto e qualunque tentativo di definizione sintetica e unilaterale delle sue peculiarità stilistiche offre il destro a pesanti confutazioni. Se la clausola veloce è un tratto significativo e forse tipico dello stile del *Furioso*, non si può però sostenere che tale configurazione sia *tout court* frequente", p. 181 n. 20. Per quel che riguarda i versi di clausola nei sonetti del Petrarca, cfr. Dal Bianco 2003, pp. 344-47.

<sup>278</sup> Soldani 1999, p. 305.

<sup>279</sup> Soldani 1999, p. 330.

siano, il cui equilibrio si regge sulla spinta contrastiva di forze apparentemente in opposizione.

#### 2.4.1.1. gruppo a – endecasillabi di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>

Il gruppo di endecasillabi ‘tendenzialmente giambici’ mostra una grande compattezza interna: eccetto il distico conclusivo, questi moduli tendono a disporsi in modo abbastanza uniforme nelle diverse sedi d’ottava, con una differenza percentuale assai limitata in particolare tra 1 e 6<sup>280</sup>. Quel che in qualche modo può stupire è, nella sestina a rima alternata, la lieve preferenza per le posizioni dispari, elemento che già traccia un segno di distacco rispetto alla prassi ariostesca<sup>281</sup>, per cui Dal Bianco poteva “supporre la predilezione di Ariosto per attacchi veloci e chiusure lente”<sup>282</sup>; mi pare che la densità accentuale in avvio di distico si leghi a una maggiore sostenutezza ritmica nelle posizioni tendenzialmente ‘ascendenti’, spesso in posizione di innesco in versi implicati in *enjambement* (per cui, come si vede dagli esempi qui sotto, l’intonazione ‘ascendente’ del verso dispari è fortemente minata dalla complicazione melodica imposta dall’inarcatura), in linea con il diffuso aumento degli ictus complessivo, per cui non mi pare sia necessariamente da dedurre un vero e proprio ribaltamento rispetto ad Ariosto. Solo due esempi, in cui a un verso dispari scandito con passo giambico segue un endecasillabo diversamente accentato:

IX 11, 3-4	
né creder mai potrà che gente avezza	2-4-6-8
a le prede, a le fughe, or cotanto osi;	3-6-9
XIV 11, 1-2	
Così l'un disse; e l'altro in giuso i lumi	2-4-6-8
volse, quasi sdegnando, e ne sorrise,	1-3-6

In ogni caso, sorprende (e conforta) la coerenza dei dati man mano che ci si avvicina alla chiusa dell’ottava: se infatti la prima quartina vede nettamente più frequentate le posizioni dispari, nel terzo distico le occorrenze si pareggiano per trovarsi rovesciate nel distico finale. Qui, infatti, si riscontra un netto aumento del numero complessivo degli endecasillabi ten-

---

<sup>280</sup> D’ora in poi per lo più farò riferimento alle posizioni nell’ottava direttamente con il numero corrispondente, per cui prima sede = 1, seconda = 2, ecc.

<sup>281</sup> Cfr. Dal Bianco 2007, pp. 179-81: “è chiara la tendenza a disporsi sulle sedi pari di ciascun distico. La funzione più frequente di questi moduli è quindi di chiusura del movimento sintattico”.

<sup>282</sup> *Ibid.*

denzialmente giambici, soprattutto in 8: questo conferma l'impressione più volte espressa fin qui, ovvero l'inclinazione alla saturazione fonico-ritmica in chiusa d'ottava, e in particolare una saturazione giambica, fortemente cadenzata e con effetti combinati di intensificazione e rallentamento (tenendo ancora a mente la complessiva compattezza dei dati, in modo complementare ai moduli giambici si comportano gli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, che, come mostrerò, paiono preferire una collocazione nella prima metà della stanza). I moduli a cinque ictus registrano la frequenza più alta proprio nel distico finale e nella prima sede, significativamente, mentre il *pattern* di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, con spazio atono in avvio, coerentemente con le attese si comporta in modo diverso: compare infatti in 1 con proporzioni sensibilmente ridotte rispetto al resto dell'ottava (circa la metà delle occorrenze rispetto a 7, ad esempio). Ciò sembra rassicurare sulla validità della sensazione per cui Tasso tende a marcare consapevolmente i confini della stanza, creando sul piano dell'intensificazione fonica e ritmica una sorta di sostenuta continuità tra ottave<sup>283</sup> (continuità non necessariamente armonica, anzi: spesso di tratta di un rapporto di esplicita tensione).

#### 2.4.1.2. gruppo b – endecasillabi di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>

Ho già notato la decisa e peculiare diminuzione degli endecasillabi di questo gruppo nell'epica tassiana rispetto ai poemi in ottave di Boiardo e Ariosto; la ragione, è evidente, risiede nel vuoto accentuale che occupa il secondo emistichio del verso, per cui a tale configurazione saranno sistematicamente preferite le accentazioni giambiche con ictus di 8<sup>a</sup> o le 'varianti' con impuntatura in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>.

In assoluto, questi endecasillabi paiono preferire le sedi dispari dell'ottava, ma necessarie sono due osservazioni complementari: innanzitutto, il primo distico è l'unico in cui la posizione pari è numericamente maggioritaria rispetto alla dispari precedente, a dimostrazione che 1 è una sede dotata di un ruolo prosodico affatto singolare e di un peso speciale nell'economia della distribuzione del materiale linguistico nella stanza. Il concetto di densità accentuale, naturalmente in negativo, è in questo caso decisivo, e ciò sarà confermato dal fatto che il *pattern* più leggero, di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, subisce la penalizzazione maggiore nelle sedi più esposte dell'ottava. In secondo luogo, il modulo si rivela relativamente forte in 3, ovvero prima della piccola clausola (e forse ha un qualche rilievo che la seconda sede più frequentata sia proprio 5); infine, ma l'osservazione a questo punto parrà pleonastica, la posizione più disertata è l'ultima.

---

<sup>283</sup> Vedremo oltre come questa sensazione venga confermata sistematicamente da tutti i gruppi; e in particolare si veda il paragrafo dedicato al contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, che nella *Liberata* gode di una funzione davvero determinante.

Un ultimo rilievo, di tipo stilistico, è che nelle posizioni pari (in particolare 4 e 6, mi pare) tendono a concentrarsi figure simmetriche, come parallelismi, epifrasi, dittologie 'lunghe' con sdrucchiola sotto ictus di 6<sup>a</sup>... Mi pare interessante poiché è come se in queste posizioni Tasso volesse 'riscattare' il passo veloce dell'endecasillabo attraverso figure in qualche modo conclusive e classicheggianti. Solo due esempi:

Il 46, 6	
l'alte non temo, e l'umili non sdegno;	1-4-6
IX 15, 4	
bagnan rugiade tepide e sanguigne;	1-4-6

#### 2.4.1.3. gruppo c – endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>

Innanzitutto, è opportuno ricordare che si tratta del gruppo col maggior numero di occorrenze in assoluto nel poema tassiano (circa il 20% del totale, ovvero quasi due versi per ottava); la variante allotropa con accento di 2<sup>a</sup> è il profilo singolo a sua volta più frequente<sup>284</sup> in ogni sede dell'ottava, tranne che in 7. Con grande regolarità, gli endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> sono costantemente maggioritari nelle posizioni pari rispetto a quelle dispari precedenti; meritano però attenzione alcuni fattori.

La variante di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> è particolarmente debole nelle sedi estreme, dunque in 1 e in 8, come d'altro canto è facile attendersi da un profilo a tre ictus, mentre spicca in 2 e 6, ovvero in chiusura di primo e terzo distico: davvero tipiche sono le configurazioni sintattiche con inversione e verbo esposto in posizione-rima. Come già accennato, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> è il profilo più comune in assoluto nel poema, e compare con particolare assiduità nelle sedi pari dell'ottava; tuttavia proprio la grande clausola è la posizione pari meno frequentata dagli endecasillabi di questo gruppo, dato che le varianti di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> e di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> sono significativamente più deboli in 8 che non in 7. Il modulo con accento di 2<sup>a</sup> risolve dunque nettamente le proporzioni dell'intero gruppo: anche tale dato mi pare possa essere interpretato come frutto della propensione tassiana a chiudere l'ottava nel modo più cadenzato e solenne possibile, limitando nel verso di clausola gli attacchi 'dattilici' di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> o con ampio spazio atono e privilegiando un passo tendenzialmente giambico. Rilevo come ciò sia peraltro affatto coerente con i dati complessivi sugli ictus di 1<sup>a</sup> e sugli attacchi veloci di 4<sup>a</sup>.

#### 2.4.1.4. gruppo d – endecasillabi di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>

<sup>284</sup> Escludendo ovviamente gli endecasillabi di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>.

Il gruppo appare particolarmente forte in 4 e in 7, mentre nelle altre sedi della stanza la differenza ricorsiva si compatta entro poco più di un punto percentuale; a parte il secondo distico, comunque, privilegiate sono sempre le sedi dispari. La variante a quattro ictus è frequente in sedi chiave dell'ottava, ovvero in 1, 4 e nell'ultimo distico; nuovamente, il dato sembra avvalorare l'impressione che, nella frequente partizione della strofa in quartine, alcune posizioni godano di uno status a sé stante, con la prima quartina marcata nei suoi estremi e la seconda più indirizzata verso un'intensificazione in *explicit* e (parzialmente) più 'leggera' in avvio. Il modulo più veloce a tre tempi forti praticamente scompare in 8, e anche questo dato non può sorprendere; colpisce di più, invece, il fatto che la piccola clausola non subisca il medesimo destino e anzi sia la posizione più frequentata, e quasi sempre in configurazioni sintattiche conclusive. Il dato non andrà troppo enfatizzato, se è vero che si tratta comunque di numeri assoluti piuttosto limitati, ma permette forse di notare la disponibilità tassiana alla *variatio* ritmico-prosodica interna alla stanza e la propensione alla scorrevolezza alla fine del secondo distico. È questo un modulo duttile, in ogni caso; svolge sovente una funzione distensiva, e l'accentazione *a maggiore*, spesso caratterizzata dalla presenza di quella figura ritmica con pausa dopo l'ictus di 6<sup>a</sup> cui più volte ho accennato, si presta bene sia a chiudere la frase armonicamente che, all'opposto, a rilanciare il discorso.

#### 2.4.1.5. gruppo e – endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>

L'interpretazione dei dati relativi agli endecasillabi 'tendenzialmente anapestici' è la più difficile e complessa, poiché il comportamento dei vari moduli è più irregolare di quanto non accada in altri gruppi. Ciò non toglie, però, che con un poco di attenzione si possano riscontrare alcune costanti felicemente rivelatrici dell'atteggiamento ritmico-sintattico tassiano; e uno sguardo approfondito è a maggior ragione richiesto dal significativo incremento di questi profili accentuativi rispetto ai principali modelli di narrativa in ottave.

In primo luogo, gli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> sembrano prediligere leggermente la prima quartina, e a parte il primo distico le occorrenze nelle posizioni dispari superano quelle nei versi pari successivi. Responsabili sia della proporzione interna che dell'eccezione in avvio d'ottava sono senz'altro i due moduli ad attacco trocaico, più comuni nelle sedi dispari ma particolarmente presenti proprio in 2 (con persino 5 punti percentuali di scarto, in alcuni casi, rispetto a 4, 6 e 8). Le posizioni più disertate dai profili con accento di 1<sup>a</sup> sono significativamente 4 e 8, a ulteriore prova di come nelle chiuse più marcate Tasso preferisca moduli sì molto densi ma tendenzialmente a dominante giambica – oppure impreziositi da un contrac-

cento di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup><sup>285</sup>. Complessivamente, si deve rilevare come Tasso adotti spesso il modulo ad attacco trocaico ma tenda a sentirlo come più adatto all'avvio e alla prima quartina dell'ottava: colpisce infatti il diverso trattamento e le diverse proporzioni interne ai raggruppamenti dei moduli con e senza ictus in prima sede, dato che i primi prevalgono nettamente nelle sedi dispari, come detto, mentre i secondi si comportano in modo opposto.

L'osservazione mi pare dimostri come l'avvio sintattico sia più disposto ad accogliere l'ictus di 1<sup>a</sup> (coerentemente coi dati generali, cfr. tab. 5); al contempo, non mi pare fuori luogo ricordare come nei distici che ospitano inarcature i versi in posizione di riporto<sup>286</sup> che presentano accento di 1<sup>a</sup> vedano soprattutto la presenza di attacchi quinari, di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, più solenni e più consoni alla prosodia dell'italiano.

Il profilo di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, in ogni caso, è quello con il maggior numero di occorrenze (ricordo che è il terzo schema singolo più frequente in assoluto nel poema, dopo 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>), e predilige appunto le posizioni pari, con il picco in clausola; gode, mi sembra, di una funzione assieme distensiva e marcante, ed è il principale responsabile del così netto aumento degli endecasillabi di questo gruppo nella *Liberata*. Quanto al profilo veloce di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup><sup>287</sup>, le posizioni più disertate, seppur di poco, sono quelle di avvio di quartina, 1 e 5; le ragioni di tale opzione stilistica sono forse da ricercare nella tendenza del modulo alla velocità narrativa e alle frequentissime tripartizioni armonizzanti e distensive, fattori che necessariamente limitano le occorrenze nelle sedi di avvio sintattico più esposte. A proposito dell'ottava ariostesca, Dal Bianco notava come "l'ictus in 3<sup>a</sup> sede è essenziale ai procedimenti di *variazione* ritmica all'interno di un'ottava sostanzialmente basata su piedi metrici binari e giambici, una funzione di cui si avverte meno l'esigenza nei versi estremi"<sup>288</sup>; per quanto in Tasso la presenza dei versi di questo gruppo sia maggiore, suggerendo di sfumare leggermente, credo che l'osservazione sia applicabile con ragione anche alla *Liberata*, per lo meno in assoluto – o meglio, è forse opportuno ribaltare la situazione e affermare che siano i versi estremi ad esigere "piedi metrici binari e giambici", più solenni e cadenzati, proprio in virtù di una costante tendenza alla variazione, molto spiccata all'interno della stanza anche grazie alla maggior presenza complessiva di endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>. Si vedano comunque alcuni esempi di sequenze di versi fortemente caratterizzate dalla presenza di tali moduli, la cui forza attrattiva pare particolarmente accentuata in contesti di narrazione eventiva:

---

<sup>285</sup> Si noti, ad esempio, il fatto che i profili di (1<sup>a</sup>-)3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> sono in assoluto più frequenti di quelli privi di accento di settima; quanto alle sedi di chiusura, in 8 gli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> sono 111 contro i 76 di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>.

<sup>286</sup> Che, ricordo, in Tasso coincide quasi sempre con una sede pari.

<sup>287</sup> Tale profilo, non è peregrino ricordarlo, era il più frequente del gruppo nell'*Orlando Furioso*; cfr. la tabella offerta da Dal Bianco 2007, p. 378, che riconsidera i suoi dati escludendo dal computo i moduli con ictus adiacenti, seguendo dunque il medesimo principio di questo studio.

<sup>288</sup> Dal Bianco 2007, p. 182.

V 86, 1-4	
Mentre a ciò pur ripensa, un messo appare	1-3-6-8
polveroso, anelante, in vista afflitto,	3-6-8
in atto d'uom ch'altrui novelle amare	2-4-6-8
porti, e mostri il dolore in fronte scritto.	1-3-6-8
VIII 41, 5-8	
Questo è il suo albergo: ivi fra gli orsi e i lupi	1-4-5-8
co 'l discepolo suo securo stassi,	3-6-8
ché difesa miglior ch'usbergo e scudo	3-6-8
è la santa innocenza al petto ignudo.	(1)-3-6-8
IX 71, 5-8	
Era il sesso il medesimo, e simil era	1-3-6-8
l'ardimento e 'l valore in questa e in quella.	3-6-8
Ma far prova di lor non è lor dato,	3-6-8
ch' a nemico maggior le serba il fato.	3-6-8

#### 2.4.1.6. gruppo f – endecasillabi di 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>

Le occorrenze sono piuttosto sporadiche, e ne consegue che le percentuali relative agli endecasillabi di questo gruppo sono certo meno indicative di significative tendenze dell'organizzazione dei materiali linguistici nella stanza tassiana. In ogni caso, e anche se con una distanza relativamente esigua, questi versi prevalgono nella prima quartina, diminuendo decisamente nella coppia finale; se le proporzioni interne ai distici sono generalmente equilibrate, proprio l'ultimo distico vede una netta superiorità della posizione conclusiva su quella prefinale, cosa che potrebbe in qualche modo stupire, dato l'ampio spazio atono in avvio e la predilezione tassiana per chiuse cadenzate. Se ciò pare comunque plausibile in virtù del principio di *variatio* sempre presente nel poema, in verità le concrete configurazioni retorico-sintattiche in cui questo modulo compare in clausola mostrano in atto alcune strategie di rallentamento e intensificazione che paiono obliterare la presunta velocità del primo emistichio, strategie già analizzate nel capitolo precedente relativo alle partizioni del verso; faccio infatti riferimento a una strenua complicazione sintattica e ad inarcature (sia infrasingmatiche che sintattiche), che sfasando la corrispondenza tra misura versale e frase finiscono per variare moltissimo il passo e le proporzioni prosodiche interne. Solo due esempi:

VI 81, 7-8	
sospese di Clorinda in alto mira	2-6-8

l'arme e le sopravveste: allor sospira.	1-6-8
XII 7-8	
Poi disse: - Oh viso che poi far la morte	2-4-8
dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!	1-6-8

Al di là di questi casi variamente enfatici proprio in virtù della posizione esposta, innegabile per questi moduli è la funzione di avvio eventivo, grazie ai frequenti verbi d'azione (o soggetti di verbi d'azione altrimenti dislocati) presenti sotto ictus di 1<sup>a</sup>, soprattutto, com'è lecito attendersi, in posizioni dispari, e in particolar modo in 1 e 5; le assenze in 7 di configurazioni siffatte pesano forse più delle presenze in altre sedi, confermando la particolarità del distico conclusivo.

#### 2.4.1.7. gruppo *f* – endecasillabi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>

Gli endecasillabi dattilici sono ancor meno di quelli appena considerati, per le ragioni già espresse in 2.2.1.; se le percentuali restano dunque di incerta utilità, i numeri assoluti paiono piuttosto espliciti nel delineare una netta tendenza del modulo a concentrarsi nella seconda metà della stanza. La sede più frequentata è 7, ma in generale il distico finale ospita un numero di occorrenze uguale a quello dell'intera prima quartina; il dato rivela la forte connotazione stilistica dei moduli di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, che proprio per la loro sporadicità non compaiono quasi mai 'casualmente' o per sola esigenza di varietà. Mi ha inoltre colpito la preferenza per le posizioni pari, dato che la velocità cadenzata e riconoscibile del doppio piede ternario in chiusa potrebbe sembrare più adatta a una funzione di lancio; devo però osservare che la maggior parte dei moduli in queste sedi è caratterizzata da quella strategia di mascheramento del passo dattilico indotta dalla presenza di un monosillabo ad ictus opzionale precedente l'ictus di 7<sup>a</sup>, a simulare un possibile ribattimento d'accento, e della tipologia più solenne.

#### 2.4.1.8. endecasillabi con ictus ribattuti

In conclusione a questa rassegna preliminare, essenziale è considerare i versi con accenti contigui, versi che – lo ricordo – costituiscono circa un quarto degli endecasillabi totali. “Alcuni dei risultati sono [...] ovvii, poiché ricalcano le preferenze posizionali dei moduli endecasillabici in grado di ospitare l'una o l'altra sede di scontro”<sup>289</sup>, è però interessante notare al-

---

<sup>289</sup> Ivi, p. 192.

cune costanti che distanziano in modo piuttosto netto sia la caratterizzazione degli scontri d'arsi tassiani rispetto alla prassi ariostesca che la stessa costruzione dell'ottava.

I ribattimenti di 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> tendono a marcare le sedi di avvio sintattico, e dunque compaiono con maggiore frequenza nelle sedi dispari dell'ottava, concentrandosi particolarmente nella seconda quartina. Il contraccento è particolarmente ricorrente quando si introducono discorsi diretti<sup>290</sup> oppure, in modo forse più notevole per quel che importa qui, quando prende avvio l'azione, con il frequentissimo avvio in inversione verbo / soggetto:

I 52, 5	
Taccia Argo i Mini, e taccia Artù que' suoi	1-2-4-6-8
VII 74, 1	
Venga altri, s'egli teme; a stuolo a stuolo	1-2-4-6-8

mentre nelle sedi pari è più usuale lo scontro accentuale su sintagmi quali le coppie sostantivo-aggettivo, in versi solitamente molto cadenzati:

VIII 23, 6	
uom grande, c'ha sembiante e guardo atroce;	1-2-6-8
XVI 9, 4	
fior vari e varie piante, erbe diverse,	1-2-4-6-7

Anche gli ictus contigui di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> paiono preferire nettamente le posizioni dispari, e dunque gli avvii sintattici; come già in Ariosto<sup>291</sup>, l'introduzione di discorsi diretti e l'inserzione di segmenti incidentali sono le due configurazioni più frequenti in cui questi contracenti compaiono. Importa rilevare come si tratti quasi sempre di ribattimenti di forte intensità, quasi sempre a cavallo di pause sintattiche; anche nelle posizioni pari e soprattutto in *rejet*, i ribattimenti di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> sono spesso responsabili di effetti fonico-ritmici singhiozzanti e 'gravissimi' che, sulla scorta dei movimenti sintattici, possono agire su partizioni inusuali del verso.

II 11, 7	
ché 'l Cielo, opra sua fosse o fosse altrui,	2-3-6-8
XVI 54, 4	
sgombrarti: odii non son, né sdegni i miei,	2-3-6-8

---

<sup>290</sup> Cfr. 2.2.8.

<sup>291</sup> Cfr. Dal Bianco 2007, p. 193.

Le due sedi preferite da questi ribattimenti sono poi 1 e 5, e qui davvero ricorrenti sono degli attacchi, caratterizzati da increspature più deboli, che in qualche modo riprendono e rilanciano la narrazione, anche in scambi di battute tra personaggi, oppure danno avvio all'espressione del figurato in alcune similitudini:

XV 25		
Risponde: – Ercole, poi ch'uccisi i mostri		2-3-6-8
XX 24, 5		
Talor dice ad alcun: – Perché dimesso		2-3-6-8
XX 44, 5		
così lupi notturni, i quai di cani		2-3-6-8

Anche gli scontri fra 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> sono leggermente più consueti nelle posizioni dispari dell'ottava, escluso l'ultimo distico, con 8 che prevale – di poco – su 7. Qui si può intravedere una prima differenza con la scrittura ariostesca, che preferiva invece usare questo contraccento nelle sedi pari e con funzione di “doppia clausola”<sup>292</sup> *post-enjambement*: in Tasso soluzioni di questo genere sono senz'altro presenti, soprattutto in chiusa d'ottava, in virtù della propensione all'inciso inarcato, alla partizione multipla del verso e all'accumulazione di coordinate che occupino l'emistichio finale.

Il 30, 7-8		
Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede		2-4-8
di bastar solo, e compagnia non chiede –		3-4-8

A dispetto di ciò, in ogni caso, nelle sedi pari tendono a prevalere figure retorico-sintattiche nettamente marcate in senso simmetrizzante, si tratti di bi- o tripartizioni. In tal modo si può considerare una delle funzioni principali degli ictus ribattuti in Tasso, ovvero il tentativo di rendere più nervose e ‘numerose’ le strutture retoriche più visibili e più consone allo stile ornato della lirica anche attraverso la saturazione accentuale e gli strumenti stilistici ad essa connessi (dilatazione della durata del verso attraverso sinalefi, moltiplicazione degli indugi e delle pause, immissione delle figure in distici inarcati...).

Il 25, 6

<sup>292</sup> Ivi, pp. 193-4: “è frequente una marcata cesurazione di 4<sup>a</sup>, con verso nettamente bipartito in cui il primo emistichio prosegue in *enjambement* la sintassi del verso prefinale, mentre il secondo emistichio ospita di solito il verbo principale o l'elemento di maggiore novità tematica della quartina o dell'ultimo distico. L'ictus ribattuto sul sintagma in *rejet* sottolinea la chiusura del movimento sintattico in coincidenza con la cesura, in modo che il secondo emistichio acquista valore di epifrasa o epifonema”.

cor pudico, alta mente e nobil volto; Il 40, 4	1-3-4-6-8
indurò i membri ed allenogli al corso. IX 97, 4	3-4-8
anelar gli ange il petto e i fianchi scote.	3-4-6-8

Per contro, e ovviamente soprattutto nelle posizioni dispari, torna ad agire la funzione di sommovimento degli avvii sintattici, in cui quasi sempre il ribattimento coinvolge sintagmi coesi ma in rapporto d'inversione. Si tratta per lo più di effetti di variazione nella sequenza e di controllata increspatura, non di vera e propria rottura o di marcatura di un incedere franto del verso: indicativo in tal senso è che siano davvero molto radi i ribattimenti a cavallo di un'eventuale cesura anticipata.

Il 7, 7 Nel profan loco e su la sacra imago IX 34, 1	3-4-8
Rimanean vivi ancor Pico e Laurente, XI 76, 7	3-4-6-7
un tremor freddo e strinse il sangue in gelo.	3-4-6-8

Le sedi dell'ottava preferite dai contraccenti di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> sono in linea di massima quelle pari, eccezion fatta ancora una volta per il distico finale, in cui 7 prevale sul verso di chiusa; tenendo d'occhio i numeri, si nota come le occorrenze in 8 siano in linea con le altre posizioni pari, mentre netto è l'aumento in 7 rispetto a quelle dispari, confermando ancora una volta il processo di intensificazione ritmica in atto negli ultimi due versi. Dal Bianco notava come in Ariosto questi versi "contribuissero al rallentamento del verso di chiusura del movimento sintattico del distico"<sup>293</sup>, ed effettivamente anche nella *Liberata* configurazioni di tal genere sono piuttosto frequenti, con l'effetto – questa volta sì – di 'doppia clausola' indotto dalla tipica collocazione del contraccento a cavallo di una cesura marcata dalla punteggiatura.

III 37, 2 fior de gli eroi, nerbo e vigor del campo. X 78, 4	1-4-5-8
valor ragiona, onde tutto altro spiaccia. XIX 100, 6	2-4-5-8
e me 'n sottrassi. Ecco i miei duri casi.	4-5-8

---

<sup>293</sup> Ivi, p. 195.

Ciò che colpisce maggiormente è però un fenomeno cui ho accennato già in 2.2.8., ovvero la grande ricorrenza dell'accento soprannumerario in 5<sup>a</sup> posto su una congiunzione bisillabica in posizione post-cesurale, sia in sedi pari che dispari. La sintassi tassiana è fortemente caratterizzata da un moto paratattico centrifugo e dall'alternanza, sotto il segno della *variatio*, di segmenti più lunghi della misura del verso ed altri decisamente più ridotti; come ho avuto modo di sottolineare nel capitolo precedente, altrettanto frequenti delle cesure dislocate ai margini del verso, stilema riconoscibilmente tassiano, sono proprio quelle in sede centrale, zona che diventa dunque il punto di snodo, di riposo e rilancio assieme, delle tensioni sintattiche che attraversano il distico. Nell'ottica di un diffuso aumento degli accenti nel distico conclusivo, credo che proprio la marcatura di tali dinamiche contribuisca in modo determinante alla ricorrenza di tali moduli nella posizione prefinale di 7:

Il 17, 7	
vince fortezza, anzi s'accorda e face	1-4-5-8
XI 50, 7	
con lunghe falci, onde cadendo a terra	2-4-5-8
XVII 17, 7	
Del Cairo i' parlo; indi il gran vulgo adduce,	2-4-5-8

La funzione cardinale dell'ictus ribattuto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> nel sistema stilistico della *Liberata* è senz'altro testimoniata dal dato quantitativo che riconosce a tale configurazione ritmica la posizione di assoluta preminenza nell'insieme degli endecasillabi con ictus contigui (più della metà degli ictus ribattuti del poema sono infatti in tale posizione): confrontando le percentuali di occorrenza dello stilema con quelle relative agli endecasillabi in grado di accoglierlo<sup>294</sup>, ci si rende conto che i versi di 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> sono quantitativamente di egual numero rispetto a quelli di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, e andando poi a porre in relazione le preferenze posizionali del ritmema con quelle dei moduli che appunto sono disponibili ad ospitarlo, si nota come i 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> siano spesso più frequenti proprio dove 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> risulta numericamente più debole (cfr. tabella 5).

Questo scontro d'arsi è uniformemente diffuso nelle varie posizioni dell'ottava, con una oscillazione percentuale interna di soli 3 punti; nonostante ciò, le sedi meno propense ad accoglierlo sono le due prefinali, 3 e 7, restando peraltro in linea con un lievissimo alleggerimento accentuativo generale, in particolare nel secondo emistichio<sup>295</sup>. Per contro, le due sedi

<sup>294</sup> Vale a dire per lo più gli endecasillabi di 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>; ricordo che Dal Bianco 2007 considera gli endecasillabi con ictus contigui come varianti morfologiche di moduli 'semplici', ipotizzando sempre una gerarchia tra i due accenti ribattuti.

<sup>295</sup> Alleggerimento davvero sfumato, per la verità, ma che vede una coerente conferma nella sorte dell'accento di 8<sup>a</sup>, che pur diffusissimo in ogni sede vede una leggera contrazione appunto in 3 e 7 (cfr. ancora la tabella 5).

più frequentate sono le due estremità dell'ottava, ovvero primo e ottavo verso, eventualità che testimonia ulteriormente il valore assai marcato del ritmema: si configura infatti come una marca solenne e classicheggiante, con esplicita funzione aulicizzante, per cui se è vero che "l'andamento a picco centrale si presta a effetti di drastica chiusa"<sup>296</sup>, in Tasso è altrettanto vero che l'impuntatura serve molto spesso a impreziosire l'avvio sintattico e rilanciare la linea discorsiva.

III 59

Veramente è costui nato a l'impero,	3-6-7
si del regnar, del comandar sa l'arti,	1-4-8
e non minor che duce è cavaliero,	4-6
ma del doppio valor tutte ha le parti;	3-6-7
né fra turba sì grande uom più guerriero	1-3-6-7
o più saggio di lui potrei mostrarti.	3-6-8
Sol Raimondo in consiglio, ed in battaglia	1-3-6
sol Rinaldo e Tancredi a lui s' agguaglia. –	1-3-6-8

V 17

Ma il barbaro signor, che sol misura	2-6-8
quanto l'oro o 'l domino oltre si stenda,	1-3-6-7
e per sé stima ogni virtute oscura	3-4-8
cui titolo regal chiara non renda,	2-6-7
non può soffrir che 'n ciò ch'egli procura	2-4-6-7
seco di merto il cavalier contenda,	1-4-8
e se ne cruccia sì ch'oltra ogni segno	4-6-7
di ragione il trasporta ira e disdegno.	3-6-7

Una configurazione molto frequente in tutte le posizioni dispari, e 1 in particolar modo, è quella che vede lo scontro d'arsi a cavallo di un segno interpuntivo che marchi la possibile cesura, spesso con sinalefe e conseguente effetto di 'dialefe nelle sinalefe', con l'ictus di 7<sup>a</sup> sul termine che avvia la nuova frase e sovente prelude ad un *enjambement*. Ma l'indubbio fascino del ritmema attrae a sé molte diverse configurazioni sintattiche, tanto che ho la netta impressione che molto spesso sia la suggestione fonico-ritmica data dall'impuntatura a influenzare la *dispositio* e a produrre effetti di solenne rallentamento anche in versi relativamente 'leggeri'; ecco i primi sei endecasillabi di un'ottava particolarmente fitta di scontri di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, con predilezione per le sedi dispari:

---

<sup>296</sup> Dal Bianco 2007, p. 198.

III 7, 1-6

Nudo ciascuno il piè calca il sentiero,	1-4-6-7
ché l'esempio de' duci ogn'altro move,	3-6-8
serico fregio o d' or, piuma o cimiero	1-4-6-7
superbo dal suo capo ognun remove;	2-6-8
ed insieme del cor l'abito altero	3-6-7
depone, e calde e pie lagrime piove.	2-4-6-7

Anticipo qui quella che forse è la funzione della clausola con contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> strutturalmente più rilevante nell'economia stilistica del poema tassiano, ovvero quella di connettere ritmico tra le varie componenti dell'ottava (distici e quartine) e, ancor più interessante, tra le ottave stesse. L'impuntatura ritmica di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, intervenendo sul profilo ritmico di versi morfologicamente piuttosto differenti ed essendo così diffusa, agisce come cellula ritmica ricorrente in grado di attrarre e legare tra loro diversi distici e, in modo più notevole, ottave diverse, in coincidenza o meno di riprese tematico-lessicali, che si tratti di situazioni di scarto narrativo o piuttosto di continuità. Il fatto che le sedi più frequentate dal ritmema siano proprio quelle esterne, infatti, implica sì che in qualche modo possa svolgere la funzione di cornice interna all'ottava, come ad esempio nell'ottava che segue (in cui versi siffatti racchiudono le entrambe le quartine):

Il 95

Così di messaggier fatto è nemico,	2-6-7
sia fretta intempestiva o sia matura:	2-6-8
la ragion de le genti e l'uso antico	3-6-8
s'offenda o no, né 'l pensa egli, né 'l cura.	2-4-6-7
Senza risposta aver, va per l' amico	1-4-6-7
silenzio de le stelle a l'alte mura,	2-6-8
d'indugio impaziente, ed a chi resta	2-6
già non men la dimora anco è molesta.	1-3-6-7

ma permette anche di collegare tra loro ottave consecutive:

I 8-9

e pien di fé, di zelo, ogni mortale	2-4-6-7
gloria, imperio, tesor mette in non cale.	1-3-6-7
Ma vede in Baldovin cupido ingegno,	2-6-7
ch' a l'umane grandezze intento aspira:	3-6-8

Il 74-75	
Vibra contra costei la lancia, e stringi la spada, e la vittoria anco ti fingi.	1-3-6-8 2-6-7
Ogni campo d'intorno arso e distrutto ha la provida man de gli abitanti,	1-3-6-7 1-3-6
XV 46-47	
ed a le rose tenere: cotanto puote sovra natura arte d'incanto.	4-6 1-3-6-7
I duo guerrier, in luogo ermo e selvaggio chiuso d'ombre, fermàrsi a piè del monte;	2-4-6-7 1-3-6-8
XVIII 36-37	
Sembran de l'aria i campi i campi stigi, tanti appaion in lor mostri e prodigi.	1-4-6-8 1-3-6-7
Sopra il turbato ciel, sotto la terra tuona: e fulmina quello, e trema questa;	1-4-6-7 1-3-6-8
XIX 5-6	
ch' è proprio mio più che comun nemico questi, ed a lui mi stringe obligo antico.	2-4-8 1-4-6-7
– Or discendine giù, solo o seguito come più vuoi; – ripiglia il fer circasso	1-3-6-7 1-4-6-8

La ricorsività del ritmema con chiusa esametrica permette effetti melodici eleganti che possono solennemente chiudere le arcate sintattiche discendenti dei distici:

XVII 73, 1-6	
Di Bonifacio parlo; e fanciulletto premea Valerian l'orme del padre: già di destra viril, viril di petto, cento no 'l sostenean gotiche squadre. Non lunge, ferocissimo in aspetto, fea contra Schiavi Ernesto opre leggiadre;	4-6 2-6-7 1-3-6-8 1-6-7 2-6 1-4-6-7

oppure ancora compattare quartine sintatticamente continue ma talora pausate attraverso incisi o campate particolarmente ampie e variate:

III 70	
E come a nostro pro veduto abbiamo	2-4-6-8
ch'usavi, uom già mortal, l'arme mortali,	2-3-6-7
così vederti oprare anco speriamo,	2-4-6-7
spirto divin, l'arme del Ciel fatali.	1-4-5-8
VI 108	
e contra le irritò l'occulte squadre;	2-6-8
né frenando del cor moto improvviso	3-6-7
(com'era in suo furor sùbito e folle)	2-6-7
gridò: – Sei morta –, e l'asta in van lanciolle.	2-4-6-8
XIV 66	
Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide	2-4-6-8
come placido in vista egli respira,	1-3-6-7
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,	4-6-7
benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),	2-4-7-8

La scarsa quantità complessiva dei contraccenti in 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> impone una certa cautela nel dedurre implicazioni di tipo strutturale, e con tutta probabilità la modesta fortuna del ritmema deriva dall'idiosincrasia tassiana per il passo dattilico, indubbiamente percepibile anche qualora l'accento di 7<sup>a</sup> sia di intensità minore rispetto a quello di 8<sup>a</sup>; le sedi più frequentate sono 3 e 6, ma ad una lettura delle varie occorrenze non mi pare si possano riscontrare costanti di qualche rilievo. Forse coerentemente con le diverse sorti dell'endecasillabo di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> nel *Furioso*, non mi sembra che Tasso declini tale ictus ribattuto nella direzione della “*pointe* sintattica e tematica”<sup>297</sup>, o per lo meno non sistematicamente; piuttosto – e ciò vale solo per le sedi pari e per 8 in particolare – mi sembra che il ritmema possa talvolta contribuire a complicare l'andamento ritmico del secondo emistichio di versi di chiusura sintattica in posizione di *rejet*, dunque con un generico effetto di intensificazione e amplificazione del sommovimento ritmico già imposto dall'*enjambement*. Un solo esempio:

IX 58, 7-8	
l'empia schiera d'Averno, e insin dal fondo	1-3-6-8
de le sue morti a turbar sorga il mondo?	4-7-8

---

<sup>297</sup> Ivi, p. 200.

Sorte e valore degli ictus ribattuti di 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> sono per contro decisamente più chiari, anche se non mi pare si possano riscontrare innovazioni o cambiamenti sostanziali rispetto alla prassi ariostesca<sup>298</sup>: detto che è la seconda quartina ad ospitare il maggior numero di versi siffatti, le due posizioni più comuni sono quelle prefinali di 3 e 7, molto spesso in distici uniti da inarcature, per cui la funzione di intensificazione in chiusa di endecasillabo e in innesco di *enjambement* è davvero assai evidente.

VII 51, 7-8

non le solite sue, ma dal re sono 1-3-6-9

dategli queste, e prezioso è il dono. 1-4-8

XIII 22, 3-4

né disciplina tanto o ragion pote 1-4-9

ch'osin di gire inanzi o di fermarsi, 1-4-6

In conclusione: le posizioni dispari sono sempre più avvezze ad ospitare endecasillabi con ictus ribattuti rispetto a quelle pari successive, ma la forbice si riduce man mano che ci si avvia alla chiusa dell'ottava; ciò è legato, come meglio vedremo più oltre, ad una serie di componenti formali in atto nel distico finale, in cui aumentano tutti i tempi forti e le partizioni sintattiche e intonative paiono tutte concorrere ad un rafforzamento espressivo nel luogo dell'ottava strutturalmente più esposto e marcato. In ogni caso, per lo meno per quel che riguarda i contracenti, ciò non comporta un sensibile appesantimento della seconda quartina rispetto alla prima: i numeri assoluti mostrano che la differenza numerica tra le due quartine è sì a favore della seconda, ma con proporzioni molto limitate. Questo ci riporta alla considerazione iniziale, ovvero alla grande compattezza stilistica, per cui davvero ogni sede è più o meno ugualmente disposta ad ospitare qualsiasi modulo ritmico; e inoltre permette una considerazione comparativa nei confronti del trattamento dei ribattuti nel *Furioso*. Innanzitutto, spicca il dato quantitativo: gli ictus ribattuti sono di più, a testimonianza delle tensioni ritmiche sintattiche che vengono maggiormente ricercate da Tasso, e specialmente nella breve misura del distico: è questa una strategia stilistica della magnificenza che evidentemente ha delle ricadute su quantità e qualità dei ribattimenti (cfr. per questo quanto già osservato in 2.2.8.). Poi, li più nettamente i versi con ribattimento d'accento erano concentrati nella seconda quartina, con quell'effetto di attenuazione iniziale che armonicamente portava a un distico finale più marcato e sostenuto stilisticamente: "uno dei segreti della soavità dell'ottava del *Furioso* sta qui: l'alleggerimento medio che contraddistingue i primi versi è uno degli elementi ritmici che permette di superare senza sforzo quello che era stato il principale ostacolo strut-

---

<sup>298</sup> Per cui cfr. Ivi, pp. 202-03.

turale dell'ottava lirica poliziana, e il suo punto debole: il terzo distico<sup>299</sup>. In Tasso le tensioni sono costanti, e la ricerca di una severa magnificenza stilistica e tonale è certamente più diffusa, come – ancora una volta – mostra bene il nudo dato statistico: e l'aumento progressivo dei ribattimenti anche nelle sedi pari dell'ottava chiarisce come l'incedere verso il distico finale venga affrontato da Tasso non tanto alleggerendo i primi versi, ma marcando l'avvio dell'ottava e progressivamente intensificando la linea melodica e intonativa della frase, distribuita in tempi ritmico-sintattici (i distici) sempre più complessi e variati e paradossalmente uniformandone la complessità per scongiurare una 'caduta' in coincidenza del distico baciato.

#### **2.4.2. Moduli ritmici dell'endecasillabo in relazione alle posizioni nell'ottava – lettura verticale, per distici**

##### *2.4.2.1. primo distico*

Le statistiche relative al primo distico sono davvero esplicite e facilmente interpretabili: mediamente dovremo infatti attenderci una prima posizione lenta, fortemente accentata (è la sede più propensa ad ospitare versi con 5 o più accenti, e al contempo è la meno disponibile allo spazio atono nel secondo emistichio, tra 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>) ed una seconda, per contro, più fluida e più veloce (qui si riscontra la maggior frequenza relativa dei versi a tre ictus, con particolare ricorrenza dei moduli di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>). Mantenendo ancora una visuale complessiva e dall'alto, si può apprezzare come 1 sia il verso più facilmente caratterizzato dalla presenza di ictus contigui, che – come è noto – oltre a conferire lentezza al verso costituiscono spesso degli efficaci indicatori di instabilità e complicazione melodico-intonativa e di torsioni sintattiche particolarmente aspre. Può valer la pena fare una rapida considerazione a tal proposito: se il ribattimento d'accento è senz'altro un ritmema di matrice lirica, o per lo meno giunge alla poesia narrativa cinquecentesca attraverso il filtro petrarchesco, è però opportuno dar conto del fatto che nei sonetti di Petrarca il verso d'incipit, che pure è molto lento e fittamente accentato, è solitamente "privo di impuntature ritmiche, poco propenso a configurazioni espressive e generalmente solenne"<sup>300</sup>. La sintassi narrativa tassiana, invece, non solo affida al verso d'avvio un passo lento e maestoso, con piglio deciso, intonazione ascendente

---

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> Dal Bianco 2003, p. 256

e melodia rallentata, e con in più, molto spesso, quei fenomeni di complicazione, destabilizzazione e increspatura melodica connessi alle strategie dell'inarcatura; vi aggiunge anche una funzione di tensione ritmico-sintattica che, come è stato ampiamente argomentato, tende a ricomporsi e a trovare pacificazione nel verso successivo.

Provo a offrire qualche esempio di alcune configurazioni in qualche modo 'tipiche', cercando di tenere assieme il più possibile dati statistici, strutture sintattiche e funzioni tematico-narrative.

La prima sede (insieme alla quinta, e questo pare già significativo) è quella che ospita il maggior numero di accenti di 1<sup>a</sup>, e soprattutto tende ad accogliere una grande quantità di attacchi trocaici. In generale, il primo emistichio è sempre fitto di accenti (i tipi ritmici con spazio atono fino all'ictus di 4<sup>a</sup> vedono il minor numero di occorrenze proprio qui), coerentemente con la tradizione: sia in Boiardo che Ariosto, infatti<sup>301</sup>, l'ovvia responsabilità dell'avvio o dell'introduzione di un nuovo segmento tematico o narrativo trova un correlativo formale nella marcatura e nell'intensificazione accentuale. Tale classica funzione vede frequentemente presente in inizio di verso un termine chiave, sia esso un avverbio o un indicatore temporale:

III 14, 1-2	
Mentre ragiona a i suoi, non lunge scorse	1-4-6-8
un franco stuol addur rustiche prede,	2-4-6-7
IX 98, 1-2	
Come sentissi tal, ristette in atto	1-4-6-8
d'uom che fra due sia dubbio, e in sé discorre	1-4-6-8
X 70, 1-2	
Poi nel castello istesso a sorte venne	1-4-6-8
Tancredi, ed egli ancor fu prigioniero.	2-4-6-7
XVII 49, 1-2	
Mentre la donna in guisa tal favella,	1-4-6-8
Adrasto affigge in lei cupidi gli occhi:	2-4-6-7

oppure un elemento della coppia soggetto / verbo, spesso isolato attraverso diversi procedimenti sintattici di rilevamento, si tratti di interposizioni incidentali o circostanziali o di strategie di torsione dell'*ordo naturalis*; se in Boiardo e Ariosto prevalevano in tali configurazioni i soggetti in attacco, soprattutto i nomi propri, Tasso pare prediligere la prolessi del predicato, con frequenti inversioni che possono coinvolgere anche porzioni ampie del distico e talvolta persino oltre tale misura, imponendo un avvio marcato sintatticamente:

---

<sup>301</sup> Cfr. Praloran 1988, pp. 96 e segg., e Dal Bianco 2007, pp. 245 e segg.; *mutatis mutandis*, ovvero tenendo conto delle differenze costitutive di genere metrico, anche in Petrarca la situazione è analoga, cfr. ad es. Dal Bianco 2003, pp. 265 e segg.

VII 29, 1-2	
Suona il corriero in arrivando il corno,	1-4-8
e tosto giù calar si vede un ponte:	2-4-6-8
IX 30, 1-2	
Segue il buon genitor l'incauto stuolo	1-3-6-8
de' cinque, e Solimano assale e cinge;	2-6-8
IX 73, 1-2	
Doppia allor Guelfo il colpo e lei non coglie,	1-3-4-6-8
ch' a caso passa il palestino Osmida	3-4-8
XIII 1-2	
Sorge non lunge a le cristiane tende	1-4-8
tra solitarie valli alta foresta,	4-6-7
XVIII 83, 1-2	
Passa il Buglion vittorioso inanti	1-4-8
e già le mura d'occupar si crede,	2-4-8
XVIII 94, 1-2	
Mira di quei che fur campion di Cristo	1-4-6-8
l'anime fatte in Cielo or cittadine,	1-4-6-7

Anche questo è un vistoso gesto che differenzia l'impostazione dell'ottava tassiana rispetto al precedente ariostesco, su cui tornerò più diffusamente nel capitolo successivo: la principale tende a comparire all'inizio, nel primo distico, e a espandere man mano la voluta sintattica del periodo attraverso dilatazione e aggregazione di dipendenti. Ad ogni modo, pare precisarsi così una peculiarità dell'ottava tassiana, ovvero una cospicua variazione nel segno di *gravitas* e magnificenza sul tema della *mise en relief* del termine più esposto in attacco di stanza; il "piglio robusto"<sup>302</sup> dell'avvio, dunque, subisce un processo di complicazione ed intensificazione espressiva, in modo tale che la nuova ottava mantenga alta la tensione ritmico-sintattica che segue il distico baciato della stanza precedente (ed anzi, la rilanci e la potenzi). Ciò può magari comportare un sacrificio di qualcosa dell'"alta funzionalità narrativa"<sup>303</sup> dell'ottava boiardesca, ma fa sì che si imponga ed imprima alla stanza fin dall'inizio un passo deciso, complesso e internamente assai vario ed asimmetrico, con la successione di versi mossi e – non di rado – caratterizzati da vari riposi e vere e proprie pause di segno e intensità differenti. Molto frequenti sono le torsioni sintattiche giocate sull'epifrasi:

IV 8, 1-2

---

<sup>302</sup> Dal Bianco 2007, p. 246.

<sup>303</sup> Praloran 1988, p. 96.

Qual i fumi sulfurei ed infiammati	1-3-6
escon di Mongibello e 'l puzzo e 'l tuono,	1-6-8
VI 72, 1-2	
Dunque il titolo tu d'esser pudica	1-3-6-7
sì poco stimi, e d'onestate il pregio,	2-4-8
XIV 28, 1-2	
Veduti Ubaldo in giovinezza e cerchi	2-4-8
vari costumi avea, vari paesi,	1-4-6-7

oppure ancora quelle a cornice, con ai due estremi del distico termini collegati<sup>304</sup>:

Il 75, 1-2	
Ogni campo d'intorno arso e distrutto	1-3-6-7
ha la provida man de gli abitanti,	1-3-6
IV 47, 1-2	
Ora il mio buon custode ad uom sì degno	1-4-6-8
unirmi in matrimonio in sé prefisse,	2-6-8
VIII 75, 1-2	
Corrono già precipitosi a l'armi	1-4-8
confusamente i popoli feroci,	4-6
XII 10, 1-2	
Argante qui (né sarà vano il vanto)	2-4-5-8
quella machina eccelsa arder promette.	1-3-6-7
XII 47, 1-2	
Due squadre de' cristiani intanto al loco	2-6-8
dove sorge l'incendio accorron pronte.	3-6-8
XIV 37, 1-2	
Ei, presili per man, ne le più interne	1-3-6
profondità sotto del rio lor mena.	4-5-8
XX 36, 1-2	
Arte di schermo nova e non più udità	1-4-6
a i magnanimi amanti usar vedresti:	3-6-8

Come si può vedere da molti degli esempi proposti finora, la continuità sintattica tra i due versi del distico (e, come doveroso corollario, le frequenti inarcature) si risolve in un secondo verso generalmente più fluido, scorrevole e veloce. Ho accennato al fatto che 2 è la sede col

<sup>304</sup> Per tale aspetto, cfr. Soldani 1999, pp. 267-79, e naturalmente il capitolo 2.3. del presente studio.

maggior numero di versi senza accento di 8<sup>a</sup> e senza ribattimento d'accento<sup>305</sup>, e mi pare che a proposito di questa posizione si possa parlare – per lo meno in termini astratti e tendenziali – di endecasillabi che hanno il “ruolo strutturale di controbilanciare la lentezza degli attacchi”<sup>306</sup>. Ciò accade soprattutto quando il primo distico sia in sé compiuto sintatticamente:

Il 50, 1-2	
E dirò sol ch'è qui comun sentenza	3-4-6-8
che i cristiani togliessero l'imgo;	3-6
VIII 15, 1-2	
Ma dice: – Oh quale omai vicina abbiamo	2-4-6-8
corona o di martirio o di vittoria!	2-6
XI 55, 1-2	
Ma il fortissimo eroe, quasi non senta	3-6-7
il mortifero duol de la ferita,	3-6
XV 4, 1-2	
Crinita fronte essa dimostra, e ciglia	2-4-5-8
cortesi e favorevoli e tranquille;	2-6
XVIII 48, 1-2	
Mesce il mago fellon zolfi e bitume,	1-3-6-7
che dal lago di Sodoma ha raccolto;	3-6

#### 2.4.2.2. secondo distico

Un dato preliminare, immediatamente chiarificatore: se pur di poco (ma ho già avvertito che le escursioni interne al sistema prosodico del poema sono ridotte, è declinazione di quella compressione stilistica cui ho più volte fatto riferimento), il secondo distico è il più veloce, vale a dire il meno fittamente accentato. Prima di considerare quali siano le ragioni di una simile evenienza e quali le funzioni assunte dal distico nell'ottica dell'articolazione narrativa del contenuto e nella distribuzione dei diversi segmenti ritmico-sintattici, è degno di interesse valutare quali preferenze posizionali spiccano tra i moduli più ricorrenti.

<sup>305</sup> Anche se, a dimostrare l'attenzione tassiana per le esigenze di *variatio* e la conseguente possibilità di leggere spesso i fenomeni stilistici come in reciproco contrappunto, questo verso di chiusura del primo distico è anche la posizione col maggior numero assoluto di versi con accento di 8<sup>a</sup>. Ho già detto più volte della funzione di accompagnamento della chiusura sintattica di questo accento; si ricordi con Dal Bianco 2007, p. 254, che “la presenza di un ictus in 8<sup>a</sup> è determinante per la stabilità ritmica e intonativa del verso, a causa della scansione rallentata del secondo emistichio”.

<sup>306</sup> Dal Bianco 2003, p. 257.

3 è senza dubbio la sede preferita dagli endecasillabi del gruppo di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, complessivamente, e anche quelli di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo *b*) vedono le maggiori occorrenze proprio in avvio del secondo distico. Per il resto, questa posizione è tra le più 'neutre' dell'ottava, dato che i *patterns* più ricorrenti nel poema qui si mantengono su percentuali tutto sommato omogenee (solo il gruppo *a*, tendenzialmente giambico, nelle percentuali relative supera di pochissimo il 12,5%, tutti gli altri sono più o meno attorno all'11%), con una certa preferenza interna per i moduli più veloci. La terza posizione è, dopo la 2, quella col maggior numero di endecasillabi col secondo emistichio privo di accenti tra i costituenti di 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>; gli ictus ribattuti sono presenti in proporzioni regolari, ma – se non m'inganno – paiono ridursi leggermente rispetto alle altre posizioni dell'ottava quelle tipologie globalmente più diffuse, ovvero quelle a cavallo della 'cesura' centrale<sup>307</sup>. Anche 4 sembra evidenziare tendenze simili, per lo meno quanto a una certa predilezione per alcuni moduli, se non veloci *tout court*, quanto meno caratterizzati da una certa fluidità; nel complessivo alleggerimento accentuativo del distico, la 'piccola clausola' vede un attacco del verso piuttosto rapido, con una netta diminuzione degli accenti di 1<sup>a</sup> (soprattutto in virtù della drastica riduzione dei moduli ad attacco trocaico) e dei ribattimenti, soprattutto in avvio di verso. Al contempo, questa sede accoglie il numero maggiore di endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, ovvero il modulo in assoluto più frequente nel poema e dunque il latore di una sorta di 'tono medio' – e, quanto ai ribattuti, molto frequenti sono quelli di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>, che ovviamente tendono a corrugare il profilo ritmico appunto appartenente al gruppo *c*. Un cenno merita il trattamento dei moduli di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, che, se pure con proporzioni ritmico-sillabiche interne differenti, presenta una relazione di pieni e vuoti analoga a quella dei versi appena citati, con un ampio spazio atono in posizione centrale; la quarta posizione si configura dunque come abbastanza distesa, priva di scatti e tensioni sintattiche, anzi responsabile di un pacato riposo melodico-intonativo e armoniosamente conclusiva.

Si può dunque dedurre da quanto appena visto come il verso di chiusura intermedia tenda ad essere stabile ritmicamente, e tendenzialmente lineare; certamente non si tratta di vero e proprio rilassamento formale, basti considerare i dati sulla presenza dell'ictus di 8<sup>a</sup>, che mostrano come decisamente il secondo emistichio non sia lasciato scivolare e correre, privo di nerbo, verso la chiusura, ma comunque è inevitabile rilevare una maggiore scorrevolezza complessiva del distico rispetto a quello iniziale – la stessa frequenza degli endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> in 4 è in tal senso determinante. Si vedano esempi relativamente fluidi, caratterizzati dal verbo esposto in posizione-rima della piccola clausola e dalla chiusa con lieve inversione oppure dittologia – entrambi procedimenti sintattici 'conclusivi':

---

<sup>307</sup> Mi limito a ricordare in nota che significativamente l'impuntatura di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> veda le sue minori percentuali di occorrenza nelle due sedi prefinali, ovvero 3 e 7, a segnalare come forse in chiusa di quartina Tasso preferisca affidare al contraccanto una funzione conclusiva, dunque nel verso finale, più che di rilancio sintattico.

Il 79, 3-4	
il favor di fortuna or tanto inganni	3-6-8
che nove guerre a provocar v'essorti.	2-4-8
VII 50, 3-4	
Or mentre egli s'afflige, Argante audace	2-3-6-8
le molli piume di calcar non gode;	2-4-8
XI 69, 3-4	
scoprasi ogni latebra a la ferita	1-3-6
e largamente si risechi e fenda.	4-8
XVIII 81, 3-4	
che le ben teste in lei salde giunture	4-6-7
lentando aperse, e la respinse e scosse.	2-4-8

Generalmente poi (lo vedremo poco oltre), se pure la partizione per distici è costantemente rispettata, è comune la continuità sintattica fra primo e secondo distico: è più facile una connessione coordinativa o subordinativa tra i due movimenti rispetto ad un *continuum* sintattico, ma in ogni caso la prima quartina si giova dell'alleggerimento ritmico complessivo conferito dalla maggior velocità dei secondi due versi. Nella configurazione ideale dell'ottava tassiana, dunque, tale alleggerimento ha la funzione strutturale di controbilanciare la lentezza degli attacchi e di conferire una scorrevolezza interna che asseconi la necessaria fluidità narrativa; come già in Ariosto<sup>308</sup>, il secondo distico è responsabile di una certa attenuazione delle tensioni ritmico-sintattiche avviate nel primo distico, tensioni che d'altro canto, in assenza di momenti di riposo, risulterebbero alla lunga insostenibili e probabilmente sarebbero considerate dallo stesso Tasso come forme viziose dello stile magnifico, pericolosamente tendenti verso il "gonfio". Come accennato in precedenza, generalmente la prima quartina vede la principale nel primo distico oppure in avvio di 3, per cui il secondo distico sovente ha una funzione di completamento o sviluppo della frase, il cui acme è già stato espresso; alcuni esempi:

VII 102, 1-4	
Sibila il teso nervo, e fuore spinto	1-4-6-8
vola il pennuto stral per l'aria e stride,	1-4-6-8
ed a percoter va dove del cinto	4-6-7
si congiugon le fibbie e le divide;	3-6
VIII 21, 1-4	
Duomila fummo, e non siam cento. Or quando	2-4-8
tanto sangue egli mira e tante morti,	1-3-(4)-6-8

<sup>308</sup> Cfr. Dal Bianco 2007, pp. 206 e segg.

non so se 'l cuor feroce al miserando	2-4-6
spettacolo si turbi e si sconforti;	2-6
XVI 69, 1-4	
Ombra più che di notte, in cui di luce	1-3-6-8
raggio misto non è, tutto il circonda,	1-3-6-7
se non se in quanto un lampeggiar riluce	2-4-8
per entro la caligine profonda.	2-6

Credo che questa strategia sia peraltro coerente con la stessa scelta tassiana di imporre le tensioni sintattiche e i tagli sbiechi cui ho più volte accennato per lo più all'interno della misura del distico, sì che il verso pari gode generalmente di un passo discendente e solennemente conclusivo, in grado di ristabilire una armonia costantemente messa in crisi nell'immediata precedenza, attraverso i noti strumenti stilistici (inversioni anche forti, inarcature, partizioni del verso asimmetriche...). Da un lato, infatti, la necessità di concludere l'articolazione della frase nel verso pari è sintomatica appunto della consapevolezza tassiana della difficoltà che una eccessiva forzatura della regolare armonia ritmico-sintattica costringerebbe nella lettura, peccando – come detto – di “gonfiezza”<sup>309</sup>; dall'altro, poi, anche le quartine sintatticamente indivise tendono a vedere un certo alleggerimento ritmico e sintattico, più e meno marcato, nel secondo distico:

XI 38, 1-4	
Gran mole intanto è di là su rivolta	2-4-8
per cento mani al gran bisogno pronte,	2-4-6-8
che sovra la testugine più folta	2-6
ruina, e par che vi trabocchi un monte;	2-4-8
XIV 4, 1-4	
Nulla mai vision nel sonno offerse	1-3-6-8
altrui sì vaghe imagini o sì belle	2-4-6
come ora questa a lui, la qual gli aperse	2-4-6-8
i secreti del cielo e de le stelle;	3-6
XVIII 27, 1-4	
Quai le mostra la scena o quai dipinte	1-3-6-8
tal volta rimiriam dèe boscareccie,	2-6-7
nude le braccia e l'abito succinte,	1-4-6
con bei coturni e con disciolte treccie,	2-4-8
XX 108, 1-4	
Poi che 'l Soldan, che spesso in lunga guerra	1-4-6-8

---

<sup>309</sup> DAP, p. 399.

quasi novello Anteo cadde e risorse	1-4-6-7
più fero ognora, al fin calcò la terra	2-4-6-8
per giacer sempre, intorno il suon ne corse;	3-4-6-8

Assodata la validità di questa tendenza generale, la complessiva 'medietà' statistica del secondo distico implica che – qui ancora più che altrove – la compressione dello stile del poema e la diffusa disponibilità delle varie sedi dell'ottava ad accogliere ogni configurazione ritmico-prosodica agiscono in modo ancor più netto, e dunque tendano a dissuadere dal dare interpretazioni troppo nette e categoriche, poiché rischierebbero di tradire la qualità reale della scrittura tassiana che si misura proprio sulla calibrata variazione all'interno di un sistema solido e chiuso. Proverò dunque a offrire esempi di diverse situazioni ritmico-sintattiche, a seconda che sia il verso dispari o quello pari ad essere tendenzialmente più veloce.

Spesseggiano i moduli veloci in 3 nei contesti più marcatamente caratterizzati dall'azione, siano essi esplicitamente guerreschi o più latamente narrativi:

Il 8, 1-4	
Ma come apparse in ciel l'alba novella,	2-4-6-7
quel cui l'immondo tempio in guardia è dato	1-4-6-8
non rivide l'immagine dov'ella	3-6
fu posta, e invan cerconne in altro lato.	2-4-6
VI 31, 1-4	
Onde si ferma; e d'ira e di dispetto	1-4-6
avampa dentro, e fuor qual fiamma è rosso,	2-4-6-8
perch' ad onta si reca ed a difetto	3-6
ch'altri si sia primiero in giostra mosso.	1-4-6-8
XI 38, 1-4	
Gran mole intanto è di là su rivolta	2-4-8
per cento mani al gran bisogno pronte,	2-4-6-8
che sovra la testugine più folta	2-6
ruina, e par che vi trabocchi un monte;	2-4-8

In entrambe le situazioni, ad ogni modo, si nota il complessivo alleggerimento del distico, sia sul piano accentuativo che su quello della complessità sintattica, rispetto all'attacco; anche se il mero dato della successione degli accenti non rende giustizia alla complessità indotta dalle consuete strategie di aggravamento melodico del verso, in particolare in coincidenza di inarcature e cesura decentrata in *rejet*.

Qualora la terza sede sia invece tendenzialmente più fitta di ictus, è solitamente 4 ad assumersi la responsabilità di una chiusa armonica e distesa; ciò può accadere in ambiti più spiccatamente lirici:

Il 18, 1-4

La vergine tra 'l vulgo uscì soletta,	3-6-8
non coprì sue bellezze, e non l'espose,	3-6
raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta,	2-4-6-8
con ischive maniere e generose.	3-6

Anche se, ancora una volta, sono episodi guerreschi o con taglio più evenemenziale in cui un alleggerimento in chiusa pare essere favorito da contesti poco enfatici, in qualche modo 'neutrali':

I 65

Ma già tutte le squadre eran con bella	2-3-6-7
mostra passate, e l'ultima fu questa,	1-4-6
quando Goffredo i maggior duci appella,	1-4-8
e la sua mente a lor fa manifesta:	3-6-(7)

V 27

Parve un tuono la voce, e 'l ferro un lampo	1-3-6-8
che di folgor cadente annunzio apporte.	3-6-8
Tremò colui, né vide fuga o scampo	2-4-6-8
da la presente irreparabil morte;	4-8

VII 9

O sia grazia del Ciel che l'umiltade	3-6
d'innocente pastor salvi e sublime,	3-6-7
o che, sì come il folgore non cade	2-4-6
in basso pian ma su l'eccelse cime,	2-4-8

Un'ultima osservazione: il secondo distico è quello in cui più frequentemente si susseguono profili accentuativi isoritmici: si tratta soprattutto di endecasillabi dei gruppi c ed e, entrambi responsabili solitamente di una armonica progressione narrativa. Prima tre esempi di isoritmia di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> (in cui spiccano le sottili variazioni su schemi parallelistici):

I 32, 3-4

Inspiri tu de l'Eremita i detti,	2-4-8
e tu gl'imprimi a i cavalier nel core;	2-4-8

IV 74, 3-4

e 'l piè volgendo di partir fea segno,	2-4-8
--	-------

tutta ne gli atti dispettosa e trista.	1-4-8
XIII 6, 3-4	
Girò tre volte a l'oriente il volto,	2-4-8
tre volte a i regni ove dechina il sole,	2-4-8

e poi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>:

I 45, 3-4	
o più bel di maniere e di sembianti,	3-6
o più eccelso ed intrepido di core.	3-6
V 52, 3-4	
a magnanime imprese intent'ha l'alma,	3-6-8
ed insolite cose oprar dispone:	3-6-8
XVI 39, 3-4	
e procura adornar co' pianti il dono	3-6-8
rifiutato per sé di sua bellezza.	3-6-8

Ovviamente, i due gruppi sono quelli più frequenti nel poema: “ritrovarli in coppia o in serie non può che indurre un senso di rilassamento nel lettore, connesso al ritrovamento del già noto”<sup>310</sup>, e anche questo fattore, indipendente dal numero degli ictus del verso, concorre senza dubbio a dimostrare la tendenza ad alleggerire melodicamente il secondo distico della stanza.

#### 2.4.2.3. terzo distico

La grande varietà tipologica e funzionale riscontrata nel secondo distico è replicata nel terzo, ed anzi forse per alcuni aspetti ne risulta accentuata: il livellamento dei dati percentuali è in tal senso esplicito, poiché quasi ogni modulo, nelle due sedi interessate, tende ad attestarsi attorno al 12,5% – appunto, uno ogni otto. Ciò potrebbe in qualche misura stupire, data la configurazione più tipica dell’ottava tassiana, che prevede con grande frequenza, come mostrerò oltre, una pausa sintattica dopo la prima quartina<sup>311</sup>. In verità, avvicinando la lente si notano alcune costanti del tutto coerenti con la funzione di rilancio e riavvio sintattico, se pure in modo decisamente più sfumato e meno marcato di quanto accade nel distico iniziale

<sup>310</sup> Dal Bianco 2007, p. 235.

<sup>311</sup> Cfr. Fortini 1999: “al passaggio tra il quarto e il quinto il mutamento del periodo fa prevalere quella intonazione sulla identità delle rime”, p. 63. Sulla questione è naturalmente fondamentale Soldani 1999, pp. 301 e segg., ma comunque cfr. qui il capitolo 3.

della stanza. In 5, infatti, abbondano gli attacchi ritmicamente rilevati<sup>312</sup>, con i primi emistichi difficilmente caratterizzati da spazio atono prima del costituente di 4<sup>a</sup>; alla stessa stregua sono da considerare i frequenti ictus ribattuti in avvio, specialmente quelli di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> e di 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, che spesso sono responsabili di esordi complessi sul piano dell'*ordo verborum*:

I 11, 5-6	
È tra Dio questi e l'anime migliori	1-3-4-6
interprete fedel, nunzio giocondo:	2-6-7
IX 84, 5-6	
Senso aver parve e fu de l'uom più umano	1-3-4-6-8
il ferro, che si volse e piatto scese.	2-6-8
XII 98, 5-6	
Perdona ella il mio fallo, e sol respira	2-3-6-8
in questa speme il cor fra tante doglie.	2-4-6-8
XVIII 79, 5-6	
Fra tanto erano altrove al capitano	2-3-6
varie fortune e perigliose occorse;	1-4-8

Concorre al complesso delle considerazioni fin qui fatte l'alta ricorsività degli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> con attacco trocaico e dunque con ictus di 1<sup>a</sup>, anch'essi generalmente responsabili di movimenti sintattici complessi, con una caratterizzazione spesso enfatica in contesti per lo più narrativi, di resoconto evenemenziale o sommario:

VII 56, 5-6	
Quinci alcun non aspetta e monta in sella,	1-3-6-8
e fa condursi inanzi il suo prigionie;	2-4-6
IX 67, 5-6	
Rota il ferro crudel ove è più stretto	1-3-6
e più calcato insieme il popol franco;	2-4-6-8
XI 39, 5-6	
Altri appoggia le scale e va per l'erto,	1-3-6-8
altri percote i fondamenti a gara.	1-4-8
XX 11, 5-6	
Quando appressa il nemico, e tu di costa	1-3-6-8
l'assali e rendi van quanto e' propose.	2-4-6-7

<sup>312</sup> Ricordo che 5 è la posizione col maggior numero di ictus dopo 1; cfr. la tab. 7.

Ulteriore dato statistico interpretabile nella direzione di una intensificazione accentuativa dell'avvio della seconda quartina è la frequenza relativa piuttosto alta (certo più che non in 1, l'altra posizione di avvio, come visto accentata in modo più serrato) degli endecasillabi di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, con un ampio, inusuale spazio atono nel secondo emistichio. Funzione e tipologia di questi versi sono degni di nota, poiché presentano molto spesso una struttura molto riconoscibile e ricorrente nel poema: si tratta di quella figura per cui la principale si chiude nel verso dispari in coincidenza dell'ictus di 6<sup>a</sup>, seguita da una dilatazione coordinativa sindetica in *enjambement* che trova compimento nell'intero verso successivo:

Il 28, 5-6	
Come ingannò i custodi? e de la Dea	1-4-6
con qual arti involò l'imagin santa?	3-6-8
VII 79, 5-6	
L'accolse il Padre eterno, e fra le schiere	2-4-6
de l'essercito suo tolse a la cura	3-6-7
IX 75, 5-6	
scherzan su 'l collo i crini, e su le spalle	1-4-6
si scote la cervice alta e superba,	2-6-7
XIII 5, 5-6	
Or qui se 'n venne il mago, e l'opportuno	2-4-6
alto silenzio de la notte scelse,	1-4-8

Ho detto che gli attacchi di 5 tendono ad essere caricati da un piglio robusto in attacco, con il deciso rafforzamento dell'impianto accentuale nel primo emistichio; certamente, però, ciò accade con un passo meno netto di quanto Tasso non imponga nel verso iniziale dell'ottava, e dunque con maggiori armonia e fluidità, in modo tale – sembra – da avviare una progressiva intensificazione che raggiungerà il suo culmine nella complessità del distico baciato, in un rapporto di tensione fonico-ritmica con l'avvio dell'ottava successiva. Questo è un elemento nevralgico della costruzione dell'ottava e dei suoi equilibri: intensificazione dell'avvio di quartina significa in questo caso rilevamento dell'avvio dopo un leggero e fisiologico alleggerimento in piccola clausola, ma non implica una strategia di contrasto, di marcatura degli estremi delle quartine a contatto, e anzi pare avere la funzione opposta, armoniosa, di progressivo innalzamento tonale man mano che ci si avvicina al distico baciato. Questa è la conferma della predilezione tassiana per la marcatura delle sedi esterne dell'ottava, indipendentemente dalla funzione sintattica e narrativa di cui quei versi sono di volta in volta responsabili; all'interno della stanza, invece, anche in situazioni contestuali legate a rilancio sintattico dopo i versi di chiusura intermedia, Tasso sente l'esigenza di variare, di non eccedere in tensione ritmica e in buona sostanza di garantire alla sua ottava una

certa scorrevolezza – fluidità comunque lenta e solenne, mai fiacca, comunque melodicamente equilibrata. A ciò concorrono naturalmente gli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, con il loro armonico passo ternario particolarmente adatto alla specializzazione narrativa, in particolare in avvio: e infatti, lo ricordo, 5 è proprio la posizione della seconda quartina con il maggior numero di versi siffatti. Quanto detto fin qui trova conferma, analogamente a quanto accennato in precedenza a proposito della piccola clausola, nella frequenza in 6 di moduli intermedi quali i *patterns* di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, dotati di un andamento prosodico scorrevole e rassicurante, e pure non privi di un passo elegante e adatto alla chiusura della frase, a suo modo pacatamente arioso e solenne; ma effetto simile avviene quando vi siano endecasillabi con spazio atono di 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, come si può vedere nell'ottava XI 25, in cui proprio l'ottava sede atona in 6 risalta per contrasto (certo in virtù della *dispositio*, che ne rileva l'andamento conclusivo), in una sequenza molto cadenzata:

Però ch'altronde la città non teme	2-4-8
de l'assalto nemico offesa alcuna.	3-6-8
Quivi non pur l'empio tiranno insieme	1-4-5-8
il forte vulgo e gli assoldati aduna,	2-4-8
ma chiama ancora a le fatiche estreme	2-4-8
fanciulli e vecchi l'ultima fortuna;	2-4-6
e van questi portando a i più gagliardi	2-3-6-8
calce e zolfo e bitume e sassi e dardi.	1-3-6-8

Altro dato piuttosto interessante mi pare la frequenza dei moduli con contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> in 5, in modo ancora un volta analogo ma temperato rispetto alla prassi del verso di avvio; è dunque evidente che una delle funzioni del ribattimento più 'nobile' sia proprio quella di imporre un passo immediatamente solenne e netto all'avvio sintattico della quartina, sia nei frequenti casi di ribattimento a cavallo di una pausa identificabile come una sorta di cesura (anche se, come visto nel capitolo precedente, si tratta per lo più di pause sintattiche interne ad un flusso discorsivo più ampio, spesso incisi o 'code' circostanziali):

XIII 21, 5-6	
Come rugge il leon, fischia il serpente,	1-3-6-7
come urla il lupo e come l'orso freme	2-4-6-8
XVI 58, 5-6	
Odi come consiglia! odi il pudico	1-3-6-7
Senocrate d'amor come ragiona!	2-6-7
XVII 9, 5-6	
Armida ultima vien: giunge opportuna	2-3-6-7

ne l'ora a punto a la rassegna eletta. 2-4-8

sia in quelli, forse più peculiari sul piano stilistico per le implicazioni fonico-ritmiche nel segno della *gravitas*, in cui la contiguità ribatte su termini sintatticamente legati, o addirittura facenti parte del medesimo sintagma:

XIII 73, 5-6	
Or cominci novello ordin di cose,	3-6-7
e gli si volga prospero e beato.	4-6
XV 49, 5-6	
Egli scote la verga aurea immortale	1-3-6-7
sì che la belva il sibilar ne sente,	1-4-8
XVII 95, 5-6	
L' alba intanto sorgea nunzia del sole,	1-3-6-7
e 'l ciel cangiava in oriente aspetto,	2-4-8

Riallargando un poco lo sguardo, si può notare come non siano affatto infrequenti casi di isoritmia a cavallo delle due quartine, e dunque tra 4 e 5, rilevanti a maggior ragione nei casi, prevalenti statisticamente, di stacco sintattico: è questo un effetto di sutura ritmica tra le due quartine, a garanzia di scorrevolezza e continuità, in modo certo molto lieve ma in qualche misura simile ad un ribattimento d'accento, o ad una ripresa lessicale. Un paio di esempi, dai quali comunque emerge come "al passaggio fra il quarto e il quinto verso il mutamento del periodo fa prevalere quella intonazione sulla identità delle rime"<sup>313</sup>:

I 18, 3-6	
se già bramava, or tutto arde d'imporre	2-4-6-7
fine a la guerra ond'egli è duce eletto.	1-4-6-8
Non che 'l vedersi a gli altri in Ciel preporre	1-4-6-8
d'aura d'ambizion gli gonfi il petto,	1-6-8
III 44, 3-6	
ché 'n guisa lor ferì la nuca e 'l tergo	2-4-6-8
che ne passò la piaga al viso, al petto.	4-6-8
E per sua mano ancor del dolce albergo	4-6-8
l'alma uscì d'Amurate e di Meemetto,	1-3-6
VII 114, 3-6	
quest'era forse il dì che 'l campo invitto	2-4-6-8

---

<sup>313</sup> Fortini 1999, p. 63.

de le sante fatiche al fin giungea.	3-6-8
Ma la schiera infernal, ch' in quel conflitto	3-6-8
la tirannide sua cader vedea,	3-6-8
XI 80, 3-6	
ma già colui non fère ove è diretta,	2-4-6-8
ch'egli si piega e 'l capo al colpo invola;	1-4-6-8
coglie il fedel Sigiero, il qual ricetta	1-4-6-8
profondamente il ferro entro la gola,	4-6-7
XIV 53, 3-6	
forse perché bramava irsene ascosto	1-4-6-7
sotto insegne men note e men famose.	1-3-6-8
Prese l'armi la maga, e in esse tosto	1-3-6-8
un tronco busto avolse e poi l'espose;	2-4-6-8

Chiudo il paragrafo dando conto di quelle situazioni in cui un'anafora abbia il ruolo di connettere e rinsaldare le sezioni della seconda quartina; "la forza strutturante delle riprese anaforiche [...] deriva essenzialmente dal fatto che esse, oltre a sottolineare le partizioni della stanza, svolgono un preciso ruolo sintattico, poiché (insieme alle pause logiche) demarcano alcuni segmenti del discorso in sé autonomi ed estesi quanto la sottounità strofica, e pertanto costituiscono un segnale della sincronia fra tempi metrici e misure sintattiche"<sup>314</sup>. Il fatto è interessante poiché sovente la seconda quartina è discontinua sintatticamente, e dunque la ripresa funge da elemento coesivo e compattante "garantendo la massima attenuazione (fino alla soppressione) delle normali connessioni subordinative o coordinative"<sup>315</sup>: qualora la ripresa sia anche ritmica e non solamente di tipo retorico-sintattico, il rafforzamento del legame tra le componenti è naturalmente accentuato:

Il 17, 5-8	
Move <i>fortezza</i> il gran pensier, l'arresta	1-4-8
poi la vergogna e 'l verginal decoro;	1-4-8
vince <i>fortezza</i> , anzi s'accorda e face	1-4-5-8
sé vergognosa e la vergogna audace.	1-4-8
XIII 1, 5-8	
<i>onde</i> a i Franchi impedir ciò che dispensa	1-3-6-7
lor di materia il bosco egli procura,	1-4-6-7
<i>onde</i> contra Sion battuta e scossa	1-3-6-8
torre nova rifarsi indi non possa.	1-3-6-7

<sup>314</sup> Soldani 1999, p. 158; cfr. anche Lepschy 1996, pp. 163-79. Sulla questione nel *Furioso*, cfr. Cabani 1990a, in part. pp. 9-114.

<sup>315</sup> Cabani 1990a, p. 20.

XIII 74, 5-8	
Fiammeggiare a sinistra accesi <i>lampi</i>	3-6-8
fur visti, e chiaro tuono insieme udissi.	2-4-6-8
Accompagnan le genti il <i>lampo</i> e 'l tuono	3-6-8
con allegro di voci ed alto suono.	3-6-8

#### 2.4.2.4. *distico baciato*

Se la parte centrale dell'ottava tassiana è *tendenzialmente* caratterizzata dalla ricerca di una certa stabilità melodica, di volta in volta declinata in modo differente, decisamente il distico finale rompe il sistema di complessa armonia che lo precede ed è tutto giocato sull'intensificazione e la variazione sistematica, elementi che naturalmente sono strettamente legati alla strategia retorico-sintattica di obliterazione dello stesso distico baciato.

Intensificazione, quindi affollamento di ictus, e variazione sono con ogni evidenza obiettivi perseguibili attraverso strumenti stilistici che ho già più volte esposto nel corso di questo studio: penso in primo luogo all'aumento delle parole e al conseguente impiego di espedienti 'gravi' quali sinalefi e raffronti consonantici; ad artifici retorico sintattici di rallentamento, e dunque in primo luogo inversioni più e meno nette; ad un aggravamento melodico-intonativo attraverso inarcature sintattiche e infrasintagmatiche, spostamento di cesura e partizioni melodiche del verso decentrate, plurime o eccentriche. Ovviamente, questa è un'interpretazione particolarmente netta e – diciamo – sbilanciata verso quei fenomeni più vistosi sul piano espressivo e stilistico; non bisogna naturalmente dimenticare che l'ideale della magnificenza stilistica tassiana corrisponde ad una cadenza classicamente impostata, solenne, nobile ed equilibrata, a maggior ragione nelle sedi più esposte quali quelle conclusive, oltretutto marcate dalla rima baciata, e pertanto la statistica di Soldani per cui le figure simmetriche, tendenzialmente bipartite, si incrementano proprio in 8 sarà certo eloquente. Cercherò dunque di distinguere alcune diverse configurazioni ritmico-sintattiche apparentemente contraddittorie ma perfettamente coerenti nella realtà del poema; la cui principale caratteristica sul piano stilistico, mi preme ricordarlo, è proprio la compattezza, la capacità di unire il molteplice sotto un segno unitario e coeso.

Tutti i dati statistici relativi all'accentazione del verso, ad ogni modo, concorrono a rafforzare l'ipotesi di un atteggiamento stilistico bifronte, complesso nel tentativo di riduzione *ad unum* di tendenze apparentemente in contrasto: innanzitutto, il distico finale è il più refrattario ad ospitare endecasillabi del gruppo c, i più diffusi in assoluto nel poema e proprio per questo – come già accennato in precedenza a proposito delle clausole intermedie – altamente riconoscibili e responsabili di una sorta di tono medio, di andamento più tipico e in qualche

modo più atteso dal lettore; al contempo, sono versi duttili ma particolarmente adatti alla progressione narrativa, e per questo la loro diminuzione in coda alla stanza è certo sintomatica. Due corollari, di segno opposto, a questo rilievo: innanzitutto, il ribattimento in 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> (necessariamente 'variante' dei pattern di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>) vede le sue percentuali massime di occorrenza proprio in posizione prefinale<sup>316</sup>, a dimostrazione di come Tasso preferisca, in luogo delle versioni più piane ritmicamente, quelle complicate dall'ictus soprannumerario, nei termini di Dal Bianco<sup>317</sup>:

I 33, 7-8	
Concluso ciò, fama ne vola, e grande	2-4-5-8
per le lingue de gli uomini si spande.	3-6
XVI 29, 7-8	
Intanto Ubaldo oltra ne viene, e 'l terso	2-4-5-8
adamantino scudo ha in lui converso.	4-6-8
XVI 59, 7-8	
E s'è destin ch'esca del mar, che schivi	2-4-5-8
gli scogli e l'onde e che a la pugna arrivi,	2-4-8
XVIII 100, 7-8	
par che Sìon, par che l'opposto monte	1-4-5-8
lieto l'adori, e inchini a lei la fronte.	1-4-6-8

In secondo luogo, il modulo del gruppo c dal passo più cadenzato e sostenuto, ovvero quello ad attacco giambico di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, che peraltro è il singolo profilo accentuativo in assoluto più frequente nel poema, vede la sua sede di occorrenza prediletta proprio nella grande clausola di 8. Il dato non è certo in contraddizione con quanto sopra dichiarato, anzi: nell'ottica di quella calibrata e solenne *variatio* che soggiace alla strategia stilistica della magnificenza, è certo segnale eloquente che responsabile delle chiuse più lineari sia proprio il modulo più tipico e, tra quelli del gruppo, il più uniforme e simmetrico, oltretutto spesso assai disponibile a ospitare bipartizioni certamente adatte a conferire alla clausola un passo sobriamente elegante e sostenuto<sup>318</sup>. Segnalo poi come siano abbastanza comuni distici finali con isoritmia di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>; l'effetto è naturalmente opposto a quello di obliterazione della riconoscibilità di 7-8, più volte segnalato:

<sup>316</sup> Ricordo che 7 è l'unica posizione dispari che ospita più contracenti di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> rispetto al verso pari seguente.

<sup>317</sup> Cfr. Dal Bianco 2007, p. 17 e segg.

<sup>318</sup> Segnalo come siano abbastanza comuni distici finali con isoritmia di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>; l'effetto è naturalmente opposto a quello di obliterazione della riconoscibilità di 7-8, più volte segnalato, ed è ulteriore testimonianza della volontà di variazione. Solo due esempi: VII 32, 7-8: "né più sperar di riveder il cielo per volger d' anni o per cangiar di pelo"; XX 137, 7-8: "ma va cercando (e non la cerca invano) / illustre morte da famosa mano".

VII 32, 7-8	
né più sperar di riveder il cielo	2-4-8
per volger d'anni o per cangiar di pelo	2-4-8
VII 98	
sdrusciti i fianchi al tempestoso flutto	2-4-8
non mostra ancor, né si dispera in tutto.	2-4-8
XX 137, 7-8	
ma va cercando (e non la cerca invano)	2-4-8
illustre morte da famosa mano.	2-4-8

Allo stesso modo, il segnale di una intensificazione composta, magnifica, diretta a vincolare le tensioni con strumenti retorici e ricomporle proprio in chiusa di stanza, in severe ed eleganti costruzioni, viene da una statistica elaborata da Soldani e assai interessante in questo contesto: il distico finale è quello che contiene il maggior numero di parallelismi e di bipartizioni retoriche. “È chiaro che Tasso vuole – come direbbe Contini – chiudere i propri spartiti, accrescendone l’evidenza ritmica nei punti di snodo e nel finale, su cui converge il discorso e si scaricano gli scompensi ritmico-sintattici accumulati nei versi precedenti. [...] Tale funzione ‘distensiva’ appare tanto più marcata quanto più il dettato tassiano è teso e inarcato rispetto a quello dei predecessori”<sup>319</sup>. Ritmicamente, questo si traduce in molte chiuse non solo caratterizzate dall’eufonico *pattern* di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, ma anche con abbondanza di endecasillabi giambici o con ribattimento di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>; alcuni ulteriori esempi:

X 25, 7-8	
Ahi con quanto dispregio ivi le degne	1-3-6-7
mirò giacer sue già temute insegne!	2-4-6-8
XIV 11, 7-8	
servo imperio cercando e muta fama	1-3-6-8
né miri il ciel ch’a sé n’invita e chiama.	2-4-6-8
XVI 16, 7-8	
par che la terra e l’acque e formi e spiri	1-4-6-8
dolcissimi d’Amor sensi e sospiri.	2-6-7

Dagli esempi che seguono, comunque, si nota la tendenza al costante contrappunto tra segmenti metrici e misure sintattiche, elemento finalizzato al sommovimento della regolare e composta cadenza del verso finale:

---

<sup>319</sup> Soldani 1999, pp. 66-67.

I 5, 7-8	
Emulo di Goffredo, i nostri carmi	1-6-8
intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi.	2-4-8
III 27, 7-8	
è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo	2-4-6-8
omai tu debbia, e non debb'io vietarlo.	2-4-8
V 28, 7-8	
qual s'ode in riva al mare, ove confonda	2-4-6-7
il vento i suoi co' mormorii de l'onda.	2-4-8
VI 72, 7-8	
non sei di me tu degna», e ti conceda	2-4-6
vulgare a gli altri e mal gradita preda.–	2-4-8
XIV 37, 7-8	
la qual rampilli in fonte, o in fiume vago	2-4-6-8
discorra, o stagni o si dilati in lago.	2-4-8
XVI 28	
già già brama l'arringo e, l'uom su 'l dorso	2-4-6-8
portando, urtato riurtar nel corso;	2-4-8

I versi tendenzialmente giambici del gruppo *a* vedono in 7 e 8, analogamente ai moduli di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, le percentuali massime di occorrenza; quanto visto finora chiarisce già il senso globale di questo dato, ovvero la strategia di intensificazione ritmica del distico finale, massimamente rappresentata proprio dalle frequenti coppie di versi baciati tendenzialmente isoritmiche:

I 57, 7-8	
e spesso è l'un ferito, e l'altro langue,	2-4-6-8
e versa l'alma quel, se questa il sangue.	2-4-8
VIII 11, 7-8	
questo gli sembra sol periglio grave,	1-4-6-8
de gli altri o nulla intende o nulla pave.	2-4-6-8
XI 1, 7-8	
– Tu movi, o capitan, l'armi terrene,	2-6-7
ma di là non cominci onde conviene.	3-6-7
XI 14, 7-8	
indi con chiaro suon la voce spiega,	1-4-6-8
se stesso accusa e Dio ringrazia e prega.	2-4-6-8
XIII 23, 7-8	
né senso v'ha colui ch'udir s'arrischia	2-4-6-8
come tonando insieme ruggie e fischia.–	1-4-6-8

Anche se forse più interessanti, per la marcatezza della chiusa, sono i casi che vedono il *pattern* perfettamente giambico di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> accompagnare, sia in 7 che in 8, un verso dall'accentazione decisamente più leggera:

V 74, 7-8	
e da la bocca pendon di colui	4-6
che spiega i brevi e legge i nomi altrui.	2-4-6-8
VII 117, 7-8	
e la scote de l'arme, e de la luce	3-6
la priva: andianne pur, ché 'l fato è duce.–	2-4-6-8
IX 5, 7-8	
proposto avendo già vietar l'acquisto	2-4-6-8
di Palestina a i cavalier di Cristo.	4-8
XII 18, 7-8	
È quivi Arsete eunuco, il qual fanciulla	2-4-6-8
la nudrì da le fasce e da la culla,	2-6
XIV 75 7-8	
ma voi, gli sguardi e le parole accorte	2-4-8
sprezzando, entrate pur ne l'alte porte.	2-4-6-8

In tutti questi esempi, per quanto eterogenei, si può apprezzare la messa in tensione del piano melodico dei versi, che (complici le inarcature, le partizioni intonative e l'*ordo verborum*) paiono sempre sbilanciare il peso del distico con effetti di asimmetria molto sottili e calibrati esiti espressivi.

Proseguendo nella lettura dei dati e guardando questa volta ai margini, ai *pattern* accentuativi meno diffusi nel poema, spiccano alcune marcate preferenze sintomatiche della volontà tassiana di destabilizzare la configurazione ritmico-sintattica del distico finale. Gli endecasillabi dattilici, ad esempio, sono davvero ricorrenti, con proporzioni inusuali, generalmente nel distico e soprattutto in 7; come si può apprezzare dagli esempi che seguono, è indubbio che Tasso concentrando tali versi dalla cadenza facile e riconoscibilissima in una posizione così esposta intenda marcare sensibilmente il passo della chiusa d'ottava in cui compaiono, a conferma ulteriore del ruolo stilisticamente ben distinto dei versi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (si noti in particolare il fatto che, indipendentemente dalla struttura sintattica, talora il verso dattilico si accompagna ad un endecasillabo con ribattuto in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> che in qualche modo 'riconduce a norma' il passo eccentrico del dattilo):

I 61, 7-8

buona è la gente, e non può da più dotta	1-2-4-7
o da più forte guida esser condotta.	4-6-7
X 62, 7-8	
Ivi n'accolse, e non so con qual arte	1-4-7
vaga è là dentro e ride ogni sua parte.	1-4-6-7
XX 128, 7-8	
le fe' d'un braccio al bel fianco colonna	2-4-7
e 'ntanto al sen le rallentò la gonna,	2-4-8

Quanto agli endecasillabi di 1-6, l'alta frequenza relativa in 8 conferma la capacità di tali versi di modulare "chiuse nette ed espressive, giovandosi del cambio di marcia ritmico, della presenza di lessemi sdrucchioli e eventualmente del soprannumerario di 7<sup>an320</sup>; particolarmente significativi mi sembrano questi esempi parzialmente isoritmici e costruiti su uno schema ritmico-sintattico analogo

VI 48, 7-8	
Lampo nel fiammeggiar, nel romor tuono,	1-6-9
fulmini nel ferir le spade sono.	1-6-8
XII 44, 7-8	
movere ed arrivar, ferir lo stuolo,	1-6-8
aprirlo e penetrar, fu un punto solo.	2-6-8
XX 51, 7-8	
fremiti di furor, mormori d' ira,	1-6-7
gemiti di chi langue e di chi spira.	1-6

Gli ictus ribattuti sono soprattutto presenti proprio nel distico finale, in modo diffuso e relativamente omogeneo; se i contraccetti di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> si mantengono su proporzioni tutto sommato stabili (ma con aumento in 8, imponendo la chiusa esametrica all'intera stanza, e con la funzione di legame ritmico cui ho accennato in precedenza), sono altre posizioni del verso a riscontrare una sensibile espansione quantitativa. Di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> ho già detto; le sedi estreme sono marcate in 7, con i ribattuti di 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> che hanno spesso un ruolo vagamente e variamente enfatico, mentre generalmente sono abbastanza comuni i distici conclusivi che presentino ribattimenti in entrambi i versi (talora con funzione iconica di una situazione particolarmente drammatica, si vedano gli ultimi due tra gli esempi che seguono, tratti dal *threnos* di Tancredi):

IX 80, 7-8

---

<sup>320</sup> Dal Bianco 2007, p. 277.

d'augei pasto e di cani –; indi lui preme	2-4-6-7
co 'l piede, e ne trae l'alma e 'l ferro insieme.	2-5-6-8
XII 77, 7-8	
Temerò me medesimo; e da me stesso	3-4-6
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.	1-4-7-8
XII 78, 7-8	
ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve	1-4-6-7
irritaron me prima e poi le belve.	3-5-6-8

Ancora, debbo dar conto del fatto che, come ci si attende, il distico finale vede il maggior numero di accenti complessivi, in entrambe le sedi. In particolar modo la grande clausola vede la quantità più bassa di endecasillabi con spazio atono di 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, senza né ribattimenti né il quasi immancabile ictus di 8<sup>a</sup>, naturalmente responsabile di un tono conclusivo e sentenzioso, propenso ad accompagnare il compimento della campata sintattica. Senza soffermarmi troppo su queste configurazioni, avverto che questi versi difficilmente compaiono in coppia, e che sovente hanno una funzione di chiusa secca, fulminea e spesso sentenziosa:

V 87, 7-8	
da i ladroni d' Arabia in una valle	3-6
assaliti a la fronte ed a le spalle;	3-6
VI 37, 7-8	
Fuggi la luce, e va' con l'altre belve	1-4-6-8
a incrudelir ne' monti e tra le selve.–	4-6
XI 8, 7-8	
e quei che 'l vero a confermar seguuro,	2-4-8
testimoni di sangue e di martiro;	3-6
XIV 55, 7-8	
fruttò risse e discordie, e quasi al fine	2-3-6-8
sediziose guerre e cittadine.	4-6

Oppure, in contesti lirico-patetici i versi più veloci, indipendentemente dalla presenza dell'ictus di 8<sup>a</sup>, enfatizzano termini chiave (vedi l'onnipresente *sospiri* in presenza di Erminia) per la definizione psicologica del personaggio o della situazione narrativa contestuale:

VII 5, 7-8	
e parle voce udir tra l'acqua e i rami	2-4-6-8
ch'a i sospiri ed al pianto la richiami.	3-6
VII 21, 7-8	
tardo premio conceda a i miei martiri	1-3-6-8

di poche lagrimette e di sospiri; XIX 97, 7-8	2-6
Al fin cercando al viver mio soccorso, mi sciolse amor d'ogni rispetto il morso; XIX 104, 7-8	2-4-6-8 2-4-5-8
Vista la faccia scolorita e bella, non scese no, precipitò di sella;	1-4-8 2-4-8

Ciò che sicuramente pare chiaro è che difficilmente il lettore della *Liberata* avrà una memoria melodica stabile del distico finale; vale a dire che la coppia di versi in rima baciata, indipendentemente dal tono dell'episodio o dall'accentazione del singolo endecasillabo, è costantemente aggredita sul piano ritmico-intonativo. Naturalmente, il primo fattore determinante è "il frequente *enjambement* [che] tende in parte a sottrarre la riposata cadenza di clausola"<sup>321</sup>, ma non solo: è in generale la struttura sintattica del distico, spesso soggetto a tagli asimmetrici e a pausazioni inattese, a logorare fortemente, e più che in ogni altra sede della stanza, l'alternanza tra intonazione ascendente e discendente di verso dispari e pari, moltiplicando nella misura del distico gli scarti appunto intonativi. La forza attrattiva dell'identità delle rime, dunque, viene smorzata sistematicamente: il peculiare sviluppo sintattico 'a fisarmonica' della frase tassiana, che vede prevalere effetti alternati di contrazione e dilatazione per lo più di segno paratattico, e che si conclude nella misura del distico ma liberamente si snoda al suo interno, è fortemente accentuato nel distico finale, sì che il contrappunto tra misure ritmico-sintattiche calanti o eccedenti ed i confini metrici del verso giunge a minare mirabilmente il passo armonioso e intimamente binario e parallelistico della rima baciata. Si badi bene che la sintassi concorre a ricercare un esito che è tutto ritmico, melodico, intonativo; ed è la musica della lingua a disporsi *gravemente* nel momento culminante<sup>322</sup> dello spartito dell'ottava.

Gli esempi proposti finora sono senz'altro eloquenti quanto al chiarimento di un punto: i tagli sghembi della sintassi cui spesso ho accennato sono melodicamente destabilizzanti ma compaiono con schemi ricorrenti. 7 ha spesso un primo nucleo sintattico, cui segue una pausa generalmente in centro al verso, dopo la 'cesura' di 4<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup>, a sua volta rilanciata da un'espansione sindetica che o si chiude nel primo emistichio del verso successivo o giunge a compimento in fine ottava; altrimenti, ma sono i casi meno frequenti, l'inarcatura sintattica o infrasintagmatica che lega i due versi impone cesure decentrate, soprattutto in *rejet*. La norma, tuttavia, prevede dei movimenti asimmetrici, melodicamente complessi in virtù

<sup>321</sup> Fortini 1999, p. 63.

<sup>322</sup> Per il distico finale del *Furioso* Blasucci poteva parlare di "vittorioso coincidere del periodo logico col periodo strofico", Blasucci 1969, p. 102.

dell'aggressione all'*ordo naturalis*, ma tendenzialmente composti, solenni, oserei dire più magnifici che gravi. Vedremo nel capitolo successivo alcune modalità con cui lo sviluppo logico e narrativo dell'incedere della sintassi tassiana contribuisca a conferire questo effetto, che senza dubbio è tra i più peculiari dello stile del poema: ancora una volta, si tratta di ammirare il modo in cui ordine e suo sovvertimento, simmetria e asimmetria, cadenza solenne e sintassi mossa convivono e si compiono in un percorso di tensione dinamica che proprio nel distico finale trova la sua forma più compressa.

#### *2.4.2.5. la configurazione ritmica dell'ottava tassiana: prime conclusioni*

In conclusione a questo capitolo, prima di allargare lo sguardo al sistema-ottava da una prospettiva più ampia, capace di meglio accertare le differenti modalità con cui un compiuto sistema formale si appropria della narrazione e la modella, mi soffermo ancora una volta sul dato dell'accentazione media degli endecasillabi nelle diverse sedi dell'ottava, in modo tale da provare a trarre delle conclusioni provvisorie su una probabile struttura 'astratta' della stanza tassiana, così come risulta definita dall'analisi del ritmo del verso. Una prima considerazione appare ovvia, ed è legata alla lettura dei freddi numeri della tabella 7, la più generica ma per questo la più immediata: il primo verso è il più fittamente accentato della stanza, seguito da un movimento alternato complessivamente destinato ad un alleggerimento del peso ritmico dei versi fino alla piccola chiusa, con il verso pari sempre più lieve di quello dispari precedente. La seconda quartina si apre nello stesso modo della prima, con una quinta posizione sostenuta, seguita da una riduzione accentuale (anche se il numero medio di ictus, come si vede, è nella seconda quartina sempre più alto rispetto a 2 e 4, solo 6 è di pochissimo più 'veloce' di 3) e da un distico finale che invece cresce in intensità, culminando con una grande chiusa che si attesta sul livello di intensità prosodica di 5 (e, con maggior distanza, di 1). Questa esposizione dei dati brutalmente fedele alla statistica significa che gli estremi della stanza sono senz'altro fortemente marcati sul piano accentuale: Tasso impone un avvio molto forte e chiude il movimento sintattico del primo distico con un passo più composto, meno nervosamente accentato; il secondo distico prosegue sulla linea della riduzione, con il verso pari di chiusura sintattica della prima quartina che pare essere il più armonioso; il terzo distico, generalmente in seguito ad una forte pausa sintattica a metà della stanza, si riapre come con un ribattimento, con un forte inasprimento prosodico che prelude a un movimento di progressiva esasperazione delle tensioni ritmiche che culmineranno nel verso di chiusa del distico baciato.

La solidità della partizione per distici non è mai in dubbio: procederò a breve ad una analisi più specifica della questione, ma senza dubbio già i dati ritmici tendono a mostrare una

certa coerenza di trattamento di versi pari e dispari. Inoltre, il fatto che questi distici siano per lo più in sé compiuti sintatticamente, se pure magari contenenti porzioni di frase non sciolte da legami di dipendenza con gli altri distici, contribuisce a rafforzare la plausibilità di un'alternanza tra movimento ascendente e discendente. Se così è, e se, come è stato più volte sottolineato, la poesia tassiana è nutrita di tensioni e inasprimenti sul piano dell'*ordo verborum*, con il vibrante duplice modello di petrarchismo dell'acasiano e epica virgiliana, evidentemente c'è da attendersi che al complessivo alleggerimento della densità accentuale nei versi pari, lì, nei versi di chiusura sintattica, corrisponda un tendenziale scaricamento delle tensioni accumulate nel segmento precedente; ciò pare confermato anche dal fatto che la maggior parte delle figure retorico-sintattiche di matrice bipartita, simmetriche e aulicamente conclusive tendono a concentrarsi proprio nei versi pari<sup>323</sup>.

Queste sono linee di tendenza certamente valide, che complessivamente possono dare un'idea molto generica della fisionomia metrico-prosodica di un'ottava 'ideale' tassiana osservata, appunto, *sub specie* ritmica; l'altro dato che però emerge, altrettanto marcoscopico, è che le oscillazioni fin qui descritte, sul piano numerico, sono davvero molto, molto limitate. L'interpretazione appena proposta, naturalmente molto sintetica rispetto alla trattazione precedente, è pertanto una funzionale forzatura, che certamente pone sotto una luce corretta i movimenti ritmico-sintattici della stanza tassiana ma che non può esaurirne le infinite potenzialità combinatorie e disposizionali. A proposito di Ariosto, Dal Bianco scriveva che "la molteplicità di toni del poema si rispecchia nella variabilità degli assetti ritmici nel microcosmo dell'ottava. È proprio l'estrema varietà delle disposizioni ritmiche dell'ottava, e non solo la sapienza dell'intreccio, ad assicurare quel livello costante di attenzione sugli eventi narrati, quell'assenza di 'cadute' che non ha mai cessato di affascinare i lettori del poema. Ed è qui che l'armonia ariostesca si precisa in quanto assenza di monotonia"<sup>324</sup>. Nella *Liberata*, la situazione non è molto differente: solo che qui la variabilità degli assetti ritmici all'interno dell'ottava, che appunto si configura come assenza di monotonia, non corrisponde tanto alla creazione di una stanza "flessuosa", con le parole del De Sanctis, ma, intensificando in modo diffuso le diverse posizioni della stanza, la mantiene sontuosamente elevata sul piano stilistico, piegandola certamente a diverse e puntuali finalità espressive ma senza modificarne sensibilmente la struttura a seconda del tono dell'episodio, rendendola globalmente più grave, più diffusamente tesa.

Il giudizio, ancora desanctisiano, per cui Tasso "sonò la tromba dal primo all'ultimo verso"<sup>325</sup> patisce senz'altro l'idiosincrasia del critico nei confronti dell'autore della *Liberata*: certamente però, per proseguire la metafora musicale, Tasso dall'inizio alla fine 'suona il violi-

---

<sup>323</sup> Cfr. Soldani 1999, pp. 62 e segg.

<sup>324</sup> Dal Bianco 2007, p. 179.

<sup>325</sup> De Sanctis 1890, p. 160.

no', lo suona in modo estremamente composto, a tratti struggente, indulgendo talora in asprezza, ma non trascurando mai di conferire alle sue melodie momenti di alleggerimento, non certo di 'caduta ironica' – e beninteso si tratta di alleggerimento, mai di abbassamento del tono. Il mirabile organismo del poema tassiano si nutre, si sa, è un *topos* critico, di tensioni: sul piano melodico, prosodico e di strutturazione ritmico-sintattico della stanza, la tensione che domina è quella tra lo statico, simmetrico contegno della linea alta della lirica italiana e una più libera, aspra, dinamica e dissonante intonazione solenne. La disposizione delle segmentazioni sintattiche è rispettosa dell'architettura della stanza, esteriormente, mentre poi, internamente, è frequente riscontrare discontinuità e contrappunti dialettici, sempre dinamizzanti e tesi a sommuovere proprio quella alternata cadenza di movimento intonativo ascendente e discendente: quel che può conferire una sensazione di monotonia è l'adozione di uno spartito che è essenzialmente quello ariostesco, ovvero un'ottava pari, costruita su una sintassi "distribuita in tempi ritmici proporzionati"<sup>326</sup>, resa ancora più serrata e 'regolare'. L'intervento tassiano, mantenendo intatta ed anzi, rispetto al modello ariostesco, rafforzando l'autonomia e la compiutezza sintattica del distico, è tutto di effrazione melodica della coincidenza tra respiro sintattico e tempo metrico: si tratta senz'altro di un effetto dato dall'uso, personalissimo e consapevole, dell'inarcatura, ma non solo, poiché lo stesso rafforzamento del distico come unità metrico-sintattica compiuta gli consente di alternare costantemente movenze ordinate e composte ad altre più aspre, dissonanti, senza che nel complesso si abbia la percezione di un mutamento intonazionale. È il lavoro complessivo su una struttura sintattica solida ma regolarmente variata a dare l'impressione che davvero Tasso componga "qual musico gentil", per mutuare la similitudine di XVI 43<sup>327</sup>: vale a dire che in un tenore accentuale coerente e stabilmente sostenuto, costante è la necessità di 'riposare', di inserire momenti appunto di attenuazione, di fluidità ritmica, di alleggerire la tensione perché, per contrasto, risalti maggiormente la gravità complessiva.

---

<sup>326</sup> Blasucci 1969, p. 80.

<sup>327</sup> "Qual musico gentil, prima che chiara / altamente la voce al canto snodi, / a l'armonia gli animi altrui prepara / con dolci ricercate in bassi modi, / così costei, che ne la doglia amara / già tutte non oblia l'arti e le frodi, / fa di sospir breve concerto in prima / per dispor l' alma in cui le voci imprima."

### 3. Endecasillabo e segmentazione dell'ottava

Ho per adesso cercato di identificare una sorta di modello astratto della stanza tassiana, modello che in qualche modo si può riassumere nelle pur vaghe indicazioni proposte nel paragrafo precedente: una rigida partizione in distici e quartine, in cui ad una prima coppia di versi fittamente accentata segue un relativo alleggerimento con esplicite finalità di scorrevolezza narrativa; dopo la pausa in 4, una lieve intensificazione del terzo distico prelude ad una coppia di versi in rima baciata il cui tenore accentuale si avvicina a quello dei primi versi, creando dunque un effetto di tensione ritmica nella fase di transizione tra una stanza e l'altra. Ancora, però, ho avvertito come non sia possibile accettare una simile definizione in modo assoluto, ma sia ovviamente necessario tener conto del fatto che si tratta di un'approssimazione, un modello appunto astratto – lo ripeto – e 'medio' di ottava che, attraverso la sua consistente competenza ritmico-sintattica, nel concreto Tasso sa variare all'infinito, piegandolo alle finalità espressive ritenute opportune. Ciò significa che soprattutto nei distici centrali le varianti 'minoritarie' lo sono solo per differenze numeriche irrisorie, e appunto i diversi contesti tonali, le strutture logiche e argomentative, le necessità narrative contestuali autorizzano, motivano o impongono configurazioni di volta in volta differenti.

Per tale ragione, prima di ampliare ulteriormente la visuale, mi pare utile e produttivo provare a individuare alcune relazioni tendenziali tra configurazioni ritmiche dei versi e segmentazioni interne all'ottava. Già in questo paragrafo, comunque, tenderò a limitare le considerazioni ritmico-prosodiche in senso stretto, allargando un poco la prospettiva in particolare verso le relazioni tra compagini sintattiche, partizioni dell'ottava e struttura narrativa, sulla scorta soprattutto dei preziosi studi di Praloran sulla strofa boiardesca e ariostesca<sup>328</sup>, e registrando man mano le oscillazioni interne al sistema ritmico-prosodico tassiano. Questo in ossequio a quel principio di varietà nell'unità che ispira lo stile della *Liberata*, compresso ma instabile, multiforme ma solido nella sua granitica ortodossia formale: il nervo che forse più d'ogni altro attraversa le fibre del poema è proprio quello del contrappunto, dell'irresistibile propensione alla doppia voce, alla dialettica, al contrasto armonico ma mai sopito tra continue spinte in direzioni opposte.

Siccome è indispensabile "studiare queste soluzioni all'interno di una grammatica del genere, lungo la tradizione del racconto in ottave"<sup>329</sup>, vorrei provare a offrire innanzitutto alcune

---

<sup>328</sup> Penso almeno a Praloran 1988 e Praloran 2009.

<sup>329</sup> Praloran 2009, p. 231.

mie statistiche relative alla combinazione variata dei versi nell'ottava e dunque alle segmentazioni prevalenti che la compongono, avendo cercato per quanto possibile di riconoscere e applicare i metodi di scansione della stanza adottati da Praloran nei suoi studi succitati, in modo tale da provare a confrontare ultimamente dati in qualche misura coerenti; non si dimentichi comunque quanto questi dati siano da accogliere con cautela e da non assolutizzare, poiché derivanti dall'adozione di parametri assai soggettivi, mentre possono avere una qualche utilità nel porre in rilievo determinate inclinazioni e costanti. Mi limiterò dunque a richiamare di volta in volta statistiche e analisi proposte da Soldani<sup>330</sup>: il suo intervento sulle partizioni dell'ottava, infatti, è basilare per ciò che concerne l'analisi delle configurazioni sintattiche interne alla stanza, ma per la prospettiva qui adottata risulta forse fin troppo analitico. Chiarisco, citando la sua stessa esposizione dei criteri: "la regola fondamentale è quella puramente sintattica: è unitaria la porzione testuale che coincide con un intero enunciato o con una frase compiuta (principale o subordinata) o con un sintagma relativamente autonomo (un'apposizione complessa o un lungo complemento o simili); per cui il punto di frattura tra le diverse porzioni testuali coinciderà con il punto di trapasso da un pattern all'altro"<sup>331</sup>. Tale approccio non è ovviamente in discussione, e la trattazione di Soldani è coerente e raffinata; tuttavia, tralasciando per ora la questione degli 'smottamenti'<sup>332</sup> sintattici, tutt'altro che infrequenti nel sistema di distribuzione dei segmenti frastici nella stanza, ho la sensazione che una simile impostazione finisca inevitabilmente per ridurre le distinzioni tra le varie segmentazioni, inducendo a considerare come sempre prevalente una partizione in distici autonomi, senza distinguere tra una quartina suddivisa tra due nuclei sintatticamente appartenenti alla medesima frase ed una che presenti invece due distici tra loro indipendenti e separati da una pausa sintattica forte<sup>333</sup>. Ciò che complica ulteriormente la situazione è il fatto che l'ottava tassiana sia così sistematicamente attraversata da spinte e tensioni in contrasto, o meglio in dinamico contrappunto: pertanto se è vero che "qualora intervengano fenomeni di tipo sintattico, metrico o retorico che connettano tra loro le unità testuali minime (i due distici), si creeranno delle strutture di livello superiore (quartine, sestine, ecc.)"<sup>334</sup>, diventa molto difficile ri-

---

<sup>330</sup> Soldani 1999, pp. 301-331.

<sup>331</sup> Ivi, p. 304, n. 6.

<sup>332</sup> Per cui cfr. il paragrafo 3.9.

<sup>333</sup> Questa, se non ho frainteso, è l'opzione di Soldani, che ad esempio considera nello stesso modo due quartine quali X 1, 5-8: "Già caduto è il cimier ch'orribil sorse, / lasciando l'elmo inonorato e basso; / rotta è la sopravvesta, e di superba / pompa regal vestigio alcun non serba" e VI 103, 5-8: "L'innamorata donna iva co 'l cielo / le sue fiamme sfogando ad una ad una, / e secretari del suo amore antico / fea i muti campi e quel silenzio amico", p. 305. Lo stesso Soldani, ovviamente, avverte che "prendere con una certa cautela i dati statistici che si forniranno per ciascuna categoria, soggetti evidentemente a notevoli oscillazioni a seconda del criterio interpretativo scelto di volta in volta come discriminante", p. 306.

<sup>334</sup> Ivi, p. 304, n. 6.

scontrare coppie di distici prive di una qualche correlazione di questo tipo, valutando se far prevalere la partizione sintattica o quella suggerita da eventuali legami interni di tipo retorico.

Ad ogni modo, indipendentemente dal criterio di riconoscimento delle segmentazioni interne all'ottava che di volta in volta si voglia scegliere (e che più di ogni altro, in quest'ambito di analisi, risentirà dell'influsso della sensibilità individuale e soggettiva dello studioso che si accinga a tale impresa), l'attenzione che Soldani dimostra verso l'identificazione delle strutture minime che si combinano nel formare l'impalcatura sintattica della stanza ha il grandissimo pregio di mettere in rilievo l'importanza determinante del distico come unità fondamentale dell'ottava. Infatti, anche quando una quartina risulti complessivamente indivisa e unitaria, compattata da un unico movimento sintattico, i due distici risultano frequentemente in sé conclusi e compiuti, vale a dire che contengono unità melodico-intonative sintatticamente delimitate anche se magari non indipendenti tra loro: le statistiche di Soldani suggeriscono che solo il 13% delle ottave del poema presentino una quartina sintatticamente unitaria e non scindibile in due micro-sequenze<sup>335</sup>. Un esempio chiarirà: la prima quartina di XI 38 vede due distici compiuti dal punto di vista sintattico ma non autonomi (il primo contiene la principale, il secondo una subordinata); io considero la quartina indivisa, Soldani la raggruppa nella categoria di ottave con "pausa forte tra prima e seconda quartina e bipartizione delle quartine in due distici"<sup>336</sup>; evidentemente non c'è reale discrepanza, ma solo una diversa catalogazione del fenomeno:

Gran mole intanto è di là su rivolta	2-4-8
per cento mani al gran bisogno pronte,	2-4-5-8
che sovra la testugine più folta	2-6
ruina, e par che vi trabocchi un monte;	2-4-8

È anche questo aspetto, infatti, con tutto il sovraccarico retorico che lo sottolinea, ad autorizzare una interpretazione tendenzialmente 'pari' dell'ottava tassiana, anche sul piano strettamente ritmico-prosodico e intonativo; ed è ancora per questo che in via preliminare ho dichiarato lecito presupporre – in via tendenziale – un verso dispari ascendente a livello intonativo ed uno pari discendente, anche se poi, più nel dettaglio, la sfasatura tra misura metrica minima e frase imposta dall'*enjambement* porterà spesso alla complicazione di tale rapporto all'interno del distico e alla moltiplicazione delle pause interne e dei singhiozzi intonativi, dei punti di sutura melodici tra i diversi movimenti della sintassi. In ogni caso, in modo più

---

<sup>335</sup> Alludo alle partizioni che Soldani riconduce al gruppo C (ovvero quelle in cui almeno una delle due quartine sia indivisibile: C1, C2, C3, 12% circa) e ad H2 (in cui ad essere continui sono i vv. 3-6 della stanza; si tratta di una percentuale dell'1%). Rimando al suo studio per una trattazione più ampia della questione.

<sup>336</sup> Soldani 1999, p. 305.

superficiale ho scelto non di adottare criteri di dipendenza sintattica o di legame retorico tra i segmenti frastici come forme di compattamento, bensì ho optato per l'identificazione delle partizioni in base alle scansioni suggerite dalla punteggiatura, con quanto di aleatorio e oscillante ciò può talvolta implicare<sup>337</sup>. Mi sono soffermato a dichiarare il diverso approccio al riconoscimento delle suddivisioni della stanza per giustificare l'apparente discrasia nei dati raccolti rispetto al lavoro di Soldani; discrasia che però, come si vedrà certamente meglio nel corso della trattazione più analitica, non presuppone né induce una sostanziale incoerenza d'interpretazione.

Vediamo dunque ai dati; innanzitutto, se Praloran poteva "osservare che lo schema quadripartito [2+2+2+2], frequentissimo nella tradizione popolareggiante, mantiene nel *Furioso*, forse a sorpresa, una forte vitalità e vi è infatti perfettamente riconoscibile"<sup>338</sup>, ancora maggiore potrebbe essere la sorpresa nel riscontrare una vitalità ancor più marcata nel sistema stilistico della *Liberata*. È altresì vero che tale schema è numeroso in un'opera di segno decisamente lirico quale quella del Poliziano; vedremo in ogni caso come in Tasso questa modalità prevalga in contesti altamente narrativi quali quelli guerreschi, in cui la restrizione delle volute sintattiche induce effetti di concitato montaggio scenico davvero efficaci.

Per il resto, ancora in via del tutto cursoria, la tendenziale divisione in quartine dell'ottava, identificata da tutti i commentatori più attenti ai fatti di stile, è ovviamente confermata: le segmentazioni prive di una pausa del flusso discorsivo tra le due quartine sono numericamente minoritarie, in modo piuttosto netto (meno del 30%). Altra osservazione è che più frequentemente è la seconda quartina a vedere una pausa interna tra l'ultimo distico a rima alternata e la clausola baciata, in rispetto all'ineludibile schema immanente all'architettura dell'ottava, inevitabilmente tesa a rilevare il distico conclusivo. Con ciò, beninteso, non intendo negare o contraddire quanto più volte fin qui asserito in merito al tentativo di obliterazione del distico finale per mezzi metrici, retorici e sintattici; è anzi fondamentale riconoscere l'importanza proprio di questa dimensione di doppia lettura, con un Tasso portato a rispettare una scansione della stanza esteriormente ortodossa alla segmentazione 'naturale' della forma metrica ma a movimentarlo dall'interno attraverso cadenze intonative eterodosse, a marcature retoriche decise e diffuse, a vibrazioni inattese e sovente assai aspre della linea dell'*ordo verborum*. In ogni caso, alcune delle tendenze ritmiche fin qui riconosciute ed espresse trovano un coerente riscontro con quanto emerge da questo dato: se il secondo distico è infatti tendenzialmente responsabile di un alleviamento ritmico legato a delle ragioni di fluidità discorsiva e narrativa, è lecito attendersi una maggiore scorrevolezza (e relativa

---

<sup>337</sup> Cfr. a tal proposito le osservazioni dello stesso Soldani 1999, pp. 305-06, n. 7; e il riferimento a Praloran 1988, p. 124, n. 4. L'oscillazione dell'interpunzione nelle varie edizioni non può che confermare il fatto che i dati proposti siano davvero da considerarsi indicativi e non assoluti.

<sup>338</sup> Praloran 2009, p. 237.

maggiore ampiezza della campata sintattica, e relativa maggior linearità della *dispositio*) proprio nella seconda quartina sarà più facilmente più mossa sintatticamente, più ‘complessa’, più accentata.

### 3.1. *partizione quadripartita 2+2+2+2*

Come già ci suggerisce esplicitamente l’analisi di Soldani, la successione dei distici, anche in schemi così cadenzati, è generalmente raggrumabile in quartine, attraverso procedimenti sia di scarto logico che tramite movimenti architettonici sottolineati da espedienti sintattico-retorici; su cui, tra tutti, spiccano le riprese lessicali che generalmente hanno anche in Tasso una evidente funzione strutturante<sup>339</sup>. Se nel *Furioso* questo modello di segmentazione della stanza era soprattutto “caratteristico di una accelerazione del racconto, in punti di distensione e di passaggio”<sup>340</sup>, a me pare che nella *Liberata* Tasso tenda piuttosto a sfruttare questi schemi con una intenzione di rallentamento, di indugio, generalmente – ma non solo – di segno psicologico; e d’altro canto, le celebri metafore tassiane sui ‘riposi’ possono forse essere interpretate anche in questo senso, se è vero che “i molti luoghi da fermarsi e da riposarsi fanno breve il camino ancor più lungo”<sup>341</sup>. Un primo esempio di ottava cadenzata precisamente dal movimento dei distici:

Il 17	
S'ode l'annunzio intanto, e che s'appresta	1-4-6
miserabile strage al popol loro.	3-6-8
A lei, che generosa è quanto onesta,	2-6-8
viene in <i>pensier</i> come salvar costoro.	1-4-8
<i>Move fortezza</i> il gran <i>pensier</i> , l'arresta	1-4-8
poi la <i>vergogna</i> e 'l verginal decoro;	1-4-8
<i>vince fortezza</i> , anzi s'accorda e face	1-4-5-8
sé <i>vergognosa</i> e la <i>vergogna</i> audace.	1-4-8

La prima esitazione e la definitiva risoluzione di Sofronia vengono scandite nella seconda quartina dai due distici, cui concorre una elaborata configurazione retorica, fitta di riprese lessicali: evidentemente strutturante è l’anafora variata dei vv. 5 e 7 (*Move fortezza... vince fortezza*), ma spicca anche nei versi incipitali delle quartine la costruzione ‘a cornice’ dei ver-

<sup>339</sup> Cfr. Soldani 1999, p. 128-234; necessario è il riferimento a Cabani 1990a, in part. pp. 9-114, per un trattamento del fenomeno nel *Furioso*.

<sup>340</sup> Praloran 2009, p. 237.

<sup>341</sup> *DPE*, p. 662.

bi, con la medesima consistenza sillabica e una chiara consonanza fonica (*s'ode... s'appresta; move... l'arresta*; anche il v. 7 è concluso in una disposizione simile dei predicati, se pure meno corrispondente). Il ritmo dei versi, peraltro, è semanticamente pregnante, oltre al notevole effetto iconico dell'*enjambement* tra 5 e 6 che dona consistenza fonica e melodica all'indugio della donna: gli unici due versi accentati a *maiore* sono affiancati e legano i due distici della prima quartina, che compatta due diverse inquadrature giustapposte; la seconda quartina tematicamente sviluppa ed esplicita l'oscillazione del *pensier* del quarto verso, la cui accentazione di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> pare propagarsi negli endecasillabi successivi, caratterizzati dall'esibita isoritmia, oltre all'effetto 'lascia e prendi' della ripetizione a contatto dello stesso *pensier*. Qui i due distici conclusivi fungono un po' come le dittologie del poema tassiano<sup>342</sup>, ovvero tendono a scomporre leggermente una medesima azione o uno stesso rovello psicologico, sviluppando una felicissima tensione dialettica tra staticità dell'azione e dinamismo del cuore. Due osservazioni sulle riprese: innanzitutto, l'ultima *reduplicatio* commentata (*pensier... pensier*) dimostra bene come Tasso preferisca questo tipo di ripetizione retorica a cavallo della piccola chiusa, a differenza del *Furioso*, invece, in cui "è proprio nella zona nevralgica della struttura metrica, al punto di frattura tra le rime alterne e le bacciate, che la ripresa interviene con maggior frequenza quale elemento connettore tra le due partizioni metriche della stanza (sestina e distico), a stabilire tra di esse un preciso legame formale"<sup>343</sup>. Sono invece le anafore a scandire la seconda quartina, suggerendo "la prevalenza della quartina sul distico e dunque una più simmetrica suddivisione della stanza in parti uguali (4+4)"<sup>344</sup>; ne consegue che a dispetto della suddivisione in distici autonomi e di quella suggerita dallo schema rimico, la pausa logica più forte, che più facilmente richiede una forma di "sutura" retoricamente marcata è quella che separa le due quartine. Non dissimile è un'ottava che mostra la reazione di Erminia alla richiesta di Aladino di dargli informazioni su Tancredi:

III 18

Chi è dunque costui, che così bene	2-3-6-(9)
s'adatta in giostra, e fero in vista è tanto?--	2-4-6-8
A quella, in vece di risposta, viene	2-4-8
<i>su le labra un sospir, su gli occhi il pianto.</i>	3-6-8
Pur gli <i>spirti</i> e le <i>lagrime</i> ritiene,	1-3-6
ma non così che lor non mostri alquanto:	4-6-8

<sup>342</sup> Cfr. Soldani 1999, pp. 39 e segg.

<sup>343</sup> Cabani 1990a, p. 25; per Tasso, cfr. le osservazioni di Soldani 1999, pp. 164-69, da cui emerge chiaramente come "Tasso non solo non voglia rimarcare la suddivisione (6+2) immanente alla stanza, ma piuttosto intenda metterla in sordina", p. 169; tornerò sulla questione più volte nel corso del capitolo.

<sup>344</sup> Soldani 1999, p. 169.

ché gli <i>occhi</i> pregni un bel purpureo giro	2-4-6-8
tinse, e roco spuntò mezzo il <i>sospiro</i> .	1-3-6-7

La struttura ritmica dell'ottava è più variata, con gli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> a racchiudere chiacchieratamente le due quartine; si noti anche il medesimo attacco dei secondi distici delle due ottave proposte, entrambi con un dativo in *incipit* subito seguito da un'incidentale che complica, se pur lievemente, il passo del verso. Anche qui i due distici conclusivi sviluppano un movimento sentimentale espresso nella piccola clausola, costruita su un eufonico perfetto parallelismo bipartito (il verso segue peraltro un endecasillabo a tre tempi forti, e l'ictus più debole è proprio quello più 'istituzionale' di 4<sup>a</sup>); tale simmetria viene replicata 'a contatto' al v. 5, mentre il distico finale è sottilmente asimmetrico grazie alla successione chiastica degli elementi coinvolti (*gli spirti e le lagrime... gli occhi pregni... il sospiro*; i due termini, che indicano atteggiamenti ricorrenti e determinanti nella definizione della dolente bellezza del personaggio<sup>345</sup>, incorniciano peraltro il distico baciato), alla variata disposizione dei lessemi e, ovviamente, al mirabile effetto dell'inarcatura, destabilizzante anche sul piano melodico e quasi ribattuto dal successivo contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Dal punto di vista strutturale si vede come nuovamente terzo e quarto distico esprimano, giustapposti, diversi momenti dell'oscillazione emotiva tipica del personaggio di Erminia<sup>346</sup>; al contempo si può valutare come Tasso agisca con grande maestria sul contrappunto tra simmetria e asimmetria, bilanciando la successione replicata degli elementi in gioco con una strenua *variatio* quanto a posizione degli stessi termini ripresi (prima parallelismo, poi chiasmo), quanto a dialettica tra frase e misura metrica (distico finale, sia orizzontalmente, sul piano della *dispositio*, che verticalmente, con il trascinare della prima frase nel verso conclusivo).

Una simile ripresa, anche se più regolare, in XII 11, che propongo senza dilungarmi nel commento:

Né già sì tosto caderà, se tali	2-4-8
animi forti in sua difesa or sono.	1-4-8
Ma qual poss' io, coppia onorata, eguali	2-4-5-8
dar a i meriti vostri o <i>laude</i> o <i>dono</i> ?	1-3-6-8

<sup>345</sup> "I sospiri, per i quali sono evidenti le ascendenze petrarchesche, sono un tratto precipuo della figura di Erminia, tanto che sono costantemente presenti ad ogni sua apparizione, insieme alle lacrime, ed anche attraverso tali elementi si esprime l'interiorità di questa eroina", Picco 1996, p. 104 n. 2.

<sup>346</sup> Naturalmente, la stessa struttura può toccare altri personaggi; cfr. ad esempio VIII 11, in cui ogni distico sancisce un momento diverso dell'esitazione e dei tormenti di Svenno: "Par che la sua viltà rimproverarsi / senta ne l'altrui gloria, e se ne rode; / e ch'il consiglia e ch'il prega a fermarsi, / o che non l'essaudisce o che non l'ode. / Rischio non teme, fuor che 'l non trovarsi / de' tuoi gran rischi a parte e di tua lode; / questo gli sembra sol periglio grave, / de gli altri o nulla intende o nulla pave."

<i>Laudi</i> la fama voi con immortali	1-4-6
voci di gloria, e 'l mondo empia del suono.	1-4-6-7
<i>Premio v'</i> è l' opra stessa, e <i>premio</i> in parte	1-3-4-6-8
vi fia del regno mio non poca parte.–	2-4-6-8

Anche in questo caso uno spunto in 4 viene ripreso e sviluppato nella quartina seguente; la volontà strutturante della ripetizione variata è qui ancor più esplicita, dato che i termini replicati aprono e in qualche modo scandiscono i due distici conclusivi, che – ancora una volta – paiono avere la stessa funzione dinamica delle dittologie.

Muovendo dallo spunto offerto da questa ottava, segnalo la relativa frequenza con cui nelle stanze con schema 2+2+2+2 il secondo distico è occupato da una o più interrogative, che siano interventi del narratore o piuttosto allocuzioni dirette di personaggi in contesti dialogici, come nel caso di XII 11. Riporto solo un ulteriore esempio<sup>347</sup>, tratto da un contesto di battaglia:

IX 41	
Albazàr con la mazza abbatte Ernesto,	3-6-8
cade sotto Algazelle Otton di spada.	1-3-6-8
Ma chi narrar potria quel modo o questo	2-4-6-8
di morte, e quanta plebe ignobil cada?	2-4-6-8
Sin da quei primi gridi erasi desto	1-4-6-7
Goffredo, e non istava intanto a bada;	2-6-8
già tutto è armato, e già raccolto un grosso	2-4-6-8
drapello ha seco, e già con lor s' è mosso.	2-4-6-8

La stanza è fittamente accentata, relativamente mossa sul piano dell'*ordo artificialis*, complicata dalla presenza di tre *enjambements* che svolgono la funzione di compattare i distici e al contempo di frenarne la ripetitività di misure 'brevi' e costanti; si noti come sia ricorrente, subito dopo il *rejet*, lo schema che prevede una pausa segnalata dalla punteggiatura (qui, sempre la virgola) e la coordinata sindetica seguente, schema che, come già ho potuto accennare in 2.3., è davvero uno dei tratti costitutivi della scrittura tassiana, con il suo effetto

<sup>347</sup> Ma cfr. anche, ad esempio, IX 10, o XVI, 16, o ancora la celebre III 22: "Lampeggiàr gli occhi, e folgoràr gli sguardi, / dolci ne l'ira; or che sarian nel riso? / Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi? / non riconosci tu l'altero viso? / Quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi; / tuo core il dica, ov'è il suo essemplio inciso. / Questa è colei che rinfrescar la fronte / vedesti già nel solitario fonte". Per quel che riguarda i contesti guerreschi, segnalo una bellissima ottava dal canto conclusivo, XX, 34: "D'un mandritto Artaserse, Argeo di punta, / l'uno atterra stordito e l'altro uccide. / Poscia i pieghevol nodi, ond'è congiunta / la manca al braccio, ad Ismael recide. / Lascia, cadendo, il fren la man disgiunta, / su gli orecchi al destriero il colpo stride; / ei, che si sente in suo poter la briglia, / fugge a traverso e gli ordini scompiglia."

vivacizzante<sup>348</sup>. Mi piace segnalare, però, come i diversi distici sviluppino uno dopo l'altro uno slittamento prospettico davvero notevole, ai fini sia dell'analisi delle strategie narrative che della scansione ritmica della stanza: il primo distico è occupato da uno scenario del tutto tradizionale di battaglia, con uno scambio di colpi visto molto da vicino; il secondo distico ospita l'intervento del narratore, che si conclude con un congiuntivo logicamente inopportuno o quanto meno superfluo, certo giustificato dall'esigenza dello schema rimico ma che conferisce all'intrusione del narratore una sfumatura dubitativa che ne acuisce la profondità psicologizzante<sup>349</sup>. A questo punto il verso 5, che segue un distico isoritmico e strenuamente giambico, crea un effetto di tensione ritmica attraverso due piedi ternari, se pure sfumati (gli accenti di 1<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sono di tenore basso), e sposta ulteriormente lo sguardo, non tornando sul campo di battaglia, come ci si potrebbe attendere, ma muovendo direttamente nella tenda di Goffredo, di cui viene descritta la pronta reazione; il distico finale è ancora isoritmico e giambico, e anche grazie alla calibrata sproporzione interna tra i tre segmenti coordinati tende ad aprire la prospettiva verso le future azioni di Goffredo e del suo "*grosso / drapello*". In buona sostanza, anche se i distici tendono senz'altro ad essere in certa misura indipendenti sul piano narrativo (ciascuno descrive un episodio autonomo), tendenzialmente le ottave con schema 2+2+2+2 vedono comunque accentuata, sia a livello logico-argomentativo che eminentemente ritmico, la pausa intermedia tra le quartine.

Che i distici costituiscano il nucleo minimo attraverso cui Tasso snoda e sviluppa la successione eventiva della sua narrazione, a maggior ragione in ottave dalla scansione quadripartita, è evidente in contesti del tutto usuali come quelli guerreschi<sup>350</sup>, in cui scansioni del

---

<sup>348</sup> Si veda anche come il distico finale sia scandito attorno a un'anafora (*già... e già... e già*) che, segmentando tre proposizioni di estensione differente l'una dall'altra all'interno di una misura binaria, contribuisce all'andamento contrappuntato del distico baciato (oltretutto, entrambi i versi hanno cesura a *minore*), che risulta dunque increpato e mosso proprio in virtù del contrasto tra segmenti frastici e misura metrica. Segnalo ancora qui in nota che il distico iniziale, l'unico non implicato in inarcature, brilla per la costruzione identica ma variata con cui viene rappresentato un medesimo, banale accadimento quale l'abbattimento di un cavaliere per mano di un nemico: oltre all'ordine dei sintagmi, a mutare è anche la prospettiva assunta (*abbatte / cade*).

<sup>349</sup> Conformemente a quanto osservato da Vitale 2007, p. 846, n. 37: "in molte proposizioni in cui solitamente si impiega l'indicativo o prevalentemente l'indicativo, il Tasso per lo più usa il congiuntivo, modo dell'accesa soggettività, della sfumatura psicologica, della morbidezza sentimentale, della partecipazione affettiva, dell'indifferenza per il reale, comunque modo verbale di tono stilistico distinto e più alto, frequentemente in posizione di rima"; cfr. anche Chiappelli 1957, p. 59, ed anche, per il riscontro della medesima tendenza nelle *Rime*, Colussi 2009.

<sup>350</sup> Ma, ovviamente, non solo: cfr. ad es. IX 95, X 74 o ancora IX 62, con la descrizione del volo dell'Arcangelo Gabriele scandita da distici paratattici e asindetici, ciascuno dei quali propone una visuale leggermente differenziata (la seconda quartina vede due similitudini aperte da un'anafora fonicamente variata, *tale il sole... tal suol...*, e ne risulta dunque fortemente compattata): "Venìa scotendo con l'eterne piume / la caligine densa e i cupi orrori; / s'indorava la notte al divin lume / che spargea scintillando il volto fuori. / Tale il sol ne le nubi ha per costume / spiegar dopo la pioggia i bei colori; / tal suol, fendendo il liquido sereno, / stella cader de la gran madre in seno".

genere spesseggiano, e in particolar modo nell'ampia descrizione degli eserciti in avvicinamento. Porto ancora solo un esempio, davvero interessante per la costruzione scenica magniloquente e spettacolare:

XX 31	
Fèr le trombe cristiane il primo invito,	1-3-6-8
risposer l'altre ed accettàr la guerra.	2-4-8
S'inginocchiaro i Franchi e riverito	4-6
da lor fu il Cielo, indi baciàr la terra.	2-4-5-8
Decresce in mezzo il campo; ecco è sparito:	2-4-6-7
l'un con l'altro nemico omai si serra.	1-3-6-8
Già fera zuffa è ne le corna, e inanti	1-2-4-8
spingonsi già con lor battaglia i fanti.	1-4-8

Non mi soffermo su ogni aspetto: segnalo solamente come ancora la pausa logicamente più netta avvenga a metà della stanza, separando una prima quartina attenta a definire il comportamento dei due schieramenti ancora distinti (nel primo distico spicca ancora una volta la tripartizione giocata sui due endecasillabi, con il v. 2 che con la sua chiusa rapida pare restituire sul piano melodico il senso della risoluzione alla guerra) e la seconda, che inquadra magnificamente l'avvicinamento progressivo dei due eserciti e la caotica confusione dei soldati che si mescolano nel combattimento. Davvero mimeticamente efficace è il v. 5, che attraverso i due emistichi connessi dal contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> con 'dialefe nella sinalefe', rende anche fonicamente la contrazione dello spazio e il cozzare dei due schieramenti. La sequenza eventiva è assecondata dalla successione dei verbi nelle due quartine (perfetto nella prima, presente nella seconda); ma proprio nella coppia di distici finali, la successione avverbiale (*omai si serra... già fera zuffa... spingonsi già*) mostra come si tratti di due inquadrature giustapposte, non perfettamente coincidenti se pure affini.

Si son viste bene, finora, alcune tendenze generali in Tasso e che nelle ottave così segmentate e cadenzate non possono che risultare ancora più spiccate: in primo luogo, la relativa semplicità sintattica quanto a struttura del periodo impone che risultino privilegiate strutture paratattiche, sindetiche o asindetiche a seconda delle necessità espressive, con un ricorso molto parco alla subordinazione (limitata per lo più a relative, temporali, circostanziali); ciò è senz'altro bilanciato da una complessità spiccata a livello di *dispositio*, in particolar modo – mi pare – nei distici finali delle quartine. In secondo luogo, fenomeno a ciò strettamente con-

---

Tra i molti spunti, si notino sul piano della segmentazione l'anafora sintattica che a sua volta compatta la prima quartina (*venia... s'indorava...*), la propensione all'ipotassi implicita attraverso i tre gerundi e le sottili variazioni dell'*ordo verborum* (ad esempio, la differente collocazione dell'infinitiva nei due distici conclusivi).

nesso è la serrata accentazione degli endecasillabi: la lentezza prosodica, legata a stretto giro all'*ordo verborum*, contrappunta, aggravandola, la rapidità dei movimenti periodali, conclusi nella misura metrica del distico; quasi mai, nelle ottave quadripartite, ho incontrato endecasillabi a tre ictus (solo uno, negli esempi fin qui proposti), più adatti a momenti di rilassamento e riposo in campate sintattiche più estese e dunque più passibili di effetti di variazione d'intensità. Infine, altro dato evidente è il sovraccarico retorico, anch'esso generalmente teso al rallentamento: l'*ornatus gravis*, d'altro canto, si alimenta proprio di questo tipo di 'appesantimento' di strutture sintattiche piuttosto semplici<sup>351</sup>.

Un caso estremo, in tal senso, è naturalmente offerto da un'ottava tratta dal XVI canto, quando Carlo ed Ubaldo entrano nel giardino di Armida, come è noto uno dei punti più artificiosi dell'intero poema<sup>352</sup>. In particolare, ecco l'ottava 11, che costituisce un coerente sviluppo del distico precedente<sup>353</sup>:

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia	2-4-8
sovra il nascente fico invecchia il fico;	1-4-6-8
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,	1-4-5-8
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;	1-4-6-8
lussureggiante serpe alto e germoglia	4-6-7
la torta vite ov'è più l'orto aprico:	2-4-7-8
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have	2-4-6-8
e di piropo e già di nètтар grave.	4-6-8

Non indugio in un commento diffuso: segnalo solo come una bipartizione inquieta agiti e informi l'intera ottava: la prima quartina è dedicata al fico, la seconda alla vite; ogni distico, a sua volta, descrive la duplice, ossimorica (perché artificiale) compresenza di frutti acerbi e maturi, di vita e di morte, in una insistita variazione sul tema della reciproca imitazione tra ar-

<sup>351</sup> Esempio, ad esempio, risulterà XII 55, ottava tratta dal duello tra Tancredi e Clorinda: "Non schivar, non parlar, non ritirarsi / voglion costor, né qui destrezza ha parte. / Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi: / toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l' arte. / Odi le spade orribilmente urtarsi / a mezzo il ferro, il piè d'orma non parte; / sempre è il piè fermo e la man sempre in moto, / né scende taglio in van, né punta a vòto"; ma analoghe, anche per il contesto bellico, sono alcune delle ottave dedicate all'ultimo, eroico combattimento di Gildippe e Odoardo, ovvero XX 34 (già citata in una nota precedente), 35 e 36.

<sup>352</sup> Per cui cfr. il paragrafo 4.1. di questa tesi.

<sup>353</sup> XVI 10, 7-8: "co' fiori eterni eterno il frutto dura, / e mentre spunta l'un, l'altro matura". Anche questa ottava, che non riporto per intero, ha una segmentazione quadripartita, così come del resto XVI 12: l'intero passo, caratterizzato da una descrizione fortemente bimbembre, di inquieta compresenza degli opposti, è dunque fitto di ottave così costruite, perché particolarmente adatte a mimarne il passo binario e contrastivamente simmetrico. Su questo aspetto rimando nuovamente al paragrafo 4.1. di questo studio.

te e natura. Anche in questo caso, ogni sequenza pare offrire una lieve differenza prospettica, manieristicamente intesa.

### 3.2. *partizione 2+2+4*

La segmentazione caratterizzata da due distici indipendenti e dalla seconda quartina unita è piuttosto comune nella *Liberata*: corollario inverso di quanto osservato in apertura del paragrafo precedente è il fatto che, per ciò che concerne la seconda metà della stanza, maggioritarie sono le quartine divisibili in due segmenti proposizionali in sé compiuti, per quanto risultino variamente connessi e dipendenti tra loro<sup>354</sup>, sì che i distici mantengono spesso una spiccata autonomia a dispetto di un periodo che si snoda, pur se con misure uniformi, regolari ma sempre variate, attraverso l'intero spazio metrico. Le quartine senza dubbio considerabili come 'indivise' tendono comunque ad avere i distici scanditi e marcati da espedienti retorici di vario genere, con la segmentazione ben messa in evidenza anche se in un contesto sintattico più continuo. Un esempio particolarmente efficace può essere VI 59, in cui la seconda quartina è tesa a rappresentare la condizione psicologica di Erminia ed è innervata di risposdenze interne, tendenzialmente simmetriche (come si conviene a episodi di tono lirico):

Venne a Gierusalemme, e quivi accolta	1-6-8
fu dal tiranno del paese ebreo;	1-4-8
ma tosto pianse in nere spoglie avolta	2-4-6-8
de la sua genitrice il fato reo.	3-6-8
Pur né 'l duol che le sia per morte tolta,	1-3-6-8
né l'essiglio infelice, unqua poteo	3-6-7
l'amoroso desio sveller dal core,	3-6-7
né favilla ammorzar di tanto ardore.	3-6-8

Sul piano delle corrispondenze interne, la stanza è davvero esemplare delle predilezioni stilistiche tassiane: i primi due distici sono pienamente narrativi, e raccontano due accadimenti cause del dolore di Erminia, accadimenti giustapposti e temporalmente successivi (si noti la funzione di rilancio dell'avversativa in apertura al v. 3). La seconda quartina analizza invece la reazione psicologica della donna, presentando nel terzo distico i due eventi, ma in rapporto chiastico rispetto alla prima quartina (esilio vv. 1-2; morte della madre vv. 3-4; morte della madre v. 5; esilio v. 6); questi eventi costituiscono i soggetti del *poteo* esposto in posizione di

---

<sup>354</sup> Oltre ai legami coordinanti, senza dubbio preminenti, le connessioni subordinanti più frequenti sono senz'altro quelli consecutivi (cfr. ad es. XV 4), temporali (VIII 13) o relativi (VIII 53).

rima in chiusura del distico, cui seguono le complete infinitive del distico finale, parallele ma variate per posizione e ruolo prosodico del verbo e per la diversa posizione dell'aggettivo (legato all'accusativo nel primo, al genitivo nel secondo). Dal punto di vista prosodico, vediamo come il passo ternario degli endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> si propaghi variato a partire dalla piccola clausola per poi farsi cornice della seconda quartina, che risulta comunque mossa in virtù dell'inarcatura sintattica inusuale tra posizione pari e la dispari seguente (vv. 6-7) e della presenza, sotto forma di vera e propria ripresa ritmica, delle due impuntature nei medesimi versi.

Simili rispondenze interne possono essere meno esibite, o per lo meno meno esplicitamente simmetriche, in casi di drammatico e concitato discorso diretto, come in XII 75, in cui peraltro nella quartina spicca la distanza tra principale e infinitiva:

– Io vivo? io spiro ancora? e gli odiosi	2-4-6
rai miro ancor di questo infausto die?	1-2-4-6-8
Dì testimon de' miei misfatti ascosi,	1-4-8
che rimprovera a me le colpe mie!	3-6-8
Ahi! man timida e lenta, or ché <i>non osi</i> ,	1-3-6-8
tu che sai tutte del ferir le vie,	1-3-4-8
tu, ministra di morte empia ed infame,	1-3-6-7
di questa vita rea <i>troncar</i> lo stame? <sup>355</sup>	2-4-6-8

oppure, con un taglio certamente più sghembo, in VII 68:

Ma sovra tutti gli altri il fero vecchio	2-(4)-6-8
se ne dimostra cupido ed ardente.	4-6
Armato è già; sol manca a l'apparecchio	2-4-6
de gli altri arnesi il fino elmo lucente.	2-4-6-7
A cui dice Goffredo: – O vivo specchio	2-3-6-8
del valor prisco, in te la nostra gente	3-4-6-8
miri e virtù n'apprenda: in te di Marte	1-4-6-8
splende l'onor, la disciplina e l'arte.	1-4-8

La ripetizione solenne di *in te*, la successione di versi con ictus ribattuti di varia intensità e in posizioni differenti, la serie di *enjambements*, di cui solo il primo non vede un rapporto d'inversione tra i termini in innesco e riporto, la posizione differente delle pause interne ai versi, la stessa consistenza fonica delle rime; sono tutti elementi che conferiscono alla se-

<sup>355</sup> Per un commento diffuso all'ottava, cfr. il paragrafo 4.2. di questa tesi, dedicato al trattamento dei discorsi diretti nel poema.

conda quartina un'aura fortemente 'magnifica', come accade quasi sempre quando Goffredo prende la parola. In questo caso, la ripresa tra i vv. 6 e 7 svolge piuttosto una funzione retorica che non strutturante, per quanto l'effetto di ripetizione contribuisca decisamente a obli- rare la successione delle rime e a celebrare la discrasia tra misure sintattiche e metriche, compattando i distici in un'unica invocazione dai toni magniloquenti ed encomiastici. Per con- tro, i due distici iniziali sono nuclei diversi e sintatticamente distinti di un medesimo concetto, ovvero l'ardimento del *fero vecchio* Raimondo, e se il primo rimanda a un qualcosa espresso nelle ottave precedenti (la rinnovata brama di guerra dei campioni cristiani), il secondo speci- fica e rende visibile e concreto, fattuale, il risoluto *valor prisco* del conte di Tolosa. La suc- cessione dei profili accentuativi degli endecasillabi è piuttosto eloquente quanto a dove sia opportuno rallentare e imporre tensioni melodiche: i versi 2 e 3 sono veloci e rilassati, fun- zionali alla componente narrativa necessaria, mentre 1 e 4 aprono e chiudono il passo so- lennemente, con in particolare evidenza il contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> infrasintagmatico e con fine effetto di dialefe nella sinalefe, a inaugurare la solenne catena di ribattimenti e tagli sintattici asimmetrici dei versi successivi. La seconda quartina, invece, procede più tesa prosodica- mente, trovando un punto di relativo rilassamento (il profilo ritmico di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, ricorrente nel poema, se pure qui complicato dal ruolo di *rejet*) in coerente coincidenza con la fine della stanza.

Talvolta lo spazio ampio della quartina viene occupato dall'intervento del narratore, che ne sfrutta l'estensione per inserire alcuni tipici commenti autoriali o dirette allocuzioni al letto- re; senza commentare diffusamente, ecco un solo esempio<sup>356</sup>:

IX 50	
Furor contra virtute or qui combatte	2-(3)-6-8
d'Asia in un picciol cerchio il grande impero.	1-4-6-8
Chi può dir come gravi e come ratte	3-6-8
le spade son? quanto il duello è fero?	2-4-5-8
Passo qui cose orribili che fatte	1-3-4-6
furon, ma le copri quell'aer nero,	1-6-8
d'un chiarissimo sol degne e che tutti	3-6-7
siano i mortali a riguardar ridutti.	1-4-8

Certamente mi pare assai significativo come lo scheletro della frase tenda a disporsi su quello metrico in posizioni particolarmente esposte, in una complessiva coincidenza che può

<sup>356</sup> Ma cfr. anche XV 4, XX 41, o XVI 6, che riporto per esteso: "E fugge Antonio, e lasciar può la speme / de l'im- perio del mondo ov'egli aspira. / Non fugge no, non teme il fier, non teme, / ma segue lei che fugge e seco il tira. / Vedresti lui, simile ad uom che freme / d'amore a un tempo e di vergogna e d'ira, / mirar alternamente or la crude- le / pugna ch'è in dubbio, or le fuggenti vele".

essere mossa internamente da incisi e inarcature; si legga come esempio XVI 16, ottava particolarmente artificiosa come è lecito attendersi dal tono generale dell'episodio:

<i>Tacque</i> , e concorde de gli augelli il coro,	1-4-8
quasi approvando, il canto indi <i>ripiglia</i> .	1-4-6-7
<i>Raddoppian</i> le colombe i baci loro,	2-6-8
ogni animal d'amar <i>si consiglia</i> ;	1-4-6
<i>par che</i> la dura quercia e 'l casto alloro	1-4-6-8
e tutta la frondosa ampia famiglia,	2-6-7
<i>par che</i> la terra e l'acqua e <i>formi e spiri</i>	1-4-6-8
dolcissimi d'amor sensi e sospiri.	2-6-7

I due distici isolati sono racchiusi dai verbi coordinati, che ne delimitano la misura; la quartina finale vede il procedimento anaforico strutturante ritmare la sequenza dei soggetti di una coppia verbale posizionata in punta di verso in settima posizione. Mi piace peraltro notare il parallelismo ritmico che compatta la quartina, parallelismo in contrappunto asimmetrico con lo schema delle rime che ne lima la riconoscibilità forse troppo smaccatamente eufonica; ancora degno di menzione è l'uso della formula perifrastica qui in anafora, che combinata con l'uso dei congiuntivi suggerisce una vaga e astratta indefinitezza, coerente con la situazione diegetica ma del tutto usuale in Tasso<sup>357</sup>. Simile, ma ancor più interessante quanto a costruzione scenica e a traduzione in superficie della situazione narrativa contestuale, è l'ottava che descrive l'accorrere di Olindo verso Sofronia prigioniera e condannata, II 27:

<i>Divulgossi</i> il gran caso, e quivi tratto	3-6-8
già 'l popol s'era: Olindo anco <u><i>v'accorse</i></u> .	2-4-6-7
<i>Dubbia</i> era la persona e certo il fatto;	1-2-6-8
<u><i>venia</i></u> , che fosse la sua donna <i>in forse</i> .	2-4-8
<i>Come</i> la bella prigionera in atto	1-4-8
non pur di rea, ma di dannata ei <i>scorse</i> ,	2-4-8
<i>come</i> i ministri al duro ufficio intenti	1-4-6-8
<i>vide</i> , precipitoso urtò le genti.	1-6-8

<sup>357</sup> Cfr. a proposito di tale uso tassiano nelle *Rime* del Chigiano Colussi 2009, p. 146: "sovente [...] l'approfondimento ipotattico si riduce alla formazione di formule perifrastiche stereotipe con verbi di valore impersonale, che se da un lato provvedono a togliere concretezza alla proposizione (o all'intera frase, se si tratta della principale), concordemente alle tendenze indefinienti già spesso osservate, dall'altro rappresentano forme di subordinazione lievi, dato il basso contenuto semantico che la sovraordinata viene a possedere".

Non mi dilungo, segnalo solamente quanto le sequenze sintattiche siano compiute, distico dopo distico, ma legate tra loro da una fitta rete di corrispondenze interne, sempre variate, che tendono a compattare i distici facenti parte delle due quartine<sup>358</sup>: la prima, ribattendo sull'arrivo di Olindo (con i due verbi che progressivamente paiono dar conto di un acquietamento: *v'accorse... venia*), lascia ancora qualche spazio al dubbio dell'uomo, effetto reso anche attraverso un primo distico inarcato ed un secondo con i due versi occupati da due frasi distinte. La seconda quartina, unita dall'anafora di *come*, rappresenta il chiarimento della situazione, prima con la *correctio* in 6, poi con la riduzione del secondo segmento coordinato (*come... ei scorse, come... vide*), che lascia stagliarsi, con eloquente passo fulmineo, rimarcato dall'accentazione del verso di chiusa, quel *precipitoso urtò le genti conclusivo* (e si noti come i due segmenti calanti post-*enjambement* dell'ottava siano entrambi mimetici del medesimo atteggiamento, v. 2 e 8).

La seconda quartina può però essere compattata altrimenti, con una catena paratattica sindetica, magari impreziosita da parallelismi verticali (nell'esempio che segue si vede ancora una volta il primo distico racchiuso dai predicati posti in apertura e chiusura del distico, con moto circolare):

VIII 72

<i>Rota</i> Aletto fra lor la destra armata,	1-3-6-8
e co 'l foco il venen ne' petti <i>mesce</i> .	3-6-8
Lo sdegno, la follia, la scelerata	2-6
sete del sangue ognor più infuria e cresce;	1-4-6-8
e <i>serpe</i> quella peste e <i>si dilata</i> ,	2-6
e de gli alberghi italici fuor <i>n'esce</i> ,	4-6-9
e <i>passa</i> fra gli Elvezi, e <i>vi s' apprende</i> ,	2-6
e di là poscia a gli Inghilesi <i>tende</i> .	3-4-8

Chiudo questo paragrafo con una considerazione di carattere più generale: mi sembra che queste ottave suddivise con schema 2+2+4 tendano a mostrare una certa neutralità quanto a specializzazione tematica e semantica, così come sul piano della progressione diegetica la funzione di queste stanze mi pare non sia particolarmente marcata, dato che non ho riscontrato né una tendenza spiccata all'apertura narrativa né, per contro, una propensione specifica alla conclusione del segmento narrativo in cui sono inserite. Naturalmente, la continuità sul piano diegetico è propria delle microunità che compongono una narrazione

<sup>358</sup> Un caso non dissimile è VI 111: "*Fugge* Erminia infelice, e 'l suo destriero / con prontissimo piede il suol calpesta. / *Fugge* ancor l'altra donna, e lor quel fero / con molti armati di seguir non resta. / Ecco che da le tende il buon scudiero / con la tarda novella arriva in questa, / e l'altrui fuga ancor dubbio accompagna, / e gli sparge il timor per la campagna".

segmentata, non potrebbe essere altrimenti, e senz'altro ogni configurazione può svolgere con la medesima efficacia differenti ruoli; se però, come cercherò di mostrare, alcune partizioni della stanza paiono caratterizzate da una certa inclinazione alla chiusa sentenziosa, che conferisce alla fine dell'ottava una certa solenne staticità, qui mi pare che si sia vicini a un tono medio, poiché difficilmente queste stanze si chiudono in modo memorabile, o particolarmente brusco, o portano a compimento un segmento narrativo inaugurato in precedenza. Si tratta, se così si può dire, di ottave di passaggio, che spesso rimandano in modo assai temperato a progressi della linea diegetica, senza però costituirsi come luoghi di effettiva transizione narrativa.

### 3.3. *partizione 2+4+2*

Anche in questo caso si tratta di uno schema relativamente raro: a dimostrazione di una certa coerenza d'interpretazione tra le mie scansioni e quelle di Soldani, segnalo come le percentuali di occorrenza per questa tipologia siano *grossa modo* coincidenti<sup>359</sup>. È una segmentazione evidentemente simmetrica, ed è forse proprio questa stessa simmetria sottintesa allo schema a far sì che, in contrasto con le partizioni 2+2+4 appena analizzate, generalmente il distico conclusivo sia caratterizzato, come mostrerò, da un piglio netto, talora sentenzioso e fortemente conclusivo; sarei tentato dal dire perfino 'ariostesco', per l'armoniosa risolutezza che sovente informa la chiusa della stanza. Detto ciò, ancora una volta la quartina centrale è il più delle volte scomponibile in distici in sé compiuti, se pure non necessariamente autonomi sul piano della dipendenza sintattica; adduco l'esempio di due ottave consecutive tratte dal III canto, in cui Tancredi interviene a proteggere Clorinda dai colpi d'un soldato cristiano, *uomo inumano*:

III 29-30	
Cedean cacciati da lo stuol cristiano	2-4-8
i Palestini, o sia temenza od arte.	4-8
Un de' persecutori, uomo inumano,	1-6-7
videle sventolar le chiome sparte,	1-6-8
e da tergo in passando alzò la mano	3-6-8
per ferir lei ne la sua ignuda parte;	3-4-8
ma Tancredi gridò, che se n'accorse,	3-6
e con la spada a quel gran colpo occorse.	4-(6)-8

<sup>359</sup> Soldani identifica circa un 6% di ottave siffatte.

Pur non gî tutto in vano, e ne' confini	1-3-4-6
del bianco collo il bel capo ferille.	2-4-7
Fu levissima piaga, e i biondi crini	3-6-8
rosseggiaron cosî d'alquante stille,	3-6-8
come rosseggia l'or che di rubini	1-4-6
per man d'illustre artefice sfaville.	2-4-6
Ma il prence infuriato allor si strinse	2-6-8
adosso a quel villano, e 'l ferro spinse.	2-6-8

La costruzione scenica delle due ottave è assai tipica del procedimento tassiano per cui un medesimo evento è di volta in volta scomposto in diverse inquadrature e in una giustapposizione variata di segmenti narrativi; nell'ordine, il primo distico dell'ottava 29 svolge funzione di raccordo logico con la macro-narrazione, e l'accentazione simile dei due endecasillabi è pienamente obliterata dalla differenza d'attacco dei due versi e dalla potenza dell'inarcatura in anastrofe, particolarmente efficace quando in *rejet* vi sia spazio atono fino all'accento di 4<sup>a</sup>, dato che introduce una dilatazione melodica che contrasta con la continuità logica interrotta dalla pausa di fine verso. La quartina centrale che segue è sintatticamente piuttosto lineare e opera una vertiginosa riduzione del focus narrativo, concentrandosi sul soldato che vede Clorinda e decide di colpirla sul collo privo della copertura dell'elmo, e i due momenti, temporalmente concomitanti, sono scomposti e relegati nei due distici compiuti e coordinati; il primo distico è anch'esso parzialmente isoritmico ma sommosso dall'incidentale in contraccento, il secondo ferma l'azione sul piano dell'intenzione, bloccando la sequenza al momento dell'alzata del braccio preliminare al colpo. Il passaggio al distico baciato, aperto dal *ma* avversativo, è concorde al cambio di prospettiva, che si concentra ora su Tancredi: la narrazione retrocede di qualche attimo, per chiudere l'ottava con relativa velocità (due endecasillabi leggeri quanto a peso accentuale e per questo felicemente mimetici della celerità d'azione del cavaliere, a dispetto della posizione nella stanza normalmente propensa ad un'accentazione più fitta) sull'opposizione al *gran colpo*. Il passaggio dalla quartina centrale al distico conclusivo è esemplare della costante tendenza psicologizzante della narrazione tassiana, poiché l'azione vera e propria, vale a dire il colpo sferrato, viene solo alluso, fermato al livello della mera volontà, mentre vengono descritte da un lato l'intenzione del soldato, dall'altro la reazione di Tancredi; la simultaneità dei due momenti è resa con una sintassi lineare e con la relativa levità accentuale che caratterizza i due distici.

L'ottava 30 ha una struttura esteriormente molto simile: procedendo rapidamente, anche qui il primo, il secondo e il quarto distico presentano una pausa interna ad un verso, se pure qui si tratta di tre *enjambements* (nella stanza precedente vi erano due incisi emistichiali); anche qui la quartina centrale è compatta a livello d'inquadratura, con i due distici divisi nei

membri di una similitudine<sup>360</sup>; anche qui il distico finale è aperto da un'avversativa e visualizza la reazione di Tancredi. Il passaggio tra le ottave costituisce il momento in cui il colpo viene effettivamente sferrato, e la continuità viene in qualche modo garantita sul piano ritmico dall'identica struttura *a maggiore* dei due versi dispari, privi dell'accento di 8<sup>a</sup> (*ma Tancredi gridò... pur non gi' tutto in vano...*); l'incursione del registro lirico, già alluso da diversi sintagmi nel corso del brano (basti citare *le chiome sparse* di 29, 4<sup>361</sup>) viene siglato dall'endecasillabo dattilico in 2 che prelude ad una quartina caratterizzata dalla similitudine internamente unita dalla ripresa a contatto del verbo (*rossegiaron così... come rosseggia...*, e si badi all'isoritmia delle due coppie di endecasillabi, anche se il v. 6 ha una struttura melodica ternaria contro la tendenziale bipartizione dei versi precedenti). Infine, l'ultimo distico torna a mostrare l'*infuriato* Tancredi che compie l'azione immediatamente successiva a quella del distico baciato dell'ottava precedente, ovvero colpisce il *villano*: e la paratassi fulminea che chiude la stanza ben dimostra la decisione del gesto.

Questi sono due esempi ad alta funzionalità narrativa, relativamente fluidi e lineari sul piano ritmico-sintattico; anche quando vi siano strutture retoricamente più marcate o meno facilmente piegate alla successione eventiva, però, anafore e ripetizioni svolgono un ruolo aggregante assai significativo, teso a marcare non solo i singoli distici ma anche le differenti sequenze logico-argomentative o prospettiche racchiuse nei tre simmetrici segmenti della strofa. Quando Orcano chiude il suo *giro di parole obliquo e incerto* (X 48, 2), lo fa con un'ottava appunto a struttura circolare:

X 47

Oh saggio il re di Tripoli, che pace	2-4-6
seppe impetrar da i Franchi e regno insieme!	1-4-6-8

<sup>360</sup> La similitudine compattante i distici centrali di ottave a schema 2+4+2 è una figura tipica del poema, su cui non mi soffermo troppo; segnalo che generalmente, rispetto all'ottava riportata a testo, è il comparante a precedere il comparato, e le particelle introduttive sono esposte all'inizio dei versi dispari, scandendo anche visivamente la successione dei distici. Cfr. ad es. tre ottave tratte dal canto conclusivo: XX 55: "Diè più morti che colpi, e pur frequente / de' suoi gran colpi la tempesta cade. / Qual tre lingue vibrar sembra il serpente, / ché la prestezza d'una il persuade, / tal credea lui la sbigottita gente / con la rapida man girar tre spade. / L'occhio al moto deluso il falso crede, / e 'l terrore a que' mostri accresce fede", ma anche 114 e 136.

<sup>361</sup> Segnalo a tal proposito il recente contributo di Macinante 2012, che a proposito di questo passo scrive: "in soli quattro versi, posti al centro esatto della stanza, si dispiega uno dei momenti di massima liricità della *Liberata*, che naturalmente si inserisce in un contesto bellico. L'andamento dei versi rallenta, l'inserito di quadrisillabi proparossitoni (*levissima* e *artefice*) dilata il tempo dell'azione. Il poliptoto centrale accompagnato dal chiasmo [...] concentra l'attenzione del lettore sul nesso coloristico giallo-rosso [...] Questo nuovo nesso cromatico non può essere considerato una vera e propria infrazione al canone [di rappresentazione delle *chiome sparse*], ma il tentativo innovativo e consapevole di ricondurre nel genere epico la liricità e dunque il canone breve, che però verrà inevitabilmente macchiato dal sangue sparso in abbondante copia", pp. 74-75.



solo si pasce e sol di pianto ha sete;	1-4-6-8
ma 'l sonno, che de' miseri mortali	2-6-8
è co 'l suo dolce oblio posa e quiete,	1-4-6-7
sopì co' sensi i suoi dolori, e l'ali	2-4-8
dispiegò sovra lei placide e chete;	3-4-6-7
né però cessa Amor con varie forme	3-4-6-8
la sua pace turbar mentre ella dorme.	3-6-8

Ancora una volta, i tre segmenti dell'ottava sono legati da un rapporto oppositivo, con la quartina centrale aperta dall'avversativa e il distico baciato con l'eloquente *né però*; primo e ultimo distico "isolano per opposizione un centro in cui i versi si ispirano direttamente al motivo della distensione, dell'oblio. Nel cuore per così dire di questi versi, e al vero nucleo dell'ottava, il verbo che tutta la sostiene, *sopì*, contenuto nella simmetria delle rime *quiete* | *chete*, condensa sull'idea di sonno anche quelle di sollievo, respiro, silenzio"<sup>365</sup>. La veste formale dell'ottava è raffinatissima, tutta giocata su un continuo contrappunto tra simmetria e asimmetria; il primo distico vede una breve principale in lieve inversione, seguita da una doppia causale con struttura variata: nello schema 'complemento – avverbio – verbo / avverbio – complemento – verbo' si interpone l'*enjambement* che crea un parallelismo al v. 2, uniforme anche fonicamente e caratterizzato appunto da una bipartizione imperfetta. La quartina è in sintassi continua, con due inarcature a legare i due distici ma lo scheletro della frase organizzato ordinatamente in sedi chiave, con evidente valore strutturante (*ma 'l sonno... sopì... dispiegò...*); si noti poi il parallelismo ritmico esibito, con i due contracenti di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> a suggellare la chiusa dei distici in coincidenza delle due dittologie. La chiusura della cornice al quarto distico, di cui ho detto, è in qualche modo siglata dall'isoritmia dei due endecasillabi, entrambi oltretutto caratterizzati da due bisillabi apocopati semanticamente determinati sotto l'ictus principale di 6<sup>a</sup> (*Amor... turbar*)<sup>366</sup>.

Lo spazio della quartina interna viene spesso occupato dalla riflessione di un personaggio, riflessione che generalmente interrompe una linea narrativa con l'esposizione di dubbi; in questi casi, le ottave hanno spesso una struttura formale simile, come si può notare dai due esempi che seguono:

IV 22

Ma perché il valor franco ha in grande stima, 3-5-6-8

<sup>365</sup> Chiappelli 1982, p. 288.

<sup>366</sup> Riporto in nota un'altra ottava interessante ed elaborata retoricamente, XX 32: "Or chi fu il primo feritor cristiano / che facesse d'onor *lodati* acquisti? / Fosti, Gildippe, tu che 'l grande ircano, / che regnava in Ormùs, prima feristi / (tanto di gloria a la feminea mano / concesse il Cielo) e 'l petto a lui partisti. / Cade il trafitto, e nel cadere egli ode / dar gridando i nemici al colpo *lode*".

di sanguigna vittoria i danni teme;	3-6-8
e <i>va pensando</i> con qual arte in prima	2-4-8
il poter de' cristiani in parte sceme,	3-6-8
sì che più agevolmente indi s'opprima	1-3-6-7
da le sue genti e da l'egizie insieme:	4-8
in questo suo <i>pensier</i> il sovragiunge	2-6
l'angelo iniquo, e più l'instiga e punge.	1-4-6-8

#### XIII 50

Così dice egli, e 'l capitano ondeggia	2-4-8
in gran tempesta di <i>pensieri</i> intanto.	2-4-8
<i>Pensa</i> s' egli medesmo andar là deggia	1-3-6-8
(che tal lo stima) a ritentar l'incanto,	2-4-8
o se pur di materia altra proveggia	3-6-7
lontana più, ma non difficil tanto.	2-4-8
Ma dal profondo de' <i>pensieri</i> suoi	4-8
l'Eremita il rappella, e dice poi:	3-6-8

Mi limito a rilevare rapidamente le analogie: innanzitutto, la pausa meditativa è inclusa e segnalata dalla ripresa di *pensier* / *pensieri* e dalla presenza, in avvio di quartina, del verbo (*va pensando* / *pensa*); la struttura ritmica è piuttosto simile, con isoritmia nel primo distico, alternanza di moduli 'tipici' ma dal profilo differente come quelli di 3-6 e di 4-8 (quest'ultimo e sempre presente in chiusa, preceduto in 5 da un ribattimento in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>) nella quartina, forte alleggerimento nel verso prefinale e intensificazione nella chiusa.

#### 3.4. partizione 4+4

Lo schema è il più ricorrente nel poema assieme a quello 4+2+2, piuttosto simile peraltro; per questa stessa frequenza è assai difficile tracciare una mappa coerente ed esaustiva della costanti che lo caratterizzano, sia sul piano ritmico-strutturale che su quello delle specializzazioni funzionali. Alcuni fenomeni sono però degni di nota, anche perché in virtù dell'alta percentuale di occorrenza, tale segmentazione porta con sé quello che è il passo più riconoscibile del poema, tant'è che Fortini, con la consueta risolutezza, scriveva che "questa partizione è uno dei più vigorosi segni di opposizione alla struttura dell'ottava ariostesca. Al passaggio tra il quarto e il quinto il mutamento del periodo fa prevalere quella intonazione sulla identità delle rime: fra settimo e ottavo il frequente *enjambement* tende a sottrarre in parte la

riposata cadenza di clausola della rima baciata<sup>367</sup>. Quanto all'opposizione ad Ariosto, ho già osservato che il mero piano della partizione dell'ottava è in verità non così discorde come si tende a credere; a differire, piuttosto, sono le modalità con cui la sintassi si distribuisce all'interno degli spazi metrici, con un Ariosto più incline a "uno snodarsi del discorsi in volute ampie e regulate", in virtù dell'"assunzione di una sintassi a largo respiro, con ampio uso dell'ipotassi, disposta in una prospettiva ariosa"<sup>368</sup> e un Tasso che, per contro, agisce nervosamente all'interno del distico, scompaginandone l'assetto ritmico-sintattico interno ma mantenendone vigorosa la compiuta autonomia (la chiusura del segmento sintattico abbinata all'ictus di 8<sup>a</sup> o al ribattimento di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, come ho evidenziato più volte)<sup>369</sup>, e più propenso all'*oratio brevis* di matrice, come è stato dimostrato, pseudodemetriana<sup>370</sup>.

Proprio da quest'ultimo dato, relativo all'autonomia del distico, debbo per necessità partire: le articolazioni interne al periodo, anche in queste ottave equamente bipartite, seguono quasi sempre la divisione in distici, e in qualche modo proprio gli snodi sintattici interni, i riposi tra i diversi segmenti proposizionali tendono a scandire la progressione narrativa dell'ottava (sia quanto a successione di eventi che di punti di vista)<sup>371</sup> e con ciò a ribadire l'incidenza strutturale che gli stessi distici hanno nella composizione architettura architettonica del poema. L'ottava XIII 3, un'ottava descrittiva e di segno fortemente dantesco<sup>372</sup> in cui Tasso rappresenta la percezione della selva di Saron che ha il popolo, costituisce un primo esempio eloquente:

Ma quando parte il sol, qui tosto adombra	2-4-6-8
notte, nube, caligine ed orrore	1-3-6
che rassembra infernal, che gli occhi ingombra	3-6-8
di cecità, ch'empie di tema il core;	4-5-8

<sup>367</sup> Fortini 1999, p. 63.

<sup>368</sup> Blasucci 1969, p. 79.

<sup>369</sup> Sarebbe molto interessante disporre di studi dedicati a *Furioso* e *Liberata* che analizzino sistematicamente i rapporti di dipendenza sintattica tra le varie componenti del periodo, sul modello degli studi di Soldani 2009 (volume che racchiude anche Soldani 2003) per il sonetto di Petrarca o, per restare in ambito tassiano, Colussi 2009; ciò permetterebbe infatti di precisare le connessioni ipotattiche tra i distici e di mettere meglio a fuoco le relazioni, anche distributive, tra paratassi e ipotassi nel poema.

<sup>370</sup> Cfr. Raimondi 1980 e Grosser 1992, in part. p. 205 e segg.

<sup>371</sup> Cfr. ad es. III 66: "Impon che sian le tende indi munite / e di fosse profonde e di trinciere, / che d'una parte a cittadine uscite, / da l'altra oppone a correrie straniere. / Ma poi che fur quest'opere fornite, / vols'egli il corpo di Dudon vedere, / e colà trasse ove il buon duce estinto / da mesta turba e lagrimosa è cinto"; e XII 72: "Però che 'l duce loro ancor discosto / conosce a l'arme il principe cristiano, / onde v'accorre, e poi ravisa tosto / la vaga estinta, e duolsi al caso strano. / E già lasciar non volle a i lupi esposto / il bel corpo che stima ancor pagano, / ma sovra l'altrui braccia ambi li pone, / e ne vien di Tancredi al padiglione".

<sup>372</sup> Cfr. per questo Bianchi 1999, p. 32.

né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra	2-3-6-8
guida bifolco mai, guida pastore,	1-4-6-7
né v'entra peregrin, se non smarrito,	2-6-8
ma lunge passa e la dimostra a dito.	2-4-8

In questa occasione si può apprezzare la consueta tendenza tassiana alla progressione prospettica, alla transizione del focus che avviene a cavallo della metà della stanza, sottolineata da una tensione ritmica causata dall'accostamento in 4 e 5 di due endecasillabi molto diversi quanto a posizione, intensità e distribuzione del peso degli accenti (e si notino le due contiguità d'ictus, di segno affatto diverso: il primo ribatte su un ampio *rejet* emistichiale imponendo una misura calante al segmento versale che segue, mentre il secondo, di intensità minore, increspa l'avvio del verso tripartito). La prima quartina è sintatticamente unitaria, ma la tripartizione variata che occupa il terzo distico è retoricamente compatta e pur completando logicamente il primo distico con le tre relative, mantiene una sua distinta autonomia, forse persino amplificata dal contrasto con il passo 'regolare' del v. 2; la narrazione procede da una descrizione in qualche modo oggettiva, nei primi due versi, alla percezione che della foresta ha chi la vede, inaugurata da *orrore* in posizione di rima e proseguita dalla catena di relative. La seconda quartina è internamente scandita dalla ripetizione in anafora di *né* ai vv. 5 e 7, e ancora il terzo distico, complesso sia sul piano della costruzione retorica che su quello ritmico, prelude a un distico finale decisamente più veloce e lineare, caratterizzato da due versi bipartiti in cui ciascun emistichio accoglie un membro frastico autonomo, senza smottamenti; in questo caso la quartina sviluppa, con esempi concreti, le conseguenze dell'orrore e del forte turbamento espressi nella prima parte della stanza.

Esempi simili, di grande evidenza simmetrica per ciò che concerne le modalità con cui Tasso tende a disporre le sequenze narrative all'interno dell'organismo-ottava, si possono trovare praticamente ad apertura di pagina. Negli episodi guerreschi, ad esempio, la scansione delle due quartine può spartire il focus sui due schieramenti opposti, in questo caso sulle due fazioni interne al campo cristiano durante la rivolta fomentata da Argillano; spicca la medesima struttura con avvolgente iperbato a cornice di primo e terzo distico e con successiva coordinata:

VIII 75	
<i>Corrono</i> già precipitosi a l'armi	1-4-8
confusamente i <i>popoli feroci</i> ,	4-6
e già s'odon cantar bellici carmi	2-3-6-7
sediziose trombe in fere voci.	4-6-8
<i>Gridano</i> intanto al pio Buglion che s'armi	1-4-6-8
molti di qua di là <i>nunzi veloci</i> ,	1-4-6-7

e Baldovin inanzi a tutti armato	2-(6)-8
gli s'appresenta e gli si pone a lato.	4-8

Oppure, ancora con effetto di spostamento dell'inquadratura, Tasso talora concentra nella prima quartina la descrizione di un campo per poi passare nella seconda alla rappresentazione della battaglia indistinta<sup>373</sup>; propongo un esempio senza ulteriore commento:

IX 51	
Il popol di Giesù, dietro a tal guida	2-6-7
audace or divenuto, oltre <i>si spinge</i> ,	2-6-7
e de' suoi meglio armati a l'omicida	3-(4)-6
Soldano intorno un denso stuol <i>si stringe</i> .	2-4-6-8
Né la gente fedel più che l'infida,	3-6-7
né più questa che quella il campo tinge,	3-6-8
ma gli uni e gli altri, e vincitori e vinti,	2-4-8
egualmente dan morte e sono estinti.	3-6-(8)

In un contesto del tutto differente, assistiamo al progressivo avvicinamento del 'piano sequenza' dal palazzo regale di Gerusalemme fin dentro al cuore di Erminia:

VI 62	
Nel palagio regal sublime sorge	3-6-8
antica torre assai presso a le mura,	2-4-6-7
da la cui sommità tutta si scorge	3-6-7
l'oste cristiana, e 'l monte e la pianura.	1-4-6
Quivi, da che il suo lume il sol ne porge	1-4-6-8
in sin che poi la notte il mondo oscura,	2-4-6-8
s'asside, e gli occhi verso il campo gira	2-4-8
e co' pensieri suoi parla e sospira.	4-6-7

Ancora seguendo Erminia, non posso non riportare la celebre e splendida ottava VI 103, aperta dal virgiliano *Era la notte*:

Era la notte, e 'l suo stellato velo	1-4-6-8
chiaro spiegava e senza nube alcuna,	1-4-6-8

<sup>373</sup> Oltre all'esempio riportato a testo, cfr. IX 24: "Or quando ei solo ha quasi in fuga vòlto / quel primo stuol de le francesche genti, / giungono in guisa d'un diluvio accolto / di mille rivi gli Arabi correnti. / Fuggono i Franchi allora a freno sciolto, / e misto il vincitor va tra' fuggenti, / e con lor entra ne' ripari, e 'l tutto / di ruine e d'orror s'empie e di lutto".

e già spargea rai luminosi e gelo	2-4-5-8
di vive perle la sorgente luna.	2-4-8
L'innamorata donna iva co 'l cielo	4-6-7
le sue fiamme sfogando ad una ad una,	3-6-8
e secretari del suo amore antico	4-8
fea i muti campi e quel silenzio amico.	1-2-4-(6)-8

La splendida corrispondenza dei movimenti convergenti tra la rappresentazione dell'atmosfera e quella dell'animo della donna è stata messa in luce con grande finezza da Chiappelli, nel suo commento<sup>374</sup>, e non mi soffermo ulteriormente a segnalare l'elegiaca raffinatezza; mi pare però opportuno notare la costante diversificazione della struttura delle frasi, sempre richiuse nella misura del distico ma con le singole componenti ogni volta variate in posizioni differenti, e il sobrio ma teso mutamento ritmico a cavallo della piccola chiusa, con evidenti finalità espressive dirette alla *mise en relief* del sintagma *innamorata donna* che definisce il soggetto dell'intera macrosequenza narrativa<sup>375</sup>.

La partizione in quartine può ritmare la successione di una serie di interrogative all'interno di un discorso diretto; l'esempio che segue è espressione di una voce impersonale, un *universal lamento* (XIII 64, 6) rivolto contro Goffredo da parte del campo cristiano nel momento più difficile per lo schieramento, e la divisione tra le quartine è scandita dalla ripetizione del *dunque* iniziale. Mi pare interessante notare come la prima quartina sia sintatticamente continua, compattata a cavallo tra i due distici dal parallelismo variato in una sorta di anadiplosi logica (*turba negletta, indegna, / vili ed inutili alme*) e decisamente più mossa ritmicamente; la seconda procede con un passo più monotono, ma vede espressa la contrapposizione tra

<sup>374</sup> Chiappelli 1982, *ad locum*: "il movimento, solenne e vasto, è virgiliano [...] ma la grandezza di questo notturno tassesco è nel suo inarcarsi altissimo, subito dopo il puro accento iniziale; invece di scendere all'immagine del sonno, il poeta segue lo *stellato velo* e ridiscende solo col raggio perlaceo della luna [...] Si noterà, non solo come contrasto suggestivo, ma come relazione che anima questo notturno, lo stupendo effetto di *spargea... gelo Di vive perle*, brivido chiaro e freddo che discende, e di *iva co 'l cielo Le sue fiamme sfogando*, fremito bruciante che protende lo stato d'animo del personaggio verso l'alto, e lo lega intimamente all'atmosfera", pp. 280-81.

<sup>375</sup> Una configurazione simile, che muova da una visuale ampia e 'atmosferaica' per focalizzarsi su un singolo personaggio è del tutto tipica nella *Liberata*, a dimostrazione, forse, di come in fondo sia l'uomo, con le sue profondità psicologiche, il vero protagonista del poema; riporto in nota un altro esempio, decisamente dai toni meno elegiaci e di segno infernale, in cui la descrizione dell'avvicinarsi dell'alba funge da felice movimento introduttivo al taglio (aperto dall'avversativa) sui personaggi di Astragorre ed Aletto: "Già cheti erano i tuoni e le tempeste / e cessato il soffiar d'Austro e di Coro, / e l'alba uscia de la magion celeste / con la fronte di rose e co' piè d'oro. / Ma quei che le procelle avean già deste / non rimaneansi ancor da l'arti loro, / anzi l'un d'essi, ch'Astragorre è detto, / così parlava a la compagna Aletto", VIII 1.

sovrano e sottoposti attraverso la presenza, in chiusa ai due distici, dei gruppi sintagmatici *colui che regna e la soggetta gente*:

<i>Dunque</i> stima costui che nulla importe	1-3-6-8
che n'andiam noi, turba negletta, indegna,	4-5-8
vili ed inutili alme, a dura morte,	1-4-6-8
perch'ei lo scettro imperial mantegna?	2-4-8
Cotanto <i>dunque</i> fortunata sorte	2-4-8
rassembra quella di colui che regna,	2-4-8
che ritener si cerca avidamente	4-6
a danno ancor de la soggetta gente?	2-4-8

I due momenti definiti dalla segmentazione simmetrica talora ospitano un intervento autoriale seguito dal ritorno alla pura narrazione eventiva:

XIII 46	
Così quel contra morte audace core	2-4-6-8
nulla forma <i>turbò</i> d'alto spavento,	1-3-6-7
ma lui che solo è fievole in amore	2-4-6
falsa imago <i>deluse</i> e van lamento.	1-3-6-8
Il suo caduto ferro intanto fore	2-4-6-8
<i>portò</i> del bosco impetuoso vento,	2-4-8
si che vinto partissi; e in su la strada	1-3-6
<i>ritrovò</i> poscia e ripigliò la spada.	3-4-8

Si noti la struttura parallelistica (anche ritmicamente, se pur in modo parziale) dei primi due distici, caratterizzati dal primo verso con la prolessi del complemento oggetto e dal secondo con soggetto bimembre (aggettivo + sostantivo), predicato sotto ictus di 6<sup>a</sup> e altro sintagma 'aggettivo + sostantivo'; per contro la quartina successiva è incorniciata dalla sorte del *ferro*, gettato fuori dalla selva in 5 e ritrovato da Tancredi in 8, mentre la posizione parallela dei perfetti in apertura dei versi pari risulta temperata dal cambiamento del soggetto e, soprattutto, dalla concisa (e in qualche modo inattesa) consecutiva, che impone una pausa interna al distico finale, complicandone parzialmente il passo conclusivo.

In chiusura, provo ad azzardare alcune possibili costanti ritmico-sintattiche dell'ottava 4+4. Innanzitutto, tendenzialmente la prima quartina pare leggermente più ariosa e sintatticamente più complessa (anche se spesseggiano, come visto, distici autonomi in rapporto di subordinazione); la seconda parte della stanza, in rispetto all'ovvia struttura logica

dell'ottava<sup>376</sup>, tende a serrare l'arco logico-narrativo della microsequenza, e il cambio di successione delle rime impone una maggiore tendenza alla paratassi interna al distico, in modo che proprio in chiusura le misure sintattiche possano contrappuntare quelle metriche. Due esempi:

XII 48	
Aperta è l'Aurea porta, e quivi tratto	2-4-6-8
è il re, ch'armato il popol suo circonda,	2-4-6-8
per raccorre i guerrier da sì gran fatto,	3-6-8
quando al tornar fortuna abbian seconda.	1-4-6-7
Saltano i due su 'l limitare, e ratto	1-4-8
direto ad essi il franco stuol v'inonda,	2-4-6-8
ma l'urta e scaccia Solimano; e chiusa	2-4-8
è poi la porta, e sol Clorinda esclusa.	2-4-6-8
III 43	
Ultimi vanno, e l'impeto seguente	1-4-6
in lor s'arresta alquanto, e si reprime,	2-4-6
sì che potean men perigliosamente	1-4-5
quelle genti fuggir che fuggèan prime.	3-6-9
Segue Dudon ne la vittoria ardente	1-4-8
i fuggitivi, e 'l fer Tigrane opprime	4-6-8
con l'urto del cavallo, e con la spada	2-6
fa che scemo del capo a terra cada.	1-3-6-8

Ancora quanto a tendenze complessive, mi pare che distico finale e distico iniziale siano i più propensi ad ospitare pause interne, con relative rotture del *continuum* discorsivo e dunque, spesso, con una fisionomia ritmica più mossa e marcata; quel che però è indubbio è che quasi sempre le due quartine si mostrano alternative e variate quanto a complessità sintattica e trattamento della sincronia tra metro e sintassi. Oltre agli esempi appena proposti, ecco altre due ottave molto interessanti:

II 14	
Vergine era fra lor di già matura	1-3-6-8
verginità, d'alti pensieri e regi,	4-5-8
d'alta beltà; ma sua beltà non cura,	1-4-8
o tanto sol quant'onestà se 'n fregi.	2-4-8

---

<sup>376</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 247: "l'incidenza semantica dello spazio metrico non è uniforme: ogni zona ha una sua valenza, una sua sensibilizzazione e una sua funzione, essendo la parte iniziale concepita per lo più come preparazione e quella finale come risoluzione, al di là della forma che prendono gli eventi nelle diverse situazioni".

È il suo pregio maggior che tra le mura	3-6
d'angusta casa asconde i suoi gran pregi,	2-4-6-(8)
e de' vagheggiatori ella s'invola	(2)-6-7
a le lodi, a gli sguardi, inculta e sola.	3-6-8
XII 5	
– Buona pezza è, signor, che in sé raggira	1-3-(4)-6-8
un non so che d'insolito e d'audace	4-6
la mia mente inquieta: o Dio l'inspira,	3-6-8
o l'uom del suo voler suo Dio si face. –	2-6-8
Fuor del vallo nemico accesi mira	1-3-6-8
i lumi; io là n'andrò con ferro e face	2-4-6-8
e la torre arderò: vogl'io che questo	3-6-8
effetto segua, il Ciel poi curi il resto.	2-4-6-8

Una configurazione frequente è quella che vede la prolessi della subordinata e la comparsa del verbo della principale all'inizio del terzo verso della quartina, in ossequio ai dettami della *gravitas*, non solo sul piano dell'*ordo verborum* ma anche su quello della disposizione dei membri del periodo; e d'altro canto Tasso scriveva che il “cominciar il verso dai casi obliqui suole esser cagione del medesimo effetto nel parlare, il quale si può chiamar obliquo o distorto”<sup>377</sup>. Esempi come quelli che seguono sono a mio giudizio particolarmente significativi proprio perché mostrano la duplice tendenza in atto, ovvero da un lato la volontà di ricorrere ad ampie e solenni campate sintattiche, dall'altro la necessità di marcare, anche da questo punto di vista, i confini dei distici; riporto solo le quartine interessate:

Il 64, 5-8	
Ma perché inteso avea che t'eri accinto	4-6-8
per iscacciar l'amico suo di sede,	4-6-8
volse, pria ch'altro male indi seguisse,	1-3-6-7
ch'a te la mente sua per noi s'aprisse.	2-4-6-8
IX 85, 1-4	
Soliman, che di là non molto lunge	3-6-8
da Goffredo in battaglia è trattenuto,	3-6

<sup>377</sup> DPE, p. 669. Il riferimento, come segnalato già a testo, mi pare correttamente estensibile anche a un livello più alto dell'organizzazione sintattico, poiché la prolessi della subordinata, stilema tipico del 'grande stile' della lirica italiana, senz'altro “s'allontana da l'uso commune” (p. 680). Che l'esposizione prolettica della dipendente sia un tratto costitutivo dello stile alto della poesia italiana è confermato già leggendo Dante, che nel *De Vulgari Eloquentia* trattando di *gradum constructionis excellentissimum* propone tutti esempi “accomunati [...] da un periodare robustamente strutturato e complesso, con ricchezza di subordinate (spesso anche a inizio di componimento)”, Mengaldo 1979, pp. 183-84.

<i>lascia</i> la zuffa, e 'l destrier volve e punge	1-4-7-8
tosto che 'l rischio ha del garzon veduto;	1-4-8
XX 44, 5-8	
così lupi notturni, i quai di cani	2-3-6-8
mostrin sembianza, per la nebbia oscura	1-4-8
<i>vanno</i> a le mandre e spian come in lor s'entre,	1-4-6-9
la dubbia coda restringendo al ventre.	2-4-8

Non mi soffermo su ogni aspetto; segnalo però come le strutture in atto siano sempre variate, anche quelle apparentemente più tradizionali. Si consideri per esempio un modulo sintattico molto ricorrente nella tradizione della narrativa in ottave<sup>378</sup>, ovvero quello che vede in attacco il soggetto, generalmente il nome di un personaggio, seguito dall'espansione relativa che ritarda la comparsa della principale; negli esempi che precedono questa struttura compare in IX 85 e in XX 44, ma si vede bene come nel primo caso la forma sia molto lineare e scandita, con la relativa che si chiude con il primo distico e il verbo che apre il successivo, mentre nel secondo, similitudine di segno virgiliano<sup>379</sup>, la relativa incidentale si chiude col primo emistichio del secondo verso (mutando così la successione delle pause interne ai versi, nel primo verso dopo la sesta posizione e nel secondo dopo la quarta), lasciando spazio a un complemento di luogo che si inarca sul verso successivo, creando un effetto di magnifica continuità tra i distici. Mi soffermo ancora su un'ulteriore ottava esemplificativa, VI 35:

Argante il corridor dal corso affrena,	2-6-8
e indietro il volge; e così tosto è vòlto,	2-4-8
che se n'accorge il suo nemico a pena,	4-8
e d'un grand'urto a l'improvviso è colto.	4-8
Tremar le gambe, indebolir la lena,	2-4-8
sbigottir l'anima e impallidir il volto	3-4-8
fègli l'aspra percossa, e frale e stanco	1-3-6-8
sovra il duro terren battere il fianco.	1-3-6-7

Il primo distico, con la serie di ripetizioni intervallata dalla forte pausa sintattica in 2, traduce in superficie l'effetto repentino dell'inversione operata da Argante; il tutto amplificato dalla rapidità del secondo distico, caratterizzato peraltro da imperfetta rima interna sotto ictus di 4<sup>a</sup> a creare legame di continuità anche fonica col distico precedente (*volge* : *accorge*). Le conseguenze del *grand'urto* sono espresse tramite una catena di quattro infinitive in due versi bi-

<sup>378</sup> Cfr. Praloran 2009: "l'isolamento anticipato del soggetto dalla predicazione appartiene alla *langue* poetica petrarchesca ed è un mezzo frequentissimo in Ariosto", p. 226.

<sup>379</sup> Cfr. Chiappelli 1982, pp. 502 e 835.

partiti che differisce la principale fino all'avvio del settimo verso, con una coda di una quinta infinitiva oggettiva dalla struttura evidentemente variata rispetto alle precedenti coordinate. Spicca, in questa quartina, la veste ritmica: l'intera ottava vede la prevalenza di accentazioni di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, e la principale in 7 impone un deciso cambio di ritmo in coincidenza dell'*enjambement* col passaggio a moduli di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, passaggio in qualche modo avviato dal ribattimento di 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> in 6 – la variazione del distico finale coinvolge anche il quinto infinito, questa volta sdrucchiolo e in contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, a chiudere solennemente l'ottava con passo esametrico.

Chiudo con una considerazione che faccia da ponte con il paragrafo successivo; sul piano narrativo, della scansione eventiva o prospettica, la divisione in quartine non implica quasi mai un andamento paritario e perfettamente simmetrico; la differenza tra prima e seconda quartina quanto a complessità sintattica (alludo ancora alla complessità del periodo, non alla *dispositio*) si riflette anche su questo piano, in modo non molto diverso da quanto accadrà nelle ottave a schema 4+2+2. La prima quartina tende a ospitare inquadrature più ampie, mentre la seconda, con distici connessi ma di fatto giustapposti, affianca inquadrature più strette, spesso poi ulteriormente scandite nell'ultimo distico, più secco e conclusivo. Questo permette di rilevare ancora una volta come il fatto che il distico costituisca il nucleo sintattico principale dell'ottava tassiana non sia una semplice annotazione formale, ma abbia peculiari corollari anche sul piano narrativo, di organizzazione e successione degli eventi narrati all'interno della stanza. È ovvio che questa non sia una necessità ineluttabile, poiché Tasso piega l'architettura dell'ottava a suo piacimento a seconda dei fini espressivi; ma senz'altro mi pare una tendenza in atto, in particolare nelle ottave 'neutrali' e meno marcatamente connotate in senso enfatico.

### 3.5. partizioni 4+2+2

La presenza di questo schema nel poema è *grosso modo* analoga a quella che prevede la netta scansione in due quartine; relativamente simili sono le configurazioni più tipiche in virtù ovviamente della pausa sintattica forte a metà della stanza. Come già accade in quegli schemi, la sosta in chiusura di quartina tende a portare con sé un cambio di focus narrativo o tematico, oppure anche solo una transizione prospettica; qui, in più, la maggior tenuta della pausa sintattica tra terzo e quarto distico (come visto, comunque solitamente presente anche nei casi con seconda quartina compatta) pare attrarre un ulteriore 'movimento di camera', seppure solitamente meno netto di quello precedente.

È una situazione eroica, e segnatamente di descrizione della morte di un cavaliere cristiano, ad attrarre una configurazione certo 'facile' ma significativa, con una prima quartina

compatta (ma come c'è da aspettarsi, costituita da due distici compiuti) seguita poi da due distici, contraddistinti da un movimento prospettico limitato:

VIII 33

Giacea, prono non già, ma come vòlto	2-3-6-8
ebbe sempre a le stelle il suo desire,	1-3-6
dritto ei teneva inverso il cielo il volto	1-4-6-8
in guisa d'uom che pur là suso aspire.	2-4-6-8
Chiusa la destra e 'l pugno avea raccolto	1-4-6-(8)
e stretto il ferro, e in atto è di ferire;	2-4-6-7
l'altra su 'l petto in modo umile e pio	1-4-6-7
si posa, e par che perdon chieggia a Dio.	2-4-7-8

La prima quartina descrive Svenno defunto, con il viso rivolto verso l'alto, mentre la seconda visualizza la posizione delle due mani, con due inquadrature diverse staticamente affiancate: "questa serie di contrasti appar facile, sia per l'elementarità degli opposti (buio-luce, morte-vita, terra-cielo, guerra-pace), sia per l'esplicita e monotona giustapposizione; ma soprattutto per l'immancabile riequilibrarsi reciproco di ciascuno dei dati, come si sente con particolare pesantezza nell'artificiosa attitudine delle due mani"<sup>380</sup>. Della fitta accentazione che pervade l'intera ottava merita menzione l'alternanza quasi sistematica tra attacco di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> nei versi dispari e di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> in quelli pari, quest'ultima particolarmente efficace nel prolungare l'attesa intonativa derivante dalle inarcature nella seconda quartina; sempre qui si veda la funzione di legame ritmico dell'ictus ribattuto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (in 6 decisamente di lieve intensità), che oltre a incatenare i due distici giustapposti funge da strumento di *variatio* nel momento di passaggio dello schema di rime, intensificando l'effetto sobriamente destabilizzante dell'*enjambement*.

Simili configurazioni sceniche ricorrono con particolare ciclicità qualora il contesto tematico sia già di per sé improntato su una qualche forma di duplicità, che sia di segno elegiaco-amoroso oppure eroico-guerresco<sup>381</sup>; le figure di Gildippe ed Odoardo, sintesi delle due istanze, non fanno eccezione. Si veda solo XX 96, in cui terzo e quarto distico sospendono la narrazione al momento del colpo mortale che il Soldano infligge alla donna (v. 3) e si concentrano rispettivamente su Gildippe e su Odoardo, raffigurati in una sorta di sospesa immobilità, davvero col montaggio di due diverse inquadrature affiancate:

Qui tacque, e di furor più che mai pieno	2-6-9
drizzò percossa temeraria e fera	2-4-8

<sup>380</sup> Chiappelli 1982, p. 349.

<sup>381</sup> Cfr. per alcuni aspetti strutturali e stilistici della simmetria e della dualità nel poema Scarpati 1995.

ch'osò, rompendo ogn'arme, entrar nel seno	2-4-6-8
che de' colpi d'Amor segno sol era.	3-6-7-9
Ella, repente abbandonando il freno,	1-4-8
sembiante fa d'uom che languisca e pèra;	2-4-5-8
e ben se 'l vede il misero Odoardo,	2-4-6
mal fortunato difensor, non tardo.	1-4-8

Se in Ariosto Praloran identificava in queste tipologie di partizione dell'ottava l'intenzione di "far risaltare un movimento ampio e composito [...] sospeso, rallentato, in contrasto con una rapida successione eventiva"<sup>382</sup>, in Tasso mi pare che uno schema così netto sia meno frequente, anche se naturalmente possibile; si veda ad esempio un'ottava guerresca, tratta dal III canto (46), anch'essa rappresentazione della morte di un cavaliere cristiano:

Gli aprì tre volte, e i dolci rai del cielo	2-4-6-8
cercò fruire e sovra un braccio alzarsi,	2-4-(6)-8
e tre volte ricadde, e fosco velo	3-6-8
gli occhi adombrò, che stanchi al fin serrarsi.	1-4-6-8
Si dissolvono i membri, e 'l mortal gelo	3-6-9
inrigiditi e di sudor gli ha sparsi.	4-8
Sovra il corpo già morto il fero Argante	3-6-8
punto non bada, e via trascorre inante.	1-4-6-8

Prima di tutto, qualche considerazione sulla splendida composizione della prima quartina: lo sforzo frustrato di aprire gli occhi da parte di Dudone è ritmato dall'iterazione di *tre volte* in attacco ai due distici iniziali, sintagma la prima volta riferito appunto al tentativo di apertura delle palpebre, la seconda, con raffinata variazione e transizione, riferito alla caduta, fallimento del tentativo, anch'esso frustrato, di *alzarsi sopra un braccio*. L'intera quartina ha una struttura parallelistica molto raffinata, si apre con *apri* e si chiude con *serrarsi*, entrambi verbi riferiti agli *occhi*; in mezzo, chiasticamente vengono rappresentati gli occhi che cercano *dolci rai*, il tentativo di tornare in piedi, la caduta e infine il *fosco velo* che si chiude sullo sguardo di Dudone morente, e si vede come l'iterazione di *tre volte* abbia così una funzione insieme di contrappunto e di rinforzo della costruzione simmetrica. Sul piano dell'accentazione, il primo distico vede due endecasillabi tendenzialmente *a minore*, mentre il secondo, movimentando l'andamento apparentemente identico delle frasi, ha due endecasillabi *a maggiore*, il primo dei quali pare assecondare la frustrazione dell'estremo sforzo del cavaliere con il passaggio ad un modulo 'ternario' di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (con enfasi sullo sdrucchiolo *dissolvono*), mentre il secondo ha

---

<sup>382</sup> Praloran 2009, p. 245.

l'ictus di 6<sup>a</sup> su parola tronca seguita da pausa sintattica marcata dalla punteggiatura. Questa prima quartina si snoda attorno a una catena polisindetica che, complici l'intensificazione accentuale, l'iterazione dilatante delle copule<sup>383</sup>, le inarcature sintattiche e le sottili variazioni ritmiche e di partizione interna dei versi, restituisce con grande solennità l'effetto mortale del colpo di Argante. Il momentaneo passaggio a un presente con valore perfettivo al v. 5 sigla la morte di Dudone, mentre il distico conclusivo torna a focalizzarsi su Argante che, disinteressato ad infierire sul cadavere, prosegue verso un nuovo scontro – e questa volta il presente è senz'altro telico.

Ancora, simile è il passo narrativo sviluppato in XIII 17:

Ma in questo mezzo il pio Buglion non vòle	2-4-6-8
che la forte cittade in van si batta,	3-6-8
se non è prima la maggior sua mole	4-8
ed alcuna altra machina rifatta.	3-4-6
E i fabri al bosco invia che porger sòle	2-4-6-8
ad uso tal pronta materia ed atta.	2-4-5-8
Vanno costor su l'alba a la foresta,	1-4-6
ma timor novo al suo apparir gli arresta.	3-4-8

Senza soffermarmi ora su ogni aspetto, rilevo come la prima quartina rappresenti Goffredo metidabondo sulla necessità di ricostruire la torre, bruciata da Argante e Clorinda, per poter assediare Gerusalemme; il terzo distico è espressione dell'ordine del *pio Buglion* perché gli operai si rechino nella selva di Saron per raccogliere la legna necessaria, mentre il distico conclusivo è la messa in atto dell'ordine stesso, e il soggetto non è più Goffredo ma gli stessi *fabri*<sup>384</sup>.

Il XIII canto è “il mezzo veramente della favola [...] perchè sin a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando: son mal trattati nell'assalto; vi è ferito il capitano; è poi arsa la lor machina, ch'era quella che sola spaventava gli nemici; incantato il bosco, che non se ne possono far dell'altre; e sono in ultimo afflitti dall'ardore della stagione e dalla penuria dell'acque, e

<sup>383</sup> Cfr. *DAP*: “Accresce [la magnificenza] medesimamente la frequenza delle copule che, come nervi, corrobori l'orazione”. p. 399.

<sup>384</sup> Cfr. anche X 78: “Qui dal soggetto vinto il saggio Piero / stupido tace, e 'l cor ne l'alma faccia / troppo gran cose de l'estense altero / valor ragiona, onde tutto altro spiaccia. / Sorge intanto la notte, e 'l velo nero / per l'aria spiega e l'ampia terra abbraccia; / vansene gli altri e dan le membra al sonno, / ma i suoi pensieri in lui dormir non ponno.” La strofa, conclusiva del canto, è del tutto statica, non vi sono veri movimenti: il terzo distico isolato, però, oltre a impreziosire il passaggio narrativo con un'elegante inserto atmosferico dal tono elegiaco, pare aver la funzione di interrompere la descrizione dell'atteggiamento di Piero per poi tornarvi con maggiore enfasi nel distico finale, caratterizzato dal contrasto tra il comportamento di chi si concede al sonno e quello dello stesso Piero, il cui tormento non riesce a placarsi.

impediti d'ogni operazione. Ma nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio: viene, per grazia di Dio, a' preghi di Goffredo la pioggia; e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere<sup>385</sup>. L'ottava 73, rigorosamente paratattica, in cui Dio comanda il rivolgimento delle sorti della guerra ha struttura 4+2+2, assai funzionale all'esposizione risoluta della nuova disposizione degli eventi:

– Abbia sin qui sue dure e perigliose	1-4-6
aversità sofferte il campo amato,	4-6-8
e contra lui con armi ed arti ascose	2-4-6-8
siasi l'inferno e siasi il mondo armato.	1-4-6-8
Or cominci novello ordin di cose,	3-6-7
e gli si volga prospero e beato.	4-6
Piova; e ritorni il suo guerriero invitto,	1-4-8
e venga a gloria sua l'oste d'Egitto. –	2-4-6-7

La prima quartina è incorniciata dai due verbi, entrambi sotto ictus di 1<sup>a</sup>, e racchiude l'accettazione delle *dure e perigliose / aversità* che le forze infernali hanno dispiegato contro lo schieramento cristiano; il terzo distico segna la *lysis* vera e propria, con l'esposizione dell'avverbio temporale in posizione forte a decretare l'avvento del *novello ordin di cose*, a sua volta sancito dal *piova*, anch'esso in posizione forte rilevata oltretutto dalla pausa successiva, decentrata. Si noti come anche sul piano metrico la seconda quartina sia più leggera quanto ad accentazione e più lineare, senza le inarcature presenti invece nel primo segmento dell'ottava, rendendo anche su tale piano il mutamento in atto. “Si tratta [...] di un'*oratio* non periodica, fondata su una sequenza paratattica di membri brevi e brevissimi, parte sindetici, parte asindetici, che culmina per perentorietà e, tecnicamente, per *gravitas* in quell'isolato «Piova», che, parola assoluta e definitiva, rivolge il corso del destino (è l'ordine perentorio impartito da Dio) senza bisogno alcuno di ornamentazione elocutiva<sup>386</sup>. Mi soffermo ancora sull'ottava successiva, anch'essa con fisionomia 4+2+2, poiché permette un'ulteriore esemplificazione delle strategie di articolazione interna della stanza abbinata alle prospettive che Tasso di volta in volta adotta nella narrazione:

Così dicendo, il capo mosse; e gli ampi	2-4-6-8
cieli tremaro e i lumi erranti e i fissi,	1-4-6-8
e tremò l'aria riverente, e i campi	3-4-8
de l'oceano, e i monti e i ciechi abissi.	4-6-8

<sup>385</sup> LP VII, 27 aprile 1575 a Scipione Gonzaga; per la funzione strutturale dell'ottava III 73, sullo sfondo della riflessione teorica tassiana, cfr. le pagine di Ferretti 2010, in part. il cap. II.1 (pp. 226 e segg.).

<sup>386</sup> Grosser 2004, p. 144.

Fiammeggiare a sinistra accesi lampi	3-6-8
fur visti, e chiaro tuono insieme udissi.	2-4-6-8
Accompagnan le genti il lampo e 'l tuono	3-6-8
con allegro di voci ed alto suono.	3-6-8

La prima quartina segna l'attuazione dei solenni imperativi di Dio, siglati dal movimento del capo, ed è costruita su una successione paratattica fitta di copule e con tagli sintattici sbiechi ma tutti interni ai distici, la cui continuità è marcata dalla ripetizione a contatto del verbo *tremare*. La seconda quartina non cambia l'oggetto della narrazione, ma muta la prospettiva: l'avvento della pioggia non è più osservato da una specola universale, come dagli occhi di Dio, ma dal basso, da parte degli uomini (i verbi *fur visti* e *udissi* incorniciano il v. 6 e, complice l'*enjambement*, sfasano le misure dei due elementi in gioco, *lampi* e *tuoni*, rendendo con la misura calante l'effetto dirompente del tuono). E proprio *le genti* diventano il soggetto, non più impersonale, del distico finale: non più semplici spettatori, ma finalmente agenti; e ancora una volta la serenità del rivolgimento viene accompagnata dall'isoritmia di due versi anapestici: cambio ritmico inaugurato in avvio di seconda quartina<sup>387</sup>, che come spesso accade è luogo se non di vera e propria tensione ritmica, senz'altro di discontinuità.

Tutti gli esempi visti finora mostrano una costante, interessante perché pare tendenza opposta a quella riscontrata per le ottave segmentate simmetricamente 4+4: solitamente, il verbo della principale nella prima quartina è in posizione d'avvio, nel primo distico, quasi sempre nel primo verso, e solitamente sono ancor più rade configurazioni ipotattiche<sup>388</sup>. È dunque difficile, nelle ottave così strutturate, trovare delle prime quartine indivise oppure complicate da prolessi della subordinata, se non magari in casi tutto sommato semplici, come periodi ipotetici, nessi consecutivi o brevi similitudini; ancor più raro è riscontrare inarcature che si snodino a cavallo di secondo e terzo verso, rafforzando l'autonomia dei singoli distici. Un solo esempio, dal sedicesimo canto:

<sup>387</sup> Segnalo solo in nota come anche l'ottava successiva abbia ancora schema 4+2+2, e sia anzi particolarmente interessante per il contrappunto tra movimento sintattico (che appunto asseconda lo schema 4+2+2) e strutture anaforiche (che compattano quartina e terzo distico, come alludendo allo schema 6+2): "Ecco sùbite nubi, e non di terra / già per virtù del sole in alto ascese, / ma giù del ciel, che tutte apre e disserra / le porte sue, veloci in giù discese: / ecco notte improvvisa il giorno serra / ne l'ombre sue, che d'ogni intorno ha stese. / Segue la pioggia impetuosa, e cresce / il rio così che fuor del letto n'esce".

<sup>388</sup> Una parziale eccezione è, tra le altre, l'ottava III 9, che riporto perché esempio di come la scansione dell'ottava possa farsi struttura della progressiva inquadratura di un qualcosa che si scorge da lontano: "De la citade intanto un ch'a la guarda / sta d'alta torre, e scopre i monti e i campi, / colà giuso la polve alzarsi guarda, / sì che par che gran nube in aria stampi: / par che baleni quella nube ed arda, / come di fiamme gravida e di lampi; / poi lo splendor de' lucidi metalli / distingue, e scerne gli uomini e i cavalli". Solitamente inusuale, si nota qui la ripresa a contatto ai vv. 4-5 che funge da sutura tra le quartine e mima la progressione dello sguardo che pian piano distingue *uomini e cavalli*.

Qual uom da cupo e grave sonno oppresso	2-4-6-8
dopo <i>vaneggiar</i> lungo in sé riviene,	1-5-6-8
tal ei tornò nel <i>rimirar se stesso</i> ,	1-4-8
ma <i>se stesso mirar</i> già non sostiene;	3-6-7
giù cade il <i>guardo</i> , e timido e dimesso,	1-2-4-6
<i>guardando</i> a terra, la vergogna il tiene.	2-4-8
Si chiuderebbe e sotto il mare e dentro	4-(6)-8
il foco per celarsi, e giù nel centro.	2-6-8

Innanzitutto, è raffinatissimo e assai calibrato il tentativo di differenziare costantemente posizione, valore e intensità delle pause interne al verso e degli accenti principali: nella sola prima quartina, oltre a segnalare il duplice ribattimento in 2 e 4, spicca la serie di infiniti apocopati con raffronto consonantico, tutti dislocati in sedi differenti del verso e con peso ritmico-sintattico variato (l'unico portatore dell'ictus principale del verso è *mirar* al v. 4). Qui, il chiasmo su due versi nel secondo distico funge da ulteriore strumento compattante: la struttura sintattica del paragone è complessivamente unitaria, con il primo distico a sintassi continua e il secondo segmentato dall'avversativa, ma tutto il movimento è teso "fino al nervoso e inquietante *non sostiene*"<sup>389</sup>, tema poi sviluppato nella parte restante dell'ottava. Rapidamente, i due segmenti successivi sono appunto focalizzazioni diverse del medesimo gesto, lo sguardo basso e vergognoso: il terzo distico vede Rinaldo dall'esterno, l'ultimo descrive dall'interno il senso di disagio del cavaliere; mi pare comunque significativo notare come quinto e sesto verso abbiano un passo uniforme, entrambi con pausa dopo l'accento di 4<sup>a</sup>, come a sospendere per un attimo la tensione prima della chiusa sentimentale, caratterizzata dallo squilibrio imposto dall'inarcatura e dalla forza sentenziosa della dislocazione del terzo membro della coordinazione in punta di verso.

Concludo il paragrafo segnalando un'ultima costante: così come nelle strutture 2+2+4 avevo osservato la frequenza di interventi autoriali o di allocuzioni dirette al lettore nel secondo distico, in queste configurazioni è tutt'altro che occasionale la specializzazione della coppia di versi in rima baciata come sede privilegiata per chiuse sentenziose o commenti del narratore; basterà un solo esempio<sup>390</sup>, tratto dalla descrizione dell'atteggiamento di Armida appena giunta nel campo cristiano:

IV 95	
Ma se prima ne gli atti ella s'accorge	3-6-7

<sup>389</sup> Chiappelli 1982, p. 650.

<sup>390</sup> Ma cfr. almeno anche, da contesti narrativi assai diversi, II 67, VI 92, X 56, XX 4...

d'uom che tenti scoprir l'accese voglie,	1-3-6-8
or gli s'invola e fugge, ed or gli porge	1-4-6-8
modo onde parli e in un tempo il ritoglie;	1-2-4-7
così il dì tutto in vano error lo scorge	2-4-6-8
stanco, e deluso poi di speme il toglie.	1-4-6-8
Ei si riman qual cacciator ch'a sera	1-4-(5)-8
perda al fin l'orma di seguita fèra.	1-3-4-8

### 3.6. ottave a sintassi continua, o monoperiodali

“Ciò che si richiede all’eroico non è né il calco dell’esametro, a garanzia della continuità logico-narrativa della *fabula* epica, né il *continuum* prosodico risultante dalla coincidenza tra limiti di frase e limiti di verso, e neppure il flusso ininterrotto di una catena sonora. Gli si richiedono, piuttosto, sequenze di riposo alternate all’espressione di concetti che si dispiegano per uno spazio sufficientemente ampio: i *cola* lunghi dell’*elocutio* magnifica. Ed è la stanza di otto versi a consentire tutto questo<sup>391</sup>. La doppia dimensione di una campata sintattica avvolgente e di una *brevitas* fulminea è notoriamente alla base della riflessione stilistica tassiana; molto eloquenti, in tal senso, sono le metafore del ‘viandante’ e dei riposi che ricorrono sia nella *Lezione* che nei *Discorsi*:

così come le strade lunghe ci paiano, quando spesso fra via troviamo alberghi dove fermarsi [...] così il trovar spesso ove fermarsi nell’orazion, picciole e dimesse le grandi ed elevate ci rende; e la lunghezza dello spazio, che tra l’uno e l’altro riposo si trova, del contrario effetto è cagione<sup>392</sup>

avviene al lettore com’a colui il qual camina per le solitudini al quale l’albergo par più lontano quanto vede le strade più deserte e più disabitate: ma i molti luoghi da fermarsi e da riposarsi fanno breve il camino ancor più lungo.<sup>393</sup>

D’altro canto, ho già osservato più volte nel corso di queste pagine che “il periodo tassiano, nella *Liberata*, non presenta una struttura complicata da intensa ipotassi [... cosa che] si spiega altresì con la vivace presenza della coordinazione delle proposizioni, sia sovraordina-

<sup>391</sup> Borsetto 1982, pp. 111-12.

<sup>392</sup> *Lezione*, p. 127.

<sup>393</sup> *DPE*, p. 662.

te sia dipendenti, che riducono la possibilità di impianti periodali di forte e protratta organizzazione ipotattica<sup>394</sup>; per cui generalmente si ha la sensazione che Tasso preferisca l'incedere della narrazione attraverso processi di "espansione lineare"<sup>395</sup> (e, si badi bene, non solo nei contesti più strettamente guerreschi<sup>396</sup>), in cui la coordinazione e la giustapposizione dei singoli quadri fungano da cardini dinamizzanti attorno cui sviluppare, all'interno delle micro-strutture strofiche, la successione degli eventi.

Evidentemente, le ottave monoperiodali o continue da un lato sono perfettamente adatte ad ospitare "lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto"<sup>397</sup> e ampie volute sintattiche; dall'altro, più facilmente e forse *pour cause*, potranno costituirsi come parziale eccezione alla tendenza strenuamente paratattica dell'organizzazione del periodo tassiano. Ho però scritto parziale non per caso, e propongo subito un esempio in cui a un breve movimento ipotattico iniziale segue una lunga catena di infiniti con valore completivo: subordinate sì, ma molto lievi, tant'è che per ciò che concerne la produzione lirica (apparentemente, universo tematico più propenso all'ipotassi di quanto non sia la successione eventiva di un'opera narrativa) Colussi ha scritto che "nella coordinazione di infinitive si ha la più limpida realizzazione del processo di fuga dal verbo, che si svolge parallelamente a quello di fuga dall'ipotassi: il distacco progressivo dalla reggente – per solito un *verbum sentiendi* – svuota la subordinata del valore propriamente verbale e la converte in elemento descrittivo, colto nella sua astrattezza"<sup>398</sup>. Ecco dunque l'ottava XVII 92, tratta dall'encomio ad Alfonso d'Este:

De la matura età pregi men degni	4-6-7
non fiano <i>stabilir</i> pace e quiete,	2-6-7
<i>mantener</i> sue città fra l'arme e i regni	3-6-8
di possenti vicin tranquille e chete,	3-6-8
<i>nutrire</i> e <i>fecondar</i> l'arti e gl'ingegni,	2-6-7
<i>celebrar</i> giochi illustri e pompe liete,	3-4-6-8

<sup>394</sup> Vitale 2007, pp. 853-54

<sup>395</sup> Colussi 2009, p. 135.

<sup>396</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 250-52.

<sup>397</sup> DAP, p. 399.

<sup>398</sup> Colussi 2009, p. 150, ma cfr. anche Chiappelli 1957, pp. 60 e segg.. Solo leggermente più complessa dell'ottava riportata a testo è XIII 55, che ad un limitato movimento ipotattico iniziale (primo distico) fa seguire una variata serie di infinitive rette proprio da un *verbum sentiendi* quale *rimira* (v. 4): "Mentre li raggi poi d'alto diffonde, / quanto d'intorno occhio mortal si gira, / *seccarsi* i fiori e *impallidir* le fronde, / assetate *languir* l'erbe *rimira*, / e *fendersi* la terra e *scemar* l'onde, / ogni cosa del ciel soggetta a l'ira, / e le sterili nubi in aria sparse / in sembianza di fiamme altrui *mostrarse*." Ma cfr. anche X 41: "Ma *si conviene* a te, cui fatto il corso / de le cose e de' tempi han sì prudente, / *impor* colà de' tuoi consigli il morso / dove costui se ne trascorre ardente, / *librar* la speme del lontan soccorso / co 'l periglio vicino, anzi presente, / e con l'arme e con l'impeto nemico / i tuoi novi ripari e 'l muro antico."

<i>librar</i> con giusta lance e pene e premi,	2-4-6-8
<i>mirar</i> da lunge e <i>preveder</i> gli estremi.	2-4-8

La serie di infiniti, dislocati regolarmente nelle varie sedi dell'ottava, cadenza l'intera ottava, che procede senza particolari sussulti fino alla fine: qui si vede bene come l'ampio spazio dell'ottava sia sì sfruttato appieno, ma senza che spicchi una qualche concezione di complessità sintattica, e la stessa disposizione dei verbi pare ritmare l'elogio e seguire senza troppa enfasi l'incedere della stanza. La prima quartina è l'unica a contenere inarcature, e le due completeive compaiono a contatto tra i vv. 2 e 3; la seconda quartina vede tutti gli infiniti aprire il verso e le relative proposizioni concludersi con la misura dell'endecasillabo, in un incedere un po' piatto – e d'altra parte nel suo intero "il XVII non è propriamente uno dei canti memorabili della *Liberata*"<sup>399</sup>.

Anche in questo esempio, ad ogni modo, spicca la partizione ordinata degli elementi minimi che costituiscono lo scheletro strutturale dell'ottava: e anche nei casi un poco più complessi e variati, la disposizione dell'impalcatura sintattica pare comunque tutta tesa alla demarcazione di distici e quartine, se pure in un *continuum* che ne occupi diffusamente tutti gli spazi. Generalmente il verbo della principale è esposto a inizio o fine verso (e generalmente all'inizio nei versi dispari, alla fine in quelli pari); al contempo, spesso gli snodi logici della frase sono disposti ordinatamente in avvio di distico, in modo da ribadire l'autonomia della sottounità strofica nell'organizzazione logica del discorso. *Ordo artificialis*, una tendenza all'ipotassi più smaccata rispetto alla media del poema, frequenza di inarcature, sia infrasingmatiche che sintattiche: tutti questi elementi non smontano l'architettura della stanza, non trasformano l'ottava in un contenitore neutrale, ma anzi ne rimarcano l'intima struttura segmentata che ne cadenza amoniosamente l'incedere sintattico. Un esempio di tale strategia è l'ottava VIII 70:

<i>Andianne, e resti</i> invendicato il sangue	2-4-8
(se così parvi) illustre ed innocente,	3-4-6
<i>benché</i> , se la virtù che fredda langue	2-6-8
fosse ora in voi quanto dovrebbe ardente,	1-2-4-5-8
<i>questo</i> che divorò, pestifero angue,	1-6-8
il pregio e 'l fior de la latina gente,	2-4-8
<i>daria</i> con la sua morte e con lo scempio	2-6
a gli altri mostri <i>memorando</i> esempio.	2-4-8

---

<sup>399</sup> Soldani 2005, p. 415.

L'“esaltazione patetica”<sup>400</sup> di Argillano raggiunge il culmine nel momento in cui, fomentando la rivolta, arriva ad augurarsi la morte dello stesso Goffredo, addirittura appellato *pestifero angue*. L'ottava ha un passo molto piano e regolare, con versi generalmente a 4 ictus, tutti variati nell'accentazione ma senza particolari scossoni ritmici. Il primo distico si apre con la principale, ovvero con l'esortazione ad abbandonare il campo, e l'immediata coordinazione si chiude solennemente con la dittologia ampia che chiude il secondo verso; la concessiva inaugurata al v. 3 si snoda lungo l'intera ottava, con una struttura molto cadenzata, dato che la congiunzione avvia il secondo distico, il soggetto avvia il terzo e il quarto distico è a sua volta racchiuso da predicato e complemento oggetto. Nel mezzo, si dipana una serie di ulteriori subordinate, tutte contenute nella misura del distico (un periodo ipotetico nel secondo, una relativa nel terzo), e l'effetto sul piano intonativo è ancora una volta un movimento ascendente nel verso dispari e discendente in quello pari successivo.

Dallo stesso canto, ecco l'ottava 30<sup>401</sup>:

Me per ministro a tua salute <i>eletto</i>	1-4-8
<i>ha</i> quel Signor che 'n ogni parte regna,	1-4-6-8
<i>ché</i> per ignobil mezzo oprar effetto	1-4-6-8
meraviglioso ed alto egli <i>non sdegn</i> a,	4-6-7
<i>né men vorrà</i> che sì resti negletto	2-4-6-7
quel corpo in cui già visse alma sì degna,	2-6-7
<i>lo qual</i> con essa ancor, lucido e leve	2-4-6-7
e immortal fatto, riunir <i>si deve</i> .	3-4-8

La segmentazione in distici è ancora evidente, anche se la struttura è leggermente più mos-sa rispetto all'esempio precedente, soprattutto in virtù delle più forti inversioni e di un'impressione di più smaccata continuità indotta dalle inarcature e dalla ricorsività del contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Ancor più varia è l'ottava II 68:

Ma il consiglio di tal cui forse pesa	3-6-8
ch'altri gli acquisti a lungo ancor conserve,	1-4-6-8
e l'aver sempre vinto in ogni impresa,	3-(4)-6-8
e quella voglia natural, che ferve	2-4-8
e sempre è più ne' cor più grandi accesa,	2-4-6-8
d'aver le genti tributarie e serve,	2-4-8

<sup>400</sup> Chiappelli 1982, p. 364.

<sup>401</sup> Ma cfr. anche X 18: “– O chiunque tu sia, che fuor d'ogni uso / pieghi natura ad opre altere e strane, / e spian-do i secreti, entro al più chiuso / spazii a tua voglia de le menti umane, / s'arrivi co 'l saper, ch'è d'alto infuso, / a le cose remote anco e lontane, / deh! dimmi qual riposo o qual ruina / a i gran moti de l'Asia il Ciel destina”.

faran per avventura a te la pace	2-6-8
fuggir, più che la guerra altri non face.	2-(3)-6-7

L'ampio giro di parole, infido e tortuoso, del *gran fabro di calunnie* Alete vede dispiegarsi la sequenza di soggetti nella sestina, e il verbo della principale giunge solo in avvio del distico baciato. La scansione è ancora piuttosto evidente: il distico iniziale compattato dall'espressione del primo soggetto è seguito da una quartina asimmetrica in cui la coordinazione lega due segmenti di misura differente (1+3), il secondo dei quali contiene una relativa che unisce quarto e quinto verso. La fisionomia ritmica è altrettanto interessante e pare sostenere il flusso della frase, dato che i vv. 4-7 hanno un incedere piuttosto regolare e uniforme, fino allo smottamento imposto dall'*enjambement* asimmetrizzante del distico baciato. Anche in questo caso, in cui l'espressione compiuta della principale è differita fino al distico finale e l'effetto che ne risulta è di un periodo che si avvolge su se stesso fino a sciogliersi in chiusura, la regolare divisione pari della stanza è comunque garantita dalla disposizione dei cardini sintattici in punti nevralgici dell'ottava.

Concludo con la figura che più d'ogni altra costituisce terreno privilegiato dell'esercizio stilistico epico, vale a dire la similitudine – figura che, essendo per lo meno nella sua variante "lunga"<sup>402</sup> costituita generalmente da larghe campate sintattiche, nella *Liberata* tende spesso a distendersi lungo un'intera ottava. Faccio solo tre esempi, distinguendo secondo tre tipologie strutturalmente differenti e connesse alla disposizione di figurato e figurante all'interno dello spazio della stanza. In primo luogo, ottave che contengano solo il dato traslato, senza una esplicita connessione al dato reale; poi, ottave che contengano al loro interno entrambi gli elementi del paragone, in diverse proporzioni, che dunque alludano a tipologie di partizione 6+2 o 4+4; infine, anticipando molto brevemente alcuni cenni che farò più avanti sulle ottave aperte, similitudini lunghe che travalichino la misura della singola stanza, invariabilmente ponendo il figurante su un'ottava intera e il figurato su quella successiva.

Come esempio della prima categoria, un paragone di ascendenza virgiliana, tratto dal canto IX:

IX 29	
Così <i>feroce leonessa</i> i figli,	2-4-8
cui dal collo la coma anco non pende	3-6-7
né con gli anni lor sono i ferì artigli	1-3-5-6-8
cresciuti e l'arme de la bocca orrende,	2-4-8
<i>mena seco</i> a la preda ed a i perigli,	1-3-6
e con l'esempio a incrudelir gli accende	4-8

<sup>402</sup> Copello 2013, p. 16.

nel cacciator che le natie lor selve	4-8
turba e fuggir fa le men forti belve.	1-4-5-8

L'incedere della frase è davvero solenne, e tutto, a partire dalla qualità delle rime, concorre a dare l'effetto di un'ottava stilisticamente sostenuta: soggetto e oggetto della principale sono giustapposti nel primo verso, mentre il verbo comparirà solo in avvio della seconda quartina, differito dall'intrusione di due subordinate (disposte la prima nel secondo verso, la seconda nell'intero secondo distico, con *ordo* molto *artificialis* e inarcatura a complicarne la struttura); la coordinata alla principale compare al quinto verso, aprendo una sequenza sintatticamente continua grazie ai due *enjambements* che minano fortemente la sincronia tra ritmo della frase e ritmo dei versi<sup>403</sup>. Proprio la prosodia degli endecasillabi è degna di interesse: il tono ascendente della prima quartina, sospesa nell'attesa del compimento sintattico della principale, è messo in rilievo da una fitta accentazione che asseconda la complicazione della *dispositio*; la seconda quartina, invece, appare più veloce ritmicamente ma è in realtà rilevata dal passo continuato suggerito dalle inarcature. Segnalo ad ogni modo come la tendenziale simmetria dell'ottava, suggellata dalla presenza del verbo in avvio del quinto verso, sia anch'essa segnale liricamente sostenuto di equilibrio, di distribuzione paritaria degli elementi costitutivi del periodo, secondo un modello già petrarchesco e ariostesco<sup>404</sup>.

Ancor più evidentemente bipartita, se pur retta da un'unica frase in sintassi continua, è l'ottava che veda ordinatamente disposti i membri della comparazione nelle due quartine, secondo lo schema 4+4; come esempio valga XVI 43, ottava che ho già citato in precedenza, in cui si noti la parallela struttura di primo e terzo distico, con dilatazione variata tra soggetto e predicato (rispettivamente in 1 e 3, 5 e 7, col verbo in coda in 3 e in avvio in 5):

<i>Qual musico gentil, prima che chiara</i>	2-6-7
altamente la voce al canto snodi,	3-6-8
a l'armonia gli animi altrui prepara	4-5-8
con dolci ricercate in bassi modi,	2-6-8
<i>così costei, che ne la doglia amara</i>	2-4-8
già tutte non oblia l'arti e le frodi,	2-6-7
fa di sospir breve concento in prima	1-4-5-8
per dispor l'alma in cui le voci imprima.	3-4-(6)-8

<sup>403</sup> Si legga anche VIII 83, ottava dalla struttura davvero molto simile: "Così *leon*, ch' anzi l'orribil coma / con mug-gito scotea superbo e fero, / se poi vede il maestro onde fu doma / la natia ferità del core altero, / può del giogo soffrir l'ignobil soma / e *teme* le minaccie e 'l duro impero, / né i gran velli, i gran denti e l'ugne c'hanno / tanta in sé forza, insuperbire il fanno."

<sup>404</sup> Cfr. Soldani 2003, pp. 467 e segg., e Praloran 2009, 222 e segg.

Chiudo questo rapido accenno alle comparazioni con la tipologia più frequente di “similitudine lunga” nel poema, ovvero quella che occupa addirittura più d’una ottava, con il figurante sempre precedente il figurato. Scelgo un’ottava dal canto conclusivo, in cui è possibile rinvenire una strategia di “incremento manierista”, di “espressivismo di similitudini sempre più ravvicinate [che] contribuisce all’effetto di gradazione e sorregge il ritmo incalzante del finale trionfale”<sup>405</sup>; e scelgo una celebre immagine che si inserisce all’interno di una lunga tradizione di matrice classica, “tradizionale e pur scenograficamente rinnovata”<sup>406</sup>, ovvero quella dell’olmo e della vite<sup>407</sup>, qui utilizzata da Tasso come solenne sigillo della vicenda di Gildippe e Odoardo:

XX 99-100	
<i>Come olmo</i> a cui la pampinosa pianta	2-4-8
cupida s'aviticchi e si marite,	1-6
se ferro il tronca o turbine lo schianta	2-4-6
trae seco a terra la compagna vite,	1-2-4-8
ed egli stesso il verde onde s'ammanta	2-4-6-7
le sfronda e pesta l'uve sue gradite,	2-4-6-8
<i>par che se 'n dolga</i> , e più che 'l proprio fato	1-4-6-8
di lei gl'incresca che gli more a lato;	2-4-8
così cade egli, e sol di lei gli duole	2-4-6-8
che 'l Cielo eterna sua compagna fece.	2-4-(6)-8

“La distribuzione del comparante su un’intera ottava – costruita su un crescendo patetico che va dal generale al particolare, dalla prima immagine statica («Come olmo») a quella dinamica della rovina («se ferro il tronca | [...] | ed egli stesso») e culmina nella risonanza affettiva del distico conclusivo («par che se 'n dolga») – acquista nei versi tassiani una potenza tutta nuova, sconosciuta al modello latino, coerentemente con quella strategia della «diligente narrazione nelle parti patetiche» teorizzata nei giovanili *Discorsi dell’arte poetica*<sup>408</sup>. In questa ottava la diffrazione tra soggetto e verbo segue lo schema intimo della stanza, inserendo una relativa nel primo distico, e due periodi ipotetici coordinati nei due distici centrali: la solennità dell’incedere della frase è garantita, e rimarcata dalla consueta dilatazione coordinante nel distico finale.

<sup>405</sup> Blomme 1992, p. 369.

<sup>406</sup> Getto 1968, p. 179.

<sup>407</sup> Il modello qui è Stazio, come dimostrato da Corsi 1987; devo il riferimento a Bucchi 2013, p. 143.

<sup>408</sup> Bucchi 2013, pp. 145-46.

Faccio una considerazione *en passant*. Veronica Copello ha notato come nel *Furioso* sia “il figurato a precedere il figurante nella maggior parte dei casi, senza che alcun morfema comparativo permetta di avvertire in anticipo l'incalzare di un paragone”<sup>409</sup>; in Tasso mi pare che tendenzialmente, soprattutto per ciò che riguarda le similitudini lunghe, avvenga l'opposto, ancora in virtù dell'attitudine a invertire l'ordine lineare dei costrutti e a marcare in tal modo la solennità, tutta epica, della figura. Anche in questo aspetto si può forse misurare la distanza dell'atteggiamento tassiano rispetto a quello ariostesco: il primo più grave, deciso a sottolineare l'asprezza dei costrutti e a imporre all'ottava un passo solenne, privo d'ogni tipo di sprezzatura; il secondo, invece, più attento a costruire sequenze armoniche, equilibrate e composte.

### 3.7. partizioni bipartite 6+2 e 2+6

La struttura della stanza secondo lo schema 6+2 è stata identificata da De Robertis come la forma tipica della strofa ariostesca<sup>410</sup>, in grado di assecondare armoniosamente il modello metrico immanente dell'ottava, la cui forma agirebbe in profondità nell'organizzazione sintattica del contenuto: e senz'altro è così, se pure, come è stato ampiamente dimostrato<sup>411</sup>, sia l'insieme delle componenti stilistiche a rendere un tale concorde effetto di “vittorioso coincidere del periodo logico col periodo strofico”<sup>412</sup> piuttosto che una reale divisione della stanza in segmenti siffatti. Lo schema, infatti, è presente nel *Furioso* in circa un caso su dieci<sup>413</sup>; senz'altro, però, si tratta di “uno schema bipartito [...] con un'arsi lunga e una tesi breve. Un'arsi che possiamo immaginare complessa da un punto di vista ipotattico – ed è questa la ragione che per cui lo schema è sostanzialmente raro nella tradizione quattrocentesca – e una tesi invece lineare, con le parole di Blasucci: «agile e scattante», e semplice”<sup>414</sup>; e nel *Furioso* quasi sempre i due segmenti costituiscono due inquadrature distinte, tra cui si realizza una forma di transizione, sia essa stilistica, di focalizzazione o più ampiamente narrativa.

Nella *Liberata*, sulla base di diverse osservazioni fatte più volte finora, è lecito attendersi una scarsa fortuna di tale partizione: da un lato, l'unità cardine del sistema sintattico tassiano

---

<sup>409</sup> Copello 2013, p. 21.

<sup>410</sup> De Robertis 1953, p. 65.

<sup>411</sup> Cfr. infatti, a proposito delle partizioni della stanza del *Furioso*, Praloran 2009, pp. 230 e segg. Per ciò che concerne la concorde funzione di interventi variantistici, inarcature e riprese lessicali, cfr. Cabani 1990a, pp. 24-25.

<sup>412</sup> Blasucci 1969, p. 102.

<sup>413</sup> Cfr. ancora le statistiche di Praloran 1988, p. 131, e per alcuni canti singoli Praloran 2009, p. 234; già Blasucci 1969 segnalava come lo schema 6+2 fosse “assai meno ricorrente” di 4+4 e 4+2+2, p. 86.

<sup>414</sup> Praloran 2009, p. 239.

è il distico, sovente elemento in sé autonomo e compiuto; dato legato a doppio filo con la tendenziale rinuncia a complesse strutture ipotattiche, in favore di un serrato lavoro ritmico-sintattico sulle microstrutture della frase, sull'ordine delle parole più che sull'ampiezza dell'articolazione del periodo. Dall'altro, Soldani ha ampiamente dimostrato come Tasso faccia di tutto per "attenuare l'autonomia della chiusa baciata"<sup>415</sup>, sia all'interno del distico finale attraverso strumenti ritmico-sintattici e retorici, sia all'esterno, amplificando appunto il grado di autonomia di *ogni* distico, ad esempio riducendo o variando quei procedimenti di ripresa che tanta parte avevano nell'organizzazione della stanza ariostesca.

Non può dunque stupire il fatto che la segmentazione bipartita asimmetrica, secondo lo schema coincidente con quello metrico, abbia una presenza più limitata rispetto al *Furioso*, assestandosi attorno al 6% delle occorrenze complessive – e anzi talvolta la stessa segmentazione sintattica siffatta è internamente tesa a rimarcare una ulteriore sottopartizione in distici, che rilevi la pausa al quarto verso. Esplicite in tal senso sono le ottave che contengano una similitudine il cui figurante occupi la prima quartina, in sintassi continua col figurato accomodato nel terzo distico; si veda la stanza XV 60<sup>416</sup>:

Qual matutina stella esce de l'onde	1-4-6-7
rugiadosa e stillante, o come fuore	3-6-8
spuntò nascendo già da le feconde	2-4-6
spume de l'ocean la dea d'amore,	1-6-8
tal apparve costei, tal le sue bionde	1-3-6-7
chiome stillavan cristallino umore.	1-4-8
Poi girò gli occhi, e pur allor s'infuse	1-3-4-6-8
que' duo vedere e in sé tutta si strinse;	2-4-6-7

In questo caso i figuranti sono due, come due i figurati, tutti legati dalla ripresa in polittoto del verbo *stillare* che incornicia la sestina: al suo interno, però, la compattezza della prima quartina è garantita dalla serie di *enjambements*<sup>417</sup>, e soprattutto da quello (come s'è detto, relativamente inusuale) tra secondo e terzo verso, a rendere i primi quattro versi un *continuum* ininterrotto; la risolutezza del primo figurato, che si esaurisce nella misura d'un emistichio,

<sup>415</sup> Soldani 1999, p. 328.

<sup>416</sup> Cfr. anche XVI 70, anch'esso con doppia similitudine asimmetrica e con distico finale di scarto narrativo: "Come imagin talor d'immensa mole / forman nubi ne l'aria e poco dura, / ché 'l vento la disperde o solve il sole, / come sogno se 'n va ch'egro figura, / così sparver gli alberghi, e restà sole / l'alpe e l'orror che fece ivi natura. / Ella su 'l carro suo, che presto aveva, / s'assise, e come ha in uso al ciel si leva".

<sup>417</sup> Si noti come il cambio di ritmo del secondo endecasillabo, con la dittologia esposta in posizione di *rejet* e separata sintatticamente dal resto del verso, induca un effetto assai evocativo e di intensificazione erotica nel momento di indugio sull'immagine della fanciulla ignuda imposto dalla doppia similitudine.

potenziata dalla ripetizione di *tal* e dall'impuntatura in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, produce l'effetto di moderato stacco tra i membri della comparazione. Il distico finale è poi portatore di una transizione di *focus*, dato che dall'immagine della fanciulla che esce dall'acqua, considerata dalla visuale di Carlo e Ubaldo, si passa a un atto successivo di ammiccante dissimulata pudicizia, visto questa volta dalla prospettiva della ragazza stessa, con fine connotazione psicologizzante (effetto tutto racchiuso in quel bellissimo *s'infine*).

Similmente in contrappunto con lo schema 6+2, se pure con modalità differenti, è l'ottava II 71:

Dimmi: s'a' danni tuoi l'Egitto move,	1-4-6-8
d'oro e d'arme potente e di consiglio,	1-3-6
e s'avien che la guerra anco rinove	3-6-7
il Perso e 'l Turco e di Cassano il figlio,	2-4-8
quai forze opporre a sì gran furia o dove	2-4-(6)-8
ritrovar potrai scampo al tuo periglio?	3-5-6-(8)
T'affida forse il re malvagio greco	2-4-6-8
il qual da i sacri patti unito è teco?	2-4-6-8

Brevemente, la prima quartina è divisa in due distici coordinati, con le due protasi ordinatamente concluse nelle due unità; le due interrogative che occupano asimmetricamente il terzo distico (con sottile effetto di *variatio* ritmico-intonativa tra quarto e quinto verso) sono connesse sintatticamente alla prima quartina, ma si stagliano per il tono conclusivo, costituendo di fatto un altro segmento sintattico. Il distico finale, poi, ospita un'ulteriore interrogativa, che se pur di segno differente (ancora, transizione argomentativa) condivide con il distico precedente il medesimo passo – appunto – interrogativo.

Non mancano tuttavia le ottave 'ariostesche', caratterizzate dalla presenza di una "sutura" tra sestina e distico baciato; nel caso seguente, l'effetto è scoperto e certamente debitore di un passo del tutto tradizionale nella narrativa in ottave, probabilmente catalizzato dal tono romanzesco dell'episodio di Erminia<sup>418</sup>:

VI 90	
Essa veggendo il ciel d'alcuna stella	1-4-6-8
già sparso intorno divenir più nero,	2-4-8
senza fraporvi alcuno indugio appella	1-4-6-8

<sup>418</sup> Anche se un effetto simile è presente in un contesto pienamente guerresco e solenne, con l'irruzione del *meraviglioso cristiano*: "È fama che fu visto in volto crudo / ed in atto feroce e minacciante / un alato guerrier tener lo scudo / de la difesa al pio Buglion davante, / e vibrar fulminando il ferro ignudo / che di *sangue* vedeasi ancor stilante: / *sangue* era forse di città, di regni, / che provocar del Cielo i tardi sdegni" (VIII 84).

secretamente un suo fedel scudiero	4-6-8
ed una sua leal diletta ancella,	4-6-8
e parte <i>scopre</i> lor del suo pensiero.	2-4-6-(8)
<i>Scopre</i> il disegno de la fuga, e finge	1-4-8
ch'altra cagion a dipartir l'astringe.	1-4-8

Ancora, vi sono ottave che presentano un primo segmento in cui la frase si dispone con un giro sintattico piuttosto ampio sull'intero arco della sestina, cui poi segue un distico baciato caratterizzato da transizione prospettica o narrativa. Ribadisco, comunque, quanto già osservato a proposito delle ottave a sintassi continua, ovvero che il differimento della principale (o per lo meno del suo verbo) fino alla seconda quartina è fenomeno relativamente raro ma non del tutto infrequente; ecco due esempi, significativamente tratti da contesti più disponibili ad uno sviluppo sintattico più complesso, vale a dire un discorso diretto ed una situazione altamente drammatica quale la visione delle spoglie di Clorinda da parte di Tancredi<sup>419</sup>:

X 71

Così ce n'andavamo; e come l'alta	2-6-8
providenza del Cielo ordina e move,	3-6-7
<i>il buon Rinaldo</i> , il qual più sempre essalta	2-4-6-8
la gloria sua con opre eccelse e nove,	2-4-6-8
<i>in noi s'aviene</i> , e i cavalieri assalta	2-4-8
nostri custodi e fa l'usate prove:	1-4-6-8
gli uccide e vince, e di quell'arme loro	2-4-8
fa noi vestir che nostre in prima foro.	2-4-6-8

XII 81

Ma come giunse, e vide in quel bel seno,	2-4-6-8
opera di sua man, l'empia ferita,	1-6-7
e quasi un ciel notturno anco sereno	2-4-6-7
senza splendor la faccia scolorita,	1-4-6
<i>tremò</i> così che ne cadea, se meno	2-4-8
era vicina la fedele aita.	1-4-8
Poi disse: – Oh viso che puoi far la morte	2-4-8
dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!	1-6-8

<sup>419</sup> Ma cfr. anche, ad esempio, III 49: "I difensori a grandinar le pietre / da l'alte mura in guisa incominciario, / e quasi innumerabili faretre / tante saette a gli archi ministraro, / che forza è pur che 'l franco stuol s'arrete; / e i saracin ne la cittade entraro. / Ma già Rinaldo, avendo il piè sottratto / al giacente destrier, s'era qui tratto", o XV 2: "Erano essi già sorti e l'arme intorno / a le robuste membra avean già messe, / onde per vie che non rischiar il giorno / tosto seguono il vecchio, e son l'istesse / vestigia ricalcate or nel ritorno / che furon prima nel venire impresse; / ma giunti al letto del suo fiume: – Amici, / io v'accommiato: – ei disse – ite felici.–"

In queste ottave, al di là delle possibili osservazioni di tipo retorico-sintattico, mi preme notare come la fisionomia ritmico-intonativa sia molto composta, tendenzialmente uniforme sul piano dello sviluppo temporale, assecondando in tal senso l'incedere dignitosamente solenne della frase. Non ci sono ribattimenti fuorché in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, i versi sono a dominante giambica, le uniche 'anomalie' sono i vv. 2 e 8 della seconda stanza, ad attacco di 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, ma in entrambe le situazioni vi è una ragione enfatica e compare una forma di bilanciamento, ritmico nel primo caso, retorico nel secondo; inoltre, le pause tendono a essere ordinatamente in centro al verso: ciò muta parzialmente nel secondo esempio (e, ancora, con effetto iconico legato al tremore e al turbamento di Tancredi) solo con l'avvicinarsi del distico conclusivo.

Le ottave con lo schema inverso, vale a dire 2+6, sono ancor più limitate, nel poema tasciano, e presentano quasi tutte una medesima fisionomia e una medesima funzione diegetica; il primo distico isolato sintatticamente, infatti, tende in modo pressoché invariabile a connettersi logicamente al segmento precedente, con espliciti segnali di deissi narrativa, cui segue una sestina che spesso sviluppa la linea argomentativa in forma di accumulazione o enumerazione rigorosamente paratattica. Due esempi basteranno a esaurire il limitato catalogo<sup>420</sup>; senza commentare diffusamente, avverto come il distico iniziale risulti rilevato per effetto di espedienti essenzialmente ritmico-sintattici: oltre al netto mutamento ritmico (si noti come dalla terza posizione in poi in entrambe le ottave il passo sia decisamente più omogeneo, per lo meno fino al quinto / sesto verso), è rilevante il fatto che la sintassi enumerativa e paratattica dei primi versi della sestina, in cui misura metrica e segmento frastico tendono a coincidere, contrasta con un primo distico invece inarcato:

IX 8

A costui viene Aletto, e da lei tolto	3-4-6-9
è 'l sembante d'un uom d'antica etade:	1-3-6-8
vòta di sangue, empie di cresse il volto,	1-4-5-8
lascia barbuto il labro e 'l mento rade,	1-4-6-8
dimostra il capo in lunghe tele avvolto,	2-4-6-8
la veste oltra 'l ginocchio al piè gli cade,	2-3-6-8
la scimitarra al fianco, e 'l tergo carco	4-6-8
de la faretra, e ne le mani ha l' arco.	4-8

XX 50

Così si combatteva, e 'n dubbia lance	2-6-8
---------------------------------------	-------

<sup>420</sup> Ma cfr. anche III 75, X 68, o XII 15, che riporto per esteso: "Ma poi che la gran torre in sua difesa / d'ogni intorno le guardie ha così folte / che da poche mie genti esser offesa / non pote, e inopportuno è uscir con molte, / la coppia che s'offerse a l'alta impresa, / e 'n simil rischio si trovò più volte, / vada felice pur, ch'ella è ben tale / che sola più che mille insieme vale".

co 'l timor le speranze eran sospese.	3-6-7
Pien tutto il campo è di spezzate lance,	1-2-4-8
di rotti scudi e di troncato arnese,	2-4-8
di spade a i petti, a le squarciate pance	2-4-8
altre confitte, altre per terra stese,	1-4-5-8
di corpi, altri supini, altri co' volti,	2-3-6-7
quasi mordendo il suolo, al suol rivolti.	1-4-6-8

Concludo questa rassegna con un caso in cui le due configurazioni si susseguono giustapposte, mostrando come Tasso utilizzi l'alternanza di partizioni 'lunghe' di questo genere per modellare simmetriche corrispondenze di contenuto, con transizioni di focalizzazione ma legami tematici e strutturali:

Il 96-97	
Era la notte allor ch'alto riposo	1-4-6-7
han l'onde e i venti, e pareo muto il mondo.	2-4-7-8
Gli animai lassi, e quei che 'l mar ondososo	3-4-6-8
o de' liquidi laghi alberga il fondo,	3-6-8
e chi si giace in tana o in mandra ascoso,	2-4-6-8
e i pinti augelli, ne l'oblio profondo	2-4-8
sotto il silenzio de' secreti orrori	1-4-8
sopian gli affanni e raddolciano i cori.	2-4-8
Ma né 'l campo fedel, né 'l franco duca	(2)-3-6-8
si discioglie nel sonno, o almen s'accheta,	3-6-8
tanta in lor cupidigia è che riluca	1-3-6-(7)
omai nel ciel l'alba aspettata e lieta,	2-4-5-8
perché il camin lor mostri, e li conduca	2-4-6
a la città ch'al gran passaggio è mèta.	4-(6)-8
Mirano ad or ad or se raggio alcuno	1-4-6-8
spunti, o si schiari de la notte il bruno.	1-4-8

La costruzione, come si vede, è perfettamente simmetrica: tralasciando il raffronto col modello virgiliano<sup>421</sup>, il primo distico è di elegiaca contestualizzazione temporale, focalizzata sulla *notte*; la sestina che segue rappresenta in forma enumerativa e fortemente lirica l'atteggiamento di riposo della natura, ribaltato con l'avversativa in avvio dell'ottava successiva. Qui, la sestina è parallela ma opposta, raffigurando l'impaziente inquietudine del campo

<sup>421</sup> Per cui cfr. le pregnanti osservazioni di Chiappelli 1982, pp. 121-22.

cristiano in attesa che l'alba finalmente mostri loro Gerusalemme; il distico conclusivo, se pur ancora con il *focus* incentrato sulla prospettiva dei soldati, torna sulla *notte*, mimando con questa ripresa lessicale e tematica la sensazione di indugio, di tormentata impossibilità di far procedere oltre il tempo. Il canto si chiude qui, e l'avvio del terzo sarà, con splendido effetto di transizione ed enfasi narrative e temporali, *Già l'aura messaggiera erasi desta*, completando iconicamente, con il passaggio al nuovo canto, la fine dell'attesa per l'arrivo del nuovo giorno.

### 3.8. partizioni dispari

“Perché la musica è composta da' pari numeri e dagli impari, e dal finito e da l'infinito, per questa cagione ancora è perfetto l'ottonario, sì come quello che si compone del quaternario duplicato, onde si forma una tessera saldissima, e dal binario quadruplicato, oltre a ciò dal ternario e dal quinario, che sono i primi fra' numeri impari”<sup>422</sup>: così il Tasso degli ultimi *Discorsi*, a testimoniare come se non altro sul piano teorico le segmentazioni dispari, più tipiche della tradizione quattrocentesca<sup>423</sup>, siano autorizzate nell'orizzonte dell'epica. Tra il piano teorico e quello pratico, però, c'è in questo caso una sensibile differenza, dato che le dichiarazioni di poetica relative a tale questione paiono più che altro rispondere alla volontà di prendere posizione all'interno del coevo dibattito sul metro epico nella seconda metà del Cinquecento<sup>424</sup>, e nella *Liberata* ottave a partizione dispari sono decisamente marginali: ma, così come osservato a proposito della sorte degli endecasillabi dattilici, marginalità non significa assenza, e il sistema stilistico del poema riesce ad accogliere ed assorbire anche tali configurazioni, senz'altro lievemente eterodosse già nel *Furioso*.

Come detto, le partizioni indiscutibilmente dispari sono tutto sommato limitate nel poema; qualche perplessità viene qualora vi siano ottave a segmentazione pari ma complicate da singoli versi isolati, per lo più piccole e grandi clausole asindetice, ma su ciò tornerò alla fine di questo paragrafo. Intanto, pochi schemi ricorrenti e poche configurazioni sintattiche tendono ad esaurire le possibilità con cui gli schemi dispari si danno nella *Liberata*: il grado massimo di allontanamento dall'ordinata successione di segmenti pari avviene qualora le linee sintattiche disposte su misure dispari siano rese continue e compatte dalla presenza di

---

<sup>422</sup> DPE, p. 724.

<sup>423</sup> Stando alle statistiche di Praloran 1988, p. 234, il *Morgante* presenta un'ottava su quattro a scansione dispari, l'*Inamoramento* una su dieci.

<sup>424</sup> Per una sintetica ma accurata ricostruzione di tale confronto, molto utile è Borsetto 1982; cfr. comunque almeno Arbizzoni 1977, Martelli 1984, Grosser 1992, Afriso 2001.

inarcature 'inusuali' tra verso pari e dispari seguente. Propongo due ottave tratte dal XII canto:

XII 45

E forza è pur che fra mill'arme e mille	2-4-8
percosse il lor disegno al fin riesca.	2-6-8
Scopriro i chiusi lumi, e le faville	2-4-6
s'appreser tosto a l'accensibil esca,	2-4-8
ch'a i legni poi l'avolse e compartille.	2-4-6
Chi può dir come serpa e come cresca	3-6-8
già da più lati il foco? e come folto	1-4-6-8
turbi il fumo a le stelle il puro volto?	1-3-6-8

XII 100

Confusamente si bisbiglia intanto	4-8
del caso reo ne la rinchiusa terra.	2-4-8
Poi s'accerta e divulga, e in ogni canto	1-3-6-8
de la città smarrita il romor erra	4-6-9
misto di gridi e di femineo pianto;	1-4-8
non altramente che se presa in guerra	4-8
tutta ruini, e 'l foco e i nemici empi	1-4-6-9
volino per le case e per li tèmpi.	1-6

Evidenti sono le caratteristiche comuni: si tratta di ottave a schema 2+3+3, in cui ogni partizione contiene una più o meno lieve transizione prospettica o narrativa. La prima rappresenta il momento dell'incendio della torre da parte di Clorinda e Argante, vale a dire un momento determinante per le sorti complessive della guerra e per quelle private di alcuni cavalieri: il primo distico si collega all'ottava precedente e anticipa la riuscita della missione dei campioni pagani, il terzetto successivo compie un passo indietro e racconta di come in effetti i due appicchino l'incendio, mentre i tre versi conclusivi ospitano uno dei classici interventi del narratore in forma di interrogativa, con lo slittamento segnalato, come sempre in questi casi, anche dal cambio di accentazione. La seconda ottava, per contro, vede le tre sezioni segnalate eloquentemente dagli avverbi *intanto*, *poi*, *non altramente* – e anche quest'ultimo terzetto di versi ha carattere di commento, sotto forma di paragone. In entrambi i casi, quel che mi preme qui indicare è la serie di *enjambements* (di varia intensità, ma sempre percepibili) che uniscono gli endecasillabi dei tre versi conclusivi, che risultano dunque come un *continuum*, significativamente con una pausa sintattica interna al verso intermedio. Entrambe le ottave compaiono in contesti di grande tensione, e la seconda (che annuncia la diffusione della no-

tizia della morte di Clorinda a Gerusalemme) si apre in modo assai significativo sull'avverbio *confusamente*, che pare in qualche modo segnare la parziale instabilità della stanza rispetto alla norma del poema, modulata rigorosamente su misure pari. Questi esempi, ad ogni modo, mostrano un passo certo magnifico ma composto, come a voler dimostrare, forse, che la scelta di una segmentazione periferica sia già di per sé sufficientemente destabilizzante, senza che sia necessario caricare di eccessive torsioni e complicazioni la linea sintattica<sup>425</sup>.

Inoltre, val la pena notare come queste ottave paiano complessivamente non dissimili da quelle, altrettanto inusuali statisticamente, a struttura 2+6 analizzate in precedenza, e si può forse dire che entrambe le partizioni siano in qualche modo varianti del medesimo schema. Il Tasso dei *Discorsi* parlava esplicitamente di combinazione di “ternario” e “quinario”, ma tali configurazioni sono davvero insolite. Propongo due soli esempi, tutto sommato differenti; l’ottava VIII 27 è tratta da un discorso diretto, ovvero la narrazione di secondo grado di Carlo a Goffredo dedicata alle vicende di Svenno:

Più e più ognor s'avicinava intanto	2-4-8
quel lume e insieme un tacito bisbiglio,	2-4-6
si ch'a me giunse e mi si pose a canto.	1-4-8
Alzo allor, bench'a pena, il debil ciglio	1-3-6-8
e veggio due vestiti in lungo manto	2-4-6-8
tener due faci, e dirmi sento: – O figlio,	2-4-6-8
confida in quel Signor ch'a' pii soviene,	2-4-6-8
e con la grazia i preghi altrui previene. –	4-6-8

Il verso (bipartito) ‘eccedente’ il distico iniziale è occupato da una consecutiva compiuta, che conferisce al terzetto un piglio conclusivo; l’effetto di superamento della misura canonica del distico all’interno dell’ottava è poi amplificato dalla consonanza interna *manto* : *sento* (in coda di verso, come fosse un rima di un verso ipometro) ai vv. 5-6, che contrappuntando la serie normale di rime, ribattuta dal vocativo che chiude lo schema incrociato seguendo la forte pausa sintattica interna al v. 6, conferisce un passo relativamente irregolare alla sezione centrale della stanza; stanza che però si chiude, ricomponendosi, con la rima ricca in 7-8 a legare due versi privi di smottamenti sintattici.

Più facilmente riconducibile ‘a norma’ è l’ottava XX 137<sup>426</sup>, a schema 5+3:

<sup>425</sup> Una parziale eccezione può forse essere XIII 58: “Da le notti inquiete il dolce sonno / bandito fugge, e i languidi mortali / lusingando ritrarlo a sé no 'l ponno; / ma pur la sete è il pessimo de' mali, / però che di Giudea l'iniquo donno / con veneni e con succhi aspri e mortali / più de l'inferna Stige e d'Acheronte / torbido fece e livido ogni fonte”. Strutture simili, tutte a schema 2+3+3, ad esempio in VI 108, IX 38.

<sup>426</sup> Ma si veda anche II 6.

In questo mezzo il capitano d'Egitto	2-4-8
a terra vede il suo regal standardo,	2-4-6-8
e vede a un colpo di Goffredo invitto	2-4-8
cadere insieme Rimedon gagliardo	2-4-8
e l'altro popol suo morto e sconfitto;	2-4-6-7
né vuol nel duro fin parer codardo,	2-4-6-8
ma va cercando (e non la cerca invano)	2-4-8
illustre morte da famosa mano.	2-4-8

La misura diventa dispari al v. 5: ma a ben vedere si tratta di una coordinazione che si compie nel verso, seguita da un'ulteriore coordinazione sindetica al v. 6, anch'essa conclusa nella misura dell'endecasillabo, con il nesso sintattico esposto in attacco, e il vero 'stacco' narrativo si ha nel distico baciato, con il movimento di rilancio dinamico inaugurato dall'avversativa, marcato oltretutto dal polittoto *cercando / cerca*. L'effetto è dunque solo di lieve sommovimento della consueta partizione per misure pari, un leggero straniamento intonativo legato all'abitudine di avere il distico melodicamente concluso: è insomma un esempio, credo piuttosto lampante, del fatto che generalmente anche in Tasso "le misure metriche dispari non distruggono ma variano la fondamentale geometria ritmica, che da quelle variazioni trae anzi alimento per ribadirsi ed esaltarsi"<sup>427</sup>.

La sostanziale riconducibilità di questi schemi a partizioni pienamente regolari, e intendo attinenti ad una norma 'pari' rinascimentale, per distici, mi permette di toccare, se pur rapidamente, la questione dei versi singoli irrelati nella *Liberata*, e nello specifico di uno stilema tipico della tradizione narrativa in ottave, vale a dire la clausola asindetica, per il quale devo registrare, con Soldani, un parziale vuoto critico sul fenomeno in Ariosto<sup>428</sup>. In Tasso non vi sono versi-frase sul modello quattrocentesco-canterino, e la cosa pare senz'altro ovvia: sono moduli troppo connotati in senso popolareggiante per poter avere cittadinanza nel poema eroico. La dialettica tra *brevitas* e *periodar lungo* prescinde dalla possibilità della coincidenza di verso e frase isolata, è più sottile e più complessa, senz'altro più raffinata, tutta giocata su procedimenti che, come indicato più volte, sono eminentemente ritmici, di contrappunto tra ampio spazio metrico e presenza insistita di segmenti ritmico-sintattici calanti o eccedenti; Tasso esige soluzioni sintattiche costantemente variate di squilibrio prospettico, di insistita permutazione, di dilatazione centrifuga e di contrazione fulminea, qualora il contesto richieda specifici effetti enfatici o espressivi.

<sup>427</sup> Blasucci 1969, p. 106. Per un cenno alle tottave dispari nella *Liberata*, cfr. Afriso 2001, pp. 181-82.

<sup>428</sup> Soldani avverte però di avere "il sospetto che la quartina 3+1 sia stata semplicemente camuffata dalle statistiche nel tipo di ottava  $n+4$ , cui del resto appartiene come sottocategoria", Soldani 1999, p. 312, n. 13.

Vi sono, senz'altro, versi autonomi, anche interni alla stanza, ma sono sempre riconducibili a una normalizzante macropartizione pari; ovvi sono, naturalmente, i casi di introduzione o chiusa di discorsi diretti:

VI 14	
Replica il re: – Se ben l'ire e la spada	1-4-6-7
dovresti riserbare a migliore uso,	2-6-9
che tu sfidi però, se ciò t'aggrada,	3-6-8
alcun guerrier nemico, io non ricuso. –	2-4-6-7
<i>Così gli disse, ed ei punto non bada:</i>	2-4-6-7
– Va' – dice ad un araldo – or colà giuso,	1-2-6-9
ed al duce de' Franchi, udendo l'oste,	3-6-8
fa' queste mie non picciole proposte:	1-2-4-6

Oppure ancora, una situazione come III 23:

Ei ch'al cimiero ed al dipinto scudo	1-4-8
non badò prima, or lei veggendo impètra;	3-4-6-8
ella quanto può meglio il capo ignudo	1-3-5-6-8
si ricopre, e l'assale; ed ei s'arresta.	3-6-8
Va contra gli altri, e rota il ferro crudo;	1-2-4-6-8
ma però da lei pace non impetra,	3-5-6
che minacciosa il segue, e: – Volgi – grida;	4-6-8
e di due morti in un punto lo sfida.	4-7

nella seconda quartina la punteggiatura suggerisce pause di qualche intensità intonativa, accentuate dai movimenti ritmici differenti e variati, ma non impone una rottura vera e propria della continuità sintattica del segmento strofico: e la presenza della punteggiatura pare assai eloquente, in tal senso<sup>429</sup>. Ancora, una sintassi enumerativa, asindetica e retoricamente connotata sarà indice di una continuità indipendente dal ruolo della punteggiatura, con mera funzione intonativa:

XX 16	
Quei che incontra verranci, uomini ignudi	1-3-6-7
fian per lo più, senza vigor, senz'arte,	1-4-5-8

<sup>429</sup> Analogamente andrà considerato un caso quale X 21: "Tu questa destra invitta, a cui fia poco / scoter le forze del francese impero, / non che munir, non che guardar il loco / che strettamente oppugna il popol fero, / contra l'arme apparecchiata e contra 'l foco: / osa, soffri, confida; io bene spero. / Ma pur dirò, perché piacer ti debbia, / ciò che oscuro vegg'io quasi per nebbia."

che dal lor ozio o da i servili studi	4-8
sol violenza or allontana e parte.	1-4-8
Le spade omai tremar, tremar gli scudi,	2-4-6-8
tremar veggio l'insegne in quella parte,	2-3-6-8
conosco i suoni incerti e i dubbi moti:	2-4-6-8
<i>veggio la morte loro a i segni noti.</i>	1-4-6-8

Ho fornito questi esempi per scrupolo, anche se – ovviamente – ai fini delle statistiche offerte in precedenza non ho valutato tali situazioni come riconducibili ad una volontà strutturante di segno dispari. Restano da considerare alcuni casi in cui effettivamente si tratti senz'altro di clausole asindetichiche, ovvero situazioni in cui l'endecasillabo che ospita una frase compiuta e separata sintatticamente dai versi circostanti sia autonomo. La funzione è senz'altro, come ha scritto Soldani, di "*mise en relief* epica", per un modulo "adattissimo a protrarre fino all'ultimo l'attesa di una soluzione, sia sul piano narrativo che su quello sintattico"<sup>430</sup>; e si tratta in fondo di una declinazione appunto epicizzante di quella funzione già altamente espressiva già rilevata in Boiardo e nella tradizione quattrocentesca<sup>431</sup>. L'effetto prevalente è in questo caso non di iperbole, fin troppo connotato in senso quattrocentesco e certo non corrispondente al gusto tassiano, quanto piuttosto di commento sentenzioso, di chiusa gnomica; un paio di esempi, in cui si può apprezzare il cambio ritmico imposto dalla chiusa<sup>432</sup>:

## Il 2

Questi or Macone adora, e fu cristiano,	1-2-4-6-8
ma i primi riti anco lasciar non pote;	2-4-5-8
anzi sovente in uso empio e profano	1-4-6-7
confonde le due leggi a sé mal note,	2-6-8
ed or da le spelonche, ove lontano	2-6-7
dal vulgo essercitar suol l' arti ignote,	2-6-8
vien nel publico rischio al suo signore:	1-3-6
<i>a re malvagio consiglier peggiore.</i>	2-4-8

## XX 69

<sup>430</sup> Soldani 1999, p. 313.

<sup>431</sup> Praloran 1988, pp. 144 e segg.

<sup>432</sup> Ma cfr. anche Il 28: "Al re gridò: – Non è, non è già rea / costei del furto, e per follia se 'n vanta. / Non pensò, non ardì, né far potea / donna sola e inesperta opra cotanta. / Come ingannò i custodi? e de la Dea / con qual arti involò l'imagin santa? / Se 'l fece, il narri. Io l'ho, signor, furata. – / *Ahi! tanto amò la non amante amata*", oppure ancora X 75: "Presagi sono e fanciulleschi affanni / questi ond'or l'Asia lui conosce e noma./ Ecco chiaro vegg'io, correndo gli anni, / ch'egli s' oppone a l'empio Augusto e 'l doma, / e sotto l'ombra de gli argentei vanni / l'aquila sua copre la Chiesa e Roma, / che de la fèra avrà tolte a gli artigli; / *e ben di lui nasceran degni i figli*".

Ma il principe Altamor, che sino allora	2-6-8
fermar de' Persi procurò lo stuolo	2-4-8
(ch'era già in piega e 'n fuga ito se 'n fòra,	1-4-6-7
ma 'l ritenea, bench'a fatica, ei solo),	4-8
or tal veggendo lei ch'amando adora,	2-4-6-8
là si volge di corso, anzi di volo,	1-3-6-7
e 'l suo onor abbandona e la sua schiera:	3-6
<i>pur che costei si salvi, il mondo pèra.</i>	1-4-6-8

Vorrei però qui registrare un fatto tutto stilistico legato al sistema tassiano di connessione tra ottave: mi pare che talvolta, in coincidenza di stanza appunto chiuse con clausole asindetliche, si possano riconoscere strategie di riduzione ritmica o retorica dell'autonomia della clausola stessa e, per estensione, di indebolimento complessivo dell'indipendenza strutturale del distico finale. Gli effetti sono assai diffusi nell'intero poema, e sono certamente parte di un sistema stilistico saldo e strutturato, teso a creare continuità tra ottave; lo spunto particolare e degno di nota, però, deriva proprio dalla presenza di questa clausola. Prendo in esame due esempi tratti dal XII canto, che, in virtù del "timbro epico e drammatico"<sup>433</sup> che lo caratterizza, già Soldani riconosceva come luogo privilegiato di occorrenza di clausole asindetliche, di versi isolati in coda all'ottava; riporto solo le quartine contigue:

XII 35-36

Ti lascio allor, ma t'alza e ti seconda	2-4-6
l'acqua, e secondo a l'acqua il vento spira,	1-4-6-8
e t'espon salva in su la molle arena;	3-4-8
<i>stanco, anelando, io poi vi giungo a pena.</i>	1-4-6-8

Lieto ti prendo; e poi la notte, quando	1-4-6-8
tutte in alto silenzio eran le cose,	1-3-6-7
vidi in sogno un guerrier che minacciando	1-3-6
a me su 'l volto il ferro ignudo pose.	2-4-6-8

XII 43-44

Lor s'infiamman gli spirti, e 'l cor ne bolle	1-3-6-8
né può tutto capir dentro a se stesso:	2-3-6-7
gli invita al foco, al sangue, un fero sdegno.	2-4-6-8
<i>Grida la guardia, e lor dimanda il segno.</i>	1-4-6-8

Essi van cheti inanzi, onde la guarda	1-4-6-7
---------------------------------------	---------

<sup>433</sup> Soldani 1999, p. 313.

– A l'arme! a l'arme! – in alto suon raddoppia;	2-4-6-8
ma più non si nasconde e non è tarda	2-6
al corso allor la generosa coppia.	2-4-8

Nel primo esempio, la continuità è data dall'isoritmia di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> di 35, 8 e 36, 1, isoritmia rimarcata da diversi fattori: in primo luogo, la consonanza sotto ictus di 4<sup>a</sup> tra *anelando* e *prendo*, entrambi termini seguiti da cesura, oltretutto in una serie di versi fitti di gerundi e di riprese, anche ritmiche; inoltre, spicca l'identità di posizione nel verso di *poi*, indicatore temporale che pur separando i momenti della ricostruzione narrativa di Arsete svolge il compito di rilanciare il discorso, sì che l'effetto di progressione continuata, complici le riprese di cui sopra, è davvero evidente.

Il secondo caso è certo più banale, ma anch'esso esemplare della strategia tassiana: la clausola sposta l'inquadratura da Argante e Clorinda sulla *guardia*, termine ripreso in posizione-rima nel primo verso dell'ottava 44, endecasillabo diviso tra un rapido movimento di camera prima ancora sui due guerrieri, poi sulla sentinella. È proprio il passaggio tra la clausola di XII 43 e l'ottava successiva a segnare il precipitare degli eventi, reso sintatticamente e ritmicamente dalla variazione delle misure di frasi ed emistichi, a mimare sul piano stilistico l'evoluzione narrativa.

### 3.9. Ottave con 'smottamento'

Tra gli schemi di segmentazione della stanza individuati da Soldani, una categoria assai distintiva è quella delle ottave "in cui una tendenziale ripartizione [...] in quartine e distici sia inficiata dal fatto che un sintagma smotta da un membro al successivo o è anticipato nel precedente, sicché lo schema di partenza, il progetto, è sì riconoscibile, ma non perfettamente realizzato, con relativo spiazzamento dell'orizzonte di attesa del lettore"<sup>434</sup>. Secondo le statistiche offerte dallo studioso tale schema con 'smottamento' è piuttosto limitato, nel poema (circa lo 0,2%); tuttavia a mio parere l'incidenza di ottave costruite in questo modo è molto più spiccata di quanto non appaia dai dati di Soldani, e mi sembra che oltretutto vi sia sotteso un preciso valore stilistico e strutturale. La caratteristica formale di queste ottave, assimilabile a quegli effetti di partizione inusuale del verso di cui ho discusso nel capitolo precedente, è che una pausa sintattica e intonativa di media o forte intensità compare non alla fine del distico ma all'interno di un endecasillabo: il membro frastico dislocato al di fuori del segmento dell'ottava cui è logicamente connesso produce una sensazione di 'spiazzamento' simile, su una misura sintattica e melodica più ampia, a quella indotta dall'*enjambement*, ed è dunque

<sup>434</sup> Soldani 1999, p. 327.

essenzialmente di tipo intonativo, più che strutturale<sup>435</sup>. La tendenziale autonomia del distico che costituisce la norma del poema, dunque, diventa talora essa stessa misura la cui riconoscibilità necessita di un intervento dinamizzante, che ne sancisca per contrasto dialettico la compattezza e la solidità strutturale: si tratta insomma di una declinazione di quel contrappunto tra segmenti calanti ed eccedenti cui più d'una volta ho accennato a proposito del singolo verso e della relazione tra le proporzioni degli emistichi in versi giustapposti. È proprio per questa ragione che a mio giudizio lo smottamento risulta solo parzialmente problematico nell'ottica di una categorizzazione delle partizioni dell'ottava, risaltando come fenomeno sintattico e melodico potenzialmente trasversale alle diverse segmentazioni analizzate nelle pagine precedenti. Un esempio sarà forse chiarificatore, e trascelgo volutamente due ottave in cui la forza dello smottamento sia relativamente blando (segnalo in corsivo il membro smottato):

XIII 71

– Padre e Signor, s'al popol tuo piovesti	1-4-6-8
già le dolci rugiade entro al deserto,	1-3-6-7
s'a mortal mano già virtù porgesti	3-4-6-8
romper le pietre e trar del monte aperto	1-4-6-8
un vivo fiume, or rinovella in questi	2-4-8
gli stessi essempi; e <i>s'ineguale è il merto,</i>	2-4-8
adempi di tua grazia i lor difetti,	2-6
e giovi lor che tuoi guerrier sian detti. –	2-4-8

XX 71

ché da quel lato de' pagani il campo	1-4-8
irreparabilmente è sparso e sciolto;	6-8
ma da l'opposto, abbandonando il campo	4-8
a gli infedeli, i nostri il tergo han vòlto.	4-6-8
Ebbe l'un de' Roberti a pena scampo,	1-3-6-8
ferito dal nemico il petto e 'l volto,	2-6-8
<i>l'altro è prigion d'Adrasto. In cotal guisa</i>	1-4-6-9
la sconfitta egualmente era divisa.	3-6

<sup>435</sup> Praloran accenna brevemente in nota (Praloran 2009, p. 196 n. 30) a questo fenomeno nel *Furioso*, assimilando alla “cadenza d'inganno” delle sovraincature nei casi di ottave aperte; il riferimento è assai prezioso, e vi tornerò nel paragrafo successivo. A mio modo di vedere, comunque, nel sistema stilistico della *Liberata* l'effetto melodico e intonazionale dello ‘smottamento’ è più dirompente (*inganna* di più, per così dire) rispetto a quello delle sovraincature, complici sia la regolarissima e compatta cadenza del distico sia la pausa decentrata (ancora una volta, rispetto alla misura del distico) imposta in coda allo smottamento stesso.

Nel primo caso, l'ottava è stilisticamente sostenuta, coerentemente con il fatto che si tratta di una preghiera, oltretutto posta in momento chiave del poema, dato che prelude alla *lysis* decisiva<sup>436</sup>: i primi due distici ospitano due protasi del periodo ipotetico che si compirà solo nel terzo distico (*or rinovella*), ma si noti come già qui un membro logicamente appartenente a una proposizione precedente sia dislocato in avvio della seconda quartina, legato al resto della frase da un raro *enjambement* tra verso pari e dispari. Il terzo distico è dunque il perno argomentativo attorno cui ruota l'impalcatura della stanza, con una pausa di media intensità in posizione di cesura al v. 6, il cui secondo emistichio ospita la protasi di un periodo ipotetico (è questo lo 'smottamento' che mi interessa) le cui due apodosi, invece, si disporranno ordinatamente e con evidente effetto di marcatura liturgica nei due versi coordinati del distico finale. Spicca ancora, nell'ottica della tenace *variatio* tassiana, la differenza di spazio e di proporzioni tra le componenti dell'ottava, tra protasi ed apodosi, tra "eulogia" e "supplica"<sup>437</sup>; ma soprattutto spicca l'effetto di complicazione intonativa indotto dalla disposizione delle componenti della frase all'interno del terzo distico, sì che anche la percezione della consueta sequenza di distici viene per lo meno increspata dal viluppo che precede la chiusa<sup>438</sup>.

Il secondo esempio, più brevemente, vede lo smottamento chiudere un parallellismo esteso ma asimmetrico (*ebbe l'un... l'altro è...*), dato che il primo componente occupa un distico, il secondo solo il primo emistichio del v.7; ne consegue che la chiusa sentenziosa, di commento autoriale, non si estende per l'intera misura del distico finale, se pure risulti sintatticamente e logicamente isolata da quanto precede in virtù della forte pausa imposta dalla punteggiatura. L'effetto di lieve straniamento è poi amplificato dal fatto che anche la prima quartina ospita un parallelismo tra le coppie di versi (*da quel lato... ma da l'opposto...*): proprio la

<sup>436</sup> Per cui cfr. Ferretti 2010, pp. 263 e segg.; per un'analisi dell'ottava nell'ottica di un inquadramento delle modalità di commistione di stili magnifico ed ornato nel poema eroico, cfr. Grosser 2004: "spicca il fatto che qui la sintassi evidentemente legata si dispone effettivamente nei modi ciclici del *circuitus* e precisamente di un doppio periodo trimembre (anch'esso concepito in forma chiasmica). Possiamo infatti così analizzarlo: primo periodo: «s'al popol tuo... deserto» = protasi; «s'a mortal... fiume» = seconda protasi; «or rinnovella... essemi» = apodosi. Secondo periodo (coordinato con polisindeto): «e s'ineguale... merto» = protasi; «adempi... difetti» = apodosi; «e giovì... detti» = seconda apodosi. La struttura ciclica della *periodos* qui solo casualmente coincide con un periodo ipotetico. Appare evidente, credo, proprio da questo artificio, la sostenuta eleganza oratoria del breve discorso di Goffredo, che nell'analisi retorico-stilistica del tempo si sarebbe a buon diritto meritato l'appellativo tecnico di «bello e magnifico» – a cavallo cioè tra l'eleganza del *glafuròs* e la magnificenza del *megaloprepès* – e per la serietà del tono e la gravità della materia più orientato verso il secondo termine", p. 144.

<sup>437</sup> Cfr. Ferretti 2009, p. 198; il passo è citato anche nel commento di Tomasi 2009.

<sup>438</sup> Avverto che nel mio computo ho considerato l'ottava come indivisa, anche se evidentemente la struttura logica della stanza tenda a suggerire partizioni differenti; ma è proprio la riduzione della prima apodosi dell'ottava, spalmata in inarcatura sintattica su due emistichi consecutivi, e la conseguente disposizione delle pause sintattiche all'interno di quinto e sesto verso, a minare l'usuale partizione in distici e la riconoscibilità della coincidenza tra movimento sintattico e struttura metrica.

regolarità della disposizione di questi due elementi finisce per sottolineare l'asimmetria del secondo parallelismo, con la variazione su uno schema fin troppo facilmente ravvisabile ed il sommovimento intonativo della chiusa baciata.

Escludo da questa analisi i casi – pure molto frequenti – di smottamento legato ai confini dei discorsi diretti, perché molto ovvi e tutto sommato convenzionali; per quanto, come in parte già mostrato in precedenza, possano darsi partizioni del verso variate ed effetti melodici franti e certamente interessanti, come in IX, 80<sup>439</sup>, in cui le pause sintattiche interne ai versi della seconda quartina decisamente vanno a logorare la riconoscibilità e la compattezza del distico conclusivo, pur non formando una quartina sintatticamente continua e indivisa:

– Non tu, chiunque sia, di questa morte	2-6-8
vincitor lieto avrai gran tempo il vanto;	3-4-6-8
pari destin t'aspetta, e da più forte	1-4-6
destra a giacer mi sarai steso a canto.–	1-4-8
Rise egli amaramente e: – Di mia sorte	1-2-6
curi il Ciel, – disse – or tu qui mori intanto	1-3-4-6-8
d'augei pasto e di cani –; indi lui preme	2-3-6-7
co 'l piede, e ne trae l'alma e 'l ferro insieme.	2-5-6-8

Mutuando le categorie proposte dallo studio di Soldani sulle inarcature petrarchesche, distinguo gli smottamenti tra cataforici ed anaforici<sup>440</sup>: i primi sono attesi, poiché il segmento sintattico non risulta autonomo e compiuto prima della lettura del membro dislocato in un distico adiacente; i secondi sono inattesi, e per questo tendenzialmente più spiazzanti sul piano intonativo e più assimilabili agli effetti ritmico-intonativi delle inarcature con cesura anticipata, poiché la presenza o meno dello smottamento (che è sempre misura calante rispetto all'endecasillabo) non modifica l'autonomia del distico cui è legato, ma ne costituisce generalmente una coda impreveduta, quasi un ribattimento sintattico. Smottamenti di entrambi i generi compaiono pressoché in ogni sede dell'ottava, siano essi cataforici:

<sup>439</sup> Cfr. anche, ad esempio, dal II canto le ottave 10 e 26; riporto la prima delle due: "Allor gridava: – Oh qual per l'aria stesa / polvere i' veggio! oh come par che splenda! / Su, suso, o cittadini, a la difesa / s'armi ciascun veloce, e i muri ascenda: / già presente è il nemico. – E poi, ripresa / la voce: – Ognun s'affretti, e l'arme prenda; / ecco, il nemico è qui: mira la polve / che sotto orrida nebbia il ciel involve –".

<sup>440</sup> "È forse il caso di distinguere tra enjambements *cataforici*, che 'aprono' verso sviluppi nel verso successivo, più o meno prevedibili; e enjambements *anaforici*, nei quali il *rejet* non è assolutamente prevedibile, e la sua comparsa obbliga a ristrutturare a ritroso il *pattern*. Detto altrimenti, nei primi *sappiamo in anticipo* legata sintatticamente una sequenza metricamente discontinua; nei secondi – al contrario – *scopriamo a posteriori* legata una sequenza che pensavamo metricamente e *sintatticamente* discontinua", Soldani 2009, p. 111; i corsivi sono nel testo.

XV 15

E 'n un momento incontra Raffia arriva,	4-6-8
città la qual in Siria appar primiera	2-4-6-8
<i>a chi d'Egitto move</i> ; indi a la riva	2-4-6-7
sterilissima vien di Rinocera.	3-6
Non lunge un monte poi le si scopriva	2-4-6
che sporge sovra 'l mar la chioma altera	2-6-8
e i piè si lava ne l'instabil onde,	2-4-8
che l'ossa di Pompeo nel grembo asconde.	2-6-8

o anaforici:

XVI 75

Così risolse, e cavalieri e donne,	2-4-8
paggi e sergenti frettolosa aduna;	1-4-8
e ne' superbi arnesi e ne le gonne	4-6
l'arte dispiega e la regal fortuna,	1-4-8
<i>e in via si pone</i> ; e non è mai ch'assonne	2-4-8
o che si posi al sole od a la luna,	4-6
sin che non giunge ove le schiere amiche	1-4-5-8
coprian di Gaza le campagne apriche.	2-4-8

Si potrà forse obiettare che l'intensità della pausa sintattica dislocata internamente al verso coinvolto dalla presenza dello smottamento sia molto debole, e che per questo l'autonomia del distico non venga sensibilmente minata. Ciò è senz'altro vero, e proprio per tale ragione ho scritto che generalmente il fenomeno non è sempre profondamente problematico per la scansione dell'ottava: per quanto in entrambi i casi appena visti la pausa preluda ad un rilancio della narrazione (nella forma tipica dell'espansione orizzontale), lo scarto non è così brusco da imporre una vera e propria discontinuità sintattica, e anzi vale forse l'opposto (non c'è, ad esempio, transizione di soggetto) – ciò che conta è però l'effetto melodico, in questi come in buona parte degli esempi che proporrò.

Tornando sulla questione della collocazione del fenomeno all'interno della stanza, certamente la posizione di gran lunga più frequentata da smottamenti d'ogni genere è senz'altro quella a cavallo del distico baciato; sia in 6, quando cioè il membro smottato preceda il distico cui è logicamente connesso:

Il 65

E la sua mente è tal, che s'appagarti	4-6
vorrai di quanto hai fatto in guerra tuo,	2-4-6-8

né Giudea molestar, né l'altre parti	1-3-6-8
che ricopre il favor del regno suo,	3-6-8
ei promette a l'incontro assecurarti	1-3-6
il non ben fermo stato. <i>E se voi duo</i>	2-4-6
sarete uniti, or quando i Turchi e i Persi	2-4-6-8
potranno unqua sperar di riaversi?	2-3-6
XX 102	
Gridava il re feroce: – A i segni noti	2-4-6-8
tu sei pur quegli al fin ch'io cerco e bramo:	1-3-4-6-8
scudo non è che non riguardi e noti,	1-4-8
ed a nome tutt'oggi invan ti chiamo.	3-6-8
Or solverò de la vendetta i voti	1-4-8
co 'l tuo capo al mio nume. <i>Omai facciamo</i>	3-6-8
di valor, di furor qui paragone,	3-6-7
tu nemico d'Armida ed io campione. –	1-3-6-8

Sia, soprattutto, in 7; nelle versioni cataforiche, tendenzialmente meno diffuse<sup>441</sup>:

XII 69	
D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,	2-4-6-8
come a' gigli sarian miste viole,	3-6-7
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso	2-4-6-8
sembra per la pietate il cielo e 'l sole;	1-6-8
e la man nuda e fredda alzando verso	3-4-6-8
il cavaliere in vece di parole	4-6
<i>gli dà pegno di pace.</i> In questa forma	2-3-6-7
passa la bella donna, e par che dorma.	1-4-6-8

e anche in quelle anaforiche, decisamente molto frequenti<sup>442</sup>:

IX 12	
Grida il guerrier, levando al ciel la mano:	1-4-6-8
– O tu, che furor tanto al cor m'irriti	1-5-6-8

<sup>441</sup> Vedi anche IX 93: “L'error, la crudeltà, la tema, il lutto, / van d'intorno scorrendo, e in varia imago / vincitrice la Morte errar per tutto / vedresti ed ondeggiar di sangue un lago. / Già con parte de' suoi s'era condotto / fuor d'una porta il re, quasi presago / di fortunoso evento; e quindi d'alto / mirava il pian soggetto e 'l dubbio assalto”.

<sup>442</sup> Cfr. X 63, XV 46 o XVII 24, che riporto per esteso: “Gli Etiòpi di Mèroe indi seguirono: / Mèroe, che quindi il Nilo isola face / ed Astrabora quinci, il cui gran giro / è di tre regni e di due fé capace. / Li conducea Canario ed Assimiro, / re l'uno e l'altro e di Macon seguace / e tributario al Califé; ma tenne / santa credenza il terzo e qui non venne.”

(ned uom sei già, se ben semiante umano	2-4-6-8
mostrasti), ecco io ti seguio ove m'inviti.	2-3-6-7
Verrò, farò là monti ov'ora è piano,	2-4-6-8
monti d'uomini estinti e di feriti,	1-3-6
<i>farò fiumi di sangue</i> . Or tu sia meco,	2-3-6-8
e tratta l'armi mie per l'aer cieco. –	2-4-6-8
X 64	
Apprestar su l'erbetta, ov'è più densa	3-6-8
l'ombra e vicino al suon de l'acque chiare,	1-4-6-8
fece di sculti vasi altera mensa	1-4-6-8
e ricca di vivande elette e care.	2-6-8
Era qui ciò ch'ogni stagion dispensa,	1-3-4-8
ciò che dona la terra o manda il mare,	1-3-6-8
<i>ciò che l'arte condisce</i> ; e cento belle	1-3-6-8
servivano al convito accorte ancelle.	2-6-8

Tre sole osservazioni, molto rapide. Innanzitutto, le ultime due ottave presentano in coincidenza dello smottamento una sequenza marcata, in questi casi un'anafora, e il membro disposto in avvio di 7 è sempre l'ultimo componente della serie, il culmine: l'espansione è dunque inattesa, non percepita come necessaria al termine del terzo distico, ma l'effetto di straniamento melodico risulta amplificato dal compattamento conferito dalla struttura retorica-mente connotata. In secondo luogo, mi piace segnalare l'ottava XII 69 poiché il distico finale è implicato in una diffusa riduzione fonico-allitterativa e timbrica (fenomeno piuttosto comune, come si potrà notare tenendo presenti i vari esempi fin qui proposti): inoltre la partizione interna agli ultimi due versi, abbinata appunto ad una serie di assonanze, finisce per far prevalere sul piano fonico la successione degli emistichi su quella degli endecasillabi, sì che l'ultima espansione paratattica e *par che dorma* sembra quasi una coda a una struttura compiuta. Evidentemente non è così, e anzi il passo si inserisce in una lunga tradizione di matrice classicistica sulla morte dell'amata<sup>443</sup>; in ogni caso ciò che conta ora è come uno smottamento anaforico, in una sequenza fondata sulla variazione tra *brevitas* e linee sintattiche più estese, possa agire profondamente sulla fisionomia intonativa del distico conclusivo.

E proprio l'obliterazione della riconoscibilità del distico finale, in fondo, è la principale caratteristica di queste ottave, la cui gran parte prevede la complicazione del distico proprio tra sesto e settimo verso: Tasso adotta ogni strumento, come visto, per ridurre il più possibile l'inevitabile ripetizione della coppia baciata, sentita come limite metrico, e senz'altro, con la rottura della reiterazione del modulo del distico proprio a cavallo del cambio dello schema di rime, gli smottamenti concorrono in modo assai deciso a tale scopo.

<sup>443</sup> Cfr. Tomasi 2009, p. 782.

Un'ultima categoria necessita di una pur rapida presentazione, ed è quella in cui l'effetto di stacco imposto dalla pausa sintattica che accompagna lo smottamento sia contrappuntato (ulteriormente, se si tiene presente che già lo smottamento è una forma di contrasto dell'autonomia regolare dell'unità distico) da una ripresa lessicale, generalmente in forma di anadiplosi: "la figura [...] *svolge* nel contempo un ruolo di cerniera sul piano sintattico, dove alla gerarchia degli enunciati su base logica (e dunque ipotattica) si sostituisce un sistema connettivo fondato sulla giustapposizione e sul rilancio"<sup>444</sup>. L'effetto di 'legato', di rilancio e continuità, costituisce dunque un movimento dinamizzante che agisce su un fenomeno di sommovimento e complicazione (di asimmetrizzazione) della regolare sequenza metrica e intonativa dei distici, amplificando come detto il tessuto contrappuntistico della struttura formale della stanza; esempi sono piuttosto frequenti<sup>445</sup>:

IV 62

Per questi piedi ond' i superbi e gli empi	2-4-8
calchi, per questa man che 'l dritto aita,	1-4-6-8
per l'alte tue vittorie, e per que' tèmpi	2-4-6
sacri cui désti e cui dar cerchi aita,	1-4-7-8
il mio desir, tu che puoi solo, adempi	2-4-8
e in un co 'l regno a me serbi la vita	2-4-6-7
la tua pietà; ma pietà nulla giove,	2-4-7-8
s'anco te il dritto e la ragion non move.	1-3-4-8

XIII 36

Né sotto l'arme già sentir gli parve	2-4-6-8
caldo o fervor come di foco intenso;	1-4-5-8
ma pur, se fosser vere fiamme o larve,	2-4-6-8
mal poté giudicar sì tosto il senso,	1-3-6-8
perché repente a pena tocco sparve	2-4-6-8
quel simulacro, e giunse un nuvol denso	1-4-6-8
<i>che portò notte e verno</i> ; e 'l <u>verno</u> ancora	3-4-6-8
e l'ombra dileguossi in picciol ora.	2-6-8

Chiudo il paragrafo con un ultimo esempio, molto interessante per il modo in cui tutto è costantemente complicato e sempre interpretabile diversamente, sul piano strutturale, a se-

<sup>444</sup> Soldani 1999, p. 139.

<sup>445</sup> Oltre a quelli proposti a testo, cfr. anche VIII 69, IX 70, XIII 28 o XVII 71, che propongo per esteso: "Contra il gran fiume ch'in diluvio ondeggia / muniasi, e quindi la città sorgea / che ne' futuri secoli la reggia / de' magnanimi Estensi esser dovea. / Par che rompa gli Alani e che si veggia / contra Odoacro aver fortuna rea, / e morir per l'Italia: oh nobil morte, / che de l'onor paterno il fa consorte!"

conda della prospettiva che si adotti; caso davvero significativo di quanto l'apparente staticità della stanza tassiana sia il frutto di una serie incessante di tensioni dinamiche<sup>446</sup>:

XII 62	
Torna l'ira ne' cori, e li trasporta,	1-3-6
benché debili in guerra. Oh fera pugna,	2-3-6-8
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,	2-4-6-8
ove, in vece, d'entrambi il furor pugna!	1-3-6-9
Oh che sanguigna e spaziosa porta	1-4-8
fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna,	1-2-4-6-8
ne l'arme e ne le carni! e se la vita	2-6
non esce, sdegno tienla al petto unita.	2-4-6-8

### 3.10. Ottave aperte: sovraincarature

“La maggior parte delle stanze tassiane adotta sistematicamente questo duplice sistema di ‘frammentazione dell’unitario’ e ‘aggregazione del molteplice’”, creando di fatto “un’ottava intarsiata o modulare”<sup>447</sup>, in cui il distico, l’unità minima, vede compattata la propria autonomia e al contempo viene combinato variamente in sequenze sintatticamente continue ma segmentate, costantemente e rigidamente scandite – appunto – in distici. Ciò fa sì che, come ho appena mostrato, anche un lieve smottamento, una lieve increspatura nella cadenza regolare della successione dei distici, può essere immediatamente percepito come una sottile forma di contestazione, di sommovimento dialettico e dinamico della regolare compattezza del distico stesso e della sua attesa melodia. Ferretti ha intelligentemente riscontrato un rapporto di stretta analogia tra la costruzione della stanza e l’organizzazione narrativa, di taglio strenuamente aristotelico e anch’essa intarsiata, in cui convivono “la scomposizione del racconto in una varietà di sequenze discrete e la ricomposizione di tali sequenze in sequenze superiori, la più evidente delle quali è l’unità di misura-canto”<sup>448</sup>: andando a ricercare anali-

<sup>446</sup> “In un’ottava particolarmente intensa e ritmicamente e sintatticamente sincopata, percepiamo nitidamente il fluire del sangue, quasi sentiamo l’acre odore delle carni trafitte dei guerrieri che spinti da un cieco furore mettono l’arte della guerra in bando e lottano per la distruzione del (creduto) nemico, vincendo con la ferocia («Oh *fera pugna*», XII, 62, 2) la debolezza che ormai si impadronisce dei loro corpi esangui ed esausti. È questo il momento culminante del duello, la fase più atroce e cruenta, anche nella rappresentazione tassiana che riannoda le fila di tutti i motivi legati alle armi, alla guerra e alla morte e pare dimentica qui per un momento di ogni sottinteso erotico (come era accaduto nelle ottave precedenti) e d’ogni illuminazione spirituale (come accadrà in quelle seguenti)”, Grosser 2004, pp. 173-74.

<sup>447</sup> Ferretti 2010, p. 227.

<sup>448</sup> Ivi, p. 230.

tamente delle possibili partizioni narrative, ci si rende conto che “le sequenze e le sottosequenze si moltiplicano a dismisura e si aggregano in modo tale, che ad ogni analisi tendono ad apparire diverse, dando luogo a gerarchie interne abbastanza variabili”<sup>449</sup>. Su alcuni di questi punti tornerò più avanti, in questo paragrafo e nel successivo; per ora, però, mi pare interessante notare come da un lato l’intarsio nella costruzione narrativa, ovvero la presenza di microsequenze diegetiche di varia estensione variamente combinate, e dall’altro la più volte riscontrata strategia di indebolimento della riconoscibilità ritmico-melodica del distico finale, con la sua funzione di sigillo di unità melodiche e narrative di eguale durata, possano in qualche modo autorizzare l’attesa di una massiccia presenza, nella *Liberata*, di ottave aperte e di sovrainarcature<sup>450</sup>.

Prima di verificare se vi sia una reale discrepanza nella frequenza del fenomeno tra Tasso e i predecessori, mi pare chiaro che la questione in gioco in quest’ambito è il “compromesso tra forma aperta e forma chiusa”<sup>451</sup> costitutivo dell’ottava, ovvero la necessaria relazione dialettica, nella narrativa in ottave, tra continuità diegetica e discontinuità metrica, tra il dipanarsi di una vicenda lunga e incessante e le costanti, regolari pause imposte dal susseguirsi segmentato delle stanze. Nella tradizione italiana del poema in ottave tra Quattro e Cinquecento, Ariosto è stato il primo, come hanno osservato Blasucci e Praloran, a fare largo uso di ottave aperte, legate tra loro da una continuità sintattica e periodale, da un lato come strumento in grado di dar luogo a particolari effetti iconici<sup>452</sup>, dall’altro – soprattutto – come mezzo per variare i rapporti tra metro, sintassi e struttura argomentativa, sotto la spinta di un’ovvia maggiore consapevolezza formale rispetto ai modelli precedenti, e segnatamente sotto l’influsso di una strategia stilistica di tipo petrarchesco che innanzitutto porta all’adozione di una sintassi incredibilmente più articolata e a un’intensificazione della complessità della struttura del periodo, che dunque talvolta necessita il superamento dei margini dell’ottava. Ariosto insomma stabilizza un modello di stanza e poi, su questa base, interviene sull’orizzonte d’attesa metrico-intonazionale che prevede una chiusura sintattica, un riposo in

---

<sup>449</sup> Ivi, p. 231.

<sup>450</sup> Adotto il termine ‘sovrainarcatura’ per convenzione, per quanto di fatto non si tratti davvero di *enjambements* tra ottave, eccezion fatta per uno, forse due esempi, in cui vi è una inarcatura sintattica di grado molto debole, convenzionale nella *koiné* petrarchista e connessa a una strategia di *periodar lungo* e *senso che sta largamente sospeso*, appunto di segno petrarchesco e dellacasiano, che difficilmente in un segmento metrico continuo verrebbe percepito come *enjambement*. La frase è sintatticamente continua oltre il confine tra stanze, ma normalmente – come vedremo – non c’è alterazione dei consueti rapporti sintattici tra i distici, se non ovviamente la macroscopica eversione del fatto che solitamente il distico finale corrisponde alla fine di una campata sintattica e del microsegmento narrativo connesso alla stanza. Cfr. in ogni caso Praloran 1988, pp. 175 e segg.

<sup>451</sup> Mengaldo 2001, p. 24.

<sup>452</sup> Sul modello dei casi più eclatanti boiardeschi: celebre ad esempio è il passo di ‘Rocca Crudele’: “Prese Rinaldo un smisurato salto // e gionse al travo. Con la man...”, *OI*, I ix, 11-12.

coincidenza con il distico finale: “rispetto ai precedenti poeti in ottave, e anche allo stesso autore della *Liberata*, l’Ariosto fece indubbiamente maggior uso di coppie o di serie di ottave legate [...] ciò fu proprio dovuto a quel preliminare lavoro di assodamento dell’ottava come organismo regolare”<sup>453</sup>.

L’adozione tassiana della struttura dell’ottava ariostesca, proprio in quanto “organismo regolare”, e del suo corredo formale fa sì che in realtà la proporzione di ottave aperte sia analoga nei due maggiori poemi cinquecenteschi: secondo le mie rilevazioni, fatte su misure omogenee (l’intera *Liberata*; i primi 20 canti del *Furioso*), siamo attorno al 6% di sovraincarnature sul totale dei passaggi tra ottave in entrambe le opere<sup>454</sup>. Come mostrerò, però, a mutare (lievemente ma in modo comunque notevole) sono non tanto i numeri, né le possibili distinzioni tipologiche, quanto piuttosto le funzioni tematiche e le specializzazioni narrative: nel *Furioso* “nelle sequenze dialogiche o in quelle di racconto sommario (spesso le due condizioni coincidono perché il discorso diretto è un’occasione per un racconto analettico sommario) ci sembra di poter notare un’attenuazione di quella saldezza dell’ottava sempre rilevabile invece in momenti narrativi molto intensi in cui si rappresentano ad esempio azioni eroiche e dunque fortemente pragmatiche”<sup>455</sup>, per quanto anche “nel racconto vero e proprio, nel racconto ‘scenico’ [...] Ariosto gioca, creando effetti simili a quelli della cadenza d’inganno in musica, cioè una soluzione armonica, che pur essendo ricca di segnali che fanno prevedere un ritorno alla tonica, all’ultimo momento poi rilancia il discorso in avanti”<sup>456</sup>. In Tasso, le ottave con sovraincarnature in narrazioni sceniche, in contesti di progressione del racconto relativamente ‘neutrali’, sono davvero assai limitate. Rispetto all’uso ariostesco delle aperture d’ottava, infatti, mi pare che l’aumento, nella *Liberata*, delle situazioni narrative più propense ad un innalzamento complessivo dello stile, più tragico, più oratoriamente teso implichi l’aumento dei contesti più naturalmente inclini ad ospitare una apertura dell’ottava secondo le esigenze logico-argomentative: da un lato dunque i discorsi diretti e le similitudini lunghe, dall’altro i racconti sommari, tutte situazioni comunque marcate e caratterizzate da effetti espressivi orientati di volta in volta all’enfasi, ad una costruzione simmetrica o asimmetrica in sequenze narrative più ampie della singola ottava, alla variazione dell’orizzonte di attesa metrico-intonazionale, all’alterazione dell’estensione dei singoli microsegmenti diegetici. Un contesto che tende ad attrarre un certo aggravamento stilistico è senz’altro quello liturgico, di preghiera, oppure di intervento diretto delle forze angeliche; ottave aperte si danno anche in queste situazioni, se pure in quantità limitata, e propongo qui due dei pochissimi esempi, perché mi consentono di presentare le principali varianti possibili da un punto di vista struttu-

---

<sup>453</sup> Blasucci 1969, p. 107.

<sup>454</sup> Nello specifico, 6,1% in Tasso e 6,7% in Ariosto: come si vede, i dati sono molto vicini.

<sup>455</sup> Praloran 2009, p. 207.

<sup>456</sup> Ivi, p. 191.

rale, quella cataforica e quella anaforica<sup>457</sup>, corrispondenti rispettivamente ad aperture attese ed inattese. Un primo caso, notevole anche per l'effetto di differimento funzionale ed enfatico con cui viene ritardato il culmine dell'episodio, è tratto dal decimo canto (X 73-74):

Pieno di Dio, rapto dal zelo, a canto	1-4-5-8
a l'angeliche menti ei si conduce;	3-6
gli si svela il futuro, e ne l'eterna	3-6
serie de gli anni e de l'età s'interna,	1-4-8
e la bocca sciogliendo in maggior suono	3-6-9
scopre le cose altrui ch'indi verranno.	1-4-6-7
Tutti conversi a le sembianze, al tuono	1-4-8
de l'insolita voce attenti stanno.	3-6-8
– Vive – dice – Rinaldo, e l'altre sono	1-3-6-8
arti e bugie di femminile inganno.	1-4-8

In questo passaggio, il tipo di apertura tra le ottave è senz'altro anaforico: si tratta di un "discorso intonazionalmente continuo, ma che appare così solo in un secondo momento [...] noi ci prepariamo, nell'intonazione, a una transizione discorsiva parallela a quella metrica e invece non è così, ma cogliamo questa asimmetria solo all'inizio dell'ottava successiva"<sup>458</sup>. Da un punto di vista melodico e di relazione tra metro, sintassi e struttura del discorso, dunque, domina un senso di ambiguità nell'organizzazione della frase: il lettore si aspetta, naturalmente, che Piero riferisca qualcosa del futuro che *gli si svela*, ma non che la frase prosegua ancora per un ulteriore distico, rompendo così l'armonia e la funzione tipica di chiusura del distico finale – funzione che appunto appare tale fino al momento in cui non si passa nella lettura all'ottava successiva. Da un punto di vista di costruzione del racconto, l'effetto indotto da tale ambiguità e dall'intonazione sospensiva è di dilazione e differimento del momento atteso, ovvero appunto il disvelamento della vera sorte di Rinaldo; effetto amplificato ulteriormente dal secondo distico dell'ottava 74, che ribatte sul tasto dell'attesa e rispecchia l'atteggiamento dello stuolo cristiano su quello del lettore (*Tutti conversi a le sembianze, al tuono / de l'insolita voce attenti stanno*).

Di tipo cataforico, invece, è la sovrainarcatura che lega due ottave di preghiera della madre di Clorinda, riportate da Arsete in XII 26-27:

<sup>457</sup> La terminologia è ancora quella di Soldani 2009, da me già adottata nel paragrafo precedente dedicato alle ottave con smottamento; alle relazioni tra ottave la distinzione è stata applicata proficuamente da Praloran 2009, in part. pp. 207-22.

<sup>458</sup> Praloran 2009, p. 208.

Levò alfin gli occhi, e disse: – O Dio, che scerni	2-4-6-8
l'opre più occulte, e nel mio cor t'interni,	1-4-8
s'immacolato è questo cor, s'intatte	4-6-8
son queste membra e 'l marital mio letto,	1-2-4-8
per me non prego, che mille altre ho fatte	2-4-8
malvagità: son vile al tuo cospetto;	4-6
salva il parto innocente, al qual il latte	1-3-6-8
nega la madre del materno petto.	1-4-8

Questa è un'ottava "sospesa, in cui l'integrazione della successiva è postulata dalla stessa impostazione della precedente"<sup>459</sup>, per cui viene a cadere l'effetto di ambiguità della tipologia precedente, poiché è la struttura sintattica delle prima ottava a non essere autonoma e compiuta, lasciando prevedere ed anzi richiedendo fluidità e continuità elocutiva. Il grado minore di rottura dell'orizzonte di attesa intonazionale rispetto ai casi anaforici non impedisce naturalmente a Tasso di sfruttarne le potenzialità patetiche nell'ambito della costruzione dell'episodio, anche in questo caso con il differimento (questa volta, però, presupposto dalla struttura sintattica vocativa che chiude la prima ottava) della richiesta che la donna deve fare a Dio, richiesta che arriverà solo nella seconda quartina dell'ottava 27.

Prima di affrontare alcune dei contesti narrativi sopra descritti, segnalo come una situazione testuale in cui spesseggiano le ottave aperte, in modo inusuale rispetto ad Ariosto, sono i duelli, i combattimenti, tra i momenti eroici più marcati – e proprio per questo, forse, ovvero per la diffusa tendenza alla riduzione ironica dei "segni di intensificazione canonici"<sup>460</sup> nella rappresentazione dei combattimenti, soprattutto in quelli non decisivi, nel *Furioso* le diverse rappresentazioni tendevano a travalicare di rado la misura dell'ottava, che ne ritmava regolarmente lo sviluppo. Nella *Liberata* tale configurazione può avere diverse declinazioni di tipo funzionale; si veda un primo esempio:

#### IX 69-70

<sup>459</sup> Blasucci 1969, p. 109.

<sup>460</sup> Praloran 1999, p. 112; l'intero capitolo dedicato a *La rappresentazione dei duelli singolari* (pp. 77-126) nella tradizione epica è fondamentale per la delineazione di modi e funzioni in cui il combattimento tra gli eroi è declinato, in particolar modo per Boiardo e Ariosto; e certamente sarebbe assai interessante aggiungervi un capitolo di argomento tassiano, cosa che qui non è possibile fare (comunque cfr. ad es. Erspamer 1982, in part. pp. 181-200). Per alcune delle osservazioni che farò oltre, cfr. pp. 125-26: "Ariosto distingue moltissimo i duelli decisivi e dunque mortali dai duelli che non lo sono: nei secondi prevale il gusto per la citazione parodica e per il gioco letterario, prevale l'ironia; nei primi invece l'elemento drammatico è decisivo ed è realizzato caricando i duelli di valori ideologici, facendo convergere sugli scontri un forte nucleo di immedesimazione", e vedi anche le considerazioni offerte in Praloran 2003.

La destra di Gerniero, onde ferita	2-6-7
ella fu già, manda recisa al piano:	1-4-5-8
tratta anco il ferro, e con tremanti dita	1-4-8
semiviva nel suol guizza la mano.	3-6-7
Coda di serpe è tal, ch'indi partita	1-4-6-7
cerca d'unirsi al suo principio invano.	1-4-8
Così mal concio la guerriera il lassa,	2-4-8
poi si volge ad Achille e 'l ferro abbassa,	1-3-6-8
e tra 'l collo e la nuca il colpo assesta;	3-6-8
e tronchi i nervi e 'l gorgozzuol reciso,	2-4-8
gio rotando a cader prima la testa,	1-3-6-7
prima bruttò di polve immonda il viso,	1-4-6-8
che giù cadesse il tronco; il tronco resta	2-4-6-8
(miserabile mostro) in sella assiso,	3-6-8
ma libero del fren con mille rote	2-6-8
calcitrando il destrier da sé lo scote.	3-6-8

Il legame tra le ottave di segno anaforico acquista senz'altro un netto valore iconico, di rilancio nella rappresentazione delle frenetiche azioni di Clorinda impegnata nel combattimento, ma non dev'essere sottovalutata l'evidente volontà di imporre una *variatio* nell'organizzazione dei micro-segmenti narrativi rispetto alle attese: il terzo distico dell'ottava 69, infatti, ospita una similitudine breve, di commento, con un netto piglio conclusivo, e normalmente la si attenderebbe nel distico finale, a chiusura del segmento culminante nel colpo mirabile dell'eroina. In verità, qui questa sezione è contratta nei primi tre distici, e la coppia finale sposta il focus sul nuovo obiettivo di Clorinda, Achille: e che narrativamente questi versi siano legati all'ottava successiva è dato sottolineato, oltre che dalla sovraincaratura, dall'isoritmia tra i due versi a contatto, che hanno anche la medesima struttura della chiusa (*e 'l ferro abbassa... il colpo assesta*). Si noti anche come il verso di rilancio, aperto dalla coordinazione, sia logicamente connesso a quanto lo precede e autonomo sintatticamente, tant'è che i versi successivi vedono un cambio del soggetto, con uno slittamento verso l'effetto del colpo: la concitazione del passo è confermata dall'andamento dell'ottava 70, fitta di riprese interne che marcano l'indugio sull'immagine orrorosa e con uno smottamento sensibile al v. 5. L'investimento stilistico tassiano nella costruzione delle due ottave è testimonia-

to, poi, dalla serie di riferimenti intertestuali ovidiani ed omerici che ne nobilitano l'incedere<sup>461</sup>.

Un diverso esempio è tratto dal canto VII, che è peraltro quello col maggior numero di sovraincarature, ben 16; scelgo un passaggio limitato e tutto sommato convenzionale (riporto qui solo i versi implicati nello stesso periodo; alla convenzionalità del brano concorrono scelte lessicali quali quella, del tutto canonica, della formula tradizionale *il destrier punge*), caratterizzato da una puntuale scomposizione successiva di ogni gesto:

VII 95-96	
Mentre egli dubbio stassi, Argante lancia	2-4-6-8
il pomo e l'else a la nemica guancia,	2-4-8
e in quel tempo medesmo il destrier punge	3-6-9
e per venirne a lotta oltra si caccia.	4-6-7
La percossa lanciata a l'elmo giunge...	3-6-8

L'effetto di rilancio della narrazione è abbastanza evidente anche in questa successione anaforica: lo spazio tra le ottave pare assecondare l'esitazione di Raimondo, esitazione certo non condivisa da Argante che gli si scaglia contro, gettandogli addosso quel che resta della spada distrutta e sferzando il cavallo. L'esplicita simultaneità dei gesti, divisi dalla separazione tra le stanze, è resa anche stilisticamente, da un lato dalla riduzione fonica delle rime coinvolte (-ancia, - unge, -accia), dall'altro dalla ripresa in polittoto *lancia / lanciata*, questo termine significativamente dislocato nella frase successiva, a voler testimoniare davvero il *continuum* dell'azione: anzi, la ripresa qui pare fungere in qualche modo da perno retorico per il movimento dell'inquadratura, per cui mi piace notare come l'apertura d'ottava possa fungere da strumento di montaggio scenico, di variazione della congiuntura delle sequenze narrative che compongono la rappresentazione del duello.

Le similitudini 'lunghe' tassiane, ovvero nei termini tassiani le "comparazioni"<sup>462</sup>, figure certo assai tipiche dello stile magnifico e terreno privilegiato di esercizio letterario nell'intera tradizione epica, travalicano abitualmente il confine tra le stanze, e di solito la divisione degli spazi tra figurante e figurato non pare distinguersi dalle forme della tradizione: il comparante occupa la prima ottava, il comparato una porzione variabile della seconda, ma sempre scan-

---

<sup>461</sup> Cfr. Tomasi 2009, pp. 606-607; la similitudine ai vv. 69, 5-6 riprende l'immagine ovidiana di *Met.* VI, 559-560, mentre la decapitazione di Achille, per quanto sia *topos* epico, rimanda direttamente ad Omero, *Il.* X 455-457 e XIV, 465-468. Cfr. comunque Gigliucci 2005, p. 216 e segg., e il repertorio di Bettin 2006, pp. 1457-541.

<sup>462</sup> Le similitudini "si fanno dalle metafore con l'aggiunta solo di una di queste particelle: *come, quasi, in guisa* e simili. Comparazione diventa l'immagine tratta in più lungo giro e in più membri", *DAP*, p. 398.

dita per distici, da uno a tutti e quattro. Un primo esempio, relativamente usuale, può esser tratto dal penultimo canto (XIX, 47-48):

Come pastor, quando <i>fremendo</i> intorno	1-4-5-8
il vento e i tuoni e balenando i lampi	2-4-8
vede oscurar di mille nubi il giorno,	1-4-6-8
ritrae le greggie da gli aperti campi,	2-4-8
e sollecito cerca alcun soggiorno	3-6-8
ove l'ira del <i>ciel</i> sicuro scampi,	1-3-6-8
ei co 'l grido indirizzando e con la verga	1-3-6
le mandre inanti, a gli <i>ultimi</i> s'atterga;	2-4-6
così il pagan, che già venir sentia	2-4-6-8
l'irreparabil turbo e la tempesta	4-6
che di <i>fremiti</i> orrendi il <i>ciel</i> feria	3-6-8
d'arme ingombrando e quella parte e questa,	1-4-6-8
le custodite genti inanzi in via	4-6-8
ne la gran torre, ed egli <i>ultimo</i> resta:	4-6-7
<i>ultimo</i> parte, e si cede al periglio	1-4-6-7
ch'audace appare in provido consiglio.	2-4-6

La similitudine si svolge su entrambe le ottave, con l'estensione fino alla fine della seconda ottava dello spazio dedicato al comparato marcata dalla ripresa di *ultimo* nei due distici finali (con ulteriore, determinante anadiplosi in 48, 6-7, che include nel giro del paragone anche il distico finale, di commento, che pure non ha un corrispettivo nell'ottava precedente; e si notino anche la ripresa del verbo *fremere* e di *ciel* tra le due ottave); la sovraincaratura è di tipo cataforico, dato che è ampiamente attesa nella sua struttura convenzionale: *come pastor... così il pagan*. Spicca il gioco virtuosistico di variazione sul tema della tempesta, che ha valore referenziale nel comparante e metaforico nel comparato, con i *verba sentiendi* diversificati (*vede oscurar... venir sentia*).

Propongo ora un esempio piuttosto esteso ma assai significativo dello spirito simmetrico e intimamente manieristico con cui Tasso talora dispone e varia gli elementi del suo discorso, sfruttando le diverse modulazioni offerte da una sovraincaratura cataforica o anaforica; siamo nel XIII canto, il *novello ordin di cose* (73, 8) annunciato da Dio si manifesta con l'avvento della pioggia, e queste sono le quattro ottave (75-79) con cui il narratore ne presenta gli effetti immediati, con due similitudini da due ottave ciascuna:

Come talor ne la stagione estiva,	1-4-8
-----------------------------------	-------

se dal ciel pioggia desiata scende,	3-4-8
stuol d'anitre loquaci in secca riva	1-2-6-8
con rauco mormorar lieto l'attende,	2-6-7
e spiega l'ali al freddo umor, né schiva	2-4-6-8
alcuna di bagnarsi in lui si rende,	2-6-8
e là 've in maggior fondo ei si raccoglie,	2-6-7
si tuffa e spegne l'assetata voglia;	2-4-8
così gridando, la cadente piova	2-4-8
che la destra del Ciel pietosa versa,	3-6-8
lieti salutan questi; a ciascun giova	1-4-6-9
la chioma averne non che il manto aspersa:	2-4-8
chi bee ne' vetri e chi ne gli elmi a prova,	2-4-6-8
chi tien la man ne la fresca onda immersa,	2-4-7-8
chi se ne spruzza il volto e chi le tempie,	1-4-6-8
chi scaltro a miglior uso i vasi n'empie.	2-6-8
Né pur l'umana gente or si rallegra	2-4-6-7
e dei suoi danni a ristorar si viene,	4-8
ma la terra, che dianzi afflitta ed egra	3-6-8
di fessure le membra avea ripiene,	3-6-8
la pioggia in sé raccoglie e si rintegra,	2-4-6
e la comparte a le più interne vene,	4-8
e largamente i nutritivi umori	4-8
a le piante ministra, a l'erbe, a i fiori;	3-6-8
ed inferma somiglia a cui vitale	3-6-8
succo le interne parti arse rinfresca,	1-4-6-7
e disgombrando la cagion del male,	4-8
a cui le membra sue fur cibo ed esca,	2-4-6-8
la rinfranca e ristora e rende quale	3-6-8
fu ne la sua stagion più verde e fresca;	1-4-6-8
tal ch'obliando i suoi passati affanni	1-4-8
le ghirlande ripiglia e i lieti panni.	3-6-8

Non mi soffermo sulla struttura sintattica delle quattro ottave, che, per quanto “il linguaggio non *sia* alimentato da ispirazione diretta, e *appaia* forzato verso l’ornamentale”<sup>463</sup>, certo sono

---

<sup>463</sup> Chiappelli 1982, p. 564. Di diverso parere sembra essere Raimondi 1980, pp. 139-140: “illuminato dalla similitudine delle *anitre loquaci* e dai suoi valori di animalità positiva, che pare qualcosa di più di un abile fregio retori-

esemplari perfetti di *periodar lungo* e magnificenza stilistica (si notino, pur nella continuità sintattica, la regolare successione di distici autonomi e l'ampio respiro ipotattico con cui si snoda il periodo, e al contempo lo smottamento in 76, 3 e le frequenti inarcature, sintattiche e infrasingmatiche); segnalo come la due comparazioni che si susseguono vedono disporsi in un raffinato gioco di parallelismi in contrappunto gli elementi tematici coinvolti, con la successione di comparante naturale / comparato umano / comparato naturale / comparante umano. L'effetto allegorico è molto prezioso, e l'orchestrazione rispecchia una sorta di collettiva rinascita, di simbolico comune destino di uomo e natura, per cui l'intervento divino costituisce davvero il sigillo della rinnovata speranza per l'esercito cristiano e per l'intero orizzonte dell'esistente. Anche dal punto di vista dell'articolazione del contenuto in occasione delle sovrainarcature bisogna rilevare la variazione, valida a maggior ragione in una struttura parallelistica così ravvicinata: il primo passaggio è cataforico, con il nesso comparativo ampiamente atteso, se pure differito fino alla seconda ottava; il secondo passaggio invece è inaspettatamente anaforico, siglato come al solito in questi casi dalla congiunzione coordinante, e introduce una comparazione inattesa per tutta la durata dell'ottava 78, sì che una delle pochissime occasioni nel poema in cui si rovesci l'ordine usuale 'comparante > comparato' impone che la struttura si chiarisca solo con l'avvento del *somiglia* di 79, 1, che illumina dal fondo l'intera complessità della costruzione. Segnalo anche l'isoritmia degli endecasillabi 'di confine' (75, 8 e 76, 1; 77, 8 e 78, 1), isoritmia che contribuisce a corroborare l'effetto di 'legato' e di continuità logica delle due ottave.

Una struttura chiastica ma internamente asimmetrica informa invece la doppia similitudine di XI 84-85, di estensione ridotta rispetto alle misure dell'ottava ed anch'essa costruita su una sovrainarcatura cataforica:

Ma <i>qual nave</i> talor ch'a vele piene	3-6-8
corre il mar procelloso e l'onde sprezza,	1-3-6-8
poscia in vista del porto o su l'arene	1-3-6
o su i fallaci scogli un fianco spezza;	4-6-8
<i>o qual destrier</i> passa le dubbie strade	2-4-5-8
e presso al dolce albergo incespa e cade;	2-4-6-8
<i>tal</i> inciampa la torre, e <i>tal</i> da quella	1-3-6-8
parte che volse a l'impeto de' sassi	1-4-6
frange due rote debili, sì ch'ella	1-4-6
ruinosa pendendo arresta i passi.	3-6-8

---

co, il primo effetto della *piova* si registra nell'alacrità di una folla che accorre, nello stupore domestico dei suoi riti quotidiani che riprendono, nell'ansia della sopravvivenza".

Evidentemente l'effetto di pausa intonazionale imposto dal passaggio di ottava è temperato dalla continuità sintattica, che lega i due comparanti all'immagine coerentemente sdoppiata della torre periclitante. Il paragone disposto sulle due ottave, in proporzioni internamente variare, dimostra bene come la sovraincaratura cataforica non mini la continuità elocutiva del discorso, che è sottoposto come a un singhiozzo melodico (accentuato dal lieve contrasto ritmico in attacco della seconda ottava, con l'endecasillabo anapestico con forte pausa di 6<sup>a</sup> e rilancio con ripresa e forte *enjambement* infrasintagmatico) ma si risolve immediatamente con l'esposizione del comparato, in quanto inserito in una forma di prolessi della subordinata affatto implicita nella pur ampia costruzione sintattica.

Come le similitudini, anche le sequenze dialogiche sono frequentemente popolate da ottave aperte, che siano in grado di assecondare con una certa libertà le esigenze espressive, che siano legate a slancio o enfasi oratoria o ad un'orchestrazione varia e complessa del discorso. Il primo personaggio a prendere la parola nel poema, esclusi Dio e l'arcangelo Gabriele, non può che essere Goffredo di Buglione, con un discorso che "si muove tra gusto tecnico-oratorio e gusto decorativo-teatrale (di una positiva teatralità, in quanto manifestazione di un vagheggiamento di gesti solenni, di cadenze adorne, di forme decorose)"<sup>464</sup>:

I 21-22

– Guerrier di Dio, ch'a ristorar i danni	2-4-8
de la sua fede il Re del Cielo elesse,	4-6-8
e securi fra l'arme e fra gl'inganni	3-6
de la terra e del mar vi scòrse e resse,	3-6-8
sì ch'abbiam tante e tante in sì pochi anni	1-3-4-6-8
ribellanti provincie a lui sommesse,	3-6-8
e fra le genti debellate e dome	4-8
stese l'insegne sue vittrici e 'l nome,	1-4-6-9
già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido	1-4-6-8
nativo noi (se 'l creder mio non erra),	2-4-6-8
né la vita esponemmo al mare infido	1-3-6-8
ed a i perigli di lontana guerra,	4-8
per acquistar di breve suono un grido	4-6-8
vulgare e posseder barbara terra,	2-6-7
ché proposto ci avremmo angusto e scarso	3-6-8
premio, e in danno de l'alme il sangue sparso.	1-3-6-8

<sup>464</sup> Getto 1968, p. 13.

Il periodo prosegue lineare per ben due ottave, e la struttura dell'orazione è senz'altro elegante e cadenzata; la prima ottava costituisce di fatto l'espansione del vocativo iniziale, differito dal verbo della principale (*non lasciammo*) per l'interposizione di una subordinata relativa di primo grado, una coordinata alla relativa, una subordinata consecutiva di secondo grado e una coordinata alla consecutiva; ogni proposizione, si noti, è rigorosamente racchiusa nella misura del distico. Questa espansione ipotattica, generalmente inusuale per Tasso, come visto, prelude ad una sovraincaturatura evidentemente cataforica, risolta immediatamente (il verbo compare in avvio di stanza) e poi ancora sviluppata in un nuovo fronte ipotattico, anch'esso scandito dalla misura dei distici. La cataforicità del nesso che lega le due ottave ha un effetto melodico di pausa moderata che, pur non cogliendo certo di sorpresa, rallenta l'intonazione e conferisce una notevole enfasi sulla soluzione e il rilancio del discorso di Goffredo, che finalmente arriva al punto, per così dire, snocciola gli argomenti 'antiromanzeschi' e "segna i limiti dell'impresa cortese-cavalleresca dal punto di vista che gli compete, che è quello dell'epica cristiana"<sup>465</sup>. Annoto che la medesima strategia argomentativa, legata all'opposizione all'erranza e alle lusinghe della gloria personale, ritorna nuovamente nelle parole di Goffredo nella replica all'affetatissimo discorso di Alete nel canto II; le ottave 84-85, che riporto ma su cui non mi soffermo ulteriormente, costituiscono un'espansione enfatica dello stesso nucleo tematico (ovvero la volontà di Dio cui l'intera impresa è consacrata) e sono anch'esse legate da una sovraincaturatura, questa volta inattesa e segnata da una ripresa anaforica che, nell'enfasi complessiva, tende a obliterare la discontinuità metrico-intonativa (accentuata dal fatto che ogni distico è chiuso dal punto e virgola, dunque da una pausa sintattica più marcata) sotto il segno della continuità logico-sintattica e retorica. Il piglio enumerativo travalica dunque il confine dell'ottava<sup>466</sup>:

Questa ha noi mossi e questa ha noi condutti,	1-4-6-8
tratti d'ogni periglio e d'ogni impaccio;	1-3-6-8
questa fa piani i monti e i fiumi asciutti,	1-4-6-8

---

<sup>465</sup> Zatti 2005, p. 16.

<sup>466</sup> Differente, ma analogamente strutturato sulla ripetizione di nuclei sintattici equivalenti, è il discorso di Aladino in VI 14-16; il meccanismo è quello, tipico come vedremo, di espansione di un nucleo contenuto nel verso finale della prima ottava coinvolta, espansione costruita sull'iterazione di un costrutto sintattico (nell'esempio che segue, dunque, la prima sovraincaturatura è cataforica, la seconda anaforica): "Così gli disse, ed ei punto non bada: / – Va' – dice ad un araldo – or colà giuso, / ed al duce de' Franchi, udendo l'oste, / fa' queste mie non picciole proposte: // ch'un cavalier, che d'appiattarsi in questo / forte cinto di muri a sdegno prende, / brama di far con l'armi or manifesto / quanto la sua possanza oltra si stende; / e ch'a duello di venirne è presto / nel pian ch'è fra le mura e l'alte tende / per prova di valore, e che disfida / qual più de' Franchi in sua virtù si fida; // e che non solo è di pugnare accinto / e con uno e con duo del campo ostile, / ma dopo il terzo, il quarto accetta e 'l quinto, / sia di vulgare stirpe o di gentile: / dia, se vuol, la franchigia, e serva il vinto / al vincitor come di guerra è stile.–".

l'ardor toglie a la state, al verno il ghiaccio;	2-3-6-8
placa del mare i tempestosi flutti,	1-4-8
stringe e rallenta questa a i venti il laccio;	1-4-6-8
quindi son l'alte mura aperte ed arse,	1-4-6-8
quindi l'armate schiere uccise e sparse;	1-4-6-8
quindi l'ardir, quindi la speme nasce,	1-4-5-8
non da le frali nostre forze e stanche,	1-4-6-8
non da l'armata, e non da quante pasce	1-4-6-8
genti la Grecia e non da l'arme franche.	1-4-6-8

Gli ultimi esempi visti, sia di discorso diretto che di similitudini, sono senz'altro estremi, dato che, come visto ampiamente nelle pagine precedenti, la norma del poema prevede tagli più rapidi e una prevalente espansione di tipo paratattico; ma la dialettica e l'alternanza tra *brevitas* e campate sintattiche ariose si gioca anche su questo campo, e certamente gli effetti espressivi ed enfatici legati a strategie oratorie e comparazioni tendono ad attirare campate più ampie – per quanto, come visto, l'autonomia del distico non sia mai messa in discussione. Ad ogni modo, anche in occasione di dialoghi l'apertura d'ottava, soprattutto se anaforica, può avere una funzione esplicitamente narrativa, di costruzione scenica; si considerino le ottave VII 32-33:

– O tu, che (siasi tua fortuna o voglia)	2-4-8
al paese fatal d'Armida arrive,	3-6-8
pensi indarno al fuggir; or l'arme spoglia	1-3-6-8
e porgi a i lacci suoi le man cattive,	2-4-6-8
ed entra pur ne la guardata soglia	2-4-8
con queste leggi ch'ella altrui prescrive,	2-4-6-8
né più sperar di riveder il cielo	2-4-8
per volger d'anni o per cangiar di pelo,	2-4-8
se non giuri d'andar con gli altri sui	3-6-8
contra ciascun che da Giesù s'appella.–	1-4-8
S'affisa a quel parlar Tancredi in lui	2-6-8
e riconosce l'arme e la favella.	4-6
Rambaldo di Guascogna era costui	2-6-7
che partì con Armida, e sol per ella	3-6-8
pagan si fece e difensor divenne	2-4-8
di quell'usanza rea ch'ivi si tenne.	4-6-7

Il discorso di Rambaldo nella prima ottava pare concludersi con la serie di imperativi culminante nel distico finale di segno dantesco<sup>467</sup>, pur precludendo a un qualche sviluppo atteso; e invece trova il suo vero acme nel primo distico dell'ottava seguente, quando viene enunciata una proposizione condizionale dal contenuto davvero scandaloso, con il suo tono spregiativo nei confronti dei Crociati (Chiappelli ha notato come la formula *appellarsi da* rinvii ad una logica feudale degradando così "quello che è una dedizione al divino"<sup>468</sup>) e, soprattutto, con l'irricevibile invito alla conversione, vincolo perché si possa uscire dal palazzo di Armida. L'effetto delle parole di Rambaldo è accresciuto dalla sospensione dell'intonazione causata dalla sovrainarcatura, ed è tale da scuotere Tancredi, che *s'affisa* e riconosce l'interlocutore, al quale è dedicato il rapido sommario che ne ricostruisce la vicenda; l'inevitabile *santo sdegno* di Tancredi (34, 1) risulta iconicamente giustificato dalla potenza eversiva delle parole di Rambaldo, potenza che trae massima intesificazione proprio in virtù di quella protasi inattesa dislocata in coda al periodo ma in avvio della seconda ottava. Qui il contrappunto tra continuità e discontinuità ha davvero una funzione dirompente, e il passaggio transtrofico enfatizza l'oscenità della proposta e rende inevitabile la seguente successione eventiva<sup>469</sup>.

La disposizione degli argomenti di un discorso è, come si vede, espressiva e funzionale, sia sul piano della rappresentazione (nell'esempio precedente, la sovrainarcatura impone uno sviluppo inaspettato all'episodio, chiarendo a Tancredi, e al lettore con lui, quale sia il luogo misterioso in cui si è imbattuto e quali le condizioni perché se ne possa allontanare) che su quello degli effetti retorici sull'uditorio; naturalmente, come è prevedibile da parte di un personaggio che della capacità suasoria fa una delle sue armi principali, Armida costruisce i suoi discorsi come una perfetta oratrice, consapevole di tutte le sottigliezze stilistiche che possano consentirle di ottenere ciò che vuole. Esempio è il passaggio di XVII 47-48; riporto solo alcuni versi:

E la procurerò, ché non invano	(2)-6-7
sogliono portarne ogni saetta i venti,	1-4-5-8
e la destra del Ciel di giusta mano	3-6-8
drizza l'arme talor contra i nocenti;	1-3-6-7

<sup>467</sup> Il riferimento è al Caronte di *Inf.* III 83-85: "Un vecchio, bianco per antico pelo / gridando: «guai a voi, anime prave / non isperate mai veder lo cielo»".

<sup>468</sup> Chiappelli 1982, p. 300.

<sup>469</sup> Segnalo solo in nota con uno dei rari casi in cui a una sovrainarcatura corrisponda anche una ripresa, sia essa anadiplosi o polittoto, costituisce anche un esempio di intensificazione patetica: "Risponde il re pagan: – Ben ho di lui / contezza, e 'l vidi a la gran corte in Francia, / quand'io d'Egitto messaggier vi fui, / e 'l vidi in nobil giostra oprar la lancia; / e se ben gli anni giovenetti sui / non gli vestian di piume ancor la guancia, / pur dava a i detti, a l'opre, a le sembianze, / presagio omai d'altissime speranze; // presagio ahi troppo vero! – E qui le ciglia turbate inchina, e poi l'inalza e chiede", III 60-61.

ma s'alcun fia ch'al barbaro inumano	3-4-6
tronchi il capo odioso e me 'l presenti,	1-3-6
a grado avrò questa vendetta ancora,	2-4-8
benché fatta da me più nobil fòra,	2-3-6-8
a grado sì che gli sarà concessa	2-4-8
quella ch'io posso dar maggior mercede:	1-4-6-8
me d'un tesor dotata e di me stessa	1-4-6
in moglie avrò, s'in guiderdon mi chiede.	2-4-8

Senza dilungarmi troppo, mirabile è l'effetto della sovrainarcatura: "Armida è descritta nel passare da un istante di significativa esitazione (sull'idea di gradire e premiare la decapitazione di Rinaldo) alla veemente, insistente conferma che ciò le farà davvero piacere, e quindi otterrà da lei premio"<sup>470</sup>. A ciò concorrono sia la ripresa *a grado avrò... a grado sì* che compatta i due distici a contatto, sia soprattutto l'apertura inattesa, anaforica, che rilancia prepotentemente la determinazione della donna, che arriva a promettere se stessa come premio per l'uccisione del *barbaro inumano* che l'aveva abbandonata: e nessun argomento più di questo, ogni lettore della *Liberata* lo sa, riesce a smuovere gli animi e le volontà dei soldati e degli eroi, siano essi cristiani o pagani.

Una tipologia di sovrainarcatura assai frequente, nei discorsi diretti, è proprio quella che prevede sviluppo o espansione di un nucleo tematico anticipato in chiusura della prima ottava; un altro esempio di tipo anaforico, molto evidente, è in un'orazione di Goffredo in V 54-55, in cui il Buglione richiede quattro versi della seconda stanza per specificare i consueti alti principi etici che ispireranno il suo modo di valutare la vicenda di Rinaldo (e che indurranno Leopardi a commentare che "Goffredo è personaggio pochissimo interessante, e forse nulla, perché i suoi pregi e 'l suo valore son troppo morali. Egli è persona troppo seria, troppo poco, anzi niente amabile, benché per ogni parte stimabile"<sup>471</sup>):

Ben caro avrò ch'ella ci rechi tale,	2-4-5-8
ma Goffredo con tutti è duce eguale;	3-6-8
e sarà del legitimo e del dritto	3-6
custode in ogni caso e difensore,	2-6
serbando sempre al giudicare invito	2-4-8
da le tiranne passioni il core.	4-8

---

<sup>470</sup> Chiappelli 1983, p. 692.

<sup>471</sup> Il riferimento è allo *Zibaldone* di Leopardi, nella nota del 3-6 ottobre 1823 (num. 3596).

Di tipo cataforico (*io questo sol v'aggiungo*) è invece il passaggio d'ottava in I 28-29, quando Piero l'Eremita, "parlando come un apologeta post-tridentino"<sup>472</sup> sferza i soldati cristiani con un giro di parole davvero stilisticamente gravissimo:

Ciò ch'essorta Goffredo, ed io consiglio,	1-3-6-8
né loco a dubbio v'ha, sì certo è il vero	2-4-6-8
e per sé noto: ei dimostrollo a lungo,	4-8
voi l'approve, io questo sol v'aggiungo:	1-4-6-8
se ben raccolgo le discordie e l'onte	2-4-8
quasi a prova da voi fatte e patite,	1-3-6-7
i ritrosi pareri, e le non pronte	3-6
e in mezzo a l'eseguire opre impedita,	2-6-7
reco ad un'altra originaria fonte	1-4-8
la cagion d'ogni indugio e d'ogni lite,	3-6-8
a quella autorità che, in molti e vari	2-6-8
d'opinion quasi librata, è pari.	4-8

Non posso tralasciare, infine, le ottave aperte in contesti di narrazione sommaria; le modalità e le funzioni di questo tipo di narrazione sono naturalmente piuttosto differenti rispetto al *Furioso*, per ovvie ragioni di costruzione dell'intreccio. Là i sommari avevano "una funzione di slancio dinamico, di dissolvenza, bruciavano lo spazio lasciando una sensazione indeterminata e soggettiva di tempo trascorso: da una parte affermavano la centralità dell'evento o comunque la centralità di una spinta pragmatica continuamente eccitata, dall'altra consentivano dei tagli improvvisi di ampiezza non misurabile e tuttavia permettevano di costruire una pseudo-oggettività del racconto"<sup>473</sup>; in Tasso, evidentemente la situazione è diversa, dato che la deposizione della struttura dell'*entrelacement* e l'adesione al principio aristotelico di unità di tempo, spazio e azione fanno sì che – semplificando molto – il narratore non abbia mai la necessità di riepilogare le vicende dei suoi personaggi, né tantomeno dilati o contragga la linea temporale con tagli o espansioni diegetiche. Naturalmente la linea della narrazione non è sempre costantemente omogenea sul piano dello sviluppo temporale, è inevitabile, e vi sono situazioni in cui Tasso tende a procedere un poco più rapidamente nel presentare gli eventi in atto; di certo, però, gli episodi di narrazione sommaria hanno proporzioni ben diverse rispetto al poema ariostesco, e soprattutto le narrazioni sommarie paiono rispondere più ad esigenze retoriche o di focalizzazione che non di intervento sulla velocità dell'intreccio. La narrazione della *Liberata* è dunque prevalentemente scenica, e "il racconto

<sup>472</sup> Zatti 2005, p. 17.

<sup>473</sup> Praloran 1999, p. 68.

[...] è chiuso entro un perimetro nitido, che nulla fa mancare all'intelligenza del lettore<sup>474</sup>; ciò non toglie che anche Tasso debba talora riassumere e compendiare vicende di qualche rilevanza, che si tratti di vicende esterne a quel perimetro spazio-temporale di cui sopra (introduzione di alcuni personaggi, narrazione di antefatti) oppure interne (esposizione di eventi già accaduti e già raccontati, oppure, come nel racconto del ritrovamento dell'armatura insanguinata di Rinaldo nel VIII canto, di eventi contemporanei alla narrazione principale differiti e riferiti *ex post*), e per lo più tende a farlo delegando questa responsabilità ai suoi stessi personaggi, con narrazioni di secondo grado<sup>475</sup>. Una particolare declinazione di questa tipologia è in tre ottave consecutive del V canto, quando Arnaldo si trova a raccontare (in un discorso indiretto, beninteso) a Goffredo la sequenza di eventi che ha portato alla morte di Gernando per mano di Rinaldo; la narrazione sommaria vera e propria è racchiusa nella prima stanza, ma l'intera sequenza è dilatata su tre ottave, aperte e legate da sovraincarnature di tipo anaforico:

Arnalto, un de' più cari al prence estinto,	2-6-8
narra (e 'l caso in narrando aggrava molto)	1-3-6-8
<i>che</i> Rinaldo l'uccise e <i>che</i> fu spinto	3-6
da leggiera cagion d'impeto stolto,	3-6-7
e <i>che</i> quel ferro, che per Cristo è cinto,	4-8
ne' campioni di Cristo avea rivolto,	3-6-8
e sprezzato il suo impero e quel divieto	3-6-8
che fe' pur dianzi e che non è secreto;	2-4-8
e <i>che</i> per legge è reo di morte e deve,	4-6-8
come l'editto impone, esser punito,	1-4-6-7
<i>si perché</i> il fallo in se medesimo è greve,	1-4-8
<i>si perché</i> 'n loco tale egli è seguito;	1-4-6-7

<sup>474</sup> Ferretti 2010, p. 246; e poco oltre: "soprattutto nella prima metà del poema, gli antefatti necessari a contestualizzare la vicenda sono distribuiti o da un circoscritto intervento della voce narrante, come ad esempio quando sono introdotti Erminia e Solimano nel VI e nel IX canto; oppure per bocca dei personaggi stessi, come nel caso dell'ambasceria di Alete e Argante", p. 247.

<sup>475</sup> Cfr. Raimondi 1980, p. 78: "L'ethos del personaggio si specifica e si colorisce mediante il pathos della sua *performance* in uno spazio teatralizzato. Di qui similmente discende la ricerca dell'enunciato commosso e partecipe che è la drammatizzazione di una notizia trasferita dal narratore all'attore, affinché, come rileva lo stesso poeta-regista, la narrazione riesca «patetica» per l'«affetto doloroso» di chi vi è coinvolto e ne vive e patisce ancora le conseguenze. Così anche il recupero di un fatto rimasto ignoto, il ritorno del racconto sul proprio passato, avviene per opera di uno dei suoi attanti, secondo il punto di vista di una passione ancora in atto, e la voce che lo comunica non allenta l'azione del presente, ma vi si aggiunge con l'intensità mobilissima della memoria, come un nuovo vettore drammatico della scena narrativa".

<i>che</i> se de l'error suo perdon riceve,	1-5-6-8
fia ciascun altro per l'esempio ardito,	1-4-8
e <i>che</i> gli offesi poi quella vendetta	4-6-7
vorranno far ch'a i giudici s'aspetta;	2-4-6
<i>onde</i> per tal cagion discordie e risse	1-4-6-8
germoglieran fra quella parte e questa.	4-6-8
Rammentò i meriti de l'estinto, e disse	3-4-8
tutto ciò ch'o pietate o sdegno desta.	1-3-6-8
Ma s'oppose Tancredi e contradisse,	3-6
e la causa del reo dipinse onesta.	3-6-8
Goffredo ascolta, e in rigida sembianza	2-4-6
porge più di timor che di speranza.	1-3-6

La continuità sintattica tra le ottave è tutto sommato moderata; vero è che tutte le prime due ottave dipendono sintatticamente dal *narra* di 33, 2, ma la pausa tra le strofe relativamente forte, col punto e virgola, fa sì che l'anaforicità della sovraincaturatura sia sul piano intonazionale temperata. Non per questo però manca un'intenzione stilisticamente marcata: "la ripresa dell'ottava in coordinazione è dovuta all'andamento che il Tasso imprime al rapporto di Arnaldo. Questo è stilato come un'accusa formale suddivisa in commi di denuncia [peraltro scanditi dalla misura della successione dei distici]; ogni congiunzione e *che* vale per così dire come un *item* procedurale"<sup>476</sup>, e aggiungo che la 'coda' all'inizio dell'ottava 35 ha specialmente la funzione di culmine patetico, di evocazione di una possibile rovina come conseguenza catastrofica per l'eventuale perdono di Rinaldo. Proprio questa seconda sovraincaturatura, introdotta dall'*onde* causale è, a mio modo di vedere, particolarmente interessante, poiché in qualche modo fa sì che un elemento che risulta connesso al precedente blocco di ottave ed anzi ne costituisce la conclusione logica, esondi (se pur compostamente, rispettando la scansione per distici) in una nuova stanza: stanza con una struttura quadripartita che informa la costruzione scenica (il secondo distico è ancora focalizzato su Arnaldo, il terzo su Tancredi, il quarto sul meditando Goffredo) e con i distici centrali che vedono il tempo della narrazione contrarsi vertiginosamente, dato che la conclusione del discorso di Arnaldo e l'intero intervento di Tancredi sono racchiusi nello stretto giro d'un distico. Davvero rilevante, a questo punto, è il fatto che quel primo distico con il riferimento alle *discordie e risse* sia posto in una nuova ottava, per quanto appunto sia strettamente (e sintatticamente) legato a quelle precedenti: la seconda pausa intonativa impone a tutti gli effetti un'asimmetria strutturale di grande pregnanza, dato che in effetti costituisce il culmine dell'atto d'accusa che mo-

---

<sup>476</sup> Chiappelli 1982, pp. 216-17.

dificherà le sorti dell'intera guerra, ne amplifica l'attesa e in qualche modo getta sul prosieguo del discorso un'ombra di divisione interna al campo e di sfacelo<sup>477</sup>.

Ancora a proposito di asimmetrie, l'ingresso in scena di Solimano nel IX canto richiede da parte del narratore un breve indugio analettico che lo presenti e che ne racconti rapidamente le vicende precedenti il suo incontro con Aletto; la digressione dura cinque ottave (3-7), di cui le prime due sono legate da una sovraincaturatura di tipo moderatamente anaforico:

Ciò detto, vola ove fra squadre erranti,	2-4-5-8
fattosen duce, Soliman dimora,	1-4-8
quel Soliman di cui non fu tra quanti	1-4-6-8
ha Dio rubelli, uom più feroce allora	2-4-5-8
né se per nova ingiuria i suoi giganti	1-4-6-8
rinovasse la terra, anco vi fòra.	3-6-7
Questi fu re de' Turchi ed in Nicea	1-4-6
la sede de l'imperio aver solea,	2-6-8
e distendeva incontra a i greci lidi	4-6-8
dal Sangario al Meandro il suo confine,	3-6
ove albergàr già Misi e Frigi e Lidi,	1-5-6-8
e le genti di Ponto e le bitine;	3-6
ma poi che contra i Turchi e gli altri infidi	2-6-8
passàr ne l'Asia l'arme peregrine,	2-4-6
fur sue terre espuguate, ed ei sconfitto	1-3-6-8
ben fu due fiata in general conflitto.	2-4-8

La presentazione del personaggio prende avvio con la *reduplicatio* iniziale del nome *Solimano*; seguono poi quattro versi atti a definirne il carattere e la straordinaria empietà; a questo

<sup>477</sup> Si noti peraltro come nei canti VII e VIII, secondo l'intervento diabolico, effettivamente *discordie e risse* agiteranno il campo cristiano, ma da una prospettiva totalmente ribaltata rispetto a quanto paventato da Arnaldo: la divisione interna sarà conseguenza della supposta uccisione di Rinaldo allontanato dal campo, e non del suo perdono. Da un punto di vista dell'organizzazione della narrazione sommaria all'interno dello scheletro dell'ottava, si vede bene come sia rispettata costantemente la partizione per distici e quartine; analogamente accade poche ottave oltre, quando un messo viene mandato da Goffredo ad avvertirlo dell'imminente arrivo dell'esercito d'Egitto e delle razzie subite dalle carovane che avrebbero dovuto rifornire il campo cristiano di cibo, V 87-88: "Soggiunse a questo poi che, da le navi / sendo condotta vettovaglia al campo, / i cavalli e i cameli onusti e gravi / trovato aveano a mezza strada inciampo, / e ch'i lor difensori uccisi o schiavi / restàr pugnando, e nessun fece scampo, / da i ladroni d'Arabia in una valle / assaliti a la fronte ed a le spalle; // e che l'insano ardire e la licenza / di que' barbari erranti è omai sì grande / ch'in guisa d'un diluvio intorno senza / alcun contrasto si dilata e spande, / onde convien ch'a porre in lor temenza / alcuna squadra di guerrier si mande, / ch'assecuri la via che da l'arene / del mar di Palestina al campo viene"; ma per situazioni simili, cfr. anche ad es. VIII 54-55 o XVII 41-42.

punto inizia la narrazione sommaria vera e propria, e il salto da un'ottava all'altra pare in qualche modo funzionale alla descrizione della vastità dell'impero perduto. Interessante è però notare come le tre ottave successive siano tutte regolarmente divise secondo la partizione 4+4, con ogni quartina che scandisce un diverso momento dell'oscillante fortuna di Solimano, così come del resto accade già in 4: il discorso tassiano, però, è qui asimmetrico proprio grazie alla sovrainarcatura, che in quest'occasione pare davvero modellare il discorso con un processo di sfalsamento analogo a quello dell'*enjambement*, con la pausa forte logico-sintattica anticipata rispetto alla regolare misura metrica della strofa. L'occasione mi pare degna di nota perché mostra come il Tasso narratore agisca finemente all'interno delle sue architetture formali: l'avvio della digressione dedicata al re di Nicea gode di una forma di intensificazione data dalla particolare struttura della prima ottava riportata a testo, con l'apertura d'ottava che offre avvio e slancio ad una narrazione che poi sarà dosata su partizioni perfettamente simmetriche e uniformi.

Un simile esito è ottenuto in VIII 38-39, quando Carlo riferisce a Goffredo della morte di Svenno per mano proprio di Solimano; il lungo episodio vede l'intervento di *due vestiti in lungo manto* (27, 5) che a loro volta raccontano al soldato ciò che era accaduto nella battaglia in tanto che lui giaceva privo di sensi. Mentre uno dei due misteriosi personaggi sta parlando, Carlo nel racconto secondo ne interrompe le parole (che riprenderanno con l'avvio dell'ottava 40), e narra di un *miracol novo*:

Or mentre io le sue voci intento ascolto,	3-6-8
fui da miracol novo a sé rivolto,	1-4-6-8
ché là dove il cadavero giacea	2-6
ebbi improvviso un gran sepolcro scorto,	1-4-6-8
che sorgendo rinchiuso in sé l'avea,	3-6-8
come non so né con qual arte sorto;	1-4-8
e in brevi note altrui vi si sponnea	2-4-6
il nome e la virtù del guerrier morto.	2-6-9
Io non sapea da tal vista levarmi,	1-4-7
mirando ora le lettre ed ora i marmi.	2-3-6-8

La funzione della sovrainarcatura anaforica è qui molto scoperta, dato che tutta l'ottava 39 costituisce l'espansione esplicativa, inaugurata dal nesso causale, del cenno al *miracol novo* con cui si chiude il distico finale dell'ottava precedente: la sospensione connaturata al passaggio tra ottave viene è qui anche iconica, dato che appunto contribuisce ad alimentare l'attesa per la spiegazione di quale evento abbia causato la sorpresa dell'attonito Carlo, e il rilancio e la continuità sintattica sono qui accentuati anche da un processo di riduzione fonica

delle rime (-*olto* e -*orto*). La straordinarietà della miracolosa apparizione è però resa narrativamente dall'asimmetria che coinvolge il rapporto tra segmenti narrativi, strutture metriche e fluire argomentativo: il distico finale dell'ottava 38 interrompe davvero la continuità delle parole del *vecchio* (40, 1), che fino a quel momento si erano dispiegate ordinatamente in ottave piene, e la grandezza del prodigio è sottolineata mimeticamente proprio dall'irruzione, in un segmento metrico di pertinenza logica di quel discorso, dello sbalordimento di Carlo – il sigillo a questo lieve squilibrio, infine, è costituito dall'eccentrico endecasillabo dattilico<sup>478</sup> che apre il distico finale di 39, di autocommento, di chiusa prima che il vecchio riprenda a parlare.

Si vede dunque anche in quest'occasione come l'alterazione polifonica del ritmo metrico e dei rapporti di proporzione tra metro sintassi e argomentazione induca innanzitutto una "variazione del *decoupage* narrativo"<sup>479</sup>, imponga insomma una relazione costantemente dinamica tra sviluppo diegetico e cadenze metriche; a questo è naturalmente connesso, nella maggior parte dei casi, un intento retorico esplicito, ovvero una forma di inasprimento e di variazione dei *pattern* che pieghi le strutture formali alle esigenze retoriche di 'intarsio', di accrescimento della suspense, di enfasi patetica, di costruzione e distribuzione scenica dell'ordito narrativo. Con le sempre suggestive parole di Raimondi, "il decentramento della pausa strofica rinforza l'aggregazione giustapposta delle serie narrative in quanto rimuove un limite che è sentito come un ostacolo, ed esige per contraccolpo una sorta di arsi, di slancio in avanti, mentre la nuova cesura sintattica, soprattutto là dove predomina la paratassi, risulta meno forte, legata al ritmo dell'immagine e al suo montaggio tonale, alla coreografia drammatica dell'emozione che unifica i gesti, i movimenti successivi della scena epica. Nello stesso tempo appare ancor più evidente che lo spartito grafico della stanza, la sua inquadratura metrica, viene a far parte della scansione del testo: alla musica dell'orecchio si accompagna una musica dell'occhio che procede dal reticolato delle forme, dalla composizione visivo-auditiva della stessa scrittura strofica nel suo gioco preordinato di corrispondenze"<sup>480</sup>.

Credo sia piuttosto evidente che l'orchestrazione metrico-sintattica dell'ottava sia in rapporto strettissimo con lo sviluppo narrativo: ho cercato episodicamente di mostrare, nel corso dell'intero capitolo e in particolare in quest'ultimo paragrafo, come la successione di distici, quartine o aggregazioni più estese abbia una funzione incisiva nell'organizzazione del contenuto, nella costruzione delle sequenze sceniche, insomma nella rappresentazione narrativa. Vi sono transizioni prospettiche continue<sup>481</sup>, e la duttilità offerta dalla microunità del disti-

<sup>478</sup> Eccentrico ma di nobile discendenza, in quanto citazione letterale di un verso petrarchesco, *Trionfo della Fama* 3,1: "io non sapea de tal vista levarmi".

<sup>479</sup> Praloran 2009, p. 206.

<sup>480</sup> Raimondi 1980, p. 94.

<sup>481</sup> Da una specola più ampia, si può osservare come questo continuo movimento prospettico, questo susseguirsi di inquadrature, abbia anche una giustificazione di tipo ideologico: "in Tasso la dialogicità è tutta interna al mondo

co, agitato internamente da tensioni e torsioni ma mantenuto solido e per lo più compiuto melodicamente, permette a Tasso continue variazioni contrappuntistiche rispetto alla misura dell'ottava, che sempre meno tende ad ospitare sequenze narrative autonome. Nel prossimo paragrafo proverò a mostrare, in modo cursorio e senza ambizioni esaustive, alcune tipologie di transizione tra micro-nuclei narrativi in brevi sequenze di ottave; come legame ideale, chiudo la trattazione riguardante le sovraincarnature con un rapido cenno a un episodio del VII canto (come già detto, quello che ospita il maggior numero di ottave aperte nel poema), in grado di esplicitare visibilmente come le direttrici delle diverse sequenze narrative tendano a sfruttare dinamicamente l'architettura della stanza e ad attraversarla, senza riposare passivamente sul loro schema.

Le ottave 36-50, che non riporto per intero, ospitano il duello tra Rambaldo e Tancredi, appena fuori dal castello di Armida; dopo uno scambio di battute con rispettive provocazioni, Tasso sposta per un attimo il focus dai due sfidanti e propone, con un'ottava perfettamente bipartita in quartine, una piccola divagazione descrittiva contestualizzante (riferimento temporale e atmosferico e consueto paragone teatrale: *splende il castel come in teatro adorno / suol fra notturne pompe altera scena*, 36, 5-6). L'ottava 37 (4+2+2) è di preparazione e avvicinamento: segnalato il ritorno di focalizzazione sui combattenti attraverso la locuzione *fra tanto* (37, 1), con un movimento di inquadratura molto composto la stanza vede l'attenzione del narratore alternata prima su Tancredi (vv.1-4), poi su Rambaldo (5-6, con ripresa in anadiplosi che sigla il trapasso: *già veggendo il nemico a più venire. / Vien chiuso ne lo scudo...*, e molto significativo è come il cambio di inquadratura sia mosso dallo sguardo del soldato cristiano) e infine ancora su Tancredi, con il restringimento dello spazio tra i due mimato dalla riduzione della porzione di stanza dedicata ai combattenti. L'ottava 38 (2+6) prende avvio dalla contrapposizione binaria dei due guerrieri in duello, col primo distico focalizzato sul traditore Rambaldo e i sei versi successivi sui gesti eroici di Tancredi (il parallelismo, evidentemente asimmetrico, è scoperto, con l'avvio delle due porzioni testuali segnalato dai deittici *Quegli...; questi...*). L'ottava successiva è ancora bipartita (4+4): si riparte da Tancredi, e la continuità dell'inquadratura (10 versi, in totale) è avvertita immediatamente grazie alla congiunzione in apertura (*E più ch'altrove impetuoso...*, 39, 1); la seconda quartina asseconda la partizione della stanza e rappresenta i gesti rapidi del *presto guascone* (39, 6) che schiva i

---

della rappresentazione, si instaura tra i personaggi e tra questi e il narratore in quanto portavoce della storia. Ne deriva il continuo movimento di focalizzazione dall'unitaria visione di insieme al punto di vista, ristretto e plurimo, degli attori: uno *zooming* che nel primo canto del poema (ott. 7-8 sgg.) è emblematicamente alluso dallo sguardo di Dio, che dalle altezze celestiali si avvicina progressivamente alla terra, qui si concentra («s'affisò») sulla Siria e sul campo crociato, infine scruta l'interiorità di ciascun cavaliere («con quel guardo suo che dentro spia / nel più secreto lor gli affetti umani»): in una sorta di ripresa dell'immagine del poema come «picciol mondo», Soldani 2010, p. 128.

colpi di Tancredi. L'ottava è però aperta, e quella successiva (40, a schema 2+4+2) le è legata da una sovrainarcatura di tipo anaforico:

e cerca or con lo <i>scudo</i> or con la spada	2-6-7
che 'l nemico furore indarno cada;	3-6-8
ma veloce a lo schermo ei non è tanto	3-6
che più l'altro non sia pronto a l'offese.	2-3-6-7
Già spezzato lo <i>scudo</i> e l'elmo infranto	1-3-6-8
e forato e sanguigno avea l'arnese,	3-6-8
e colpo alcun de' suoi che tanto o quanto	2-4-6-8
impiagasse il nemico anco non scese;	3-6-7
e teme, e gli rimorde insieme il core	2-6-8
sdegno, vergogna, coscienza, amore.	1-4-8

L'avvio con avversativa con un effetto di ribaltamento inatteso ci informa che la velocità di Rambaldo non è sufficiente a proteggersi dall'assalto di Tancredi: nella quartina successiva la focalizzazione resta sul soldato convertito, come segnala la ripresa di *scudo* (39, 8 – 40, 3), e anche il distico finale continua a concentrare l'attenzione su Rambaldo, ma questa volta il focus è interiore, non più di oggettivo resoconto evenemenziale delle fasi del duello. L'ottava 41 (2+2+4) è un crescendo dedicato ancora al guerriero pagano, con un primo distico che ne esplica progetto e intenzioni (*Disponsi al fin...*), proseguendo dunque il segmento 'psicologico' che lega le due stanze, e le sequenze successive che descrivono la *disperata guerra* (41, 1) tentata dall'incerto Rambaldo: la descrizione dei suoi colpi furiosi travalica il confine della stanza (ancora, è la congiunzione coordinante e in avvio di ottava a esplicitare sintatticamente la continuità), fino alla metà dell'ottava 42 (4+4), quando per una quartina Tasso rappresenta il culmine del furore di Tancredi:

Infiamma d'ira il principe le gote,	2-4-6
e ne gli occhi di foco arde e sfavilla,	3-6-7
e fuor de la visiera escono ardenti	2-6-7
gli sguardi, e insieme lo stridor de' denti.	2-4-8
Il perfido pagan già non sostiene	2-6-7
la vista pur di sì feroce aspetto.	2-4-8
Sente fischiare il ferro, e tra le vene	1-4-6
già gli sembra d'averlo e in mezzo al petto.	1-3-6-8
Fugge dal colpo, e 'l colpo a cader viene	1-4-6-9
dove un pilastro è contra il ponte eretto;	1-4-8

ne van le scheggie e le scintille al cielo,	2-4-8
e passa al cor del traditor un gelo,	2-4-8
onde al ponte rifugge, e sol nel corso	1-3-6-8
de la salute sua pone ogni speme.	4-6-7
Ma 'l seguita Tancredi, e già su 'l dorso	2-6-8
la man gli stende e 'l piè co 'l piè gli preme,	2-4-6-8
quando ecco (al fuggitivo alto soccorso)	2-6-7
sparir le faci ed ogni stella insieme,	2-4-8
né rimaner a l'orba notte alcuna,	1-4-6-8
sotto povero ciel, luce di luna.	1-3-6-7

È la variazione sul tema della vista, dello sguardo, a contrappuntare nel segno della continuità la discontinuità metrica (il passaggio tra le ottave) e di inquadratura (Tancredi: 42, 5-8; Rambaldo: 43, 1-4): “questo sguardo brillante d’ira (che in sé è un altro *topos* del duello epico) si prolunga oltre l’intero verso seguente: è un’attitudine così sottolineata che lascia presupporre al lettore il gesto di rialzare la spada per un colpo formidabile; dallo sguardo infiammato si arriva direttamente al *sente fischiare il ferro* (43, 3)”<sup>482</sup>. Questa è percezione di Rambaldo, e si badi che il fendente non viene rappresentato, ma solo preparato da Tasso con la costruzione scenica di cui sopra e poi, appunto, percepito dal suo avversario; la violenza è però in qualche modo ribadita e amplificata attraverso la ripresa di *colpo*, che suscita un senso di terrore e *gelo* nel guascone tale da travalicare il confine dell’ottava con una sovrainarcatura cataforica. Il nesso causale spinge infatti l’azione in avanti ancora per un distico oltre la fine della stanza, seguendo la fuga di Rambaldo, dopo alcuni versi di sospensione sull’immagine della spada che fende l’aria e colpisce con violenza il pilastro; a quel punto la stanza 44 (a schema 2+6), proprio nel momento in cui Tancredi pare aver raggiunto il nemico ed esser pronto a sferrare il colpo decisivo, vede l’intervento meraviglioso di Armida, che fa scomparire ogni luce naturale, lasciando l’eroe cristiano brancolare nel buio.

*Fra l’ombre de la notte e de gli incanti / il vincitor no ’l segue più né ’l vede*: l’ottava 45, legata al rivolgimento degli eventi della stanza precedente dalla ripresa del termine *notte*, è bipartita, e Tancredi prima viene rappresentato nel suo disorientamento, poi nel gesto di oltrepassare inconsapevolmente una porta, che gli si chiude alle spalle. A questo punto la narrazione si interrompe, lasciando spazio ad una similitudine lunga che occupa dodici versi attraverso la sovrainarcatura cataforica che abbiamo visto tipica di queste situazioni testuali: la prima ottava (46) ospita il figurante, la prima metà della successiva il figurato (47, 1-4), ma in buona sostanza la similitudine ha mera funzione decorativa, dato che la rappresentazione

<sup>482</sup> Chiappelli 1982, p. 305.

riparte là dove era terminata l'ottava 44, con una ripresa lessicale a certificare il ribattimento, la continuità: *sente poi che suona a lui di dietro / la porta* (44, 7-8); *Ben con robusta man la porta scosse* (47, 5). L'ottava si chiude con le parole di una misteriosa voce, che prima dice a Tancredi che non uscirà dal luogo in cui si trova, poiché è prigioniero di Armida (47, 7-8), e poi (48, 1-2) ribadisce che lì Tancredi trascorrerà l'intera sua vita; la transizione è significativa perché, pur in assenza di una vera e propria sovraincarnatura, la continuità tra le ottave è segnata da queste parole, che occupano uno spazio di quattro versi (gli ultimi due dei quali, peraltro, non necessari sul piano logico – il messaggio è stato già espresso nel primo giro di frase) a cavallo della pausa intonazionale. La focalizzazione torna su Tancredi, che cede alla sua indole sentimentale e introspettiva; la simmetria su cui l'ottava è strutturata (partizione 2+4+2) è funzionale a un indugio sulla descrizione dall'esterno dell'atteggiamento dell'eroe (48, 3-6), poi replicato e intensificato con il monologo interiore in cui prorompe, racchiudendo l'ottava in due discorsi diretti che ne travalicano i margini metrici. Anche il lamento di Tancredi, infatti, supera la conclusione della stanza e si prolunga con una sovraincarnatura cataforica rimarcata da una ripresa in *correctio* (*Leve perdita fia perdere il sole // ma di più vago sol più dolce vista, / misero!, io perdo*) per la durata di quattro versi; a questo punto Tasso prepara la transizione narrativa e fa ricordare a Tancredi di Argante, con cui non potrà concludere il duello, e l'eroe rinnova l'autocondanna fino alla fine della stanza. Il primo distico dell'ottava 50, però, ritarda l'avvio di una nuova sequenza narrativa, con un distico iniziale di riepilogo e commento delle ragioni che agitano Tancredi (*Così d'amor, d'onor cura mordace / quindi e quindi al guerrier l'animo rode*); solo a questo punto, dunque, quando l'ottava è già iniziata, il poeta rilancia in avanti la narrazione, spostando la focalizzazione su Argante (*Or mentre egli s'affligge, Argante audace...*) intento a prepararsi a quello che si attende essere un combattimento contro lo stesso Tancredi.

Si vede dunque bene, a mio parere, come Tasso giochi con attenti e calibrati squilibri prospettici tra unità metriche e sequenze narrative per garantire la continuità della diegesi con mezzi stilistici: il duello è rappresentato con continue asimmetrie strutturali (sovente veicolate dalle sovraincarnature) funzionali alla resa prospettica delle diverse fasi e al progressivo aumento drammatico e patetico della sequenza. La transizione narrativa più forte, che muove l'inquadratura dal castello di Armida, con Tancredi imprigionato, all'interno dell'accampamento pagano, con Argante impaziente di tornare a battersi, è poi inserita all'interno dell'ottava, non all'inizio, come ci si potrebbe attendere, e come accade in buona parte dei casi: l'effetto è dunque da un lato di riduzione della discontinuità narrativa, inserendo ogni azione nella medesima linea metrica, dall'altro di inasprimento del trapasso, dato che di fatto rompe l'attesa della coincidenza di unità narrativa e unità metrica e increspa, ritardandola, la normale funzione di avvio dell'azione da parte del distico iniziale in inizio di sequenza.

### 3.11. ottava e transizioni narrative

La grande duttilità di un modello di ottava ‘rigidamente flessibile’ quale quello che si configura nella *Gerusalemme Liberata*, ovvero costruito su misure pari variamente combinabili tra loro nella sequenza interstrofica e in grado di mantenere un costante dinamismo contrappuntistico tra porzione metrica e sequenze narrative, implica che operazioni quali quella tentata in chiusura del paragrafo precedente siano facilmente applicabili all’intero poema: la trattazione dettagliata delle differenti tipologie di partizioni dell’ottava ha dimostrato efficacemente, credo, come i vari segmenti metrici a partire dal singolo distico siano dotati di un ruolo determinante nell’orchestrazione del contenuto da parte di Tasso, sì che una analisi a tappeto del poema potrebbe senz’altro mostrare in che modo, di episodio in episodio, le serie di ottave si rivelino funzionali allo sviluppo diegetico e a quei grandiosi effetti di costruzione scenica, montaggio delle sequenze e riverberi emotivi che da sempre sono stati riconosciuti al poema tassiano. Non è mia intenzione proseguire su tale strada, in questa sede, anche se nel capitolo seguente questo sarà un elemento certamente in gioco; mi preme ora invece dare conto di una questione tutt’altro che marginale, strettamente connessa ai riflessi pratici del canone dell’unità nella varietà applicato al poema eroico, ovvero il trattamento delle transizioni narrative e dei trapassi tra episodi.

Ferretti ha dimostrato persuasivamente come Tasso agisca quanto alla “composizione degli avvenimenti”<sup>483</sup>: nella *Liberata* si può notare “la duplice tendenza già riscontrata nell’ottava: la scomposizione del racconto in una varietà di sequenze discrete e la ricomposizione di tali sequenze in sequenze superiori, la più evidente delle quali è l’unità di misuracanto. [...] le sequenze e sottosequenze si moltiplicano a dismisura e si aggregano in modo tale, che ad ogni analisi tendono ad apparire diverse, dando luogo a gerarchie interne piuttosto variabili”<sup>484</sup>. Questa stessa variabilità delle gerarchie e delle possibili partizioni della linea narrativa dipende da due note questioni complementari: da un lato la necessità per Tasso, deposto l’impianto narrativo romanzesco con la struttura dell’*entrelacement* in favore di una compatta continuità aristotelica, di elaborare un sistema complesso, variato, che preveda molteplicità di episodi e personaggi senza minare l’unità complessiva della linea diegetica; dall’altro, l’esigenza di comprendere questo *picciol mondo* variegato sotto una sola visuale unitaria, che esalti i rapporti di consequenzialità e dipendenza tra le diverse sequenze diege-

---

<sup>483</sup> Cfr. Ferretti 2010, p. 229.

<sup>484</sup> Ivi, pp. 230-31

tiche, tra linea principale ed episodi. Come è noto, la soluzione tassiana prevede un sotterraneo lavoro di frantumazione della continuità e di aggregazione coerente dei frantumi stessi: “non si tratta delle ‘fila’ ariostesche, ma di una sola azione che produce filamenti diversi, esibiti in modi e tempi tali da variare il tono della narrazione senza che mai si perda di vista il nucleo della *fabula*. Non è più l’autore il garante dell’unità: è il testo che si offre come un organismo variegato ma ‘uno’”<sup>485</sup>.

Tornando alle parole di Ferretti, il più evidente nucleo costitutivo della sequenza è naturalmente il canto: la discontinuità tra un canto e l’altro è ovvia, e la strategia tassiana per aggredirla diverge esplicitamente dalla tradizione ariostesca. “Ogni lettore avverte quanto frequentemente Ariosto si serva di finali di canto apertissimi”<sup>486</sup>, e analogamente ogni lettore avverte quanto invece la forma del canto della *Liberata* sia tendenzialmente conclusa, in sé autonoma ma linearmente legata ai canti contigui: ogni unità è infatti costruita come contenitore esatto di uno o due nuclei d’azione che si concludono alla fine del canto ma che ritrovano nuova spinta all’inizio del successivo<sup>487</sup>. Non vi è mai la sensazione che un’azione sia differita, bensì ogni sequenza è legata alle altre in modo paratattico ma lineare, secondo una strategia di continuità nella discontinuità che tutto sommato appare vicina e coerente con

---

<sup>485</sup> Gigante 2007, p. 147. Cfr. per questo aspetto e per le sue implicazioni nel sistema di rappresentazione del reale elaborato da Tasso le parole di Soldani 2010: “in Tasso il principio oggettivo e razionale è interno al mondo rappresentato, esiste per sé, indipendentemente dallo ‘sguardo’ e perfino dal racconto del narratore, che non emana da sé ma piuttosto assume o interpreta tale oggettività. [...] in questo quadro la soggettività dei personaggi non è più libera di muoversi in una propria sfera esclusiva, ma è costretta a misurarsi con quella oggettività che regge il mondo: in altre parole, il confronto non avviene più – come in Ariosto – tra due dimensioni separate (e gerarchizzate: una superiore, quella del narratore; una inferiore, quella dei personaggi); in Tasso il confronto avviene per intero dentro la storia in quanto unica dimensione dell’esistenza, e per il soggetto si configura o come accettazione del principio di realtà o come scontro, inevitabilmente votato alla sconfitta: in ogni caso costringendo la libera pulsione dell’uomo entro limiti invalicabili, segnati da una legislazione pervasiva che non ammette eccezioni”, p. 122; e ancora: “nella *Gerusalemme* l’illusione generata dal testo pretende che l’oggettività della *fabula* si trasferisca nell’oggettività della voce; o, vedendo la cosa nell’ottica del lettore, che l’assertività senza tentennamenti della voce del narratore nasca dalla veridicità assoluta di quello che racconta”, p. 128.

<sup>486</sup> Praloran 1999, p. 8 n. 12.

<sup>487</sup> Cfr. Ferretti 2010, in part. pp. 232-35: “il narratore tassiano, di norma, inizia i canti alludendo in modo obliquo a quanto ha narrato nella chiusura del canto precedente, secondo un criterio di spoglia giustapposizione asindetica che fa passare inosservata, o quasi, la soglia del canto [...] mentre i proemi romanzeschi svolgono considerazioni in margine ad avventure che, di norma, non coincidono con le unità-canto, gli *incipit* del narratore epico offrono al lettore un volto sempre nuovo dell’azione. Ogni inizio, in questo modo, è al tempo stesso una ripresa e un nuovo punto di partenza”; e per ciò che concerne i finali, “il canto si arresta là dove gli eventi trovano una pausa naturale. Nel contempo questa tecnica lascia vibrare nel finale di canto come un alone di incertezze, presagi o minacce, che chiedono un compimento nei canti successivi, garantendo così la coesione, nonostante l’interruzione. È un tipo di finale che, ancora una volta, narra, sospende e rilancia, senza imitare quello che, fino a quel momento, era stato il genere narrativo per eccellenza”, pp. 232-35.

quanto osservato a proposito della costruzione del distico e dell'ottava: esaltazione e rispetto del contenitore, della misura metrica, e costante presenza di spinte che attraversino dinamicamente lo stesso contenitore, giocando proprio sugli effetti di continuità causati dai rilanci retorici e sintattici che innervano capillarmente la poesia tassiana. La retorica dello stacco, del trapasso brusco ed esibito è ovviamente centrale nella costruzione della narrazione romanzesca, che proprio sulla sospensione dell'azione nel pieno del suo svolgimento basa la garanzia dell'attenzione del lettore<sup>488</sup>: altrettanto ovviamente, Tasso deve creare soluzioni di continuità differenti, attenuando la scoperta esibizione di una regia autoriale e anzi mettendola in sordina, sì che la continuità appaia verisimilmente naturale e non artificiosa.

Così come accade tra un canto e l'altro, anche all'interno di tali unità ad essere privilegiata è la coerente continuità, è la fusione del molteplice; lo strumento con cui Tasso costruisce la sua "opera grandiosa di carpenteria"<sup>489</sup> è stilistico, e determinante è proprio la duttilità strutturale dell'ottava cui accennavo in apertura di paragrafo. Come in parte già visto, non mi riferisco solo ai passaggi tra episodi, ma anche alle più sottili transizioni prospettiche, ai movimenti di camera, sempre costruiti sotto il segno di una grave fluidità asindetica che, come è stato da più parti osservato, rimanda direttamente alla nozione del "parlar disgiunto"<sup>490</sup> (in questo caso nell'accezione di "narrar disgiunto", considerando la questione della *dispositio* piuttosto in senso narratologico e di costruzione della fabula che non di organizzazione sintattica delle parole o dei membri del periodo). Come è opportuno, un esempio testuale chiarirà ciò che intendo; il canto III, terreno di un "virtuosistico gioco di intrecci dei diversi punti di vista, sapientemente alternati dal narratore"<sup>491</sup>, che impone una dialettica costante e le prime avvisaglie del conflitto tra valori collettivi e individuali, tra azioni corali eroiche e dimensione emotiva singolare, introducendo nel poema la retorica della dissimulazione di segno patetico-amoroso. Si tratta infatti di un canto prevalentemente guerresco, che descrive il primo scontro tra gli eserciti sotto alle mura di Gerusalemme; tale rappresentazione è però intervallata da uno slittamento prospettico efficacissimo, che risemantizza il topos omerico della *teichoskopia* dotandolo di una profondità psicologica ed emotiva sconosciuta al modello cui guarda Tasso. A introdurre i campioni dell'esercito cristiano al re Aladino dall'alto delle mura della città è infatti Erminia, che in tre momenti distinti del canto passa in rassegna i soldati cristiani in scena, partendo rispettivamente (e forse in *climax* logico) da Tancredi, da Rinaldo e da Goffredo; significativo dell'attitudine tassiana è già il fatto che la sequenza della *teichoskopia* non sia unitaria e compatta, ma interrompa l'azione principale (e di riflesso da

---

<sup>488</sup> Cfr. senz'altro Praloran 1999.

<sup>489</sup> Ferretti 2010, p. 236.

<sup>490</sup> Cfr. naturalmente Raimondi 1980, ma anche Pastore Stocchi 2001 e soprattutto Grosser 2004; per il riferimento al concetto di "narrar disgiunto", cfr. Grosser 2004, p. 141.

<sup>491</sup> Tomasi 2009, p. 175.

questa sia interrotta) in tre differenti situazioni della battaglia. Lo slittamento dell'inquadratura è dunque funzionale ad una retorica della *variatio* felicemente declinata nel segno di un dinamismo magnifico e contrappuntistico, dinamismo evidentemente potenziato dal conflitto tra codice eroico e codice amoroso e dal 'triangolo' da cui esso prende le mosse, ovvero la relazione Erminia-Tancredi-Clorinda; quel che qui mi interessa è però mostrare la fluidità del movimento prospettico, la grande naturalezza con cui Tasso dirige l'episodio; i tre passaggi dal campo alle mura avvengono rispettivamente in III 17, 37 e 58:

III 16-17

Allor, sì come turbine si scioglie	2-4-6
e cade da le nubi aereo fuoco,	2-6-8
il buon Tancredi, a cui Goffredo accenna,	2-4-6-8
sua squadra mosse, ed arrestò l'antenna.	2-4-8

Porta sì salda la gran lancia, e in guisa	1-4-6-8
vien feroce e leggiadro il giovenetto,	1-3-6
che veggendolo d'alto il re s'avisa	3-6-8
che sia guerriero infra gli scelti eletto.	2-4-5-8
Onde dice a colei ch'è seco assisa,	1-3-6-8
e che già sente palpitarsi il petto:	3-4-8
– Ben conoscer déi tu per sì lungo uso	1-3-6-8
ogni cristian, benché ne l'arme chiuso.	1-4-6-8

III 36-37

Vedela intornata, e 'l corsier punge	1-6-9
volgendo il freno, e là s'invia repente;	2-4-6-8
ned egli solo i suoi guerrier soccorre,	2-4-8
ma quello stuol ch'a tutt'i rischi accorre:	2-4-6-8

quel di Dudon aventurier drappello,	1-4-8
fior de gli eroi, nerbo e vigor del campo.	1-4-5-8
Rinaldo, il più magnanimo e il più bello,	2-6
tutti precorre, ed è men ratto il lampo.	1-4-8
Ben tosto il portamento e 'l bianco augello	2-6-8
conosce Erminia nel celeste campo,	2-4-8
e dice al re, che 'n lui fisa lo sguardo:	2-4-6-7
– Eccoti il domator d'ogni gagliardo.	1-6-7

III 58

Or mentre guarda e l'alte mura e 'l sito	2-4-6-8
--	---------

de la città Goffredo e del paese,	4-6
e pensa ove s'accampi, onde assalito	2-6-7
sia il muro ostil più facile a l'offese,	2-4-6
Erminia il vide, e dimostrollo a dito	2-4-8
al re pagano, e così a dir riprese:	2-4-8
– Goffredo è quel, che nel purpureo ammanto	1-3-6-8
ha di regio e d'augusto in sé cotanto.	

Il primo passaggio è davvero esemplare di uno slittamento d'inquadratura progressivo, inatteso e in qualche modo 'nascosto': il distico iniziale dell'ottava 17, con la ripresa variata *antenna / lancia* parrebbe preludere a una similitudine epica, ma al terzo verso l'indicazione *veg-gendolo d'alto* sposta inaspettatamente il focus sulle mura della città; anche ritmicamente l'ottava, che procede su movenze sintattiche relativamente lineari, presenta una discontinuità con il contesto attraverso il ritorno insistito di endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, assenti nelle due ottave precedenti e provvisti, nell'ottava successiva, di un valore lirico-patetico assai peculiare (III 18, 4-5: *su le labra un sospir, su gli occhi un pianto. / Pur gli spirti e le lagrime ritiene*). Anche il secondo movimento è inatteso; giunge dopo una sovraincaratura cataforica, e proprio quando, dopo l'episodio dei *patti* che ha coinvolto Tancredi e Clorinda, Tasso sembra essere tornato sul campo di battaglia; Erminia viene citata per nome per la prima volta al v. 6, e il passaggio appare ancor più marcato considerando il simile movimento ritmico-sintattico di secondo e terzo distico (primo endecasillabo di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> e secondo di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, con il verbo dislocato in avvio di verso pari). Il terzo esempio infine vede anch'esso lo stacco prospettico interno alla stanza, con analogo spostamento di inquadratura verso *l'alte mura* condotto facendo quasi perno logico sulla figura di Goffredo<sup>492</sup>.

A testimonianza della fluidità con cui Tasso integra la sequenza 'secondaria' nel corpo della principale, è curioso notare come il movimento opposto, ovvero il ritorno dell'inquadratura sul campo di battaglia dopo il dialogo tra Erminia e Aladino, sia sempre più brusco, in avvio di ottava, senza alcuna ambiguità (cfr. III 21, 1: *Clorinda intanto ad incontrar l'assalto...*; III 41, 1-2: *Così parlava, e già vedean li sotto / come la strage più e più*

<sup>492</sup> Segnalo solo in nota un fatto certo degno di attenzione; nella *Conquistata* l'episodio della *teichoskopia* viene smembrato e ricomposto in una rassegna continuata, in modo più aderente al modello omerico; a testimonianza di una differente disposizione e di una tendenza maggiore alla staticità e alla chiusura degli spartiti metrici tassiani a venir meno è proprio l'inserzione nel cuore della stanza dei trapassi, che, quando presenti (ovvero solo nel primo caso, dato che scompare il bellissimo gioco tra punti di vista che innervava l'episodio nella *Liberata*), compaiono invece in avvio di ottava: cfr. GC VII 34 (Nicea entra in scena due ottave dopo); GC IV 43 (la descrizione di Rinaldo / Riccardo diventa impersonale, non più offerta da Erminia / Nicea ma da "quei ch'in lui fissâr lo sguardo", 43, 7); GC VII 44. Un breve cenno a questo aspetto è in Foltran 2005, p. 56; per l'aderenza maggiore della *Conquistata* al modello omerico cfr. Baldassarri 1982, pp. 102-04, e Residori 2004, in part. p. 163 e segg.

*s'ingrosse*; III 64, 1-2: *Così parlavan questi; e 'l capitano / poi ch'intorno ha mirato, a i suoi discende*). Segnalo come sia simile un altro spostamento prospettico verticale ancor più vertiginoso, vale a dire il momento in cui a osservare la battaglia è Dio stesso, in IX 55:

E già fuggiano i Franchi allor che quivi	2-4-6-8
giunse Guelfo opportuno e 'l suo drapello,	1-3-6
e volger fe' la fronte a i fuggitivi	2-4-6
e sostenne il furor del popol fello.	3-6-8
Così si combatteva, e 'l sangue in rivi	2-6-8
correa egualmente in questo lato e in quello.	2-4-6-8
Gli occhi fra tanto a la battaglia rea	1-4-8
dal suo gran seggio il Re del Ciel volgea.	2-4-6-8

In questo caso, per la verità, il passaggio è decisamente più atteso: la partizione 4+2+2 asseconda l'andamento tematico e narrativo dell'ottava, tra il tono riepilogativo del terzo distico con funzione di commento e l'apertura contenuta nel distico baciato, con la transizione verso il *gran seggio* di Dio che qui di fatto rilancia la narrazione delle ottave successive.

Un mutamento di *focus* relativamente tradizionale è quello che avvia il duello di Tancredi e Clorinda nel XII canto<sup>493</sup>, quando l'eroina pagana è colta dal cavaliere mentre col favore del buio cerca di fuggire dalla zuffa che ha seguito l'incendio della torre:

XII 51	
Poi, come lupo tacito s'imbosca	1-4-6
dopo occulto misfatto, e si desvia,	1-3-6
da la confusion, da l'aura fosca	1-6-8
favorita e nascosa, ella se 'n già.	3-6-7
Solo Tancredi avien che lei conosca;	1-4-6-8
egli quivi è sorgiunto alquanto pria;	1-3-6-8
vi giunse allor ch'essa Arimon uccise:	2-4-5-8
vide e segnolla, e dietro a lei si mise.	1-4-6-8

L'ottava è simmetricamente divisa in due quartine, la prima dedicata a Clorinda, la seconda a Tancredi: si nota però come, pur nel rispetto delle proporzioni, lo squilibrio del movimento sintattico sia evidente, con la seconda quartina fortemente paratattica, scandita da quattro

<sup>493</sup> Per una diffusa analisi del passo (e più in generale dell'intero episodio del duello tra Tancredi e Clorinda) rimando a Grosser 2004, pp. 151-80, che sviluppa la questione, decisiva nell'operazione di riduzione delle giunture e di costruzione della continuità, della 'coesione semantica', ovvero della coerenza del sistema di riprese lessicali e tematiche all'interno del poema tassiano.

versi-frase serrati che comprimono lo spazio conclusivo dell'ottava, proprio in uno dei rari casi di narrazione analettica sommaria che giustifichi la presenza di un personaggio in una determinata situazione (espediente tipico dei romanzi<sup>494</sup>, dunque decisamente inusuale nella *Liberata*). Il precipitare degli eventi causato dall'ingresso in scena di Tancredi è reso molto bene dalla struttura della stanza, che prima procede in modo arioso, con la posposizione della principale, la presenza di figure simmetriche e i due *enjambement* che restituiscono anche visivamente il tentativo di Clorinda di allontanarsi di soppiatto; poi, con lo spostamento di inquadratura su Tancredi (e si noti l'insistenza sui temi di nascondimento e vista, che accompagnano l'intero svolgimento almeno delle ottave 50-52), il passo si fa più spedito, anche in questo caso mimando la compressione temporale evidente nel gioco dei tempi verbali (si ritornerà al presente solo nella stanza successiva).

Una modalità differente di transizione prospettica, questa volta tesa a rendere la simultaneità degli avvenimenti, è osservabile nel XVI canto, anche in questo caso nel momento che dà l'avvio al culmine drammatico dell'episodio, ovvero quando Armida si avvede della fuga di Rinaldo:

XVI 34-35	
Tacque, e 'l nobil garzon restò per poco	1-3-6-8
spazio confuso e senza moto e voce.	1-4-6-8
Ma poi che diè vergogna a sdegno loco,	2-4-6-8
sdegno guerrier de la ragion feroce,	1-4-8
e ch'al rossor del volto un novo foco	4-6-8
successe, che più avampa e che più coce,	2-6
squarciosi i vani fregi e quelle indegne	2-4-6-8
pompe, di servitù misera insegne;	1-6-7
ed affrettò il partire, e de la torta	4-6
confusione uscì del labirinto.	4-6
Intanto Armida de la regal porta	2-4-9
mirò giacere il fier custode estinto.	2-4-6-8
Sospettò prima, e si fu poscia accorta	3-4-8
ch'era il suo caro al dipartirsi accinto;	1-4-8
e 'l vide (ahi fera vista!) al dolce albergo	2-4-6-8
dar, frettoloso, fuggitivo il tergo.	1-4-8

Il passo è molto interessante per l'effetto di continuità simultanea e patetica che dissimula il movimento di focalizzazione avviato al secondo distico della stanza 35, ancora una volta se-

---

<sup>494</sup> Cfr. almeno Praloran 1999.

guendo le direttrice dello sguardo, in questo caso quello di Armida. Il passaggio è discusso, e realisticamente frutto della tortuosa vicenda editoriale del poema, dato che il riferimento al *fier custode estinto* allude presumibilmente ad un episodio espunto dal Tasso; pur tenendo conto di ciò, mi pare interessante il tentativo di riduzione della transizione di inquadratura attraverso la successione di distici autonomi, a seguire un'ottava molto più ariosa tutta incentrata sulla reazione di Rinaldo, e attraverso la ripresa variata *affrettò / frettoloso* che incornicia la stanza.

A maggior ragione quando si tratta di un vero e proprio stacco che coinvolge scene differenti e non di un montaggio alternato tra inquadrature di attori del medesimo episodio, Tasso quasi regolarmente sente la necessità di 'schermare' lo stacco, non rinunciando a un corredo formale di segno romanzesco, se non esplicitamente ariostesco:

VII 22-23

onde se in vita il cor misero fue,	1-4-6-7
sia lo spirito in morte almen felice,	1-3-6-8
e 'l cener freddo de le fiamme sue	2-4-8
goda quel ch'or godere a me non lice.—	1-4-6-8
Così ragiona a i sordi tronchi, e due	2-4-6-8
fonti di pianto da' begli occhi elice.	1-4-8
Tancredi intanto, ove fortuna il tira	2-4-5-8
lunge da lei, per lei seguir, s'aggira.	1-4-6-8
Egli, seguendo le vestigia impresse,	1-4-8
rivolse il corso a la selva vicina;	2-4-7
ma quivi da le piante orride e spesse	2-6-7
nera e folta così l'ombra dechina	1-3-6-7
che più non può raffigurar tra esse	2-4-8
l'orme novelle, e 'n dubbio oltre camina,	1-4-6-7
porgendo intorno pur l'orecchie intente	2-4-6-8
se calpestio, se romor d'armi sente.	4-7-8

L'ottava 22 (4+2+2) si apre con una quartina in discorso diretto legata da una debole sovraincarnatura alla strofa precedente; è il momento in cui Erminia viene di fatto abbandonata da Tasso tra i pastori, prima di rientrare in scena nel XIX canto. Il terzo distico ha funzione di riepilogo e commento conclusivo della sequenza, in modo analogo a quanto visto in IX 55, e precede un distico finale che ospita appunto il trapasso scenico vero e proprio, con il focus che si sposta su Tancredi; una ripresa in *variatio* sigla la continuità tra questo distico finale e il primo dell'ottava successiva (2+6), che attraverso un passaggio dal presente al perfetto

funge da fulmineo resoconto delle azioni del cavaliere non ancora raccontate. La sestina successiva, infine, col ritorno al presente riprende la narrazione diretta e dunque segue i movimenti di Tancredi nella selva. La struttura del trapasso è, come si vede, assecondata perfettamente dalle partizioni delle ottave coinvolte: in particolare i due distici a contatto, con la ripresa segnalata *seguir / seguendo*, fungono da elementi di progressiva transizione, e non è certo casuale che la struttura sintattica che segue sia più ariosa, come a voler siglare anche sintatticamente l'ingresso in una nuova sequenza diegetica. Segnalo, con Soldani, come la ripresa che apre l'ottava 23 sia anche legata al distico finale di VI 114 (*e seguendo gli indizi e l'orme nove, / rapidamente a tutto corso move*), ovvero il momento in cui la narrazione tassiana abbandonava la vicenda di Tancredi per inframezzarla con la fuga e l'episodio bucolico di Erminia fra i pastori: "ma questa tecnica, diffusissima nei romanzi cavallereschi, trova in generale un'applicazione assai scarsa nella *Gerusalemme*, per motivi di ordine strutturale: ossia perché, mancando qui la costruzione con incastro degli episodi l'uno dentro l'altro, tipica dell'*Innamorato* e del *Furioso*, vien meno anche la necessità di introdurre dei segnali che orientino il lettore nel marasma degli avvenimenti"<sup>495</sup>. Si tratta appunto di una forma di transizione ariostesca, coerentemente con il tono e la concezione dell'episodio: per dirla con il Tasso stesso, si tratta di un passaggio "più tosto da romanzo che da poema eroico, come quello che lega solamente co 'l legame del tempo e co 'l legame d'un istante, a mio giudizio assai debil legame"<sup>496</sup>; a ben vedere, si tratta comunque di una tecnica di intarsio tra episodi, in modo in fondo molto simile a quanto visto a proposito della successione di accorpamenti di distici interni alla struttura dell'ottava e dei giochi prospettici che questa strategia consente. In questo come in altri casi, d'altronde, il sistema di riprese tende a rimarcare l'aspetto di consequenzialità logica (se pur nella simultaneità temporale) tra le due vicende;

---

<sup>495</sup> Soldani 1999, p. 210.

<sup>496</sup> LP V, p. 30; commenta *ad locum* Carla Molinari: "una forma di trapasso o un avverbio temporale [...] indicanti (e implicanti) giustapposizione, piuttosto che connessione (e necessità) tra un prima e un poi; o addirittura la contemporaneità delle azioni. Tipiche le giunture ariostesche dell'una e dell'altra maniera". Poco oltre lo stesso Tasso ammette possibili riserve sul fatto che "nel principio del settimo canto ne gli errori d'Erminia e di Tancredi io mi slarghi troppo dalla favola" (p. 31), derogando eccessivamente dal principio di unità aristotelica; la giustificazione addotta dall'autore è che la narrazione della guerra non poteva proseguire, data la distruzione delle macchine dei cristiani: "In somma mi è parso, sin che le machine non erano fatte, nè v'era che fare, ch'io mi potessi slargare alquanto, senza però perder di mira il fine del tutto; ma, poi che le machine son fatte, e che la guerra si stringe, anch'io mi stringo con la favola, nè me ne parto punto, sin che la necessità, che s'ha di Rinaldo, non me n'allontana. Ma la lontananza anco è in occasione che, per difetto di machine e di stagione ardentissima, non si può far nulla intorno a Gierusalemme; dove si torna dopo indugio non lungo, forse, e certo non inopportuno; nè si lascia mai, sin ch'ella non sia presa", p. 32. Ad ogni modo, è interessante il rilievo di Cabani 2003 sull'utilizzo da parte di Tasso di forme di trapasso che costituiscono una "ripresa di formule virgiliane. In particolare, l'avvio con congiunzione temporale (*intanto, mentre, appena*) o avversativa (*ma*) ricalca analoghi avvii dell'*Eneide* (*at, interea, ut*)", p. 22 n. 8.

in rispondenza alla “legge della coerenza, dell’organicità unitaria”<sup>497</sup>, infatti, l’unità della favola non può essere alterata dagli episodi, che pur essendo certamente necessari alla magnificenza eroica della vicenda narrata, devono tuttavia ad essa essere connessi da rapporti di dipendenza e di consequenzialità il più possibile precisi ed immediatamente percepibili. Quel che mi interessa, però, è notare come ad un ingresso in territori tematici romanzeschi corrisponda anche un riuso di un sistema formale ancora romanzesco, e della fattura più raffinata, quella ariostesca; non sarà forse un caso rilevare la presenza di un endecasillabo dattilico (*rivolse il corso a la selva vicina*) che potrebbe tranquillamente essere estratto da una qualsiasi inchiesta di un cavaliere del *Furioso*.

Un trapasso che si svolge con modalità non dissimili è in XVIII 53-54:

XVII 53-54

S'offerser tutti a lei, tutti giuraro	2-4-6-7
vendetta far su l'essecrabil testa,	2-4-8
tante contra il guerrier ch'ebbe sì caro	1-3-6-7
armi or costei commove e sdegni desta.	1-4-6-8
Ma esso, poi ch'abbandonò la riva,	2-4-8
felicemente al gran corso veniva.	4-7

Per le medesme vie ch'in prima corse,	4-6-8
la navicella indietro si raggira;	4-6
e l'aura, ch'a le vele il volo porse,	2-6-8
non men seconda al ritornar vi spira.	2-4-8
Il giovenetto or guarda il polo e l'Orse	4-6-8
ed or le stelle rilucenti mira,	2-4-8
via de l'opaca notte, or fiumi e monti	1-4-6-8
che sporgono su 'l mar l'alpestre fronti;	2-6-8

Sul piano stilistico, ancora una volta la transizione prende avvio nel distico finale di un’ottava, per trovare diffuso svolgimento nella stanza successiva; nuovamente segnalo la presenza di un endecasillabo dattilico (*felicemente al gran corso veniva*), anch’esso molto ariostesco per il tono. Le analogie con l’esempio visto in precedenza non terminano qui, e coinvolgono aspetti strutturali più ampi: anche in questo caso, sono coinvolti due personaggi connessi da un legame amoroso, Rinaldo e Armida; ancora, il narratore inframezza la descrizione della vicenda del personaggio maschile per seguire due momenti continui ma distinti della vicenda della donna (lamento di Armida e cancellazione del castello; arrivo a Gaza e ‘arruolamento’ di cavalieri pagani per uccidere Rinaldo), momenti disposti a cavallo della fine di un canto, in

<sup>497</sup> Raimondi 1994, p. 16.

questo caso il XVI, per poi tornare a Rinaldo immediatamente dopo. Infine, anche qui la narrazione riprende esattamente nel momento in cui il personaggio era stato abbandonato, ovvero nel progressivo allontanamento dall'isola in cui era tenuto prigioniero d'amore da Armida; se mancano riprese letterali così evidenti come nel caso di Tancredi tra VI e VII, qui devo rilevare una ripresa tematica legata allo sguardo, effetti di coesione semantica connessi all'allontanamento dalla riva della nave e ai venti favorevoli che gonfiano la vela ed insistite riprese foniche con allitterazioni esibite di *v*; ecco comunque i versi conclusivi dell'ottava XVI 62:

Parte, e di lievi zefiri è ripiena	1-4-6
la chioma di colei che gli fa scorta.	2-6
Vola per l'alto mar l'aurata vela:	1-4-6-8
ei guarda il lido, e 'l lido ecco si cela.	2-4-6-7

A proposito di transizioni 'ariostesche', non può certo mancare un riferimento a Vafrino, "figura singolare e bizzarra, che sembra finita per caso tra le pagine della *Gerusalemme*"<sup>498</sup>; dopo una prima apparizione nel XVIII canto, lo scudiero di Tancredi rientra in scena in XIX 56:

XIX 56-57	
Intanto noi signoreggiar co' sassi	2-4-8
potrem de la città gli alti edifici,	2-6-7
ed ogni calle onde al Sepolcro vassi	1-4-5-8
torràn le nostre machine a i nemici.–	2-4-6
Così, vigor porgendo a i cor già lassi,	2-4-6-8
la speme rinovò ne gli infelici.	2-6
Or mentre qui tai cose eran passate,	2-4-6-7
errò Vafrin tra mille schiere armate.	2-4-6-8
A l'essercito avverso eletto in spia,	3-6-8
già dechinando il sol, partì Vafrino;	1-4-8
e corse oscura e solitaria via	2-4-8
notturno e sconosciuto peregrino.	2-6
Ascalona passò che non uscia	3-6
dal balcon d'oriente anco il mattino;	3-6-7
poi quando è nel meriggio il solar lampo,	2-6-9
a vista fu del poderoso campo.	2-4-8

---

<sup>498</sup> Gigante 2007, p. 203.

La struttura è identica a VII 22-23: in 56 (4+2+2) un discorso diretto si chiude nella prima quartina, seguito da un distico di commento che prelude al rilancio della narrazione e ad un trapasso scenico e di episodio nel distico baciato, con la transizione indicata da un “*assai debil legame*” di tipo temporale; una ripresa lessicale sutura le due ottave, creando effetto di coesione e continuità, sì che l’ottava 57 può riepilogare le vicende di un personaggio che è già stato reintrodotta nella narrazione, con un racconto sommario analettico che dura fino all’ottava 59, momento in cui si tornerà all’uso del verbo presente.

Questi ultimi tre casi sono appunto di segno romanzesco, e Tasso – come visto – fa largo uso dell’apparato formale perfezionato da Ariosto; l’esigenza tassiana è di assorbire la discontinuità, cercando di temperare lo stacco tra i segmenti narrativi differenti, che appunto non possono essere semplicemente giustapposti ma devono sempre avere una coerente giustificazione di tipo consequenziale. Tale consequenzialità può essere perseguita logicamente ma anche simulata attraverso espedienti stilistici: sia il complesso sistema di riprese che l’inserzione nel corpo dell’ottava del momento dello scarto tra episodi tendono ad attenuare il cambio di inquadratura, e soprattutto a rendere più naturale la ripresa della narrazione principale, che generalmente avviene in avvio di ottava successiva. Si tratta insomma di un compiuto sfruttamento da parte di Tasso degli spazi dell’ottava, che vengono piegati con grande naturalezza alle necessità narrative e soprattutto, in questo caso, alla volontà autoriale di far prevalere l’impressione di continuità e unità d’azione rispetto alla transizione diegetica in atto, anche e a maggior ragione in situazioni contestuali di legame tra linea principale eroica e “*materie oziose*”<sup>499</sup>, anche topograficamente distanti dal campo di battaglia<sup>500</sup>.

Ho mostrato, negli ultimi esempi, la presenza di ‘distici-cuscinetto’, tematicamente specializzati nella funzione di ammorbidire lo stacco tra episodi; talvolta questo spazio si dilata fino a occupare alcune ottave, in modo tale da garantire fluidità nella transizione e l’impressione di coesione e dipendenza, se non di stretta consequenzialità: è come se Tasso preparasse il trapasso attraverso l’aggiunta di inserti che progressivamente, nel corso di pochi distici, lo rendono naturale e quasi impercettibile. Esempiare, sotto tale rispetto, è l’avvio della ventura di Erminia nel VI canto; riporto le ottave 53-56:

Soggiunse l'altro allora: – E tu prometti	2-4-6-8
di tornar rimenando il tuo prigionio,	3-6-8
perch'altrimenti non fia mai ch'aspetti	4-8

<sup>499</sup> Cfr. *LP* XXXIII, pp. 433-34; tornerò sulla questione nel capitolo successivo.

<sup>500</sup> Cfr. Gigante 2007, p. 195: “nell’orizzonte romanzesco rientrano [...] episodi della *Liberata* collocati in uno spazio che non è mai il campo di battaglia o gli immediati dintorni”. Per la semantica spaziale del poema, cfr. comunque almeno Zatti 1983, Martinelli 1983, e il saggio, pure non sempre di immediata comprensione, di Genot 1977.

per la nostra contesa altra stagione. –	3-6-7
Così giuraro; e poi gli araldi, eletti	2-4-6-8
a prescriber il tempo a la tenzone,	3-6
per dare spazio a le lor piaghe onesto,	2-4-8
stabiliro il mattin del giorno sesto.	3-6-8
Lasciò la pugna orribile nel core	2-4-6
de' saracini e de' fedeli impressa	4-8
un'alta meraviglia ed un orrore	2-6
che per lunga stagione in lor non cessa.	3-6-8
Sol de l'ardir si parla e del valore	1-4-6
che l'un guerriero e l'altro ha mostro in essa,	2-4-6-8
ma qual si debbia di lor due preporre,	2-4-8
vario e discorde il vulgo in sé discorre;	1-4-6-8
e sta sospeso in aspettando quale	2-4-8
avrà la fera lite avvenimento,	2-4-6
e se 'l furore a la virtù prevale	4-8
o se cede l'audacia a l'ardimento.	3-6
Ma più di ciascun altro a cui ne cale,	2-6-8
la bella Erminia n'ha cura e tormento,	2-4-6-7
che da i giudizi de l'incerto Marte	4-8
vede pender di sé la miglior parte.	1-3-6-9
Costei, che figlia fu del re Cassano	2-4-6-8
che d'Antiochia già l'imperio tenne,	4-6-8
preso il suo regno, al vincitor cristiano	1-4-8
fra l'altre prede anch'ella in poter venne.	2-4-6-9

Siamo di fronte alla successione di quattro ottave perfettamente bipartite, secondo lo schema 4+4; al termine del primo duello con Argante, l'ottava 53 riporta prima le parole di Tancredi, poi la decisione degli araldi sui tempi di ripresa dello scontro; la stanza successiva è legata da una debole sovraincaturatura all'ottava 55, e nello spazio di tre quartine Tasso rappresenta una delle sue tipiche scene corali, con il focus incentrato sul *vulgo* e sulle considerazioni fatte in margine al duello (prima è offerto il resoconto dell'effetto di *alta meraviglia* indotto dal duello a chi vi ha assistito, poi il commento sul duello, infine le previsioni sugli esiti futuri). La transizione vera e propria avviene in 55, 5-8, con l'inquadratura che "dal confuso al

distinto” si sposta su Erminia<sup>501</sup>, la donna che più d’ogni altro si tormenta per le sorti dello scontro che coinvolge l’amato Tancredi; a questo punto, l’ottava 56 avvia una piccola digressione analettica che permette al lettore di conoscere nel dettaglio la storia della donna e le ragioni del suo innamoramento per il paladino cristiano, prima di tornare alla narrazione diretta all’ottava 64. Come si vede, quartina dopo quartina, con una progressione costante, assecondata da una bassa densità accentuale e da una sintassi insolitamente lineare, la transizione tra l’episodio del duello e quello della fuga notturna di Erminia avviene quasi senza accorgersene, in una fluida continuità logica: il percorso dalla narrazione del duello alle conseguenze e alla percezione dello stesso duello da parte prima del popolo, poi di Erminia, permette al narratore un effetto di coerente sfumato che nasconde la discontinuità tra le sequenze narrative. “Il narratore della *Liberata* [...] fa di tutto per non essere ‘avventuroso’, per non lasciare nulla al caso: racconta in modo che ogni nuovo inizio sia l’effetto di una conclusione precedente”<sup>502</sup>.

Concludo questa rapida rassegna di transizioni interne al corpo dell’ottava con un caso davvero significativo; le vicende del canto VIII (resoconto della morte di Svenno; resoconto della presunta morte di Rinaldo; sedizione di Argillano; ricomposizione dell’unità dell’esercito cristiano da parte di Goffredo) sgorgano dalla medesima fonte, ovvero dall’elaborazione e dall’esplicitazione dei ‘piani di Aletto e Astragorre’ che ne occupano le prime tre ottave. Aletto è invitata a guardare il cavaliere che si sta avvicinando al campo cristiano, Carlo, poiché racconterà ai suoi compagni della morte di Svenno, evento che rischia di indurre Goffredo a richiamare Rinaldo; per evitare questa possibilità, Aletto dovrà dunque scendere tra i Franchi e diffondere discordia, così *che tutto vada il campo al fin sossopra* (3, 8). Riporto la stanza 4:

---

<sup>501</sup> “Il combattimento sanguinoso lascia nelle due platee degli spettatori «alta meraviglia» ed «orrore» [...] queste linee di forza, diffuse nei due schieramenti, a detta del poeta si concentrano come «cura» e «tormento» attorno ad uno degli spettatori o ascoltanti, Erminia appunto, che rilegge quanto accaduto in termini personali, prolungandone la drammaticità nel teatro della sua coscienza in tumulto”, Scarpati 1995, p. 26.

<sup>502</sup> Ferretti 2010, p. 233. Una struttura simile ritorna almeno altre due volte, nel poema, ovvero in VIII 56-58 e in IX 40-42; senza riportare per esteso le ottave coinvolte, mi limito a descrivere il primo caso. Si passa dal racconto della presunta morte di Rinaldo fatto da Aliprando (56, 1-4) alle tormentate considerazioni di Goffredo (56, 5-8); l’ottava successiva prende le mosse da una quartina lirica, di contestualizzazione temporale dai toni virgiliani (*Sorgea la notte intanto...*), per poi piombare nella tenda di Argillano attraverso un’allocuzione diretta del narratore (*Tu sol punto, Argillan, d’acuti strali...*), che sfrutta la continuità per contrasto tra l’immagine del *sonno, ozio de l’alme, oblio de’ mali* e quella di Argillano incapace di addormentarsi per i troppi tormenti; a questo punto l’ottava 58 presenta al lettore la figura del cavaliere sedizioso, con un attacco simile a quello visto per Erminia (*Costui pronto di man, di lingua ardito...*). I rapporti di consequenzialità tra gli episodi sono molteplici: l’inquietudine e i patimenti del soldato dipendono infatti direttamente dalla narrazione di Aliprando (entrambi sono peraltro trappole tese dalle forze infernali), ma l’inserzione delle riflessioni di Goffredo e del notturno elegiaco permette a Tasso di ammorbidire il passaggio e l’avvio della sequenza della rivolta interna al campo cristiano.

L'opra è degna di te, tu nobil vanto	1-3-6-8
te 'n désti già dinanzi al signor nostro. –	2-4-6-9
Così le parla, e basta ben sol tanto	2-4-6-8
perché prenda l'impresa il fero mostro.	3-6-8
Giunto è su 'l vallo de' cristiani intanto	1-4-8
quel cavaliere il cui venir fu mostro,	4-8
e disse lor: – Deh, sia chi m' introduca	2-4-6
per mercede, o guerrieri, al sommo duca. –	3-6-8

La struttura dell'ottava è ormai familiare: un discorso diretto si conclude nel primo distico, cui ne segue un altro con funzione di riepilogo e commento; la seconda quartina sposta il focus attraverso un'indicazione temporale (*intanto*) e avvia una nuova sequenza narrativa senza esitazioni, tant'è che l'ottava si chiude già con un perentorio discorso diretto di Carlo. La presenza di una connessione logica è evidente, ma Tasso la sottolinea con una ripresa affatto esplicita: il primo invito di Astragorre (*Mira, Aletto, venirne... quel cavalier...*, 2, 1-2) è replicato nel terzo distico dell'ottava 4 (*Giunto è... quel cavaliere il cui venir fu mostro*), con lieve ellissi temporale, segnalata dal contrasto tra la contemporaneità suggerita dall'avverbio temporale *intanto* e l'uso del perfetto *fu mostro*, che implica esserci uno scarto relativamente limitato tra il momento del conciliabolo infernale e quello in cui Carlo entra in scena direttamente, e netto mutamento di prospettiva. Oltretutto, la connessione è ribadita anche attraverso fatti formali più minuti, quali la relazione tra le rime dei due distici che a contatto segnalano i confini tra i due episodi: una rima equivoca (*mostro : mostro*) ed una inclusiva (*tanto : intanto*). La garanzia della coerenza del trapasso, di per sé piuttosto brusco, risiede proprio nell'espressa presenza di indicatori immediati che permettano al lettore di ricostruire la consequenzialità tra le due scene, che altrimenti potrebbero apparire fin troppo arbitrariamente giustapposte; ma a ben vedere è significativo il fatto stesso che la distanza (temporale e prospettiva) tra le due scene sia ridotta anche visivamente e tipograficamente, attraverso la compressione dello stacco e la sua riduzione asindetica all'interno del corpo dell'ottava.

### 3.12. ancora sulla configurazione ritmica dell'ottava

Per trarre le conclusioni sulla struttura dell'ottava che Tasso elabora nella stesura della *Gerusalemme Liberata* è utile ricapitolare alcune delle osservazioni fatte in chiusura del capitolo 2.4. relativamente alla configurazione e alla distribuzione dei diversi tipi ritmici

dell'endecasillabo nelle varie posizioni della stanza. Il fatto macroscopico che emerge analizzando le statistiche è la fortissima compressione dei dati percentuali: approssimando un poco, la tendenziale disponibilità di ogni sede dell'ottava ad ospitare ogni profilo ritmico, rispettando le proporzioni complessive di occorrenze dei *pattern* accentuali nell'intero poema, e l'indicativa uniformità a livello di densità media degli ictus (con oscillazioni, naturalmente, di certo interesse e valore, ma complessivamente nel segno di una diffusa intensificazione e di una fitta accentazione) mi paiono incontrovertibili. Credo che questi dati, letti in abbinamento, debbano essere interpretati non tanto come sintomo di omogeneità stilistica – omogeneità che talvolta, come visto, è stata letta quale monotonia; piuttosto, in modo del tutto antitetico, la costante alternanza di moduli ritmico-sintattici è senz'altro segnale di grande complessità e di una straordinaria ricchezza melodica e intonativa, sotto la spinta dell'incessante alternanza dei profili ritmici dei versi. Tenendo poi conto del pervicace lavoro condotto sulla stabilità del verso attraverso la frequente variazione, nella sequenza, delle partizioni melodiche dell'endecasillabo e delle sue pause interne, si può considerare come effettivamente, anche da un punto di vista focalizzato sul solo aspetto prosodico dei versi, l'ottava tassiana sia un *picciolo mondo*, costruito su una grandissima varietà di soluzioni ritmiche e accentuative però compresse, tenute insieme e ridotte ad un unico, compatto sistema coerente.

Detto ciò, nelle pieghe della statistica e della compattezza dei dati si possono naturalmente riscontrare delle tendenze 'assolute' a livello di organizzazione della strofa, sì da far emergere un modello astratto di ottava che svela non poco della posizione occupata dal Tasso nella storia della forma metrica – posizione che peraltro è sempre stata riconosciuta come del tutto singolare e in qualche modo definitiva<sup>503</sup> ma che mai, per lo meno prima dello studio di Soldani, è stata descritta compiutamente. Riassumendo molto velocemente l'immagine dell'ottava 'media' che è emersa dall'analisi condotta nel capitolo 2.4., ad un avvio molto marcato (il primo verso è il più fittamente ictato dell'ottava) segue una contenuta riduzione della densità accentuale, fino ad arrivare alla piccola chiusa che costituisce l'endecasillabo di maggiore fluidità all'interno della compagine strofica; il quinto verso opera un rilancio armonico nel segno del rafforzamento accentuale, e dopo una lieve riduzione in sesta posizione, si arriva a un distico finale molto intenso a livello prosodico. La marcatura degli estremi dell'ottava è dunque evidente, e altrettanto chiara è la ricerca di un pur tenue alleggerimento nelle movenze interne della stanza<sup>504</sup>. Per ribadire la differente posizione tassiana rispetto ad

---

<sup>503</sup> Cfr. ad esempio, oltre ai giudizi di Contini, Pozzi 1974, p. 130, e Martelli 1984, p. 540. Ho già avuto modo di esprimere le mie riserve nei confronti della posizione del Tasso che emerge dal saggio di Martelli, responsabile a mio giudizio di appiattare sul Tasso l'intera tradizione manierista seicentesca dell'ottava, trascurando dunque il prezioso lavoro di sommovimento delle strutture operato dall'autore della *Liberata*.

<sup>504</sup> Questo è coerente, come ho poi mostrato nel corso del capitolo 3, con il ruolo dell'ottava nell'orchestrazione logica della narrazione: una buona parte delle ottave vede il distico finale chiudere un segmento narrativo, cosa

Ariosto, il maggiore precedente nella tradizione della narrativa in ottave, si può considerare la sorte proprio del distico finale, il più esposto e il più marcato dalla coincidenza della rima.

Sul piano sintattico prevale la tendenza ad “attenuare l'autonomia della chiusa baciata”<sup>505</sup>, attraverso una sintassi mossa, una *dispositio* particolarmente inasprita, inarcature frequenti; al contempo, Tasso mantiene l'elegante solennità della conclusione strofica, intervenendo a livello retorico con parallelismi, figure simmetriche e bipartite dotate della funzione strutturale di conferire saldezza ed eleganza alla chiusura della frase. “Tasso vuole – come direbbe Contini – chiudere i propri spartiti, accrescendone l'evidenza ritmica [...] nel finale, su cui converge il discorso e si scaricano gli scompensi ritmico-sintattici accumulati nei versi precedenti”<sup>506</sup>; scompensi che, come detto, nel distico finale ne confondono fortemente la riconoscibilità. A queste due tendenze complementari, che complessivamente concorrono a un effetto di ‘dissimulazione grave’<sup>507</sup> della coppia di versi conclusiva, corrisponde una intensificazione ritmica che potrebbe apparire in contrasto con quanto visto in precedenza (da una parte retorica e sintassi tendono a dissimulare, dall'altra il ritmo a rilevare e intensificare); in verità, la coerenza è assoluta, dato che l'aumento del numero di ictus per verso riscontrato nel distico finale dipende proprio da quella stessa strategia sopra descritta: l’“attenuazione della chiusa” non avviene per abbassamento stilistico, ma, al contrario, per aggravamento, sì che l'infittirsi degli accenti, l'aumento dei ribattimenti e, per contro, la predilezione per quei profili allotropi più stabili ritmicamente paiono corollari necessari all'innalzamento attraverso sprezzatura e chiusa nobile così bene evidenziate dai risultati dello studio di Soldani. Talvolta dunque il distico finale è ridotto “a fatto fonico (di rima) più che a elemento strutturale dal punto di vista logico”<sup>508</sup>, ma altrettanto spesso il medesimo rilievo fonico è controbilanciato, se non apertamente contraddetto, dalla melodia dell'enunciato, dal piano intonativo del discorso, e ridotto o messo in sordina (stavolta sì) dal sistema allitterativo cui molto spesso Tasso indulge.

Rispetto all'ottava ariostesca, insomma, non cambia la considerazione del distico finale come uno snodo chiave, un perno del tutto primario nell'economia dell'organizzazione metrico-stilistica del poema: a mutare sostanzialmente è la deposizione da parte di Tasso di quell'armamentario retorico-sintattico che conduceva l'ottava del *Furioso* ad un “precipitare

---

che viene controbilanciata da una discreta frequenza di segmenti narrativi trasversali alla misura della stanza; sì che talvolta i veri ‘distici finali’ di un segmento narrativo compaiono all'interno della stanza, e non alla fine. Questo è un fattore determinante, io credo, ai fini della stessa configurazione ritmica dell'ottava, come ribadirò poco oltre.

<sup>505</sup> Soldani 1999, p. 328.

<sup>506</sup> Ivi, p. 66.

<sup>507</sup> Non si tratta infatti di una semplice messa in sordina, ma di un'applicazione consapevole dei principi stilistici della magnificenza adatta al poema eroico, tesi alla sprezzatura e al nascondimento delle corrispondenze più facili.

<sup>508</sup> Soldani 1999, p. 330.

vittorioso verso la conclusione del distico finale<sup>509</sup>, in virtù invece della predilezione per un inasprimento maestoso degli snodi della stanza fino al rilassamento delle tensioni sintattiche in coincidenza col compimento dell'ultimo verso. A mutare è infatti l'intera struttura della frase: alle ampie volute ipotattiche dell'ottava ariostesca si sostituisce il dinamismo cadenzato della paratassi tassiana, la moltiplicazione degli "intoppi" e dei "riposi" che portano a un incedere di certo tutt'altro che "vittorioso".

Il modello di architettura dell'ottava, comunque, è ancora quello 'pari' di matrice ariostesca: questo dato, unito al complessivo inasprimento formale tassiano, ha l'esito di rafforzare molto la solidità del distico, e ciò avviene essenzialmente per mezzi retorici e metrico-sintattici: da un lato, figure che si dispongono perfettamente lungo la misura del distico oppure che ne rilevano i confini; dall'altro, inarcature tra verso dispari e pari successivo e prevalente chiusura della campata sintattica nella stessa microunità strofica, anche quando il segmento di frase non sia indipendente. L'effetto di autonomia del distico, percepibile sul piano melodico e intonazionale, è ancor più rilevante proprio nel momento in cui questo sia inserito in una sequenza continua, poiché è lì che maggiormente agisce l'effetto di contrappunto tra struttura cadenzata dell'ottava e progressione narrativa.

Oltre alla generale intensificazione ritmica, con l'aumento del numero medio degli ictus in tutte le sedi dell'ottava rispetto ai modelli precedenti, si nota come il dato della centralità del distico come unità ritmico-sintattica fondamentale costituisca la cifra strutturale dell'ottava tassiana, che si pone dunque, in un certo senso, come sintesi di ottava lirica poliziana e ottava narrativa ariostesca. Ciò è coerente con quanto visto a proposito dell'accentazione del singolo endecasillabo nel primo capitolo, se ci si pensa bene: anche per ciò che concerne la strofa, Tasso muove verso la tradizione alta della lirica italiana, in tal senso compiendo un passo ulteriore rispetto all'operazione ariostesca di immissione di un sistema stilistico e formale di tipo lirico e petrarchesco all'interno del genere narrativo cavalleresco. "L'ottava di distici delegata alla materia descrittiva, il cui archetipo ideale risale al Poliziano, e l'ottava di largo taglio delegata alla materia narrativa, il cui archetipo risale all'Ariosto, costituiscono i due tipi dominanti nel corso trionfale del componimento in stanze durante il cinquecento; la tensione dialettica fra i quattro poli delle due materie e delle due forme metriche dà luogo ad infinite combinazioni e variazioni, le quali appagarono i numerosissimi e spesso esimi operatori che man mano seguirono. Chi scompigliò tutto l'assetto operando tanto sull'impianto narrativo quanto su quello metrico fu il Tasso<sup>510</sup>: e il modo in cui questo *scompiglio* avviene vede il suo cardine, tra i molti elementi, appunto nella duttilità con cui Tasso modella la successione dei distici. Siamo ancora al di qua dell'ottava modulare con cui Marino sancirà solen-

---

<sup>509</sup> Blasucci 1969, p. 79.

<sup>510</sup> Pozzi 1974, p. 130.

nemente l'esaurimento del percorso evolutivo dell'ottava narrativa di argomento alto, ma di certo, come credo sia parso chiaro dalla trattazione precedente, "si avvalora un'idea della sequenza delle ottave come di un nastro ininterrotto di moduli sempre uguali, i distici"<sup>511</sup>.

La solidità del distico, infatti, conferisce all'ottava tassiana un andamento costante, con la concentrazione delle tensioni all'interno della misura della coppia di versi e dunque con un andamento molto regolare e modulato; tutto ciò, come visto nei paragrafi precedenti, è strettamente legato alla strategia narrativa complessiva, in un mirabile gioco di reciproche corrispondenze e rifrazioni. Ho mostrato come siano distinguibili su base logico-argomentativa aggregazioni di distici (a loro volta, naturalmente, composti in sequenze più ampie, talvolta mosse e inasprite internamente al pari di quanto accade nel verso con le partizioni analizzate nel primo capitolo e di quanto accade nel singolo distico, come nei casi delle ottave con smottamento), e come queste stesse aggregazioni molto spesso non coincidano con la misura dell'ottava, essendone di volta in volta più brevi o più estese: ancora, si nota l'alternanza di misure eccedenti e misure calanti che si contrappuntano, come visto a proposito delle partizioni del verso e degli effetti intonativi e strutturali delle inarcature. Questa dialettica tra contrazione ed espansione di volta in volta può avere più e meno marcati effetti di tipo espressivo, enfatico, di transizione prospettica, di cambio di inquadratura, di trapasso narrativo; insomma la segmentazione dell'ottava è funzionale alle sfumature dello sviluppo diegetico e a quella strategia di intarsio che soggiace alla struttura narrativa del poema. Da questa specola, il caso forse più esemplare è quella mansione di nascondimento delle giunture tra episodi che ho cercato di mostrare nell'ultimo paragrafo (3.11), qualora i mutamenti diegetici si 'occultino' all'interno dell'ottava, sfruttando la flessibilità della sequenza cadenzata dei distici per attenuare o inasprire gli snodi del *decoupage* narrativo. "Tasso costruisce la continuità come unione di aggregati [...] Si capisce, allora, perché in un racconto siffatto sia fondamentale attenuare l'asprezza dei trapassi per mezzo di solidi legami, in modo che il lettore non sia sollecitato a curarsi di unità di tempo e luogo rigidamente intese e si concentri invece su quella che per Tasso è l'unità fondamentale: quella d'azione"<sup>512</sup>.

In conclusione, posso provare a completare una considerazione sintetica proposta da Praloran a proposito delle modalità di variazione sulla struttura dell'ottava attuate da Boiardo e Ariosto con la mia interpretazione della posizione tassiana: "da una parte nell'*Inamoramento de Orlando* la varietà è data dalla modulazione degli schemi che prevedono spesso unità asindetice e frazioni 'dispari', ma questa varietà è comunque interna all'ottava, nel *Furioso* oltre agli schemi interni la varietà è legata alla maggiore estensione delle campate sintattiche con il risultato di avere frequenti sovraincature e frequenti ottave

---

<sup>511</sup> Soldani 1999, p. 330.

<sup>512</sup> Ferretti 2010, p. 241.

monoperiodali”<sup>513</sup>; nella *Liberata*, infine, la varietà è data dall’intarsio dei distici, misure rigidamente cadenzate ma internamente sommosse e modulate attraverso inarcature, tagli sintattici obliqui ed espansione paratattica della frase.

Prima di provare a testare alcune delle conclusioni fin qui ottenute in un’analisi più diffusa di alcuni episodi, selezionati su base tematica, in modo da porre in relazione i paradigmi formali con le sequenze narrative, chiudo questo capitolo con una considerazione: la cifra stilistica dell’ottava tassiana è il costante contrappunto tra simmetria e asimmetria, tra regolarità e asprezza; a ben vedere, le seguenti parole di Raimondi relative alla struttura narrativa della *Liberata* paiono proficuamente estensibili praticamente a ogni livello di strutturazione formale del poema: “proprio perché viene espressamente segnalata, la divergenza deve essere importante sotto l’aspetto strutturale, e infatti essa presuppone una simmetria soppressa e trasgredita, con un confronto da parte del lettore tra una misura prevista e una funzione realizzata secondo un altro tempo. La sequenza asimmetrica produce allora una tensione e uno sforzo mentre lo squilibrio viene risolto da un movimento a sorpresa”<sup>514</sup>.

---

<sup>513</sup> Praloran 2009, p. 207.

<sup>514</sup> Raimondi 1980, p. 90.

## 4. Prove d'analisi

### 4.1. Appunti sull'artificiosità nella *Liberata*: l'avvio del XVI canto (ottave 1-15)

Il tentativo è ora quello di allontanare un poco la lente dalla microscopia metrica, cercando di integrare le minute osservazioni fin qui proposte con osservazioni stilistiche un poco più ariose; in particolar modo, vorrei concentrare la mia attenzione sugli aspetti retorici della stilizzazione tassiana. Forte è intatti la tentazione di provare a ricercare delle costanti formali sulla base della variazione dei *concetti* e delle situazioni contestuali: noi sappiamo bene, infatti, che l'impianto stilistico della *Gerusalemme Liberata* è assai composito; Maurizio Vitale ha recentemente scritto che “muove il Tasso, anzitutto, la volontà di una lingua estremamente varia e cangevole, esuberante nella sua ricchezza e nella molteplicità del suo uso. Ora, se è di ogni grande poeta ed artista la tendenza alla varietà linguistica e formale, nel Tasso la varietà assume proporzioni notevoli e di vistosa apparenza, anche se composta in una concorde tonalità”<sup>515</sup>. L'ideale del poema eroico come *picciolo mondo* e il concetto di *varietà nell'unità* non pertengono solo al campo della narratologia ma passano anche per la strada delle calibrate oscillazioni e del sapiente dosaggio dei materiali stilistici. Se è vero che ogni opera, per il Tasso come per i suoi contemporanei, deve avere uno stile che sia appropriato al genere letterario cui appartiene<sup>516</sup>, è altrettanto vero che in Tasso i diversi stili e i diversi generi non sono comparti rigorosamente separati: come ha scritto Hermann Grosser, “lo stile appropriato ad un genere è [...] il frutto della commistione – non solo dell'alternanza – di artifici elocutivi appartenenti a stili retorici diversi, uno dei quali risulta però dominante”<sup>517</sup>. Riassumendo in modo molto stringato una questione che in realtà è assai articolata<sup>518</sup>, almeno nella prima fase della sua elaborazione teorica Tasso sostiene che al poema eroico debba corrispondere uno stile “magnifico”, con oscillazioni verso il “grave”, tipico della tragedia, e, più limitatamente, verso l’“ornato”, tipico della lirica – un parziale cambiamento di rotta avver-

---

<sup>515</sup> Vitale 2007, p. 863.

<sup>516</sup> “Non tutte le figure convengono a tutte le forme nella medesima composizione di parole, ma alcune sono più convenevoli all'una ch'all'altra, com'estima Demetrio”, *DPE*, p. 658.

<sup>517</sup> Grosser 2004, p. 4; decisiva, per la questione qui discussa, è la distinzione che Grosser fa tra “stili retorici” (cioè gli stili tendenzialmente ‘puri’ desunti dalla retorica antica) e “stili di genere” (cioè commistioni particolari e variabili di stili ‘puri’ adatti per ciascun genere), per cui cfr. Grosser 1992 e Grosser 2004.

<sup>518</sup> Cfr. Raimondi 1980.

rà a stesura ben avviata, quando il poeta sarà costretto dall'evidenza della sua scrittura ad ammettere, anche teoricamente, stilemi "mediocri", ovvero appunto lirici, all'interno del genere epico<sup>519</sup>. Ne consegue, comunque, che nel poema eroico a seconda dei "concetti" e a seconda del tono generale del contesto diegetico corrisponderà – dovrà corrispondere – una diversa razione delle figure retoriche e degli strumenti stilistici appropriati. Senza entrare ora nel dettaglio della concreta precettistica tassiana, si può sostenere che gli stili grave e magnifico siano caratterizzati dall'asprezza e dall'asimmetria (sul piano retorico, sintattico e fonico-ritmico), mentre lo stile ornato, "mediocre", è principalmente contraddistinto da alcuni artifici simmetrici<sup>520</sup>, quali chiasmi, parallelismi, anafore, antitesi, perfette corrispondenze...

Nelle pagine che seguono intendo dunque provare ad osservare alcune ottave tratte dall'esordio del XVI canto, cercando di abbinare ai risultati dell'analisi metrica la valutazione del peso e del bilanciamento degli elementi stilistici e retorici in gioco, muovendo proprio dalla considerazione delle dichiarazioni di poetica tassiane: per quanto condotto su porzioni testuali limitate (qui le prime ottave del XVI, appunto; alcuni discorsi diretti nel capitolo successivo), il tentativo vorrebbe provare a descrivere, all'interno di un sistema profondamente compatto e coeso, le pur leggere oscillazioni concrete della sensibilità stilistica epica tassiana.

La prima metà del XVI canto (ottave 1-35) è prefigurata per intero nel XIV: verso la fine del XIII Dio infatti interviene direttamente e impone che prenda avvio un *novello ordin di cose* (XIII 73, 5), ovvero che cessi l'influsso delle forze infernali e che l'esercito cristiano possa portare a compimento favorevolmente l'impresa; il primo passo necessario, naturalmente, è che vengano sconfitti i malefici incanti che impediscono l'accesso dei cristiani alla selva di Saron, unico bacino che possa garantire loro il necessario approvvigionamento di legno per ricostruire le macchine da guerra e la torre indispensabili per l'assedio. L'unico a poter sconfiggere i mostri della selva è naturalmente Rinaldo, l'eroe predestinato ma errante, da cui Tasso farà discendere la casa d'Este e che di fatto è figura complementare a quella di Goffredo: è Dio stesso a dichiararlo apertamente<sup>521</sup>, aparendo in sogno al comandante

---

<sup>519</sup> Il momento della svolta teorica tassiana pare coincidere con la lettera a Scipione Gonzaga del 14 giugno 1576, cfr. *LP*, XLVII; per un commento dettagliato della questione, oltre al commento di Molinari 1995, cfr. Grosser 1992, pp. 236 e segg.

<sup>520</sup> Tasso offre i suoi cataloghi nel terzo libro dei *Discorsi dell'arte poetica* e nel quinto e nel sesto dei *Discorsi del poema eroico*. Per una diffusa discussione della questione cfr. gli interventi *I fondamenti teorici dell'evoluzione tassiana* e *L'esprit de symétrie nella Gerusalemme liberata* contenuti in Grosser 2004.

<sup>521</sup> La relazione di complementarità è appunto esplicita, e in virtù della centralità della questione nell'economia del poema è stata a lungo oggetto della riflessione teorica tassiana; Tomasi 2010 *ad locum* segnala due *Lettere poetiche* (*LP* V, 9: "benchè i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'azione" e *LP*

dell'esercito cristiano sotto le mentite spoglie di Ugone proprio per suggerirgli di richiamare Rinaldo al campo, in un'ottava caratterizzata da una sobria e crescente *gravitas* stilistica (spicca in particolar modo il ritmo pacato e rallentato della seconda quartina, con tre inarcature che frangendo la relazione metro-sintassi modellano sulla misura di quattro versi tre frasi caratterizzate dalla presenza di una bipartizione, a sua volta già ordinatamente presente nei due distici iniziali)<sup>522</sup>:

XIV 13

Perché se l'alta Provvidenza elesse	2-4-8
te de l'impresa sommo capitano,	1-4-6
destinò insieme ch'egli esser dovesse	3-4-6-7

---

XXXIII, 2-4: "spero d'accoppiare insieme due cose, se non incompatibili, almeno non molto facili ad accompagnarsi; e queste sono: la necessità o la fatalità, per così dire, di Rinaldo, e la superiorità di Goffredo, e quella dipendenza che tutta l'azione del poema deve avere da lui. E quando io dico superiorità, non intendo semplicemente superiorità di grado; sì che si potrà raccogliere da alcun mio verso ch'altrettanto fosse necessario all'impresa Goffredo, quanto Rinaldo; ma l'uno era necessario come capitano, l'altro come esecutore. Nè questa necessità di due è cosa nova, perchè all'espugnazione di Troia erano necessari Pirro e Filottete. Onde nel Filottete di Sofocle, dimandando Neottolemo ad Ulisse: «Come dici tu, che Filottete sia necessario a quest'espugnazione? Non son io colui c'ha da distrugger Troia?», risponde Ulisse: «Nè tu puoi distruggerla senza lui, nè egli senza te». E tanto basti intorno alla necessità di Goffredo e di Rinaldo et alla coordinazione che è fra loro"), ma Tasso vi tornerà diffusamente anche nell'*Allegoria*, pp. 26-30, per cui cfr. almeno Gigante 2007, pp. 164-66. Sul medesimo tema ricordo le riserve leopardiane espresse nella nota del 3-6 ottobre 1823: "Gran difetto però è nella Gerusalemme l'aver voluto compensare e bilanciare insieme i meriti, l'importanza, le parti di Goffredo e quelle di Rinaldo, e l'interesse per l'uno e per l'altro. Da ciò segue che l'interesse è veramente doppio, come nell'Iliade, ma non, come in questa diverso. E perciò appunto, contro quello che a prima vista si potrebbe giudicare, l'uno interesse nuoce all'altro e l'indebolisce; voglio dire perchè l'interesse è altro senza esser diverso, cioè concorre nella medesima parte, ch'è la cristiana, ed al medesimo fine, ch'è il buon esito dell'impresa de' Cristiani. Due interessi affatto diversi, e lontani l'uno dall'altro, possono non pregiudicarsi nè indebolirsi l'un l'altro. E così accade ne' due interessi d'Ettore e d'Achille, i quali cadono sopra due contrarie parti la greca e la troiana, e l'uno nasce dalla sventura, l'altro dalla felicità. Ma due interessi posti strettamente a lato l'uno dell'altro, prodotti ambedue dalla fortuna ec. miranti ambedue ad un medesimo fine, non possono non farsi ombra e non impedirsi scambievolmente. Ed essi non producono il bello effetto del contrasto di passioni nell'animo de' lettori, e gli altri bellissimi e poetichissimi risultati che nascono ancora dalla lettura dell'Iliade, o nascevano per lo meno, al tempo e ne' lettori o uditori per li quali ella fu composta" (num. 3590-591).

<sup>522</sup> Non m'inganno, credo, nell'identificare questo passaggio come perfetto esempio di alternanza di *oratio periodica* (prima quartina) e *oratio soluta* (seconda quartina), struttura tipicamente *grave* secondo la categorizzazione retorica cinquecentesca: a una prima quartina controllata e calibrata nelle corrispondenze tra protasi e apodosi segue una seconda quartina più moscia, caratterizzata da scoperti processi di dissimmetrizzazione di costrutti bipartiti e da frasi più secche, legate per asindeto (ma con raddoppiamento di copule nell'ultimo segmento). Per un trattamento diffuso della questione, cfr. Grosser 2004, pp. 135-147. Sul piano ritmico, mi piace sottolineare come la solennità delle parole di Dio (se pure per interposta persona) sia marcata da un ritmo fortemente giambico e solidamente 'pari', con solo quattro sedi dispari accentate (di cui due in ribattimento nel solo v. 3).

de' tuoi consigli essecutor soprano.	2-4-8
A te le prime parti, a lui concesse	2-4-6-8
son le seconde: tu sei capo, ei mano	1-4-6-8
di questo campo; e sostener sua vece	2-4-8
altrui non pote, e farlo a te non lece.	2-4-6-8

L'episodio compare significativamente all'inizio del XIV, in un certo senso 'a contatto' con l'altro netto intervento divino succitato, in chiusura del canto XIII, a dimostrazione di come davvero i canti siano incatenati l'uno all'altro e di come "l'azione *sia* sospesa proprio perché è ben chiusa, ma *concentri* nel finale *omina* e segnali, ora propizi ora minacciosi, che impongono di proseguire la lettura"<sup>523</sup>: alla fine del XIII Dio impone il rivolgimento delle sorti della battaglia, interrompendo l'arsura infernale con la pioggia, e il rinnovato favore viene ribattuto in avvio di XIV attraverso l'esplicitazione degli stessi piani divini. A ben vedere, punti di contatto tra le parole di Dio / Ugone e altri luoghi chiave del poema sono facilmente riscontrabili: su tutti, basti il macroscopico e scopertissimo richiamo del distico finale di XIV 19 (*Così al fin tutti i tuoi compagni erranti / ridurrà il Ciel sotto i tuoi segni santi*) alla prima ottava del poema, con inversione delle rime (l 1, 7-8: *Il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi / segni ridusse i suoi compagni erranti*), ripresa che di fatto sigla proprio il momento in cui *il Ciel diè favore* a Goffredo. La coerente funzione coesiva affidata tali riprese è indubitabilmente esplicita, e la concatenazione delle parti è certo uno dei fattori di maggior fascino del poema tassiano; fattore che, come è noto, risponde all'orientamento necessario della fabula del poema, giacché "l'unità di azione aristotelica [...] nella *Liberata* diventa la traduzione della profonda, oggettiva, unità di senso della storia, che assorbe in sé ogni deviazione e vince ogni resistenza"<sup>524</sup>.

Il compiuto svolgimento del primo punto di questi piani, ovvero il ritorno di Rinaldo al campo cristiano, necessiterà dello spazio di tre canti per potersi attuare: la serie XIV-XV-XVI costituisce infatti un trittico, non indipendente ma senz'altro internamente assai compatto sul piano narrativo e strutturale, dedicato alla spedizione di Carlo e Ubaldo fino alle Isole Fortunate, luogo in cui Armida tiene prigioniero d'amore Rinaldo. Verso la fine del canto XIV, ancora, assistiamo nuovamente a una prefigurazione dettagliata di quanto accadrà: è il Mago d'Ascalona a istruire i due soldati, avvertendoli della condizione di Rinaldo, mettendoli in guardia contro gli incanti che dovranno superare e consegnando loro un libro che gli permetterà di orientarsi nel labirinto che circonda il giardino in cui finalmente troveranno il paladino cristiano. In particolare, come accennavo sopra, la prima parte del XVI è di fatto raccontata dal Mago in XIV 76-77:

---

<sup>523</sup> Ferretti 2010, p. 235.

<sup>524</sup> Soldani 2010, p. 122.

Dentro è di muri inestricabil cinto	1-2-4-8
che mille torce in sé confusi giri,	2-4-6-8
ma in breve foglio io ve 'l darò distinto,	2-4-8
sì che nessun error fia che v'aggiri.	1-4-6-7
Siede in mezzo un giardin del labirinto	1-3-6
che par che da ogni fronde amore spiri;	2-(4)-6-8
quivi in grembo a la verde erba novella	1-3-6-7
giacerà il cavaliere e la donzella.	3-6
Ma come essa lasciando il caro amante	3-6-8
in altra parte il piede avrà rivolto,	2-4-6
vuò ch'a lui vi scopriate, e d'adamante	1-3-6
un scudo ch'io darò gli alziate al volto,	2-6-8
sì ch'egli vi si specchi, e 'l suo sembante	2-6-8
veggia e l'abito molle onde fu involto,	1-3-6-7
ch'a tal vista potrà vergogna e sdegno	3-6-8
scacciar dal petto suo l'amor indegno.	2-4-6-8

Con tutta probabilità si tratta di due ottave aggiunte in un secondo momento, durante la prima fase della 'revisione romana' tra il 1575 e il 1576, e svolgono la funzione di raccordo strutturale, di connessione<sup>525</sup>; a ben vedere, è una prefigurazione a sua volta prefigurata proprio dall'apparizione di Ugone in sogno a Goffredo (*e sarà lor dimostro il modo e l'arte / di liberarlo e di condurlo a vui*, XIV 18, 5-6), e questa concatenazione di rimandi interni conferma la volontà tassiana di ricondurre a norma, di legare all'azione principale una serie di elementi in qualche modo 'romanzeschi', inserendoli così in una progressione compatta, in cui tutto si tiene. Tale ricerca di coesione profonda tra le diverse fasi degli episodi viene appunto segnalata, sul piano stilistico, da una serie di riprese lessicali e tematiche molto puntuali, usate dunque come strumento di compattamento e garanzia della varietà nell'unità della linea narrativa. Per restare alle riprese di termini specifici, Antonio Daniele ha segnalato, ad esempio, il percorso e la vitalità dell'immagine del *grembo*, particolarmente ricorrente nel corso dell'episodio (XVI 7, 1-2: *Ne le latebre poi del Nilo accolto / attender par in grembo a lei la morte*; 17, 7-8: *Vede pur certo il vago e la diletta, / ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta*; 18, 1-2: *Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle / le posa il capo, e 'l volto al volto*

<sup>525</sup> "La singolare congruenza con le successive figurazioni pare essere il frutto di un conguaglio posteriore, di un riallineamento di tutti gli elementi a disposizione [...] Quella che sarà l'azione dei due messaggeri all'interno del giardino è preventivamente vaticinata e prevista: ma nell'antivedere del Mago sembra più presente un esito di accorta pacificazione struttiva che un'intenzionalità di profezia", Daniele 2005, p. 394.

*attolle*)<sup>526</sup>; ma riscontri precisi possono essere fatti per molti termini qui presenti. Mi limito all'ottava 76: *cinto*, qui forma verbale, rimanda direttamente al *cinto* di Armida in XVI 24, 4 e 25, 6, ma nella stessa flessione participiale è termine presente in I 46, 8 (*e trasse ove invitollo al rezzo estivo / cinto di verdi seggi un fonte vivo*), ovvero nel momento in cui si descrive l'innamoramento di Tancredi per Clorinda, fonte delle debolezze e degli errori del cavaliere; tra tali errori si annovera naturalmente l'episodio della prigionia nel castello di Armida nel VII canto, e proprio il castello è *cinto* da un *sozzo e rio / lago* (VII 28, 5-6). *Inestricabil* viene ripreso in XVI 8, 5-6 (*tali e più inestricabili conserte / son queste vie*), ed è aggettivo senz'altro di gusto tassiano, come molti altri con prefisso negativo *in*-<sup>527</sup>; i *confusi giri* sono replicati a proposito del medesimo labirinto in XVI 1, 5-6 (*D'intorno inosservabile e confuso / ordin di loggie i demon fabri ordiro*) e in XVI 35, 1-2 (*ed affrettò il partire, e de la torta / confusione uscì del labirinto*), e anche in questa occasione l'appartenenza dell'aggettivo a un campo semantico di pertinenza pagana e infernale<sup>528</sup> estende i possibili rimandi ben oltre il trittico di canti indicato (basti segnalare l'episodio del concilio infernale, V 5, 7-8: *e in novi mostri, e non più intesi o visti, / diversi aspetti in un confusi e misti*). Le stesse *fronde* vedono ben sette occorrenze tra le descrizioni dell'isola e del giardino di Armida e quella dell'altro eden fittizio e infernale che si presenta di fronte a Rinaldo nella selva di Saron<sup>529</sup>; e infine il verbo *giacere* ritorna almeno in due luoghi decisivi nell'episodio, ovvero in XVI 1, 8 (*tra le oblique vie di quel fallace / ravolgimento impenetrabil giace*), con una chiusa "di stampo tipicamente funebre, cimiteriale"<sup>530</sup>; in XVI 35, 4 (*mirò giacere il fier custode estinto*) e soprattutto nel corso dell'invettiva di Armida in XVI 60, 1, con evidente ribaltamento semantico della situazione iniziale (*là tra 'l sangue e le morti egro giacente / mi pagherai le pene, empio guerriero*). Tali riscontri potrebbero naturalmente essere estesi a passi più ampi, anche perché il motivo del labirinto pare attrarre, quasi *pour cause*, una intensificazione retorica del grado di artificiosità e di rimandi interni.

Alcune riprese puntuali, come visto, coinvolgono direttamente la prima ottava del XVI canto, su cui mi pare opportuno soffermarmi per alcune osservazioni ulteriori:

Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso	1-3-6
grembo di lui, ch'è quasi centro al giro,	1-4-6-8

<sup>526</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 397-98.

<sup>527</sup> Cfr. il regesto di Vitale 2007, pp. 470-76; e naturalmente Fubini 1957. Simili aggettivi paiono particolarmente ricorrenti tra XIV e XVI canto: v. almeno *incognite* (XIV 35, 4); *incomposto* (XVI 18, 21); *inconosciuti* (XIV 34, 8); *inosservabile* (XVI 1, 5); *inevitabile* (XVI 8, 5); *infallibile* (XIV 45, 3); *infeconda* (XV 17, 4; XVI 72, 3); *inospito* (XV 31, 4); *instabile* (XIV 35, 5; XV 15, 7); *invendicato* (XVI 63, 8); *inviolabile* (XV 39, 3).

<sup>528</sup> Per cui cfr. naturalmente l'interpretazione di Zatti 1983.

<sup>529</sup> Segnalo i luoghi solo in nota: XV 46, 7; XV 56, 3; XVI 12, 1; XVI 17, 5 (due volte); XVIII 18, 4; XVIII 25, 7.

<sup>530</sup> Chiappelli 1982, p. 634. Il riferimento al commento è già in Daniele 2005, p. 397.

un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso	3-4-6-8
di quanti più famosi unqua fioriro.	2-6-7
D'intorno inosservabile e confuso	2-6
ordin di loggie i demon fabri ordiro,	1-4-6-8
e tra le oblique vie di quel fallace	4-6
ravolgimento impenetrabil giace.	4-8

La partizione è usuale nella *Liberata*, e nel contrappunto dinamico, nel sottile contrasto tra la divisione simmetrica (4+4) e la struttura immanente, astratta, dello schema della stanza (6+2) pare in qualche modo già precludere ad un dinamismo di segno decisamente grave, e ad una costante dialettica tra regolarità e sommovimento. L'ottava è appunto bipartita in due quartine unitarie sintatticamente, entrambe costruite su due coordinazioni: la prima quartina è più complessa e leggermente asimmetrica (ma l'asimmetria in questo caso rafforza la compattezza), dato che le due frasi coordinate occupano spazi decisamente differenti, mentre la seconda vede la sintassi assecondarne perfettamente la partizione per distici. Il fenomeno però più evidente è senz'altro quello delle inarcature: tre distici su quattro sono compattati dalla presenza di *enjambements* infrasintagmatici, oltretutto della tipologia più forte, separando con la pausa intonativa di fine verso un sintagma coeso quale aggettivo+sostantivo; e a ben vedere anche il secondo distico è legato da inarcatura, se pure di grado più debole. La funzione di queste inarcature è senz'altro di tipo intonativo, oltre che di compattamento e coesione interna del distico, e davvero peculiare è la complementarità degli effetti di ariosa continuità e di rafforzamento della rigida struttura 'pari' dell'ottava: l'andamento solenne, regolare e cadenzato, si nota bene qui, è ottenuto proprio attraverso la messa in tensione del rapporto metro/sintassi, che trova quiete e riposo solo in coincidenza della fine del distico. Ma in questa ottava evidente è l'effetto iconico e semantico degli *enjambements*, che rendono mirabilmente attraverso strumenti sintattici il concetto di labirintica circolarità: il palazzo è circolare, contiene un labirinto di fattura diabolica che a sua volta contiene un giardino. Ci si rende bene conto di come le inarcature qui non siano fini a se stesse, ma costituiscano un elemento di intensificazione espressiva dell'oggetto tematico della stanza, "come se l'esponenziale, geometrico segnale dell'*incipit* (*Tondo è il ricco edificio*) si trasferisse sull'ottava, dandole un senso di circolarità e di *continuum*"<sup>531</sup>. I concetti di circolarità, di labirinto, di inaccessibilità dell'edificio (e, non va certo dimenticato, di artificiosità negativa, perché di segno infernale) sono tutti marcati dai sintagmi divisi ed esposti in posizione forte, alle estremità dei versi, nelle inarcature che attraversano l'ottava: troviamo infatti rilevati gli aggettivi *chiuso*, *confuso*, *fallace*, e in qualche modo è come se la successione dei versi che

---

<sup>531</sup> Daniele 2005, p. 396.

entrano l'uno nell'altro si facesse correlativo formale di quei concetti, ovvero di quella triplice dimensione concentrica che isola il palazzo di Armida.

“I termini separati tendono ad acquisire un loro peso specifico autonomo che, in parte affiancandoli dagli oneri dell'immediata significazione, li dilata in uno spazio semantico aperto situato a metà strada tra descrizione fisica e rappresentazione psicologico-morale”<sup>532</sup>. Nel centro del giardino, dentro al labirinto, dentro al palazzo, sull'isola c'è Rinaldo, il campione cristiano, nel luogo più remoto e isolato del mondo, prigioniero dell'incanto amoroso di una maga pagana: vale a dire, il massimo dell'errore possibile, sia in senso fisico (erranza, distanza fisica dal campo di battaglia) che in senso morale (errore come deviazione dalla strada di rettitudine e integrità etica imposta dallo status di cavaliere asservito alla causa di Dio; ma anche, sempre con Zatti, contrasto tra razionalità e pulsioni sensuali). Indipendentemente dal fatto che si voglia riscontrare o meno nelle movenze della poesia tassiana di questo canto una adesione *en abyme* da parte del suo autore alle istanze dell'errore ed una sostanziale solidarietà con principi materialistici ed epicurei<sup>533</sup>, senz'altro il fatto stesso che un'ambiguità sia percepibile e riscontrabile è di per sé significativo; e d'altro canto, spesso lo spazio della grandissima letteratura è proprio quello dell'ambiguità, delle rifrazioni, delle sfumature contraddittorie, delle screziature. Ad ogni modo, sul piano della storia dei generi poetici, è indubbio che il giardino di Armida costituisca il luogo di conflitto tra due codici letterari, quello dell'epica cristiana controriformista, perfetta perché moralmente ineccepibile e aristotelicamente determinata, e quello del romanzo cavalleresco; ancora Zatti ha scritto che “il Tasso si serve dell'episodio per giocare sul doppio registro dei codici, trasformando il ripudio [da parte di Rinaldo] dell'autorità epica in peripezia romanzesca e paganeggiante”<sup>534</sup>. Nella *Liberata* tutti gli episodi che possono essere ricondotti alla dimensione del romanzesco sono anche spazialmente collocati lontano dal campo di battaglia<sup>535</sup>; senza dubbio l'episodio ro-

---

<sup>532</sup> Zatti 1983, p. 49.

<sup>533</sup> E naturalmente è stato fatto, con ricchezza d'argomentazione: rimando ancora a Zatti 1983, in part. pp. 45-90, che interpreta questo ed altri passi del poema come un segnale proprio della pulsione tassiana ad opporsi all'ideologia controriformistica dominante. Cfr. comunque, per una interpretazione meno netta ma non dissimile, Chiapelli 1981, e Raimondi 1980, per cui il percorso della poema è mosso “dall'ansia di comporre ad ogni costo il conflitto tra le due forme di vita che si dividono lo spazio geografico ed etico”, p. 126. Mi viene in mente, a tal proposito, un passo del *Marriage of heaven and hell* di William Blake, in cui l'autore commenta così il *Paradise Lost* di Milton: “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it”.

<sup>534</sup> Zatti 1996, p. 133; cfr. anche alcune osservazioni sul tema, legate al personaggio di Armida, in Cavallo 1999, pp. 77 e segg., oltre alla “interpretazione fiabesca del Falaschi” (p. 134) in Falaschi 1994.

<sup>535</sup> Cfr. a tal proposito alcune osservazioni in Martinelli 1983, in part. pp. 35-56 e 183-198; ma cfr. Gigante 2007: “spazio e tempo dell'azione sono rinchiusi in un recinto che può tuttavia essere scavalcato da chiunque: al di fuori del perimetro bellico – riflesso in terra del divino afflato che impone percorsi obbligati a chi persegue l'ortodossia,

manzesco per eccellenza è proprio quello del giardino di Armida, e ricordo la grande abilità tassiana nel rendere necessaria allo sviluppo della linea epica principale questa ‘deviazione’ nei territori cavallereschi, grazie alla risemantizzazione del *topos* omerico dell'eroe che per sdegno e orgoglio abbandona il campo ma che è indispensabile per la buona riuscita dell'impresa.

Una conferma del fatto che in questo episodio la bilancia pende decisamente verso i territori del romanzesco giunge senz'altro da alcune macroscopiche spie stilistiche; il canto XVI, difatti, è uno dei canti più artificiosi del poema, vale a dire uno dei più ricchi di figure artificiali, di figure retoriche e stilistiche che Tasso riconduceva allo stile ornato, fiorito, proprio della lirica e che nella fondamentale lettera poetica a Scipione Gonzaga del 15 maggio 1576 così descrive, rimproverandosi (o fingendo di rimproverarsi):

Ma all'incontro conosco d'essere stato troppo frequente ne' contrapposti, ne gli scherzi delle parole, nelle allusioni, et in altre figure di parole, le quali non sono proprie della narrazione, e molto meno della narrazione magnifica et eroica.

Si tratta di artifici appunto convenienti al genere lirico, più che alla poesia epica, e di artifici che Tasso riteneva essere stati eccessivi nei poemi cavallereschi, e nell'Ariosto in particolare; e proprio tale obiezione costituiva una delle principali riserve tassiane nei confronti di quella tradizione<sup>536</sup>. Sopra ho scritto che Tasso “fingeva di rimproverarsi”, poiché nelle righe immediatamente successive della stessa lettera Tasso proseguiva così:

si che giudico che mi sia quasi necessario andar rimuovendo alquanto del soverchio ornamento dalle materie non oziose, perchè nelle oziose nessun ornamento forse è soverchio. Ne gli spiriti e ne gli orna-

---

ma che lascia liberi di cercare soddisfazione altrove quanti non se ne sentano appagati – uno spazio indeterminato accoglie i personaggi insofferenti della disciplina e della mortificazione degli istinti terreni”, p. 169.

<sup>536</sup> Limitandomi ai soli *Discorsi dell'arte poetica*, celebre è il brano che inaugura il *Discorso terzo*: “Tre sono le forme de' stili: magnifica o sublime, mediocre e umile; delle quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni: prima, perchè le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate; seconda, perchè ogni parte opera a quel fine che opera il suo tutto; ma lo stile è parte del poema epico; adunque lo stile opera a quel fine che opera il poema epico, il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche. Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio: dico suo proprio perchè, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale; come la terra in questi nostri corpi, composti nondimeno di tutti i quattro <elementi>. Lo stile del Trissino, per signoreggiare per tutto il dimesso, dimesso potrà esser detto; quello dell'Ariosto, per la medesima ragione, mediocre”, pp. 392-93. Tornerò sul passo nel corso di questo capitolo.

menti che nascono non dalle parole ma da' sensi, mi pare, senza partirmi da i precetti dell'arte, di poter essere molto men severo; nè stimo, a verun patto, vizio l'essere alquanto più spiritoso e vivace che non fu Omero e Virgilio. E questo quanto allo stile.<sup>537</sup>

Le *materie non oziose* sono quelle strettamente eroiche: riprendendo alcuni passi dei *Discorsi del poema eroico*, nel suo commento alle *Lettere poetiche* Carla Molinari spiega che si tratta delle azioni “propriamente epiche [...], prive delle «grazie» convenienti «alla poesia lirica, e all'eroica quasi prestate da lei», come appunto «gli imenei, gli amori e le liete selve e i giardini e l'altre cose somiglianti»<sup>538</sup>; ne consegue che le materie oziose, proprio per la retorica dell'*aptum* cui accennavo, possono accettare senza problemi di tipo teorico un *ornamento soverchio*. E se ci fossero dubbi sul carattere (sui *concetti* alla base) dell'episodio del XVI canto, è ancora Tasso stesso a chiarire, in una lettera di poco precedente ancora al Gonzaga, come a malincuore egli si risolve infine ad assecondare le censure dell'Antoniano e a “rimovere dal quarto e dal sestodecimo quelle stanze che gli paiono le più lascive, se ben son le più belle”<sup>539</sup>; e sono notevoli le riserve che poco prima Tasso manifestava su questo punto proprio all'Antoniano nella fondamentale lettera del 30 marzo 1576, dichiarando:

ben è vero che gl'incanti del giardino d'Armida e quei della selva e gli amori d'Armida, d'Erminia, di Rinaldo, di Tancredi e de gli altri io non saprei come troncargli senza niuno o senza manifesto mancamento del tutto.

Insomma, la coesione è necessaria, e altrettanto necessario è uno sbilanciamento stilistico in direzione di una “magnificenza ornata” adatta ai “concetti” e alla materia descritta. Per comprendere appieno cosa intenda Tasso per *soverchio ornamento*, è opportuno tornare al testo della *Liberata* e leggere parte delle ottave 9-10 del XVI:

Poi che lasciàr gli aviluppati calli,	1-4-8
in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:	2-4-8
acque stagnanti, mobili cristalli,	1-4-6
fior vari e varie piante, erbe diverse,	1-2-4-6-7
apriche collinette, ombrose valli,	2-6-8
selve e spelonche in una vista offerse;	1-4-6-8
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,	2-4-6-8

---

<sup>537</sup> LP XXXIII, pp. 433-34.

<sup>538</sup> Molinari 1995, p. 434.

<sup>539</sup> LP XLIV, p. 423.

l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.	1-4-6-7
Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)	1-4-6-7
sol naturali e gli ornamenti e i siti.	1-4-8
Di natura arte par, che per diletto	3-4-6
l'imitatrice sua scherzando imiti.	4-6-8
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,	1-4-8
l'aura che rende gli alberi fioriti:	4-6-8
co' fiori eterni eterno il frutto dura,	2-4-6-8
e mentre spunta l'un, l'altro matura.	2-4-6-7

L'ottava 9 ha una partizione 2+4+2, in cui ogni sezione ha una precisa funzione: il primo distico è di preparazione, accompagna l'ingresso dei soldati nel giardino; la quartina centrale sviluppa ed esplicita in forma enumerativa di cosa si sostanzia il *lieto aspetto*; infine il distico conclusivo è di commento, con l'introduzione del tema dell'*ars est celare artem*, interpretato e variato in modo assai personale<sup>540</sup> e sviluppato poi nei primi due distici dell'ottava successiva. Ma intendo soffermarmi sulla quartina centrale: in successione si vedono un chiasmo (v. 3), un doppio chiasmo incatenato con ripetizione (v. 4), un parallelismo o *isocola* (v. 5), una dittologia, ovvero cinque figure simmetriche, costantemente variate una dopo l'altra, racchiuse in quattro versi, e in verità anche i distici a cornice contengono figure analoghe (dai parallelismi in 2 e 8 alla coppia in 7). Inizia a emergere poi un tema che vedremo percorrere l'intero passo, ovvero la compresenza degli opposti, dato che i vv. 3 e 5 ospitano coppie distinte ma semanticamente in opposizione, soprattutto in virtù del contrasto binario che correla la serie di aggettivi e sostantivi (*acque stagnanti, mobili cristalli e apriche collinette, ombrose valli*); in questo caso si tratta di esatte corrispondenze, e non si può non ricordare quel passo dei primi *Discorsi* in cui Tasso raccomandava al "magnifico dicatore" di "schivare minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso"<sup>541</sup>. Insomma, i versi appena letti ospitano senz'altro un *soverchio ornamento*, certamente variato (anche sotto l'aspetto ritmico), ma senza interventi di dissimulazione o di tensione asimmetrizzante: tutti i membri corri-

<sup>540</sup> Cfr. per questo aspetto soprattutto Ruggiero 2005: "Tasso rivela apertamente di aver designato il giardino di Armida a trasmettere una precisa posizione autoriale nell'ambito della poetica tardorinascimentale: l'arte è ciò che in tutto accresce «il bello e il caro» e tuttavia questa funzione è resa possibile da un nascondimento, un infingimento di naturalezza che celi la mano dell'artefice. L'ottava 10 trasmette, infatti, i fondamenti di un canone estetico: a tal punto gli elementi spontanei sono armonicamente congiunti al raffinato artificio che lo spettatore nel giardino è spinto a ritenere naturale ogni ornamento", pp. 61-62; cfr. comunque Baldassarri 1977, in part. pp. 9-10, e Scianatico 1990, pp. 15-16.

<sup>541</sup> *DAP*, p. 399.

spondono perfettamente tra loro, secondo un modello evidentemente lirico-petrarchesco e con conseguente esuberanza di stilemi ornati, sì che lo stile magnifico qui, coerentemente con la materia, il tono dell'episodio ed i *concetti*, è decisamente sbilanciato verso lo stile fiorito. Ancora con formula tassiana, sono dunque ricorrenti gli *scherzi*: il termine compariva nella lettera al Gonzaga del 15 maggio 1576, e non sarà un caso ritrovare la stessa parola proprio in due luoghi molto vicini del XVI canto, ovvero in 8, 2 in apertura di una similitudine tesa alla raffigurazione del viluppo di vie del labirinto (*Qual Meandro fra rive oblique e incerte / scherza e con dubbio corso or cala or monte*), e soprattutto in 10, 4. Non mi pare peregrino identificare in questa ripresa una spia metaletteraria, o meglio metastilistica, siccome lo *scherzare* della natura imitatrice dell'arte allude evidentemente a un alto grado di artificiosità: se insomma in questa zona del poema "il verbo segnala l'artificio e, metonimicamente, la costruzione retorica che connota l'attività poetica"<sup>542</sup>, il fatto che il medesimo termine designi, in un'opera teorica, proprio quel tipo di artificiosità esatta e scoperta quale quella dello stile ornato non può che essere interpretato come un indicatore testuale di grande coerenza tra materia e stilizzazione.

Prima di proseguire oltre nella lettura di queste ottave, mi soffermo per un istante sulla sorte che subirà la stanza XVI 10 nella *Conquistata*<sup>543</sup>, poiché mi pare un caso molto indicativo della strategia correttoria del Tasso proprio alla luce della sorte degli artifici simmetrici; riassumendo e semplificando una vicenda in verità assai complessa<sup>544</sup> e davvero esemplare della "strategia pendolare", e non di rado contraddittoria, del Tasso teorico, i primi discorsi vengono scritti all'inizio degli anni '60 tra la stesura del *Rinaldo* e i primi abbozzi di quella che sarà la *Liberata*, come a voler chiarire preliminarmente i presupposti teorici del suo poema eroico dopo il precoce esperimento cavalleresco. All'altezza dei *Discorsi dell'arte poetica* lo spazio concesso agli artifici dello stile fiorito è relativamente limitato, poiché lo stile proprio del genere epico deve nutrirsi degli stili retorici magnifico e grave, e solo in misura contenuta dell'ornato; scritta la *Liberata* (il momento della svolta pare essere la citata lettera al Gonzaga del 14 giugno del 1576) Tasso si rende conto di avere – per necessità della lingua – ecceduto in artifici pertinenti a quest'ultimo ambito stilistico, e tende, sia nelle *Lettere* che, più tardi, nei secondi *Discorsi*, ad accogliere anche nella riformulazione teorica un nuovo spazio, più ampio, per la componente stilistica 'mediocre' all'interno della magnificenza sontuosa consona all'epica. "Il Tasso all'altezza dei *Discorsi dell'arte poetica* e della *Lezione* formula una concezione che, rispetto ai suoi modelli teorici, parrebbe la più consona a quell'ideale di poema eroico moderno, austero e regolare, che la coscienza del tempo andava elaborando in antitesi alle esperienze romanzesche. Viceversa, più tardi, [...] il Tasso approda a una

---

<sup>542</sup> Ruggiero 2005, p. 61.

<sup>543</sup> Lo spunto mi viene da alcune osservazioni, su cui tornerò più avanti, di Daniele 2005, pp. 406-07.

<sup>544</sup> Seguo la proposta di Grosser 1992 e 2004.

concezione stilistica che pare accogliere con più larghezza e benevolenza modelli certo autorevoli, ma precedentemente svalutati ed osteggiati, quali il Bembo e l'Ariosto, come dire lo stile della tradizione lirica e romanzesca nella compagine del poema eroico cristiano. Giocando appena coi termini della stilistica del tempo, potremmo insomma dire che a un aggravamento ideologico e a un inasprimento sentimentale fanno riscontro – sempre in sede teorica – un parziale alleggerimento e addolcimento dell'elocuzione: a una maggiore severità una maggiore leggiadria<sup>545</sup>. Se pure ancora non è del tutto chiaro, sul piano di teoria e prassi dello stile, quale sia il rapporto tra i *Discorsi del poema eroico* e la *Conquistata*, senz'altro una delle principali direttrici del lavoro di correzione è la poetica dell'*amplificatio*, dunque appunto l'amplificazione e l'automatizzazione di perfette ma gravi giustapposizioni, la regolarizzazione degli enunciati all'interno di esatte corrispondenze formali, in schemi forse sì coerenti con le dichiarazioni di poetica ma certo impoveriti di quel dinamismo contraddittorio che innerva la *Liberata*; ovvero “senza più quei tocchi di deroga, quegli scarti d'umore che fanno della forma poetica tassiana un *unicum*, pure in un contesto di altissima artificiosità stilistica”<sup>546</sup>. La sorte dell'ottava 10 è in tal senso esemplare:

GC, XIII 10

Stiman negletto in parte il dolce loco,	1-4-6-8
e che natura sia ch'ivi dipinga.	4-6-7
Di natura arte sembra, e quasi un gioco,	3-4-6-8
che la sua imitatrice assembri e finga.	3-6-8
Ma l'aura che d'amore inspira il foco,	2-6-8
l'aura ch'al dolce mormorar lusinga,	1-4-8
l'aura che sempre vola, e sempre è vaga,	1-4-6-8
opra è d'incanto e di mal'arte maga.	1-2-4-8

Ancora con Daniele, “è l'eccedenza pletorica della ripetizione (*aura* passata da due a tre occorrenze); la mancanza di quella concatenazione di sostanze che rendeva piacevoli i trapassi scalari di due versi in due versi; l'inerzialità della seconda parte dell'ottava, tutta ovviamente protesa al precipitato scontato della chiusa; l'estinzione di quel rincorrersi di parole non pedissequamente uguali, ma quasi derivate l'una dall'altra, che era presente nella *Liberata* (*naturali*>*natura*; *l'aura*>*l'aura*; *fioriti*>*fiori*; *eterni*>*eterno*; *l'un*>*l'altro*)”<sup>547</sup>. Un altro effetto mirabile che finisce per perdersi nella redazione della *Conquistata* è poi quello di graduale transizione prospettica, di mutamento di inquadratura, come attutita in quella “continuità scalare”.

<sup>545</sup> Grosser 2004, pp. 4-5.

<sup>546</sup> Daniele 2005, p. 407.

<sup>547</sup> *Ibid.*

Distico dopo distico, nella prima versione si specificava uno degli effetti più meravigliosi (ed anche più artificiosi) della creazione magica di Armida, ovvero la compresenza di tutte le stagioni, di frutti maturi ed acerbi, di foglie morte e fiori nascenti; nella *Conquistata* invece il secondo distico si espande fino ad occupare il resto della stanza, rendendo in fondo l'ottava molto più chiusa, marmorea, lasciando cadere appunto quella nota di fluidità, di dinamica progressione garantita dalla graduale transizione dei distici.

Proprio questa nota contribuisce dunque a impreziosire e a 'sommovere' una quartina che nella *Liberata* è caratterizzata da un alto grado di artificiosità, piena di *scherzi*, di figure simmetriche e di ripetizione, con la consueta sensibilità madrigalistica del Tasso, attiva in particolar modo – ovviamente – nelle zone più liriche del poema. Come accennavo in precedenza, si inaugura qui la descrizione del giardino incantato di Armida, caratterizzato dalla compresenza giustapposta e asindetica degli opposti, e quel tono fortemente artificioso viene replicato e sviluppato nelle ottave successive, anch'esse dedicate al tema della natura resa eterna per l'intervento magico<sup>548</sup>. Riporto solo l'ottava 11 e la prima quartina della successiva:

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia	2-4-8
sovra il nascente fico invecchia il fico;	1-4-6-8
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,	1-4-5-8
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;	1-4-6-8
lussureggiante serpe alto e germoglia	4-6-7
la torta vite ov'è più l'orto aprico:	2-4-6-8
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have	2-4-6-8
e di piropo e già di nètтар grave.	4-6-8
Vezzosi augelli infra le verdi fronde	2-4-5-8
temprano a prova lascivette note;	1-4-8
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde	1-4-6-8
garrir che variamente ella percote.	2-6-7

<sup>548</sup> "Naturalmente la compresenza eterna di fiori e frutti in un giardino come quello di Armida, che è dichiaratamente metafora dell'arte poetica tassiana, e soprattutto del lacerante dibattito tra poetiche edonistiche e didascaliche, rinvia all'idea classicistica di poesia eternatrice di bellezza", Ruggiero 2005, p. 62 n. 80. Tale compresenza, per quanto, come vedremo, costituisca di fatto un'innovazione nel percorso topologico del *locus amoenus* nel poema in ottave italiano, non è certo creazione originale tassiana, ma rimanda direttamente (come segnalano tutti i commentatori, e come già indicava Tasso stesso nell'*Apologia*) al VII libro dell'Odissea e alla descrizione del palazzo di Alcino. Cfr. comunque Patané Ceccantini 1996, in part. pp. 47-50.

Nuovamente si vede come un gran numero di *ornamenti* si rincorrono nel corso dei versi, con un'insistenza particolare verso i parallelismi e le allitterazioni; il chiasmo di 11, 1, a ben vedere, è la figura più appropriata per avviare la descrizione, dato che meglio di ogni altra figura riesce a rendere appieno l'effetto del tautologico e artificiale ritorno dell'identico, ribadito dalla ripetizione dell'aggettivo semanticamente connotato (*Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia*), che nel suo violare apertamente, sotto il segno della simultaneità, il naturale scorrimento del tempo è una tra le più pregnanti immagini circolari e labirintiche tra le molte che percorrono il canto XVI<sup>549</sup>, segnali di un'autoreferenzialità artificiosa, che riunisce gli opposti sotto un fatuo alone mortuario. Ancora una volta, si può notare come l'ottava sia simmetrica, a struttura (2+2)+(2+2)<sup>550</sup>, e ancora una volta il passaggio tra una quartina e l'altra segna uno scarto stilistico, sottile ma sensibile. I primi quattro versi, infatti, in una struttura fortemente allitterante e ritmicamente variata ospitano figure simmetriche mantenute relativamente regolari: al chiasmo del primo verso segue un parallelismo oppositivo perfetto (*nascente fico... invecchia il fico*); il secondo distico vede un parallelismo lievemente asimmetrico per la presenza del sostantivo comune in un solo dei due membri (il che rende la figura a cinque tempi: *un con dorata spoglia, / l'altro con verde*) disporsi sui due versi a spezzare la continuità della frase, salvo ricomporre il movimento sul piano ritmico, con analogo pausa forte in 4<sup>a</sup> posizione. La seconda quartina, invece, inasprisce nettamente il tessuto allitterativo, con giochi fonici esibiti, e si apre con un distico segnato da scelte lessicali davvero gravi e magnifiche: il v. 5 segna uno scarto già sul piano ritmico, grazie alla successione di termini molto connotati all'interno di un'*ordo verborum* molto *artificialis*: il polisillabo in attacco (*lussureggiante*) è neologismo tassiano<sup>551</sup>, seguito da un latinismo (*serpe*) che fa il paio con l'*aprico* che chiude il distico; inusuale e segnale di grande stile è l'aggettivo con funzione avverbiale *alto*, oltretutto in una posizione ritmicamente marcata e con effetto dilatante dello scontro vocalico, con 'dialefe nella sinalefe' in impuntatura di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Il distico finale, poi, vede un parallelismo antitetico (di nuovo giocato sulla compresenza di uva acerba e ben matura) reso asimmetrico dall'inserzione nella seconda parte di un riferimento cromatico assente nella prima, e sviluppato secondo il modulo ritmico per espansione copulativa che ho mostrato essere una costante dello stile tassiano (*qui l'uva ha..., e qui d'or l'have*); il secondo membro

---

<sup>549</sup> Ne fornisce un attento catalogo Zatti 1983, pp. 46 e segg.; cfr. comunque quanto scrive Patanè Ceccantini 1996: "il Tasso descrive una natura continuamente feconda, in un clima di eterna primavera tipica dell'età dell'oro. In questi versi, ogni particolare viene introdotto per ribadire il concetto di eternità, che pone il giardino di delizie al di fuori della realtà e ne fa un paradiso. Le figure del chiasmo e dell'iterazione, per via dell'idea dello specchio e della ripetitività continua a cui rispettivamente rinviano, contribuiscono a creare un'atmosfera atemporale in un rigoglio perenne", p. 48.

<sup>550</sup> Si susseguono quattro distici autonomi, ma raggruppabili in due quartine su base tematica (fico - vite).

<sup>551</sup> Cfr. Vitale 2007, p. 277.

della coordinazione, poi, è a sua volta bimembre, con la prima parte in epifrasi spezzata sui due versi (*d'or l'have / e di piropo*). L'ottava 12, poi, prosegue l'insistita ripetizione allitterante, e mi piace segnalare l'asprezza della costruzione dei vv. 3-4, con un iperbato dislocato sui due versi che rileva sì la dittologia in posizione esposta di rima, ma complica la linearità del verso successivo.

Si vedono insomma molti *scherzi*, molti ornamenti, ma tutti complicati; forse si potrebbe rovesciare l'affermazione, ovvero sostenere che molte figure gravi compaiono nel passo citato, tutte però temperate dalla presenza di un tessuto liricizzante e stilisticamente mediocre. Se quel che conta è appunto la varietà, la commistione dei diversi composti stilistici, in un ordito complessivamente assai sfumato e calibrato, è però da dire che la stessa ambiguità era percepita anche dai contemporanei e dal Tasso stesso. Il percorso oscillatorio della revisione è in tal senso molto eloquente: in un primo momento Tasso ha il timore di avere esagerato in ottave *lascive* e stilisticamente mediocri, per lo meno rispetto alla prima formulazione teorica e ai modelli retorici (Demetrio ed Ermogene *in primis*), ragion per cui si risolverà ad ammettere nella commistione dello stile dell'eroico una maggior presenza di artifici del genere lirico; in una seconda fase, invece, si dovrà difendere "dalle accuse per lui sorprendenti di aver ecceduto nel poema con gli artifici del grave che riteneva che il toscano non gli fornisse a sufficienza"<sup>552</sup>. Il Pellegrino, in tale ottica, affronta la questione direttamente e nel *Carrafa* adotta proprio la descrizione del giardino di Armida come terreno su cui sondare gli eccessi tassiani, in un consueto confronto con Ariosto e con la rappresentazione del *locus amoenus* del giardino di Alcina; così recita, nella finzione del dialogo, l'Attendolo:

---

<sup>552</sup> Grosser 2004, p. 58; per una diffusa analisi delle varie obiezioni che Tasso deve affrontare e per lo stupore di fronte al ribaltamento di segno delle accuse, cfr. Grosser 1992, in part pp. 224-266: "Ricapitolando si può dire, dunque, che nel biennio 1575-1576 il Tasso si era preoccupato della presenza eccessiva nel poema di alcuni artifici propri in astratto degli stili magnifico e grave, ma che per lo più si era orientato a giudicarli frutto della ripulitura non ancora ultimata dell'opera; e che viceversa le sue preoccupazioni si erano poi principalmente appuntate, anche in ragione delle critiche che investivano soprattutto la presenza di argomenti e modi piacevoli (i temi dell'amore e del meraviglioso), sulla presenza eccessiva di artifici dello stile mediocre e caso mai sull'impossibilità di utilizzare nel toscano alcuni importanti artifici degli stili magnifico e grave, per concludere che era legittimo ad un poeta toscano attingere agli ornamenti mediocri in funzione compensativa (tuttavia ammettendo egualmente un eccesso di essi nel poema). Ora, costretto a ritornare sui medesimi problemi, si trova di fronte a critiche che si appuntano prioritariamente sugli artifici della magnificenza e della gravità, anche se il Salviati tendenzialmente non li riconosce per tali, e solo secondariamente su quelli della mediocrità (nel contesto di una generale critica del valore artistico del poema e di una più particolare opposizione col modello ariostesco). Alle prime replica con convinzione e con stupore, alle seconde con maggiore imbarazzo, ma ribadendo in definitiva le acquisizioni delle lettere poetiche. La vicenda nel suo complesso mette alla prova le convinzioni lentamente maturate dal Tasso - perché pare capovolgere il senso delle sue principali preoccupazioni di un tempo - ma in sostanza contribuisce a confermarle", pp. 263-64; vedi comunque anche Afriso 2001, pp. 155-59.

Leggete l'isola d'Alcina descritta dall'Ariosto et il giardino di Armida descritto dal Tasso, e vedrete la facilità del dir nell'uno e la troppo cultezza nell'altro [...] Vedete i concetti dell'Ariosto facili e vestiti per lo più di voci chiarissime e dolci, e quelli del Tasso per lo più di traslati e vaghi di sensi esquisiti. Vedete nel medesimo luogo la durezza et oscurità del Tasso. [...] E così in ogn'altra cosa che il Tasso descriva, o che tratti le guerre, o che spieghi gli affetti amorosi, si vede per lo più di averci sparsa alcuna sentenza durezza.<sup>553</sup>

*Troppo cultezza, durezza et oscurità, sentenza durezza:* a Tasso è rimproverata una smodata esondazione stilistica verso i territori della *gravitas*, dell'asprezza, dell'oscurità, e al confronto vengono poste queste ottave ariostesche:

OF VI 21-22

Vaghi boschetti di soavi allori,  
di palme e d'amenissime mortelle,  
cedri ed aranci ch'avean frutti e fiori  
contesti in varie forme e tutte belle,  
facean riparo ai fervidi calori  
de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;  
e tra quei rami con sicuri voli  
cantando se ne giano i rosignuoli.

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli,  
che tiepida aura freschi ognora serba,  
sicuri si vedean lepri e conigli,  
e cervi con la fronte alta e superba,  
senza temer ch'alcun gli uccida o pigli,  
pascano o stiansi rominando l'erba;  
saltano i daini e i capri isnelli e destri,  
che sono in copia in quei luoghi campestri.

La differenza è a tal punto evidente da non meritare un trattamento diffuso; basti notare il movimento fortemente petrarchesco del passo del *Furioso*, la cui rappresentazione del giardino incantato è tutta giocata su bimebrazioni perfette e assai ricorrenti (lampante, ad esempio, è la controllata proliferazione delle dittologie, verbali, sostantivali e aggettivali, che giungono quasi a pareggiare il numero dei versi), in un complesso di euritmica armonia. Il riferimento è in ogni caso molto significativo per distinguere come i contemporanei del Tasso

---

<sup>553</sup> Carrafa, pp. 332-33.

percepissero la versione virtuosa di uno stile ornato, di segno liricizzante, *chiarissimo e dolce*. Ma un segnale ulteriore di una sensibilità necessariamente divergente viene anche dall'osservazione dei *concetti* alla base delle due differenti stilizzazioni di un *topos* comune: mi riferisco ancora a quella vena di profonda inquietudine che sgorga dalla compresenza di elementi contraddittori, dalla giustapposizione di fiori appena nati e frutti marcescenti, ovvero da una contraddizione risolta solo nell'alveo del malefico artificio, e dunque inevitabilmente connotata in senso negativo: non si tratta insomma di una "eterna primavera"<sup>554</sup>, ma di un fittizio allineamento di tutte le stagioni, reso perturbante (non si dimentichi che il punto di vista assunto in tale descrizione è quello di Carlo e Ubaldo) proprio in virtù dell'origine magica del giardino. Nulla di tutto ciò in Ariosto, naturalmente, poiché non dev'esserci condanna per Alcina ed il suo mondo incantato; e l'intervento innovativo tassiano pare tanto più rilevante qualora si consideri il medesimo repertorio citazionistico di cui si nutrono le due descrizioni<sup>555</sup>.

Ancora, per concludere questa breve rassegna degli artifici, segnalo il rapporto antitetico, consapevole e raffinatissimo, tra il tema della natura contraddittoriamente eterna e le parole messe in bocca poche ottave dopo al pappagallo, *mirabil mostro* (13, 6), cui è affidata una variazione molto personale sulla metafora tradizionale della rosa e sul *topos* del *carpe diem*:

XVI 15, 1-4

Così trapassa al trapassar d'un giorno	2-4-8
de la vita mortale il fiore e 'l verde;	3-6-8
né perché faccia indietro april ritorno,	1-4-6-8
si rinfiora ella mai, né si rinverde.	3-4-6-(7)

Sul piano tematico, il contrasto è evidente, ed è giocato peraltro sul ritorno insistito ma rovesciato di termini come *fiore* e *verde*: se la natura è soggetta ad artificio e per questo è resa eterna, all'uomo non tocca egual sorte, e la giovinezza è destinata ad esaurirsi, come si può notare ascoltando quel "soffio di dissoluzione"<sup>556</sup> che pervade il passo, soffio che pare essere "parte integrante della realtà di chi si abbandona alla lusinga, alla malia tentatrice"<sup>557</sup>. Chiappelli segnalava come nei versi succitati a dare un tale effetto contribuisca l'insistenza sulle negazioni (*né... mai, né*) e su immagini connotate in senso mortuario (*trapassa al trapassar... de la vita mortale*): inoltre, non mi pare accidentale il fatto che proprio qui agisca

<sup>554</sup> Così Bausi 1997, p. 42.

<sup>555</sup> Non mi dilungo sulla questione e rimando, oltre ai commenti di Chiappelli 1982 e Tomasi 2009, a Patané Cecantini 1996, Bausi 1997, Cabani 2003, Ruggiero 2005.

<sup>556</sup> Fortini 1999, p. 143.

<sup>557</sup> Chiappelli 1982, p. 642.

un'interferenza allusiva semanticamente pregnante, dato che il primo distico riprende esplicitamente il sonetto 64 del Casa, come sappiamo ammirato da parte del Tasso come manifesto di *gravitas* stilistica ed oggetto della *Lezione* giovanile. Ma a mio giudizio la strategia tassiana agisce più in profondità e nel corso dell'intero passo, e con mezzi ancora stilistici e retorici; riporto l'ottava precedente, molto celebre:

– Deh mira – egli cantò – spuntar la rosa	2-3-6-8
dal verde suo modesta e verginella,	2-4-6
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,	2-4-6-8
quanto si mostra men, tanto è più bella.	1-4-6-7
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa	1-4-6-7
dispiega; ecco poi langue e non par quella,	2-3-6-9
quella non par che desiata inanti	1-4-8
fu da mille donzelle e mille amanti.	1-3-6-8

La partizione è 4+4, ma anche in questo caso vediamo un progressivo mutamento stilistico tra le due quartine: il primo distico è percorso da un'inversione aspra ma tutto sommato tradizionale e temperata dalla dittologia pertracheggiante in chiusura del secondo verso; il v. 3 è un esempio molto felice di quella strategia di complicazione delle figure simmetriche i cui effetti melodici ho provato a descrivere in 2.3.3., in cui un parallelismo è complicato dall'inversione in epifrasi, con effetti di dilatazione indotti dagli scontri vocalici<sup>558</sup>, mentre il v. 4 ospita un altro parallelismo, questa volta pieno e compiuto. I versi successivi segnano uno scarto stilistico: il primo distico infatti è giocato su un parallelismo in anafora (*Ecco poi... ecco poi*) complicato, sbilanciato, reso leggermente asimmetrico dall'*enjambement*, dall'esondare del primo membro (internamente molto mosso sul piano della *dispositio* sintattica, con conseguente rallentamento del dettato) nello spazio del secondo; poi, vi è un chiasmo in *reduplicatio* con funzione di rilancio a cavallo dei vv. 6 e 7, seguita da una inarcatura in iperbato con l'effetto di provocare un sussulto ritmico e intonativo in avvio del verso conclusivo, che appunto solo dopo tale sussulto può chiudersi, ricomponendo armonicamente le tensioni in un parallelismo regolare.

Come detto, il paragone con la rosa è un *topos* lirico molto fortunato, di tradizione lunga e autorevole, a partire da Catullo fino ad arrivare ad Ariosto, e la variazione messa in atto nella *Liberata*, seguendo un procedimento di intarsio citazionistico del tutto consono all'attitudine

<sup>558</sup> Rilevo come l'endecasillabo *\*che ancora mezzo aperta e mezzo ascosa* sarebbe stato legittimo, e senza mutamenti sul piano dell'accentazione (per quanto la prima occorrenza dell'aggettivo *mezzo* in posizione centrale sotto ictus di 4<sup>a</sup> sarebbe stato senz'altro più debole), ma avrebbe fatto perdere l'insistenza sull'autoreferenzialità edonistica mimata dall'epifrasi e l'effetto fonico dilatante dato dall'incontro vocalico insistito, e al contempo avrebbe reso meccanico il parallelismo *mezzo aperta / mezzo ascosa*.

del Tasso, preleva tessere da ogni esemplare e al contempo riesce a risemantizzarle coerentemente in un organismo testuale del tutto nuovo<sup>559</sup>. Cristina Cabani ha mostrato come il riferimento alla similitudine della rosa contenuto nel primo canto dell'*Orlando Furioso* compaia in entrambi i *Discorsi* tassiani, se pure con valutazioni piuttosto differenti, che suoneranno particolarmente coerenti con quanto osservato in precedenza a proposito del differente spazio concesso dal Tasso teorico alle figure dello stile ornato: nel trattato giovanile, infatti, Tasso scrive che “benché sia più convenevolezza tra il lirico e l’epico, nondimeno troppo [l’Ariosto] inclinò a la mediocrità lirica in quelli: *La verginella è simile alla rosa...*”<sup>560</sup>; nei secondi *Discorsi*, invece, il mutamento è sottile ma netto: “perch’è maggior conformità tra il lirico e l’epico, [Ariosto] non s’abbassò a la mediocrità lirica senza decoro, ma seguì l’esempio di Catullo in quelli altri: *La verginella è simile alla rosa...*”<sup>561</sup>. L’intenzione tassiana di voler “legittimare una similitudine topica usata da lui stesso nella *Liberata*”, dunque, procede di pari passo con la valutazione differente che Tasso fa della proporzione degli artifici ornati legittimati a integrare lo stile magnifico proprio dell’epica: l’inclinazione ariostesca alla *mediocrità lirica* è prima severamente giudicata come eccessiva, poi, alla luce dello spostamento teorico (che, lo ricordo, avviene anche come conseguenza di una constatazione autoesegetica), viene timidamente lodata perché attuata *non senza decoro*.

La distanza tra la rosa tassiana e quella ariostesca, per quanto inevitabili ma per certi versi sorprendenti siano alcune riprese puntuali, è comunque netta; riporto il passo:

OF 1, 42-43

La verginella è simile alla rosa,  
 ch’in bel giardin su la nativa spina  
 mentre sola e sicura si riposa,  
 né gregge né pastor se le avvicina;  
 l’aura soave e l’alba rugiadosa,  
 l’acqua, la terra al suo favor s’inchina:  
 gioveni vaghi e donne inamorate  
 amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non sì tosto dal materno stelo  
 rimossa viene e dal suo ceppo verde,

<sup>559</sup> Per una analisi compiuta delle fonti, cfr. soprattutto Ruggiero 2005, pp. 61-68 (e relativa bibliografia) per quel che concerne le fonti classiche; per ciò che riguarda invece quelle volgari, vedi in particolare Jossa 1997, pp. 109-111, Bausi 1997, pp. 33-46, Cabani 2003, pp. 72-74. Fondamentale, per un’analisi delle diverse declinazioni dell’immagine della rosa fino al Marino, resta Pozzi 1974, pp. 9-127.

<sup>560</sup> *DAP*, p. 394.

<sup>561</sup> *DPE*, p. 657. Entrambi i riferimenti sono già in Cabani 2003, p. 72; da qui traggio la citazione che segue.

che quanto avea dagli uomini e dal cielo  
favor, grazia e bellezza, tutto perde.  
La vergine che 'l fior, di che più zelo  
che de' begli occhi e de la vita aver de',  
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti  
perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Senza soffermarmi analiticamente su ogni aspetto, è evidente che le due ottave non sono certo esempio riprovevole di uno stile umile o comico; anzi, costituiscono un ottimo esempio della controllata e raffinata euritmia che presiede al trattamento dei materiali poetici nel *Furioso*, con una ariosa e sostenuta sintassi di matrice petrarchesca e un ricorso garbato e, per ripetere la concessione tassiana, *non senza decoro* dell'armamentario retorico che l'autore della *Liberata* ricondurrà allo stile mediocre (vedi le frequentissime dittologie, le ripetizioni, le corrispondenze). Su un comune terreno stilistico, diciamo, si può misurare "il trapasso dalla similitudine alla metafora, dalla enunciazione chiara, nella quale ogni termine è esplicitato (Ariosto parte dalla verginella, passa alla rosa e ritorna alla verginella), a un dettato ellittico e insieme concettoso, che ha bisogno di essere 'denudato'<sup>562</sup>, e con esso la differente sensibilità e il diverso gusto dei due autori. Certamente, però, Tasso pur ricorrendo abbondantemente a stilemi ornati, a figure simmetriche, non può non indulgere in tensioni asimmetrizzanti e in forme di sprezzatura e complicazione della *mediocrità* retorica, solo accennate in Ariosto; e lo fa, oltre che per questioni appunto di gusto, per la differenza dei *concetti*, delle situazioni contestuali in cui compare il paragone. Da una parte, infatti, il paragone è messo in bocca a un Sacripante innamorato sì "dolente" (OF 40, 3), ma la cui descrizione (che introduce direttamente le ottave citate) è un piccolo capolavoro di ariostesca iperbolica ironia<sup>563</sup>; dall'altra, a parlare è il pappagallo, animale simbolicamente rappresentativo della dissimulazione, della menzogna, dell'artificio, della ripetizione pedissequa, oltreché naturalmente delle meraviglie esotiche<sup>564</sup> – e, non va dimenticato, portatore di istanze che se nel *Furioso* costituiscono in un certo senso il motore costante della vicenda, nel sistema morale della *Liberata* sono indubitabilmente connotate in senso negativo ed esecrando<sup>565</sup>. Ancora, nel *Furioso* l'ironia che

---

<sup>562</sup> Cabani 2003, p. 73.

<sup>563</sup> Riporto l'ottava intera solo in nota: "Pensoso più d'un'ora a capo basso / stette, Signore, il cavallier dolente; / poi cominciò con suono afflito e lasso / a lamentarsi sì soavemente, / ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso, / una tigre crudel fatta clemente. / Sospirante piangea, tal ch'un ruscello / parean le guance, e 'l petto un Mongibello".

<sup>564</sup> Cfr. Selmi 1993, in part. pp. 157-161; e Ruggiero 2005, pp. 64-68.

<sup>565</sup> In tal senso la mia interpretazione diverge con quella di Zatti 1983, che invece interpreta il passo come un "appello all'identificazione emotiva del lettore", per cui "solo la latenza del codice repressivo, provvisoriamente giustificata e autorizzata dalla precauzione magica, garantisce la condizione strutturale e l'alibi soggettivo per il

nasce nell'ottava di presentazione dell'atteggiamento di Sacripante è pervasiva, e tocca le stesse stanze della rosa, che paiono così ospitare una colta variazione su un *topos* ricontestualizzato e pienamente parodizzato; nel canto del pappagallo tassiano, invece, vi è grave e cupa serietà, pura malinconia, e il medesimo paragone tradizionale viene risemantizzato in un'ottica del tutto consona a un gusto più oscuro e tragico, con la costante compresenza di note "ora edonistiche ora dolorosamente sature di morte"<sup>566</sup>.

#### 4.2. Geometrie stilistiche nei discorsi diretti della *Gerusalemme Liberata*

Nell'*Apologia della Gerusalemme Liberata* Tasso si trova a discutere un'obiezione, postagli dall'Attendolo, riguardante l'opportunità stilistica di alcuni dialoghi:

*Segretario. Dialogo. Ed in questa seconda parte del costume notano alcuni il Tasso che pone in bocca d'un pastor sentenze non pur da uomo di città, ma da filosofo. Dicono ancora che non convenga ad Armida né a Tancredi, innamorati, dir ne' lamenti loro parole così colte e artificiose.*  
[...]

*Forestiero. E senza dubbio il non conosciuto amico dee aver veduto le tragedie di Sofocle, nelle quali gli affetti così parlano con versi coltissimi; ma quali son più colte di quelle che Virgilio pose in bocca dell'innamorata Didone?*<sup>567</sup>

---

trionfo del codice pagano. Il fatto poi che il canto dell'animale introduca una nota elegiaca e malinconica entro la rappresentazione fondamentalmente gioiosa del giardino, appare come il fatale tributo pagato alla consapevolezza della contraddizione: alla necessità cioè di un inevitabile ritorno all'ordine e alla norma repressiva e di un'ammenda purificatrice (del poeta Tasso, prima ancora che del suo personaggio Rinaldo) per le troppo scoperte e pericolose complicità con valori 'eretici"', pp. 67-68; e analoghe considerazioni sono fatte dallo stesso critico a proposito del conflitto tra codice romanzesco e codice eroico in atto nella *Liberata*, per cui cfr. Zatti 1996, pp. 163 e segg. Per quanto l'interpretazione di Zatti sia coerente e opportunamente argomentata, a me pare onestamente che in questo caso parlare di "trionfo del codice pagano" e di "rappresentazione fondamentalmente gioiosa" sia forse improprio, proprio perché l'intero passo è, a differenza ad esempio del *locus amoenus* ariostesco del VI canto, percorso da tensioni stilistiche continue e da quel "soffio di dissoluzione" (Fortini) che rendono la nota malinconica del pappagallo il culmine di una descrizione fortemente connotata in senso negativo, come ho già detto a proposito dell'inquietante, ossimorica compresenza di segnali di vita e di morte nella rappresentazione della natura. Inoltre, a me pare che il fatto stesso che a parlare sia un pappagallo connota immediatamente le sue parole come false, come mendaci, come artificiose e negative; comunque, cfr. Ruggiero 2005, pp. 67-68.

<sup>566</sup> Pozzi 1974, p. 10.

<sup>567</sup> *Apologia*, pp. 454-455.

Il *forestiero* non porta ulteriori argomenti a sostegno della sua tesi: l'evidenza dell'*auctoritas* di Sofocle e Virgilio è sufficiente a garantire la bontà delle scelte stilistiche fatte nella stesura della *Liberata*, e neppure l'evocazione di Aristotele, nel prosieguo del passo, pare scalfire la sua posizione<sup>568</sup>. In effetti la critica sembra davvero pretestuosa, dato che la verismiglianza del linguaggio dei personaggi all'interno dei generi alti non costituisce un problema per l'intera letteratura classica e rinascimentale; e infatti Tasso non affronta quasi mai la questione, nel corso della sua trentennale e assai approfondita elaborazione teorica. L'unica concessione, per un genere però differente dall'epica, è nei *Discorsi dell'arte poetica*, in cui Tasso sostiene che nella tragedia sia opportuno uno stile dell'elocuzione più semplice che non nel poema eroico: "lo stile della tragedia, se ben contiene anch'ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio e meno magnifico che quello dell'epopeia non è: l'una, perché tratta materie assai più affettuose che quelle dell'epopeia non sono; e l'affetto richiede purità e semplicità di concetti e proprietà d'elocuzione, perché in tal guisa è verosimile che ragioni uno che è pieno d'affanno o di timore o di misericordia o d'altra simile perturbazione [...] L'altra cagione è che nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti ed operanti; e a questi tali si deve attribuire una maniera di parlare ch'assomigli a la favola ordinaria, acciòche l'imitazione riesca più verosimile"<sup>569</sup>. Piuttosto, talvolta alcune considerazioni tassiane paiono alludere all'opportunità di adeguare lo stile dei discorsi diretti al tono complessivo dell'episodio in cui compaiono; nella lettera a Luca Scalabrino del 24 maggio del 1575, ad esempio, Tasso scrive che "il poeta deve esprimere et imitare [...] il costume et il parlare de' giovani o amanti o proni all'amore"<sup>570</sup>.

Se dunque ha senz'altro ragione Anna Laura Lepschy quando scrive che nel poema "i personaggi parlano come il Tasso – si esprimono nello stesso italiano letterario, negli stessi endecasillabi fluidi ed armoniosi, con le stesse figure retoriche"<sup>571</sup>, bisogna però aggiungere

---

<sup>568</sup> All'obiezione del Segretario per cui "l'opinione d'Aristotele par diversa", egli risponde "ma, s'io non m'inganno, parla ancora in diversa materia; ché 'l gir cercando i testi ora non sarebbe opportuno: e voi sapete quanto io sia smemorato e quanto liberamente soglia filosofare: il che non direi, se non fosse lecito di filosofare a quelli ancora che non sono dotti, perché la filosofia è posta in mezzo tra la scienza e l'ignoranza", *ibidem*, p. 455. Affronta la questione del rapporto del Tasso con alcune categorie aristoteliche Ferretti 2010; per quel che concerne i discorsi diretti e il rapporto tra mimesi e diegesi, cfr. p. 354.

<sup>569</sup> *DAP*, p. 394.

<sup>570</sup> *LP*, p. 85

<sup>571</sup> Lepschy 1996, p. 175. Raimondi, in un suo celebre saggio tassiano, ha mostrato come l'"epica sentimentale" della *Liberata* si realizzi anche grazie alla coincidenza stilistica tra la partecipazione emotiva dei personaggi nel momento in cui raccontano e quella del narratore: "quanto più il personaggio partecipa a ciò che rievoca o descrive e la sua prospettiva vuole il calore, la passione, il turbamento di un testimone attore, tanto più egli non può fare a meno degli indicatori emozionali, degli stereotipi interiettivi della teatralità dialogica [...] ciò che avviene

almeno qualche precisazione: da un lato, se i personaggi parlano effettivamente come il Tasso, è necessario rilevare che il Tasso stesso parla con sottili, spesso sottilissime, differenze a seconda degli episodi; dall'altro, ma è lo stesso, i personaggi non parlano tutti nello stesso modo, perché l'autore sa essere multiforme seppure in una complessiva "compressione di questo stile", ovvero è decisiva "la sua capacità, in generale, di ridurre ad unum una grande varietà di componenti formali"<sup>572</sup>.

Per dimostrare le oscillazioni stilistiche dei discorsi nei singoli contesti narrativi sarebbe necessaria un'analisi molto estensiva e quasi a tappeto: qui mi limiterò a selezionare alcune ottave di diversi episodi per provare a verificare in che modo Tasso dosi gli ingredienti dei vari stili nelle parole fatte pronunciare ai suoi personaggi, in che modo e con che stilemi rappresenti la loro situazione psicologica e mimi l'enfasi oratoria e, più tangenzialmente, per mostrare una certa coesione semantica e stilistica, almeno nell'immediata vicinanza ai discorsi diretti. Siccome il mio obiettivo è quello di indagare il tono 'medio' del poema, volutamente ho cercato di selezionare alcuni esempi non eccessivamente connotati in senso lirico; i primi tre (rispettivamente dal XVI, dal XII e dal VI canto) sono sì momenti tragico-patetici di vicende amorose, ma proprio per questo sono, a ben vedere, episodi in cui i concetti lirici dovrebbero più mescolarsi alla "semplice gravità" del tragico: se uno degli scopi di questo breve studio è valutare l'impatto degli stilemi "ornati" e mediocri nell'impasto stilistico del poema eroico, mi è parso più produttivo scandagliare alcune situazioni diegetiche più specificamente epiche, ovvero luoghi in cui gli artifici simmetrici e lirici dovrebbero, almeno secondo la prima teoria tassiana, avere cittadinanza più limitata.

#### 4.2.1.

Le prime ottave che propongo sono tratte dal XVI canto, come visto tra i più artificiosi del poema; senza insistere su questo, mi vorrei soffermare sulla seconda parte del canto (ottave 35 e segg.), in cui la donna, resasi conto del tentativo di fuga di Rinaldo, lo insegue, cerca di convincerlo a portarla con sé e poi, accertata la ferma volontà del cavaliere, irrompe in un drammatico monologo modellato, com'è noto, su autorevoli precedenti classici<sup>573</sup>. L'intero

---

nell'universo discorsivo del personaggio, si ripete anche nella sfera strategica dell'io epico dietro la superficie oggettiva della storia, allorché egli deve sottolineare la *Stimmung*, la funzione emotiva di un evento", Raimondi 1994, p. 539 e segg.

<sup>572</sup> Mengaldo 1999, p. 9.

<sup>573</sup> Si tratta naturalmente dell'episodio di Didone nel canto IV dell'Eneide e del lamento di Arianna nei confronti di Teseo nel carme 64 di Catullo; l'analisi più completa dell'intertestualità agente in questo passo è senza dubbio quella di Chiappelli 1957, pp. 22-32; ma cfr. ancora Scarpati 2005.

passo, così come, per la verità, tutti gli episodi in cui è protagonista Armida, è caratterizzato da una profonda “coesione semantica”<sup>574</sup> e dal ritorno di alcuni temi e termini che coinvolgono alcuni ricorrenti nuclei semantici, tipici del personaggio: la polarità verità / finzione è naturalmente centrale<sup>575</sup> e dalla ricorsività attestabile nell'intero poema, mentre sono i campi semantici del tormento, del rifiuto e della colpa a dominare il brano. Senza analizzare nel dettaglio questa rete intratestuale di riscontri lessicali<sup>576</sup>, tematici e stilistici, propongo alcune ottave del primo discorso che Armida rivolge a Rinaldo, provando da un lato a segnalare la fitta presenza di figure simmetriche e i complementari processi di dissimmetrizzazione attuati dal Tasso, dall'altro ad indicare almeno alcune delle riprese lessicali che pervadono il testo e a mostrare la coerenza stilistica tra il discorso diretto e gli interventi del narratore.

XVI 40

Forsennata gridava: – O tu che porte	3-6-8
parte teco di me, parte ne lassi,	1-3-6-7
o prendi l'una o rendi l'altra, o morte	2-4-6-8
dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi,	1-2-4-6-8
sol che ti sian le voci ultime porte;	1-4-6-7
non dico i baci, altra più degna avrassi	2-4-5-8
quelli da te. Che temi, empio, se resti?	1-4-6-7
Potrai negar, poi che fuggir potesti. –	2-4-8

[...] XVI 42

Allor ristette il cavaliere, ed ella	2-4-8
sovragiunse anelante e lagrimosa:	3-6

<sup>574</sup> Mutuo la formula da Grosser 2004; per ciò che concerne le riprese lessicali connesse al personaggio di Armida, Soldani 1999, pp. 205-222.

<sup>575</sup> Nel passo qui in analisi, in particolare, la pregnanza di tale dialettica ha notevoli implicazioni di tipo narrativo: Armida qui è in bilico tra l'essere maga, ovvero l'incarnare la funzione narrativa che le viene affidata dalle potenze infernali, e l'essere – semplicemente – donna. Naturalmente, l'ambiguità è costitutiva del personaggio: nel concreto dell'azione il lettore tende a sovrapporre i due piani, dato che per lo più Armida svolge la funzione perturbante di 'maga' attraverso la seduzione e il fascino femminile, e seduzione e persuasione restano i suoi principali strumenti. Nella seconda metà del XVI canto, in particolare, è interessante il percorso ondulatorio (a seconda del punto di vista di volta in volta adottato) che compiono termini come *arte*, *frode*, *colpa*, correlativo formale di un momento di esasperazione del conflitto interiore e dell'ambiguità di cui sopra.

<sup>576</sup> Davvero il passo è talmente intessuto di tali procedimenti e riprese (legano quasi ogni ottava l'una all'altra, anche a distanza) che sarebbe assai difficile farne un catalogo in questa sede. Mi limito dunque a segnalare un caso che mi pare esemplare: all'ottava 39, in un distico splendidamente orchestrato, Tasso presenta Armida come “negletta e schernita”, v.1; più avanti, gli ultimi due distici del discorso del primo discorso della donna sono legati dalla ripresa interstrofica del termine *beltà*, che significativamente prima è “beltà negletta” (50, 8), poi è “schernita beltà” (51, 2). La compattezza semantica e stilistica passa anche, evidentemente, per espedienti di tal genere.

dolente sì che nulla più, ma bella	2-4-6-8
altrettanto però quanto dogliosa.	3-6-7
Lui guarda e in lui s'affisa, e non favella,	1-2-4-6
o che sdegnà o che pensa o che non osa.	3-6
Ei lei non mira; e se pur mira, il guardo	2-4-8
furtivo volge e vergognoso e tardo.	2-4-8

[...] XVI 47-48

Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia	2-4-8
sì di tante mie colpe in te il difetto	1-3-6-8
che tu quinci ti parta e non ti caglia	2-3-6
di questo albergo tuo già sì diletto.	2-4-6-8
Vattene, passa il mar, pugna, travaglia,	1-4-6-7
struggi la fede nostra: anch'io t'affretto.	1-4-6-8
Che dico nostra? ah non più mia! Fedele	2-4-5-8
sono a te solo, idolo mio crudele.	1-4-5-8

Solo ch'io segua te mi si conceda:	1-4-6
picciola fra nemici anco richiesta.	1-6-7
Non lascia indietro il predator la preda;	2-4-8
va il trionfante, il prigionier non resta.	1-4-8
Ma fra l'altre tue spoglie il campo veda	3-6-8
ed a l'altre tue lodi aggiunga questa,	3-6-8
che la tua schernitrice abbia schernito	3-6-7
mostrando me sprezzata ancella a dito.	2-4-6-8

L'ottava 40 è aperta dall'aggettivo *forsennata*, di ascendenza dantesca<sup>577</sup>, che con la sua posizione connota immediatamente la donna come disperata e priva di controllo di sé. La prima vistosa implicazione stilistica di questa disposizione emotiva è data dalla stessa esibita eccentricità della struttura dell'ottava, non costruita sulla rigida disposizione 'pari' per distici e quartine (caratteristica peculiare dell'ottava tassiana, come dimostrato efficacemente da Soldani)<sup>578</sup> bensì sullo schema 5+3, affatto marginale nell'economia del poema e in questo caso

<sup>577</sup> *Inf.* XXX, 20 (cfr. Tomasi 2009, p. 986). Il termine *forsennato* è assai rilevante, e ritorna altre tre volte nel poema: a proposito di Argillano (VII 71, 7), Tancredi (XII 77, 2), Erminia (XIX 104, 6). A parte il caso di Argillano, che è fuor di senno per l'intervento infernale che lo spinge a fomentare la sedizione interna al campo cristiano, Tasso così definisce i suoi personaggi nel momento in cui perdono (o credono d'aver perso, come nel caso di Erminia) la persona amata.

<sup>578</sup> Soldani 1999, pp. 301-331. A proposito delle rare suddivisioni 'dispari', Soldani cita alcuni esempi, tra cui l'ottava XVI, 40, e scrive che "l'autore usa spesso simili compaginazioni sintattiche in contesti narrativi di dispera-

dotato di una esplicita e innegabile funzione mimetica nei confronti della condizione psicologica di Armida. A questa prima asimmetria strutturale corrispondono, ancora sul piano metrico e fonico-ritmico, alcuni espedienti tesi a muovere il dettato e ad ‘aggravare’ lo stile complessivo del passo: si possono infatti notare tre forti *enjambements* (vv. 1, 3, 6) con forte rilievo semantico; le rime sono tutte con nesso consonantico,<sup>579</sup> e spicca la rima equivoca *porte* : *pòrte*; numerosi sono gli effetti allitteranti, alcuni esplicitamente identificati da Tasso come particolarmente atti a uno stile magnifico (s, t, r);<sup>580</sup> lo scontro vocalico<sup>581</sup> è piuttosto diffuso e ha talora effetti iconici (in part. vv. 3-5);<sup>582</sup> infine si può notare una grande varietà ritmica dell’endecasillabo,<sup>583</sup> con diversi ictus ribattuti (vv. 2, 4, 5, 6, 8), in modo da rendere anche sul piano meramente ritmico l’effetto di grande turbamento emotivo. La compaginazione retorica è assai calibrata: spiccano la paronomasia in *enjambement* al v.1 (*porte / parte*), a sua volta implicata in una bimebratura anaforica del secondo verso; il secondo distico è analogamente strutturato su un *tricolon* asindetico (*o prendi... o rendi... o morte / dà – l’incaratura rende asimmetrico il costrutto*), cui segue una *reduplicatio* dalla forte enfasi patetica; il v. 5 presenta un iperbato combinato ad un’anastrofe che produce quasi un chiasmo sintattico (*sian le voci ultime pòrte*) e in cui l’effetto di ‘dialefe nella sinalefe’ in ictus ribattuto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> accentua il rilievo all’aggettivo sdrucchiolo che occupa interamente il secondo emistichio. Seguono ai vv. 6-7 una preterizione (*non dico...*), la tragica ironia accentuata dall’incaratura<sup>584</sup> e un’interrogativa retorica, tutti strumenti di aggravamento stilistico. L’ultimo verso, infine, è costruito su un’epanalessi in forma di chiasmo perfetto, a chiudere solennemente l’accurata battuta. La costruzione dell’ottava risulta perfettamente calibrata, costituen-

---

zione o di inquietudine, quasi intendesse trasferire sul piano metrico tali sensazioni”, pp. 325-26; cfr. naturalmente il paragrafo 3.8. di questa tesi.

<sup>579</sup> Cfr. *DAP*, p. 664: “oltre tutte le cose che facciano grandezza e magnificenza ne le rime toscane, è il suono o lo strepito per così dire de le consonanti doppie, che ne l’ultimo del verso percuotono gli orecchi”. Per tutti gli effetti fonico-ritmici e più in generale per un’attenta analisi degli stilemi tipici della poesia della *gravitas*, cfr. Afriso 2001.

<sup>580</sup> “Ma s, r sono asprissime oltre l’altre [consonanti]; però ne la magnifica avranno luogo più agevolmente, e ne la grave ancora”, *DPE*, p. 702.

<sup>581</sup> Ancora Tasso: “il concorso de le vocali ancora suol produrre asprezza [...] quantunque il concorso dell’i non faccia così gran voragine o iato, come quello de l’A e de l’O, per cui sogliamo più aprir la bocca. [...] la composizione molle ed eguale è forse più cara e piacevole a gli orecchi, ma non ha loco ne la magnificenza”, *ibid.*, p. 663.

<sup>582</sup> È il v. 4, mi pare, a spiccare, con ben cinque sinalefi, di cui una in coincidenza di una pausa sintattica forte (*ambe:˘arresta*) e un’altra, immediatamente successiva, a legare i due imperativi in *reduplicatio*, con evidente funzione di mimesi della foga retorica di Armida.

<sup>583</sup> I soli vv. 3-4 hanno un uguale profilo ritmico; in questo caso, però, la coincidenza finisce per avere effetto differente, in virtù della diversa compaginazione sintattica e retorica dei due versi. L’*enjambement* assume dunque una preziosa funzione di *variatio* ritmica, oltre a quella, evidente, di rottura retorico-sintattica.

<sup>584</sup> Cfr. Chiappelli 1982: “nota il rilievo di posizione della parola [*quelli*], in cui squilla un sentimento, una sfumatura di nostalgia e gelosia”, p. 655.

do un esempio impeccabile – e, in qualche modo, estremo – di sbilanciamento verso la *gravitas*: sono sì presenti evidenti figure simmetriche e consone allo stile mediocre e ornato (paronomasia, chiasmo, tricolon in polisindeto, parallelismi), ma sono calate in una struttura complessivamente molto mossa e asimmetrica già nella stessa partizione della stanza, sintatticamente impostata sulla *brevitas* e sulla correlazione asindetica, fitta di *enjambements* e di ‘intoppi’ ritmici, in modo da rendere appieno il drammatico effetto incalzante del discorso di Armida.

Attraversando meno analiticamente le tre ottave successive, cercherò di mostrare come, anche se in strutture più regolari e meno confuse (Armida cerca di ritrovare, almeno all’inizio, il controllo della propria eloquenza), le figure simmetriche e gli artifici ‘lirici’ risultino ingrediente centrale nella costituzione dello stile epico tassiano, anche in virtù dei frequenti processi aggravanti. Ho scelto di proporre l’ottava 42, bellissimo esempio dell’abilità tassiana di rendere con mirabile efficacia le posture e quasi le movenze sceniche dei personaggi e le connesse implicazioni psicologiche,<sup>585</sup> per mostrare la compattezza del tessuto stilistico complessivo, ovvero come in effetti gli strumenti retorici impiegati non mutino in sostanza tra il discorso diretto dei personaggi e gli interventi più propriamente narrativi dell’autore. L’ottava 42, dunque, è perfettamente strutturata in distici, sintatticamente coesi: una partizione ulteriore in quartine è ravvisabile sul piano tematico, dato che la prima parte, dopo un cenno a Rinaldo, è dedicata alla descrizione di Armida; la seconda, invece, presenta con raffinata icasticità l’antitetico atteggiamento dello sguardo dei due personaggi.<sup>586</sup> Il lessico, qui, è prevalentemente lirico e petrarchesco (si notino le dittologie ai vv. 2 e 8, significativamente in chiusura di distico); stilisticamente ornati sono anche i vv. 3-4, incorniciati dalla ripetizione variata *dolente / dogliosa*, e i *tricola* paralleli (almeno il secondo in *anticlimax*) del distico successivo. A controbilanciare tale struttura, agiscono spinte sobriamente disgreganti: tre *enjambements* interni ai distici, le *correctiones*<sup>587</sup> ai vv. 3 e 7, l’alternanza di nuclei allitteranti, la frequenza delle congiunzioni coordinanti e la connessa velocità delle frasi, quasi pennellate

<sup>585</sup> Parlerei in proposito di “energia”: “stando che lo stile sia strumento co’l quale imita il poeta quelle cose che d’imitare si ha proposte, necessaria è in lui l’energia: la quale sì con parole pone innanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla. [...] Nasce questa virtù quando, indotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi propri [...] È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, però che è principalissimo strumento di mover l’affetto”, *DAP*, pp. 402-403. Per il tema dell’«energia» e le sue implicazioni sul piano teorico, stilistico e narratologico, cfr. il saggio di Ferretti, *Energia*, in Ferretti 2010; un pregnante commento all’ottava è in Scarpati 1995, pp. 54-55.

<sup>586</sup> Mi pare opportuno segnalare almeno in nota come la situazione descritta sia perfettamente opposta a quella presentata ad inizio canto, quando Carlo ed Ubaldo scorgono Rinaldo tutto intento a guardare Armida che si specchia, pregandola di riguardarlo a sua volta (XVI, 20-23). Il tema dello sguardo è centrale nell’intero canto, anche nel momento del ravvedimento del cavaliere (ottave 30-31).

<sup>587</sup> Fortini 1999 definisce la *correctio* “clausola psicologica divenuta stilistica”, p. 53.

che compongono, l'una dopo l'altra, il quadro dei due amanti che si fronteggiano. Ritmicamente, oltre ad alcuni effetti enfatici (vv. 2, 8), spicca la coerenza coesiva degli attacchi: i primi tre distici hanno tutti il primo emistichio dei versi dispari accentato su 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> e dei versi pari su 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, in perfetta alternanza, mentre il distico conclusivo è ritmicamente identico<sup>588</sup> ma complicato dalla pausa data dalla *correctio* e dall'inarcatura.

Brevemente, le ottave 47 e 48, perfettamente disposte su misure pari (e simmetriche: 4+2+2 e 2+2+4) si presentano come ricche di figure simmetriche e «scherzi»<sup>589</sup> (rime equivoche, allitterazioni, chiasmi, figure etimologiche, *annominations*, parallelismi interni al distico...), ma risultano solo parzialmente artificiose, poiché oltre ad essere variate ed assortite in sequenze non meccaniche e non ripetitive, vengono mitigate in direzione grave dalla presenza di un ampio catalogo di figure ed espedienti di segno diverso: *enjambements*, una *climax* disposta asimmetricamente su due versi, interrogative ed esclamazioni, una *correctio*, sintassi percorsa da frequenti iperbati ed anastrofi, grande varietà ritmica... Il risultato è che il complesso di ricercata elaborazione formale viene temperato dalla grande varietà, per cui ad essere valorizzata è la concitata enfasi del discorso di Armida.

Tematicamente, inoltre, si tratta di ottave affatto dense, che, in un complesso gioco di rifrazioni catalizzano diversi termini-chiave e diversi motivi centrali nell'intera vicenda che coinvolge i due personaggi: oltre al complessivo ribaltamento della scena iniziale (Rinaldo prigioniero di Armida / Armida chiede di essere prigioniera di Rinaldo), spiccano la contrapposizione tra passato e presente (che percorre il passo almeno da 44, 2: "tai [amanti] fummo un tempo: or se tal esser neghi,"), la risemantizzazione dei *topoi* lirici degli amanti come nemici (cfr. ancora l'ottava 44, con il polittoto *amante amante* del v. 2 ripreso ai vv. 5 e 6 con l'antitetico parallelismo *nemico... nemico*)<sup>590</sup> e della prigionia d'amore, la prefigurazione della conclusione della vicenda (lo slittamento dell'atteggiamento di Armida da funzione infernale a donna per la quale la guerra non diviene altro se non una questione privata; la sua conversione con le parole "ecco l'ancilla tua", XX 136, 7, qui alluse attraverso il sintagma "sprezzata ancella", peraltro ripetuto in anadiplosi al primo verso dell'ottava 49), la dialettica tra frode e sincerità, tra edonismo e senso di colpa.

Osservazioni non dissimili possono essere fatte se si prende in considerazione un altro celebre discorso del poema, il *planctus* di Tancredi appena risvegliato dopo l'uccisione di Clorinda nel XII canto. Riporto le prime cinque ottave e segnalo in corsivo, per non appesan-

---

<sup>588</sup> C'è al v. 7 un possibile ictus ribattuto in 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup>, parallelismo ritmico rispetto al v. 5.

<sup>589</sup> Il termine con cui Tasso definisce alcune di queste figure simmetriche (nello specifico, nei *Discorsi del poema eroico*, le *allusiones*) appare sovente nelle descrizioni degli stilemi appropriati allo stile ornato.

<sup>590</sup> A proposito del termine *nemico* e della sua ricorsività negli episodi di Rinaldo e Armida, cfr. almeno i versi "e di nemica ella divenne amante", XIV 67, 8 e "nemico no, ma tuo campione e servo", XX 134, 8, che in un certo senso fanno da cornice alla vicenda dei due amanti.

tire troppo l'esposizione, almeno alcune delle figure che s'infittiscono in queste stanze.

XII 75-79

–*Io vivo? io spiro* ancora? e gli odiosi 2-4-6  
rai *miro* ancor di questo *infausto die?* 1-2-4-6-8  
*Dì testimon* de' miei misfatti ascosi, 1-4-6-8  
che rimprovera a me le colpe mie! 3-6-8  
Ahi! man *timida e lenta*, or ché non osi, 1-3-6-8  
*tu* che sai tutte del ferir le vie, 1-4-8  
*tu*, ministra di morte *empia ed infame*, 1-3-6-7  
di questa vita rea troncar lo stame? 2-4-6-8

Passa pur questo petto, e ferì scempi 1-3-6-8  
co 'l ferro tuo crudel fa' del mio core; 2-4-6-7  
ma forse, usata a' fatti *atroci ed empì*, 2-4-6-8  
stimi pietà dar morte al mio dolore. 1-4-6  
Dunque i' vivrò tra memorandi esempi 1-4-8  
*misero mostro* d'infelice amore: 1-4-8  
*misero mostro*, a cui sol pena è *degn*a 1-4-6-8  
de l'immensa impietà la vita *indegn*a. 2-6-8

Vivrò fra *i miei tormenti e le mie cure*, 2-6  
*mie* giuste *furie*, forsennato, *errante*; 2-4-8  
pafterò *l'ombre solinghe e scure* 4-5-8  
che 'l primo *error* mi recheranno inante, 2-4-8  
e del *sol* che scopri le mie sventure, 3-6-8  
a schivo ed in orrore avrò il semblante. 2-6-8  
Temerò *me medesimo*; e da *me stesso* 3-6  
sempre fuggendo, avrò *me* sempre appresso. 1-4-7-8

Ma dove, oh lasso me!, dove restaro 2-4-6-7  
le reliquie del corpo *e bello e casto?* 3-6-8  
Ciò ch'in lui *sano i miei furor* lasciaro, 1-3-4-8  
dal *furor de le fère* è forse *guasto*. 3-6-8  
*Ahi* troppo nobil preda! *ahi dolce e caro* 2-4-6-8  
*troppo e pur troppo* prezioso pasto! 1-4-8  
*ahi* sfortunato! in cui *l'ombre e le selve* 1-4-6-7  
irritaron *me prima e poi le belve*. 3-5-6-8

*Io* pur verrò là dove *sète*; e *voi* 2-4-6-7

<i>meco avrò, s'anco sète, amate spoglie.</i>	1-3-6-8
Ma s'egli avien che i vaghi membri suoi	2-4-6-8
stati sian cibo di ferine voglie,	1-3-4-8
vuò che la <i>bocca</i> stessa anco <i>me ingoi</i> ,	1-4-6-9
e 'l <i>ventre chiuda me</i> che lor raccoglie:	2-4-6-8
<i>onorata</i> per me tomba e <i>felice</i> ,	3-6-7
ovunque <i>sia</i> , s'esser con lor mi lice. –	2-4-5-8

L'intero brano è naturalmente caratterizzato da un'altissima temperatura emotiva: la tragicità del lamento di Tancredi viene resa stilisticamente attraverso una notevole enfasi retorica, derivante da un denso ricorrere di numerose figure che si rincorrono e incrociano nel corso delle ottave citate. Ancora, quel che mi preme rilevare è la grande varietà con cui Tasso compone il tessuto retorico e fonico-ritmico: certamente questo brano costituisce un estremo all'interno del poema, ma nonostante ciò credo che non si possa giudicare l'effetto complessivo come abnorme, dato che con grande coerenza simmetria e asimmetria si combinano armoniosamente per rendere efficacemente l'abbandonarsi del personaggio al dramma della consapevolezza e al delirio. Proverò ancora una volta a percorrere almeno alcune delle suggestioni offerte dal testo, muovendo dai nuclei semantici che si dispiegano. Concettualmente e strutturalmente centrali, nel passo come nell'intera vicenda di Tancredi e Clorinda, sono i due campi tematici "vita / morte" e "luce / ombra"<sup>591</sup>: il primo, rinnovato nel corso dei versi citati dalla frequente ricorsività di termini espliciti (non li ho segnalati a testo in corsivo perché particolarmente evidenti), ritma e suddivide almeno le prime due ottave, divisibili tematicamente in quattro quartine chiasticamente disposte secondo lo schema vita / morte / morte / vita. L'ottava successiva rappresenta la dolorosa cognizione che "il vivere sarà più crudele del morire perché nessun rifugio daranno le tenebre evocatrici del delitto, mentre la luce riporterà l'orrore della rivelazione"<sup>592</sup>, rinnovando dunque il percorso incrociato di antitesi che coinvolge i campi semantici sopra citati. Gli stessi termini, nella microscopia delle compagini sintattiche e metrico-retoriche, si inseriscono in una folta trama di ripetizioni lessicali che complessivamente tendono a rispondere "soprattutto a esigenze architettoniche, vòlte a rilevare le strutture portanti della strofa"<sup>593</sup> oltreché a mimare il progressivo sprofondare di Tan-

<sup>591</sup> La bibliografia è ampia: oltre ai già citati studi Scarpati 1995, Grosser 2004, cfr. almeno Soldani 1997. Naturalmente, una delle caratteristiche peculiari della rappresentazione del rapporto tra Tancredi e Clorinda è l'ambiguità provocata dalla risemantizzazione del lessico amoroso: i cortocircuiti tra lettera e metafora sono ben presenti anche nel brano in esame, basti pensare alle notazioni sensuali e alle tessere petrarchesche contenute nelle ottave 78 e 79, di gusto pre-barocco, in cui si paventa che il cadavere di Clorinda sia stato divorato dalle fiere.

<sup>592</sup> Scarpati 2005, p. 199.

<sup>593</sup> Soldani 1999, p. 129.

credi nell'oscurità del dramma. In effetti è interessante notare come in queste ottave le iterazioni e le riprese lessicali finiscano per delimitare i distici: faccio solo riferimento alla prima<sup>594</sup>, in cui l'anadiplosi in chiasmo *infausto die / di testimon* al contempo lega e separa i primi due distici, compattati internamente, a loro volta, dalle interrogative (con schema 2+1, e quindi con lieve asimmetria, nel primo distico) e da un parallelismo (anch'esso con schema chiastico: *miei misfatti... colpe mie*, schema però complicato dalla presenza di un elemento irrelato, *ascosi*). Parallelamente, l'anafora di *tu* ai vv. 6-7 lega i due distici conclusivi, delimitando le apostrofi alla *man timida e lenta* e riunendo, in un certo senso, soggetto e verbo (vv. 5 e 8, a incorniciare la quartina).

Procedendo oltre, mi preme notare come se da un lato le strutture simmetriche e i parallelismi siano in effetti piuttosto frequenti, dall'altro non manchino affatto gli strumenti stilisticamente aggravanti e dissimmetrizzanti, che anzi complessivamente paiono prevalere. Un rapido catalogo: sul versante della simmetria e del gusto lirico, spiccano le numerose dittologie, alcune in clausola con movenza petrarchesca; i parallelismi (cfr. 79, 1-2) e i numerosi chiasmi (oltre a quelli già visti, cfr. almeno 76, 8 e 78, 3-4, 8); alcune allitterazioni 'dolci' (cfr. in particolare la vistosissima ripetizione di *m*, come da precettistica<sup>595</sup> adatta a mimare il pianto). In generale, però, credo che il passo si costruisca, seguendo il movimento disperato del pensiero di Tancredi, attraverso l'accumulo di diversi grumi allitteranti, con una generica ma felicissima funzione enfatica (cfr. in particolare *r*, *s* e *f*). Sul versante della *gravitas* e della dissimmetria, vi sono numerosi *enjambements*, di cui alcuni, come di consueto, piuttosto forti; all'interno di strutture simmetriche o parallelismi Tasso inserisce talora elementi irrelati (cfr. 76, 2: *ferro tuo crudel... mio core*), oppure interviene con variazioni molto sottili (cfr. 79, 5-6: *la bocca... me ingoi / e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie*). Ancora frequentissime sono le torsioni sintattiche (anastrofi, iperbati, epifrasi)<sup>596</sup>, alcune appena percettibili, altre molto aspre: il "pervertimento dell'ordine"<sup>597</sup> delle parole, così peculiare dello stile tassiano, coinvolge molteplici livelli, fino a produrre effetti di complessa ma grandiosa iconicità. Si pensi almeno al v. 79, 7: *onorata per me tomba e felice*, in cui l'epifrasi separa la dittologia *onorata e felice* ponendola a simmetrica cornice del verso e creando una nuova, irregolare simmetria interna assecondata dall'itcus ribattuto in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (*onorata per mè / tomba e felice*). La sintassi

<sup>594</sup> Ma si notino anche, ad esempio, la seconda quartina delle ottave 76 e 78, oppure la calibrata struttura dell'ottava 77, incorniciata da due distici aperti da un verbo al futuro (anafora sintattica) e tematicamente fissati sul tormento dato dalla propria stessa presenza, con la quartina centrale a sua volta anti-teticamente divisa tra *paventarò l'ombra e del sol... in orrore avrò il sembante*.

<sup>595</sup> "Ma l'usar molte parole, le quali abbiano principio da la m, conviene al pianto", in *DPE*, p. 702.

<sup>596</sup> Soldani considera le epifrasi, in particolare quelle interne al verso, come figure esemplari della tensione interna allo stile tassiano, perché tese a sommuovere e inasprire l'impianto sintattico creando nuove simmetrie; cfr. Soldani 1999, pp. 251-258.

<sup>597</sup> *DPE*, p. 681.

irregolare (che peraltro alterna brevità e una relativa ampiezza del periodo), o per lo meno molto mossa, porta con sé un corollario conclusivo, dato dalla grande varietà ritmica, soprattutto nelle ottave estreme del lamento, assecondando così gli stessi movimenti del pensiero di Tancredi.

Ancora restando in un ambito tematico sbilanciato verso la dimensione lirico-patetica, non si può davvero evitare di leggere alcune ottave in cui a parlare è Erminia, la donna che più di ogni altro personaggio racchiude in sé tutti i tormenti di una psicologia profondamente malinconica, con una coscienza lacerata, dimidiata, costantemente in bilico tra realtà e fantasie, tra stasi e azione, tra libertà e prigionia, tra salute e malattia, reali e metaforiche<sup>598</sup>. Fin dal suo ingresso in scena, nella grandiosa scena della *teichoskopia* del III canto, la polarità *topica* tra amore e guerra è un tratto peculiare della dimensione emotiva della donna che viene tematizzata anche retoricamente, nelle stesse parole della donna<sup>599</sup>; e tale polarità viene potentemente risemantizzata dal Tasso, che da semplice strumento di variazione metaforica sul tema amoroso ne ricava una lacerazione interiore binaria che, oltre ad essere motore d'una parte notevole dell'azione della *Liberata*<sup>600</sup>, costituisce una vera e propria marca strutturale del personaggio. Scarpati ha identificato in Erminia il personaggio contrastato che consentirebbe a Tasso di applicare un'attitudine fortemente bimembre, di segno petrarchesco, sia sul piano stilistico che su quello narrativo, con implicazioni filosofiche non di poco conto<sup>601</sup>, e a proposito della vicenda del personaggio ha identificato una fitta serie di geome-

---

<sup>598</sup> Anche in questo caso segnalo, senza soffermarmi, effetti di coesione semantica molto ricorrenti; in particolare sono proprio i campi semantici salute / malattia e prigionia / libertà a percorrere l'intero arco della vicenda di Erminia, e tale polo semantico vi si distende a partire dalle prime parole che la donna pronuncia, a cavallo delle stanze III 19-20: "Ahi quanto è *crudo nel ferire! a piaga / ch'ei faccia, erba non giova* od arte maga. // Egli è il prence Tancredi: *oh prigioniero / mio fosse un giorno!* e no 'l vorrei già morto; / vivo il vorrei, perch'in me desse al fero / desio dolce vendetta alcun conforto –".

<sup>599</sup> Per un commento delle ottave III 19-20 teso a riscontrare le strategie retoriche del linguaggio della dissimulazione di Erminia, cfr. Zatti 1996, in part. pp. 123-26, secondo cui "l'ambiguità del discorso di Erminia, costretta in una «maschera» che fa violenza alla sua «persona», gioca sulla traslitterazione del linguaggio amoroso, complice quel codice petrarchesco che intende per «piaghe» quelle amorose e per «prigionieri» e «vendette» le schermaglie della tenzone erotica. Caso esemplare, tra gli altri, in un poema dove lo scontro militare sollecita l'obiettivazione della retorica agonistica che impronta, secondo tradizione, il linguaggio d'amore", p. 124.

<sup>600</sup> È dalla decisione di Erminia di travestirsi da Clorinda e di uscire da Gerusalemme per infiltrarsi nel campo cristiano in cerca di Tancredi, infatti, che prende avvio l'*erranza* dello stesso paladino.

<sup>601</sup> Cfr. Scarpati 1995, pp. 26-27: "Una struttura retorica, quella dell'antitesi o dell'ossimoro o dell'antimetabole, si allarga e cresce in struttura narrativa con un passaggio insigne dalla lingua al pensiero, all'immagine tradotta nel racconto. L'insistente proporsi di questi processi fa pensare ad una identificazione del Tasso nel Petrarca che ingigantisce i disegni di lui proiettandoli sullo schermo epico e nella espansione del narrato da Petrarca non attuata. Il Tasso dunque non chiuderebbe l'immaginario dentro una gabbia retorica prebarocca, cercherebbe piuttosto gli equivalenti drammatici delle dualità oppositive o identificative che la retorica osserva e classifica nelle formalizzazioni del linguaggio agito. La sostanza del suo operare non sarebbe obbediente a un suggerimento formale, ad

triche simmetrie strutturali davvero diffuse. Il VI canto, ad esempio, è nettamente bipartito in due sequenze, la prima dedicata al duello tra Tancredi e Argante (1-55), la seconda al travestimento di Erminia e alla sua fuga dalle schiere pagane (55-114); il trapasso tra le due sezioni, oltre ad essere collocato gradualmente all'interno dell'ottava 55<sup>602</sup>, vede garantita la continuità dalla ricorrenza del tema della guerra, del duello, prima concreto ed 'eroico', poi tutto interiore, con l'analisi dei tentennamenti della donna. Le ottave 71-77, in particolar modo, ospitano una delle tematizzazioni più esplicite dell'irrisolto e dolente dissidio interiore della donna, ovvero il combattimento tra i *duo potenti nemici* Onore e Amore. Dopo una prima ottava giocata su una serie di interrogative dirette incalzanti (culminanti nel distico finale di 71, *Ahi! nel tenero cor questi pensieri / chi svegliar può? che pensi, oimè? che sperì?*), Onore passa all'attacco con una sobria retorica, scarna di ornamenti, tesa a insistere sul tema della perdita del decoro di Erminia (riporto 72, 1-4):

Dunque il titolo tu d'esser pudica	1-3-6-7
si poco stimi, e d'onestate il pregio,	2-4-8
che te n'andrai fra nazioni nemica,	4-8
notturna amante, a ricercar dispregio?	2-4-8

In cui spiccano l'interrogativa retorica, il contrasto in posizione forte tra *pregio* e *dispregio*, le temperate allitterazioni, l'epifrasi in chiasmo dislocata sui primi due versi, in una progressione stilistica e sintattica di segno decisamente grave, consona al tono di rimprovero. Risponde poi Amore, *consigliar fallace* (73, 1)<sup>603</sup>, accusando la donna di dedicare le sue cure ad Argante, rinnovando dunque l'ambiguità del tema della guarigione tra realtà e metafora<sup>604</sup>, e

---

una necessità geometrizzante imposta dall'esterno; *sembra anzi che egli voglia cimentarsi in un esercizio che ha rilievo sul piano ontologico, mettendo in campo le polarità di identità e differenza, esplorando la possibilità che si dia differenza nell'identità, puntando infine, quale traguardo dell'opera, a comporre nell'identità le differenze, secondo un tracciato coerente alle sua mai intermesse letture platoniche*". Il corsivo è nel testo.

<sup>602</sup> Per cui cfr. *supra*, 3.11.

<sup>603</sup> Si noti come sia il tema della dissimulazione e della fallacia delle illusioni amorose venga ripreso nelle stesse parole di Erminia, poco oltre, che potrà parlare di *ingegnoso inganno* (87, 6) e di *innocenti frodi* (86, 5).

<sup>604</sup> Appunto solo in nota come questo sistema di metafore, sviluppato in particolar modo nell'ottava 76 (*Deh! ben fòra, a l'incontra, ufficio umano, / e ben n'avresti tu gioia e diletto, / se la pietosa tua medica mano / avvicinassi al valoroso petto; / ché per te fatto il tuo signor poi sano / colorirebbe il suo smarrito aspetto, / e le bellezze sue, che spente or sono, / vagheggiaresti in lui quasi tuo dono.*) costituisca un esplicito legame con la conclusione della vicenda di Erminia, che in XIX 103-114 salverà davvero la vita a Tancredi morente, sanandogli le ferite; episodio che con una coerenza strutturale davvero ammirevole si pone in un rapporto di totale ribaltamento, peraltro, con l'episodio della morte di Clorinda. A contribuire al compattamento tra i due momenti è naturalmente decisiva l'ottava VI 85, che analizzo nelle pagine seguenti, in cui si fa strada una fantasia luttuosa di gusto pienamente

prefigurando una fantasia di felicità; il grado di artificiosità si intensifica sensibilmente, raggiungendo l'apice in un'ultima ottava particolarmente 'ornata', ma anch'essa percorsa da sottili espedienti dissimmetrizzanti:

Parte ancor poi ne le sue lodi avresti,	1-4-8
e ne l'opre ch'ei fèsse alte e famose,	3-6-7
ond'egli te d'abbracciamenti onesti	2-4-8
faria lieta, e di nozze avventurose.	3-6
Poi mostra a dito ed onorata andresti	2-4-8
fra le madri latine e fra le spose	3-6
là ne la bella Italia, ov'è la sede	1-4-6-8
del valor vero e de la vera fede.–	3-4-8

Oltre alla dittologia e al chiasmo che conclude il monologo d'Amore, infatti, vi sono diversi parallelismi, tutti però complicati o da inarcature o dalla presenza di termini irrelati (*ne le sue lodi... e ne l'opre; d'abbracciamenti onesti... e di nozze avventurose; fra le madri latine e fra le spose*). La simmetria antitetica con le parole di Onore è però notevole sul piano della struttura argomentativa, dato che evidentemente l'ultima quartina (*mostra a dito ed onorata andresti...*) ha il preciso scopo retorico di capovolgere lo scenario disonorevole preannunciato dal rivale.

Il medesimo contrasto viene replicato poco dopo, richiuso nelle parole di Erminia, nel monologo delle ottave 82-88, di cui riporto solo le prime cinque stanze intessute di riferimenti tematici e puntuali riprese lessicali dal repertorio lirico petrarchesco:

E tra sé dice sospirando: – O quanto	3-4-8
beata è la fortissima donzella!	2-3-6
quant'io la invidio! e non l'invidio il vanto	2-4-8
o 'l feminil onor de l'esser bella.	4-6-8
A lei non tarda i passi il lungo manto,	2-4-6-8
né 'l suo valor rinchiude invida cella,	1-4-6-7
ma veste l'armi, e se d'uscirne agogna,	2-4-8
vassene e non la tien tema o vergogna.	1-6-7
Ah perché forti a me natura e 'l cielo	1-3-4-6-8
altrettanto non fèr le membra e 'l petto,	3-6-8
onde potessi anch'io la gonna e 'l velo	1-4-6-8

---

pre-barocco, che prefigura in qualche modo i baci di Erminia a Tancredi *squallido e scuro* (XIX 107, 1), che lei ancora crede morto.

cangiar ne la corazza e ne l'elmetto?	2-6
Ché sî non riterrebbe arsura o gelo,	2-6-8
non turbo o pioggia il mio infiammato affetto,	2-4-6-8
ch'al sol non fossi ed al notturno lampo,	2-4-8
accompagnata o sola, armata in campo.	4-6-8
Già non avresti, o dispietato Argante,	1-4-8
co 'l mio signor pugnato tu primiero,	2-4-6-8
ch'io sarei corsa ad incontrarlo inante;	1-4-8
e forse or fòra qui mio prigionero	2-4-6
e sosterria da la nemica amante	4-8
giogo di servitù dolce e leggiro,	1-6-7
e già per li suoi nodi i' sentirei	2-6
fatti soavi e alleggeriti i miei.	1-4-8
O vero a me da la sua destra il fianco	2-4-8
sendo percosso, e riaperto il core,	1-4-8
pur risanata in cotal guisa almanco	1-4-8
colpo di ferro avria piaga d'Amore;	1-4-6-7
ed or la mente in pace e 'l corpo stanco	2-4-6-8
riposariansi, e forse il vincitore	4-6
degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa	2-4-7
d'alcun onor di lagrime e di fossa.	2-4-6
Ma lassa! i' bramo non possibil cosa,	2-4-8
e tra folli pensier in van m'avolgo;	3-6-8
io mi starò qui timida e dogliosa	1-4-6
com'una pur del vil femineo volgo.	2-4-6-8
Ah! non starò: cor mio, confida ed osa.	1-4-6-8
Perch'una volta anch'io l'arme non tolgo?	2-4-6-7
perché per breve spazio non potrolle	2-4-6
sostener, benché sia debile e molle?	3-6-7

La prima ottava nasce sotto il segno del sospiro di Erminia, ricreato dalla presenza di una sinalefe che dilata il passaggio dalla narrazione al discorso diretto con mirabile effetto mimetico, amplificato dalla consonanza *-ando / -anto* e dalla dieresi su *beata* in posizione di *rejet*. Se pure a quest'altezza vi sono sì parallelismi e simmetrie, queste vengono complicate dal tono dolente e quasi convulso dell'attacco: prima un parallelismo asimmetrico *O quanto... quanto*, seguito da una *correctio* che movimentata l'epanalessi *la invidia... l'invidia*; poi un terzo distico con variazione dell'ordine dei membri del nuovo parallelismo (con struttura *abc / bac*);

infine, la dittologia conclusiva (*tema o vergogna*) conclude l'ottava con un tono di sprezzante sofferenza, dopo lo scatto in avvio d'ultimo verso imposto dalla posizione forte del *vassene*, con il ritmo concorde nel marcare il rilievo sulla possibilità di un gesto che tanto Erminia invidia a Clorinda. L'ottava 83, a schema 4+4, segna però uno scarto nettissimo in direzione della mediocrità stilistica: ogni verso ospita almeno una figura simmetrica binaria, sia essa una dittologia (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 8) oppure un parallelismo più esteso (vv. 4 e 7), e credo che questo sia quasi un *unicum* nel tessuto formale del poema, solo parzialmente temperato dai pochi espedienti aggravanti (rime consonantiche, interrogativa retorica). Si noti, però, la nota dubitativa che si insinua man mano che in Erminia si fa strada la fantasia di mutamento d'identità, sottolineata dal fatto che le dittologie diventano opposizioni, con l'uso della disgiuntiva; e al medesimo effetto contribuiranno i verbi ottativi e i ricorrenti *forse* delle ottave successive (84, 4; 85, 6), che accompagnano la retorica di Erminia fino al momento della risoluzione. Ancora una volta, con il passaggio alla stanza 84 assistiamo alla resa stilistica della psicologia tormentata del personaggio attraverso strumenti retorici e sintattici: innanzitutto, è macroscopico il ricorso ad una partizione dell'ottava dispari (3+5), proprio nel momento in cui Erminia pare farsi preda delle sue stesse fantasticherie; si noti poi un'*ordo verborum* particolarmente mossa, che rileva in posizione di rima i termini e i sintagmi chiave dal punto di vista tematico (*prigioniero / nemica amante / dolce e leggero*, poi ripetuto variato al v. 8 *fatti soavi e alleggeriti*). Ma sono le ottave successive a segnare il vero scarto: la stanza 85 (4+4) è un abile esempio di magnificenza come commistione di elementi gravi e ornati, con una *dispositio* complessa ma elegantemente composta; spicca il chiasmo su due versi in 1-2 *il fianco / sendo percosso, e riaperto il cuore*, ma notevole è il parallelismo in 4 tra *colpo di ferro e piaga d'Amore*, in rapporto di antitesi binaria ed ossimorica con il *risanata* del verso precedente (esplicitando l'ambiguo cortocircuito metaforico che lega ferita reale e ferita d'amore, malattia e salute; per cui cfr. VI 68 e XIX 105<sup>605</sup>). La seconda quartina, poi, è giocata su una coordinazione parallelistica fatta asimmetrica dal maggiore spazio occupato dal secondo membro (*ed or la mente... e forse il vincitore...*) e dalla sequenza di inarcature che ne compatta le movenze; come accade costantemente nel passo, il primo membro è a sua volta scisso tra la *mente in pace* e il *corpo stanco*, mentre il secondo si chiude su una coppia di dittologie in rima baciata che conferiscono alla chiusa un alone di inquietudine dato dall'immagine della morte come unico possibile compimento erotico armonioso. Infine,

---

<sup>605</sup> Riporto le due ottave in nota: "Ella l'amato medicar desia, / e curar il nemico a lei conviene; / pensa talor d'erba nocente e ria / succo sparger in lui che l'avelene, / ma schiva poi la man vergine e pia / trattar l'arti maligne, e se n'astiene. / Brama ella almen ch'in uso tal sia vòta / di sua virtude ogn'erba ed ogni nota", VI 68; "Aprè Tancredi gli occhi e poi gli abbassa / torbidi e gravi, ed ella pur si lagna. / Dice Vafrino a lei: – Questi non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna.– / Egli il disarmo, ella tremante e lassa / porge la mano a l'opere compagna, / mira e tratta le piaghe e, di ferute / giudice esperta, spera indi salute", XIX 105.

l'ottava 86 rappresenta il momento di svolta, in cui finalmente Erminia si risolve a cedere alle *lusinghe* d'Amore (73, 2): di nuovo, l'ottava è nettamente bipartita, la prima quartina pare mostrare la rassegnazione della donna ad abbandonare i *folli pensier* di *non possibil cosa*, attraverso una sintassi abbastanza lineare ed armonicamente giocata sulla variazione ordinata della posizione del verbo (*i' bramo... m'avolgo; io mi starò*, rispettivamente in avvio, conclusione e ancora avvio di frase), con un gioco allitterativo dolce su *v* e una dittologia lunga (*timida e dogliosa*). Il ribaltamento è siglato dalla ripetizione negativa di *starò*, cui segue un'allocuzione diretta al proprio cuore; la mimesi del repentino mutamento di disposizione è suggerita dall'opzione stilistica per una sintassi molto più breve, secca e concisa, per una nuova serie di interrogative retoriche di diversa estensione, per l'aspro *enjambement* nel distico finale, che (a dispetto della presenza della dittologia *debile e molle* in 8) contrasta fortemente con l'armoniosa chiusa dell'ottava precedente. A proposito di dittologie: la successione delle coppie nella stanza suggerisce, anch'essa, l'oscillazione del pensiero di Erminia, con le due coppie aggettivali semanticamente pertinenti al campo semantico tipico della psicologia della donna e quella verbale (*confida ed osa*, significativamente posta in mezzo alle altre due) che pare invece rimarcare lo scatto volitivo in atto. "La donna debole aspira ad incorporare l'identità forte della guerriera immaginando di porre la virilità che non le è data da natura a servizio della conquista amorosa, compiendo dunque un passo al di là del modello cui tende. [...] i temi del petrarchismo madrigalistico, luogo di culto della dualità e dell'unità, vengono elevati a tensione drammatica grazie all'immersione nel flusso vivo della materia epica"<sup>606</sup>.

In questa successione di ottave possiamo ben vedere come si componga l'intarsio stilistico proprio della *Liberata*, e come questo garantisca coerenza psicologica ai personaggi; la costante del passo è infatti una logica binaria persistente, in linea con la caratterizzazione del personaggio, che oscilla stabilmente, nell'intero poema, tra tensioni diverse. Questa stessa oscillazione è resa anche sul piano formale: l'ottava 82, incentrata sui sospiri e i tormenti di Erminia, vede prevalere elementi asimmetrizzanti; la successiva, in cui si introduce la componente elegiaca della fantasticheria della donna, la sintassi si fa più ariosa e la disposizione è piuttosto simmetrica e mediocre, come ad assecondare il positivo esito sognato; le cose non sono così semplici, però, è l'ottava 84, con la notevole partizione asimmetrica della stanza e una sintassi molto mossa, mimando così il travaglio emotivo di una fantasia che pare farsi ingombrante; le due ottave successive, in una sostanziale dimensione d'equilibrio tra le varie componenti formali, alterna elementi gravi ad altri simmetrici, a seconda che Erminia indugi nella *rêverie* o nella rassegnazione oppure si risolva finalmente al travestimento eroico. Insomma, Tasso ottava dopo ottava muta leggermente strategia, asse-

---

<sup>606</sup> Scarpati 1995, p. 29.

condando le diverse esigenze espressive e i moti dell'animo del personaggio, e il suo discorso viene percepito come unitario, naturalmente, ma in verità è sottilmente 'discontinuo nella continuità', composto di *spezie* diverse; questo mi pare davvero notevole, dato che rivela l'ennesima declinazione della varietà nell'unità e della compressione dello stile tassiano, che riesce a ridurre in una sostanziale compattezza esteriore materiali eterogenei.

#### 4.2.2.

L'analisi fin qui condotta, se pure su campioni limitati all'interno dei tre episodi, ha mostrato con una certa chiarezza come Tasso cerchi di bilanciare costantemente le componenti stilistiche in gioco: se da un lato, infatti, il tono degli episodi (i "concetti"<sup>607</sup>, verrebbe da dire) autorizzano l'autore a fondare lo stile dei discorsi diretti dei suoi personaggi su una evidente presenza di parallelismi e artifici propri dello stile ornato, lirico, dall'altro però ciò accade con varietà e con una certa moderazione; interviene poi una costante spinta dissimmetrizzante, perseguita soprattutto attraverso l'asprezza fonico-ritmica e dei costrutti retorici e sintattici, innalzando così il passo verso gravità e magnificenza. L'ideale del poema come commistione di stili diversi, con diverse dominanti, pare efficacemente perseguito, se pure nel rispetto del tono complessivo degli episodi. Coerentemente, l'episodio di Armida tocca più il versante lirico-amoroso (e il personaggio, come detto, pare attrarre lessico e stile più artificiosi), quello di Tancredi è più ampiamente drammatico-patetico<sup>608</sup>, quello di Erminia ancora patetico ed elegiaco, e il dosaggio degli artifici corrisponde: lo stile dipende dai concetti, dunque, ma quel che per ora a me preme maggiormente notare è la commistione, la felice compresenza di figure differenti attentamente misurate per ottenere particolari effetti enfatici.

Gli episodi da cui ho tratto le ottave sopra analizzate costituiscono però, come ho già detto, delle situazioni narrative in qualche modo eccezionali, con la componente patetica e drammatica particolarmente evidente, in virtù del fatto che si tratta di veri picchi emotivi del poema intero. In questi tre casi, con brutale semplificazione, si tratta di parole di amanti che fronteggiano l'impossibilità del coronamento del loro amore, e in tutte le tre situazioni il tema si intreccia indivisibilmente con diverse sfumature ed emersioni di profondità psicologiche, dal senso di colpa alla furia autodistruttiva. Se la forte presenza di artifici lirici e mediocri qui pare giustificata dal tono dell'episodio, però, può essere utile indagare discorsi diretti in altre

---

<sup>607</sup> Il termine, come già più volte notato, è fondamentale nell'elaborazione teorica tassiana. Per una discussione del tema e del rapporto tra concetti e stile, cfr. Grosser 1992, p. 177-178 e *passim*.

<sup>608</sup> "Percioché così proprio del magnifico dicitore è il commover e il rapire gli animi, come dell'umile l'insegnare, e del temperato il dilettere, ancora che e nell'essere mosso e nell'esser insegnato trovi il lettore qualche diletto", *DAP*, p. 396.

zone del poema.

Dopo le ottave succitate, Tancredi viene condotto presso il cadavere di Clorinda, e qui prorompe in un lamento ancora più intenso e miserabile, invocando la morte e cercando di uccidersi togliendosi le bende che gli tenevano coperte le ferite. Lo spargersi della voce de *l'aspre sue angosce e i suoi casi infelici* (84, 4) attira al suo capezzale molti cavalieri, che non riescono però né a consolarlo né a farlo ravvedere: *ma né grave ammonir, né pregar dolce / l'ostinato de l'alma affanno molce* (84, 7-8). Pietro l'Eremita, però, rivolge a Tancredi *parole gravissime* (85, 7):

XII 86-88

– O Tancredi, Tancredi, o da te stesso	3-6
troppo diverso e da i principi tuoi,	1-4-8
chi sì t'assorda? e qual nuvol sì spesso	1-2-4-6-7
di cecità fa che veder non puoi?	4-5-8
Questa sciagura tua del Cielo è un messo;	1-4-6-8
non vedi lui? non odi i detti suoi?	2-4-6-8
che ti sgrida, e richiama a la smarrita	3-6
strada che pria segnasti e te l'addita?	1-4-6
A gli atti del primiero ufficio degno	2-6-8
di cavalier di Cristo ei ti rappella,	4-6-7
che lasciasti per farti (ahi cambio indegno!)	3-6-8
drudo d'una fanciulla a Dio rubella.	1-(3)-6-8
Seconda aversità, pietoso sdegno	2-6-8
con leve sferza di là su flagella	2-4-8
tua folle colpa, e fa di tua salute	2-4-6-8
te medesimo ministro; e tu 'l rifiute?	1-3-6-8
Rifiuti dunque, ahi sconoscente!, il dono	2-4-8
del Ciel salubre e 'ncontra lui t'adiri?	2-4-6-8
Misero, dove corri in abbandono	1-4-6
a i tuoi sfrenati e rapidi martiri?	2-4-6
Sei giunto, e pendi già cadente e pronò	2-4-6-8
su 'l precipizio eterno; e tu no 'l miri?	4-6-8
Miralo, prego, e te raccogli, e frena	1-4-6-8
quel dolor ch'a morir doppio ti mena. –	3-6-7

Innanzitutto, sono da notare diverse riprese lessicali di termini ricorrenti nell'intero episodio oltre la misura delle ottave citate, alcuni pronunciati dallo stesso Tancredi, altri dal narratore,

altri da entrambi, a conferma della forte coesione semantica dell'episodio.<sup>609</sup> La struttura delle ottave, sul piano delle partizioni sintattiche, è rigidamente pari: la prima stanza, inoltre, è tutta tematicamente giocata sui motivi della cecità e della sordità di Tancredi nei confronti dei segnali divini, motivi che, oltre a disporsi geometricamente nell'ottava, fungono da legame sia con la seconda (*ti sgrida, e richiama... ei ti rappella*) che con la terza ottava (*e tu no 'l miri? / Miralo*). La seconda quartina dell'ottava 87 è strutturata su un duplice parallelismo (vv. 5 e 7, su cui tornerò a breve), e si connette a sua volta alla successiva con l'anadiplosi *e tu 'l rifiute? // Rifiuti dunque*; la lunga serie di interrogative (nove nelle tre stanze) non si arresta, ed anzi si ripete la *reduplicatio* ai vv. 6-7 dell'ultima ottava, legando i distici conclusivi e chiudendo il discorso con l'ultimo, accorato imperativo. L'intero sermone dell'Eremita è giocato su un austero susseguirsi di esclamazioni e interrogative, con il prevalere di una rigorosa e incalzante *brevitas*. A risaltare sono poi gli *enjambements* (9 su 24 versi, alcuni semanticamente pregnanti)<sup>610</sup>, e in particolare i due consecutivi nella seconda quartina dell'ottava 87: qui, infatti, si concentrano le uniche due figure scopertamente simmetriche (che occupano l'intera misura dei versi coinvolti: *seconda aversità, pietoso sdegno e tua folle colpa, e fa di tua salute*), che in virtù delle inarcature però risultano sfumate, deprivate del potenziale lirico ed anzi funzionali all'autorevole austerità del discorso.

In generale, dunque, le *parole gravissime* della *reprimenda* di Pietro, che pure sortirà solo un flebile effetto presso Tancredi, sono *gravissime* anche sul piano stilistico: spiccano infatti le ripetizioni enfatiche (cfr., oltre a quanto già citato, la ricorrenza di pronomi e aggettivi personali), le inarcature, le spezzature sintattiche, le pause interne al verso, le interrogazioni e le esclamazioni; anche ritmicamente, la sequenza risulta coerentemente solenne, con una predominante accentazione tendenzialmente giambica o comunque su sedi pari.

L'Eremita è un personaggio che Fortini definì "fastidiosissimo",<sup>611</sup> e insieme a Goffredo (e ancor più di lui) è senza dubbio la più autorevole rappresentazione delle istanze cattoliche e controriformiste; la gravità del suo eloquio, dunque, è certamente appropriata al rigore morale di cui è espressione e funzione, sebbene magari non sempre corrisponda una felicissima resa poetica. La retorica dei cristiani, però, muta di tono quando sono le forze infernali ad ispirarla: esemplari, perché nettamente differenti sul piano narrativo e psicologico, sono i di-

<sup>609</sup> Un esempio particolarmente significativo mi pare quello dell'aggettivo *misero*, che nella seconda parte del XII canto ricorre cinque volte a partire dal *misero, di che godi?* tassiano (59, 1) fino all'analoga allocuzione di Pietro in 88, 3 (*misero, dove corri...*); significativamente lo stesso Tancredi si definisce *misero mostro* (76, 6-7). Ma è opportuno badare anche al campo semantico della pietà, affatto centrale peraltro nell'intero poema, e alle diverse declinazioni che assume a seconda dei punti di vista e degli snodi narrativi.

<sup>610</sup> Cfr. 88, 5-6.

<sup>611</sup> Fortini 1999, p. 121; più temperata è l'opinione di Scarpati, che definisce le parole di Pietro come "un arretramento antropologico entro la serietà solenne", in Scarpati 2005, p. 201.

scorsi di Eustazio e di Argillano nei canti V e VIII. Ecco le parole che il primo rivolge a Rinaldo quando, *tratto il rivale a sé in disparte / ragiona a lui con lusinghevol arte*<sup>612</sup> (V 8, 7-8):

V 9-11

– O di gran genitor maggior figliuolo,	3-6-8
che 'l <i>sommo pregio</i> in arme hai giovenetto,	2-4-6-7
or chi sarà del <i>valoroso</i> stuolo,	1-4-8
di cui parte noi siamo, in duce eletto?	2-3-6-8
Io, ch'a Dudon <i>famoso a pena</i> , e solo	1-4-6-8
per <i>l'onor de l'età</i> , vivea soggetto;	3-6-8
io, fratel di Goffredo, a chi più deggio	1-3-6-8
cedere omai? se tu non sei, no 'l veggio.	1-4-6-8
Te, la cui <i>nobiltà</i> tutt'altre agguaglia,	1-3-6-8
<i>glorie e merito d'opre</i> a me prepone,	1-3-6-8
né sdegnerebbe <i>in pregio di battaglia</i>	1-4-6
minor chiamarsi anco il maggior Buglione.	2-4-5-8
Te dunque in duce bramo, ove non caglia	1-2-4-6-7
a te di questa sira esser campione,	2-6-7
né già cred'io che <i>quell'onor</i> tu curi	2-4-8
che da' fatti verrà notturni e scuri;	3-6-8
né mancherà qui loco ove s'impieghi	1-4-6-7
con <i>più lucida fama il tuo valore</i> .	3-6-8
Or io procurerò, se tu no 'l neghi,	2-6-8
ch'a te concedan gli altri il <i>sommo onore</i> ;	2-4-6-8
ma perché non so ben dove si pieghi	3-6-7
l'irrisoluto mio dubbioso core,	4-6-8
impetro or io da te, ch'a voglia mia	2-4-6-8
o segua poscia Armida o teco sia. –	2-4-6-8

Procedendo molto rapidamente, è da notare come la struttura del discorso sia scandita da alcune calibrate anafore (*Io... io, Te... Te, né... né*), che costruiscono un'architettura regolare ma sottilmente obliqua e contrastante – direi asimmetrica – rispetto alla struttura dell'ottava; qui è racchiusa la parte più propriamente argomentativa e costituisce un'ampia *captatio be-*

<sup>612</sup> Mi paiono degni di nota il termine *rivale*, che verrà ripreso in 12, 7 (“né molto impaziente è di rivale”), a dimostrazione del diverso spirito con cui Eustazio e Rinaldo percepiscono i loro ruoli in relazione ad Armida; e la rima in *–arte*, frequente quando la maga è coinvolta, fin dalla sua prima apparizione in IV 27, 7-8 (cfr. Grosser 2004, pp. 59 e segg.)



– <i>Fuggi, Argillan; non vedi omai la luce?</i>	1-4-6-8
<i>Fuggi le tende infami e l'empio duce.</i>	1-4-6-8
<i>Chi dal fero Goffredo e da la frode</i>	1-3-6
<i>ch'uccise me, voi, cari amici, affida?</i>	2-4-5-8
<i>D'astio dentro il fellon tutto si rode,</i>	1-3-6-7
<i>e pensa sol come voi meco uccida.</i>	2-4-7-8
<i>Pur, se cotesta mano a nobil lode</i>	1-4-6-8
<i>aspira, e in sua virtù tanto si fida,</i>	2-6-7
<i>non fuggir, no; plachi il tiranno essangue</i>	4-5-8
<i>lo spirito mio co 'l suo maligno sangue.</i>	2-4-6-8
<i>lo sarò teco, ombra di ferro e d'ira</i>	1-4-5-8
<i>ministra, e t'armerò la destra e 'l seno. –</i>	2-6-8
<i>Così gli parla, e nel parlar gli spira</i>	2-4-8
<i>spirito novo di furor ripieno.</i>	1-4-8
[...]	
[...] <i>– Dunque un popolo barbaro e tiranno,</i>	1-3-6
<i>che non prezza ragion, che fé non serba,</i>	3-6-8
<i>che non fu mai di sangue e d'or satollo,</i>	4-6-8
<i>ne terrà 'l freno in bocca e 'l giogo al collo?</i>	3-4-6-8
<i>Ciò che sofferto abbiam d'aspro e d'indegno</i>	1-4-6-7
<i>sette anni omai sotto sì iniqua soma,</i>	2-4-8
<i>è tal ch'arder di scorno, arder di sdegno</i>	2-3-6-7
<i>potrà da qui a mill'anni Italia e Roma.</i>	2-4-6-8
<i>Taccio che fu da l'arme e da l'ingegno</i>	1-4-6
<i>del buon Tancredi la Cilicia doma,</i>	2-4-8
<i>e ch'ora il Franco a tradigion la gode,</i>	2-4-8
<i>e i premi usurpa del valor la frode.</i>	2-4-8
<i>Taccio ch'ove il bisogno e 'l tempo chiede</i>	1-3-6-8
<i>pronta man, pensier fermo, animo audace,</i>	1-3-6-7
<i>alcuno ivi di noi primo si vede</i>	2-6-7
<i>portar fra mille morti o ferro o face;</i>	2-4-6-8
<i>quando le palme poi, quando le prede</i>	1-4-6-7
<i>si dispensan ne l'ozio e ne la pace,</i>	3-6
<i>nostri in parte non son, ma tutti loro</i>	1-3-6-8
<i>i trionfi, gli onor, le terre e l'oro.</i>	3-6-8

In una raffinata e complessa struttura retorico-stilistica, il discorso del falso Rinaldo è inteso d'una rete di figure simmetriche, presenti in particolar modo in conclusione delle frasi<sup>615</sup>, dopo costrutti spesso asimmetrici, sintatticamente mossi, fonicamente e ritmicamente aspri. Gli artifici ornati, dunque, da un lato risultano coerenti con la retorica della finzione e dell'artificiosità meravigliosa di segno infernale<sup>616</sup>, dall'altro vengono dosati con grande attenzione e si combinano felicemente con la gravità complessiva in cui sono calati; il tono del discorso rimane dunque improntato su di una grave e solenne eloquenza, appropriato all'apparizione orrenda del fantasma.

Le parole di Argillano, immediatamente seguenti, sono davvero degne d'interesse poiché, a differenza di quelle di Eustazio, costituiscono un ottimo esempio di eloquenza magnifica e veemente, con un incalzante procedere degli argomenti e con una corrispondente progressiva variazione degli elementi stilistici. I versi che ho proposto come esempio sono forse i più ricchi di figure della simmetria, dato che man mano che il discorso va avanti il tono complessivo tende ad innalzarsi e a farsi più grave e concitato, assecondando il ritmo delle argomentazioni dell'oratore: nelle prime ottave (63-65) Argillano ripercorre i presunti torti subiti dalle compagini italiane per mano dei francesi, poi richiama la morte di Rinaldo (66) e prorompe in una fitta serie di interrogative retoriche (67) tese a rinnovare il dolore per la temuta perdita del cavaliere. A questo punto scaglia la sua accusa contro Goffredo (68) e con un coinvolgente *crescendo* (mimato da una sintassi che di volta in volta apre ampie campate e si restringe in una fulminea *brevitas*) esorta se stesso e i compagni a ribellarsi contro il capitano e ad abbandonare la guerra santa per conquistare bottini e gloria finora negati (69-71). Per ciò che concerne le ottave citate, vorrei solo soffermarmi sull'alto numero di figure simmetriche presenti: chiasmi, insistiti parallelismi, dittologie, versi bipartiti e tripartiti, anafore... Al contempo, però, gli strumenti stilistici della *gravitas* e della magnificenza sono dosati con sapienza: un duplice zeugma<sup>617</sup>, una duplice preterizione, alliterazioni gravi (r, s, t, ma non solo, come già visto in precedenza talvolta si addensano grumi allitteranti, con effetto genericamente enfatico), *enjambements*, *ordo artificialis* piuttosto tesa e con effetti a tratti molto ricercati<sup>618</sup>. In conclusione, ecco l'ottava 69:

<sup>615</sup> Coerentemente con quanto rileva Soldani 1999, pp. 62 e segg.

<sup>616</sup> Basterà notare i due distici che incorniciano il discorso di Rinaldo, con l'esibita – ma variata – ripresa dei verbi *parlare* e *spirare*.

<sup>617</sup> "Oltre le forme assegnate dal Falereo a questa forma magnifica del dire, ve ne sono peravventura alcune altre egualmente da lei ricercate [tra le quali] la figura detta zeugma, la qual si fa quando il verbo o 'l nome discorda ne la voce da quello a cui si rende, ma concorda nel significato", Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 680.

<sup>618</sup> Basti pensare all'anastrofe che crea un'antitesi in chiusura dell'ottava 64: "e i premi usurpa del valor la frode".

Or che faremo noi? dée quella mano,	2-4-6-7
che di morte sì ingiusta è ancora immonda,	3-6-8
reggerci sempre? o pur vorrem lontano	1-4-6-8
girne da lei, <i>dove l'Eufrate inonda,</i>	1-4-8
<i>dove a popolo imbelle in fertil piano</i>	(1)-3-6-8
tante <i>ville e città nutre e feconda,</i>	1-3-6-7
anzi a noi pur? Nostre saranno, io spero,	1-4-5-8
né co' Franchi comune avrem l'impero.	1-3-6-8

L'ottava è una delle pochissime dell'intero poema a non avere "divisioni interne regolari, poiché le interruzioni sintattiche significative cadono quasi sempre al centro dei versi"<sup>619</sup>; questo espediente annulla il potenziale effetto liricizzante delle poche corrispondenze simmetriche che si addensano al centro dell'ottava e fa sì che, coerentemente con la posizione culminante nel discorso, siano rese con grande efficacia la foga e l'inquietudine del momento. Argillano, infatti, agitato dalle forze infernali, sta proponendo non solo la ribellione a Goffredo, ma addirittura – soluzione scandalosa – l'abbandono della guerra e la ricerca di gloria personale (*i trionfi, gli onor, le terre e l'oro* invidiati ai Francesi in 65, 8): "anche in questo caso, come negli altri episodi di devianza dalla linea maestra della santa impresa, come per gli incanti della foresta, per le seduzioni di Armida, per l'incantamento amoroso di Rinaldo, le forze del male si valgono di un pervertimento della coscienza, di una perdita delle forze positive razionali, di un traviamiento dei sensi"<sup>620</sup>. Alla luce di quanto visto finora, dunque, non può stupire che Tasso scelga di rappresentare il "pervertimento della coscienza" costruendo un'ottava apparentemente lineare ma in realtà mossa da una sintassi affatto disarmonica rispetto all'architettura metrica, davvero mimetica delle tensioni, personali e collettive, che agitano il campo cristiano.

Infine, un caso esemplare di cortocircuito tra una retorica cristiana, vera per definizione, ed una falsa, pagana, è ricercabile leggendo le parole che Clorinda pronuncia in punto di morte e, soprattutto, dopo: nella sua apparizione in sogno a Tancredi in coda al XII (91-93) e nel pieno del canto successivo, quando la selva di Saron, incantata per i malefici di Ismeno, respinge lo stesso cavaliere cristiano attraverso l'orrore suscitato dalle parole di una presunta Clorinda.

In XII 66 Clorinda, con voce *afflitta* (65, 3), pronuncia *le parole estreme* (65, 5), ispirate da un nuovo senso cristiano e introdotte da un distico modellato su un chiasmo asimmetrico, spezzato dall'inarcatura, con le due parole-rima in rapporto d'antitesi:

<sup>619</sup> Soldani 1999, p. 327; altro esempio è nel discorso di Argante successivo alla morte di Clorinda, XII, 104.

<sup>620</sup> Pignatti 2005, p. 200.

virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella	2-4-6
in vita fu, la vuole in morte ancella.	2-4-6-8
– Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona	2-4-5-8
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,	2-4-6-8
a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona	2-4-5-8
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave.–	2-4-8
In queste voci languide risuona	2-4-6
un non so che di flebile e soave	4-6
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,	2-4-8
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.	2-6-8

Il commento di Chiappelli alla quartina in cui Clorinda chiede il battesimo è davvero felice, e lo riporto interamente: “la suprema soavità di questa ottava è anche fondata su una semplificazione del linguaggio, che segue da vicino l’ispirazione della purità. Lo stile non obbedisce a ricerche complesse; i pochi procedimenti indiretti sono leggeri (pave, per «teme», esprime l’idea d’innocenza; *voci languide*, al plurale, è più dolce e meno mosso che «voce languida»). [...] *Amico* è vocativo separato da una forte pausa (e il verso è tutto ansimante di pause: *Amico || hai vinto || io | ti perdon... || perdona*); è il tipico appellativo fra amanti nella letteratura cortese”<sup>621</sup>. A ciò mi permetto di aggiungere un paio di rilievi; innanzitutto, a essere franto e “ansimante” è l’intero passo, dato che la linea sintattica è continuamente spezzata da pause marcate dalla punteggiatura, oltre che dai due forti *enjambement*. Inoltre, il tessuto retorico è assai elaborato, proprio per rendere quell’effetto di semplicità cui accenna Chiappelli: nel breve giro di quattro versi, troviamo una *reduplicatio* implicata in un chiasmo asimmetrico e franto dall’inarcatura (*io ti perdon... perdona / tu*), una ripetizione in *correctio* (*al corpo no... a l'alma si*), un esclamazione patetica, un ulteriore chiasmo ancora inarcato (*per lei prega, e dona... a me*), una falsa dittologia spezzata dalla pausa sintattica (*prega, e dona*), una rima inclusiva. A questo si somma il fatto che qui si chiude (o per lo meno si placa temporaneamente) quel gioco semantico attorno al tema di amore e morte, di battaglia d’amore e scontro tra guerrieri, di vittoria e sconfitta<sup>622</sup>, che innerva l’intera vicenda dei due personaggi e in particolar modo si addensa nelle ottave del combattimento. Si tratta insomma di figure che costituiscono senz’altro una forma complessa di elocuzione retoricamente marcata, ma il cui risultato, complice quella *brevitas* indotta dalle frequenti pause, è

<sup>621</sup> Chiappelli 1982, pp. 510-511, *ad locum*.

<sup>622</sup> Mi limito a segnalare il ribaltamento della situazione iniziale del loro incontro nel III canto, quanto era stato Tancredi a offrire la sua vita in pegno a Clorinda, nelle ottave dei “patti” (III 27-28); e naturalmente sulla vittoria di Tancredi (*Amico, hai vinto*) cade l’ombra dell’allocuzione tassiana (*Misero, di che godi? Oh quanto mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto!*, XII, 59).

senz'altro di grande semplicità, che a maggior ragione risalta dopo una lunga serie di ottave molto tese e artificiosissime<sup>623</sup>; più propriamente, è questa senz'altro una composizione retorica esemplare di quella "semplice gravità" alla base dello stile della tragedia, pienamente appropriata per la situazione contestuale.

Una ventina di ottave più in là (e dopo il *planctus* di Tancredi e l'ammonizione di Piero, passi che ho commentato in precedenza), Clorinda appare in sogno al cavaliere cristiano:

– Mira come son bella e come lieta,	1-3-6-8
fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta.	2-4-6-8
Tale i' son, tua mercé: tu me da i vivi	1-3-6-8
del mortal mondo, per error, togliesti;	3-4-8
tu in grembo a Dio fra gli <i>immortali e divi</i> ,	2-4-8
per pietà, di salir degna mi fèsti.	3-6-7
Quivi io beata amando godo, e quivi	1-4-6-8
spero che per te loco anco s'appresti,	1-6-7
ove al gran Sole e ne l'eterno die	1-4-8
vagheggiarai le sue bellezze e mie.	4-6-8
Se tu medesmo non t'invidii il Cielo	2-4-9
e non travii co 'l vaneggiar de' sensi,	4-8
vivi e sappi ch'io t'amo, e non te 'l celo,	1-3-6
quanto più creatura amar conviensi. –	1-3-6-8

Anche in questo passo coesistono senza incongruenze simmetria e asimmetria, con un particolare gusto per le opposizioni binarie, già da un punto di vista strutturale: ad esempio si noti infatti l'insistenza, di chiara matrice lirica e con forte funzione patetizzante, sui pronomi e sugli aggettivi personali, che nel susseguirsi delineano rapporti di reciproca dipendenza di volta in volta variati. Senza soffermarmi su ogni aspetto, mi preme notare un aspetto generale, ovvero la retorica complessivamente lineare, serena e rassicurante della donna (e infatti le sue parole avranno la decisiva funzione, molto più di quelle *gravissime* di Piero, di infondere in Tancredi *novo conforto*, XII 93, 8); la *brevitas* e le simmetrie della prima quartina dell'ottava 92 hanno la funzione di scuotere Tancredi, di rinfrancarlo quanto ai suoi sensi di colpa, segnando strategicamente lo scarto tra errore e pietà, tra morte terrena e vita eterna. I versi successivi, in una struttura sintattica ancora piuttosto lineare, segnano il passaggio alla speranza, per Tancredi, di un possibile ricongiungimento *post mortem* e dunque di un auspicato compimento dell'unione amorosa, in un contesto però naturalmente più nobile e puro.

<sup>623</sup> Per cui cfr. l'analisi di Grosser 2004, pp. 161-178.

Se questa era la voce di una Clorinda celeste, a metà del XIII, come detto, il lettore della *Liberata* ha un saggio dell'eloquio, assai differente, di una Clorinda infernale<sup>624</sup>; o meglio, di una falsa Clorinda, pura voce emessa da un cipresso ferito dal colpo della spada di Tancredi, falsa perché frutto dell'incantesimo con cui Ismeno soggioga e rende inaccessibile la selva di Saron. Riporto le ottave in questione (XIII 41, 7-8, e 42-43):

Allor, quasi di tomba, uscir ne sente	2-3-6-8
un indistinto gemito dolente,	4-6
che poi distinto in voci: – Ahi! troppo – disse	2-4-6-8
– m'hai tu, Tancredi, offeso; or tanto basti.	2-4-6-8
Tu dal corpo che meco e per me visse,	1-3-6-9
felice albergo già, mi discacciasti:	2-4-6
perché il misero tronco, a cui m'affisse	2-3-6-8
il mio duro destino, anco mi guasti?	3-6-7
Dopo la morte gli avversari tuoi,	1-4-8
crudel, ne' lor sepolcri offender vuoi?	2-4-6-8
Clorinda fui, né sol qui spirito umano	2-4-6-8
albergo in questa pianta rozza e dura,	2-4-6-8
ma ciascun altro ancor, franco o pagano,	4-6-7
che lassi i membri a piè de l'alte mura,	2-4-6-8
astretto è qui da novo incanto e strano,	2-4-6-8
non so s'io dica in corpo o in sepoltura.	2-4-6
Son di sensi animati i rami e i tronchi,	1-3-6-8
e micidial sei tu, se legno tronchi. –	4-6-8

Innanzitutto la sovraincaratura è felicemente portatrice di una variazione molto importante, poiché l'*indistinto gemito* diventa *distinto in voci*, con un plurale affettivamente molto distante dalle *voci languide* segnalate da Chiappelli in XII 66, là quasi un coro celeste, qui una perturbante confusione (cui si connette l'empia immagine offerta dalla dittologia *franco e pagano*, tesa a mescolare i morti di entrambi gli schieramenti nel *novo incanto e strano*). Ancora si susseguono *oratio brevis*, fortemente spezzata (42, 1-2; ma anche il distico conclusivo di 43, se pure senza le medesime interruzioni, chiude il brano con grande risolutezza), e una sintassi più ariosa; ancora vediamo un'insistita iterazione dei pronomi personali, soprattutto nel-

<sup>624</sup> E non sarà un caso che i numerosi prestiti danteschi provengano nel primo episodio dal *Paradiso*, nel secondo dall'*Inferno*... Cfr. il commento di Tomasi 2009 *ad locum*; per la presenza dantesca in Tasso, cfr. almeno Della Terza 1979, Bianchi 1999 e Villa 1999. Devo questo spunto a un rilievo gentilmente offerto da Cristina Zampese.

la prima ottava (a schema quadripartito), con patetici effetti allitteranti (in particolare di *m*); vi sono interrogative retoriche, *enjambements*, rime aspre e inversioni; la seconda ottava (6+2) ha un tono più elegiaco, e spiccano figure simmetriche come le frequenti dittologie, un'epifrasi, la rima baciata equivoca, inserite però in un tessuto sintattico di più ampio respiro. Il percorso dell'argomentazione è circolare e assecondato dal dosaggio retorico, dato che il tono della prima ottava, di dolore e risentita accusa, ritorna solo nel verso finale della seconda, con la perentorietà della chiusa, inframezzato dalla sestina esplicativa, che appunto significativamente risulta oratoriamente più distesa e marcata da figure di più evidente simmetria.

Nella complessiva coesione e coerenza stilistica, sottili segnali indicano al lettore (e forse anche a Tancredi) che non si tratta della vera Clorinda, ma solo di una sua proiezione fittizia e di fattura demoniaca: gli argomenti sono evidentemente ribaltati rispetto alle ottave precedentemente commentate e risultano incongruenti con il trapasso della donna e con la sua nuova, placida retorica celeste, e paiono anzi più coerenti con l'immagine della Clorinda pagana, sempre identificata come feroce *virgo militaris*<sup>625</sup>. Il *corpo* è qui rimpianto come *felice albergo* da cui Clorinda sarebbe stata *discacciata* da Tancredi, *crudel* e *micidial* per fronteggiare un *duro destino*, e la retorica guerresca, abbandonata da Clorinda in punto di morte, torna esplicita nell'accento all'*offesa* e alla relazione di *aversari* che opporrebbe i due; invece noi sappiamo che il corpo di Clorinda, in morte, *nulla pave*, che Tancredi era stato 'assolto' dalla donna per aver agito *per error* e *per pietà*, e che la loro relazione è segnata da appellativi come *amico* e *fedel mio caro*. Effettivamente il paladino cristiano *a pien non crede / a i falsi inganni* (44, 7-8), ma ciò non basta a dargli quel coraggio necessario per vincere i propri stessi fantasmi e sconfiggere la selva, come accadrà invece a Rinaldo; se certo la reazione di Tancredi è in linea con il carattere del personaggio, bisogna notare che la confusione e il dubbio era stato in qualche modo autorizzato da una serie di riprese lessicali che coinvolgono l'ottava XII 66 e quelle, immediatamente precedenti il discorso della falsa Clo-

---

<sup>625</sup> Non senza ambiguità, naturalmente; riporto le considerazioni di Chiappelli 1981: "la tipologia cui il Tasso poteva ricorrere per la figura della *virgo militaris* era quella stabilita da un'ampia ed antica tradizione, nel cui filone figuravano esempi così diversificati come una Camilla virgiliana o una Marfisa ariostesca. In questi tipi il programma preveduto è diverso da quello clorindiano, in quanto la guerriera classica o romanzesca compie direttamente e pienamente il suo destino nella corazza, che non è un involucro da deporre, ma parte della personalità. Ciascuna singola variante elaborata dai poeti epici pre-tassiani nel tipo della donna che adotta un'intemerata maschilità non comporta alcun sospetto di mutazione interiore, alcuna promessa di sviluppare dall'involucro metallico dell'armatura un essere che l'abbandoni e trascenda; se il carattere della donna guerriera comprende un elemento amoroso (come in Bradamante) esso è conciliato nel programma militare, senza reciproca esclusione. Nel composto realizzato dal Tasso nel creare Clorinda, coraggio e virtù guerriera convogliano fin da principio, più o meno cripticamente, un'effusione vicaria, una forza che tende ad esprimersi dall'interno, un premere della forma autentica contro il serrame della forma assunta", p. 60.

rinda, in cui Tancredi si addentra nella selva, legge le parole incise nel cipresso ed inizia a udire un *concerto d'umani sospiri*<sup>626</sup> (XIII 39-40): *Perdona a l'alme* (39, 7), il *flebile* suono dei *singulti* (40, 5-6), *un non so che confuso instilla al core* (40, 7), sono tutte formule già presenti nell'ottava in cui Clorinda chiede battesimo al suo omicida, così come d'altro canto emerge quella retorica guerresca che all'opposto contrassegnerà l'eloquio della falsa donna. Naturalmente, questo attento e calibrato sistema di riprese indica che "già Tancredi ha investito del proprio problema profondo le forme ingannevoli, i simulacri del bosco [poiché] le parole impresse nel cipresso, al pari dell'impressione suscitata dal suono del vento, Tancredi le porta dentro di sé"<sup>627</sup>; e siamo insomma di fronte a una splendida resa, da parte di Tasso, delle screziature dell'interiorità del personaggio con materiali stilistici, magistralmente dosati in modo da garantire compattezza e coesione a ogni sfumatura della sua esperienza.

Mi pare che da questa prima ricognizione emerga piuttosto chiaramente come in effetti nella *Liberata* "la retorica della raffinatezza e del preziosismo divenga [...] la contropartita del sublime, il rischio o il prezzo da pagare per ricomporre un rituale epico. Proprio per approssimarsi alla nobiltà della poesia eroica bisogna muovere verso uno stile ornato che sembra negarla, ma senza di cui è impossibile manovrare entro una sequenza di eventi verbali l'energia della lingua"<sup>628</sup>: in ogni episodio, anche nei più scopertamente guerreschi ed eroici, lo stile mediocre di origine petrarchesca costituisce una base ben solida, indipendentemente dalle fluttuazioni normative con cui Tasso affronta la questione. Appurato questo, però, è palese come l'autore non distribuisca in modo uniforme gli stilemi tipici dello stile ornato: coerentemente con l'elaborazione teorica, un primo discrimine è senza dubbio quello del tono generale dell'episodio, per cui le parole dei *giovani proni all'amore*, per usare le stesse parole tassiane, attingono ampiamente a lessico e stile della grande tradizione lirica petrarchesca, mentre in contesti più epici la magnificenza stilistica passa per la retorica della dissimmetria e dell'asprezza. Spesso, come notava già la Lepschy a proposito di Argante<sup>629</sup>, è lo stesso Tasso a dare indicazione al lettore sul modo in cui bisogna interpretare le parole dei suoi personaggi, attraverso alcuni interventi di commento che connotano il tono e l'efficacia retorica del discorso o, più sottilmente, la situazione psicologica di chi parla, illuminando così le scelte stilistiche attuate: si pensi alle *parole gravissime* di Pietro l'Eremita, ai *mal celati* [...] *penser* di Eustazio, o ad Armida *forsennata* che progressivamente perde il suo caratteristico

<sup>626</sup> Per questo rilievo, cfr. Scianatico 1990, pp. 129-131, che in qualche modo mi pare sviluppi un'intuizione di Chiappelli 1982, p. 546.

<sup>627</sup> Scianatico 1990, p. 130.

<sup>628</sup> Raimondi 1980, p. 62.

<sup>629</sup> "Le parole di Argante sono spesso introdotte o accompagnate da termini che ne indicano la tracotanza; per lui pare abituale non il «dire», come per gli altri personaggi, ma il «gridare»", Lepschy 1996, p. 177.

controllo dell'eloquenza. Forse proprio l'attenzione alle oscillazioni psicologiche dei personaggi costituisce la caratteristica più saliente della complessiva connotazione dei discorsi diretti nella *Liberata*: quasi sempre, infatti, Tasso riesce a mimare sapientemente il modo in cui i personaggi fanno irrompere la propria soggettività nella compagine epica, calibrando con grande attenzione i più minuti effetti retorici, sintattici, metrici e fonico-ritmici, determinando così, come mai in precedenza nella tradizione narrativa italiana in ottave, il pieno "accordo fra i movimenti dello spirito e la stilizzazione attuata nel linguaggio"<sup>630</sup>.

---

<sup>630</sup> Chiappelli 1957, p. 206.

## Appendice A – Quadri statistici

**Tab. 1** – statistiche comparative (percentuali)

	<b>RVF</b>	<b>Rime</b>	<b>O.I.</b>	<b>O.F.</b>	<b>Rin.</b>	<b>G.L.</b>	<b>G.C.</b>
a 4 6 8	2,75	3,41	2,39	3,59	3,38	2,8	4,11
2 4 6 8	7,66	11,7	4,9	5,08	10,88	8,86	12,61
1 4 6 8	4,91	6,32	3,29	3,62	7,7	6,99	9,82
tot	14,32	21,43	10,58	12,29	21,96	18,66	26,53
b 4 6	1,69	1,96	6,97	4,75	0,73	1,35	0,51
2 4 6	4,39	5,54	11,38	5,2	3,62	3,44	1,68
1 4 6	2,52	2,57	7,85	4,61	2,6	2,91	1,15
tot	8,6	10,07	26,2	14,56	6,96	7,71	3,34
c 4 8	3,03	2,8	3,24	5,46	3,09	2,85	2,43
2 4 8	8,96	8,67	5,66	9,14	12,2	11,7	12,33
1 4 8	6,31	4,53	4,51	6,89	7,45	7,35	6,58
tot	18,3	16	13,41	21,49	22,74	21,9	21,34
d 2 6	1,91	1,62	7,12	5,02	1,52	1,82	0,98
2 6 8	4,47	5,88	4,3	5,2	4,41	4,43	7,32
tot	6,38	7,5	11,42	10,22	5,93	6,25	8,3
e 3 6	3	2,01	3,35	4,4	3,48	3,15	1,36
3 6 8	6,96	5,6	2,4	3,17	7,65	7,42	8,97
1 3 6	1,31	1,51	1,09	1,32	1,47	1,82	0,77
1 3 6 8	3,43	2,57	0,82	0,98	4,07	5,14	6,22
tot	14,7	11,69	7,66	9,87	16,67	17,54	17,31
f 1 6	0,36	0,28			0,29	0,26	0,1
1 6 8	1,24	1,45			0,39	0,9	0,51
tot	1,6	1,73			0,69	1,16	0,62
g 4 7	0,7	0,44	3,2	1,51	0,05	0,11	0
2 4 7	2,93	1,51	4,96	1,5	0,2	0,24	0,06
1 4 7	1,54	0,9	4,92	1,2	0,1	0,14	0,04
tot	5,17	2,85	13,08	4,21	0,34	0,49	0,11
w 2 4					0,05	0,01	0
6					0	0,02	0
6 8					0	0,08	0,02
tot					0,05	0,11	0,02
h 6 7	11,72	14,39	6,41	9,91	15,34	14,5	11,33
i 1 2	0,63	0,16			2,86	0,96	1,32
2 3	3,35	2,46			1,42	2,54	2,83
3 4	5,7	3,13			2,6	2,97	2,47
4 5	2,93	2,57			2,3	3,18	3,81
5 6	1,21	0,78			1,03	0,69	0,47
7 8	1,81	0,73			0,93	0,91	0,45
9 10	4,9	3,02	8,93	14,85	1,18	1,79	0,66
tot rib	32,25	27,24	15,34	24,76	25,5	27,54	23,34

**Tab. 2** – ictus ribattuti di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>

	<b>Gerusalemme Liberata</b>	
	n. vv.	% su 6-7
2 6 7	281	12,63
3 6 7	473	21,27
1 3 6 7	315	14,16
1 6 7	65	2,92
4 6 7	174	7,82
1 4 6 7	398	17,89
2 4 6 7	377	16,95
6 7 10	7	0,31
<b>rib mult</b>		
1 2 e 6 7	23	1,03
2 3 e 6 7	73	3,28
6 7 e 9 10	11	0,48
3 4 e 6 7	25	1,12
3 rib	2	0,09
tot	2224	

**Tab. 3** – ictus ribattuti, tavola comparativa

	Gerusalemme Liberata			RVF		Orlando Furioso	
	vv.	% sul tot.	% su ict. ad.	% sul tot.	% su ict. ad.	% sul tot.	% su ict. ad.
1 2	148	0,96	3,5	0,63	1,95	0,36	1,5
2 3	390	2,54	9,23	3,35	10,39	1,35	5,6
3 4	455	2,97	10,78	5,7	17,67	3,28	13,6
4 5	488	3,18	11,55	2,93	9,09	2,27	9,4
5 6	106	0,69	2,51	1,21	3,75	0,8	3,3
6 7	2224	14,5	52,65	11,72	36,34	10,82	44,9
7 8	139	0,91	3,29	1,81	5,61	0,92	3,8
9 10	274	1,79	6,49	4,9	15,19	3,21	13,3
tot	4224	27,54	100	32,25	100	24,1	100

per ciò che concerne i dati relativi a GL e RVF, ogni categoria contiene di ictus ribattuti contiene al suo interno anche i versi con doppio ribattimento; in GL sono 210, in RVF 205

**Tab. 4** – numero ictus per verso

n. ictus	GL	RVF	OF
3	10%	11%	19
4	58%	59%	55,5%
5	30%	28%	25,5%

**Tab. 5** – statistiche per posizione nell'ottava (numeri assoluti)

		1	2	3	4	5	6	7	8	tot
a	4 6 8	33	52	60	64	53	46	65	57	430
	2 4 6 8	187	130	167	158	161	159	199	198	1359
	1 4 6 8	142	137	138	109	137	139	124	147	1073
	tot	362	319	365	331	351	344	388	402	2862
b	4 6	15	32	29	32	27	27	28	17	207
	2 4 6	69	66	75	55	78	72	69	44	528
	1 4 6	60	54	70	54	55	43	62	49	447
	tot	144	152	174	141	160	142	159	110	1182
c	4 8	34	78	54	54	47	68	49	55	439
	2 4 8	218	238	198	258	214	244	181	244	1795
	1 4 8	125	156	119	168	143	157	132	127	1127
	tot	377	472	371	480	403	469	362	425	3359
d	2 6	31	28	36	45	39	42	42	17	280
	2 6 8	93	78	70	99	77	71	97	94	679
	tot	124	106	106	144	116	113	139	111	959
e	3 6	45	66	68	71	51	60	61	62	484
	3 6 8	119	165	149	153	117	150	106	179	1138
	1 3 6	49	31	49	21	43	30	43	14	280
	1 3 6 8	127	103	113	70	124	76	114	61	788
	tot	340	365	379	315	335	316	324	316	2690
f	1 6	5	8	4	4	5	6	1	7	40
	1 6 8	21	20	17	17	18	17	10	18	138
	tot	26	28	21	21	23	23	11	25	178
g	4 7	0	0	3	4	3	1	3	3	17
	2 4 7	2	7	1	4	2	10	8	3	37
	1 4 7	0	1	4	2	1	2	6	5	21
	tot	2	8	8	10	6	13	17	11	75
w	2 4	0	0	0	0	1	0	0	1	2
	6	0	0	1	1	0	1	0	0	3
	6 8	0	1	2	2	1	3	3	0	12
	tot	0	1	3	3	2	4	3	1	17
ic. rib.	6 7	317	287	254	271	280	275	249	291	2224
	1 2	24	9	18	11	25	14	29	18	148
	2 3	64	41	56	33	73	38	51	34	390
	3 4	53	41	63	52	68	53	59	66	455
	4 5	52	63	59	70	51	60	73	60	488
	5 6	20	10	13	10	11	13	13	16	106
	7 8	13	15	23	15	15	26	16	16	139
	9 10	34	22	43	26	29	31	55	34	274
	tot	577	488	529	488	552	510	545	535	4224

**Tab. 6** – statistiche per posizione nell'ottava (percentuali)

		1	2	3	4	5	6	7	8
a	4 6 8	7,67	12,09	13,95	14,88	12,32	10,7	15,12	13,25
	2 4 6 8	13,76	9,56	12,29	11,63	11,85	11,7	14,64	14,57
	1 4 6 8	13,23	12,77	12,86	10,16	12,77	12,95	12,56	13,7
	tot	12,65	11,15	12,75	11,56	12,26	12,02	13,56	14,05
b	4 6	7,25	15,46	14,01	15,46	13,04	13,04	13,53	8,21
	2 4 6	13,07	12,5	14,2	10,42	14,77	13,64	13,07	8,33
	1 4 6	13,42	12,08	13,66	12,08	12,3	9,62	13,87	10,96
	tot	12,18	12,86	14,72	11,93	13,54	12,01	13,45	9,3
c	4 8	7,74	17,77	12,3	12,3	10,71	15,49	11,16	9,79
	2 4 8	12,14	13,26	11,03	14,37	11,92	15,59	10,08	15,59
	1 4 8	11,09	13,84	10,56	14,91	12,69	13,93	11,71	11,27
	tot	11,22	14,04	11,04	14,29	11,99	13,96	10,78	12,65
d	2 6	11,07	10	12,86	16,07	13,93	15	15	6,07
	2 6 8	13,7	11,49	10,31	14,58	11,34	10,46	14,28	13,84
	tot	12,93	11,05	11,05	15,01	12,09	11,78	14,49	11,57
e	3 6	9,3	13,64	14,05	14,47	10,54	12,4	12,6	12,81
	3 6 8	10,46	14,5	13,09	13,44	10,28	13,18	9,31	15,73
	1 3 6	17,5	11,07	17,5	7,5	15,36	10,71	15,36	5
	1 3 6 8	16,12	13,07	14,34	8,88	15,74	9,64	14,47	7,74
	tot	12,64	13,57	14,09	11,71	12,45	11,75	12,04	11,75
f	1 6	12,5	20	10	10	12,5	15	2,5	17,5
	1 6 8	15,22	14,49	12,32	12,32	13,04	12,32	7,25	13,04
	tot	14,61	15,73	11,8	11,8	12,92	12,92	6,18	14,04
g	4 7			17,65	23,53	17,65	5,88	17,65	17,65
	2 4 7	5,4	18,92	2,7	10,81	5,4	27,03	21,62	8,11
	1 4 7		4,76	19,04	9,52	4,76	9,52	28,57	23,81
	tot	2,67	10,67	10,67	13,34	8	17,34	22,67	14,67
w	2 4					50			50
	6			33,34	33,34		33,34		
	6 8		8,34	16,67	16,67	8,34	25	25	
	tot		5,88	17,65	17,65	11,76	23,53	17,65	5,88
ic. rib.	6 7	14,25	12,9	11,42	12,18	12,59	12,36	11,2	13,08
	1 2	16,22	6,08	12,16	7,43	16,89	9,46	19,59	12,16
	2 3	16,41	10,51	14,36	8,46	18,72	9,74	13,08	8,72
	3 4	11,65	9,01	13,85	11,43	14,94	11,65	12,97	14,5
	4 5	10,65	12,91	12,09	14,34	10,45	12,29	14,96	12,29
	5 6	18,87	9,43	12,26	9,43	10,38	12,26	12,26	15,09
	7 8	9,35	10,79	16,55	10,79	10,79	18,7	11,51	11,51
	9 10	12,41	8,03	15,69	9,49	10,58	11,31	20,07	12,41
	tot	13,66	11,55	12,52	11,55	13,07	12,07	12,9	12,66

**Tab. 7** – numero ictus per posizione nell’ottava

		1	2	3	4	5	6	7	8	tot
3 ictus	n. ass.	130	213	197	213	174	208	187	162	1484
	%	8,7	14,35	13,27	14,35	11,72	14,01	14,01	12,6	
4 ictus	n. ass.	1049	1069	1087	1112	1073	1077	1075	1078	8620
	%	12,16	12,4	12,61	12,9	12,44	12,49	12,47	12,5	
5 ictus	n. ass.	773	657	672	608	702	649	686	697	5444
	%	14,19	12,06	12,34	11,16	12,89	11,92	12,6	12,8	
% media ictus per pos.		4,32	4,22	4,24	4,2	4,27	4,23	4,25	4,27	

**Tab. 8** – partizioni dell’ottava, numeri assoluti e percentuali (selezione di canti)

	II	III	VI	VIII	IX	X	XII	XIII	XV	XVI	XVII	XX	tot
<b>indivisa</b>	4	3	2	5	2	5	4	9	2	3	6	7	52
<b>dispari</b>	5	5	7	6	3	3	6	4	5	4	3	10	61
<b>2+2+4</b>	9	7	15	14	8	5	12	11	4	7	8	26	126
<b>4+2+2</b>	31	21	25	15	27	18	19	12	14	12	18	25	237
<b>4+4</b>	12	14	35	20	25	22	17	18	19	9	20	24	235
<b>2+2+2+2</b>	23	15	15	13	15	9	29	6	6	25	19	27	202
<b>6+2/2+6</b>	4	5	6	5	8	11	9	11	11	6	11	10	97
<b>2+4+2</b>	5	6	9	6	11	5	8	7	4	8	12	14	95
<b>tot</b>	93	76	114	84	99	78	104	78	65	74	97	143	1105

	II	III	VI	VIII	IX	X	XII	XIII	XV	XVI	XVII	XX	tot
<b>indivisa</b>	4,3	3,9	1,8	6	2	6,4	3,8	11,5	3,1	4,1	6,2	4,9	4,7
<b>dispari</b>	5,4	6,6	6,1	7,1	3	3,8	5,8	5,1	7,7	5,4	3,1	7	5,5
<b>2+2+4</b>	9,7	9,2	13,2	16,7	8,1	6,4	11,5	14,1	6,2	9,5	8,2	18,2	11,4
<b>4+2+2</b>	33,3	27,6	21,9	17,9	27,3	23,1	18,3	15,4	21,5	16,2	18,6	17,5	21,4
<b>4+4</b>	12,9	18,4	30,7	23,8	25,3	28,2	16,3	23,1	29,2	12,2	20,6	16,8	21,3
<b>2+2+2+2</b>	24,7	19,7	13,2	15,5	15,2	11,5	27,9	7,7	9,2	33,8	19,6	18,9	18,3
<b>6+2/2+6</b>	4,3	6,6	5,3	6	8,1	14,1	8,7	14,1	16,9	8,1	11,3	7	8,8
<b>2+4+2</b>	5,4	7,9	7,9	7,1	11,1	6,4	7,7	9	6,2	10,8	12,4	9,8	8,6
<b>tot</b>	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

## Appendice B – Esercizi di scansione (termini a ictus opzionale)

Riporto in *Appendice* alcune schede di scansione relative ad alcuni termini ad ictus opzionale, in ordine alfabetico, senza alcuna presunzione né ambizione di esaustività. Come già spiegato nel capitolo 1., i miei modelli teorici e pratici di scansione dell'endecasillabo sono ben chiari e definiti (nelle pagine che seguono, abbrevio Praloran-Soldani 2003 in MF, Dal Bianco 2007 in DB); riporto queste schede, che costituiscono poco più che un 'diario' di scansione, per dare conto delle ragioni di alcune specifiche scelte, motivare oscillazioni e per mostrare alcuni dubbi sorti durante il lavoro preliminare a questa tesi. Apro insomma le porte del mio laboratorio scansionale, augurandomi comunque che la ricca esemplificazione offerta a testo possa in qualche modo compensare le lacune di queste pagine – che, ribadisco, non intendono affatto competere o discutere approfonditamente i criteri di scansione (tendenzialmente convergenti) proposti da Praloran-Soldani 2003 e da Dal Bianco 2007.

### Alcun

È sempre tonico tranne che quando in funzione aggettivale e pretonico (ma non se in posizione marcata, come nel primo tra gli esempi che seguono). Seguo DB.

VII 21, 2	
affettuoso alcun prego mortale	4-6-7
XIII 31, 1	
Ma s'alcun v'è cui nobil voglia accenda	3-4-6-8

Noto come, in funzione pronominale, spesso sia in posizione sintattica marcata.

Talora alcuni dubbi rimangono, come nel caso seguente:

XVII 48, 7	
Or s'alcun è che stimi i premi nostri	1-4-6-8

e in quello seguente; significativamente, i – non molti – casi analogamente dubbi sono tutti in sedi centrali (4 e 6):

XVIII 12, 4  
ed anco il ciel d'alcuna stella adorno            2-4-6-8

Solo in un caso resta tonico anche in funzione aggettivale, pretonico, in virtù dell'interposizione di un altro aggettivo tra *alcun* e il sostantivo:

IV 79, 6  
senz'alcun proprio peso e meno astretti            3-6-8

### Altrui

Sempre tonico; resta atono solo per la regola dei tre ictus:

XII 72, 7  
ma sovra l'altrui braccia ambi li pone            2-6-7

### Assai

DB non accenta mai se pretonico tranne che in cesura di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>; a parte due casi in contesto veloce, in tutte le altre situazioni è tonico. MF prevede la stessa casistica, con in più una specificazione – che per me è preziosa, vedi il verso tripartito che propongo come primo esempio – riguardo alle situazioni in cui *assai* sia in posizione marcata, ovvero posposto al termine cui è riferito. Seguo dunque entrambi. Non nascondo dei dubbi in alcune situazioni (che pure non definirei “veloci”), soprattutto – mi pare – nelle sedi centrali, 4 e 6 (cfr. alcuni esempi seguenti):

II 16, 4  
brama assai, poco spera, e nulla chiede            1-3-4-6-8

Un esempio atono:

II 60, 6  
è di se stesso a sé fregio assai chiaro            1-4-6-7

Alcuni casi dubbi (nei quali comunque opto sempre per l'accentazione):

IV 67, 8	
ma diè risposta assai cortese e molle:	2-4-6-8
V 25, 5	
Loco è nel campo assai capace, dove	1-4-6-8
V 49, 8	
a' suoi giudizi assai sicuro stimo	2-4-6-8

### **Avea / avean**

Seguo DB (la casistica è piuttosto ampia, non riporto i criteri rimandando a DB pp. 119-121); segnalo solo che, a dispetto della tendenza tassiana ad accentare l'ottava sede, non sempre mi è parso pertinente l'ictus, naturalmente solo in situazioni sintatticamente non marcate. Ho comunque scelto di accentare sempre. Rilevo (cfr. Soldani 1999) la frequenza con cui il verbo è posposto al predicato, se ausiliare, o al complemento: vale a dire quasi sempre se non in 8 posizione (ed è probabilmente la ragione per cui questi casi mi lasciano più perplesso).

Nel caso seguente non accento *avea*, anche se pretonico in posizione marcata, perché mi pare che sintassi e intonazione tendano a valorizzare *qui* in 6<sup>a</sup> posizione:

IX 89, 1	
Mille Turchi avea qui che di loriche	1-3-6

Accento invece, a dispetto della posizione (pretonico rispetto al participio) per preservare la regolarità del verso:

XX 1, 1	
Già il sole avea desti i mortali a l'opre	2-4-5-8

Debbo comunque notare come, a fronte delle 606 occorrenze del *Furioso* registrate da DB, in Tasso il verbo compaia in quantità di gran lunga minore. Segnalo anche Afribo 2001, p. 89, citazione dalle *Lettere Poetiche*, XXIX: “«aveva» fra 'l verso, non seguente vocale, non s'usa dal Petrarca o da petrarchisti; né io m'intendo di allontanarmi dal loro esempio”.

### **Ciascun**

Si comporta come *alcun*, e dunque è sempre tonico tranne che quando in funzione aggettivale e pretonico (ma non se in posizione marcata). Seguo per questo DB.

È dunque atono nei non frequentissimi casi di *ciascun altro*.

### Come

MF propone l'atonia A) quando pretonico e B) quando in funzione comparativa "è seguito da un unico sintagma in cui si esaurisca il giro sintattico o intonativo" (p. 62); in tutti gli altri casi è tonico. DB, per contro, propone una grande quantità di esempi, da cui onestamente non sempre riesco a dedurre una regola. Seguo senz'altro MF.

### Così

È molto difficile stabilire delle regole assolute, data la grande quantità delle occorrenze. Seguo DB quando *così* compare in inizio verso (cioè quasi sempre, e tipicamente prima di *verba dicendi*), ovvero lo accento quasi sempre, anche se non sempre in modo così pacifico. Non accento nei casi seguenti (come suggerisce DB, *così* è più debole se nell'accezione di 'tanto', 'talmente'):

VI 33, 2	
così tosto depor l'arme e l'ardire	3-6-7
IX 86, 3	
così vago è il pallore, e da' sembianti	3-6
XIV 40, 8	
così alto stupore il cor m'ingombra	3-6-8

Credo comunque che di gran lunga la maggior parte degli ictus ribattuti in 2-3 vedano *così* in inizio verso. Il mio dubbio è relativo al fatto che mi pare che l'accentazione di *così* in questa sede sia arbitraria, a maggior ragione se, nelle altre sedi, in situazioni analoghe *così* non viene accentato.

XIV 68, 6	
così l'avinse e così preso il tiene	2-4-8

Per quel che riguarda le altre sedi appunto, generalmente *così* è accentato quando non pretonico (tranne pochi casi in 9), mentre è proclitico quando pretonico, soprattutto se nell'accezione di 'talmente', 'tanto'. Negli altri casi (ovvero quando non pretonico) *così* è sempre tonico.

### Cui

DB nota che è sempre tonico tranne quando pretonico (e quindi anche quando stretto tra due ictus, ovviamente); va però detto che, nel *Furioso*, *cui* non compare mai se non preceduto da preposizione. MF a questo proposito rileva che il pronome è sempre atono se non è preceduto da preposizione, cosa che dunque fa sì che *cui* sia tonico solo se preceduto da preposizione e non pretonico. Eccezioni, naturalmente, in virtù di un ampio spazio atono. Faccio così anche se talvolta ho dei dubbi (raramente ho dubbi in 2 e 8 sede, più spesso in 4 e 6), soprattutto quando il pronome è subito seguito dal verbo (segnalo che o dubbi in due o tre casi dove *cui* è in 1 sede seguito da ictus di 4 – ho sempre segnato atono, comunque); faccio solo tre esempi:

III 34, 3	
e quegli in cui ferì fu steso al suolo	2-4-6-8
V 75, 1	
Guasco quarto fuor venne, a cui successe	1-3-5-6-8
VIII 30, 6	
quel corpo in cui già visse alma sì degna	2-4-6-7

Resta accentato in due casi in 6 posizione in ictus ribattuto di 6-7, ma non sono del tutto sicuro della mia scelta (nel primo caso, direi per la distanza del verbo, in posizione di *rejet*, e per la sintassi mossa; nel secondo caso anche, con in più il fatto che è il lamento di Tancredi dopo l'uccisione di Clorinda, ed è quindi un passo più lento, mosso sintatticamente e spezzato ritmicamente, sì che l'ictus ribattuto pare pertinente; a ciò si somma il fatto che *cui* precede due sintagmi fortemente coesivi):

X 62, 1	
Questo è lo stagno in cui nulla di greve	1-4-6-7
XII 78, 7	
ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve	1-4-6-7

### Dice / dicea / disse

Sono naturalmente sempre tonici. Talvolta vengono sacrificati per la regole dei tre ictus, evenienza che accade tipicamente in attacco di verso con il pronome in funzione di soggetto posposto (spesso la forma è “così dice egli”, cfr. *così*):

IV 60, 1

Ciò dice egli di far perché dal volto 1-3-6-8

La costruzione, piuttosto frequente, “dice egli” vede, con MF p. 101, ictus adiacenti per la posizione marcata.

### È

Seguo DB. Sostanzialmente, è sempre atono se pretonico o postonico tranne che in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> con anastrofe del predicato. Nel resto dei casi, è tonico solo in posizione marcata, ovvero distanziato dal predicato, preceduto da un avverbio, posposto all’altro elemento del sirrema.

Nel caso che segue, resta atono per la regola dei tre ictus, in un contesto molto mosso sintatticamente:

II 67, 7

Ben gioco è di fortuna audace e stolto 1-2-6-8

### Egli / ei

Seguo MF, secondo cui (p. 101) *egli* è sempre tonico quando posposto al verbo: il caso più tipico di “ordine marcato dei costituenti” è VS, assai frequente in 1-2 nella *Liberata*. **Ei**, pare, non si comporta diversamente, sempre secondo MF.

### Eran / erano

Seguo DB, per cui *eran* è sempre tonico se in 1 sede e in ogni caso tranne quando è “in funzione copulativa o ausiliaria e in posizione non marcata”, casi in cui è atono. *Erano* invece è sempre tonico tranne se ausiliario del verbo essere. La maggior parte delle occorrenze di

*eran* è senza dubbio in 7 sede, e – mi pare – in questa situazione è più spesso accentato che no, dando luogo a ictus ribattuto; mi capita talvolta di avere dei dubbi quando *eran* è in posizione non marcata rispetto al participio (sei o sette casi in tutto), ma il sintagma verbale è posposto al complemento, o comunque in situazioni di sintassi anche solo leggermente mossa.

XV 41, 1-2

Ella mostrando già ch'a l'oriente	1-4-6
tutte con ordin lungo eran dirette	1-4-6-7

Ho accentato in questo caso, ma talvolta non l'ho fatto, come nell'esempio che segue:

XVI 27, 7

i duo, che tra i cespugli eran celati	2-6
---------------------------------------	-----

### **Gran (e altri aggettivi monosillabici per troncamento come *bel, buon, fer...*)**

Secondo DB, *gran* è atono quando pretonico e quasi sempre quando postonico (tranne un caso in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, cfr. pp. 92-93; avverto che è riportato un esempio analogo in cui però *gran* non è accentato, e onestamente non sono in grado di capire il perché). Nelle altre sedi, ovvero nelle sedi pari, e in assenza di ictus contigui *gran* è più spesso tonico in 2<sup>a</sup> e in 8<sup>a</sup>, mentre più spesso atono in 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (in particolar modo quando in sirremi 'convenzionali').

MF è meno tollerante di DB per quel che riguarda le possibilità di accentare gli "aggettivi monosillabici per troncamento" (p. 35), considerandoli per lo più come zeppe o come "strumenti in grado di produrre quelle redistribuzioni di peso prosodico, e quelle lievi increspature di tono che caratterizzano la linea melodica" di Petrarca. MF dunque considera questi aggettivi accentabili solo quando ci sia uno spazio atono circostante più ampio di due sillabe, cosa che però mi pare sacrifichi un po', in sede di scansione, quelle stesse "increspature di tono"; ad esempio, se seguissi MF non dovrei accentare "e 'l gran sepolcro liberò di Cristo", mentre mi pare che in questo caso l'accento sia necessario..

Devo dire che *tendenzialmente* nella mia scansione mi sono allineato alla prassi di DB, che mi sembra più vicina all'oggetto del mio studio, e in concreto credo risultino più *gran* accentati anche in 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. È questo un caso interessante perché mostra in atto gli effetti della strategia stilistica della *gravitas* e della magnificenza, per cui un aggettivo come *gran* assume talvolta un ruolo molto significativo nella velocità di scansione del verso. Come segnalo a

testo (paragrafo 1.1., faccio riferimento a una nota in DB, p. 93) non posso considerare *gran* termine formulare nella *Liberata*.

Mi pare siano tendenzialmente più frequenti i casi di atonia qualora il sintagma sia relativamente convenzionale, così come la posizione dispari del verso nell'ottava talora può far perdere peso all'aggettivo.

I 29, 4

sedea, del gran passaggio autor primiero 2-4-6-8

In questo caso è la sintassi e la posizione del verso (piccola clausola che anticipa l'inizio del discorso diretto dell'Eremita) a indurmi ad accentare. Qui invece:

VII 81, 2

percosso giacque, e i gran fulminei strali 2-4-6-8

accento per la simultanea presenza di un'inversione e di una precedente pausa sintattica attenuata dalla sinalefe.

Nel caso che segue, se pure il contesto è patetico-tragico (Sofronia), non accento, e credo che questo accada per l'inversione iniziale a destra del soggetto, che mi pare dia un effetto melodico di maggior coesione del sintagma *gran pensier*, oltretutto seguito da pausa:

II 17, 5

Move fortezza il gran pensier, l'arresta 1-4-8

Altri casi non accentati:

IV 8, 8

e in questi detti il gran rimbombo udissi 2-4-8

VIII 39, 2

ebbi improvviso un gran sepolcro scorto 1-4-8

XI 38, 2

per cento mani al gran bisogno pronte 2-4-8

Per quel che riguarda la posizione di ictus ribattuto in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, non accento (nella maggior parte dei casi) quando *gran* è pretonico in 6<sup>a</sup> sede, dando luogo dunque a un pattern dattilico:

VI 41, 7	
Tratte le spade, i gran mastri di guerra	1-4-7
XII	
Aspetta il tempo al gran fatto opportuno	2-4-7

ma non quando la sintassi sia anche solo leggermente mossa:

VIII 73, 2	
il duro caso e 'l gran publico danno	2-4-6-7

o quando ci siano parallelismi esibiti, se pure convenzionali:

XVII 70, 3	
del padre grande il gran figlio Acarino,	2-4-6-7

Quanto detto per **gran** vale naturalmente anche per **buon**, **bel** e altri aggettivi monosillabici per troncamento; non adduco estese esemplificazioni, ma avverto del fatto che analogamente questi due aggettivi si trovano più spesso accentati che non in DB o in MF (permangono naturalmente alcuni dubbi in contesti convenzionali, tipo “il buon Raimondo” e simili, soprattutto in clausola di verso; in questi casi l'uso è oscillante, molto dipende dal contesto).

### Si gran

Caso specifico di *si gran*: MF non accenta mai *si*, mentre accenta *gran* qualora non sia in contiguità d'accento con il termine successivo (sostantivo di solito). DB aggiunge che, in caso di contiguità d'accento, accenta *si* (tipicamente in fine verso, 8<sup>a</sup>-9<sup>a</sup>) per la regola dei tre ictus. Sono abbastanza in accordo con DB, ma non sempre – a seconda del tono dell'episodio (più o meno patetico-drammatico).

I 24, 7	
quando sia poi di si gran moti il fine	1-4-8

In questo caso non accento in virtù della sintassi (inversione e coesione del sintagma *si gran moti*) anche se il contesto è molto alto, dato che è il primo discorso di Goffredo al suo esercito; il fatto che il verso sia in posizione prefinale influisce senz'altro. Altri esempi:

II 71, 5  
 quai forze opporre a sì gran furia o dove      2-4-8  
 VII 20, 8  
 diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!–      1-3-6-8

L'ultimo esempio è accentato per il tono tragico-patetico dell'episodio (lamento di Erminia), tutto fitto di accenti e dalla scansione piuttosto lenta e spezzata; il precedente, invece, non è accentato per la posizione dispari nell'ottava del verso e perché la coesione del sintagma (con *sì gran* in posizione centrale) mi pare faccia cadere il peso ritmico sul sostantivo.

### **Hanno**

Seguo DB, ovvero è atono solo se pretonico o postonico, ausiliare e in posizione non marcata, altrimenti è tonico, come nel caso che segue:

III 72, 4  
 composto hanno un sepolcro a piè d'un colle,      2-3-6-8

### **Indi**

È sempre accentato. Appare nelle stesse situazioni testuali di *onde*, ma naturalmente ha maggior forza di stacco sintattico; è frequente soprattutto in 1<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sede (qui sempre in ictus ribattuto). Riporto un esempio perché è uno dei rari casi in cui ci sono ben tre ictus ribattuti, nessuno dei quali, direi, eliminabile:

IX 80, 7  
 d'augei pasto e di cani –; indi lui preme      2-3-6-7-9

### **Intorno (inanzi, dinanzi)**

È sempre tonico, sia come avverbio che come preposizione; seguo per questo DB a proposito di *inanzi*. Ho dei dubbi solo nei rari casi in cui è in funzione di preposizione, è seguito direttamente dal sostantivo ed è in 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> (riporto due dei cinque casi, comunque accento sempre):

IV 91, 8  
ch'avea lor prima intorno al petto accolte 2-4-6-8  
XVIII 5, 6  
che l'elmo e l'arme e intorno a lui del monte 2-4-6-8

Nota a margine che quasi sempre *intorno* appare in posizione marcata, posposto al sostantivo cui si riferisce e talvolta da esso nettamente separato. Mi limito ad un esempio in cui l'*enjambement* amplifica l'effetto melodico dell'inversione:

IX 51, 3-4  
e de' suoi meglio armati a l'omicida 3-4-6  
Soldano intorno un denso stuol si stringe. 2-4-6-8

Mi comporto nello stesso modo per **inanzi** e **dinanzi**.

### **Miglior (maggior, minor)**

DB considera *miglior* sempre tonico, tranne quanto pretonico rispetto a ictus di 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>. Tendenzialmente faccio anch'io così, anche se non senza dubbi per questo caso in cui è pretonico a ictus di 4<sup>a</sup>, cfr. l'esempio che segue); spesso dunque produce ictus ribattuto (soprattutto di 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>).

XX 111, 6  
la miglior parte, e speme anco pur have 3-4-6-7

Nello stesso modo, per analogia, mi comporto con i simili **maggior** (molto più frequente) e **minor** (per cui vedi esempio seguente, dubbio in 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, molto simile all'esempio precedente):

VII 116, 5  
La minor parte d'esse accolta resta 3-4-6-8

Non sarà un caso che i dubbi vengano in sintagmi affatto convenzionali (minor parte, miglior parte).

Questo:

XVIII 53, 5

è un caso interessante perchè vede un parallelismo agg + sost con entrambi gli aggettivi accentati sull'ultima sillaba e in potenziale ictus ribattuto. In questo caso però ho accentato solo *sopran* e non *minor* perché la struttura intonativa del verso mi pare richieda un maggior rallentamento all'inizio, muovendo più rapidamente verso il verbo posposto (a differenza di un ipotetico e più regolare sintatticamente *\*ma il sopran duce appella i minor duci*, a conferma della pertinenza del criterio proposto da DB).

### Mio, tuo, suo / miei, tuoi, suoi

DB considera sempre tonici i pronomi. Gli aggettivi, invece, sono tonici se in posizione marcata (DB distingue tre situazioni sintattiche in particolare, rimando a pp. 78-81; tendenzialmente confermo questa opzione); in assenza di ictus contigui (nel qual caso sono atoni) sono sempre tonici in 2<sup>a</sup> posizione, e sovente anche in 8<sup>a</sup> (per enfasi di vario genere). Sono poi tonici per spazio atono (ma non in contesti relativamente veloci, come nei primi due tra gli esempi che seguono – è un discrimine molto labile in Tasso, ma in effetti mi pare pertinente) e se postonici soprattutto in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Vale sempre la regola dei tre ictus, naturalmente. MF è ancor più analitico e distingue una gran copia di situazioni sintattiche particolari, che non riporto e per le quali rimando alle pp. 42-44. La mia prassi di scansione è vicina a quella di DB, che in effetti consente una certa libertà.

V 85, 4	
mostra del suo venir gioia e conforto	1-6-7
X 68, 3	
Pende dal mio voler ch'altri infelice	1-6-7

I dubbi maggiori, complessivamente, nascono per quel che riguarda la tonicità o meno dei possessivi in 8<sup>a</sup> sede, per cui però credo vada valutato ogni singolo verso all'interno del suo contesto. In termini molto generali, a determinare la tonicità o meno di uno di questi possessivi sono appunto criteri di tipo contestuale: può intervenire la posizione del verso (se il verso è pari è più facile che il possessivo sia tonico), ci può essere una particolare enfasi oppositiva tra possessivi (*mio / tuo* ad es.)...

Dubbi analoghi mi colgono per i possessivi in 2<sup>a</sup> sede. DB, come detto, sceglie di accentare sempre; seguo l'indicazione, ma mi restano dei dubbi (si tratta di quattro o cinque casi,

non di più) qualora il possessivo segua un termine in *rejet* e sia in contesti narrativi veloci (tipicamente, le battaglie):

XX 39, 5-6

Trafitto è l'altro insin là dove il riso                    2-4-7-8

ha suo principio, e 'l cor dilata e spande,                2-4-6-8

Si veda poi il caso che segue, che costituisce eccezione:

VI 105, 4

nel mansueto mio dolce signore                            4-6-7

Questo potrebbe apparire come un caso tipico di lieve increspatura melodica tesa a temperare un endecasillabo dattilico (cfr. Praloran 2003 o Praloran 2006, e cfr. il paragrafo 2.2.8. di questa tesi), quando in verità l'ordine degli aggettivi porta a valorizzare il possessivo. In questo caso ho scelto di accentare *mio* anche se pretonico, perché mi pare evidente che la volontà stilistica sia quella di rallentare il dettato (cfr., oltre al rallentamento dato dalla sintassi, la forte dieresi in *mansueto*) ponendo enfasi patetica su ogni elemento del verso, perché ogni elemento – appunto – è dotato di un notevole peso semantico nell'economia del discorso di Erminia. In situazioni meno connotate, comunque, il possessivo resta atono. Seguono due esempi di diverso trattamento del possessivo in questa sede:

II 19, 6

prego sospenda e 'l tuo popolo affrene                    1-4-8

XIX 40, 4

strugge dal fondo suo barbaro sdegno                    1-4-7-8

Un caso molto dubbio – tipico in Tasso in verità – è quello in cui due termini ad ictus opzionale sono giustapposti con pari valore (generalmente anche in strutture sintattico-retoriche relativamente elaborate), e la scelta della tonicità di uno implica l'atonia dell'altro, come nell'esempio che segue:

I 12, 7-8

lo qui l'eleggo; e 'l faran gli altri in terra,                1-2-4-7-8

già suoi compagni, or suoi ministri in guerra.            1-4-5-8

Il v. 8 vede una duplice contrapposizione temporale-semantica; il valore avverbiale di *or* in questo caso è dunque piuttosto marcato, ma al contempo anche il parallelismo tra i due *suoi*

scandisce la struttura del verso. Si tratta in questo caso di scegliere quale aspetto privilegiare: ho ritenuto preferibile mantenere l'ictus su *or* in scontro d'arsi 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> (in parallelismo con il *già* accentato in 1 sede), lasciando cadere l'enfasi sui due possessivi.

### Né

DB (pp. 72-74) fornisce una casistica piuttosto ampia. Nello specifico: è sempre atono se pretonico; in 1<sup>a</sup> sede, se correlativo è sempre atono, è tonico se seguito da ictus di 4<sup>a</sup> o più, generalmente atono se seguito da ictus di 3<sup>a</sup> (con molte eccezioni, se in attacco di ottava o di frase, se c'è 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, se è seguito da un quadrisillabo sdrucchiolo...). All'interno del verso è generalmente atono, tranne quando ci sia ampio spazio atono o quando sia 7<sup>a</sup> dopo 6<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> dopo 4<sup>a</sup> in coincidenza di uno stacco sintattico e semantico piuttosto netto, come nel caso che segue:

XII 10, 1  
Argante qui (né sarà vano il vanto)                      2-4-5-8

MF scrive che normalmente *le congiunzioni monosillabiche (coordinanti e subordinanti)* (p. 67) sono atone, a meno che non siano seguite da un forte inciso.

III 44, 7-8  
e del crudo Almansor; né 'l gran circasso              3-6-7  
può sicuro da lui mover un passo.                      1-3-6-7

Il caso precedente è dubbio: in questo caso ho accentato perché c'è stacco sintattico forte (e c'è una corrispondenza ritmica interna al distico), ma è pur vero che tolgo ictus a un *gran* semi-formulare (cfr. gran) che normalmente sarebbe accentabile... È uno dei casi dubbi in cui due termini ad ictus opzionale con valore prosodico paritario presentino contiguità d'accento.

Eccezione a quanto scritto sopra è il caso seguente:

VI 91, 7  
né, trattane colei ch'a la partita                      1-2-6

Qui, infatti, *né* resta tonico in virtù dello stacco con l'incidentale che segue (in *enjambement* col v. 8), a dimostrazione – credo – di come la complicazione melodica interna al distico (si

tratta 'solo' di un'incidentale, che però separa nettamente la congiunzione dalla frase da lei retta), possa portare ad accentare termini normalmente non accentabili (in questo caso: *né* pretonico). Casi simili non sono rari.

I maggiori dubbi mi si pongono per quel che riguarda i *né* correlativi, anche interni al verso e vicini ad altri termini a ictus opzionale più o meno egualmente deboli prosodicamente: sovente, infatti, mi pare che un ictus non sarebbe peregrino, dato che sono proprio queste congiunzioni a scandire (a ritmare) il distico. In particolar modo, di solito è il primo *né* di una serie ad essere più forte, e talvolta dunque rimane accentato anche se interno al verso (non è una regola, è piuttosto una tendenza).

Alcuni esempi:

IX 27, 3

a cui <i>né</i> le fatiche il corpo stanco	2-6-8
<i>né</i> gli anni dome aveano ancor le posse.	2-4-6-8

Qui ho deciso di privilegiare comunque il relativo al v. 3. Dubbio è anche il caso che segue:

IV 3, 5-8

<i>né</i> <i>sì</i> stridendo mai da le superne	2-4-6
regioni del cielo il folgor piomba,	3-6-8
<i>né</i> <i>sì</i> scossa giamai trema la terra	1-3-6-8
quando i vapori in sen gravida serra.	1-4-6-7

Ho accentato il *né* del v. 7 e non quello del v. 5 perché, qui il *sì* mi pareva più forte (annullando quindi l'accento su 1<sup>a</sup>, normalmente da porre quando sia seguito da ictus di 4<sup>a</sup>) e al v. 7 il *né* mi è sembrato da accentare, anche in virtù dei tre accenti contigui (i primi due, beninteso, deboli).

### **Onde**

Questo è un caso molto interessante, come ho già avuto modo di commentare in 1.1.: Afribo 2001 (pp. 76 e segg, 107 e segg.) si sofferma sul valore di *onde* nella poetica della *gravitas*, soprattutto quando sia in "raffronto vocalico" con il termine precedente (effetto di 'dialefe nella sinalefe'). Per questa ragione, sarei portato a seguire MF, che suggerisce di accentarlo sempre a meno che non sia pretonico.

La posizione chiave, in cui generalmente le preposizioni e le congiunzioni bisillabiche di questo tipo danno più problemi, è quella di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> (6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> è sempre considerato ribattuto, a meno di conflitti con eventuali ictus di 9<sup>a</sup>). Scelgo comunque di accentare sempre, e pongo particolare attenzione ai casi in cui il termine segue una vocale come “a” o “o”, magari anche in coincidenza di cesura o pausa sintagmatica segnalata dalla punteggiatura.

L'esempio che segue è abbastanza significativo:

X 78, 4  
valor ragiona, onde tutto altro spiaccia      2-4-5-8

Spicca anche la decisione di non elidere *\*tutt'altro*, in modo tale da dilatare la dizione per ottenere un effetto di rallentamento grave. Altri due esempi (il secondo in particolare spicca per l'effetto fonico ricercato):

XI 13, 7  
di sì lontano, onde a suo fin ben pote      2-4-5-8  
XI 59, 8  
colto è Raimondo, onde giù cade anch'esso 1-4-5-7-8

Nel caso che segue, verso celebre tratto dalla descrizione di Armida, naturalmente non accento perchè il termine è stretto tra due ictus, ma egualmente l'effetto fonico dei raffronti vocalici è molto pregnante:

IV 30, 7  
ma ne la bocca, onde esce aura amorosa,      4-6-7

Anche in questi casi *onde* non è accentato, sempre per la regola dei 3 ictus:

IV 41, 2  
puoi tu sol pormi onde sospinta io fui,      1-3-4-8  
XIX 66, 8  
per udir cosa onde il ver meglio intenda,      3-4-7-8  
XX 85, 6  
che morì il padre onde fuggiste vui.–      3-4-8

e nel caso seguente perché mi pare che l'ictus di 9 inibisca il più debole ictus di 7 (questa però non è una regola assoluta, e talvolta rimangono entrambi gli accenti, soprattutto se *onde* segue una pausa sintattica magari marcata da punteggiatura):

VI 57, 8

laccio di quel più fermo onde lei cinse 1-4-6-9

Nel caso che segue è atono perché è mi pare più forte, in posizione marcata per lo spostamento del soggetto tra ausiliare e participio:

VII 94, 2

su l'altro scudo, onde è colui difeso 2-4-6-8

Nell'esempio successivo, infine agisce la regola dei tre ictus; ho preferito accentare il verbo perché semanticamente più forte, anche se al contempo *onde* è valorizzato dalla posizione sintattica dopo la parentesi, riprendendo la frase interrotta; questo è uno dei casi in cui la regola dei tre ictus entra in crisi:

XI 60, 5

(che n'uscir molti) onde non sia disgiunto 3-4-8

### Ove

Questa è una delle particelle ad ictus opzionale che più mi ha dato problemi: *ove* è molto frequente, appare quasi sempre in sinalefe con termini precedenti e spesso anche seguenti; soprattutto nei casi di dialefe nella sinalefe (cfr. *onde*, cfr. *Afribo*), e a maggior ragione se con interposizione di punteggiatura, *ove* ha una precisa funzione di tipo fonico-ritmico e causa un trasalimento ritmico, che però, per lo scarso peso della consonante, è in effetti piuttosto lieve (cfr. DB p. 38, n. 19).

MF accenta sempre, ma mi sembra che – rispetto a *dove* e *onde* – *ove* sia più debole prosodicamente, e quindi da valutare caso per caso con maggior cura. DB accenta sempre in 1<sup>a</sup> sede, sia con seguente ictus di 3<sup>a</sup> che di 4<sup>a</sup> (con ictus di 2<sup>a</sup> più facilmente è atono, soprattutto se seguito da soggetto o verbo); ugualmente, a meno di situazioni sintattico-prosodiche determinate (regola dei tre ictus o eventuale presenza di un ictus di 9<sup>a</sup> particolarmente forte), accenta sempre in 7<sup>a</sup> dopo ictus di 6<sup>a</sup>. Tendenzialmente, seguo DB. Talvolta è problematico decidere in 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> e in ictus ribattuto in altre sedi (comunque più rare, direi; soprattutto ci sono casi in 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>): se c'è punteggiatura o se ci sono effetti fonici particolarmente marcati o turbamenti – anche leggeri – dell'*ordo naturalis*, accento.

Negli esempi seguenti (e in pochissimi altri che non riporto), però, *ove* resta atono (i casi, soprattutto in 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>, sono comunque nettamente più rari, e sono sempre seguiti dal soggetto o dal verbo):

VII 28, 8	
ne l'ampio nido ove la notte alberga.	2-4-8
IX 45, 8	
giunge ove il fero Turco il sangue spande	1-4-6-8
X 8, 4	
la patria ove regnasti ancor è serva.	2-6-8
XIV 40, 5	
Deh, padre, dinne ove noi siamo ed ove	2-4-8
XV 23, 7	
Se 'l mar qui è tanto ove il terreno il serra	2-4-8
XX 75, 7	
Ma scorre ove la calca appar più folta	2-6-8

### Piè

Esempio di **nome monosillabico**; seguendo MF, lo accento sempre, anche se nei casi in cui il sostantivo (generalmente in una sede dispari) è seguito da un aggettivo o da altro termine (avverbio ad esempio) in ictus ribattuto, qualche dubbio mi è venuto.

XII 55, 7	
sempre è il piè fermo e la man sempre in moto,	1-3-4-7-8

Qui, ad esempio, *piè* pare proclitico rispetto all'aggettivo, in posizione marcata per la sintassi (in parallelismo variato con l'emistichio successivo) e in quarta sede. Il contesto parrebbe relativamente veloce, ma in realtà si tratta del duello tra Tancredi e Clorinda, che vede una tensione costante che mi pare tenda a rallentare la dizione anche dei passi più 'veloci'. Il ritmo tendenzialmente dattilico (1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>) del verso viene quindi complicato e rallentato dai due ictus ribattuti, che, appunto considero ribattuti, portando a un verso 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>.

XVI 39, 5	
Vassene, ed al piè tenerno non sono	1-6-7

Anche questo è un caso che mi ha lasciato in dubbio, così come i seguenti (il primo vede uno dei rari casi in cui ci siano ictus ribattuti in 7 e 9 – generalmente l'uno esclude l'altro):

XIX 27, 8	
per le già corse vie move il piè lasso	4-6-7-9
XX 105, 6	
non corrisponde il piè stanco e la mano,	4-6-7

DB mi pare più flessibile (ma ci sono esempi solo per *Dio, re, di*); in ogni caso, tendenzialmente anche lui sceglie di non accentare il sostantivo monosillabico solo se stretto tra due ictus.

### Pur

L'avverbio ha moltissime occorrenze nella *Liberata*, e pur avendo talvolta la funzione di rafforzativo-zeppa, è generalmente accentato. MF segna atono solo se pretonico o se postonico e seguito da una sola sillaba atona. DB, invece, offre una casistica più complessa: se *pur* è preceduto da un monosillabo atono (verbi compresi) è sempre tonico anche quando pretonico (se pretonico è atono tranne che in cesura di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>); se postonico, generalmente è atono, ma non se in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, e neppure se il valore avverbiale è marcato.

Seguo DB, solo qualche esempio:

II 60, 8	
in guisa pur d'uom grande e non curante	2-4-6
II 83, 4	
peste sì rea, s'in alcun pur s'annida	1-4-7-8
III 22, 5	
Quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi	3-6-7

Una delle rare eccezioni è il verso seguente, in virtù del valore forte che l'avverio mantiene e per il fatto che sembra sottinteso se:

III 7, 7	
Pur quasi alpianto abbia la via rinchiusa	1-2-4-5-8

Altra eccezione è l'esempio successivo, di nuovo per il forte valore che l'avverbio ha, oltretutto in posizione sintatticamente marcata posposto al verbo:

IV 2, 1

Quinci, avendo pur tutto il pensier vòlto 1-3-5-6-9

ed eccezione è anche il verso seguente (posizione marcata, e non vedo altre ragioni per l'inversione se non quella ritmica):

XIV 78, 8

né potrà pur, cotal virtù vi guida, 1-3-4-6-8

È invece atono nel verso che segue, per la relativa velocità dell'inciso:

XVI 42, 7

Ei lei non mira; e se pur mira, il guardo 1-2-4-8

Nel verso seguente, restano accentati sia l'avverbio (il cui valore semantico è fondamentale) e pure il verbo successivo che, se pure monosillabico, acquista valore per la posizione marcata e per il tono generalmente solenne del contesto (discorso di Goffredo ai "minor duci" prima delle ultimissime battaglie):

XVIII 54, 6

pur far sì può: notato ho il loco e i passi 1-2-4-6-8

mentre è ovviamente atono in questo celebre verso, per la regola dei tre ictus:

III 22, 3

Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi? 2-4-6-8

*Pur anco* vede solitamente accentato il secondo termine.

### **Quanto**

Seguo MF che segnala come sia sempre tonico, se non eliso. Il problema è quando è in contiguità d'accento (eventualità che non si dà mai nel *Canzoniere* né nel *Purgatorio*), come nei casi che seguono in 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>:

I 35, 5

e si mostrò quanto poté più adorno           4-5-8  
V 56, 8  
vindicator, quanto è ragion, severo           4-5-8

Tendenzialmente lo considero tonico, anche se mi rendo conto che la convenzionalità del sirrema (*quanto poté*, ma cfr. anche *quanto può*) tende a indebolirne il primo ictus (e cfr. casi anche più evidenti come *quanto più*). Altrettanto debole è postonico in brevi – e rapidi – incisi, come nel caso seguente:

II 4, 1  
Io, quanto a me, ne vegno, e del periglio   1-2-4-6

o, come nel caso seguente, quando segue un'interiezione:

III 19 7  
Ahi quanto è crudo nel ferire! a piaga       1-2-4-8

Nel frequente e altrettanto convenzionale *quanto è*, l'accentazione su *quanto* dipende solo dalla posizione, marcata o meno, del verbo:

I 65, 8  
Quanto è possibil più, meno aspettata.      1-4-6-7

Se oltre ad essere in incisi veloci è pretonico, però, è atono:

VI 26, 8  
tutta, quanto ella è grande, era scoperta   1-4-6  
VIII 71, 2  
quanto egli può, tanto voler osasse,       2-4-5-8

*Quanto più*, invece (cfr. MF p. 87), vede sempre accentato il secondo termine:

II 56, 6  
Oh quanto più 'l desio gli affretta e punge! 1-4-6-8

a meno che entrambi non siano in contiguità d'accento, nel qual caso ha accento *quanto*:

VI 101, 8

ch'entrar potrà, quanto più lice, ascosta      2-4-5-8

tranne che in questo caso:

XVIII 96, 7  
ma si dilata più quanto più in fòri      4-6-9

### Quel / quei

Mi avvicino alla prassi di scansione di DB, secondo cui quando *quel / quei* hanno funzione pronominale sono sempre tonici (anche se talora sono indeboliti da un ictus contiguo, generalmente successivo), mentre se sono in funzione aggettivale sono atoni se in 1 sede, se pretonici o postonici (con eccezioni dovute ad ampio spazio atono o a sintassi particolarmente mossi), mentre sono tonici se in 2 o 8 sede (quasi sempre) o se sono separati dal sostantivo da un altro aggettivo (ma non se è un possessivo). Cfr. gli esempi seguenti:

III 29, 8  
e con la spada a quel gran colpo occorse      4-6-8  
V 19, 2  
quel suo numero van d'antichi eroi?      3-6-8  
XV 44, 2  
ch'a quel gran monte in su la cima siede      2-4-8

Il caso seguente vede *quei* accentato sia in 2<sup>a</sup> che in 6<sup>a</sup> sede:

IV 38, 5  
Ma quei rossor, ma quei timori suoi      2-4-6-8

Mentre l'esempio seguente non è accentato per la regola dei tre ictus:

IX 87, 8  
di Soliman ben quel gran colpo è degno      4-5-8

### Se ben

DB lo segnala come variante di *ben*, e lo dà atono solo se pretonico “in gruppi sintagmatici coesivi”. In genere nella *Liberata* appare in attacco di verso; io lo accento sempre, come nel caso che segue:

Il 73, 7

se ben novo nemico a te s'accresce                      2-3-6-8

### **Senza**

Come per tutte le altre preposizioni bisillabiche, seguo in linea di massima le indicazioni di MF (per cui cfr. pp. 91-93), ma talvolta mi comporto diversamente, per cui vedi parte della casistica che segue. Confesso dei dubbi nelle situazioni in cui *senza* è seguito da un determinante bisillabico in sinalefe, cioè tipicamente da *ogni* – questo perché *ogni* è “assai debole da punto di vista accentuativo” (MF, p. 80), ma anche *senza* non è particolarmente forte.

I 66, 7

Ma 'l provido Buglion senza ogni tema                      2-6-8

Qui, ad esempio: non posso non accentare niente, perché i due elementi deboli non si annullano, sono solo – appunto – egualmente deboli. DB nella nota di p. 83 segnala che *ogni* perde l'ictus in alcuni casi dopo *contra* e *sopra*, “enfatici e maldisposti a cedere l'ictus”; non so se però questo possa valere anche per *senza* e per il caso di cui sopra. Ho deciso di accentare *ogni* soprattutto perché il passo mi pare attrarre l'ictus sulla 8<sup>a</sup> sede, posizione forte e del tutto istituzionale; ma probabilmente anche il ribattimento 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> sarebbe stato legittimo.

Il 3, 1

– Signor, – dicea – senza tardar se 'n viene                      2-4-8

Anche questo caso, onestamente, mi mette in difficoltà. Secondo i criteri di MF, dovrei accentare *senza* (in virtù delle due atone successive), ma a me pare che la preposizione qui sia strettamente legata al verbo che regge, cosa che a mio avviso impone una maggiore velocità di scansione (e infatti non accento). La posizione di 5<sup>a</sup> in ictus ribattuto con 4<sup>a</sup> è una delle più critiche, e andrà valutata di volta in volta a seconda della concreta situazione testuale. Riporto di seguito alcuni altri esempi che non accento:

V 12, 2

non proferì senza arrossarsi in viso	4-8
XVII 85, 6	
e lor v'accoglie senza indugio alcuno	2-4-8

Il caso che segue è piuttosto interessante, perché si vede come la ripetizione di un termine all'interno dello stesso verso talvolta attragga l'ictus in direzione solo di una delle occorrenze; il caso qui spicca perché replica in due versi consecutivi la stessa struttura prosodica e vede lo stesso comportamento di due parole diverse ma entrambe ad ictus opzionale:

VII 3, 1-2	
Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno	2-6-8
errò senza consiglio e senza guida.	2-6-8

Seguire MF in questo caso e dunque accentare entrambi i *senza* mi parrebbe un po' troppo enfatico (per quanto naturalmente possibile); agisce in questo caso, forse, una sorta di inerzia verticale, ma probabilmente avrò deciso di accentare solo il secondo termine anche se il verso non fosse stato preceduto da un verso così simile.

Il caso che segue è appunto analogo:

VII 98, 3	
e par senza governo in mar turbato	2-6-8

per cui deduco la costante che non accento *senza* quando postonico in 3<sup>a</sup> posizione.

Il caso seguente:

VII 99, 7-8	
diegli il parlare e senza mente il noto	1-4-8
suon de la voce, e 'l portamento e 'l moto.	1-4-8

è simile a VII, 3 1-2; non ho accentato *senza* perché l'ictus non mi pareva pertinente, indipendentemente dal fatto che il verso successivo abbia la stessa struttura 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>. Si può forse postulare una relativa debolezza della preposizione anche nelle sedi centrali (4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>) del verso, in particolare quando sia seguita direttamente dal sostantivo retto, o in incisi come nell'esempio che segue:

XV 30, 3	
e i mar riposti, or senza nome, e i regni	2-4-8

Nell'esempio successivo, però, *senza* viene comunque accentato per l'enfasi retorica del discorso di Goffredo ai crociati prima dell'ultima decisiva battaglia:

XX 16, 2  
fian per lo più, senza vigor, senz'arte                      1-4-5-8

Se si può ricavare una costante, all'interno della mia prassi di scansione, che abbia una valenza anche di tipo stilistico (o meglio, che ad aspetti più ampiamente stilistici sia strettamente connessa), noterei come la struttura sintattica tassiana (tra iperbati e anafore, anche e soprattutto intersversali) porti talvolta non ad accentare di più ma piuttosto a valorizzare la coesione sintagmatica delle diverse parti del discorso di volta in volta dislocate artificialmente (nel senso di *ordo artificialis*), a discapito del valore prosodico 'assoluto' delle preposizioni, ad esempio. Cfr. il caso seguente:

XV 52, 5-6  
La coppia omai vittoriosa il dosso                      2-4-8  
de la montagna senza intoppo acquista,              4-8

Un caso analogo, e con un'inversione interna al verso, proviene dallo stesso canto; anche qui non accento, perché il peso prosodico mi pare cadere tutto su *fren*:

XV 63, 4  
l'antica e senza fren libera gente                      2-6-8

Poco oltre, invece, si nota come il fatto che la preposizione regga una dittologia (oltretutto in un contesto drammatico) tenda a valorizzarne il peso prosodico:

XVI 34, 2  
spazio confuso e senza moto e voce                      1-4-6-8

La casistica di *senza* mi pare dimostri come per alcuni termini più deboli semanticamente (tipicamente, le preposizioni...) non sempre sia pacifico accettare regole univoche, ma sia preferibile di volta in volta valutare i casi specifici all'interno del loro contesto – o per lo meno, così ho agito nella scansione.

### Uom già

Il sintagma non è frequentissimo (c'è solo in 4 casi), ma mi ha posto problemi per lo scarso peso accentuativo del sostantivo, spesso in 5<sup>a</sup> posizione in ictus ribattuto con 4<sup>a</sup> (all'inizio di un inciso e in sinalefe col termine precedente; questo accade 2 volte su 4, mentre un'altra volta la situazione è analoga ma in 3<sup>a</sup> posizione in ictus ribattuto con 2<sup>a</sup>). Ho sempre scelto di accentare il sostantivo, aiutato dal fatto che *già* è sempre seguito dall'aggettivo, cosa che secondo DB indebolisce molto. Il sintagma curiosamente appare solo nei primi tre canti.

III 62, 4

d'accorgimento, uom già canuto e bianco 4-5-8

III 70, 2

ch'usavi, uom già mortal, l'arme mortali 2-3-6-7



## Bibliografia

### 1. Opere tassiane (sigla ed edizione)

<i>Aminta</i>	<i>Aminta</i> , in T. Tasso, <i>Opere</i> , a c. di B.T. Sozzi, Utet, Torino 1964
<i>Apologia</i>	<i>Apologia della 'Gerusalemme liberata'</i> , in T. Tasso, <i>Prose</i> , a c. di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli 1959
<i>DAP</i>	<i>Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico</i> , in T. Tasso, <i>Prose</i> , cit.
<i>DPE</i>	<i>Discorsi del poema eroico</i> , in T. Tasso, <i>Prose</i> , cit.
<i>GC</i>	<i>Gerusalemme conquistata</i> , a c. di L. Bonfigli, Laterza, Bari 1934
<i>GL</i>	<i>Gerusalemme liberata</i> , ed. critica a c. di L. Caretti, Mondadori, Milano 1957.
<i>Lezione</i>	<i>Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa</i> , in <i>Le prose diverse di Torquato Tasso</i> , a c. di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1951
<i>LP</i>	<i>Lettere poetiche</i> , a c. di C. Molinari, Guanda, Parma 1995
<i>Rinaldo</i>	<i>Rinaldo</i> , a c. di L. Bonfigli, Laterza, Bari 1936

### 2. Altri testi

- Carrafa* C. Pellegrino, *Il Carrafa o della epica poesia*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, vol. III, a c. di B. Weinberg, Laterza, Bari 1972
- OF* L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di E. Bigi, Rusconi, Milano 1982
- OI* M.M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Ricciardi, Milano-Napoli 1999
- RVF* F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996

### 3. Studi critici<sup>631</sup>

- Afribo 2001 A. Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2001
- Alonso 1965 D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna 1965
- Arbizzoni 1977 G. Arbizzoni, *Esperimenti di metrica eroica tra cinque e seicento*, «Il contesto», III, 1977
- Baldassarri 1977 G. Baldassarri, *Inferno e cielo: tipologia e funzione del meraviglioso nella Liberata*, Bulzoni, Roma 1977
- Baldassarri 1982 G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma 1982
- Battistini-Raimondi 1984 A. Battistini - E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana, III, Le forme del testo, I, Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984

---

<sup>631</sup> Segnalo in bibliografia solo l'edizione da cui cito.

- Bausi 1997 F. Bausi, *Echi del Poliziano nella Gerusalemme Liberata*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, atti del convegno di Rende (24-25 maggio 1996), Rubettino, Soveria Mannelli 1997
- Beccaria 1975 *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975
- Bellezza 1897 P. Bellezza, *Uso ed abuso di alcuni aggettivi nel Tasso*, in «Giornale Storico Della Letteratura Italiana», XXIX, 1897
- Beltrami 1981 P.G. Beltrami, *Metrica, Poetica, Metrica Dantesca*, Pacini, Pisa 1981
- Beltrami 1991 P.G. Beltrami, *Metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991
- Bertinetto 1978 P.M. Bertinetto, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico*, «Metrica», I, 1978
- Bertinetto 1981 P.M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Firenze 1981
- Bettin 2006 G. Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, 2 voll., Istituto Veneto di Scienze, Venezia 2006
- Bianchi 1925 D. Bianchi, *Della "musicalità" considerata nella struttura del verso*, in «La Rassegna», IV, 33, 1925
- Bianchi 1999 N. Bianchi, *Presenze dantesche nella Liberata: la selva di Saron*, in «Studi tassiani», XLVII, 1999
- Bigi 1954 E. Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, in Id., *Dal Petrarca al Leopardi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954

- Blasucci 1962 L. Blasucci, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Ricciardi, Milano - Napoli 1969
- Blomme 1992 R. Blomme, *Osservazioni sulla similitudine nella Gerusalemme Liberata*, in *Forma e Parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, a c. di DJ. Dutschke, P.M. Forni et alii, Roma 1992
- Bordin 1997 M. Bordin, *Proposte per una nuova analisi metrica della Liberata (prosodia, ritmo, sintassi)*, in «Studi tassiani», 45, 1997
- Borsetto 1982 *Tra normalizzazione e sperimentazione: appunti sulla questione del verso*, in G. Baldassarri (a c. di), *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura italiana, I, 1982
- Bozzola 2003 S. Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, in Praloran 2003a
- Brugnolo 2007 F. Brugnolo, "Quel tempo della tua vita mortale". *Per la storia di una figura ritmica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, A cura degli allievi padovani, vol. II, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2007
- Cabani 1990a M.C. Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1990
- Cabani 1990b M.C. Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Nistri-Lischi, Pisa 1990
- Cabani 2003 M. C. Cabani, *L'ariostismo mediato della Gerusalemme Liberata*, «Stilistica e metrica italiana», 3, 2003
- Caretti 1970 L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1970
- Cavallo 1999 J. A. Cavallo, *Tasso's Armida and the Victory of Romance*, in *Renaissance Transactions*, a c. di V. Finucci, Duke University Press, Durham 1999

- Chiappelli 1957 F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Le Monnier, Firenze 1957
- Chiappelli 1981 F. Chiappelli, *Il conoscitore del caos: una vis abdita nel linguaggio tassesco*, Bulzoni, Roma 1981
- Chiappelli 1982 F. Chiappelli, commento a T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Rusconi, Milano 1982
- Colussi 2009 D. Colussi, *Costanti e varianti del Tasso lirico. Il manoscritto Chigiano L VIII 302*, Aracne, Padova 2009
- Contini 1970 G. Contini, *Innovazioni metriche tra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi 1838-69*, Torino, Einaudi, 1970
- Copello 2013 V. Copello, *Valori e funzioni delle similitudini nell'Orlando Furioso*, I libri di Emil, Milano 2013
- Cremante 1967 R. Cremante, *Nota sull'enjambement*, in «Lingua e stile», 2, 1967
- Cristiani 1979 A. Cristiani, *Dalla teoria alla prassi. La gravitas nell'esperienza lirica di Giovanni Della Casa*, «Lingua e stile», XIV, 1979
- Dal Bianco 2003 S. Dal Bianco, *La struttura ritmica del sonetto*, in Praloran 2003a
- Dal Bianco 2007 S. Dal Bianco, *L'endecasillabo del Furioso*, Pacini, Pisa 2007
- Daniele 2005 A. Daniele, *Canto XVI*, in Tomasi 2005
- De Robertis 1953 D. De Robertis, *Le "Stanze" o dell'ottava concertante*, in Id., *Studi*, Le Monnier, Firenze 1953

- De Sanctis 1890 F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Morano, Napoli 1890
- Della Terza 1979 D. Della Terza, *Tasso e Dante*, in Id., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Bulzoni, Roma 1979
- Devoto 1962 G. Devoto, *Tasso e la tradizione linguistica del Cinquecento*, in Id., *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze 1962
- Di Benedetto 1989 A. Di Benedetto, *Dalla prima alla seconda Gerusalemme*, in Id., *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Genesi, Torino 1989
- Di Girolamo 1976 C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976
- Erspamer 1982 F. Erspamer, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1982
- Facini 2013 L. Facini, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire. Lingua e stile della Pulcella d'Orléans*, ETS, Pisa 2013
- Falaschi 1994 G. Falaschi, *La favola di Rinaldo. Il codice fiabesco e la "Gerusalemme Liberata"*, Le Lettere, Firenze 1994
- Fasani 1992 R. Fasani, *La metrica della Divina Commedia e altri saggi di metrica italiana*, Longo, Ravenna 1992
- Ferretti 2009 F. Ferretti, *Sacra scrittura e riscrittura epica. Tasso, la Bibbia e la Gerusalemme Liberata*, in «Sotto il cielo delle scritture». *Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XII-XVI)*, a c. di C. Delcorno e G. Baffetti, Olsckhi, Firenze 2009
- Ferretti 2010 F. Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme Liberata*, Pacini, Pisa 2010
- Foltran 2005 D. Foltran, *Canto III*, in Tomasi 2005

- Fortini 1999 F. Fortini, *Dialoghi col Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999
- Fubini 1957 M. Fubini, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso. L'enjambement nella Gerusalemme Liberata*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1957
- Genot 1977 G. Genot, *I gran giochi del caso e della sorte. Saggio sulla topologia funzionale della Gerusalemme Liberata*, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, Université Paris X, Nanterre 1977
- Getto 1968 G. Getto, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Vallecchi, Firenze 1968
- Gigante 2003 C. Gigante, *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Salerno, Roma 2003
- Gigante 2007 C. Gigante, *Tasso*, Salerno, Roma 2007
- Gigante-Sberlati 2003 C. Gigante, F. Sberlati, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'Orlando Furioso e la Gerusalemme Liberata*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Malato, vol. XI, Salerno, Roma 2003
- Gigliucci 2005 R. Gigliucci, *Canto IX*, in Tomasi 2005
- Grosser 1992 H. Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, La Nuova Italia, Firenze 1992
- Grosser 2004 H. Grosser, *La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano*, Panini, Modena 2004
- Isella 1968 D. Isella, *L'officina della Notte e altri studi pariniani*, Ricciardi, Milano-Napoli 1968

- Jossa 2011 S. Jossa, *La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso*, in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzato e G. Pedullà, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Einaudi, Torino 2011
- Lepschy 1997 *Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Cinquecento*, Olschki, Firenze 1997
- Martelli 1984 M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura Italiana, III, Le forme del testo, I, Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984
- Martinelli 1983 A. Martinelli, *La demiurgia della scrittura poetica: Gerusalemme Liberata*, Olschki, Firenze 1983
- Mazzacurati 1977 C. Mazzacurati, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 1977
- Mengaldo 1999 P.V. Mengaldo, *Prefazione a Fortini* 1999
- Mengaldo 2001 P.V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001
- Mengaldo 2003 P.V. Mengaldo, *Presentazione a Praloran* 2003
- Menichetti 1993 A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993
- Molinari 1995 C. Molinari, commento a T. Tasso, *Lettere poetiche*, cit.
- Molteni 1985 M.L. Molteni, *I manoscritti N e Es<sub>3</sub> della 'Liberata'*, in «Studi di filologia italiana», XLIII, 1985
- Mortara Garavelli 1988 B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988

- Pastore Stocchi 2001 M. Pastore Stocchi, *Osservazioni retoriche sul "parlar disgiunto"*, in *Tasso, Tiziano e i pittori del "parlar disgiunto". Un laboratorio tra le arti sorelle*, Atti del convegno di Ferrara, 4-6 dicembre 1997, a c. di G. Venturi, "Schifanoia", 20/21 (2001)
- Patanè Ceccantini 1996 R. Patanè Ceccantini, *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando Furioso e nella Gerusalemme Liberata*, Quaderni italo-svizzeri, Losanna 1996
- Pazzaglia 1981 M. Pazzaglia, *Problemi d'una lettura ritmemica*, in «Metrica», II, 1981
- Pelosi 2009 A. Pelosi, *Il corpo de' pensieri. La versificazione dei "Canti" leopardiani*, Thèse doctorale, Université de Lausanne, 2009
- Picco 1996 G. Picco, *"Or s'indora ed or verdeggia". Il ritratto femminile dalla "Liberata" alla "Conquistata"*, Le Lettere, Firenze 1996
- Poma 2005 L. Poma, *Studi sul testo della Gerusalemme Liberata*, Clueb, Bologna 2005
- Pozzi 1974 G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Edizioni Universitarie, Friburgo 1974
- Praloran 1988 M. Praloran, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, in M. Praloran – M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Nistri-Lischi, Pisa 1988
- Praloran 1999 M. Praloran, *Tempo e spazio nell'Orlando Furioso*, Olschki, Firenze 1999
- Praloran 2000 M. Praloran, *Metrica e tecnica del verso*, in AA.VV., *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, atti del convegno di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), a c. di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino 2000

- Praloran 2003a *La metrica dei Fragmenta*, a c. di M. Praloran, Antenore, Roma-Padova 2003
- Praloran 2003b M. Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2003
- Praloran 2009 *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni, Roma 2009
- Praloran-Soldani 2003 M. Praloran - A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran 2003
- Raimondi 1980 E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980
- Raimondi 1994 E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994
- Robey 2006 D. Robey, *Rhythm and metre from the Liberata to the Conquistata*, in «The Italianist», II, 2006
- Ruggiero 2005 R. Ruggiero, «*Il ricco edificio*». *Arte allusiva nella Gerusalemme Liberata*, Olschki, Firenze 2005
- Russo 2010 E. Russo, *Tasso e i romanzi*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a c. di C. Gigante e G. Palumbo, Peter Lang, Berna 2010
- Sberlati 2001 F. Sberlati, *Il genere e la disputa*, Bulzoni, Roma 2001
- Scarpati 1995 C. Scarpati, *Geometrie petrarchesche*, in Id., *Tasso, i classici e i moderni*, Antenore, Padova 1995
- Scarpati 2005 C. Scarpati, *Tancredi e il limite della verisimiglianza*, in Id., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005
- Scianatico 1990 G. Scianatico, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme Liberata*, Marsilio, Venezia 1990

- Scotti 1995 E. Scotti, *Il problema testuale della Gerusalemme Liberata*, in «Italianistica», XXIV, 1995
- Selmi 1993 E. Selmi, *Il «mirabil mostro» del giardino di Armida fra «esemplarità» retorica ed esotismo americano*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993
- Soldani 1997 A. Soldani, «*Altre fiamme, altri nodi Amor promise*»: su alcuni usi delle metafore amorose nella *Liberata*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a c. di T. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato, Antenore, Padova 1997
- Soldani 1999 A. Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Pacini Fazzi, Lucca 1999
- Soldani 1999b A. Soldani, *Verso un classicismo moderno: metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», 1999
- Soldani 2003 A. Soldani, «*Altre fiamme, altri nodi Amor promise*»: su alcuni usi delle metafore amorose nella *Liberata*, in T. Matarrese, M. Praloran, P. Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, 1997
- Soldani 2005 A. Soldani, *Canto XVII*, in Tomasi 2005
- Soldani 2008 A. Soldani, recensione a Robey 2006, in «Stilistica e metrica italiana», 8, 2008
- Soldani 2009 A. Soldani, *La sintassi del sonetto: Petrarca e il Trecento minore*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009

- Soldani 2010 A. Soldani, *Forme della narrazione del Tasso epico*, in Id., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010
- Soldani 2013 A. Soldani, *Gli studi di metrica*, in *Marco Praloran 1955-2011. Lo stile di uno studioso. Atti del convegno, Università di Losanna, 8-9 settembre 2012*, a c. di S. Albonico e M. Pedroni, ETS, Pisa 2013
- Tomasi 2005 *Lecture della Liberata*, a c. di F. Tomasi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005
- Tomasi 2009 F. Tomasi, commento a T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Bur, Milano 2009
- Villa 1999 A. Villa, «*Molto egl'oprò co 'l senno e con la mano*». *Esempi di ricontestualizzazioni dantesche nella "Gerusalemme Liberata"*, in «*Lettere italiane*», 51, 1999
- Vitale 2007 M. Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico. La "Gerusalemme Liberata"*, 2 voll., LED, Milano 2007
- Zatti 1983 S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Il Saggiatore, Milano 1983
- Zatti 1996 S. Zatti, *Il linguaggio della dissimulazione nella Liberata*, in Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Bruno Mondadori, Milano 1996
- Zatti 2005 S. Zatti, *Canto I*, in Tomasi 2005

## Indice

<b>1. Analisi del ritmo dell'endecasillabo nella <i>Gerusalemme Liberata</i>: una premessa</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Quadro teorico e criteri di scansione</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Limiti di metodo</b>	<b>24</b>
<b>2. L'endecasillabo della <i>Gerusalemme Liberata</i></b>	<b>27</b>
<b>2.1. Statistiche dell'endecasillabo epico tassiano</b>	<b>27</b>
<b>2.2. Morfologia dell'endecasillabo della <i>Liberata</i>: analisi degli schemi ritmici</b>	<b>34</b>
2.2.1. <i>Endecasillabi di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (gruppo "g": 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>)</i>	34
2.2.2. <i>Endecasillabi di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo "e": 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)</i>	40
2.2.3. <i>Endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> (gruppo "c": 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)</i>	50
2.2.4. <i>Endecasillabi di 4-6 (gruppo "b": 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>)</i>	54
2.2.5. <i>Endecasillabi di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo "d": 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)</i>	59
2.2.6. <i>Endecasillabi 'giambici' (gruppo "a": 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)</i>	64
2.2.7. <i>Endecasillabi di 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (gruppo "f": 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)</i>	68
2.2.8. <i>Endecasillabi con ictus contigui (gruppo "i")</i>	70
<b>2.3. Le partizioni dell'endecasillabo</b>	<b>89</b>
2.3.1. <i>Endecasillabi tendenzialmente 'bipartiti'</i>	94
2.3.2. <i>Assenza di partizioni ritmico-sintattiche</i>	103
2.3.3. <i>Segmentazioni plurime</i>	106
2.3.4. <i>Enjambement e ricadute sul ritmo</i>	118
2.3.5. <i>L'"eleganza variata e severa" del verso tassiano</i>	143
<b>2.4. L'endecasillabo nell'ottava</b>	<b>146</b>
<b>2.4.1. Moduli ritmici dell'endecasillabo in relazione alle posizioni nell'ottava – lettura orizzontale</b>	<b>147</b>
2.4.1.1. <i>gruppo a – endecasillabi di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup></i>	150
2.4.1.2. <i>gruppo b – endecasillabi di 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup></i>	151
2.4.1.3. <i>gruppo c – endecasillabi di 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup></i>	152
2.4.1.4. <i>gruppo d – endecasillabi di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup></i>	152

2.4.1.5. gruppo e – endecasillabi di 3 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup>	153
2.4.1.6. gruppo f – endecasillabi di 1 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup>	155
2.4.1.7. gruppo f – endecasillabi di 4 <sup>a</sup> -7 <sup>a</sup>	156
2.4.1.8. endecasillabi con ictus ribattuti	156
<b>2.4.2. Moduli ritmici dell'endecasillabo in relazione alle posizioni nell'ottava – lettura verticale, per distici</b>	<b>166</b>
2.4.2.1. primo distico	166
2.4.2.2. secondo distico	170
2.4.2.3. terzo distico	176
2.4.2.4. distico baciato	182
2.4.2.5. la configurazione ritmica dell'ottava tassiana: prime conclusioni	190
<b>3. Endecasillabo e segmentazione dell'ottava</b>	<b>193</b>
3.1. partizione quadripartita 2+2+2+2	197
3.2. partizione 2+2+4	204
3.3. partizione 2+4+2	209
3.4. partizione 4+4	214
3.5. partizioni 4+2+2	223
3.6. ottave a sintassi continua, o monoperiodali	230
3.7. partizioni bipartite 6+2 e 2+6	237
3.8. partizioni dispari	243
3.9. ottave con 'smottamento'	250
3.10. ottave aperte: sovrainarcature	258
3.11. ottava e transizioni narrative	283
3.12. ancora sulla configurazione ritmica della stanza	297
<b>4. Prove d'analisi</b>	<b>303</b>
<b>4.1. Appunti sull'artificiosità nella <i>Liberata</i>: l'avvio del XVI canto (ottave 1-15)</b>	<b>303</b>
<b>4.2. Geometrie stilistiche nei discorsi diretti</b>	<b>324</b>
4.2.1.	326
4.2.2.	341

<b>Appendice</b>	<b>355</b>
<b>A – Quadri statistici</b>	<b>355</b>
<b>B – Esperimento di scansione (termini ‘a ictus opzionale’)</b>	<b>360</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>387</b>