

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

GUIDO BALDASSARRI, <i>Luigi Poma</i>	7-13	
SAGGI E STUDI		
GUGLIELMO BARUCCI, <i>Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico</i>	15-41	
VITTORIO CORSANO, <i>L'Amadigi «epico» di Bernardo Tasso</i>	43-74	
MISCELLANEA		
MONICA FEKETE, <i>Il duca, la maga e il poeta. Giardino reale e giardino letterario nella «Gerusalemme liberata»</i>	75-87	
SILVIA PIREDDU, <i>Lirica, pastorale ed etica di corte: «The Countesse of Pembroke's Iychurch» (1591), prima traduzione inglese dell'«Aminta»</i>	89-113	
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (1999) (a cura di LORENZO CARPANÉ)		115-185
NOTIZIARIO <i>Assegnazione del Premio Tasso 2003</i>	187-190	
SEGNALAZIONI	191-232	
ADDENDA ET CORRIGENDA		
FURTI CHE NON SON FURTI: IN MARGINE ALL'«OCCHIALE APPANNATO»	233-243	

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI*, *Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo

Direttore responsabile G. O. BRAVI - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



PREMIO TASSO 2004

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo
bandisce per l'anno 2004 un premio di € 1.500,00
da assegnarsi a uno studio critico o storico
o a un contributo linguistico e filologico
sulle figure e sulle opere di Bernardo e Torquato Tasso.

I contributi, cui si richiede carattere
di originalità e di rigore scientifico, e di essere inediti,
devono avere un'estensione non inferiore alle quindici
e non superiore alle trenta cartelle dattiloscritte
con battitura spazio due.

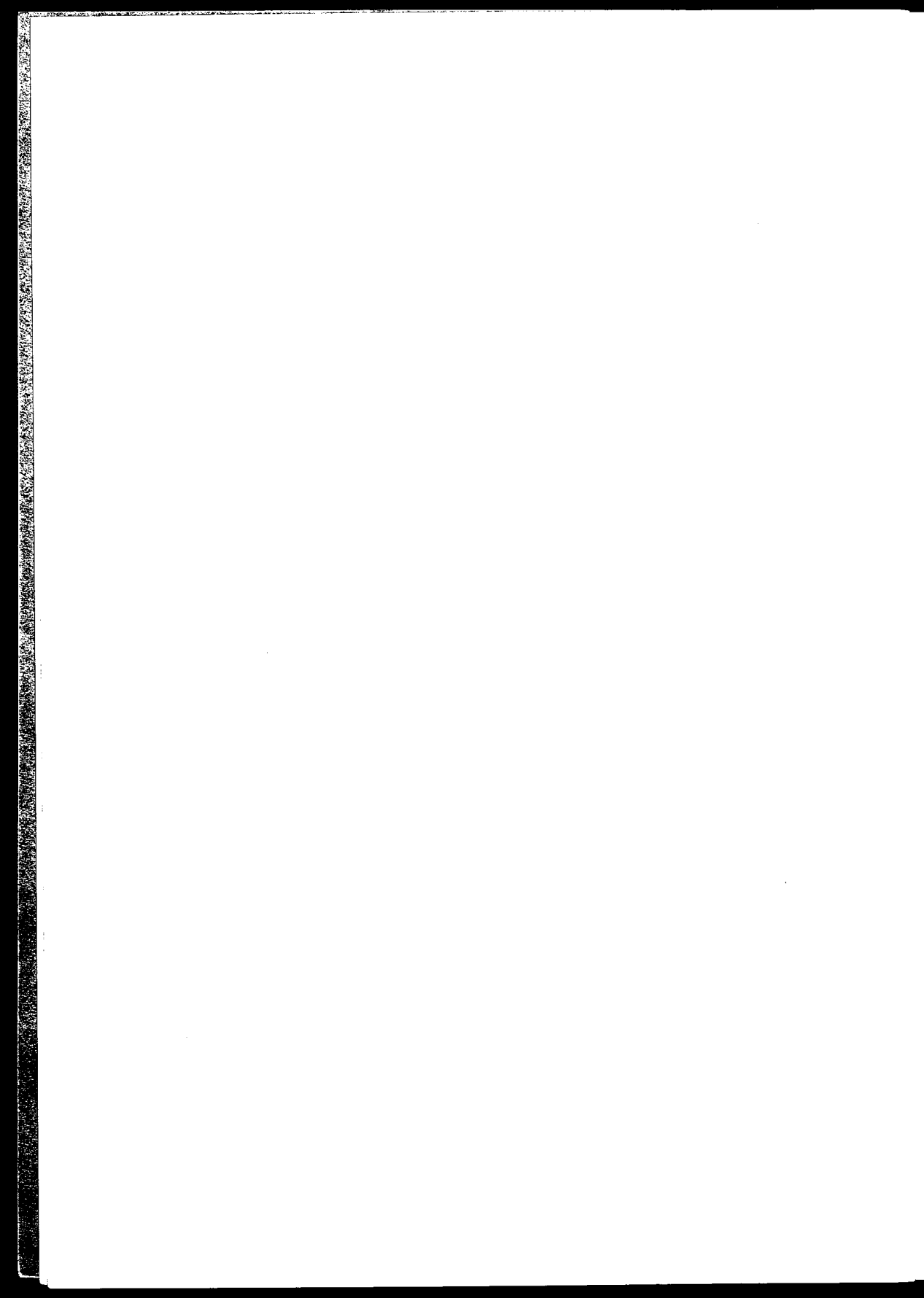
I dattiloscritti dei saggi, in quattro copie,
e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica)
vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”
presso la Civica Biblioteca di Bergamo
entro il 31 gennaio 2004.**

L'esito del premio sarà comunicato ai soli vincitori
e pubblicato per esteso sulla rivista “Studi Tassiani”.

* * *

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:
Centro di Studi Tassiani, presso Civica Biblioteca “A. Mai”
Piazza Vecchia, 15 - 24129 BERGAMO
Tel. 035.399.430/431



PREMESSA

Per una fortunata coincidenza, in questo numero della nostra rivista l'intera sezione dei *Saggi e Studi* è destinata a Bernardo Tasso. Che ciò sia dovuto all'esito del Premio Tasso 2003 è anche più significativo, a dimostrazione del rinnovato interesse, anche da parte di giovani studiosi, per un personaggio da molti punti di vista assai importante per gli equilibri complessivi del secolo, in virtù, si aggiunga, di una carriera assai lunga, che lo costrinse a confrontarsi con i mutamenti in atto, radicali, del sistema letterario del secolo, quasi in parallelo con le ben note vicende, più che complesse, della sua biografia e del suo «servizio» politico-cortigiano. A Torquato Tasso (che di quegli avvenimenti e anche di quelle incertezze, almeno per l'ultimo decennio della vita del padre, fu testimone attento e appassionato) è destinata invece la *Miscellanea*, che ospita due contributi attinenti a diverso titolo (ma con tangenze esse stesse assai significative) alla *Liberata* e all'*Aminta*. Seguono le consuete rubriche, di cui l'ultima, nel proporre un riesame dell'*Occhiale appannato* dell'Errico, mostra la persistenza dell'esempio del Tasso anche nelle polemiche «tarde» intorno alle pratiche compositive mariniane. Un numero assai equilibrato, dunque, l'ultimo alla cui confezione ebbe modo di contribuire Luigi Poma, scomparso sul finire dell'anno: che lascia un grande vuoto di competenze, e un rimpianto per le sue qualità scientifiche e umane che ci accompagnerà nel seguito del nostro lavoro.

S A G G I E S T U D I

SINTASSI E SPAZIO STROFICO NELLE ODI DI BERNARDO TASSO: LA CONTINUITÀ COME ELEMENTO CLASSICO

Nella fucina metrica cinquecentesca uno spazio significativo è occupato dalle odi di Bernardo Tasso, cinquantasette testi comparsi progressivamente nelle cinque edizioni che scandiscono la produzione lirica tassiana¹ per essere riuniti, infine, in un libro autonomo in occasione dell'ultima edizione con autore in vita (1560).

Le odi appartengono a tre principali tipologie metriche: brevi stanze di canzone², strofe pentastiche interconnesse³, strofe isolate pentastiche, esastiche, eptastiche; tale processo trasformativo in parte provoca, ma nel contempo è l'epifenomeno metrico di una complessiva ricerca di continuità versale, teorizzata da Bernardo come uno degli elementi caratterizzanti i testi classici «sciolti d'ogni obbligazione»⁴. Nella dedica degli *Hinni et ode* al Duca di Savoia (1560), per la prima volta Bernardo utilizza esplicitamente il termine «imitazione», non quanto al verso, considerato inimitabile⁵, bensì «nell'invenzione, nell'ordine e

¹ *Libro primo de gli Amori di Bernardo Tasso* (In Vinegia, da Sabio, 1531), *De gli Amori di Bernardo Tasso* (In Vinegia, da Sabio, 1534), *Libro terzo de gli Amori di Bernardo Tasso* (In Vinegia, Stagnino, 1537), *I tre libri de gli Amori di M. Bernardo Tasso. ai quali nuovamente dal proprio autore s'è aggiunto il quarto libro, per adietro non più stampato* (In Vinegia, Giolito, 1555), *Rime di Messer Bernardo Tasso. Divise in cinque libri nuovamente stampate* (In Vinegia, Giolito, 1560).

² I: abbAaCdDcC; VI: AbbAaccDD.

³ II: abacC bdbE; IV: abacC bdbE; XI: AbACC BdBEE; XIII: aBaCC bDbEE, a cui è da aggiungersi un quinto caso tratto dal ms. 1399 dell'Oliveriana (*Aure liete e felici*), XIV bis (così numerata secondo l'edizione B. Tasso, *Rime*, Torino, Res, 1995, a cura di D. CHIODO - V. MARTIGNONE da cui si cita): abAcC bdBeE.

⁴ Al tema della continuità si associava quello della libertà costruttiva, trattato nell'introduzione *Alla Signora Genevra Malatesta* del 1531 («antiqui boni poëti greci e latini, i quali sciolti d'ogni obbligazione, cominciavano e fornivano i loro poëmi com' a ciascun meglio pareva», e «secondo l'ampia licenza poetica entravano in qualunque materia»).

⁵ In polemica dunque con i criteri meccanicistici di riproduzione dell'esametro di Tolomei e della sua Accademia della Nuova Poesia, con un superamento quindi anche dei tentativi, propri della prima produzione tassiana, di ottenere attraverso allungamenti la superiore lunghezza dell'esametro rispetto all'endecasillabo (come è noto l'esametro oscilla tra le dodici e le diciassette sillabe), uno dei percorsi già calcati dai contemporanei, come Francesco Patrizi che, nei *Sostentamenti del nuovo verso eroico* premessi al poema *Eridano*, teorizza «un verso "lungo" di tredici sillabe, caratterizzato da sei tempi forti (e quindi, come l'esametro classico, da sei piedi), collocati sulle sillabe pari, in

nelle figure del parlare». Prescindendo qui dall'aspetto dei temi e della retorica, è dunque la strutturazione del testo e del periodo a permettere di rifarsi alla grande poesia classica, nell'esigenza di modellare lingua e stile in maniera tale da riprodurre il linguaggio dei generi latini presi come modello⁶. Fondamentale il ruolo assunto dalla continuità, nell'esigenza di evitare la coincidenza tra struttura metrica e unità sintattica, caratteristica per Bernardo di tutte le forme e i generi volgari, che produce un senso di prevedibilità e che lo aveva condotto a patrocinare inizialmente l'adozione dello sciolto per il poema⁷ e a ricercare nelle egloghe una testura innovativa, nella quale (come dichiara nella dedica al Sanseverino del 1534), sebbene si sia ancora lontani dall'esametro che «ove e quando gli piace fornisce il suo cominciato viaggio», «la fine della sentenza alla fine della rima non obedisce», mentre la terza rima «mal nostro grado duo o tre passi più oltre che mestieri non ci sarebbe di camminare ci trasporta» e «per niente sul secondo verso posarsi non oserebbe, et oltre il terzo varcare non altrimenti gli sarebbe mortale che a Remo fosse il saltar le mura di Roma». Rilevante la somiglianza con la contestazione mossa da Tolomei alla terza rima⁸,

modo tuttavia che gli *ictus* principali cadano sulla 4^a, 8^a, e 12^a sillaba»; un metodo affine a quello applicato nella tragedia *Dido in Cartagine* da Alessandro de' Pazzi per riprodurre il senario giambico con un verso lungo di dodici o tredici sillabe. Cfr. F. BAUSI - M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le lettere, 1993, pp. 155, 170. Del Patrizi parla diffusamente G. ARBIZONI, *Esperimenti di metrica eroica tra Cinque e Seicento*, in «Il contesto», III (1977), pp. 183-207, e specie 193-196.

⁶ Già G. Carducci (*Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1963, pp. 1387-1459, e specie 1402), aveva sussunto i tratti delle odi in «le comparazioni protrate e accresciute, i sensi saputi condurre lunghi oltre le clausole per parecchie strofi, le digressioni in qualche favola opportuna senza più tornare in materia», individuando i tratti formali delle odi nella ricerca di libertà costruttiva.

⁷ Così Bernardo sul metro per il romanzo quando ancora propendeva per lo sciolto, in *Lettere di M. Bernardo Tasso accresciute, corrette e illustrate*, I-II, a cura di A. F. SEGHEZZI, III, a cura di P. A. SERASSI, Padova, Comino, 1733-1751, vol. I, p. 198: «delle tre qualità che all'eroico si convengono, cioè gravità, continuazione e licenza, la stanza ne sia totalmente privata; né possa il poeta, avendo di due in due versi a rispondere alla rima, esser grave, impedito dalla vicinità della rima, la qual piuttosto causa dolcezza, che gravità; né possa a sua voglia, come Virgilio, Omero e gli altri buoni scrittori hanno fatto, con la clausola or lunga, or breve, come meglio gli torna comodo, andar vagando; anzi gli sia necessario (se possibil fusse) di due in due versi la sentenza terminare; né possa medesimamente, il suo cominciato viaggio continuando, quanto l'aggrada camminare, anzi gli sia necessario d'otto in otto versi, a guida d'affaticato pellegrino, riposarsi». Cfr. I. BALDELLI, s.v. *Terzina*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1974, vol. V, pp. 588-589, in particolare al riguardo degli studi di Lusio sulla coincidenza fra periodo e terza, sebbene, almeno in parte, ridimensionati da più recenti osservazioni.

⁸ «Non quella rima di terzo in terzo verso, arreca con sé grande incommodità, imperoché sempre par che richieda nel fin del terzetto il sentimento finito, e ove non finisce, se non si sospende con molto giudizio, il poema ne diviene aspero» (C. TOLOMEI, *Lettere*, Venezia, Giolito, 1542, pp. 87-92).

dal Trissino alla terzina stessa e all'ottava⁹, e dall'Alamanni¹⁰, ossia dagli intellettuali più impegnati nel recupero di forme classiche.

Il rapporto tra i suoi esperimenti e la grande poesia latina, rispetto a quella volgare¹¹ «più dilettevole» e superiore per «pienezza di spirito e vivacità», riemerge in una lettera a Girolamo della Rovere (26 ottobre 1553) in cui il Tasso chiarisce che il suo essere oraziano, impossibile nell'aspetto metrico a causa della lingua italiana irriducibile a una scansione quantitativa¹², è definibile piuttosto rispetto alle altre «parti dell'artificio», così esemplificate: «Io passo talora con la clausola lunga d'una stanza nell'altra; talora la faccio breve, come meglio mi pare; faccio talora il costruito pieno d'una lucida oscurità, come fa ancor Orazio: alle volte esco della materia principciata con la digressione e poi ritorno; alle volte finisco nella digressione ad imitazione de' buoni poeti lirici». Evidente è dunque come la libertà analogica-costruttiva tipica della poesia classica¹³ si allacci alla continuità metrico-sintattica da raggiungersi attraverso sintassi estesa ed *enjambement* (clausola), che assumerebbe dunque un valore ulteriore e diverso rispetto alla ricerca di *gravitas*¹⁴ che le era

⁹ «Perciò che non mi pareno atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenze dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si conviene sempre avere relazione da dui versi a dui versi, o ver da tre a tre, o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni» (G. G. TRISSINO, *La Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, (II, pp. 47-48).

¹⁰ In questo caso la critica è piuttosto concentrata sul tema contiguo della rima che «sforza di tanti in tanti versi (secondo che porton le rime) a finir la sentenza, e mena il poeta sempre per una certa uniformità, che al più torna in fastidio, e lo restringe in certi prescritti termini, ove la varietà, e la gravità (principali parti del tutto) sono tolte via» (L. ALAMANNI, *Opere toscane*, Firenze, Giunta, 1532, e Venezia, da Sabio, 1533, c. 3R).

¹¹ «Io camino signor mio alcuna volta per questi sentieri de la poesia, da l'orme de' Greci, e da Latini scrittori segnati, i quali al mio giudicio mi paiono più belli, e più vaghi di quelli, per li quali a gli antichi toscani è piaciuto di camminare» (*Delle lettere di M. Bernardo Tasso, secondo volume. Nuovamente posto in luce, con gli argomenti per ciascuna lettera, e con la tavola*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, II, p. 115).

¹² «Vi mando li tre ultimi di molti sonetti, ch'io ho fatti per l'eccellenza di Madama, e tre ode a la Horatiana; a la Horatiana dico non quanto a numeri del verso, perché questa lingua non lo supporta, ma quanto a le altre parti de l'artificio» (*ibid.*).

¹³ Così la non corrispondenza tra scansione strofica e materia ritorna ancora in una lettera a Vincenzo Laureo (6 settembre 1553): «il Lirico cominciata la materia principale, che s'ha proposta di trattare, e uscendo poi con la digressione, a le volte ritorna ne la materia principciata, a le volte finisce il suo poema ne la digressione; il che si vede in Pindaro, et in Horatio in moltissimi lochi» (*ivi*, p. 112).

¹⁴ Una rassegna sull'uso dell'*enjambement* e del «discorso lungo» nel Cinquecento come parte integrante dello stile grave e sulle posizioni dei critici contemporanei contempla: E. TUROLLA, *Dittologia e «enjambement» nell'elaborazione dell'«Orlando Furioso»*, in «Lettere Italiane», X (1958), 1, pp. 1-20, e specie 10 ss; M. FUBINI, *L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, in *Id.*, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1971², pp. 256-270; R. CREMANTE,

riconosciuta dalla teoria contemporanea, per ricoprire una funzione di elemento classico¹⁵.

Per meglio comprendere la conquista dello spazio versale e strutturale nelle odi da parte di Bernardo è fondamentale partire dal rapporto tra metro e sintassi nei suoi testi petrarchistici, in particolare sonetti e canzoni. Queste mostrano una costante fedeltà alla scansione strutturale, specie per i nuclei più evidenti come i piedi, il distico baciato finale, alcune cesure interne. Analizzando le due canzoni del quarto libro (*Donna gentil, tant'è il favor che piove*, XIII, e *Donna real de le cui lodi il mondo*, LXI) e l'unica canzone del quinto libro *Dunque così per tempo alma gentile*, CLXXXV, si osserva che nelle nove stanze di *Donna gentil* la ripartizione tra fronte e sirima è strettamente rispettata¹⁶; nelle otto di *Donna real*, la meno rispettosa, si ha in sei casi (eccetto III, V) l'inizio di una nuova proposizione, anche se in soli due casi (VI e VIII) si ha la rigida opposizione logico-tematica vista per *Donna gentil*; nelle sette di *Dunque così per tempo*, infine, in quattro casi si ha una sovrapposizione tra disgiuntive e struttura strofica, in una si ha principale nella fronte e secondaria nella sirima, in due si hanno coordinate con lo stesso soggetto. Nei piedi, ancora più rigorosa è la ripartizione, sicché quasi sempre il primo verso del secondo piede vede in prima posizione una congiunzione o il pronome relativo o, nel caso di subordinata implicita, il verbo, oppure, nel caso di coordinate, i due piedi si mostrano sempre radicalmente distinti. Allo stesso modo il distico baciato finale si segnala per una insistita unitarietà e autonomia sintattica: sette casi su nove per *Donna gentil*, sei su otto per *Donna real*, cinque su sette in *Dunque così per*

Nota sull'«enjambement», in «Lingua e stile», CXIII (1967), pp. 377-391; E. TADDEO, «Enjambement» e periodo lungo, in ID., *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo 500*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 233-237; A. CRISTIANI, *Dalla teoria alla prassi. La «gravitas» nell'esperienza lirica di G. Della Casa*, in «Lingua e stile», XIV (1979), 1, pp. 81-106; B. SPAGGIARI, *L'«enjambement» di Bernardo Tasso*, in «Studi di Filologia Italiana», LII (1994), pp. 111-139; D. CHIODO, rec. a B. SPAGGIARI, art. cit., in «Studi Tassiani», XLIII (1995), pp. 135-140; A. SOLDANI, *Saggio di un'analisi della «Liberata»: l'ordine delle parole*, in «Studi Tassiani», XLIII (1995), pp. 31-91; A. AFRIBO, «Il senso che sta largamente sospeso». *Appunti su Tasso e la «gravitas» nel Cinquecento*, in «Studi Tassiani», IV (1996), pp. 73-109; ID., «Si compiacenza più nella gravità». *Note sulla lirica di Giovanni Della Casa*, in «La parola del testo», II (1998), 2, pp. 309-348; ID., *Gravità e piacevolezza dal Bambo al Tasso. Appunti da una «querelle»*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, II, Firenze, Olschki, 1999, pp. 411-430; A. SOLDANI, *Verso un classicismo «moderno»: metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III (1999), 2, pp. 279-344; A. AFRIBO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

¹⁵ Si veda al riguardo D. CHIODO, rec. cit., p. 139, che ricorda come l'«enjambement» fosse «un efficace mezzo per rompere i vincoli strutturali del verso e della strofe» e «utile a conferire una più armonica fluidità al dettato poetico, a sciogliere il pensiero «chiuso» dalla rima».

¹⁶ Due casi di disgiuntive, due con opposizione tra secondaria nella fronte e principale nella sirima, tre con principale nella fronte e secondaria nella sirima, due con giustapposizione di coordinate dipendenti dallo stesso soggetto.

*tempo*¹⁷. D'altronde si può notare la tendenza a fare cadere il passaggio tra periodi in corrispondenza di talune posizioni rimiche: ad esempio, in *Donna gentil*, su schema ABCCBA aDEeDFF, in corrispondenza del distico Ee si ha in cinque casi una subordinata (una disgiuntiva o una comparativa), e in altri due una coordinata.

Ancora più ferreo è nel sonetto il rispetto della ripartizione tra ottetti e sestetti, con una bipartizione sintattico-tematica nitida e a sua volta scandita nei quartetti e le terzine¹⁸. Due casi tratti dal quinto libro (sonn. I e II) saranno esemplificativi, indicando come la testura logica dei due sonetti sia a tal punto dicotomica da scindere i quartetti in distici.

O puro, o dolce, o fiumicel d'argento,
Più ricco assai ch'Ermo, Pattolo o Tago,
Che vai al tuo camin lucente e vago
Fra le sponde di gemme a passo lento,
O primo onor del liquido elemento,
Conserva integra quella bella imago,
Di cui non pur quest'occhi infermi appago,
Ma pasco di dolce'asca il mio tormento.
Qualora in te si specchia, e ne le chiare
E lucide onde tue si lava il volto
Coi ch'arder potrebbe orsi e serpenti,
Ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto
Condensa i liquor tuoi caldi et ardenti,
Per non portar tanta ricchezza al mare.

Cresca felice a lunga vita e lieta
Il fortunato e nuovo parto eletto,
Cui miri sempre con ridente aspetto
Ogni stella benigna, ogni pianeta,
E del bel corso suo giunto a la meta
Per un calle di gioia e di diletto
S'inalzi, quasi agricoltore perfetto,
U' del ben sparso seme il frutto mieta.
Tenera verga di sì nobil pianta
Come 'l sol veggia da l'Idaspe a Tile,
De le cui lodi ognor la fama canta,
Cresca il tuo tronco a l'arbor suo simile,
Sì che ne l'ombra sua soave e santa
Posar si possa ogni spirito gentile.

Le odi appaiono invece un percorso di autonomizzazione dalla struttura. In tale campo modello è Orazio, le cui strutture strofiche¹⁹, se scandiscono tendenzialmente una corrispondenza metro-sintassi (come nella serratissima I 10)²⁰, presentano per lo più, tuttavia, una maggiore duttilità, talora facendo coincide-

¹⁷ Peraltro, anche nei casi in cui il distico è in rapporto di continuità con il resto della strofa, si ha sempre una fedele osservanza della dimensione versale, evitando così qualsiasi eventuale effetto di disarticolazione della struttura.

¹⁸ N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 59 ss.

¹⁹ Ossia sistema alcaico, sistema asclepiadeo secondo, sistema asclepiadeo terzo, sistema asclepiadeo quarto, sistema asclepiadeo quinto, saffico minore.

²⁰ «Mercuri, facunde nepos Atlantis, / qui feros cultus hominum recentum / voce formasti catus et decorae / more palaestrae, // te canam, magni Iovis et decorum / nuntium curvaeque lyrae parentem, / callidum quidquid placuit iocosum / condere furto. // Te, boves olim misi reddidisses / per dolum amotas, puerum minaci / voce dum terret, viduus pharetra / risit Apollo. // Quin et Atridas duce te superbos / Ilio dives Priamus relicto / Thessalosque ignis et iniqua Troiae / castra fefellit. // Tu pius laetis animas reponis / sedibus virgaque levem coerces / aurea turbam, superis deorum / gratus et imis».

re il primo verso della strofa con una congiunzione o pronome, talora invece valicando totalmente la misura della strofa senza farne un elemento di scansione strutturale, come in I 5²¹.

Così, nel corso della sua evoluzione poetica, Bernardo disegna una progressiva autonomia dai confini della strofa. Infatti nel testo con schema più espressamente riconducibile alla canzone, ossia I, *A l'Aurora*, si incontra una rigida mononuclearità per cui ogni singola stanza introduce un nuovo e ben distinto nucleo tematico²²; la stessa ripartizione interna a questo embrione di stanza si riflette sulla scansione sintattica, sicché i quattro versi *abbA*, una fronte larvale, in nove casi su dieci risultano occupati dalla principale²³, così come il distico finale è caratterizzato in otto stanze da un passo bimembre²⁴. Tuttavia già nelle due odi che le si affiancavano nel primo libro, ossia *Per li tre abati Cornelii* e *A Diana*, contraddistinte da strofe rispettivamente pentastiche ed eptastiche, assistiamo a un pur timido tentativo di svincolarsi dai rigidi confini delle strofe. Se ciò è certo conseguenza della ridotta misura strofica, ancora in *Per li tre abati Cornelii* quasi tutte le quindici strofe sono sintatticamente e logicamente autonome, cesellando dei microtesti che in cinque versi (di cui quattro settenari) contengono almeno una secondaria²⁵.

²¹ «Quis multa gracilis te puer in rosa / perfusus liquidis urget odoribus / grato, Pyrrha, sub antro? / cui flavam religas comam, // simplex munditiis? heu quotiens fidem / mutatosque deos flebit et aspera / nigris aequora ventis / emirabitur insolens, // qui nunc te fruitur credulus aurea, / qui semper vacuam, semper amabilem / sperat, nescius aureae / fallacis. Miseri, quibus // intempta nites. Me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo».

²² Si citano per esemplificazione le prime tre stanze: «Ecco che 'n oriente / Incomincia a mostrarsi / Co' capei d'oro sparsi / La madre di Memnon chiara e lucente, / E già nel cielo spenta / L'accese faci, il mattutino raggio / Co' begli occhi n'adduce / Facendo a l'ombre oltraggio / Al sovrano pianeta apre il viaggio. // Vieni, candida Aurora, / E di pura rugiada / Questa e quella contrada / Rinfresca, e fa' tra noi dolce dimora; / O Dea cui 'l mondo onora, / Che porti teco ne la fronte il giorno / E 'l ciel bianco e vermiglio / Fai col sereno tuo tranquillo ciglio, / Vedi che d'ogni intorno / Onorano i mortali il tuo ritorno. // A te amaranti e rose / Et amomo odorato / Con spirar dolce e grato / Portano l'aure lievi et amorse; / Le sorelle dogliose / Ti salutano con lor soave canto / Tra' più frondosi rami, / E par ch'ognuna ti disiri e chiami / Acciò che 'l lume santo / Tolga a la terra il tenebroso manto».

²³ Nelle stanze 1, 2, 3, 6, 7, 9 subentra una coordinata con cambio di soggetto, nelle stanze 4 e 10 una secondaria, nella stanza 5 un'incidentale seguita da una secondaria. Unica eccezione l'ottava strofe, in cui il periodo trapassa grazie all'*enjambement* nel quinto verso riproducendo uno scarso rispetto alla struttura strofica.

²⁴ In netta prevalenza costituito da una coordinata (stanze 4, 6, 7, 8, 9), altrimenti da secondarie fortemente enucleabili come una finale (stanza 3), una relativa (stanza 10), o comunque dalla principale (stanza 2).

²⁵ «Cada dal puro cielo / Vaga pioggia di fiori / Sovra 'l candido velo / De la dotta Talia, / Mentre cantando fa dolce armonia; // I suoi soavi errori / Fermino l'aure, e intente / Odano i sacri onori / Dei tre Corneli, e i nomi / Che dal tempo non fien vinti né domi. // Qual raggio più lucente / In umano intelletto, / O di valor più ardente, / L'alto Motor ma' infuse / Di quel che 'n questi tre largo richiuse?» (II, 1-15).

Sono solo tre i casi in cui la strofe non contempla una principale con un nuovo soggetto; nella quinta si ha una coordinata alla principale con identità di soggetto logico ma cambio di soggetto grammaticale; nella dodicesima si ha una lunga invocazione a Venezia che culmina nel primo verso della stanza successiva con il verbo della principale; nella quindicesima e ultima si ha una consecutiva giustapposta a una principale dotata di per sé di senso totalmente compiuto. Nel complesso tuttavia le stanze restano delle monadi fortemente definite, con una struttura sintattica autoreferenziale e rispettosa della ripartizione strofica anche quando abbracci due strofe.

In *A Diana* invece il flusso del periodo acquista libertà. Indubbiamente le stanze si presentano ancora come strutture monolitiche, con una ripartizione interna vincolante per cui ogni stanza si suddivide in una terzina AbA e una quartina costituita da una coppia di versi baciati bbcC, un vincolo persino più invalicabile della stessa distinzione strofica. Assistiamo però per la prima volta a un caso di continuità di soggetto, non solo logico ma grammaticale, tra due strofe, la cui cesura è segnata dalla congiunzione *ind*²⁶. Allo stesso modo la quinta e la sesta stanza sono unite da un rapporto di coordinazione tra secondarie che, sebbene più mobile di quello tra principali, resta comunque ancorato alla dimensione strofica per la presenza riduplicata del *come* al primo verso della seconda strofa, efficace razionalizzatore della sintassi²⁷. Così, sia pure con maggiore complessità ipotattica, un ulteriore blocco continuo si estende su nona, decima e undicesima stanza, in cui però l'intera decima stanza è un amplissimo inciso quasi estrapolabile tra principale e finale²⁸.

Per quanto riguarda invece la ripartizione interna alla stanza, in indici delle tredici stanze il passaggio dalla terzina alla quartina comporta una soluzione nella sintassi con l'introduzione di una coordinata, emersione del paralle-

²⁶ «[...] E d'umor dolce e grato / L'erbette in ciascun lato / Umida nutri, e rendi / Fecondo ovunque i tuoi bei raggi estendi. // Indi contempli de' felici amanti / I cari furti, e senti / Lodar le donne lor con dolci canti / E le doglie e i lamenti / Odi de' più dolenti» (III, 18-26).

²⁷ «Vedi il tuo Endimion sovra 'l suo colle / Che 'l ciel mirando fiso / Chiama 'l tuo nome col bel volto molle, / E sopra 'l sasso assiso / Canta come conquiso / Fu da la tua beltate / Senza trovar un tempo in te pietate. // Come, custode poi del bianco armento, / Vincendo tanta asprezza / Ti punse 'l cor d'amoroso tormento, / Onde di sua bellezza / Ti prese tal vaghezza / Che spesso per diletto / Li baciavi dormendo il volto e 'l petto» (III, 29-42).

²⁸ «De le vergini caste gli alti gridi / Odi, sacra Lucina, / Che lungo i verdi e dilettoni lidi / Infino a la marina / De la città reina / Del Po, preganti ognora / Per lei ch'ognuna reverente adora, // Per lei che 'l chiaro Rodano e Garona, / Il Ligeri e la Senna / Onorano, di cui scrive e ragiona / Ogni lingua, ogni penna, / Onde la fama impenna / L'ali, et alzando il volo / Porta il suo nome a l'uno e a l'altro polo // Acciò ch'al parto fortunato lieta / Porga l'amica mano / Che 'l gravoso dolor scaccia et acqueta; / Non consentir che 'n vano / Ti preghi l'Oceano / con le Ninfe nutrici / Ch'al nascer di costei fur sì felici» (III, 56-77).

lismo sottostante²⁹; peraltro i due casi discordanti ricorrono nella nona e decima stanza, ossia là dove si è visto che la sintassi travalicava la misura strofica, a confermare la ricerca di una continuità su tutti i livelli³⁰.

Fino a qui Bernardo risponde sostanzialmente al principio dei «punti» di cui il Muzio costituisce il più celebre campione con la difesa di una rigorosa corrispondenza tra scansioni metriche del testo e sintassi³¹ e che nel Gibaldi trovava un'esemplificazione per quanto concerne la poesia latina³²; già tuttavia nell'edizione del 1534 incontriamo alcuni tratti che disarticolano in maniera definitiva l'ode come sequenza di strofe. Persistono delle strutture marcate, sicché il cambio di strofe corrisponde a un cambio tra coordinate o tra sovraordinata e subordinata, con spesso la stessa prima posizione del primo verso occupata dalla congiunzione o avverbio che instaura la correlazione³³. Nel contempo tuttavia la sintassi si complica ed estende ad abbracciare frequentemente una misura di tre stanze. In alcuni casi persiste la netta sovrapposibilità di stanze e sintassi, con

²⁹ Con coordinata con cambio di soggetto (st. 1, 8, 13), con una coordinata alla principale senza cambio di soggetto (st. 3, 7, 12), con una coordinata alla secondaria (st. 4, 5), introduzione di subordinata (st. 2, 6)

³⁰ Nella nona con l'ampio giro di una relativa il cui pronome *che*, posto al terzo verso, viene adempiuto tre versi dopo dal *preganti*, erodendo dunque la compattezza della struttura; il secondo caso è superato dall'*enjambement* «di cui scrive e ragiona / ogni lingua, ogni penna», anche se in realtà la doppia dittologia ne attenua l'efficacia disarticolatrice. Nell'ultima stanza, invece, la finale che costituisce un'infrazione all'autonomia delle stanze si esaurisce nella terzina seguente, cedendo nella quartina a una coordinata alla principale, interrompendo dunque recisamente la unitarietà della stanza, confermandone la cogenza della struttura.

³¹ G. MUZIO, *Dell'arte poetica*, in *Trattati di poetica e retorica*, op. cit., II, pp. 163-209, vv. 372-376: «La catena di Dante ognuno intende, / Che leggiadra non è se non fa punto / Con la terza sua rima, e che 'l sonetto / Di quattro in quattro e di tre in tre vien chiuso / Di chi che sia che ponga mano a penna», e 509-525: «E veramente dee scrittor gentile / Aver gran cura a far che si distingua / Sempre la sua canzon con punti eguali / Di stanza in stanza. [...] / Non si riman però che non s'accoppi / La rima al canto; e per comune avviso / La scrittura cui 'l canto s'accompagna / Non dee lasciar la compagnia del canto / [...] e non conviensi / Che 'l canto cessi e la sentenza corra».

³² G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei Romanzi*, in *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973, p. 108: «al vero riposo bisogna che vi siano due rime, le quali chiamino le seguenti tale, ch'a due a due si giungano per la continuazione della stanza in quella istessa guisa che fanno i Latini i loro elegghi, od Orazio gli Epodi suoi». Si noti il richiamo, per l'appunto, ai soli epodi, a differenza delle odi impostati sempre - a parte *E. 17* monostico - su chiave binaria, benché poi, per quanto rari, vi siano casi in cui la scansione binaria non viene interamente rispettata. Peraltro la dimensione binaria nella poesia del distico elegiaco veniva rigorosamente rispettata anche dai neolatini, si pensi ad autori come Cotta, Navagero, Molza.

³³ «*Non sempre* il cielo irato / Nasconde il bel sereno, / Né 'l mar d'Adria turbato / Ognora alzando l'onde / Percuote l'alte et arenose sponde; // *Non sempre* Appennin pieno / Di fredde nevi e bianche / Mostra l'orrido seno, / *Ma talor* diletto / Vagheggia il sol col crin verde e frondoso; // *Talor* pace [...] // *Ma* voi nel settim'anno» (IV, 1-16).

le congiunzioni a scandire con evidenza l'articolarsi della frase³⁴ e la tendenza a connettere da un punto di vista logico-grammaticale il primo verso, occupato dalla principale, e l'ultimo che lo integra³⁵, mentre lo spazio interno viene occupato da versi che forniscono immagini o scene autonome. Nella stessa ode si hanno però casi in cui si avverte meno la segmentazione apportata dalla misura strofica con un più libero articolarsi e disporsi delle subordinate, senza inversioni e, a prescindere da quella iniziale, di secondarie di secondo grado (*che [...] piaga mi fan e poi ch'ogni pianto è vano*), ramificazioni³⁶.

La struttura della frase spesso viene impostata su parallelismi progressivi e inclusivi, come in XXXI, 1-20. In questo caso infatti si hanno tre relative dipendenti da *pianeta almo e maggiore*, le due estreme con la stessa identica struttura *senza la cui + sarebbe*, la seconda delle quali che poi si allarga a una consecutiva, quella centrale invece che genera al suo interno una similitudine, impostata sul parallelismo suscitato da *nascon/nasce*³⁷.

Altrove però la scansione si fa meno rigida, più occultata, sia pur sempre in una chiara rispondenza con la struttura strofica e in un'insistita serie binaria ripetuta per tutti gli elementi logici (*selse; fermatilodi; aprilapporti; sgombralingombra*); l'effetto è indubbiamente quello di una maggior linearità rispondente a una tecnica giustappositiva, con attenuazione dell'architettonicità.

³⁴ «*Serenate la fronte, / Omai chiudendo il varco / Al lagrimoso fonte, / E più tosto cantate / Per farlo conto a la futura etate, / Com'ei l'umano incarco / Sprezzando, di valore / Più che di ferri carco, / Con l'armi e col consiglio / Ruppe al gran re de' Franchi il fero ciglio, / Onde d'eterno onore / S'ornò l'altera chioma, / Sì che del suo splendore / Vivranno i chiari raggi / Mentre avran erbe i prati e fronde i faggi*» (IV, 31-45).

³⁵ «*Assai abbiamo scorto il Signor nostro, / Coronato d'onore / E d'onesto sudore / Più che di perle o d'ostro, / Lieto et altier coi prigionieri inante / Tornar vittorioso e trionfante: // Or mi giova ov'un pin le piagge adombra, / O dove il caso reo / La moglie di Tereo / Piagne in qualche fresc'ombra, / Alternar con la cetra e con la voce / Il suo fatto più d'altro empio et atroce*» (XVII, 49-60).

³⁶ «*Pon omai fine al pianto, a le querele, / Che così da lontano / Piaga mi fan ne l'alma empia e crudele, / Poi ch'ogni pianto è vano / Sin che venga di Dio l'amica mano // Che riconduca al desiato porto / Questa mia navicella, / Sospinta per camin dubbioso e torto / Da l'orrida procella / De la nimica mia contraria stella*».

³⁷ «*O gran signor di Delo, / Pianeta almo e maggiore, / Senza la cui beltà sarebbe il cielo / Quasi rio senza umore / O prato senza erbetta e senza fiore, // Onde, come da pura / Fonte che si derivi / D'alto e che serpa per la gran pianura / Nascon ruscelli e rivi / Che van fra l'erbe mormoranti e vivi, // Nasce la luce e 'l raggio / Che fan chiare e lucenti / Le stelle andar la notte al suo viaggio, / E co' begli occhi algenti / Mirar la Luna le mondane genti, // Senza la cui vaghezza, / Quasi lume già spento, / Sarebbe priva de la sua bellezza, / Del solito ornamento, / Ogni sfera del Cielo, ogni elemento, // Tal ch'una notte negra / Coprirebbe le stelle*» (XXXI, 1-21).

Febo, *se* ne l'ombre
 Selve di Cinzio sei,
Se in Delfo, o ne le fresche e dilette
 Tempe, dov'è colei
 Di cui sospiri ancora i fati rei,

Fermati, e 'l nostro canto
Odi cortese e grato,
 Volgendo gli occhi ove la ricca Manto,
 Lieta più de l'usato,
 Cesar onora col suo Mincio a lato.

Non sei tu il primo lume
 Del cielo e 'l più lucente,
Che volando per l'aria senza piume
 Col tuo bel carro ardente
Apri a' mortali il lucido oriente

E loro *apporti* il die,
 Che co' begli occhi *sgombra*
 Ricercando del ciel tutte le vie
 Dagli alti monti l'ombra
 E di novella luce il mondo *ingombra?*

IX, 16-35

Allo stesso modo si assiste a un impianto di parallelismi che sortiscono addirittura l'effetto di disequilibrare la disposizione, come in XXI, 1-21, in cui la coordinazione tetrastica (*tiene e terrà/falardelrende*) in realtà si polarizza sui due ornamenti topici della bellezza femminile (*lume de' begli occhi/viso angelico*) disposti, per l'appunto, a formare un'architettura chiastica rispetto alle relative, isolando il 'tiene e terrà' e valicando la dimensione strofica³⁸.

Ancor più fluida si presenta la *Loda de la vita pastorale*, come in questo nucleo in cui il periodo si snoda lungo più strofe, attraverso una coordinata quadrimembre (*surgete, spogliate, fate, maritate*) anticipata da una temporale trimembre (*esce, lagna, veste*) e seguita da una relativa sovraordinata a due proposizioni implicite (*appoggiate, vestendosi*)

³⁸ «Ivi vedrai colei / *Che tiene e terrà* sempre in mano il freno / Di tutti i tristi o lieti pensier miei, / *Che fa* l'aere sereno / E di rose e di fior lieto il terreno // Col lume de' begli occhi, / *E* con quel viso angelico, che pare / Ostro su neve che 'n bel colle fiocchi, / *Arde* d'amore il mare / *E rende* l'onde sue tranquille e chiare» (XXV, 11-20).

Ma voi, tosto che l'anno
Esce col sole dal Monton celeste,
E che del fero inganno
Progne con voci meste
si lagna, e d'allegrezza il dì si veste,

A l'apparir del giorno
Surgete lieti a salutar l'Aurora,
E 'l bel prato d'intorno
Spogliate ad ora ad ora
Del vario fior che 'l suo bel grembo onora;

E 'nghirlandati il crine,
Di più felici rami gli arbuscelli
Ne le piaggie vicine
Fate inestando belli,
Ond'inalzano al ciel vaghi i capelli;

E talor maritate
Ai verd'olmi le viti tenerelle,
Ch'al suo collo appoggiate
E di foglie novelle
Vestendosi, si fan frondose e belle.

X, 21-40

Si hanno così casi³⁹ in cui anche la congiunzione o il pronome e la secondaria che essi introducono sono collocati in posizioni assai distanti e non marcate, separate da una sequenza di secondarie fortemente scandite ed enucleate, che richiedono all'occhio e alla memoria il recupero del legame sintattico, ma che, in virtù proprio della forte autonomia e riconoscibilità logica degli inserti, non costituiscono una vera complicazione del dettato, distinguendosi in ciò dalla complessa elaborazione sintattica tassiana rivolta alla *gravitas*⁴⁰.

Sempre più ardita si fa la struttura e più distanti i collegamenti sintattici, disposti in successive sequenze di accavallamenti in cui periodi lineari vengono smembrati con l'effetto di tenere sempre tesa la linea discorsiva, secondo la teo-

³⁹ «Ombre fresche e secrete / *Che* 'n questa verde riva, / Qualor Febo più caldo il giorno apriva, / Qualor più ardente sete / Avea del pino il tronco e de l'abete, // Nel diletto seno / De l'erbe tenerelle, / Che sembravano un ciel sparso di stelle, / *Mi feste* un letto ameno / Di quanti vaghi fiori ha Gnido pieno» (XXVI, 1-10).

⁴⁰ E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 35-36: «Per il Tasso l'*enjambement*, il "rompimento de' versi", è anche un processo d'ordine sintattico: la frase viene per virtù sua sottoposta a un massimo di tensione e di rallentamento, con un esito emotivo e oratorio di "grandissima gravità"».

rizzazione contemporanea⁴¹, sebbene impostata sempre sui parallelismi che tendono a contraddistinguere la trama delle odi.

*Or, qual nocchiero audace
Che per salve condur le merci in porto
Ha da l'ocaso a l'orto
Del die con la fallace
Atr'onda de l'Egeo fiero e predace*

*Fatto pugna mortale,
Che poi crescer vedendo il flutto e 'l fiato
D'Austro e di Borea irato,
Se 'l suo saper non vale
A salvar col suo peso il legno frale,*

*Dona le merci al mare
Per guardar con la vita almeno il pino
Dal gran furor marino,
E le cose più care
Vede nel sen de l'acque alte natate,*

*Tal io, da impetuoso
Vento sospinto di maligna stella,
[...]*

*Poi che non può il governo
De la ragion salvar la nave mia
Da la fortuna ria,
Dal procelloso verno,
Sì ch'ogni suo saper non prenda a scherno,*

*Ho gettato, e mi doglio,
Tutti i dilette onde [...]*

XXXV, 76-102

Se la complessità sintattica è notevole a causa dei continui slittamenti e trasposizioni con sviluppo a chiocciola, ben lontani si resta però da una vera *gravitas* proprio a causa della struttura fortemente dualistica, della *replicatio* che connota la trama narrativa, della continua coincidenza tra verso ed elemen-

⁴¹ Cfr. A. CRISTIANI, op. cit., p. 83: «i teorici della metrica e della retorica del primo sessantennio del secolo sconsigliano, in linea di massima, l'uso di affidare i momenti più segnati dal pathos nelle parti più evidenti della struttura poetica: fine o inizio del verso, passaggio da una strofa all'altra. Del pari si richiamano con riflessioni occasionali alla pratica di coinvolgere attraverso un discorso articolato e denso di nessi subordinativi l'intera struttura del componimento».

to sirrematico (facilitata dalla densità di settenari), dalla giustapposizione di settenari ed endecasillabi baciati⁴².

Con la conquista dello spazio, del tutto alterato si presenta il rapporto tra metro e sintassi, un fenomeno ulteriormente rafforzato dalla tendenza a creare una sintassi a ondate, per accumulo di subordinate coordinate fra loro, questa volta - per l'appunto - senza più corrispondenza con la ripartizione strofica:

Io gli sproni e 'l cappello,
Qual stanco pellegrino
Che da lungo camino
Venga, ad un ramuscello
D'un pino e d'un abete
Vo' *sacrar* a la Dea de la quiete;

Indi gioioso e lieto,
Ne l'onorato monte
Ch'orna la bella fronte
Del gran Salerno, queto
Mirar OR ne le chiare
Onde *scherzar* gli ispidi Dei del mare,

E Dori e Galatea,
Di perle e di coralli
Cinte, amorosi balli
Guidar con Panopea,
Et **arder** co' sospiri
L'acque nel foco de' lor bei desiri,

E i lascivi Tritoni
TALOR **andar** guizzando,
Desiosi cercando
I più preziosi doni
Per coronarne il crine
De le lor Ninfe vaghe e pellegrine;

⁴² D'altronde un immediato riscontro sui differenti parametri della *gravitas* si ha con *L'altero nido* del Casa, in cui la sintassi si disarticola totalmente. A. CRISTIANI, op. cit., p. 96, parla di «avvolgimento sintattico [...] mediante l'uso di un vistoso iperbato che disloca soggetto e verbo rispettivamente al primo verso e al verso 9») con continue inversioni anche interne - cfr. vv. 1-4 e v. 6 (e ivi, p. 100: «A questa resa di discorso teso, inarcato che il Casa riesce a realizzare nelle sue liriche, si giunge non solo attraverso gli *enjambements* che spezzano il forte sirrema aggettivo-sostantivo (sostantivo-aggettivo), o quello sostantivo-complemento di specificazione, ma anche tramite una nuova logica sintattica che, abbandonando le strutture lineari, investe l'ordine della frase») - straniandosi da qualsiasi dimensione correlativa o lineare, come sottolineano i fitti e forti *enjambements*. Inoltre nelle quartine del Casa la posizione-rima è occupata per sei volte dal verbo, tipico tratto dello stile grave, mentre in Bernardo i verbi, specie quelli con funzione di architrave, occupano la posizione iniziale.

TALOR con la vezzosa
 Mia pastorella e lieta,
 Quando il sovran Pianeta
 Rende vaga ogni cosa
 E col raggio fecondo
 Orna di varie sue bellezze il mondo,

Ne' mattutini albori,
 Mentre i soavi augelli
 Sopra i verdi arbuscelli
 Che spiran mille odori
 Salutan lieti il die,
 Dolcemente *cantar* le pene mie,

E fra il canto, a le rose
 De la purpurea bocca,
 Onde Amor vibra e scocca
 Le sue gioie più ascose,
Involar dolci baci
 E *far* con lor garrendo e guerre e paci;

OR con le muse amiche,
 Che stan meco sovente,
Cantar lieto e ridente
 L'onorate fatiche
 Del mio Signor gentile
 Con colto, vago e diletto stile.

XVIII, 85-132

In questo caso l'intero complesso periodale dipende da *Vo'*, a cui segue un'alluvione di dieci infiniti. In realtà solo sei, quelli indicati con il corsivo, dipendono direttamente da esso, tra l'altro con costrutti differenti e con suddivisioni interne. Assistiamo infatti a quattro nuclei: *sacrar* (collegato ai due complementi oggetto precedenti e che innesca la similitudine del naufrago), *mirar* (che regge le quattro oggettive indicate col grassetto), *cantar - involar - far*, e *cantar*. La scansione è aiutata, ma in realtà resa anche più complessa nella difficoltà di lettura, dagli indicatori *talor* e *or*, attivi anche per scandire le oggettive, con la differenza che mentre per *cantar - involar - far*, e *cantar* è chiara la ragione logica del raggruppamento, così non è per le oggettive, dove non si ha una perfetta contrapposizione di soggetti. Così la vicinanza dei due *talor* non aiuta, rischiando di indurre nell'errore di istituire un'erronea struttura, tanto più che il primo *or* era occultato in posizione assolutamente non demarcativa e il secondo *talor* è connesso a un verbo che si presenta solo undici versi dopo. Così la fitta inserzione di dipendenti di grado inferiore, spesso protratte per numerosi versi, o la geminazione di secondarie e l'assoluta mancanza di demarcativi all'inizio di verso producono la sensazione di un flusso totalmente alieno dalla

struttura metrica e che pare appositamente cercare, proprio attraverso la rigorosa struttura, piuttosto la sensazione di fluidità e mobilità narrativa⁴³, che permette di ampliare il respiro della frase senza mai incrinare la misura armonica delle ampie volute progressive del testo.

Spesso poi, specie nelle odi più tarde, si arriva addirittura a ampi blocchi dipendenti da un unico verbo, al punto che la successione di subordinate arriva a indebolire talmente la connessione logica da riqualificare la secondaria come principale. Nel caso di *O Dea, che col fecondo*, oltre al fatto che la principale, *i lumi inchina*, si presenta solo al ventinovesimo verso, e preceduta, come è prassi degli inni, da una lunga sequenza di relative solo in parte coincidenti con le strofe, l'aspetto forse più interessante è la sequenza delle quattro causali rette da *che*, così distanziate che gli ultimi *vedrai* hanno ormai valore e forza di principale e la trama, pur nel suo rigore, tende a indebolirsi⁴⁴.

Spesso la sintassi raggiunge dunque ampiezze di giro davvero notevoli segnalandosi, sia pure con struttura nitida e rigorosa, per una maggiore mobilità ed eleganza, uno dei cui esempi di maggiore evidenza si ha in XXII, 1-48. A *Donna Vittoria Colonna*, in cui cinque principali coordinate (le prime due copulative tra di loro e disgiuntive rispetto alle altre) producono 28 subordinate stratificate fino al quarto livello di subordinazione:

Mentre Austro et Aquilone
 Pieni d'antico sdegno
 Conturban di Nettunno il vasto Regno,
 E l'armato Orione
 Con la spada funesta
 Dal Cielo lo minaccia e lo molesta,

⁴³ Sia pure un po' genericamente G. CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966, p. 83, osserva come Bernardo «avvertisse la necessità d'un linguaggio fuso e sciolto, intrecciato e dolce». Più puntualmente parla di «predilezione [...] per una struttura espressiva agilmente articolata [...] asincronismo tra schema metrico e "durata" sintattica; non si risolve tuttavia, neppure in questo caso, nell'intenso chiaroscuro, nella profonda e complessa "orditura musicale" densa di valori armonici e contrappuntistici rilevata, nel Sannazaro, dal Mengaldo: si definisce piuttosto e si realizza in una lineare sinuosità del dettato, in una sorta di sciolta e musicale grafia che solo a tratti si accende o si distende o s'addensa in un raffinato, squisito cromatismo visivo» (ivi, p. 88).

⁴⁴ «[...] *i lumi inchina* / Al paese che l'Alpe e la marina // Cinge intorno e abbraccia / [...] / *Che vedrai* l'ampie strade / Tinte del nostro e peregrino sangue / [...] // *Vedrai* l'Adda e 'l Tesino, / *Che* trasparente e più d'un'ambra puro / Altero iva e sicuro, / Or gir col capo chino / E con l'onde turbate al suo camino; // *Vedrai* la Secchia e 'l Tarò / Timidi ancor dal gorgo alzar la testa, / Per mirar la tempesta / *Che* senza alcun riparo / L'Arno, l'Arbia e 'l Mugnon sforza di paro // [...] // *Vedrai* che 'n ogni parte / De l'infelice Italia, in ogni loco // [...] / Va il furibondo Marte» (XXXIX, 26-89).

Nocchier saggio et accorto,
 Per non perder la nave
 Di ricche e preciose merci grave,
 Le vele in queto porto
Chiude, e da lungi *mira*
 Del superbo Ocean l'orgoglio e l'ira,

Questa barca e quella,
 Travagliata da l'onde,
 Senza vela e timon dar da le sponde
 A l'orribil procella
 Le merci, onde il mar pieno
 Nasconde ad or ad or l'ondoso seno:

E qual cedendo al verno
 Dopo molte fatiche
 In preda darsi a l'acque empie e nimiche
 Con un naufragio eterno,
 Qual, rotto arbori e sarte,
 Sospinta andar in qualche strana parte,

Onde si veggion molti
 Già tuffati nel fondo
 Urna farsi del mare alto e profondo,
 Dai mostri orridi accolti,
 E pochi andando a nuoto
 Stanchi al lido arrivar caro e remoto;

Ma come in occidente
 Vede che 'l biondo Apollo
 Il giogo a' suoi destrier tragge dal collo
 Tutto chiaro e lucente,
 Né più l'empie querele
 Sente del mar, fa in alto alzar le vele,

E poi che 'l vago volto
 Da nulla macchia offeso,
 Anzi dal lume del fratello acceso,
 Ha Cinzia al mondo accolto,
 Con un festoso grido
 Salutando il terren, *lascia* il bel lido,

E *va* lieto e felice
 Col mattutino raggio
 Senza nullo timore al suo viaggio,
 Mentre solcar gli lice
 Il mar, mentre che giace
 Senz'onda, et han fra loro i venti pace.

Anche quando però la sintassi si fa ampia le odi tendono a mantenere quella che è una delle loro caratteristiche principali associata allo schema della pluralità, ossia la definizione di versi autonomi e giustapposti⁴⁵, a delineare quasi una cascata di immagini, nel rispetto di un'architettura marcata ed equilibrata costantemente dal ricorso a dittologie ed epifrasi⁴⁶.

Non solo le sequenze di immagini comportano recisi trapassi e fughe, ma le odi presentano una struttura che associa alla possibilità di lunghe costruzioni una sequenza di quadri caratterizzati da brusche connessioni, talora non sempre immediatamente perspicue. Chiaro esempio si ha in XVI, in cui si incontrano dei veri blocchi versali dotati di autonomia e non strettamente funzionali all'architettura del testo⁴⁷, mentre altrove è costante la tendenza a costituire coppie di distici anche in successione⁴⁸.

La sequenza di coppie versali è in questo caso palese, e quasi tutte dovute a un *enjambement*: nome+genitivo (7-8, 13-14, 17-18), soggetto+verbo (9-10, 27-28), dittologia (11-12, 15-16, 19-20), oggetto+verbo (23-24), verbo+oggetto (25-26), complemento+verbo (29-30).

D'altronde anche in un testo marcato da sintassi apparentemente assai involuta e articolata come *A Vittoria Colonna* assistiamo in realtà a una forte percezione della natura versale, sicché, anche qualora si abbiano *enjambements* forti, costanti sono gli elementi che consentono il riequilibrio del verso⁴⁹.

⁴⁵ Al contrario A. CRISTIANI, op. cit., osserva: «Casa [...] tende a travalicare la misura del verso ogniquale volta lo schema metrico del sonetto gli appare troppo angusto e non rispondente alla sua articolata e, a volte, "paradossale" sintassi» (p. 83).

⁴⁶ «Senza la cui virtute / For la stagion lieta orrido verno, / La terra oscuro inferno, / La pace e la salute / Ad ognora per noi sarian perdute, // Gli arbori senza fronde / Forano, il monte senza gemme et oro, / Il mar senza tesoro, / Aride avria le sponde / Il fiumicello e senza pesci l'onde» (XXXIX, 41-50); «Ora il tepido Sole / Rende l'anno più bello / E 'l campo orna di gemme e 'l monticello, / E per l'apriche e sole / Piaggie sparge le rose e le viole, // Tal che 'l cielo è sereno, / Il di ridente e lieto, / L'aere senz'aura sta tacito e queto, / E 'n ogni parte il seno / Mostra tranquillo il mar, vago il terreno» (XLII, 11-20).

⁴⁷ «Dove i vaghi arbuscelli / Con le distorte braccia / E cogli ombrosi lor verdi capelli / Copron la bella faccia / D'un praticello erboso, / Si ch'ai raggi del sol stia sempre ascoso, // O pur lungo le rive / D'un trasparente fiume, / Le cui vezzose e leggiadrette Dive / Già per lungo costume / Coronate di fiori, / Danzino con le Grazie e con gli Amori» (XVI, 1-12).

⁴⁸ «Benché nel vago aprile / De la sua età migliore / Predace mano ostile / Recise, ahi duro Fato, il suo bel fiore, / Või sospirar mai sempre / E distillarti in dolorose tempre? // Ahi fiere, ahi crude Dee / di quel corrente fiume, / Või, voi spietate e ree, / Või, forse vaghe del suo chiaro lume, / Lo tiraste nel fondo / Del vostro gorgo allor alto e profondo; // Per baciarli i coralli / E le brine del viso / Ne' liquidi cristalli, / Contra 'l vostro voler l'avete ucciso, / Või, voi dolenti ancora / Mille e mill'anni e poi veggia l'Aurora. // Tal pianse il grande Achille / L'Ila caro et amato, / Onde quell'acque infide / Ne mostraro il color fosco e turbato, / E con gli occhi ognor molli / Fece d'Ila suonar le piaggie e i colli» (XXIII, 6-30).

⁴⁹ Per una rassegna di elementi mitigatori dell'*enjambement* si veda in particolare A. SOLDANI, op.cit., p. 316.

Siamo dunque di fronte a un fenomeno sintattico con il quale Bernardo per un verso si libera dalla dimensione claustrofobica delle strofe delle odi ricercando differenti modelli e moduli per valicarne gli spazi, estendendo i suoi periodi su uno spettro di versi mai toccato - né raggiungibile - dalle canzoni⁵⁰, per l'altro proprio in virtù della densa trama di coordinate e subordinate a cascata egli rende meno definibile l'albero subordinativo, lasciando defluire la percezione del lettore negli ampi quadri che dispiega.

Parallelamente a tale percorso di autonomizzazione della sintassi rispetto alla struttura strofica di cui però ricalca il profilo, si assiste a un processo di travalicamento della strofe tramite *enjambement*, il cui primo caso si ha in *Mentre co' caldi raggi* con la scissione del nesso aggettivo+preposizione⁵¹. L'ode VIII, *Per lo Marchese del Vasto*, si mostra particolarmente ricca di tali episodi: due volte scindendo il nesso sostantivo+genitivo (la prima molto lineare tra prima e seconda stanza, la seconda tra sesta e settima, con un'ardita posposizione di tre versi) e una tra complemento indiretto e verbo - dunque questa volta senza un vero *enjambement* - tra diciassettesima e diciottesima⁵².

La casistica si arricchisce di un ulteriore caso di *enjambement* nell'ode IX, *Al Sole*, in cui siamo di fronte alla scissione tra predicato verbale e predicativo del soggetto tra decima e undicesima stanza, - così come per X, tra undicesima e dodicesima e tra diciassettesima e diciottesima con l'inserzione di un complemento indiretto nel primo caso, e intessitura sintattica ancor più blanda nel secondo; se in quest'ultimo caso l'inserzione di tre versi attenua l'*enjambement*, l'effetto di continuità protratta risulta ancora più incisiva rispetto alla ripartizione strutturale in strofe⁵³.

⁵⁰ Per le odi si toccano i 70 versi in XXXIX, 25-95.

⁵¹ «Non è l'umida e vile / Alga degno soggiorno / Di tua vaga beltà, ninfa gentile: / vedi qui d'ogn'intorno / Il dipinto terren vago et adorno // Di fior candidi e gialli / E di tenere erbetto, / E tra be' colli fresche ombrose valli / U' ninfe leggiadrette / Danzan sovente in lieta schiera strette» (VIII, 26-35).

⁵² «Lascia il colle sacrato / Che 'l bel Permesso inonda, / Dotta Talia, e col tuo pletro aurato, / Cinta da laurea fronda, / Scendi ne la sinistra e verde sponda // Di questo puro fiume, / E l'alte lodi canta» (XI, 1-7); «Vedi quanti trofei / Alzar l'Adda e 'l Tesino / Al suo gran nome, allor che i casi rei / Col volto molle e chino / Pianse Garona et ogni suo vicino // Del suo maggior Pastore, / che restò preso e vinto» (XI, 26-32); «Securo ormai vivete, / Mentre agli omeri suoi / S'appoggia il vostro onor, ché sempre avrete / La Vittoria con voi; / E fin da l'onde esperie ai liti eoi // Estenderà le braccia / Del gran Romano Impero» (XI, 81-87).

⁵³ «Sogliono fra le fronde, / Fra i boschi alti e secreti, / Mentre il tuo chiaro lume a noi s'asconde, / Gli augei star fermi e cheti; / Indi, a l'aprir del tuo bel raggio, lieti // Levarsi con l'Aurora» (IX, 45-51); «spesso i bianchi tori / Mirate per li colli / Spinti da' loro amori / Cozzar insieme, e lieti ai vincitori // Coronate le corna» (X, 55-56); «Voi, mentre oscuro velo / Il vostro chiaro ciel nasconde e serra, / Mentre la neve e 'l gelo / A le piaggie fa guerra, / Lieti de frutti de la ricca terra, // Or col foco, or col vino, / Sedendo a lunga mensa in compagnia, / Sprezzate ogni destino» (X, 81-88).

Assenti tali elementi nelle tre odi del 1537, tornano alcuni casi nel 1555 e 1560, relativamente sporadici, ma che confermano in realtà una prassi ormai invalsa e una continua ricerca di elementi e moduli differenti per variare i passaggi tra stanze⁵⁴; oltre a differenti tipologie sintagmatiche, siamo in taluni casi di fronte a strutture trasposte, ricche dunque di inserzioni, che «diluiscono» la

⁵⁴ Si indicano qui solo i numeri di stanze e la tipologia di relazione: XVI, 5 st. - 6 st. predicato verbale + compl. termine; XXI, 6, 4 st. - 5 st. complemento oggetto + verbo (con inserzione); XXIV, 11 st. - 12 st. soggetto + verbo (con inserzione); XXV, 1 st. - 2 st., oggetto + indiretto; XXV, 3 st. - 4 st. oggetto + indiretto; XXV, 13 st. - 14 st. sostantivo + complemento di specificazione; XXVI, 1 st. - 2 st., compl. indiretto + compl. indiretto (con inserzione); XXVI, 15 st. - 16 st. oggetto + oggetto; XXVII, 8 st. - 9 st. aggettivo + sostantivo; XXVII, 10 st. - 11 st. soggetto + verbo (con inserzione); XXVII, 11 st. - 12 st. soggetto + verbo; XXVII, 12 st. - 13 st. oggetto + verbo; XXVIII, 2 st. - 3 st. servile + verbo (con inserzione); XXVIII, 11 st. - 12 st. verbo + soggetto; XXIX, 2 st. - 3 st. verbo + soggetto (ma anche richiamo tra le principali); XXIX, 7 st. - 8 st. sostantivo + aggettivo; XXIX, 8 st. - 9 st. sostantivo + compl. di specificazione; XXX, 1 st. - 2 st. soggetto + verbo (con inserzione); XXX, 9 st. - 10 st. verbo + oggetto (con inserzione), XXX, 14 st. - 15 st. subordinata e sovraordinata; XXXI, 6 st. - 7 st. verbo + oggetto (con inserzione); XXXI, 12 st. - 13 st. sostantivo + complemento di specificazione; XXXII, 5 st. - 6 st. oggetto + verbo, XXXII, 9 st. - 10 st. soggetto + verbo (con inserzione), XXXII, 10 st. - 11 st. oggetto + verbo; XXXIV, 7 st. - 8 st. verbo + compl. indiretto (con inserzione); XXXV, 3 st. - 4 st. congiunzione + verbo (con inserzione); XXXV, 14 st. - 15 st. verbo + compl. indiretto, XXXV, 16 st. - 17 st. ausiliare + verbo (con inserzione); XXXI bis, 7 st. - 8 st. soggetto + verbo; XXXI bis, 11 st. - 12 st. soggetto + verbo; XXXI bis, 14 st. - 15 st. oggetto + verbo (con inserzione); XXXI ter, 3 st. - 4 st. sostantivo + aggettivo; XXXI ter, 6 st. - 7 st., servile + verbo (con inserzione), XXXI ter, 7 st. - 8 st. verbo + complemento indiretto, XXXI ter, 16 st. - 17 st. sostantivo + aggettivo (con inserzione); XXXVI, 2 st. - 3 st. sostantivo + complemento di specificazione, XXXVI, 4 st. - 5 st. soggetto + verbo (con inserzione), XXXVI, 7 st. - 8 st. soggetto + verbo; XXXVI, 9 st. - 10 st. soggetto + verbo (con inserzione); XXXVII, 1 st. + 2 st. soggetto + verbo (con inserzione), XXXVII, 12 st. + 13 st. soggetto + soggetto; XXXVIII, 1 st. - 2 st. soggetto + verbo; XXXIX, 11 st. - 12 st. oggetto + verbo, XXXIX, 18 st. - 19 st. predicativo + sostantivo; XXXIX, 20 st. - 21 st. predicativo + sostantivo; XXXIX, 21 st. - 22 st. compl. indiretto + verbo; XXXIX, 22 st. - 23 st. oggetto + verbo; XXXIX, 23 st. - 24 st. aggettivo + sostantivo; XL, 5 st. - 6 st. aggettivo + sostantivo; XLI, 7 st. - 8 st. verbo + oggetto (con inserzione); XLII, 7 st. - 8 st. soggetto + verbo; XLII, 10 st. - 11 st. aggettivo + sostantivo; XLII, 16 st. - 17 st. verbo + oggetto, XLII, 17 st. - 18 st. soggetto + soggetto; XLII, 19 st. - 20 st. soggetto + verbo (con inserzione); XLIII, 1 st. - 2 st. periodo + vocativo; XLIV, 11 st. - 12 st. soggetto + verbo; XLIV, 14 st. - 15 st. oggetto + verbo (con inserzione); XLVI, 1 st. - 2 st. interiezione + vocativo (con inserzione); XLVIII, 1 st. - 2 st. aggettivo + complemento; XLVIII, 2 st. - 3 st. predicativo + sostantivo; XLVIII, 3 st. - 4 st. sostantivo + aggettivo; XLVIII, 6 st. - 7 st. sostantivo + complemento di specificazione, XLVIII, 11 st. - 12 st. aggettivo + complemento; XLVIII, 12 st. - 13 st. subordinata + sovraordinata; XLIX, 1 st. - 2 st. sostantivo + compl. specificazione; XLIX, 7 st. - 8 st. verbo + soggetto; XLIX, 10 st. - 11 st. aggettivo + sostantivo; L, 5 st. - 6 st. servile + verbo (con inserzione); LI, 4 st. - 5 st. soggetto + verbo; LII, 8 st. - 9 st. soggetto + verbo (con inserzione); LII, 10 st. - 11 st. verbo + ausiliare (con inserzione); LII, 2 st. - 3 st. verbo + complemento indiretto; LII, 4 st. - 5 st. verbo + oggetto (con inserzione); LII, 7 st. - 8 st. complemento + aggettivo; LII, 10 st. - 11 st. sostantivo + sostantivo; LIII, 6 st. - 7 st. compl. indiretto + verbo; LIII, 8 st. - 9 st. verbo + oggetto (con inserzione); LIII, 11 st. - 12 st. sostantivo + apposizione; LV, 1 st. - 2 st. oggetto + oggetto; LV, 3 st. - 4 st. sostantivo + aggettivo; LV, 12 st. - 13 st. verbo + complemento.

struttura strofica, complicandola, sebbene poi spesso parallelismi, incisi e ditto-logie consentano il recupero di una linearità; in altri casi invece la rottura è più netta, un vero *enjambement* dunque che spezza con maggior vigore la struttura ma consente una maggiore linearità.

Così si arriva anche al caso in cui un periodo comincia e finisce indipendentemente dai limiti della strofa, addirittura spezzando a metà un verso⁵⁵. La stanza non costituisce più un elemento unitario né il supporto logico-architettonico del testo, bensì una sequenza di versi rimati in base a un principio totalmente avulso da qualsiasi corrispondenza logica o tematica, semplice tappeto di versi, simile in ciò ai tentativi di produzione di una metrica continua dei poemi narrativi, in cui la rima svolgeva unicamente una funzione veicolare. Uno dei più evidenti esempi si raggiunge in *Il povero villan ch'ha sparso il seme*, in cui la concitazione del verso induce a travalicare ripetutamente i confini della strofa⁵⁶.

E, ciò che i miei giorni oscuri e neri
Rende, la cara Donna,
Ferma e salda colonna
Ov'appoggiar soleva i miei pensieri,
E i pegni del mio amor securi e veri

Vivon sott'altro cielo, ahi dura sorte !
Ahi, meschino, chi fia
Che 'n questa pena ria
E più d'ogni altra cruda mi conforte ?
E s'avverrà che la spietata morte

In questo essiglio mio lungo e gravoso
Il fiero strale scocchi,
Ci chiuderà quest'occhi?
Chi fia del mio morir tanto pietoso
Che 'l morto viso mesto e sospiroso

Bagni d'amaro e lagrimoso umore?

XXVII, 45-61

⁵⁵ «O più sorda che l'onde / D'Adria, via più selvaggia / Che qualunque animal bosco nasconde, / Qual tigre in erma spiaggia / Ti diede il latte, acciò che il mio cor aggia // Per te sempre a dolersi? / Alza del mar la fronte, / O bella Ninfa, e i capei biondi e tersi, / Or ch'a l'altro orizzonte / Si volge il ricco carro di Fetonte» (VII, 6-15); «O padre Lico, o Lico / Ché tardi, che non sorgi? / Misero non t'accorgi / Che sei già fatto povero e mendico, / Poi che quelle bellezze / Ch'erano il tuo tesoro, le tue ricchezze, // Destino empio e rapace / Per arricchir la bella / E felice Mosella / T'ha tolto? Ah destin rio, destin predace, / Tu te 'n porti il mio bene, / E me lasci infelice in tante pene» (XXI, 19-30).

⁵⁶ Un caso evidente è anche XXXVI, 19-32.

Siamo dunque di fronte in un certo senso al conseguimento più autentico della rincorsa alla metrica pindarica; fino ad allora, tuttavia, l'attenzione era stata concentrata sulla ternarietà, riprodotta in genere attraverso l'accostamento di stanze di canzone petrarchesca con la sovrapposizione di misura metrica, sintassi e tema, ottenendo così una totale nuclearità del testo⁵⁷, mentre in Pindaro la continuità si interrompeva solo al termine del terzo elemento⁵⁸.

Un'analisi computazionale delle odi permette peraltro di riconoscere una progressiva elaborazione di un'autonomia formale rispetto alla lirica più strettamente di matrice petrarchesca, fino alla coagulazione di alcuni elementi che presentano costanti significative all'altezza delle edizioni del 1555 e 1560⁵⁹. Si è utilizzata in parte come matrice la struttura elaborata da Santagata in *La lirica degli Aragonesi*⁶⁰, sebbene, naturalmente, i dati deducibili da tale saggio - la campionatura di Santagata è riferita unicamente ai sonetti per ragioni di omogeneità - non siano confrontabili con quelli ottenuti sulle odi di Bernardo, per ragioni di estensione e di genere; nondimeno lo spettro dei dati resta significativo per un esame interno al genere, e ad essi si è accostata l'analisi dei rapporti sintattici per quanto concerne le canzoni tassiane.

Un primo elemento particolarmente significativo è quello della ripartizione e della proporzione tra proposizioni principali e proposizioni secondarie; in tale caso infatti il dato «rapporto»⁶¹ passa da 1,41 per le odi del 1531 a 1,85 e 1,73 per le edizioni del 1534 e 1537 (dato sostanzialmente omogeneo), per assestarsi infine a 3,24 e 3,29 nelle due ultime edizioni. Tale gradiente costante è altamente significativo, e impressiona che il dato conclusivo, quando ormai il genere ode è giunto a una configurazione definitiva, sia più del doppio del dato iniziale⁶². Soccorrono in questa occasione i dati ottenuti da Santagata allor-

⁵⁷ G. G. TRISSINO, *Sofonisba*, a cura di F. PAGLIERANI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969; L. ALAMANNI, *Antigone*, a cura di F. SPERA, Torino, Res, 1997; G. RUCCELLAI, *Le opere*, a cura di G. MAZZONI, Bologna, Zanichelli, 1887.

⁵⁸ In taluni casi era molto forte la continuità, come nel caso della prima *Olimpica*, vv. 80-81, con rottura sirrematica γάμων / θυγατρὸς, tra antistrofe ed epodo, e poi εχει μελιτοεσσαυ ευδῖαν / ἀέθλων γ' ἐνεκεν, vv. 98-99, tra strofe ed antistrofe. Vi sono peraltro casi, per quanto rari, in cui nemmeno la conclusione dell'epodo provoca una cesura sintattica, come nella nona *Olimpica*, in cui l'epodo non costituisce mai un margine sintattico, o la lunghissima quarta *Pitica*, in cui otto su dodici intervalli tra triadi non prevedono arresto sintattico.

⁵⁹ Almeno sotto questo aspetto dovrebbe dunque essere limitata l'asserzione di E. Williamson che unico discrimine tra odi e metrica volgare sarebbe il tema (*Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p. 82).

⁶⁰ M. SANTAGATA, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1980, p. 281 ss.

⁶¹ Con «rapporto» si intende il dato ottenuto dividendo il numero delle secondarie per il numero delle principali.

⁶² M. RESIDORI, rec. a B. TASSO, *Rime*, cit., in «Italianistica», XXVI (1997), 3, pp. 519-522 e specie 521, parla di «incredibile ampiezza e complessità 'pindarica' delle *Ode* più tarde».

quando ci informa che per Aloisio e Cariteo si otteneva un rapporto di 1,71 e 1,56, mentre per Caracciolo, De Jennaro e Sannazaro⁶³ rispettivamente 2,12, 2,20 e 2,35, ad accentuare lo scarto da parte di Bernardo in direzione di un'ipotassi talora quasi vertiginosa.

Rapporto principali - secondarie nelle odi

	1531	1534	1537	1555	1560
Numero proposizioni	174	405	156	1176	837
Numero prop. principali	72	142	57	277	195
Numero prop. secondarie	102	263	99	899	642
Rapporto	1,41	1,85	1,73	3,24	3,29

Secondo elemento, complementare al precedente, è la ripartizione per gradi delle subordinate, a dimostrare come la ipotassi non sia solo una questione quantitativa ma comporti anche una maggiore articolazione lungo l'albero delle subordinate, col passaggio da una media di subordinate di primo grado ancorato al 60% circa (addirittura oltre il 67% in un caso) a poco più del 50%, con ancora una volta un'omogeneità di dati tale da escludere una casualità. Anche qui i dati di Santagata fungono da cartina di tornasole, mostrando come in Sannazaro, il più ipotattico dei lirici meridionali⁶⁴, le subordinate di primo grado costituiscono il 59,45% del totale, una cifra ben più alta rispetto alle due ultime edizioni delle odi di Bernardo; d'altronde tutti i gradi di subordinazione risultano, sia pure di misura progressivamente minore, sensibilmente più cospicui, con le subordinate di secondo grado attestate sensibilmente oltre il 30% e quelle di terzo grado oltre l'11% - con la particolarità che approfittano della riduzione del primo grado quelli successivi al secondo.

Gradi di subordinazione nelle odi

	1531	1534	1537	1555	1560
Subordinate 1° grado	63 (61,7%)	154 (58,6%)	67 (67,7%)	455 (50,6%)	328 (51,1%)
Subordinate 2° grado	25 (24,5%)	73 (27,8%)	21 (21,2%)	280 (31,1%)	214 (33,3%)
Subordinate 3° grado	10 (9,8%)	25 (9,5%)	7 (7,1%)	117 (13%)	75 (11,7%)
Subordinate 4° grado	3 (2,9%)	10 (3,8%)	2 (2%)	37 (4,1%)	24 (3,7%)
Subordinate 5° grado	2 (2%)	1 (0,4%)	2 (2%)	10 (1,1%)	1 (0,2%)

⁶³ Le «tre corone» della lirica meridionale nelle quali Santagata individua la conquista di una nuova forma lirica contrassegnata appunto anche da una più articolata ipotassi.

⁶⁴ Non lontani Caracciolo (60,07%) e De Jennaro (60,42%).

Si è ripetuta l'operazione sul *corpus* delle canzoni di Bernardo, assimilabili alle odi per la possibilità di concorrere con esse per l'estensione e il rapporto con un organismo scandito in strutture costanti, accorpendo i testi del 1555 e 1560 per ragioni di omogeneità del campione. In questo caso il rapporto tra proposizioni principali e secondarie si mostra oltremodo coerente lungo tutto l'arco dell'opera di Bernardo, peraltro con cifre sostanzialmente omogenee a quelle ottenute da Santagata per i lirici meridionali. Tale coerenza è sostanzialmente indice di una forma canzone già raggiunta a differenza del ben più lungo processo di acquisizione dell'ode, ed è confermata dall'equilibrio nel rapporto tra gradi di subordinazione, per i quali ad esempio la percentuale di subordinate di primo grado, abbondantemente più bassa degli esperimenti delle odi dei primi libri, resta comunque più alta del livello raggiunto quando ormai la forma ode si era coagulata, così come confrontando i dati delle edizioni del 1555 e 1560 si osserva una maggiore distribuzione ancora fino al quarto grado, sebbene in termini non sempre statisticamente rilevanti.

Rapporto principali - secondarie nelle canzoni

	1531	1534	1537	1555-1560
Numero proposizioni	273	1066	622	334
Numero prop. principali	82	347	212	101
Numero prop. secondarie	191	719	410	233
Rapporto	2,32	2,07	1,93	2,30

Gradi di subordinazione nelle canzoni

	1531	1534	1537	1555-1560
Subordinate 1° grado	107 (56,02%)	416 (57,85%)	231 (56,34%)	134 (57,51%)
Subordinate 2° grado	55 (28,79%)	196 (27,26%)	120 (29,26%)	66 (28,32%)
Subordinate 3° grado	20 (10,47%)	69 (9,59%)	47 (11,46%)	21 (9,01%)
Subordinate 4° grado	5 (2,61%)	24 (3,37%)	8 (1,95%)	9 (3,86%)
Subordinate 5° grado	4 (1,57%)	10 (1,37%)	4 (0,97%)	2 (0,84%)

Più complessa, ma parimente significativa, l'interpretazione dei dati per quanto concerne il numero di coordinate. Il primo dato più interessante e immediato - ma anche in un certo senso inevitabile conseguenza, o quantomeno adempimento delle potenzialità offerte dalla proliferazione delle subordinate - è il passaggio della coordinazione dalle principali alle secondarie. La prevalenza di coordinate secondarie è certo un effetto in parte solo ottico dovuto alla superfetazione di secondarie specie nelle due ultime edizioni; tuttavia lo stesso dato numerico resta di per sé significativo, in quanto una coordinazione di secondarie, quand'anche rigorosamente contesta, risulta indubbiamente di meno facile controllo rispetto alla più immediatamente icastica coordinazione tra principali.

Una lettura impostata invece sulla percentuale di principali e secondarie in rapporto di coordinazione con altri periodi dischiude alcuni dati significativi. Da un lato troviamo infatti le tre odi del primo libro, i cui dati risultano fortemente difformi a causa della loro anomalia metrica: la loro scansione in stanze di brevissima estensione (10 versi) rende infatti sensibilmente più difficile articolare una ipotassi ramificata ed estesa. I dati degli altri libri, invece, se indicano una sostanziale costanza del numero di secondarie intricate tra loro - ma comunque con un qualche progressivo aumento - rendono più evidente la riduzione di principali coordinate, confermando dunque l'impressione di un intenzionale passaggio dei rapporti coordinativi dalle principali alle secondarie, alla ricerca di un effetto di labirintizzazione del testo proprio delle odi.

Rapporti di coordinazione nelle odi

	1531	1534	1537	1555	1560
Numero legami coordinanti	45 (25,86%)	182 (44,93%)	68 (43,58%)	468 (39,79%)	358 (42,77%)
Numero coord. principali	33 (45,83%)	96 (67,6%)	39 (68,42%)	165 (59,56%)	110 (56,41%)
Numero coord. secondarie	12 (11,76%)	86 (32,69%)	29 (29,29%)	303 (33,70%)	248 (38,69%)

Più difficile risulta invece, a causa della forte discontinuità dei dati, un esame dei rapporti di coordinazione all'interno delle canzoni. Almeno un dato però si può tenere in considerazione: mentre nelle odi si procede verso un addensamento della trama di parallelismi al livello delle secondarie, al contrario nelle canzoni tale complessità si attenua, istituendo un rapporto più verticale rispetto alla orizzontalità facilitata dalla struttura ad alveare delle odi che induce, al di là dei tentativi di svincolamento, a una scansione per giustapposizione.

Rapporti di coordinazione nelle canzoni

	1531	1534	1537	1555-1560
Numero legami coordinanti	114	357	283	107
Numero coord. principali	61 (74,39%)	179 (51,58%)	145 (68,39%)	57 (56,43%)
Numero coord. secondarie	53 (27,74%)	178 (24,75%)	138 (33,65%)	50 (21,45%)

Per quanto concerne invece una scansione delle subordinate tra esplicite e implicite, sulla base del presupposto che «la secondaria implicita presenta un tasso di complicazione sintattica minore di quella esplicita»⁶⁵, è rilevante osser-

⁶⁵ M. SANTAGATA, *op.cit.*, p. 286.

vare come la percentuale di subordinate implicite, a parte la parziale eccezione delle tre odi del 1537, tenda a ridursi progressivamente fino a scendere stabilmente sotto il 30%, un dato senz'altro basso per quanto non troppo distante dal 31,1% e dal 34,1% riportati da Santagata né, da parte opposta, rispetto all'omogeneità della percentuale delle subordinate implicite nelle canzoni, oscillanti dopo l'edizione del 1531 tra il 31,44% e il 29,45%. È bene comunque osservare fin da ora che Bernardo si produce in forme di subordinate implicite che rappresentano al contrario forme di indubbia complessità.

Tipologia delle subordinate nelle odi

	1531	1534	1537	1555	1560
Numero legami subordinanti	91	263	99	899	642
Numero subordinate esplicite	52 (57,14%)	184 (70%)	76 (76,8%)	643 (71,52%)	472 (73,5%)
Numero subordinate implicite	39 (42,85%)	79 (30,03%)	23 (23,23%)	256 (28,47%)	170 (26,47%)

Tipologia delle subordinate nelle canzoni

	1531	1534	1537	1555-1560
Numero legami subordinanti	196	719	360	233
Numero subordinate esplicite	145 (73,97%)	493 (68,56%)	254 (70,55%)	164 (70,38%)
Numero subordinate implicite	51 (26,03%)	226 (31,44%)	106 (29,45%)	69 (29,62%)

Per quanto concerne invece un'analisi delle subordinate implicite, il proposito che si è scelto di adottare è sostanzialmente differente rispetto a quello di Santagata, in quanto contempla altre due categorie, ossia il participio congiunto e l'ablativo assoluto. Già dalla terminologia adottata per tali categorie è evidente che si identifica in esse un parametro tendente a riprodurre uno stile latineggiante⁶⁶. Si osserva qui che più ostico è il tentativo di spiegare invece l'assenza in Santagata di alcuna categoria riconducibile al participio, a meno che esso non sia stato inglobato ora nelle infinitive e ora nel gerundio. In questa ricerca sono stati considerati participi congiunti i casi in cui il participio fosse accompagnato da complementi o fosse comunque il participio di un verbo senza conclamata tradizione poetica e che veicolasse dunque ancora con forza l'immagine dell'azione verbale. Si è scelto inoltre di inserire sotto la dicitura *ablativo assoluto* quei casi - non pochi - in cui il termine di riferimento del participio non coinci-

⁶⁶ V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 194, sull'uso del participio con funzione di riproduzione della sintassi latina.

de con il soggetto della subordinata esplicita. In questa prospettiva l'aspetto più rilevante, oltre a una relativa omogeneità dei dati lungo l'arco delle edizioni, è l'alta incidenza di quelle forme (participio congiunto, ablativo assoluto oltre a gerundio) che segnano una sintassi impostata sui moduli latini⁶⁷. Benché non si possa parlare di cospicue differenze tra odi e canzoni è rilevante comunque il dato che indica nelle canzoni una almeno parziale minore incidenza dei participi congiunti, la cui presenza nelle odi è senz'altro almeno in parte da ricondurre alla misura breve dei settenari nelle odi, che richiedono la forma particolarmente sintetica del participio congiunto, il quale permette di riprodurre inoltre una forma tipicamente classica quale l'accusativo alla greca.

Tipologia delle subordinate implicite nelle odi

	1531	1534	1537	1555	1560
Infinitive	6	20	6	43	32
Preposizione+infinito	6	10	7	43	32
Gerundio	16	25	3	63	32
Ablativo assoluto	4	2	1	23	9
Participio congiunto	7	23	7	84	65

Tipologia delle subordinate implicite nelle canzoni

	1531	1534	1537	1555-1560
Infinitive	6	28	17	8
Preposizione+infinito	9	82	35	18
Gerundio	11	62	28	16
Ablativo assoluto	0	3	3	9
Participio congiunto	15	51	23	18

Se la riproduzione dell'ablativo assoluto attraverso il gerundio e il participio passato rappresenta un tentativo di riprodurre una scansione sintattica latina, contribuisce altresì la necessità di innestare un periodo quanto mai conciso nel breve giro del settenario, dell'emistichio, o comunque di confrontarsi con l'autonomia sintattica da cui spesso è caratterizzato l'endecasillabo tassiano⁶⁸.

⁶⁷ Cfr. G. CERBONI BAIARDI, op.cit., p. 63n.: «Dentro questa prospettiva andrà anche inquadrata e studiata minutamente l'utilizzazione di forme sintattiche latineggianti, come l'iperbato, l'ablativo assoluto, l'accusativo di relazione».

⁶⁸ Cfr. G. HERCZEG, *La struttura della frase nei versi di Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», VIII (1976), pp. 169-196 e specie 170: «Rari i gerundi che sono brevi ed hanno il soggetto identico con quello della proposizione che completano prevalentemente quali avverbi. I participi passati hanno funzione di proposizioni relative e appaiono quali attributi accanto a determinati sostantivi; solo raramente corrispondono a subordinate implicite; in tali casi sono preposti alla proposizione principale».

Per la riproduzione del participio latino⁶⁹ attraverso il gerundio, particolarmente efficace risulta l'esempio seguente: «Ti prese tal vaghezza, / Che spesso per diletto / Li baciavi *dormendo* il volto e il petto» (III, 40-42). In questo caso, naturalmente, è chiaro che il dormiente, tanto più trattandosi del mito di Endimione, è colui che è destinatario del bacio, non certo Diana, l'agente, come la grammatica richiederebbe imponendo la coincidenza di soggetto tra sovraordinata e subordinata⁷⁰. Più spesso però gli ablativi assoluti si presentano sotto la forma del participio passato, pur nell'ambiguità dell'uso attivo o passivo che però in taluni casi non lascia logicamente e semanticamente dubbi sull'impossibilità di un participio congiunto al soggetto della sovraordinata⁷¹.

D'altronde, allo stesso modo, nella densità di participi è riconoscibile anche una conseguenza di un'altra forma classica, ossia l'accusativo di relazione, o accusativo alla greca (XXX, 70-72: «Dir dolci canzonette / A gloria del tuo nome / Inghirlandati l'anellate chiome»; X, 31-35: «E inghirlandati il crine, / Di più felici rami gli arbuscelli / Ne le piaggie vicine / Fate inestando belli, / Ond'inalzano al ciel vaghi i capelli»); si verifica addirittura un caso in cui tale accusativo alla greca viene applicato arditamente e inaspettatamente alla stagione meteorologica, incardinando una matrice classica in un contesto e formula fortemente innovativo («E di più, che fecondo / Fior non ha campo a stagion verde e grata / *Lucide stelle ornata*, / Con aspetto benigno, almo e giocondo / Predirai pace et ogni gioia al mondo»).

L'immagine del tessuto metrico-sintattico delle odi che emerge da questi dati, e confermata dai campioni precedentemente offerti, è dunque quella di un elemento formale che Bernardo, partendo da presupposti teorici ben saldi, ha elaborato nel corso dei trent'anni circa della sua produzione poetica nel tentativo di riprodurre la libertà, non solo sintattica, della poesia latina; obiettivo ed esito sarebbe dunque il consapevole tentativo di realizzare due generi distinti, in cui la sintassi interagirebbe in maniera autonoma con la corrispondente struttura metrica modellandovisi e sfruttandone le caratteristiche.

GUGLIELMO BARUCCI

⁶⁹ Ben diverso è l'uso in Petrarca in un verso come *RVF CXXV*, 11, «ardendo lei che come un ghiaccio stassi».

⁷⁰ Altri esempi sono: *XXXV*, 11-13, «Con cui più d'una volta / Le Muse, essendo pargolo fanciullo, / S'han pigliato trastullo», «E con la voce arguta / Sendo ogni vento et ogni cosa muta».

⁷¹ «Tanto che quattro volte, / Di rose coronato, / *A l'erbose terren le nevi tolte*, / Torni con l'anno usato / E con le corna d'auro / Quel d'Europa felice e lieto Tauro» (III, 40-42); «Da non prevista e subita tempesta / Di vento disleale, / Che la vita mortale / Col fiero orgoglio suo turba e molesta, / *Disciolto il legno*, fui respinto in questa / Onda del mondo misero e fallace» (XXVII, 36-41); «E voi, o verginelle, / La cui tenera mente, / Da che si mostra il sol ne l'oriente, / *Ricoperte le stelle*, / Sin che raccende in ciel le sue facelle» (XXVII, 6-10); «E le stelle seconde / Ne la parte più lieta / Del cielo e più felice / Si stan, *dispersa ogn'altra empia infelice*» (XXX, 123-126); «Allor che 'l freno, *ogni potenza doma*, / Reggè del mondo Roma» (XXXI ter, 140-141).