

イタリア語イタリア文学

LINGUA E LETTERATURA ITALIANA
(Facoltà di Lettere, Università di Tokyo)

V

2010

東京大学大学院人文社会系研究科
南欧語南欧文学研究室紀要

目次 Indice

2008年度 論文

浦 一章	イタリア文学におけるヴィーナスと その周辺人物たち -----	3
------	------------------------------------	---

2009年度 論文

クラウディオ・ジュンタ (Claudio GIUNTA)	ダンテ『詩集』への 新註解 (浦一章 訳) -----	53
浦 一章	ダンテは『神曲』をいかに書き進めたか ——「地獄篇」第26歌に関する一考察 -----	75
小野寺 暁之	ブツァーティにおける二つの材源について -----	121
長野 徹	コッローディの物語世界を借りて ——アルベルト・チョーチの三部作について -----	153
2 note per l'uso dei segni diacritici (K. URA)	-----	167
La retorica dell'anima solitaria: 3 sonetti di Torquato Tasso (K. URA)	-----	181

資料紹介・翻訳

チャールズ・S・シングルトン	『キタ・ノワ』試論 第3章 (浦一章 訳) -----	195
----------------	--------------------------------	-----

投稿規定	-----	238
------	-------	-----

La retorica dell'anima solitaria: 3 sonetti di Torquato Tasso

Kazuaki URA

Nessuno dubiterebbe della solitudine che l'anima di T. Tasso provò nelle vicissitudini della sua vita: non soltanto lo squilibrio mentale che gli costò la lunga reclusione (1579-86) nell'ospedale degli psicopatici di S. Anna, ma anche la faticosa vita randagia che lo portò in varie città italiane (Mantova, Loreto, Roma, Firenze, Napoli ecc.) dopo la liberazione dal detto ospedale e che si concluse solo con la morte del nostro poeta (1595), costituiscono una materia così romantica da affascinare i lettori ed i letterati posteriori (fra cui anche Leopardi delle *Opere morali* e Goethe che fece di Tasso un'opera per il teatro). L'analisi che intendo fare si propone di mettere in chiaro a quali espedienti retorici Tasso fa ricorso per esprimere efficacemente la propria anima solitaria in 3 sonetti che si collocano nel periodo della reclusione ferrarese: *Come nell'ocean, s'oscura e 'nfesta; Sposa regal, già la stagion ne viene; e Tanto le gatte son moltiplicate*.

1. Identità ed alterità, immedesimazione e differenziazione

Prima di andare subito "ad rem" e di entrare nell'analisi dei 3 sonetti ora menzionati, sarebbe opportuno mettere in evidenza le tecniche che il nostro poeta adopera in modo assai costante nelle sue opere in versi, citando a titolo di esemplificazione 2 madrigali.

O vaga tortorella,
tu la tua compagnia
ed io piango colei che non fu mia.
Misera vedovella,
tu sovra il nudo ramo,
a piè del secco tronco io la richiamo:
ma l'aura solo e 'l vento
risponde mormorando al mio lamento.¹⁾ [mia la sottolineatura]

In questo breve madrigale scritto probabilmente ad imitazione di Petrarca (*Canzoniere* 353: *Vago augelletto, che cantando vai*²⁾) e di Bembo (*Solingo augello, se piangendo vai*³⁾), da cui Tasso ha preso le due parole sottolineate in rima: *compagnia* - *mia*), il poeta che ha perso la sua donna amata, da una parte, si proietta sulla “tortorella” che è diventata «misera vedovella» e si immedesima quasi nell’uccello infelice; l’io poetante, dall’altra, ben cosciente delle differenze che li separano, si diversifica dal compagno di lamento: il poeta non è mai stato ricambiato di amore dalla sua amata, mentre la tortora ha passato un felice stato coniugale; il poeta si lamenta in basso a piè di un albero, mentre la tortora «vaga» (l’aggettivo deriva dal suddetto componimento di Petrarca) piange in alto su un ramo. E proprio per intensificare la differenza fra la propria solitudine e la vedovanza dell’uccello il poeta avrebbe cambiato in “tortorella” l’“augello-augelletto” che nei testi modello di Petrarca e di Bembo rappresenta l’usignolo⁴⁾, appunto perché tradizionalmente le tortore sono simbolo della felicità della coppia fissa e fedele. Lo stesso Tasso scrive per esprimere l’armonia in cui Aminta si trovava una volta con Silvia:

Di questa [= Silvia] parlo, ahi lasso; vissi a questa
 così unito alcun tempo, che fra due
 tortorelle più fida compagnia
 non sarà mai, né fue.
 (*Aminta*, atto 1, scena 2, vv. 410-13)⁵⁾

Se questo esempio dal dramma pastorale non bastasse, si potrebbe allegare anche il seguente passo de *Le Grazie*, in cui Foscolo addolcisce l’intimità della coppia delle tortorelle con il loro pudore mostrato per l’epitalamio che il rusignolo canta per celebrare il loro matrimonio:

.... escono errando
 fra l’ombre e i raggi fuor d’un mirteo bosco
 due tortorelle mormorando ai baci;
 mirale occulto un rosignuol e ascolta
 silenzioso, e poi canta imenei:
 fuggono quelle vereconde al bosco.
 (*Le Grazie*, inno terzo, vv. 142-47)⁶⁾

Ma nel madrigale di Tasso il «secco tronco» ed il «nudo ramo», connotando tutti e due la mancata vitalità (la morte), simboleggiano la desolazione che di nuovo accomuna il poeta e l'uccello. In questo madrigale quindi si potrebbe affermare pacificamente che con le tecniche di immedesimazione (proiezione di sé su altri esseri) e di contrasto (diversificazione di sé dagli altri) Tasso intendeva creare un raffinato gioco di somiglianze e differenze. Lo stesso gioco si esprime in modo alquanto diverso nel seguente madrigale che a detta di Mengaldo «è forse la lirica più celebre del Tasso»⁷⁾.

Qual rugiada o qual pianto,
 quai lacrime eran quelle
 che sparger vidi dal notturno manto
 e dal candido volto de le stelle?
 E perché seminò la bianca luna
 di cristalline stille un puro nembo
 a l'erba fresca in grembo?
 Perché ne l'aria bruna
 s'udian, quasi dolendo, intorno intorno
 gir l'aure insino al giorno?
 Fur segni forse de la tua partita,
 vita de la mia vita?⁸⁾

Non sarebbe necessario ripetere ciò che l'insigne critico padovano (Mengaldo) ha di recente mostrato convincentemente con la sua analisi stilistica⁹⁾: basterebbe in questa sede osservare limitatamente come siano intrecciate le somiglianze e le differenze fra il poeta e gli elementi naturali. Il poeta che sta piangendo la partenza della sua donna amata (chiamata con arguzia «vita de la [sua] vita») desidera che la Natura partecipi al suo dolore, ma qualche sottile differenza fra di loro impedisce che la Natura si identifichi pienamente con il poeta. Egli perciò sente il vento notturno correre non semplicemente «dolendo» ma «quasi dolendo» (nonostante il lungo accompagnamento «insino al giorno», insieme ad «intorno intorno» reiterato, contribuisca all'intimità fra l'io e questo ente naturale). E le interrogazioni affannosamente per 4 volte ripetute esprimono timidamente il desiderio del poeta per l'immedesimazione della Natura in lui, ma qualcosa in essa costringe il poeta a dubitarne. Ed il dubbio si esprime

condensatamente con «forse» collocato alla cesura della penultima riga (l'accento cade sulla quarta sillaba: «fórse»). Probabilmente si potrebbe dire che il poeta si aspetti che i lettori pietosi rispondano in modo affermativo alle domande che egli esitando accumula. In altri termini le sue domande sono tutte retoriche ed esprimono indirettamente l'identità fra il poeta e la Natura, facendo solo in apparenza finta di titubare davanti all'eterogeneità fra i due esseri.

2. Le gatte di S. Anna: *Come nell'ocean, s'oscura e 'nfesta*

Come nell'ocean, s'oscura e 'nfesta
 procella il rende torbido e sonante,
 a le stelle onde il polo è fiammeggiante
 stanco nocchier di notte alza la testa,
 così io mi volgo, o bella gatta, in questa
 fortuna avversa a le tue luci sante,
 e mi sembra due stelle aver davante
 che tramontana sian nella tempesta.

Veggio un'altra gattina, e veder parmi
 l'Orsa maggior con la minore: o gatte,
 lucerne del mio studio, o gatte amate,
 se Dio vi guardi da le bastonate,
 se 'l Ciel voi pasca di carne e di latte,
 fatemi luce a scriver questi carmi.¹⁰⁾

In questo sonetto salta subito agli occhi la lunga similitudine (*come ... così*) che occupa le 2 quartine intere. L'impressione della lunghezza viene intensificata dai 2 forti “enjambements” collocati all'inizio della prima quartina fra la prima e la seconda riga («oscura e [i]nfesta / procella») ed all'inizio della seconda quartina fra la quinta e la sesta riga («questa / fortuna avversa»). Tutti e due servono calcolatamente a mettere a fuoco la «procella» e la «fortuna», stabilendo i rapporti paralleli fra il mare in tempesta e la vita faticosa. Nello sfondo di questo parallelismo sarebbe forse superfluo dire che è presupposta la metafora convenzionale (di origine cristiana e liturgica)¹¹⁾ secondo cui “la vita è navigazione”, “homo viator”. Ma ciò che merita l'attenzione sarebbe che eleggendo le due povere gatte a stelle-guida della sua procellosa vita, il poeta capovolge radicalmente la

tradizionale situazione retorica in cui la nobile dama guida con gli occhi lucenti (appunto come due stelle) il poeta-navigatore. A questo proposito la citazione dei modelli che Tasso avrebbe avuto in mente nello scrivere il nostro sonetto faciliterà la comprensione della scelta retorico-stilistica del nostro poeta. Varrà dunque la pena di rileggere alcuni passi di Petrarca. Per la similitudine con lo stanco nocchiere che di notte alzando la testa guarda in tempesta le stelle polari, si osserva una forte somiglianza intertestuale fra il sonetto tassiano ed il *Canzoniere* 73 (vv. 46-51):

Come a forza di vènti
 stanco nocchier di notte alza la testa
 a' duo lumi ch'à sempre il nostro polo,
 così ne la tempesta
 ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti
 sono il mio segno e 'l mio conforto solo.¹²⁾

Gli «occhi lucenti» che mostrano al poeta la rotta da seguire dandogli conforto sono nel contesto ovviamente quelli di Laura. E lo stanco nocchiere su cui il poeta si proietta ricompare per esempio nel *Canzoniere* 272, ma senza chiaro costrutto della similitudine:

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
 et la morte vien dietro a gran giornate,
 et le cose presenti et le passate
 mi danno guerra, et le future anchora;
 e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
 or quinci or quindi, sì che 'n veritate,
 se non ch'i' ò di me stesso pietate,
 i' sarei già di questi pensier' fora.
 Tornami avanti, s'alcun dolce mai
 ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
 veggio al mio navigar turbati i vènti;
 veggio fortuna in porto, et stanco omai
 il mio nocchier, e rotto àrbore et sarte,
 e i lumi bei, che mirar soglio, spenti.¹³⁾

Laura, donna virtuosa che respinge sempre l'amore illecito, è

inaccessibilmente distante da Petrarca: nella seconda parte del *Canzoniere* (dunque anche nel succitato sonetto) la distanza diventa quanto mai incolmabile per la morte di Laura, i cui «lumi bei» (= begli occhi) sono ormai spenti. Le gatte scelte da Tasso per gli occhi lucenti si situano agli antipodi della Laura inaccessibile: esse sono importune escluse dalla società (infatti non sono libere né da fame né da violenze eventuali), così come Tasso è escluso dalla corte come psicopatico. E appunto perciò il poeta vuole e può immedesimarsi in esse¹⁴⁾. A dire con il termine di T.S. Eliot, le gatte rappresentano “correlativo oggettivo” del sentimento del poeta: la luce che le gatte possono gettare nel buio studio del poeta è precaria come la serenità mentale di Tasso. L'intimità fra il poeta e gli animali viene espressa non soltanto direttamente dalle 2 proposizioni ottative «Se Dio ... se 'l Ciel ...» e dal vocativo ripetuto «o gatte ... o gatte amate» ma anche indirettamente dallo scherzoso affetto che metamorfizza le gatte in orse. Nel primo sonetto tassiano quindi la tecnica principale adoperata dal poeta per esprimere il proprio stato d'animo è l'immedesimazione.

3. Solo e lontano dalla corte: *Sposa regal, già la stagion ne viene*

Sposa regal, già la stagion ne viene
che gli accorti amatori a' balli invita,
e ch'essi a' rai di luce alma e gradita
veggian le notti gelide e serene.

Del suo fedel già le secrete pene
ne' casti orecchi è di raccôrre ardita
la verginella, e lui tra morte e vita
soave infora e 'n dolce guerra il tiene.

Suonano i gran palagi e i tetti adorni
di canto; io sol di pianto il carcer tetro
fo risonar. Questa è la data fede?
Son questi i miei bramati alti ritorni?
Lasso! dunque prigion, dunque feretro
chiamate voi pietà, Donna, e mercede?¹⁵⁾

Nel secondo sonetto prescelto in cui il poeta probabilmente chiede la liberazione da S. Anna alla Duchessa Margherita d'Este, Tasso mette in risalto la solitudine descrivendo minutamente una scena amena della

serata invernale di corte (musica, ballo, luce, protezione dal freddo, dolci conversazioni e tattiche amorose) da cui il poeta è spietatamente escluso. Il contrasto è tanto più eloquente quanto più breve e laconica è la descrizione del «carcer[e] tetro» che risuona di pianto del poeta: si tratta dell'effetto di cambiamento brusco e quindi di sorpresa. Poi nel chiedere pietà alla Duchessa Tasso ripete la domanda in modo incalzante tre volte, gradatamente allungando la frase per raggiungere il culmine alla fine. In maniera corrispondente il pessimismo del poeta si acuisce di più: infatti egli chiama il proprio studio prima «prigion» (“variatio” di «carcere») e poi «feretro»: si osservi come sia «prigion» che «feretro» siano collocati nei punti metricamente strategici («prigion» alla cesura e «feretro» a fine verso). E Tasso riesce a creare un effetto fonosimbolico con la scelta di una rima piuttosto difficile ed “aspra”: ‘-etro’ («tetro» - «feretro»)¹⁶, associando la “morte” al “nero” e rivitalizzando sottilmente l’associazione ovvia e naturale. I lettori di Dante qui ricorderanno le “rime petrose” in cui la «petra» come rimante è impiegata costantemente, facendo rima con sé stessa oppure con «impetra» «s’arrettra» «faretra»¹⁷. La rima ‘-etra’ è più difficile di ‘-etro’ nel senso che ha a disposizione una scelta ancora più limitata dei rimanti¹⁸. Comunque, nel secondo sonetto tassiano, il contrasto è l’espedito retorico a cui il poeta si è principalmente ispirato per mettere in rilievo la propria anima solitaria.

4. La lotta per l’esistenza: *Tanto le gatte son moltiplicate*

Immedesimazione e diversificazione (proiezione e contrasto); sofisticato intreccio di identità e alterità; audace capovolgimento della convenzione; “climax”; calcolati effetti della scelta e della collocazione di parole: l’analisi fin qui condotta ha mostrato assai evidentemente che quando nel carcere godeva di momenti tranquilli Tasso scrisse con una acuta coscienza retorico-stilistica. Ma il rapporto fra Tasso e gli animali del suo studio era sempre caratterizzato dal tenero affetto che si esprime nel primo sonetto in maniera commovente? Le gatte in cui una volta Tasso si immedesimava intimamente sono in realtà, a grande differenza del poeta costretto ad una vita sterile, piene di vitalità e di forza procreatrice ed anche in povertà e penuria crescono rapidamente di numero: sono gattacce che si attaccano e si aggrappano tenacemente alla vita. La numerosa prole felina a sua volta inizia

una dura lotta per i cibi appunto per vivere e sopravvivere. Questa lotta, Tasso non l'ha dimenticata di riferire in maniera scherzosa ma sentendo chiaramente la differenza che lo separa dalle gatte, nel seguente sonetto che con la coda imita la forma del gatto. Il terzo sonetto è quindi più lungo del primo, ma si noti bene che il terzo si svolge più velocemente forse per le brevi enumerazioni allitteranti (vv. 3-6) che, sostituendo la lunga similitudine del primo, determinano il ritmo delle quartine.

Tanto le gatte son moltiplicate,
 ch'a doppio son più che l'Orse nel cielo:
 gatte ci son c'han tutto bianco il pelo,
 gatte nere ci son, gatte pezzate,
 gatte con coda, gatte discodate.
 Una gatta con gobba di cammelo
 vorrei vedere e vestita di velo
 come bertuccia: or che non la trovate?
 Guardinsi i monti pur di partorire,
 che s'un topo nascesse, il poverello
 da tante gatte non potria fuggire.
 Massara, io t'ammonisco, abbi 'l cervello
 e l'occhio al lavezzuol* ch'è sul bollire:
 corri, ve', ch'una se 'n porta il vitello.
 Vo' farci il ritornello,
 perché il sonetto a pieno non si loda
 se non somiglia a i gatti da la coda.¹⁹⁾
 (*= lavaggio, vaso da cuocere vivande)

Il terzo sonetto tassiano, letto dopo il primo, mostra innegabilmente che la tenerezza che il poeta sente lì per le gatte è solo passeggera e che nella vita quotidiana esse, soprattutto quando troppo numerose, possono essere moleste anche a lui. Il terzo sonetto perciò lascia intravedere al di là del tocco leggero ed umoristico la figura del poeta solitario. Ed il travestire la propria solitudine da gioscosità sarebbe un'altra tecnica che Tasso avesse ben padroneggiato per attenuare e camuffare il contrasto fra sé e le gatte. Il primo ed il terzo sonetto, integrandosi a vicenda pur in chiaro contrasto, costituiscono uno specchio che riflette bene la realtà inevitabilmente tragicomica della vita quotidiana, del nostro poeta e di tutti noi.

(Convegno su «Letteratura e cibo» dell' *Association internationale des critiques littéraires*, Lucca 2 ottobre 2009)

Note

- 1) T. Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p.785.
- 2) F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p.1352:

Vago augelletto che cantando vai,
 over piangendo il tuo tempo passato
 vedendoti la notte e 'l verno a lato
 e 'l dì dopo le spalle e i mesi gai,
 se, come i tuoi gravosi affanni sai,
 così sapessi il mio simile stato,
 verresti in grembo a questo sconcolato
 a partir seco i dolorosi guai.

I' non so se le parti sarian pari,
 ché quella cui tu piangi è forse in vita,
 di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari;
 ma la stagion et l'ora men gradita,
 col membrar de' dolci anni et de li amari,
 a parlar teco con pietà m'invita.

- 3) P. Bembo, *Rime*, XLVIII, in Id., *Prose e rime*, 2^a ed. accresciuta, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET (*Classici italiani*), 1978, pp.545-46:

Solingo augello, se piangendo vai
 la tua perduta dolce compagnia,
 meco ne ven, che piango anco la mia:
 insieme potrem fare i nostri lai.

Ma tu la tua forse oggi troverai:
 io la mia quando? e tu pur tuttavia
 ti stai nel verde; i' fuggo indi, ove sia
 chi mi conforte ad altro, ch'a trar guai.

Privo in tutto son io d'ogni mio bene,
 e nudo e grave e solo e peregrino
 vo misurando i campi e le mie pene.

Gli occhi bagnati porto e 'l viso chino
 e 'l cor in doglia e l'alma fuor di spene,
 né d'aver cerco men fero destino. [mia la sottolineatura]

Con i sonetti di Petrarca e Bembo, ovviamente, il madrigale di Tasso ha in comune l'*incipit* con un vacativo rivolto all'uccello, "interlocutore" di una conversazione immaginaria. Da Bembo poi Tasso ha derivato le due parole rimanti (compagnia / mia). Ma dei 2 sonetti-modelli Tasso ha fatto un madrigale. Questa scelta della forma metrica merita una maggiore attenzione, forse perché rifletterebbe l'intenzione dell'autore che voleva creare una poesia più cantabile in corrispondenza con il duetto (del poeta e dell'uccello) messo in scena. Con questo rinnovamento introdotto nel petrarchismo bembiano probabilmente Tasso avrebbe inteso ricompensare la "meno canorità" della tortora (rispetto all'usignolo). Bembo, d'altra parte, ha tentato di ampliare il tema della conversazione con il volatile prima in *Solingo augello, se piangendo vai* e poi in *O rossignuol, che 'n queste verdi fronde*: due canzoni che condividono il comune schema metrico ABBA. ABBA/CcDD (congedo: aBB) (cfr. Bembo, *Prose e rime* cit., pp.686-87 e 554-55 dove il commentatore Dionisotti attribuisce al *Canzoniere* petrarchesco 311 [= *Quel rossignuol, che sì soave piagne*] la sostituzione del «rossignuol» all'originale «solingo augello»). In queste 2 canzoni di Bembo il poeta invia l'usignolo come messaggero alla sua bella dama senza pietà.

Ringrazio il mio collega Luigi Cerantola di aver gentilmente mostrato alcuni esempi di "tortorella" cantata nei testi musicati da A. Vivaldi (aria *Sta piangendo la tortorella* in *Olimpiade*, at.2 sc.1; aria *Son tortorella* in *Bajazet*, at.3 sc.6; cantata per soprano e basso continuo *Indarno cerca la tortorella* [RV 659]), G.F. Händel (aria *Così la tortorella* in *La Resurrezione* [HWV 47], at.1) e W.A. Mozart (aria *Geme la tortorella* in *La finta giardiniera* [K. 196], at.1).

- 4) E. Spenser che ha quasi tradotto *Gerusalemme liberata* (XVI, xiv-xv) in *Faerie Queene*, II, xii, 74-75, sembra aver imitato il nostro madrigale di Tasso nel seguente passo (IV, viii, 3): "Till on a day, as in his wonted wise / His doole[= dole, lamentation] he made, there chaunst [= chanced] a turtle Doue / To come, where he his dolours did deuise, / That likewise late had lost her dearest loue, / Which losse her made like passion also proue. / Who seeing his sad plight, her tender heart / With deare compassion deeply did emmoue, / That she gan mone[= moan] his vnderued smart, / And with her dolefull accent beare with him a part" (cfr. A.C. Hamilton ed., *The Faerie Queene*, London-New York, Longmann, 1977). Mentre in G. Marino, *L'Adone*, VII, 32-56 (in *Marino e i marinisti*, a cura di G.G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp.112-19), l'"amicizia" fra il poeta e l'usignolo si trasforma in accesa rivalità ed in gara mortale di tecniche musicali.
- 5) T. Tasso, *Aminta*, 2^a ed., a cura di B. Maier e E. Barelli, con l'introduzione di M. Fubini, Milano, Rizzoli, 1982, p.76.

- 6) U. Foscolo, *Poesie*, 4^a ed., a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1988, p.163.
- 7) P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, p.98.
- 8) Tasso, *Poesie* cit., p.775.
- 9) Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana* cit., pp.98-100.
- 10) Tasso, *Poesie* cit., pp.881-82.
- 11) Basti ricordare l'inno religioso *Ave maris stella* (cfr. *Breviarium romanum*, editio XXI juxta typicam, pars æstiva, Ratisbonæ, e domo Libreria S. Gregorii antea Friderici Pustet, 1946, pp.[141-42]). La metafora che ritiene la Beata Vergina Maria come "stella del mare" (cioè "guida dei naviganti") si trasferisce poi nella lirica amorosa di tradizione cortese. Nel seguente sonetto "sui generis" di Monte Andrea (in *Poeti del Duecento*, 2 voll., a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol.1, p.466), però, è assai evidente il legame con il suddetto testo liturgico, perché la donna dal poeta amata è chiamata «pulzella» (cfr. fr. *pucelle*) appunto come la madre di Gesù:

Sì come i marinar' guida la stella,
 che per lei ciascun prende suo viag[g]io,
 e chi per sua follia si parte d'ella
 radoppia tostamente suo danag[g]io:
 la mia dritta lumera qual è, quella
 che guida in terra me e 'l mi' corag[g]io?
 Voi, gentil ed amorosa pulzella,
 di cui m'ha mess' Amore in signorag[g]io,
 ché troppo è scura la mia via e fella
 a gir, se vostra lumera non ag[g]io.

La qual fa disparere ogn'altra luce,
 ché, laove apar vostro angelico viso,
 altro spendor giamai non vi riluce.
 Pulzella, poi m'avete sì conquiso
 che sol per voi mia vita si conduce,
 merzé, dal vostro amor non sia diviso.

- 12) Petrarca, *Canzoniere* cit., p.383.
- 13) *Ibid.*, p.1110.
- 14) Anche se le gatte e Laura hanno in comune gli occhi lucenti, Tasso non aveva alcuna intenzione "parodica" e ciò sarà evidente quando si paragona il nostro sonetto con il madrigale *Alla sua gatta* di Anton Francesco Grazzini (cfr. *Opere di A.F. Grazzini*, a cura di G.D. Bonino, Torino, UTET, 1974, p.349):

Chi di veder desia
 quanto gatta esser può mai destra e bella,
 venga a veder la mia,
 che co i vaghi occhi suoi chiari e lucenti
 fa via sparire e dileguar la noia;
 empiono il cuor di gioia
 la fronte sua, le guancie e i bianchi denti;
 e co i soavi accenti,
 che, miagolando, spesso manda fuora,
 l'orecchie tutte addolcisce e innamora.
 Ma la gran meraviglia è poi vedella
 giocolare e saltar, quand'ell'uccella.

L'intenzione di Grazzini era di trasferire sistematicamente (nei limiti del possibile) nella sua gatta le componenti che costituiscono il fascino della donna amata, elencate spesso dai poeti lirici di tono aulico: per esempio da Petrarca *Gratie che'a pochi* (*Canzoniere* 213, ed.cit., p.914) e da Bembo *Crin d'oro crespo e d'ambra* (*Rime*, V, in *Prose e rime* cit., pp.510-11). E quando Grazzini scriveva le ultime 2 righe, aveva in mente probabilmente la modulazione di Dante nella famosa canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, vv.41-42 (*Vita Nuova*, XIX, 10): Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato / che non pò mal finir chi l'ha parlato. La gatta “destramente” uccella “giocolando e saltando”, mentre Beatrice “si va, sentendosi laudare, / benignamente d'umiltà vestuta” (*Vita Nuova*, XXVI, 6). Se il madrigale di Grazzini quindi appartiene ad uno e stesso genere con il sonetto di F. Berni, basato appunto sui detti componimenti di Petrarca e Bembo, *Chieme d'argento fine* (cfr. *Rime del Berni e di berneschi del secolo XVI*, a cura di G. Saviotti, Milano, Vallardi, 1922, p.12), il sonetto di Tasso in questione non è classificabile nella stessa categoria. A questo proposito, cfr. Arnaldo di Benedetto, *Fra Petrarchismo e Barocco. Le Rime di Torquato Tasso*, in Francesco Bruni (a cura di), “*Vaghe stelle dell'Orsa ...*”. *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Marsilio, 2005, pp.169-96 (a p.193).

15) Tasso, *Poesie* cit., pp.844-45.

16) Per la rima ‘-etro’, G. Mongelli, *Rimario letterario della lingua italiana*, 3^a ed., Milano, Hoepli, 1975, p.230, dà soltanto i seguenti rimanti: «addietro», «arretro», «dietro» (+ «diretro»), «impetro», «impietro», «indietro», «metro», «Pietro», «piretro», «retro», «spetro», «spietro», «tetro», «vetro». Nella *Divina Commedia*, Dante ne usa solo: «dietro» (Inf. I 136; XXIII 23), «mpetro» [= «impetro»] (Inf. XXIII 27), «metro» (Inf. VII 33; XIX 89; XXXIV 10; Purg. XXVII 51; Par. XXVIII 9), «Pietro» (Inf. I 134; XVIII, 32; XIX 91), «retro» (Inf. VII 29; XVIII

- 36; XIX 93; XXXIV 8; Purg. XXVII 47; Par. II 93; XXVIII 5), «tetro» (Inf. VII 31; XVIII 34; Par. II 91), «vetro» (Inf. XXIII 25; XXXIV 12; Purg. XXVII 49; Par. II 89; XXVIII 7).
- 17) D. Alighieri, *Rime*, C, CI, CII, CIII, in Id., *Opere minori*, tomo I parte I, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, pp.431-51. In CIII la «petra» fa rima con «impetra» «s'arretra» «faretra» (vv.2, 3, 6, 7), mentre negli altri componimenti fa rima sempre con sé stessa.
- 18) Per la rima '-etra', Mongelli, *Rimario letterario della lingua italiana* cit., p.230, mostra soltanto 4 scelte: «cetra», «etra», «faretra», «pietra».
- 19) Tasso, *Poesie* cit., p.882.

