Corridori e viandanti. Ritmi e stili nella poesia lirica del Cinquecento

di Giulia Puzzo

Nel terzo libro della *Retorica* Aristotele traccia due elaborazioni possibili del discorso oratorio: il primo libero e sciolto, apparentemente non sottomesso ad alcun vincolo esterno, il secondo, al contrario, scandito in un ritmo periodico che lo rende simile alla composizione poetica. La prima foggia è tuttavia poco gradevole a causa della sua informità, gli ascoltatori se ne stancano rapidamente, non trovando alcun appiglio per prevederne la fine; è quindi preferibile cadenzare il discorso, affinché coloro che lo ascoltano possano indovinarne l'andamento e memorizzarlo senza affaticarsi. Per illustrare al meglio quella che si potrebbe definire una psicologia dell'attenzione, Aristotele ricorre a un paragone tra l'ascoltatore e il corridore: chi ascolta ha bisogno di anticipare lo svolgimento e la meta dell'orazione al fine di non esserne sopraffatto, così come «i corridori, quando giungono al traguardo, sono più privi di fiato e sfiniti; ma, poiché prevedono il traguardo, non si sfiniscono prima»¹. Allo stesso modo è necessario che la 'via' dell'orazione non sia segmentata in parti troppo brevi né dilatata in periodi troppo lunghi; in caso contrario accadrebbe agli ascoltatori «di incepparsi per un ostacolo» oppure di «restare indietro, come nelle corse coloro che hanno doppiato dal lato interno la meta lasciano indietro quelli che corrono aggiogati con loro dal lato esterno»².

Pur destinata principalmente all'oratoria, questa parte del trattato aristotelico esercitò un'enorme influenza sulle teorie letterarie cinquecentesche, anche

a seguito della riscoperta della *Poetica*, nella quale Aristotele rimandava alla *Retorica* per la comprensione degli effetti che un discorso deve produrre³. Le osservazioni aristoteliche relative alla prosa oratoria vengono così assimilate dal dibattito rinascimentale sulla poesia, di cui investono anche gli aspetti più tecnici, come accade per le dispute sulla rima. All'interno della questione della lingua, nonché della più ampia *querelle des anciens et des modernes*, lo statuto della rima era divenuto problematico, essendo quest'ultima ritenuta una componente indissolubile dalla dolcezza e dalla cantabilità proprie della poesia in volgare, le quali, si pensava, rappresentavano un ostacolo insormontabile al tentativo di innalzare la poesia italiana al livello di quella antica, i cui esametri privi di rime e densi di suoni consonantici apparivano più adeguati a trattare argomenti gravi e magnifici. È un conflitto fra due prospettive egualmente autorevoli ma contrastanti: da una parte, la necessità, come quella prescritta dalla *Retorica* aristotelica, di scandire il discorso in un ritmo armonioso e misurato, facile all'ascolto e alla comprensione dei contenuti; dall'altra parte l'intento di dare vita a una poesia colta, che avesse funzioni conoscitive e morali, la cui forma fosse modellata dall'argomento e non da una struttura metrica prestabilita, per evitare di mettere in risalto la musicalità dei versi invece del loro significato⁴.

Ecco allora che la metafora della corsa o del cammino appare continuamente all'interno del dibattito let-

terario e si presta alle teorizzazioni più diverse riguardo a che cosa significhi realmente scandire il pensiero tramite le parole. Nel suo trattato *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (1563) Ruscelli prende a modello l'epica latina per ammonire gli aspiranti poeti che chiunque si fosse attenuto a una sintassi e a una distribuzione degli accenti ripetitive sarebbe stato come colui «che di verso in verso camminasse sempre ad un passo» e avrebbe reso «lo stile del componimento tanto noioso, che in niun modo l'orecchie giudiciose potrebbero sopportar d'ascoltare»⁵. La scansione monotona del dettato poetico, ossia la perfetta coincidenza della frase con il verso, rappresenta, scrive ancora Ruscelli, un 'andar di passo', un viaggio pedestre e umile a tal punto da abbassare gli effetti di grandezza provenienti dalla sonorità delle parole: «Il qual Sonetto [*Piangete donne, e con voi pianga Amore, Rvf 92*] si vede esser di stile umilissimo, non già per languidezza di lettere, essendo i versi pur composti di lettere sonanti, e di sillabe piene quasi per tutto, ma solamente per questa egual maniera di passo, non rompendo alcun verso, ma facendoli tutti andar come di trotto ad un modo»⁶. Le «orecchie giudiciose» di cui parla Ruscelli testimoniano l'intento di unire la piacevolezza dei sensi e il senso critico, ricercando un'armonia tra l'espressione musicale e quel tanto di varietà necessaria a trattenere l'attenzione dell'ascoltatore. Ruscelli è ben lontano dal mettere in discussione il sistema metrico in vigore; intende però stabilire una gerarchia formale al suo interno a beneficio dei giovani poeti moderni, per determinare le misure più adatte alla grandezza poetica. Nell'ottava egli rintraccia la struttura ideale per estendere con agio il dettato senza affaticare l'uditore, per correre avanti senza far perdere di vista il traguardo:

È dunque nella testura dell'Ottava rima la spaziosità del campo da corrersi dallo scrittore con quella maniera di passo, ch'egli vuole per l'intenzione dello stile, che si propone. [...] vi è quell'utilissima occasione di prender posa in una misura di tempo così opportuna, che non è soverchiamente corta, e per questo troppo spessa, nè soverchiamente lunga [...]. Onde con tanta leggiadria così chi legge, come chi ascolta, aspettando alla guisa che nel suono la cadenza della stanza nella sua chiusura, si rasserena tutto quand'ella viene, prende posa con la lingua, o con l'orecchie, e sopra tutto col pensiero, del qual è proprio il sollevarsi e sospendersi, quando fa l'o-

perazion sua; e si prova effettivamente, che lo star così molto, fa stancar non solamente se stesso ma ancora il corpo nostro, che in quell'atto viene come abbandonato dagli spiriti che s'alzano a sollevare, e sostener la mente nell'operazion sua. E per questo siccome i viandanti par che non sentano noia nell'andare, quando fanno esser lor vicinissima qualche osteria, o casa da riposarsi; così il pensiero nostro nell'operazion sua di sospendersi nella considerazione o attenzione delle cose, che udiamo, par che sempre stia fresco e lieto sapendo, che nel fin d'ogni otto versi quella leggiadriissima chiusura, o cadenza armonica lo farà prender posa gioiosamente⁷.

Non bisogna, insomma, né stancare il lettore né deluderne le attese. Approfondendo il paragone aristotelico tra l'oratore e il corridore, Ruscelli propone una breve disamina sui movimenti del pensiero, seguendo una fisiologia di matrice medievale, che individuava negli spiriti, sostanze materiali ma invisibili, il veicolo dei principi vitali, della sensibilità e del movimento⁸. Stancare l'udito e stancare il corpo significa ostacolare i moti spirituali che sostengono il pensiero, impedendone le operazioni: per questa ragione, dar vita a una composizione poetica ben regolata comporta letteralmente riprodurre una forma 'a misura d'uomo', seguendo e imitando la natura sin negli aspetti elocutivi della creazione artistica. L'orizzonte di attesa, naturale e culturale, inizia dall'orecchio e fare poesia significa seguire una scansione metrica del discorso secondo misure stabilite da una ragione naturale, che accomuna il pensiero (del poeta o dell'uditore) e il corpo (il corridore).

A seconda delle posizioni più o meno radicali dei letterati cinquecenteschi, il paragone fra il poeta, l'uditore e il corridore assume aspetti di volta in volta differenti. Così Lodovico Dolce, strenuo sostenitore della regolarità metrica a tal punto da avversare l'*enjambement*, richiede che i versi abbiano un passo regolare e «senza rompimento, o trapponimento d'una sentenza nel principio, o nel mezo del seguente verso, se ne vadano di due in due, che cio par, che chieggano le orecchie di chi legge»⁹. Il passo uniforme delle rime bacciate è elogiato anche da Giraldo Cinzio nel suo *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), il quale, sebbene ammetta le variazioni sintattiche, avverte che il pensiero è tenuto a rispettare «il corso dell'orazione». Esiste uno spazio ideale per l'espressione poetica o retorica, dove i metri, le sedi degli accenti, le rime, le clausole preparano a priori l'argomento, creano luoghi,

stabiliscono legami, così che il poeta o l'oratore se vogliono esporre le proprie «sentenze» devono vigilare a non compromettere l'integrità della forma con un ritmo di pensiero a essa alieno, ad esempio contraendo o ampliando impropriamente l'andamento del discorso con la punteggiatura o l'*enjambement*¹⁰. Partigiani della perfetta corrispondenza tra la frase e il verso, oltre che del canone metrico fissato dalla tradizione petrarchista, Ruscelli, Dolce e Giraldo Cinzio non possono accettare che il «corso dell'orazione» risulti duro, acerbo, interrotto prematuramente da cesure e una punteggiatura troppo frequenti; oppure che, al contrario, l'andamento del dettato lirico perda la propria efficacia perché dilatato in un'inarcatura continua.

Anche l'*Arte poetica* (1551) di Girolamo Muzio sostiene l'importanza di far procedere insieme verso e frase, struttura e pensiero, soprattutto per ciò che riguarda le forme liriche della poesia («Più sono atti a la lira che a la tromba / I ternarii e le stanze; in quelli e in queste / Chiuder conviemmi in numerati versi / La mia sentenza, e chiuderla conviemmi / Nel fin del verso o perdo ogni vaghezza»¹¹). Non sempre, tuttavia, conviene andare dritto e a tempo. Alla poesia di argomento elevato, in particolare quella epica, compete un'andatura irregolare, ora di passo ora di corsa, ora dritta ora obliqua; essa richiede al poeta di uscire dal perimetro già tracciato del cammino abituale e di avviarsi per l'aperta campagna, allontanando l'ascoltatore dalla meta, conducendolo attraverso lunghe deviazioni ipotattiche o, al contrario, trattenendolo bruscamente con una punteggiatura inattesa:

[...] or dritto e or obliquo
Vuole esser il parlar. Dubitar vuolsi,
Negar, interrogar, chiamar altrui,
Dal lungo circoito or stia sospeso
L'animo del lector mirando al fine.
Or chiuda un verso intera una sentenza,
Or coi punti e col senso in duo si parta.
[...] Chi col suon del suo fin cerca vaghezza,
La rima e la sentenza chiuda insieme,
E quanto può più formi i versi interi.
Ma s'alcun vuol con risonante tromba
Liberò uscir a le campagne aperte,
Vada per questa via; ché questa è quella
Per cui camina ogni maggior poeta¹².

A un simile ideale di poesia le rime sono d'intralcio, poiché impongono delle soste prestabilite a un viag-

gio che intende essere ricco di novità e di imprevisti. Chiunque voglia trattare materie epiche deve adoperare uno stile che corra senza impedimenti ed evitare perciò di comporre in rima, seguendo l'esempio dell'esametro antico: «Perch'a voler che senza alcuno intoppo / Corra lo stil continuo, in quella vece / Che già gli antichi usar le sei misure, / Porrem le rime senza rime»¹³.

Al momento in cui Muzio compone i suoi ammaestramenti poetici, l'uso dei versi sciolti è una pratica ancora recente nelle consuetudini metriche cinquecentesche. Nella prima metà del secolo letterati classicisti come Gian Giorgio Trissino, Luigi Alamanni e Giovanni Rucellai si erano adoperati per un recupero della poesia antica in relazione a generi allora poco frequentati e per i quali si cercava una fondazione moderna, dalla tragedia al genere pastorale. L'introduzione degli endecasillabi sciolti nella poesia volgare risale alla *Sofonisba* del Trissino (1524), il quale alcuni anni dopo estende la sperimentazione metrica anche al poema dell'*Italia liberata dai Goti* (1548). Tanto per la tragedia quanto per l'epica, Trissino giustifica in sede teorica la sua proposta. Nella *Sesta divisione* della sua *Poetica* il poeta vicentino rivendica la maggiore somiglianza dell'endecasillabo sciolto con l'esametro epico: «in questa tale qualità di versi siamo stati imitati da molti, e diconli versi sciolti per essere liberi dal convenire accordare le ultime desinenzie, laonde sono attissimi a tutti e poemi drammatici. Questo adunque sarà il verso che secondo il parer mio allo eroico si conviene». Nei generi nobili della tragedia e dell'epica gli endecasillabi sciolti appaiono il verso più adatto, in ragione della capacità di assecondare il *carmen continuum* del dramma e della narrazione, ma anche la mimesi degli affetti e la catarsi che ne deriva: «onde la rima, che pensiero dimostra, è veramente alla compassione contraria»¹⁴.

Tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta i versi sciolti fanno la loro comparsa anche nella poesia lirica. All'interno delle sillogi polimetriche di sperimentatori quali Bernardino Rota e Bernardo Tasso gli endecasillabi sciolti iniziano a essere alternati alle strofe rimate¹⁵; Bernardo Tasso, in particolare, giustifica nella lettera prefatoria al volume delle *Rime* (1534) l'utilizzo degli endecasillabi sciolti come imitazione dell'esametro antico, il quale, pur nella sua regolarità interna, non è soggetto alla legge della rima e «di continuo camminando con equal passo, ove e quando gli piace fornisce

il suo cominciato viaggio»¹⁶. Versi sciolti, dunque, per dare maggiore continuità al pensiero e assicurare un'imitazione più efficace.

Prende invece un'altra strada la sperimentazione lirica di Torquato Tasso, le cui innovazioni non si avvalgono di una riforma del metro quanto di un sovvertimento profondo della sintassi. Come dimostrato dagli studi di Afribo, la lirica tassiana non intende rivolgersi alle «orecchie giudiziose» ma all'intelletto del pubblico, non mira alla soddisfazione delle attese ma a eccedere il tracciato, a colpire l'uditorio con la meraviglia cogliendolo di sorpresa e facendolo inciampare lì dove esso non se lo aspetta¹⁷. Sulla scorta dello pseudo-Demetrio Tasso prospetta per la poesia lirica un cammino che deve essere ora pieno di scogli, soste e impedimenti, ora vasto e senza interruzioni:

Disse Demetrio, che i lettori di Tucidide erano simili a coloro che per aspra ed iscoscesa via caminano, che ad ora ad ora intoppiano, e sono constretti ad arrestarsi [...]. Consideri parimente in questo quaternario, che non vi è nel primo o nel secondo o nel terzo verso luogo, ove 'l lector possa fermarsi o riposarsi [...]. Dionisio Alicarnaseo con simile comparazione ci dichiara: che, come le strade lunghe, corte ci paiano, quando spesso fra via troviamo alberghi ove fermarsi; ma le solitudini ancora nella picciolezza del camino ci dimostrano un non so che del grande e del lungo: così il trovar spesso ove fermarsi nell'orazioni, picciole e dimesse le grandi ed elevate ci rende e la lunghezza dello spazio, che tra l'uno e l'altro riposo si trova, del contrario effetto è cagione¹⁸.

E ancora:

[Dante e Della Casa] sono somiglianti a colui ch'intoppa e camina per vie aspre; ma questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande¹⁹.

Il corridore aristotelico deve farsi viandante – e in questa rilettura della metafora antica già si intravede la grande fortuna del mito tassiano in epoca romantica – il quale, lungi dall'individuare in anticipo la meta, si dispone all'erranza e agli inciampi di un cammino sconosciuto e difficoltoso²⁰. Vediamo allora, a conclusione di questo breve *excursus*, come Tasso avvera nella prassi la sua riflessione teorica:

Fabio, io lunge credea col basso ingegno
 Sovra me stesso in voi lodando alzarmi,
 Et agguagliar co' più lodati carmi
 Quel valor che di fama eterna è degno.
 Ma più d'appresso, hor più sublime segno
 E la gloria veggio io d'impres e d'armi,
 A cui alzarsi dovrian metalli e marmi,
 Non ch'umil laude. E tal s'havrebbe a sdegno.
 Così maggior si scopre antica torre
 Od alto monte, a chi vicino il guarda;
 E poggjar non vi puote huom lento e carco.
 Però si ferma al periglioso varco
 Del vostro honor la penna e nol trascorre,
 Già leggiera e veloce, or grave e tarda²¹.

Il sonetto è uno dei testi conclusivi del canzoniere amoroso tassiano (1591) dedicato a Fabio Gonzaga, di cui il poeta afferma voler celebrare degnamente i meriti, sebbene la sua poesia non sia in grado di innalzarsi al registro epico che il soggetto richiederebbe. Tuttavia, la tradizionale *recusatio* è smentita dagli accorgimenti stilistici del testo, che rientrano nell'ideale tassiano di stile magnifico, al quale spetta condurre il lettore attraverso un cammino tanto arduo quanto elevato. All'interno di uno schema metrico che Tasso classifica come un 'trapasso obliquo', dunque appartenente di diritto allo stile grave e magnifico della lirica²², l'andamento del dettato si svolge tra iperbati e inarcature audaci (vv. 3-4, vv. 5-6, vv. 9-10, vv. 12-3), che hanno un valore notevole nel dare risalto alla semantica del testo. Così, ad esempio, la contrapposizione tradizionale 'basso / alto' rappresenta, grazie all'inarcatura, le movenze di chi ha spiccato il volo o ancora il «periglioso varco» (sintagma che abitualmente indica la morte, ma che Tasso qui traspone per denotare il confine di una virtù eccezionale), realizza sul piano fonico e visivo l'arresto e la sospensione del canto poetico, che si teme debole di fronte all'altezza del proprio argomento. I versi sono, inoltre, intervallati da pause improvvise, le soste e gli 'intoppi' del cammino: a questo riguardo sono notevoli le cesure marcate dalla punteggiatura, in virtù della quale la sinalefe si trasforma in un concorso vocalico dissonante («Non ch'umil laude. E tal [...]», v. 8; «Od alto monte, a chi», v. 10). Anche sul piano fonosimbolico Tasso adopera elementi propri di un registro stilistico alto, servendosi di «pienezza di consonanti» nelle rime²³ e dello iato, vero e proprio pomo della discordia nel dibattito cinquecentesco sulla *gravitas* poetica, di cui Tasso so-

stiene la legittimità per lo stile lirico elevato («Fabio, io», v. 1; «veggio io», v. 6; «vostro honor», v. 11; «grave e», v. 14)²⁴. Il sonetto termina con un contrapposto lirico («leggiera e veloce» a fronte di «grave e tarda», v. 14), nel quale la piacevolezza 'umile' che Tasso attribuisce a questo tipo di figure retoriche si accompagna alla sostanza sonora e concettuale di una faticosa lentezza, in un contrasto tra una rapida corsa e un cammino a ostacoli, che insieme compongono l'immagine

dell'ideale poetico tassiano ma anche quella dell'intera parabola della sua opera.

Nella ricerca della simmetria tra intelligenza e ritmo del discorso, al corridore misurato di eredità aristotelica subentra così la figura del viandante, destinata a imporsi alcuni secoli più tardi nell'immaginario poetico europeo, simbolo di una poesia che esige per sé i percorsi scoscesi della speculazione rispetto all'itinerario retto della comunicazione.

Note

- ¹ Cfr. Aristotele, *Retorica* III, 9, 1409a 33-36. L'edizione da cui si cita il testo è Aristotele, *Retorica*, a cura di Armando Plebe, in Id., *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori 2008.
- ² Aristotele, *Retorica* III, 9, 1409b 18-24. Gli accorgimenti richiesti da una prosa ritmata sono gli stessi che riguardano i versi, che è possibile scandire male con l'uso di una cattiva punteggiatura, come, secondo Aristotele, accade ai giambi di Sofocle, nei quali la punteggiatura si sovrappone al metro e procede quasi in senso opposto (1409b 7-13).
- ³ «Quanto al pensiero, quello che in generale se ne dovrebbe dire sarà a suo posto nei libri della *Retorica*, perché è argomento che più direttamente appartiene a quella disciplina; qui basterà notare questo, che rientrano nel dominio del pensiero tutti quegli effetti che devono esser prodotti mediante la parola» (Aristotele, *Poetica* [19, 1456a 33-37], a cura di Manara Valgimigli, in Id., *Opere*, cit.). La riscoperta della *Poetica* nella cultura rinascimentale risale alle traduzioni latine di Giorgio Valla (1498) e di Alessandro de' Pazzi (1536), alla quale fecero seguito la traduzione in volgare di Bernardo Segni (1549) e le prime importanti edizioni commentate da Robortello (1548), Maggi e Lombardi (1550), Castelvetro (1570). Giunse così a una svolta decisiva il percorso di «letteraturizzazione della retorica» che sin dall'epoca medioevale aveva diviso la retorica dall'ambito filosofico, facendola slittare esclusivamente nell'ambito di una teoria della letteratura (Vasile Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino 1971, p. 43).
- ⁴ L'esigenza di liberare l'espressione poetica da rigidi schemi metrici o ritmici, che nel Cinquecento assume proporzioni vaste e ampia risonanza culturale, era stata esposta, del resto, anche in epoca antica. Già nel trattato dello pseudo-Longino sul *Sublime* si rifiuta il frazionamento del discorso in una scansione verbale troppo regolata, in nome degli effetti che esso deve produrre sull'ascoltatore. Torna ancora una volta l'immagine del corridore: «Giacché come, ove si leghino loro i corpi, s'impedisce lo slancio dei corridori, così anche la passione, ostacolata da congiunzioni o da altre aggiunte, protesta: perché perde la libertà della sua corsa». Il moto affettivo ha un corso ben diverso da quello lineare del pensiero individuato nella *Retorica* aristotelica; le passioni, afferma Longino, van-

no continuamente fuori strada, saltando e scivolando senza rimanere nei limiti del tracciato: «cadendo ogni momento fuori strada e anticipando nuove cose, saltano spesso ad altre argomentazioni» (Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica 2007, p. 52). Sarebbe impossibile ripercorrere qui la fortuna di questi passi longiniani, ma sembra accertato che durante il Cinquecento la diffusione del trattato fu sporadica e marginale: alle pubblicazioni del testo greco per opera di Francesco Robortello (1554) e Paolo Manuzio (1555) seguì una divulgazione modesta e solo con la traduzione francese di Nicolas Boileau (1674) il trattato cominciò a esercitare la sua eccezionale influenza sulle teorie letterarie europee. Cf. Marc Fumaroli, *Rhétorique d'école et rhétorique adulte. Remarques sur la réception européenne du traité Du Sublime au XVIe et au XVIIe siècle*, «Revue d'histoire littéraire de la France» 86 (1986), pp. 33-51.

- ⁵ Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, in Venetia, appresso Gio. Battista et Melchior Sessa Fratelli 1563, pp. 63-4.
- ⁶ *Ibidem*, p. 137.
- ⁷ *Ibidem*, pp. 98-9.
- ⁸ Per una disamina accurata dei significati del termine *spiritus* nella filosofia naturale e nella medicina cinque-seicentesca si rimanda ad Antonio Clericuzio, *Spiritus vitalis. Studio sulle teorie fisiologiche da Fernel a Boyle*, in «Nouvelles de la République des Lettres» II (1988, pp. 33-84) e Silvia Parigi, *Spiriti, effluvi, attrazioni. La fisica «curiosa» dal Rinascimento al secolo dei Lumi*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici 2011.
- ⁹ Lodovico Dolce, *I quattro libri delle Osservazioni*, in Vinegia, Presso Altobello Salicato 1575, p. 236.
- ¹⁰ Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), in Id., *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati 1973, p. 158.
- ¹¹ Girolamo Muzio, *Dell'arte poetica* (1551), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza 1970, pp. 165-209, III, vv. 11-5.
- ¹² *Ibidem*, vv. 265-84.
- ¹³ *Ibidem*, vv. 19-22.
- ¹⁴ Cf. Gian Giorgio Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, cit.,

p. 48. Per i fautori di un ritorno al classicismo antico la rima perde, insomma, di prestigio, in quanto invenzione di origine medievale e intralcio a una poesia che intendeva modellarsi su quella classica. In verso libero sono anche le sperimentazioni di matrice ellenistica, come le *Api* di Rucellai (1541) e le egloghe dell'Alamanni (1532), che contende al Trissino il primato dell'endecasillabo sciolto. Per una ricostruzione complessiva del dibattito cinquecentesco sui versi sciolti si rimanda a Luciana Borsetto, *Tra normalizzazione e sperimentazione: appunti sulla questione del verso*, in «*Quasi un piccolo mondo*». *Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Unicopli 1982, pp. 91-127; Antonio Daniele, *I confini metrici del testo. Sull'endecasillabo sciolto nel Cinquecento*, in *Teoria e analisi del testo. Atti del V convegno interuniversitario di studi (Bressanone 1977)*, a cura di Daniele Goldin, Padova, CLEUP 1981, pp. 121-34; Francesco Bausi - Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere 1993 (in particolare p. 147 ss. dedicate alle innovazioni metriche di Trissino).

¹⁵ Bernardo Tasso, *I tre libri degli Amori*, Vinegia, Giolito 1555; Berardino Rota, *Egloghe pescatorie*, Napoli, Gio. Maria Scotto 1560.

¹⁶ Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Torino RES 1995, vol. I, p. 9.

¹⁷ Cf. Andrea Acribo, *Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso. Appunti da una querelle*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki 1999, vol. II, pp. 411-30 e Id., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati 2001.

¹⁸ Torquato Tasso, *Lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa*, in Id., *Prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier 1875, vol. I, p. 126. La metafora proviene a Tasso dal *De elocutione* dello pseudo-Demetrio tradotta da Pier Vettori, il quale così commenta il testo demetriano: «*Quemadmodum enim longa itinera crebra hospitia brevia faciunt: contram autem solitudines in exiguis etiam itineribus, spatiisque locorum brevibus, speciem quandam praebent longitudinis, hoc ipsum etiam in membris orationis contingat necesse est*» (*Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei de Elocutione [...] (1562)*, Florentiae, apud Philippum Iuntam 1594, p. 47). Sull'importanza dello pseudo-Demetrio per la poetica

tassiana si rimanda a Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, pp. 25-70.

¹⁹ Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza 1964, p. 204.

²⁰ È un'immagine che con la quale Tasso rappresenta le sue scelte giovanili di poetica che preludono alla composizione della *Gerusalemme*: «E benchè io non dovessi, per l'età mia giovanile, farmi guida degli altri, nondimeno, vedendo molte strade e calcate da molti, non sapeva quale eleggere; e mi fermai tra me stesso scorrendo in quel modo che fanno i viandanti ove sogliono dividersi le strade, quando non si avvengono a chi gli mostri la migliore (Torquato Tasso, *Delle differenze poetiche*, in Id., *Prose diverse*, cit., vol. II, p. 435).

²¹ Il testo è citato da Torquato Tasso, *Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, a cura di Vania De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2016.

²² Cfr. la trattazione della *Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, dove Tasso attribuisce alla «maniera grave» lo schema delle terzine CDE ECD, ossia quello del presente sonetto. Lo schema, assente nel *Canzoniere* petrarchesco, è un «trapasso» introdotto nella lirica volgare da Cino da Pistoia (Torquato Tasso, *Dialoghi* a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli 1998, vol. II, p. 680).

²³ «S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime», Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza 1964, p. 45.

²⁴ «[...] fra i Latini e fra i Greci forse si può dubitare, se si debba o schivare o fuggire il concorso delle vocali: fra noi Toscani, non già; perchè, terminando tutte le parole in vocali, necessario è che insieme s'affrontino. Solo si può rivocare in dubbio, se sia bene che l'istesse insieme s'affrontino. Ma per quanto ho osservato nel Petrarca, ove egli cerca la gravità, molte volte suol commettere questo concorso di vocali», Torquato Tasso, *Lezione*, cit., p. 128. Per la ricostruzione del dibattito cinquecentesco sul concorso vocalico e i registri stilistici della lirica si rimanda ad Andrea Acribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, cit., pp. 76-9.