

Sala 1 Circolo A. 5.1966

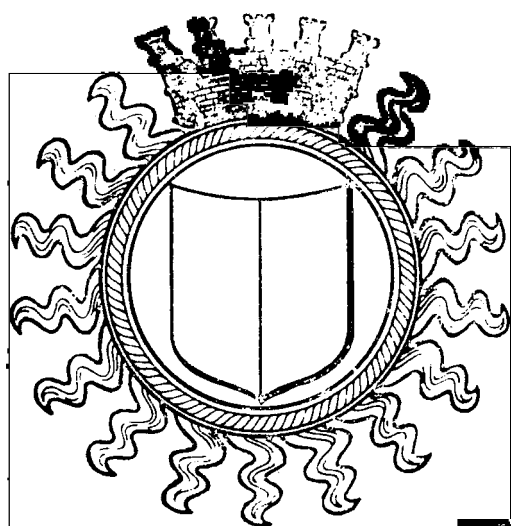
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

GIUGNO 1966

PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE



# BERGOMVM



STUDI TASSIANI

N. 16

Vol. XL

(NUOVA SERIE APRILE-GIUGNO)

N. 2

TIPOGRAFIA EDITRICE G. SECOMANDI - BERGAMO

# STUDI TASSIANI

a cura del

## CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA "A. MAI,, BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

Supplemento al Vol. XL - 1966 di BERGOMVM

In abbonamento a BERGOMVM

Fascicolo separato L. 2000

### S O M M A R I O

	Pagine
<b>SAGGI E STUDI</b>	
G. RASICA DEGLI ESPOSTI: <i>Una traduzione inedita della "Gerusalemme Liberata,,</i> . . . . .	5-34
A. DI BENEDETTO: <i>Aspetti del Tasso lirico</i> . . . . .	35-84
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti studi tassiani</i> . . . . .	85-104
<b>MISCELLANEA</b>	
A. TORTORETO E J. G. FUCILLA: <i>Versi e prose ispirati al Tasso</i>	105-140
<b>RECENSIONI E SEGNALAZIONI</b>	
a cura di B. T. SOZZI, e A. DI BENEDETTO . . . . .	141-146
<b>NOTIZIARIO</b> . . . . .	147-150
<i>Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli. Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI) . . . . .	689-817

---

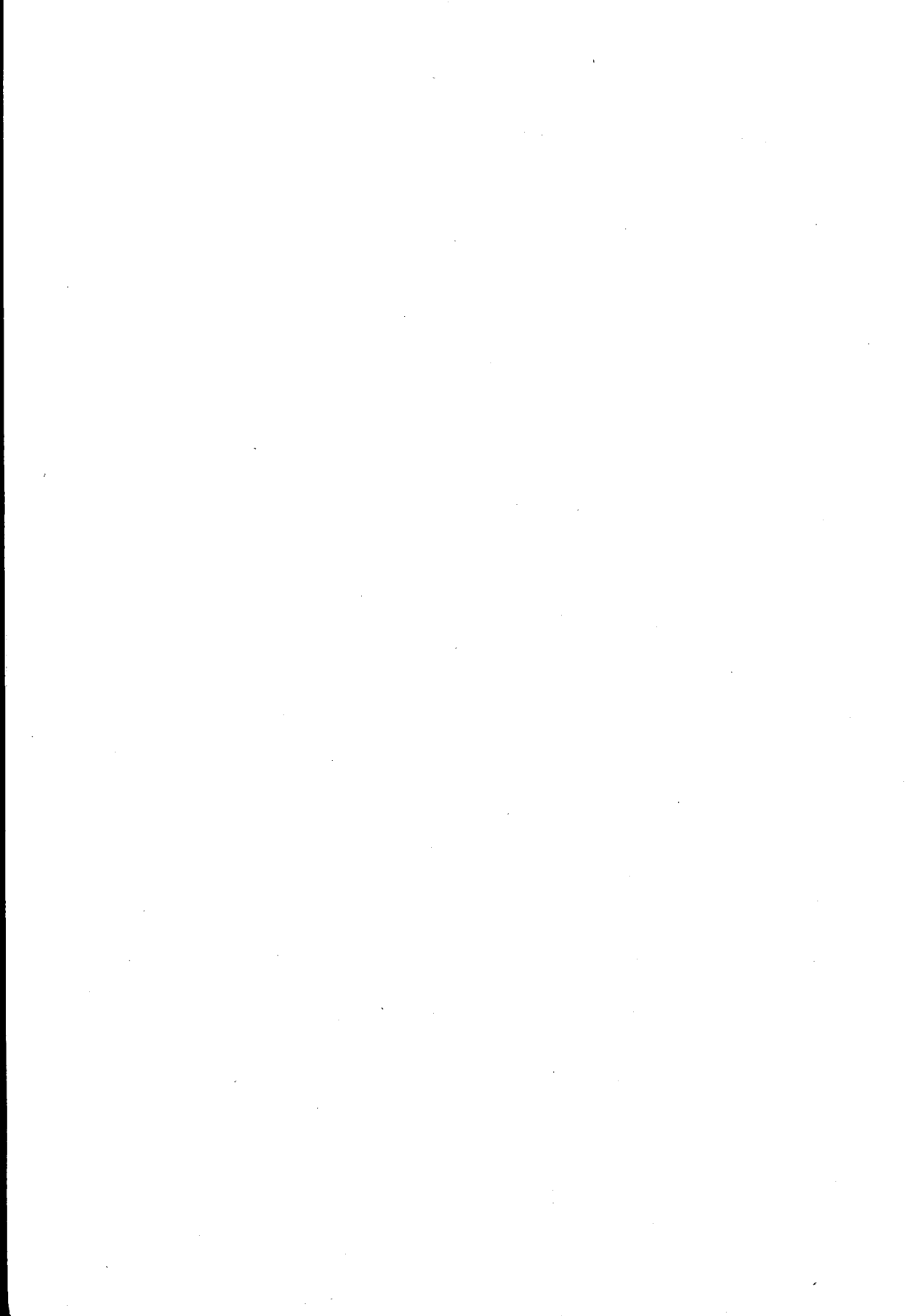
### PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

Associazione all'annata LX . . . . .	Italia L. 2000	—	Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice . . . . .	Italia L. 750	—	Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato . . . . .	Italia L. 1500	—	Estero L. 2000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507, intestato: AMMINISTRAZIONE «BERGOMVM» — Bollettino della Civica Biblioteca

————— Piazza Vecchia, 15 — Bergamo —————

Sapa Iloggia A5: 1966



# STVDI TASSIANI

Anno XVI — 1966

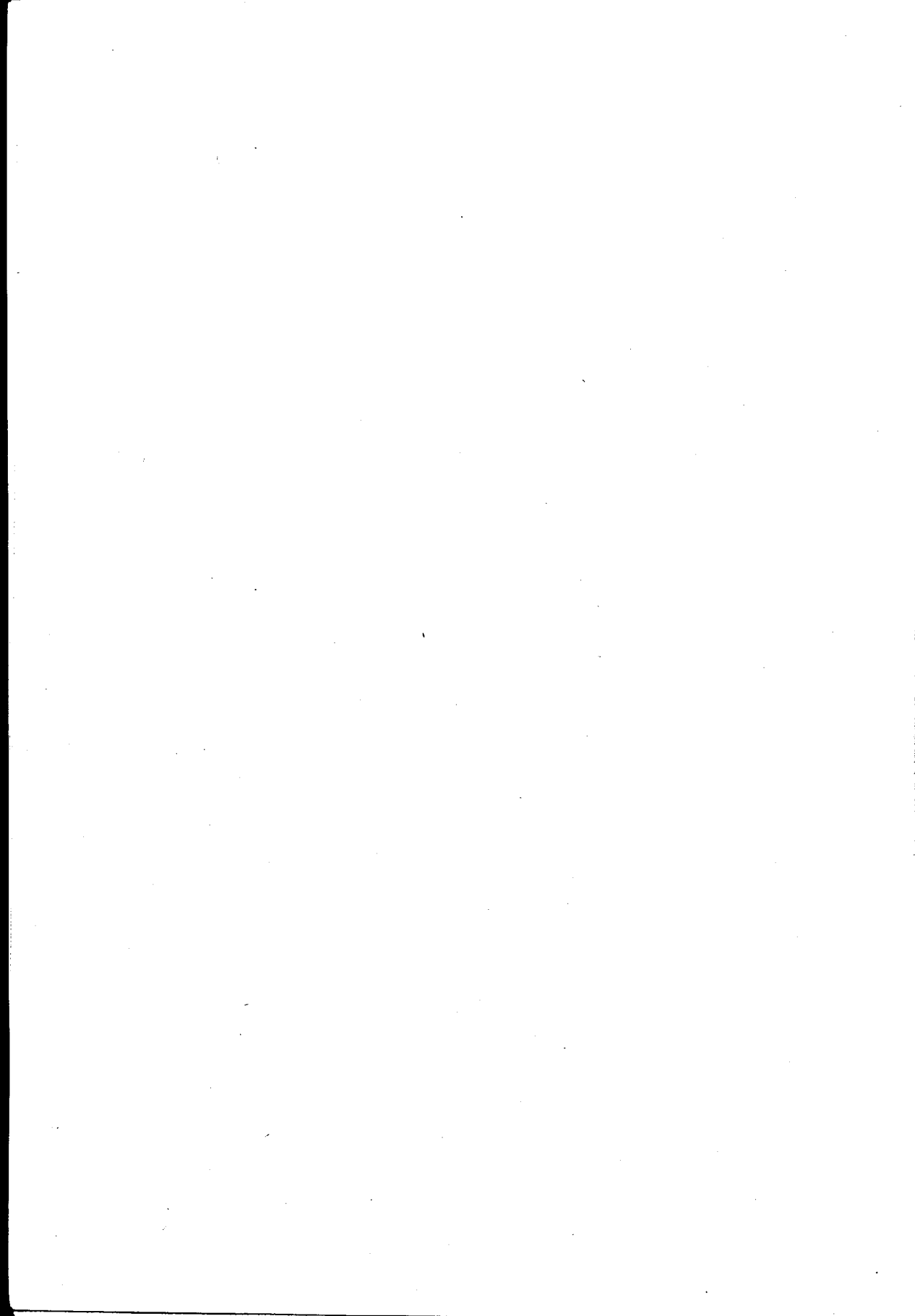
N. 16

*Anche questo sedicesimo fascicolo della rivista del Centro di Studi Tassiani di Bergamo sarà apprezzato dagli studiosi di letteratura italiana e dagli specialisti in ricerche tassiane per i notevoli contributi di indagini storico-critiche e di approfondimento della coscienza dei valori di poesia, d'arte e di umanità che animano e sostanziano l'opera del Tasso.*

*A questo risultato concorrono, infatti, in questo nuovo fascicolo di Studi Tassiani, accanto alla consueta diligente rassegna delle pubblicazioni riguardanti il Tasso, uscite nell'anno decorso, la nota interessante, significativa e documentatrice delle suggestioni tasseesche, dedicata ai versi e alle prose ispirati al Tasso; e, in modo particolare, i due studi ritenuti degni del Premio Tasso 1965: quello che integra ed aggiorna, cronologicamente e secondo l'evoluzione dei canoni critici, la valutazione delle liriche di Torquato; e quello dedicato alla illustrazione storica ed alla valutazione intrinseca dell'inedita versione inglese della «Gerusalemme Liberata» del Lloyd, di cui esiste l'autografo non mai presentato ed illustrato nella Raccolta Tassiana della Biblioteca Civica di Bergamo.*

*Inoltre vi continua la pubblicazione della Bibliografia degli studi riguardanti il Tasso e le sue opere, di Luigi Locatelli.*

*Ancora un fascicolo, quindi, che non lascia languire gli interessi per il mondo tassesco, mediante studi impegnati e laboriosi, originali e severamente condotti.*



G. B. PIGNA, *Il ben divino*, inedito a cura di N. BONIFAZI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. LVI 299.

Una volta il Longhi ebbe a rimproverare ai critici letterari l'abuso del termine *barocco*: quando al contrario i critici d'arte erano impegnati a discriminare Barocco da Manierismo. Ma da allora i tentativi di trovare nel nostro Cinquecento fenomeni che consentano di parlare di un 'manierismo' letterario si sono moltiplicati: ed è recentissima la pubblicazione d'un lungo saggio interamente dedicato alla ricerca di un «manierismo del Tasso». Sta di fatto, però, che il trasferimento in sede letteraria del termine è avvenuto, non altrimenti che per il Barocco, in modo quantomai incerto. A parte il caso di chi fa affluire nel calderone manierista tutta la varia produzione poetica postbembista, la stessa notevole e informatissima rassegna di Ezio Raimondi *Per la nozione di Manierismo letterario* (1) resta a uno stadio problematico, non risolutivo. E certo (come osserva Neuro Bonifazi nell'introduzione a questo *Ben divino* di G. B. Pigna) il difetto principale di tali tentativi di periodizzazione è proprio un'inadeguata conoscenza di testi poetici (a quando una moderna integrale edizione delle rime del Magno e del Guarini?). Anche converrà molta discrezione nel postulare immediate corrispondenze fenomeniche (formali, contenutistiche — e pur cronologiche) tra manierismo letterario e manierismo pittorico: e sarà un caso che i più persuasivi impieghi — persuasivi, anche perchè solo 'allusivi' — del termine *manierismo* si sono avuti in studi (quello del Segre sulla prosa del Cinquecento e quello di Fiorenzo Forti sul *Rinaldo* tassesco) empiricamente impegnati su problemi di tecnica letteraria, più che di periodizzazione?

Benvenuta, pertanto, nella discreta penuria d'informazioni sulla lirica postbembista la stampa dell'inedito canzoniere del potente ministro della corte ferrarese; dedicato dal Guarini — che ne ordinò i componenti e scrisse gli 'argomenti' — a Leonora d'Este in data 1 maggio 1572. Il manoscritto utilizzato dal curatore è il cod. 252 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (contenente anche le *Considerazioni* del Tasso alle canzoni CCLIII, CCLIV, CCLV), più il ms. corsiniano 2136 dell'Accademia dei Lincei che contiene una precedente raccolta di rime volgari del Pigna (rime «pastorali», «heroiche» e «divine»), da cui circa una ventina di componimenti furono trasferiti, con ritocchi ovviamente, nel *Ben divino* (2).

Qualche perplessità suscita talora l'interpunzione tenuta dal Bonifazi: come in III, v. 9, dove forse è meglio togliere la virgola dopo *Amore*; in VI, dove è preferibile aggiungere una virgola dopo *si scopre* (v. 6) e levare quella dopo *segno* (v. 8); in LXXIII, v. 13, dove sembra si debba togliere la virgola dopo *folli* e inserirne invece una dopo *accesa*. Si tratta, in questi casi, di tentar di rendere più chiaro il non sempre scorrevole testo del Pigna. Circa i criteri d'ortografia, osserveremo solo che sarebbe opportuno vedere se non sia il caso d'introdurre anche nelle edizioni di testi cinquecenteschi i criteri tenuti dal

(1) Ora in *Rinascimento inquieto*, Palermo, 1965.

(2) Vd., del Bonifazi, anche l'articolo G. B. Pigna, *il Tasso e il «Ben divino»* — uscito nel '60 su questi «Studi» — che preludeva alla presente edizione.

Contini per i *Rerum vulgariū*, distinguendo tra segni ammodernabili senza danno e segni da conservare intatti perchè portatori di dati culturali e stilistici (vd. in proposito l'interessante articolo di L. Rosiello in «Lingua e stile», 1, 1966).

\* \* \*

1. Detto sommariamente, lo svolgimento, ovvio peraltro, del canzoniere del Pigna procede dall'innamoramento alla totale 'spiritualizzazione' dell'amore per Lucrezia: verso la fine, nell'ultima cinquantina circa di liriche, s'infittiscono i componimenti in cui s'esprime volontà di distacco dal mondo o zelo religioso: da quelli sacri (CCIII, CCV, CCVI, CCVII, CCVIII, CCXXXV; il tritico CCX, CCXI, CCXII) a quelli funebri per la morte di Vincenzo Maggio, a quelli sulle rovine di Roma (CCXLII; a imitazione del sonetto del Castiglione) e sulla abdicazione di Carlo V alla corona e alle pompe terrene (CCXXXIV), fino alla opposizione delle «bellezze interne» di Lucrezia a quelle esterne — le prime edificanti; occasione d'errori le seconde — (CCXXXIX, CCXL, CCL, CCLI, CCLII), e alla risolutiva celebrazione del proprio amore ormai «divino», indirizzato all'«alma» più che alla «spoglia» della donna. Non mancano, per via, incertezze e contraddizioni. Mentre infatti la bella Lucrezia sembra, fin da principio (IV, v. 11), motivo di salute spirituale (il compromesso è attuato spessissimo mediante il *calembour* 'Bendidio-ben di Dio, ben divino, divina bontà'), altre volte (CCV, CCVII) essa è portatrice di tentazione peccaminosa. Ed è detto il suo potere ambiguo: «Sotto santi colori o desio crudo, / non scorgi il lusinghier, ch'ha per sue strade / eterna morte in abito celeste?» (CCXXXVI, vv. 12-14); «Il sommo Sol, che vi mandò qua in terra / suo vivoraggio, a le superne stelle / scala vi drizzi per mio scampo e albergo» (CCXXXVII, vv. 9-11).

Il platonismo cristianizzato del primo Cinquecento, che conciliava ammirazione per la bellezza corporea e ascesa al divino vedendo in quella il manifestarsi del Bello ideale e pertanto di Dio stesso, è dal Pigna risolto in chiave che non si può non chiamare controriformistica: l'ascesa a Dio (non al Dio-Bello) punta più sul 'bene' che sul 'bello' dell'amata. In un clima di tanto preoccupata *pruderie* non sorprende di trovare, tarda eco umanistica, un unico *carpe diem* (XLIII, vv. 25-27), blando peraltro e lontano dagli spasimi tasseschi. Sarebbe però interessante conoscere le altre liriche amorose del Pigna, quelle del ms. corsiniano, per vedere se si determini anche in lui la stessa differenza che s'osserva nelle rime tassesche: dove quelle per Lucrezia e per Laura cantano l'amore 'rispettoso', a distanza, mentre i momenti di più intenso erotismo, dettati dall'amore 'lascivo', sono nelle rime indirizzate alle Filli, Iole, Clori, e particolarmente in quelle per musica (è, *grosso modo*, la stessa duplicità incarnata nella *Liberata* dalle coppie Tancredi-Clorinda e Armida-Rinaldo).

Quella del Pigna, osserva il Bonifazi, «è una lirica di corte, per l'ambiente, per i costumi e per il linguaggio, per i personaggi e gli avvenimenti, e per lo stile manierato» (p. XLV). Quasi tutti i componimenti del *Ben divino* traggono occasione da circostanze ben determinate: partenze per la villeggiatura, la visita d'illustri personaggi alla corte ferrarese, le feste, il canto ammiratissimo della Bendidio, un incidente di carrozza, il soggiorno in zona termale, la morte d'un



cagnolino, un dono... Sono i temi stessi delle *Rime* tassesche. In quest'aderenza ai fatti del vivere sociale (anche un salasso diventa una specie di cerimonia pubblica), ben s'inquadrano le stesse rime ispirate dalla liturgia cattolica. Ma, veramente, poche volte accade che siano espressamente citati luoghi e momenti. Il Pigna ricorre di preferenza alla perifrasi; l'occasione, dichiarata *nominatim* solo negli 'argomenti' guariniani, è per lo più elusa nel testo poetico con un linguaggio tendenzialmente generico e nobilitante. Naturalmente gli stessi nomi delle persone sono indicati per allusione.

2. Gli stilemi e la lingua costituenti il registro degli esercizi poetici del Pigna sono quelli tradizionali del petrarchismo: antitesi, pluralità, parallelismi, qualche *oxymoron*, lessico depurato... E' notevole però l'inclinazione ad accentuare virtuosisticamente il gioco delle antitesi, e quello delle allitterazioni e delle paronomasie. Un sonetto (XXVII) è costruito quasi soltanto sulle parole assonanti e allitteranti *amore, morte, morire, amare* (e *amaro* aggettivo in rima equivoca con la forma verbale *amaro*): il Pigna giunge a sottigliezze come « e a morte (non amor) le membra ecc. ». Il son. CLXXXII è costruito sulle parole antitetiche in rima *morte* e *vita* (cfr. del Tasso il son. sacro *In questo sacro Legno*). Si tratta di artifici in parte ascrivibili a un gusto di sonorità prebarocca, in parte a un gusto cerebrale che rammenta certi aspetti virtuosistici dei petrarchisti cortigiani quattrocenteschi. (A un gusto occasionalmente prebarocco o, se si preferisce, 'manierista' riconduce anche qualche orridezza d'immagini particolari: le « cave e già cieche finestre » del « viso scarno » della madre moribonda di Lucrezia [XCIV, vv. 12-14], qualche aspetto 'romantico' di paesaggio [CXXXII, v. 3: CLVIII, vv. 1-8, 35-37; CLXXIV, vv. 1-4]).

Ridotto è il lessico con cui il Pigna attua le sue combinazioni. Diffusissimi naturalmente gli aggettivi 'poetici' *vago, leggiadro, angelico, celeste, gentile, soave*. Ampiamente presenti inoltre *divino*, dovuto anche al gioco allusivo al cognome di Lucrezia, e, ovviamente, *dolce*, che solo il Tasso riuscì a rinnovare espressivamente caricandolo d'intensa affettività. Tanta fedeltà al lessico petrarchesco si spinge fino a usare *cribrare* sempre, osserva il Bonifazi nell'utile glossarietto messo in coda alla sua edizione, in unione con *spirti* (e — in LXXXVII, v. 6 — in rima: si veda, del Petrarca, il son. CXCVIII, v. 4). Ma accanto agli elementi petrarcheschi non manca qualche dantismo derivato dalla *Commedia* (mentre il Tasso, nel vario sperimentalismo delle proprie *Rime*, ebbe presente anche il Dante lirico (3)).

3. Nelle canzoni l'elocuzione è composta, solenne, con frasi complesse e talora lunghissime. I madrigali invece tendono a un discorso rapido, concettoso o patetico; spesso sono fondati su scoperte parole tematiche variamente combinate; la clausola può essere una spiritosa antitesi, o un'iperbole. Quando non è un elegante gioco concettoso, il madrigale è come un'isolata battuta di dialogo. E spesso nei madrigali e in quella più complessa forma madrigalesca che è, appunto, il *dialogo* il Pigna obliando moti psicologici compone una

(3) Né solo nelle *Rime*; infatti nella rappresentazione della morte di Clorinda entra pur qualcosa di Beatrice morta (TASSO, *G. L.*, XII, 68, v. 8: « dir pareo: — S'apre il cielo; io vado in pace —. »). DANTE, canz. *Donna pietosa*, v. 74: « che pareo che dicesse: — Io sono in pace —. ».

sorta di dramma di cui gli spiriti, il cuore, l'anima razionale e quella sensuale sono le figure.

Naturale così la numerosa presenza di esclamative e interrogative e d'interiezioni (*deh, ah, ah, ahimè, ohimè*), scarse invece nelle canzoni, e meno numerose e soprattutto meno accentuate nei sonetti, che stanno in posizione intermedia tra la canzone e il madrigale. Inoltre le forme esclamative e interrogative delle canzoni e dei sonetti sono in genere, per dir così, assolute: momenti di un monologo, non battute di dialogo. Il madrigale, concettoso e patetico (è da notare anche il non raro uso dell'anafora), appare insomma molto vicino per linguaggio e tono alla favola pastorale. Manca peraltro nei madrigali del Pigna l'elemento idillico, che i trattatisti tre- e cinquecenteschi riconoscevano caratteristico di questa forma metrica, e ampiamente presente nei madrigali di uno Strozzi e di un Tasso; ciò è verificabile del resto presso altri rimatori cinquecenteschi (e poi presso quelli del secolo successivo) nei quali del madrigale, sempre più ingegnoso, si continua solo l'elemento epigrammatico-musicale.

4. Relazioni precise colle *Rime* tassesche che non siano riferibili alla comune cultura dei due scrittori paiono a un'affrettata lettura, qual è stata la nostra, scarsissime. La più importante, se non l'unica quasi sicura, è quella del v. 8 CXV (« e io son quasi augel roco palustre ») con l'« etereo » tassesco XIX, v. 9 (« Anz'io, ch'or sembro augel palustre e roco ») (4). Ma è notevole la frequenza che hanno nel Pigna i temi dei tremori, uniti o no ai sospiri; del dolce pianto e della metaforica dolce morte: si delinea la figura del patito d'amore, fondamentale — con ben altra complessità — nella poesia tassiana (5). All'origine c'è, al solito, il Petrarca (« di languir contento », e simili): un Petrarca interamente, mi si passi la metafora, secolarizzato che, trasferita anche nella tipologia teatrale, ancora modulerà i sospiri di quell'originale epigono, il delizioso Cherubino mozartiano.

ARNALDO DI BENEDETTO

(4) Mette conto segnalare, ancora, almeno la 'concordanza' *lieto e vivace*, in fin di verso (CIX; vd. *Ger. lib.*, XII, 68).

(5) Tanto che, se il Casa nel son. *Son queste, Amor* bramava vendicativamente di *prendere* le trecce dell'amata, il Tasso, nella sua imitazione del componimento dell'acasiano, brama d'esser preso dalle di lei chiome. Esempio minimo d'un aspetto della poesia del creatore di Aminta, Olindo, Tancredi, Erminia.