

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

GUIDO BALDASSARRI, <i>Marziano Guglielminetti</i>	7
SAGGI E STUDI	
FRANCESCO FERRETTI, <i>L'elmo di Clorinda. L'«energia» tra «Discorsi dell'arte poetica» e «Gerusalemme liberata»</i>	15
MISCELLANEA	
PAOLA BARATTER, <i>Il Tasso piluccato (e mistificato), ovvero «Il Tasso. Dialogo sullo stile di Monsignor Della Casa» di Antonfederigo Seghezzi</i>	45
PAOLA RICCHIUTI, <i>«L'ultima consolazione di Torquato Tasso» del piacentino Antonio Malchiodi</i>	57
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (2004) a cura di LORENZO CARPANÉ	67
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 2006</i>	121
SEGNALAZIONI	129
CONVEGNI E INCONTRI DI STUDIO	167

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 GIULIO ORAZIO BRAVI - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



PREMIO TASSO 2007

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 2007 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 in corpo 12 e spazio interlineare due.

I saggi, in cinque 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 2007.**

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

* * *

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

P R E M E S S A

Aprire il presente numero di «Studi Tassiani» un ampio saggio sul Tasso «poeta epico» e «teorico di arte poetica»: all'insegna di una interferenza fra i due piani che, prima ancora che luogo comune della critica, è dato essenziale e caratterizzante dell'esperienza tassiana, anche al di là della quasi quarantennale sperimentazione in margine al poema gerosolimitano. Che una ricognizione così dettagliata sia stavolta dovuta a uno studioso di ultima generazione è un dato incoraggiante per i nostri studi, all'insegna dell'innovazione, naturalmente, ma anche della memoria. Destinati invece, in termini pur diversi, ad alcuni snodi della secolare ricezione del Tasso sono i due saggi accolti nella *Miscellanea*, sul doppio fronte della tradizione letteraria e figurativa. Completano il volume le consuete rubriche, e la «Rassegna bibliografica» per il 2004.

celebre sintagma tassiano, per più aspetti riconducibile alle teorizzazioni pseudo-demetriane.

Applicato allo stile della *Liberata*, il discorso si amplia all'indagine teorica che Tasso negli anni della revisione romana stava compiendo in merito allo stile epico-eroico, improntato prevalentemente sul magnifico, ma influenzato anche in certa misura, come si è avuto modo di dire, dal grave e dall'ornato. Il problema di una scrittura che si riduca ad essere «arena senza calce» viene dunque brillantemente superato dal Tasso tramite la strategia della «dipendenza de' sensi», ovvero da quella colossale opera di coesione semantica che rappresenta la cifra distintiva della *Gerusalemme liberata* e di cui si possono trarre innumerevoli esempi testuali, a partire dalla sapiente orchestrazione degli episodi che vedono come protagonisti Tancredi e Clorinda.

L'ultima sezione di questo denso volume rappresenta una sorta di appendice, che dalle prospettive tassiane si apre a uno sguardo d'insieme sulla realtà cinquecentesca, e in particolare su una nozione molto discussa in sede critica, ovvero il concetto di «locuzione artificiosa», o «artificiosità del linguaggio», fenomeno tipico entro cui s'identifica la corrente del Manierismo. Per darne una definizione scientificamente fondata, a dire di Grosser, è necessario *in primis* porsi nell'ottica della partizione in generi letterari propria del canone cinquecentesco, attraverso la quale si può ridurre la prospettiva di «artificiosità» ai casi più conclamati di «astrusi funambolismi verbali» (entro una dimensione che egli definisce addirittura «patologica»), oppure adottare un «criterio meno selettivo», avvalendosi di una considerazione «fisiologica» del fenomeno che contempra una rosa più vasta di opere e autori.

Nel caso della *Liberata*, ad esempio, la linea guida più sicura è forse fondata sul rispetto della sensibilità di Tasso stesso, che in sede teorica da un lato avanza il dubbio sulla legittimità di alcune sue scelte linguistiche, dall'altra però insiste sulla necessità, per la lingua italiana, di potenziare i propri mezzi attraverso il recupero del decoro petrarchesco, di quegli «artifici gorgiani» su cui questo saggio ha a più riprese insistito, tanto da far concludere a Grosser che «l'analisi della *Liberata* condotta sulla base delle categorie e dei codici stilistici tardo-cinquecenteschi evidenzia zone di artificiosità palese e di relativa infrazione dei modelli astratti, ma ciò comunque in modo continuamente variato e appunto moderato», tanto da consentire «la discussione e la diversità di opinioni circa la sua appartenenza all'ambito dei fenomeni manieristici».

[Valentina Salmaso]

Le forme del narrare, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003, a cura di S. COSTA, M. DONDERO, L. MELI, 2 volumi, Firenze, Polistampa, 2004, pp.1122.

A conferma, se ve ne fosse bisogno, dell'importanza che riveste ormai il convegno annuale dell'ADI stanno gli atti della tre giorni maceratese, quanto mai ricchi di temi, contributi e suggestioni: due volumi che spaziano dal Trecento a De André e Guccini, ripartiti in tre sezioni. Il primo accoglie undici «relazioni» e trentacinque «comunicazioni», il secondo, innovativo rispetto all'impianto più consueto degli «atti», è invece interamente dedicato alle «scuole di dottorato», che si inseriscono nel dibattito con quarantatré interventi. Per ragioni di spazio procederemo, in questa sede, ad una segnalazione dei soli contributi di qualche interesse, quanto a tematiche o periodo, per «Studi Tassiani».

LUISA MULAS (*Le forme brevi: la forma raccolta dalle «Cento novelle antike» alle «Cento novelle amorose dei Signori Accademici Incogniti»*) apre la sua relazione osservando come la forma breve della novella in realtà origini testi assai lunghi per la sua tendenza ad aggregarsi in raccolte, in genere dotate di una «struttura di sostegno che metta in scena la sua situazione comunicativa, dichiarando da chi, a chi, quando, dove, perché è stata raccontata». Dalla constatazione che tale «cornice» compare anche nelle novelle aventi circolazione indipendente deriva l'assunto che «essa non è tanto uno stratagemma per legare [...] in raccolta, ma piuttosto la risposta a un'esigenza profonda [...]: forse conservare, nella separazione della scrittura, la traccia della

socialità del narrare». Il *Novellino*, nostra prima raccolta in volgare, che, apparentemente, non presenta la «messa in scena della pratica sociale del narrare», in realtà la pone nel prologo, dove, più che dare forma alla raccolta, ne prefigura la ricezione, nella certezza della presenza di chi narra e di chi ascolta. C'è una complicazione con Boccaccio, dove la cornice non è un «racconto chiuso» e cresce il numero dei narratori, ma dove le vicende della «laudevole compagnia» portano, novellando, alla consapevolezza «che la misura umana dell'esistenza si attinge nell'equilibrio tra Natura, Legge e Usanza». Per l'utenza che recepi il capolavoro boccacciano – prevalentemente la classe dei mercanti – questo non ebbe l'effetto che avrebbe potuto sulla produzione novellistica successiva, mentre si affermano il *Centonovelle* di Sacchetti e le *Cento novelle antike*, delle quali, fino all'*editio princeps* della seconda, nel 1525, si difendeva una parentela forte, in realtà inesistente. Il ragionamento della Mulas continua attraverso rimandi a numerosi testi: dal novelliere di Sercambi (1385-1400) alla raccolta del senese Gentile Sermini, messa a punto attorno al 1424, dal *Novellino* di Masuccio Salernitano alla raccolta del cortigiano Bandello – incorniciata dalle sue stesse epistole – o alle *Porretane* di Sabadino degli Arienti: «il “circolo” novellistico è diventato una “piramide” [...], qualcosa di simile capiterà fra poco anche nel poema cavallere-

sco: [col passaggio] dall'uditorio collettivo dei cantari, e ancora di Boiardo, che cantava per: "Signori e cavalieri che ve adunati...", al destinatario unico, il cardinale Ippolito, di Ariosto». Si rileva come prenda piede la società aristocratica, lontana dall'egualitarismo della brigata decameroniana, e come i personaggi siano ora reali: «la novella è diventata un genere destinato all'autorappresentazione e all'autoconsumo di un'élite», con una promozione sociale ch'è tuttavia ridimensionata dal pregiudizio culturale legato alla «funzione evasiva e di piacevole riposo». Qui si indica la svolta da genere di «formazione dei "minori", com'era nel *Novellino*» a «gioco di società per ceti privilegiati, quale sarà nel Cinquecento», parallela ad un riuso della cornice decameroniana in cui la brigata trova una nuova funzione aristocratica ed estetica che sancisce l'attualità e la conseguente fortuna del testo di Boccaccio, le cui stampe conoscono un incremento nel numero tra 1527 e 1557. «Se il Cinquecento riscopre il *Decameron* e ne assume la cornice come modello di raccolta novellistica», ciò è per merito della brigata che racchiude, tra gli altri, due caratteri che la modernizzano: «l'elitarismo e il dialogismo». Così nell'acquisizione della cornice come modello di conversazione aristocratica sta la fortuna del testo, ora accompagnato dai *Ragionamenti* del Firenzuola, i *Diporti* di Parabosco e le *Piacevoli notti* di Straparola. La fine di questa parabola è databile tra ultimo Cinque-

cento e inizio Seicento, quando, mentre i religiosi si danno a racconti miracolosi e meravigliosi e i laici, raccolti nell'Accademia degli Incogniti, cercano di trattare storie contemporanee, «il vero punto di rottura con la civiltà della conversazione, e con la tradizione novellistica precedente, si tocca nelle raccolte dalle quali scompare ogni traccia della socialità del narrare e sembra emergere una crisi della socialità *tout court*». RICCARDO BRUSCAGLI (*Narrare in versi*) propone un'interessante riflessione sul ruolo dell'«epos in versi poi sostituito dal romanzo in prosa» nella fondazione di una narrativa italiana antica, «poesia originaria», tra Pulci e Ariosto, non disgiunta da alcuni illuminanti sguardi sulle letterature confinanti. Il punto di partenza è la «scomunica fatale di Petrarca per "quei che le carte empion di sogni: / Lancillotto, Tristano e gli altri erranti"» e l'immagine del romanzo come genere moralmente corruttore, che ancora si può ritrovare, ai tempi della *querelle* Ariosto/Tasso, nelle parole di quel Giraldis che, pur da difensore del *Furioso*, giudicava «"le composizioni [...] finte di Orlando e Rinaldo" come materie plebee». All'interrogativo sulla nobiltà originaria o sul discredito romanzesco si affianca il problematico rapporto tra la narrazione in versi, sentita come «poesia dell'originario», e quella, ai nostri occhi – ma erroneamente – recenziore, in prosa: per Bruscoli non si può operare una cesura, dal momento che «questo narrativo s'intende meglio

[...] in un rapporto di doppia partita fittissima, di dare e avere, tra materia cavalleresca in prosa e in versi». Il secondo momento dell'analisi è incentrato sull'importanza del romanzo in ottave italiano di fine Quattrocento nel creare un «modello unico, originale e mai più ripetuto di narrazione», attraverso l'opera di Boiardo e – ma solo parzialmente – di Ariosto. Dalla produzione di Boccaccio, in cui la scelta di una narritività in versi non rappresenta la sola possibile, né quella dominante, si fa discendere un'opzione, tra ottave e prosa, che si dà «apertissima e interscambiabile», e che porta, nel Quattrocento, ai successi editoriali delle opere prosastiche di Andrea da Barberino, i *Reali di Francia* e il *Guerrin Meschino*, cui fanno seguito le produzioni in versi di Pulci e Boiardo, secondo «una metamorfosi che avviene solo in Italia [mentre] nel resto d'Europa il romanzo di cavalleria è ancora e sempre in prosa». A rafforzare l'orientamento assunto dalla produzione letteraria italiana si aggiunge l'uso di trasporre in ottave anche testi prosastici, con la sovrapposizione di nuove modalità e autori a materie consolidate e di successo: novità alla base del modello narrativo boiardesco sono l'intervento di aspetti della scrittura canterina e l'«emergere della persona d'autore», osserva Brusciagli, argomentando un parziale ridimensionamento del peso di quel «recupero dell'intreccio *entrelacé*» che Praloran, tra gli altri, vorrebbe di primario e assoluto rilievo. A margi-

ne, trattando del *Lancelot*, lo studioso fa rilevare come l'effetto moltiplicatore dipenda dall'«uso raffinatissimo [...] della tecnica dell'incognito», e come l'*entrelacement* arturiano stia, più che nell'«esistenza di tanti fili variamente intrecciati, nel loro rifrangersi all'infinito». La novità italiana, dunque, è tutta nella «contaminazione e dinamizzazione» del modello arturiano con quello del «racconto recitativo tipico dei cantari italiani», verso quella partitura narrativa continuamente interrotta e mossa ch'è peculiare della scrittura del Boiardo, e che Ariosto riprende con qualche «ostentato manierismo canterino». In reazione all'eccesso di polifonia del *Furioso* giungono l'*Amadigi* di Bernardo Tasso e il *Rinaldo* del figlio Torquato, che programmaticamente annuncia: «Io tratto d'un sol cavaliere restringendo [...] tutti i suoi fatti in un'azione». La chiusa dell'intervento di Brusciagli fa menzione anche dei «*best seller* romanzeschi in prosa» che vengono alla luce nel corso del Cinquecento, mentre suggerisce provocatoriamente un parallelo tra la *Liberata* e le *Lettere amoroze* di Alvisi Pasqualigo, «prodotto di consumo nudo d'ogni arte poetica», chiedendosi quale tra le due racchiuda l'avvenire del romanzo europeo.

Segnaliamo qui di seguito più cursoriamente i contributi pertinenti presenti tra le relazioni della seconda sezione. RAFFAELE GIRARDI (*Itinerari e tipologie dell'apologo umanistico-rinascimentale: preliminari per un'in-*

dagine) articola in nove schede una ricognizione sulla forma breve dell'apologo, dalle premesse dottrinali della *Rhetorica* aristotelica sino a quella, di metà Cinquecento, a firma di Bartolomeo Cavalcanti, attraverso una vasta messe di riferimenti che spaziano dalla latinità ciceroniana sino alle forme della novella boccaccesca, dalle *Intercoenales* dell'Alberti al *Liber facetiarum* di Bracciolini. CARMELO SPALANCA («*Gusto burlesco*» e «*umor malinconico*» nelle «*Cene*» di Anton Francesco Grazzini) concentra l'attenzione sulle *Cene* del Lasca per evidenziarne la complessità e, sulla scorta di Guglielminetti, la «tendenza dello scrittore a slargare l'orizzonte narrativo, [...] dalle novelle comiche alle novelle tragiche sino a sfiorare la dimensione grottesca», nel corso di un progressivo abbandono del modello di Boccaccio, verso un universo cupo che risente sia del periodo storico – le novelle si immaginano raccontate tra 1540 e 1550 – sia dell'atmosfera opprimente della Firenze granducale. Così «si assiste alla decadenza del "personaggio" decameroniano e alla risoluzione della sua personalità nello schematismo dell'azione», mentre acquistano peso le vicende e gli intrecci – in un ricco e preciso catalogo di rimandi alle novelle delle *Cene* – osservati con uno sguardo moralistico: «fedele al principio aristotelico della funzione catartica dell'arte», il Lasca permette l'unione di due aspetti propri della cultura controriformistica, «l'influsso [...] della

"Fortuna" sulle vicende umane e l'infiltrarsi di un gusto scenografico nella rappresentazione della pena». ISABELLA NARDI («*Variazioni*» dalla *novella alla fiaba*: «*Le piacevoli notti*», notte I, favola IV) inserisce la sua analisi lungo questa direttrice di allontanamento dall'esempio del *Decameron* che riscontriamo comune agli studi sulle forme narrative brevi cinquecentesche. Accanto all'opera boccacciana si dà l'oralità della fiaba come modello rilevante per la novella considerata, quella di Tebaldo e Doralice – non casualmente un nome già ariostesco, prova del «meccanismo di organizzazione della cultura fiabesca (popolare) attraverso i modelli avventurosi dell'epica (cortigiana)» –, di cui si considerano aspetti stilistici e contenutistici per giungere ad osservare che la scrittura dello Straparola è «debitrice alla tradizione colta, ma disponibile ad una letteratura di massa»: esempio di un'arte narrativa ch'è «frutto di un grande dialogo fra scrittura e oralità, tra colto e popolare» e che dà origine al nuovo genere della fiaba. Concludiamo con MICHELA SACCO MESSINEO (*All'ombra di Talia. I ragguagli di un «moderno menante»*, Traiano Boccalini), che effettua una ricognizione sull'opera boccaliniana come esempio innovativo di interpretazione della società presente e della sua cultura nella ricerca di quanto sia moralmente necessario fare, all'insegna di un ruolo dell'intellettuale che sia demistificante e di sostegno. La provocazione dell'analisi sta nella veste lette-

riaria immaginifica che, all'impianto trattatistico, affianca «moduli funzionali propri del racconto, dando voce a figure umane [...] tratte dalla storia antica e moderna, non meno che dalla società del proprio tempo», comunque disposte nella struttura del processo giudiziario, mentre il compito dello scrittore passa «da narratore a *reporter*, in un ruolo che vuole apparire neutrale e che costituisce [...] una finzione dentro la finzione». Al di là del bersaglio politico polemico individuato nella Spagna, i *Ragguagli* manifestano gli umori e la sensibilità di un'epoca facendosi «specchio deformato dei vizi del secolo», nel quale la «grande mascherata di Parnaso», senza mai scendere in un tono trattatistico, non fa che rappresentare questo mondo delle apparenze dietro cui cercare la realtà. [Matteo Pellegrini]

GIANFRANCO BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, 2 volumi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, pp. 1680 («Memorie», 113).

Impegnativo e ponderoso sono i primi aggettivi che ci sentiamo di attribuire al lavoro di Bettin. Questo, infatti, si fonda sulla ricognizione, compiuta con un'accuratezza per nulla scontate, di un *corpus* di centocinque poemi, con «un'estensione complessiva di oltre 1.400.000 versi, tra endecasillabi ed esametri», a par-

tire dai due omerici per giungere alla *Liberata* del Tasso, attraverso – ed è lì che si concreta il contributo più innovativo e importante, ancorché gravoso – una messe di testi di materia cavalleresca, per lo più dimenticati e riconducibili ad una corriua «letteratura di consumo», che da Pulci, Boiardo e Ariosto trae ispirazione e stimolo. Ad arginare un'estensione altrimenti difficilmente razionalizzabile, l'autore sceglie di circoscrivere il periodo analizzato all'intervallo tra 1520 e 1580, in modo da abbracciare la produzione contenuta tra le prime edizioni del *Furioso* e le prime stampe della *Liberata*, con la selezione di una settantina di testi di materia cavalleresca. Ulteriore criterio organizzativo può considerarsi l'argomento, dal momento che vengono tralasciati sia i testi storici che quelli di materia sacra e i romanzi in prosa. Questo insieme di opere viene analizzato tramite il ricorso ad una topica, debitrice non soltanto all'ineguagliato contributo del Curtius, che, con approccio, si direbbe, enciclopedico, verifica e dà ragione del ricorrere di una serie di situazioni, elementi e personaggi caratterizzanti (molto spesso con prime attestazioni nei poemi antichi) il poema eroico. I *tópoi* fondamentali sono ripartiti in tre sezioni – «gli uomini», «la natura» e «la retorica» –, cui fanno seguito, dopo le conclusioni e la bibliografia, una comoda sezione dedicata a fornire informazioni essenziali sui meno noti tra «autori e opere», e due utilissimi quanto dettagliati indici: