

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

GUIDO BALDASSARRI, *Dante Isella. Giovanni Da Pozzo* 7

SAGGI E STUDI

ANGELO ALBERTO PIATTI, *Petrarca nelle «Rime sacre» di Torquato Tasso: suggestione di un modello e anatomia della ricezione* 15

GIOVANNI FERRONI, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso» (1531)* 39

MISCELLANEA

MICHELE CROESE, *Il «Combattimento di Tancredi e Clorinda» nelle prime traduzioni francesi della «Liberata»* 75

FRANCESCO MARTILLOTTO, *La «larga inconsiderata licenza». Note su Diomede Borghesi censore del Tasso* 107

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI

(2005) a cura di LORENZO CARPANÉ 125

NOTIZIARIO

Assegnazione del Premio Tasso 2007 165

SEGNALAZIONI 167

ADDENDA ET CORRIGENDA

UN LIBRO RITROVATO DELLA BIBLIOTECA DI FAUSTINO SUMMO
(E. Selmi) 185

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 2008

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 2008 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, ciascuna fascicolata e corredata dei dati anagrafici, nonché le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica) vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”
presso la Civica Biblioteca di Bergamo
entro il 31 gennaio 2008.**

L'esito del premio sarà comunicato a tutti i concorrenti a settembre 2008 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

Ricco di contributi per lo più provenienti dall'esito del Premio Tasso (testimonianza significativa dell'interesse dell'iniziativa e di questi ambiti di ricerca anche presso la generazione dei nuovi studiosi e ricercatori: dato importante, nelle condizioni ben note degli studi umanistici non solo in Italia), questo numero della nostra rivista si apre con due studi pertinenti a vario titolo al versante «lirico» della produzione di Bernardo e di Torquato Tasso, centrale come si sa nell'economia poetica cinquecentesca. Seguono due contributi che guardano a un aspetto centrale della «fortuna» tassiana, quello delle traduzioni, e all'«anomalìa» (consapevole) della lingua poetica di Torquato, tralasciata attraverso le «censure» di un addetto ai lavori oltre che corrispondente del Tasso, Diomede Borghesi. Correda il fascicolo la consueta serie delle rubriche, dalla «rassegna bibliografica» a una densa sezione di *Addenda et corrigenda*.

dove, in opposizione al riso carnevalesco, la malinconia viene ad essere la modalità dominante, pur col ricorso a scelte stilistiche e lessicali, dall'ambiguità ai paradossi, vicine all'ironia. Per ragioni di spazio, ma cercando di non venir meno all'intento di offrire un quadro il più possibile esaustivo, forniamo dunque di seguito l'elenco di titoli ed autori delle diciotto comunicazioni che completano il volume. AGNESE AMADURI, *Cinquecento riformatore: beffa e dissidenza nell'opera del Lasca*; RAFFAELLA CATAGNOLA, *L'Arcimboldo divino: riflessioni sulla poetica della bizzarria in Gilberto Isella*; SERGIO CRISTALDI, *Il «profugo» e le sue «storie». Mondo e scrittura di Silone*; ANTONIO DI GRADO, *Cinquecento riformatore: Gelli tra eresia e «capriccio»*; ANDREA DOLLA, *Un pagano moralista e un cristiano trasgressivo. Apuleio e Boccaccio nella novella di Pietro di Vinciolo («Dec.», V 10)*; SIMONE DUBROVIC, *Il diletto della noia. Alberto Savinio e la poetica dell'infanzia*; CINZIA EMMI, *Gavazzo infernale e giocoso nella poesia di Franco Loi*; MARCO FAINI, *Il cosmo di un irregolare. L'universo malinconico del «Baldus»*; ROSALBA GALVAGNO, *Di alcuni «irregolari» nella letteratura siciliana*; GIOVANNI MAFFEI, *Giovanni Rajberti e l'arte di far ridere di sé*; ANDREA MANGANARO, *Cinquecento riformatore: Ludovico Castelvetro tra norma, eresia e censura*; VALERIO MARUCCI, *Manzoni «irregolare?»*; GISELLA PADOVANI, *«Era bello non esser come gli*

altri»: gli stravaganti percorsi creativi di Silvio D'Arzo; CARLACHIARA PERRONE, *Il carnevale e la pietra: «Lecce» di Vittorio Bodini*; MONICA SCHETTINO, *«La lingua della balia e la lingua di Babele»: un testo dimenticato di Giovanni Faldella*; GIUSEPPE TRAINA, *Rilettura del «Manoscritto di un prigioniero» di Carlo Bini*; MARIO TROPEA, *Un irregolare del Novecento: Dino Campana «poeta germanico»*; RITA VERDIRAME, *Motivi e personaggi nella produzione dei ribelli scapigliati*. [Matteo Pellegrini]

FRANCESCA FAVARO, *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007, pp. 198.

Nel volume che qui si viene a recensire Francesca Favaro raccoglie alcuni recenti saggi dedicati alla poesia idillico-pastorale: essi si caratterizzano tanto per una diversità d'ampiezza e d'impegno quanto per il comune taglio interpretativo che incessantemente esamina e valuta ragioni e risultati dell'interesse e della permanenza, presso i moderni, di quei temi e codici nei quali – come in un «autentico cifrario» – si venne cristallizzando un genere di problematica definizione teorica quale fu appunto, in tutte le sue espressioni, quello pastorale. Si tratta dunque di un avvicinamento ai testi, e per loro tramite agli autori, di tipo comparatistico e tematico che però tende ad

esprimersi non nella ricerca di puntuali rimandi fra il modello antico e la ripresa moderna ma piuttosto, a seconda delle necessità, nello studio delle occorrenze del singolo *topos* all'interno del «testo d'arrivo», nell'opera che lo contiene e, con più ampio raggio d'indagine, nel complesso della produzione del poeta di volta in volta preso in esame. In tal modo si giunge talora a ricostruire, seguendo le tracce lasciate dall'uso e dalle modificazioni di uno o più temi, la parabola del significato assunto dal genere pastorale non solo, in modo implicito e indiretto, nell'arco temporale indicato dal sottotitolo ma, come già si è accennato e come si vedrà più nel dettaglio, nell'opera di autori quali Girolamo Pompei o Leopardi. Tale unità d'impianto metodologico, assieme alla genesi non occasionale dei saggi – dei quali due soltanto e solo in parte erano stati precedentemente editi – fa di questo volumetto, che si inserisce del resto senza forzature nell'itinerario di ricerca dell'autrice rappresentandone benissimo il gusto e le predilezioni, ben più di una semplice e occasionale raccolta di scritti critici e, se non una sorta di storia *per exempla* del genere pastorale, la dimostrazione, almeno, della diversità e delle specificità che, per lo più in ambito lirico e particolarmente in alcuni casi, segnarono le interpretazioni e le riproposizioni della materia bucolica. Alla convinzione critica che l'esercizio della poesia e del codice pastorale abbia un'origine fortemente e let-

terariamente motivata, si accompagna la «suggestione» derivante dal mondo e dalle atmosfere idilliche con le quali per lo più si identifica il genere pastorale della quale la studiosa si dichiara, nella *Nota introduttiva* che apre il libro, partecipe: una convinzione e una suggestione che quasi traspaiono da ogni pagina del libro e che dunque costituiscono il principale rimando all'autrice, alla sua personale impronta, e dunque la principale ragione d'unità formale del volume. Se ciò accade è però anche merito di una scrittura estremamente sensibile, affettuosa, amorosamente vicina ai temi di cui tratta, ai testi che analizza, con tatto e senza freddezza, nei dettagli, partecipando alle movenze immaginative dalle quali essi ebbero origine e che avevano l'ambizione di suscitare nel lettore; a tali tratti di stile pertengono anche certe informalità di punteggiatura che, pur non essendo sempre condivisibili né proprie di una scrittura prettamente saggistica, ben si comprendono se si tiene conto degli intenti di studiosa e della sensibilità di lettrice di Francesca Favaro.

Passando da una descrizione dei caratteri generali del libro ad una disamina più precisa delle sue partizioni interne, diremo che esso si apre con un contributo sulla drastica rilettura cui Marino sottopone il genere pastorale in due idilli della *Sampogna*, per passare poi ad uno studio, in tre momenti, delle modalità con le quali alcuni letterati del Settecento, segnatamente i veronesi Girolamo

Pompei e Giuseppe Torelli e il pistoiese Giuseppe Maria Pagnini, integrarono un esercizio costante della traduzione dei classici (e qui particolarmente interessa Teocrito) con la propria vocazione poetica. Conclude il volume una terza parte dedicata a un'ampia ricognizione delle prove nella materia bucolica del Leopardi giovane.

Il capitolo dedicato a Marino, proprio per l'operazione letteraria da questi condotta, offre il destro all'autrice di rendere esplicite alcune idee di fondo circa il genere pastorale che varranno non solo a definirne le modalità di lettura ma anche a giustificarle e ad inserire in un'ottica ben precisa l'intero volume. Ciò che fin da principio infatti preme rilevare alla Favaro è che, da sempre, a partire dalle sue origini teocritee, «la poesia idillica a sfondo pastorale contiene in sé un [...] nucleo di intrinseca contraddittorietà»: da un lato aspira «a riprodurre la naturalezza di contadini e pastori», dall'altro «si configura come uno studiato artificio, un raffinato congegno che sconfessa la propria pretesa di realismo»; ora è appunto «questa "finzione" pastorale l'elemento che nel corso dei secoli assicura non solo la sopravvivenza ma anche [...] la perennità del genere, la sua identità a se stesso», una identità che, tangibile nella riconoscibilità dei *topoi*, resta pur sempre «elusiva e sfuggente» mostrando una costante «propensione a parlare d'altro che non sia lo sfondo agreste prescelto quale cornice». In tal modo il

costitutivo «doppio fondo» del genere ha fatto sì che «ogni stagione della letteratura» abbia «reinterpretato il significato secondo, aggiuntivo, in base alle modalità a lei più consone: il medesimo travestimento pastorale, duttile nell'inalterabilità apparente, viene impiegato e adattato, nei secoli, per veicolare allegorie, per inscenare contrasti letterari e contese amorose, per alludere alla progressiva interiorizzazione del paesaggio». Nel caso degli idilli pastorali confluiti nella *Sampogna* tale reinterpretazione si traduce nell'attribuire a quel «significato secondo» un valore fortemente metaletterario che è particolarmente evidente nei due qui presi in considerazione: *La bruna pastorella* e *La ninfa avara*. In entrambi i testi il discorso metaletterario che vi viene svolto si rivela anche per una forzatura, una «torsione» tendenzialmente ironica e parodica dei *topoi* della pastorale. Non soltanto infatti i due testi danno voce, in modo abbastanza inusuale, anche alla donna, ma in entrambi i casi, in modo più o meno evidente, al di sotto di questa sorta d'agone amoroso svolto nel dialogo fra amante e amata, «s'intravede, ben più significativo ed essenziale, un altro agone, letterario e intratestuale, che Marino ingaggia con se stesso, con la propria giovinezza e con altre sue opere, nonché con i *topoi* della tradizione: la sua poesia, anche articolata nella forma nuova di questo tipo d'idillio, si nutre di linfa narcisistica e di auto-referenzialità, guarda sempre in se

stessa, e, se innova, lo fa [...] anche e soprattutto scavando dentro di sé». Se infatti ne *La bruna pastorella* Marino gioca a superare se stesso variando e amplificando all'infinito il tema della donna *nigra sed formosa* – tema già svolto nel famoso sonetto *Nera sì, ma se' bella o di Natura* cui qui esplicitamente si allude – e in tale gioco e nella preferenza accordata all'effusione verbale contro quella dei sensi – resa possibile e incoraggiata dalla compiacenza della pastorella – si dimostra come l'infinito approssimarsi della poesia all'oggetto amato, insoddisfacente nel suo e per il suo concedersi, sia la brama più intensa del pastore-poeta, ne *La ninfa avara* l'assunzione del tema, tipico quant'altri mai, della pastorella che fugge, non ascolta né si concede è l'occasione per infrangere la finzione pastorale. Le corrosive ragioni e la materiale brama di ricchezze che Filaura, costruendo dall'interno i luoghi obbligati di tutta una tradizione letteraria e difatti puntualmente riproposti da Fileno, oppone alle profferte d'amore e poesia del poeta-pastore sanciscono la «falsità» e la sconfitta della poesia; ma «mentre camuffato per l'ennesima volta da Fileno, Marino finge di subire una sconfitta d'amore che è anche una sconfitta sul versante letterario, e coinvolge nel proprio fallimento le ragioni del genere pastorale, spudoratamente dimostra che l'unica verità in cui crede, indipendentemente dai canoni prefissati e dalle regole sancite, è la sua capacità poetica» per la quale non v'è glorificazione mag-

giore di riuscire a mostrare quella camaleontica versatilità che consente al poeta partenopeo di usare un codice in tutte le sue potenzialità e di distruggerlo.

I principi cui si ispira la pratica traduttoria e poetica dei letterati del Settecento arcadico sono ovviamente tutt'altri e opposti rispetto a quelli che avevano mosso la spregiudicata innovazione mariniana: sorgenti da interessi eruditi e anche antiquari, il loro «senso pieno consiste nell'emulazione della classicità». In un'età in cui i classici sono testi vivi e ancora capaci d'interagire con la contemporaneità la traduzione italiana di autori bucolici quali, in special modo, Teocrito e gli altri greci «non si esaurisce in se stessa ma s'irradia in ulteriori ambiti dell'attività letteraria, e [...] trova una sorta di completamento nella poesia». Ciò comporta – e la Favaro ne dà prova – che, sebbene tale esercizio poetico originale cada «nella stretta osservanza dei temi e delle norme compositive» imposte dall'Arcadia, il riverbero dei testi greci studiati e letti nell'originale evoca talora atmosfere pastorali diverse da quelle tipiche e irrigidite delle colonie accademiche.

Le opere per le quali Girolamo Pompei (Verona, 1731-1788) cade nel cerchio dell'attenzione della Favaro sono principalmente due raccolte di versi: le *Canzoni pastorali* del 1764, che affiancano alle dodici composizioni originali sei versioni da Teocrito e due da Mosco, e quelle del 1779, che constano di altre dodici

nuove canzoni. Si dica subito che, delle due, fu la prima raccolta a valere al suo autore la fama riconosciutagli dai contemporanei e il titolo di moderno Teocrito, soprattutto per quella «semplicità», «perseguita con uno studio il cui pregio maggiore consiste nel mantenersi celato», che il Pompei riscontrava come tratto precipuo degli antichi greci e della loro eccellenza. La devota ammirazione verso l'antico fa sì che nelle prime canzoni si manifesti «la volontà di costruire una raccolta a partire dal modello teocriteo, recuperando, in un insieme coerente sorretto da un filo conduttore unitario, l'atmosfera dell'originale greco»: la qual cosa non elimina ma relativizza il peso della moderna poesia arcadica. È però necessario sottolineare come della varia offerta tematica proposta da Teocrito, Pompei attui soltanto quella del canto monodico sull'amore non ricambiato del pastore-poeta per Fillide («un nome [...] che sembra suggerire, nella sua levità di sdruc-ciola, la fuggevolezza di una creatura la cui funzione principale è quella di apparire e scomparire subitaneamente, vanificando così la dedizione dell'amante»); ciò d'altronde contribuisce ulteriormente alla compattezza della raccolta, intessuta di una fitta serie di rimandi interni ed esterni, disposti secondo linee tematiche che vengono puntualmente seguite dalla Favaro. Non sembra qui necessario dare conto minutamente delle analisi e dei raffronti teocritei (ripresi guardando soprattutto alla traduzione

dello stesso Pompei) proposti dall'autrice, ma converrà piuttosto elencare brevemente i mutamenti che intercorrono fra questa raccolta e quella del 1779. Essa infatti, che giunge dopo impegni letterari d'altro genere, rappresenta il ritorno alla materia pastorale ma al di là degli elementi di continuità formale e tematica con la raccolta precedente (ad essere cantata è ancora Fillide) «rivela uno scoperto desiderio d'innovazione» che sorge dal desiderio di schivare la monotonia e che si traduce in un ampliamento dell'universo pastorale. Accanto alle variazioni di tipo paesaggistico o di situazione e comportamento, il tratto di maggiore discontinuità «consiste nello spazio concesso al tema del sogno», punto d'orgoglio dell'autore, che vi investe molta della sua capacità innovativa, e oggetto di critica dei contemporanei, che accusarono Pompei d'aver abbandonato la sua prima semplicità per poco verosimili fantasie.

Lo studio della Favaro, si è detto, è pregevole tanto per l'ampiezza e l'attenzione dell'analisi quanto per la sua novità (la precedente bibliografia su autori come Torelli o Pompei è davvero poca cosa); tuttavia, al parere di chi scrive, non risultano pienamente convincenti alcune conclusioni critiche. Là dove infatti si afferma che «le *Canzoni pastorali*, [...] nate sull'onda di un amore per Teocrito concretizzato in letture costanti e nell'esercizio della traduzione, non rivelano alcun significato diverso dalla propria imitazione, mettono a nudo,

scopertamente, il puro e semplice debito contratto dal poeta moderno verso l'antico» si riduce eccessivamente il margine, già stretto, di una possibile significanza ulteriore di quei testi e si dimentica forse che la poesia pastorale serba, di frequente, un nucleo di senso affidato alla virtualità d'una lettura generalmente allegorica. Secondo quel che infatti scrive la stessa Favaro, che non pare cogliere ciò che pure lucidamente vede, una lettura di tal genere è d'altronde suggerita dai contemporanei e dalla restante parte dell'opera del letterato veronese: se infatti «l'evanescente dedicataria delle *Canzoni*, Fillide, [...] negli scambi epistolari e letterari tra Pompei e i suoi estimatori, [...] viene infatti identificata *tout court* con la lirica di Pompei d'argomento pastorale», è ancor più rilevante che pure «nella restante produzione lirica di Pompei, [...] Fillide, alla cui fisionomia di personaggio viene sovrapposta l'identificazione con un genere letterario, rimane il segnale più esplicito di una propensione insopprimibile per la poesia d'argomento pastorale». A ciò si aggiunga che Pompei «anche quando si volge a una poesia che non è (o che non dovrebbe essere) programmaticamente pastorale, sembra necessitare sempre di un punto di partenza pastorale: il suo primo guizzo immaginativo deriva di consueto da uno scenario agreste». La conclusione che si sarebbe tentati di trarre da quest'insieme di osservazioni porterebbe a una interpretazione della continua

tensione del pastore verso la sua Fillide come di un velo per parlare di un insopprimibile amore per la poesia, lodata, vagheggiata, invocata ma, nella sua essenza ed eccellenza, irraggiungibile. Ma certo una tale rigidità di termini mal converrebbe alle grazie e alle morbidezze di una poesia che se ha un pregio è quello di proporsi nella sua gratuità, in quel che di semplice e di vago suggerisce all'immaginazione una lingua resa ormai, nell'esercizio di generazioni di poeti, duttile materia per l'imitazione di una ben precisa bellezza. Si potrebbero dunque rimodulare con maggior tatto le conclusioni sopra abbozzate e vedere, talora, nell'amore insoddisfatto per Fillide, ancor prima di una preferenza per la poesia, il desiderio, mai realizzato a pieno dal Pompei, di una vita, «contemplativa», dedicata interamente agli studi più amati, risolta in essi, e che in quel nome sdrucchiolo di ninfa, *fictum*, abusatissimo, poteva ancora veder brillare il fragile sogno della semplicità antica e pastorale. La preferenza poetica del Pompei non pare, e non pareva neppure ai suoi contemporanei, distinta dalla qualità umana del suo carattere e dunque i tratti tramandatici dai suoi biografi antichi, che lo presentano studioso, umile, mansueto, e le affermazioni della Favaro che parla di «una pratica letteraria immune tanto dagli allettamenti della mondanità quanto dalle ambizioni di carriera, e paga della propria dedizione», quadrano senza sforzi con le sue scelte letterarie e le motivazioni che

le sorreggono. Si veda ad esempio questo passo dalla prefazione alle *Canzoni* del 1764: «anche ne' Teatri all'apparir di una scena boschereccia più si ricreano gli spettatori [...]: dal che si comprende quanto amisi la semplicità dall'animo nostro, non dilettrandosi egli così alla vista di queste cose che con industria fatte sono dall'arte, come si diletta alla vista di quelle che prodotte sono dalla natura tutte semplici e schiette. Per la qual cosa io non ho mai perduta di mira questa semplicità, dalla quale si dilungano troppo que' troppo fervidi ingegni, che cercano il bello fuori della natura medesima». In questa chiave acquisiranno un significato più pieno e un'importanza interpretativa maggiore versi, pure, non memorabili come quelli tratti e citati dalla Favaro dal componimento *Sopra la felicità della vita rustica*: «Oh quanto è mai felice / Quel pastor che mena / Tra selve i giorni suoi / Ned ha pensier che annoi / E turbi la sua pace alma serena. / Più lieto e più giocondo / Stato non havvi al mondo». Anche in versi di tal genere però, la facilità, talora solo apparente, e la fragilità di questa poesia, la semplice ingenuità del suo presentarsi non si comprendono forse appieno se, oltre le gratuite attrattive, non si intravede la possibilità di un senso che superi quello insito nel valore della sola imitazione.

A corredo di questo studio incentrato sulle *Canzoni pastorali* di Pompei stanno due brevi contributi assai rappresentativi della maniera

critica della Favaro: il primo è dedicato all'imitazione dell'idillio di Mosco *Eros fuggitivo* da parte di Giuseppe Torelli (1721-1781) il quale, recuperando anche celebri versioni del Tasso e di Marino, costruisce una «canzonetta [...] garbata ed elegante pur nella sua convenzionalità» che «s'inserisce [...] in un filone poetico, emulativo del modello greco, sfaccettato in una ricca gamma di articolazioni e sfumature»; il secondo invece a quattro leggeri epigrammi – in realtà ascrivibili al genere dell'epitalamio – ancora del Pompei che «sebbene non si presentino come filiazione diretta di un preciso esperimento traduttorio, ammiccano a distanza al paradigma definito *in primis* dall'idillio *Amore fuggitivo* di Mosco».

A differenza di Torelli e Pompei, per i quali, seppur in misura diversa, «esiste [...] una dimensione poetica suggerita dalla traduzione e ad essa legata da un vincolo genetico» senza il quale «tale poesia, animata dal desiderio profondo dell'emulazione pur nell'originalità, non potrebbe esistere», in Pagnini, lodato e stimato traduttore, il rapporto tra «versione dal greco e poesia autonoma [...] non scaturisce dalla compenetrazione tra i testi tradotti e i nuovi componimenti, ma è al contrario il frutto di un accostamento meccanico ed esteriore». Definita in tal modo la relazione fra traduzione e lirica, non resta che annotare come «nessuno slancio nostalgico verso la dimensione di vita e di poesia trasmessa dai bucolici».

ci traspare nei componimenti di Pagnini» il quale mostra già nella occasionalità e nei travestimenti pastorali dei suoi testi l'adesione priva di accenti propri alle norme dell'Arcadia.

L'ispirazione pastorale del giovane Leopardi, formatosi com'è noto in una temperie culturale sostanzialmente arcadica, ha luogo in alcuni versi puerili, nelle traduzioni da Mosco e Teocrito, nell'idillio del 1816 *Le rimembranze*, in due prove teatrali, *Erminia* e *Telesilla*, del 1818-1819 e, infine, nel frammento *Odi, Melisso*; essa si insinua inoltre in molti altri componimenti e l'attenzione leopardiana per questa poesia trova conferma anche nelle scelte dei testi per la *Crestomazia italiana dei poeti*. È questo percorso, che è anche quello dell'apprendistato poetico del Recanatese e che dimostra l'interesse per la tradizione pastorale, che appassiona la Favaro, quello durante il quale «il giovane Leopardi si confronta con questa stessa tradizione in forme emulative nelle quali, più che tenui, balbettanti anticipazioni della sua limpida voce futura [...], risulta interessante individuare e analizzare alcuni spunti di personale originalità nell'articolazione del motivo bucolico: sintomi, questi, di una personale inclinazione psicologica nella selezione del vasto materiale disponibile e nella sua rinnovata codificazione poetica, anche nella stagione in cui Leopardi è "idillico prima degli idilli"». In questa parabola poetica e culturale che condurrà Leopardi «dall'i-

dillio classicamente inteso all'idillio cui si è soliti associare il suo nome, il componimento cioè che tramuta [...] la rappresentazione paesaggistica da oggettività esterna a rielaborazione interiore», la prima tappa è rappresentata dai componimenti puerili nei quali, riassumendo rapidamente l'analisi della Favaro, il tema di fondo è l'elogio della vita pastorale, realizzazione di una perfetta armonia fra uomo e natura, rappresentata, di norma, in paesaggi assolati abitati da personaggi privi di una psicologia propria. Su questa base, a partire dalla canzonetta *La tempesta* del 1809, l'interpretazione del tema pastorale comincia a rivelare tratti peculiari pur restando all'interno di una pratica emulativa: la scena bucolica è caratterizzata «non dalla stasi e dalla quiete, bensì dall'agitazione e dal turbamento» e si fa «dei pastori gli emblemi di un'umanità in crisi» le cui sofferenze non provengono dall'amore, tema del tutto estraneo all'universo pastorale di questo primissimo Leopardi. Al di là delle singole peculiarità, il «fatto nuovo» degli idilli del 1810, *L'amicizia* e *La spelonca*, e del 1816, *Le Rimembranze*, è l'emergere di «un inizio di proiezione introspettiva, di sprofondamento nella coscienza: lo sguardo del poeta fanciullo tenta di spostarsi dagli orizzonti esterni a un paesaggio dell'anima»; ciò è segnalato anche dalla raffigurazione del paesaggio pastorale nel quale ad una solarità diffusa si sostituisce, cosa non ovvia per la poesia pastorale, il notturno che, a sua

volta, diviene lo sfondo più consono ad accogliere la situazione di dolore vissuta dai pastori. Sebbene incrinato nella sua tipica dimensione di felicità, lo scenario pastorale resta pur sempre, nel giovane Leopardi, un luogo di innocenza e sicurezza: appare così infatti nei due tentativi drammatici del biennio 1818-1819, *Erminia* e *Telesilla*, nei quali è ben netta la separazione fra i pastori e i protagonisti che provengono dal mondo esterno e che portano il loro fardello di passioni e dolori «entro una cornice bucolica che prima ne era immune». Particolarmente estranea al mondo pastorale messo in scena da Leopardi è la passione amorosa: «il rapporto tra motivo bucolico e motivo sentimentale si configura nei termini di un accostamento esteriore [...] a riprova di quella sorta d'impermeabilità della dimensione pastorale [...] a turbamenti amorosi che non siano un portato allotrio». La separazione fra mondo esterno e mondo pastorale fa venire però meno anche le capacità «terapeutiche» del soggiorno in «Arcadia»: gli eroi e le eroine che vi giungono gravati dai propri patimenti non vi ritrovano né sollievo né conforto, cosicché solo coloro che già vi dimorano, come i tre vivaci fanciulli della *Telesilla*, «riescono a vivere ancora, mentre si rincorrono e si sfidano in un blando agonismo campestre, il sogno di un'antica naturalezza».

È questa l'ultima traccia di una possibile felicità nel grembo della natura; nei testi più maturi che ripro-

porranno elementi che erano stati del Leopardi fanciullo e pastorale come il notturno e la presenza della luna ciò accadrà in modo angoscioso. Nel frammento *Odi, Melisso* il sogno di una luna caduta dal cielo nel quale lascia come una nicchia vuota dimostra, nel dialogo dei due pastori che riflettono e scindono la persona del poeta, la paura per «l'assenza della luna da un cielo rimasto orfano di lei come se ciò significasse la perdita di senso della propria realtà». Si tratta però di una paura che scaturisce dall'affetto, da «una forma di bucolico amore per l'astro della notte», un amore che non ha più ragion d'essere all'altezza del *Canto notturno* nel quale la luna, che «non assiste come semplice spettatrice alla varia pena degli uomini» ma «al contrario ne è espressione, vi partecipa, la sancisce», pur presente è un vuoto, un'assenza, «corrisponde di fatto a un'assenza di significato». [*Giovanni Ferroni*]

MARCO LEONE, «*Geminae voces*»: *poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2007, pp. 304.

Troviamo qui raccolti dieci studi, tre inediti e sette già usciti in varie sedi precedentemente, ora aggiornati nella bibliografia e rimaneggiati, che illuminano momenti, luoghi ed autori di quel campo di studi, invero assai poco frequentato, situato al confine della letteratura italiana, che ha per