

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

GUIDO BALDASSARRI, <i>Luigi Poma</i>	7-13	
SAGGI E STUDI		
GUGLIELMO BARUCCI, <i>Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico</i>	15-41	
VITTORIO CORSANO, <i>L'Amadigi «epico» di Bernardo Tasso</i>	43-74	
MISCELLANEA		
MONICA FEKETE, <i>Il duca, la maga e il poeta. Giardino reale e giardino letterario nella «Gerusalemme liberata»</i>	75-87	
SILVIA PIREDDU, <i>Lirica, pastorale ed etica di corte: «The Countesse of Pembroke's Ivychurch» (1591), prima traduzione inglese dell'«Aminta»</i>	89-113	
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (1999) (a cura di LORENZO CARPANÉ)		115-185
NOTIZIARIO <i>Assegnazione del Premio Tasso 2003</i>	187-190	
SEGNALAZIONI	191-232	
ADDENDA ET CORRIGENDA		
FURTI CHE NON SON FURTI: IN MARGINE ALL' «OCCHIALE APPANNATO»	233-243	

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 G. O. BRAVI - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



PREMIO TASSO 2004

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo
bandisce per l'anno 2004 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 dattiloscritte
con battitura spazio due.

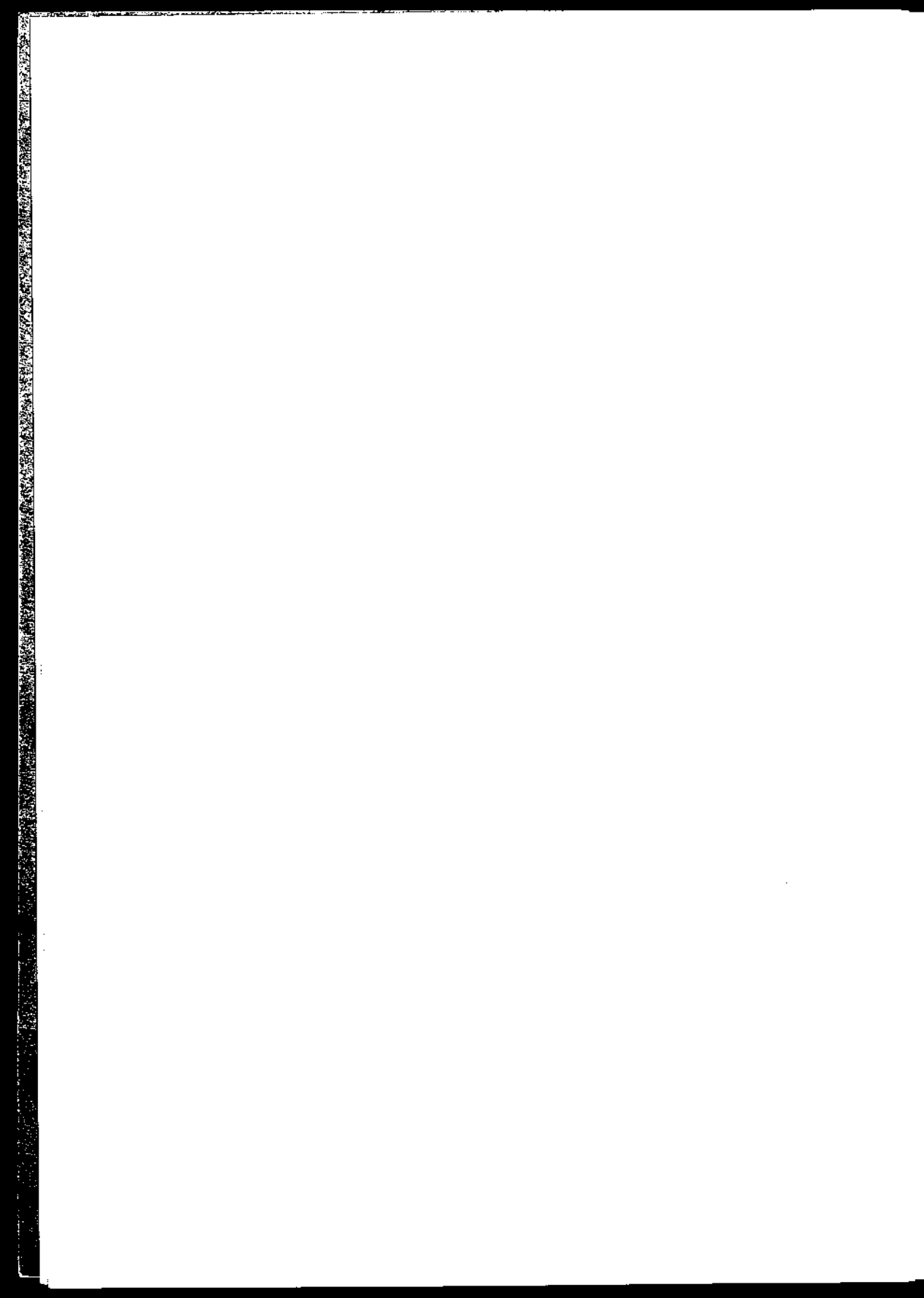
I dattiloscritti dei saggi, in quattro copie,
e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica)
vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”
presso la Civica Biblioteca di Bergamo
entro il 31 gennaio 2004.**

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

* * *

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



PREMESSA

Per una fortunata coincidenza, in questo numero della nostra rivista l'intera sezione dei *Saggi e Studi* è destinata a Bernardo Tasso. Che ciò sia dovuto all'esito del Premio Tasso 2003 è anche più significativo, a dimostrazione del rinnovato interesse, anche da parte di giovani studiosi, per un personaggio da molti punti di vista assai importante per gli equilibri complessivi del secolo, in virtù, si aggiunga, di una carriera assai lunga, che lo costrinse a confrontarsi con i mutamenti in atto, radicali, del sistema letterario del secolo, quasi in parallelo con le ben note vicende, più che complesse, della sua biografia e del suo «servizio» politico-cortigiano. A Torquato Tasso (che di quegli avvenimenti e anche di quelle incertezze, almeno per l'ultimo decennio della vita del padre, fu testimone attento e appassionato) è destinata invece la *Miscellanea*, che ospita due contributi attinenti a diverso titolo (ma con tangenze esse stesse assai significative) alla *Liberata* e all'*Aminta*. Seguono le consuete rubriche, di cui l'ultima, nel proporre un riesame dell'*Occhiale appannato* dell'Errico, mostra la persistenza dell'esempio del Tasso anche nelle polemiche «tarde» intorno alle pratiche compositive mariniane. Un numero assai equilibrato, dunque, l'ultimo alla cui confezione ebbe modo di contribuire Luigi Poma, scomparso sul finire dell'anno: che lascia un grande vuoto di competenze, e un rimpianto per le sue qualità scientifiche e umane che ci accompagnerà nel seguito del nostro lavoro.

A D D E N D A E T C O R R I G E N D A

FURTI CHE NON SON FURTI: IN MARGINE ALL'«OCCHIALE APPANNATO». Nell'*Occhiale appannato* di Scipione Errico¹, notoriamente scritto in risposta all'attacco denigratorio contro il Marino lanciato dallo Stigliani nell'*Occhiale*², è possibile isolare alcune pagine che, pur prendendo spunto dalla polemica in corso, vanno ben oltre la situazione contingente ed enunciano alcune considerazioni in merito al delicato problema del rapporto fra testi e autori diversi (quello che, con terminologia moderna, va sotto il nome onnicomprensivo di intertestualità³).

Letterato a pieno titolo, e non solo in quanto poeta e scrittore, ma anche per la sua veste di lettore e di critico attento ed equilibrato, il quale, pur senza optare per posizioni passatiste, nel fervore della *quérelle des anciens et des modernes* seppe non mettere mai in discussione l'importanza e il valore della tradizione, dell'esperienza mariniana l'Errico era riuscito a cogliere pregi e difetti, per cui la difesa tentata nel 1629 non va affatto estesa né al personaggio o all'operato di Marino in generale (anzi, la millanteria dell'uomo fu oggetto, da parte sua, di non teneri attacchi sia prima sia dopo questa data⁴) né ad ogni aspetto del poema in oggetto, visto che *in limine* egli si premura di rilevare che non è sua «intenzione esser ostinato difensore d'ogni minima parola del Marino» poiché «se è certissima quella sentenza d'Orazio, *Quandoque bonus dormitat Home-*

rus»⁵, è altrettanto innegabile la presenza di difetti ed errori anche nell'*Adone*⁶. Mirando semmai a mostrare «il poco sapere» dell'oppositore, che spesso sembra parlare per invidia e personale livore, Errico analizza in dettaglio le singole obiezioni e le ribatte con argomentazioni che spesso trascendono la lettera e la trama del poema, ed investono in pieno il campo della teoria letteraria. È quanto succede allorché egli si trova a difendere il Napoletano dall'accusa mossagli in più luoghi dallo Stigliani di aver «rubato» espressioni, versi o situazioni da altri autori, precedenti o coevi.

Attraverso Don Gaspare Trissino, cui è affidata in buona parte l'esposizione dell'intero dialogo, mentre all'altro interlocutore, Carlo Bartolomeo Arbora, compete il ruolo di stimolare ed avvalorare ulteriormente la discussione con domande, o di convalidarla con osservazioni aggiuntive, l'Errico introduce la questione dicendo che

Negare ancor non si deve che, generalmente parlando, il furto non sia degno di biasmo, perché da questo si arguisce che l'autore sia privo d'invenzione, e se li furti si concedessero ad ogni ignorante, fora lecito esser detto il più ddotto d'ogni altro scrittore: e leggendosi i libri novamente usciti alle stampe per vedersi alcuna novità, non può alle volte non stomacare il veder replicare ne' nuovi componimenti le cose antiche⁷.

Riprovevole dunque è il furto letterario in se stesso, quello al limite del plagio (che consiste nell'utilizzare materiale altrui spacciandolo per pro-

prio), innanzitutto per una ragione etica, poiché consentirebbe persino al più incapace di ricevere elogi del tutto immeritati, ma è riprovevole anche per una ragione di «gusto», poiché presentandosi sotto l'apparenza di una novità finisce in realtà per disilludere, quando non addirittura «stomacare», il pubblico, che si vede propinare cose da tempo ormai fin troppo note, mentre, d'altro canto, il poeta manifesta la sterilità della propria ispirazione insieme ad una inadeguatezza di fondo. Ma in realtà quell'asserzione: «e se li furti si concedessero ad ogni ignorante», a noi pare che contenga molteplici implicazioni: sembra quasi sottinteso che il «furto» possa essere lecito nel caso di poeti, per così dire, «non ignoranti», ossia dotti e capaci, per i quali dunque esso non costituirebbe l'unica risorsa inventiva.

Già da questa premessa s'intuisce come la grandezza di un poeta e della sua opera non dipenda dalla «novità» ad ogni costo⁸; se questo, del resto, fosse il parametro di valutazione ben pochi vi si conformerebbero. Errico infatti osserva che «il toglier dagli altri» è stata «sempre» una pratica assai «familiare a gli scrittori», tanto che neppure «il medesimo oppositore può da questa macchia liberarsi»⁹. La constatazione, che s'inserisce - per dirla con Franco Ferrucci - nella «prospettiva di un rapporto fortemente edipico» che permea tutta l'arte e la letteratura occidentale¹⁰, in base alla quale l'ammirazione e il rispetto filiali verso i «classici» si scontrano con il desiderio di una nuova originalità da conquistare, induce ad alcune precisazioni, al fine di poter valutare

e, ancor più, di fornire degli strumenti che permettano di valutare con discernimento il fatto letterario, perché esistono «furti leciti» (che, pertanto, non sono furti) ed altri degni di biasimo, e c'è chi, di quell'immenso *corpus* atemporale che è la letteratura scritta¹¹, sa fruire con profitto suo e del pubblico (e già solo per questo rivela una propria marcata individualità), e chi no:

Egli è vero che il furto non è lecito sempre, se non in alcune occasioni, le quali or vi racconterò, tanto perché voi sappiate distinguere il buono dal malo furatore, quanto perché veggiate come si possono, non dico scusare, ma eziandio lodare i furti del Marino¹².

Inizia quindi una lunga trattazione¹³, affidata al personaggio del Trissino e solo saltuariamente interrotta da qualche battuta dell'Arbora. L'esposizione è nitida, precisa, quasi didascalica e addirittura schematica nell'accuratezza con cui enumera i vari punti del discorso, scanditi tipograficamente dagli «a capo».

Primieramente non si biasima il furto quando è picciolo (del che anco appresso la divina giustizia pur ognuno è scusato) e per questo poco rileva se 'l Marino o qualche mezzo verso, o lieve concetto, o frase tolse dal Bembo, o dal Guidescioni, come osserva questo procurator fiscale di Pindo¹⁴.

Una prima valutazione, dunque, avviene sulla base della quantità: se l'entità di ciò che è stato dedotto da altri autori è minima, l'accusa di «furto» perde qualsiasi consistenza, e, diremmo noi, non solo per le dimensioni trascurabili («qualche mezzo verso, o lieve concetto, o frase»), ma perché il poeta, se vuol essere un «buono furatore», dovrà

saper armonizzare immagini e sintagmi presi dagli altri con il resto della sua creazione. D'altronde normalmente il poeta, prima di essere uno scrittore, è anche un lettore e, com'è stato giustamente osservato, in quanto tale «passa attraverso la dimensione della memoria per arrivare a produrre un testo nuovo», e «la memoria è appunto una somma di linguaggi», per cui «l'*iter* della produzione del testo [...] procede» inevitabilmente «da una dimensione "vecchia" e familiare verso la formazione del nuovo»¹⁵.

Secondo quando vi è concorrenza della materia, della quale si tratta; il che il Poeta non può trovare se non parole, o concetti simili a quelli che gli altri hanno usati¹⁶.

La seconda considerazione riguarda la similarità della materia, ed è dettata dal buon senso: per esprimere situazioni analoghe è logico che gli scrittori ricorrono ad espressioni e concetti simili, dati anche i vincoli della lingua e del suo bagaglio lessicale¹⁷; tuttavia, potremmo aggiungere, nulla esclude che una reminiscenza¹⁸ più o meno conscia agevoli la versificazione e che si determinino quindi incroci testuali sia diacronici che sincronici.

Terzo, quando la favola rubata è migliorata e in più belli versi descritta. Così è l'astuzia di Barino, tolta (come dice l'oppositore) dal Martano dell'Ariosto.¹⁹

La terza osservazione (e qui il discorso interessa tanto il piano dell'*inventio* quanto quello dell'*elocutio*) concerne la derivazione di interi episodi o situazioni, e perciò tocca un aspetto che non può essere casuale o accidentale. Il plagio però non sussiste se il testo di riferimento si riduce al

ruolo passivo di «fonte» nei confronti della quale il poeta si pone in un rapporto di tesa e vincente emulazione, nell'intento di perfezionare sia la tessitura narrativa sia la sua veste stilistica. In tal caso, infatti, l'autore si trova a lavorare su un palinsesto che viene arricchito e, di conseguenza, in qualche modo rimodellato, grazie alla sua abilità inventiva, per cui l'episodio risultante, pur mantenendo un rapporto di filiazione rispetto al precedente, mostrerà una sua organicità e caratteristiche autonome. L'imitazione, la quale «c'insegna a seguir le vestigia de' maestri più celebri che prima di noi hanno scritto»²⁰, in tale frangente non è pedissequa, ma lega presente e passato in una catena evolutiva che nasce da un'inclinazione naturale degli uomini, i quali

ricevendo in sé a guisa di semi i fantasmi d'una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto che n'apprendono, e vanno subito machinando dal simile altre fantasie, e spesso per avventura più belle di quelle che son lor suggerite dalle parole altrui.²¹

Benché non tutti siano capaci di attingere risultati superiori, si annida, in questa riflessione, anche la consapevolezza tipicamente seicentesca che gli esiti conseguiti un tempo siano ulteriormente perfettibili, che il «classico» non rappresenti comunque un modello «assoluto», e che i «moderni» siano in grado di fare di più e meglio degli antichi, in tutti i campi²².

Quarto, quando col furto si dona ornamento all'opera, e questo avviene allor che si mette, come per sentenza, alcun verso di qualche celebre Poeta antico, come fece il Marino servendosi d'alcun verso del Petrarca²³.

Qui si accenna alla liceità di quella che possiamo chiamare «citazione»: cioè la ripresa puntuale delle parole di un testo, che si configura talora come esplicito omaggio al modello di riferimento e che, quando assume una sfumatura sentenziosa, mira ad infondere all'intero discorso un valore di universalità. La ripresa, perciò, ha lo scopo di «abbellire» e accreditare il testo, presentandolo «nel segno rassicurante di una tradizione» che «si autolegittima»²⁴; inoltre esibisce la dottrina dell'autore e, nel caso in cui questi riesca a fondere armonicamente la citazione entro la sua pagina, senza creare cortocircuiti stilistici o narrativi, ne avvalorata l'abilità poetica. Di furto, peraltro, non ha alcun senso parlare, visto che la celebrità del predecessore, ancor meglio se di lunga data (come l'Errico sottolinea con la sua aggettivazione: «di qualche celebre Poeta antico»), esclude *ipso facto* qualsiasi intento di appropriazione indebita che, del resto, verrebbe assai facilmente denunciata²⁵. Il riecheggiamento qui si offre come una forma di dialogo interno alla tradizione, di cui si sottolinea in parte la validità e la continuità, ma che non annulla di per sé l'individualità del poeta, poiché, anzi, «senza una tradizione alle spalle la stessa nozione di originalità verrebbe a mancare»²⁶.

Quinto, quando son tolti da libri vili, e da quelli che comunemente non si leggono, così è nell'Adone il caso di Tricane tolto, secondo afferma l'oppositore, dal Bovo d'Antona²⁷.

Prendere spunto da libri di scarso pregio non può essere considerato un «furto» poiché in tal caso l'autore è costretto ad operare, nei confronti

della «fonte», rimaneggiamenti a più livelli che implicano interventi massicci sulla *lexis*, com'è chiarito nella successiva battuta dall'Arbora:

In questo si deve non scusare, ma lodare molto il Marino, per aver saputo cavare l'oro dal fango, con inalzare le cose del Bovo al suo stile meraviglioso²⁸.

In linea generale, comunque, non ci pare escluso che alcuni correttivi possano incidere anche sull'ordito compositivo, benché tale aspetto non sia trattato dall'Errico.

Dopo questa prima, breve interruzione, il Trissino prosegue la sua disamina introducendo un punto di notevole importanza:

Sesto, non è biasimevole il furto, quando si prende da Poeti Latini, o Greci, e da scrittori d'altro linguaggio: il che fece tra gli antichi Virgilio (per tacer d'altri) il quale da Omero cavò tutti gli ornamenti della sua quasi divina Eneide: e tra moderni principalmente il Tasso, il quale pur da Omero, e da Virgilio, e da altri prese i più bei colori del suo Goffredo.²⁹

Come osservava lo stesso Marino, il «tradurre», accanto all'«imitare» e al «rubare», è uno dei modi in cui si realizza l'incontro con altri scrittori per via di «arte» e di «bello studio»³⁰, ed esso «(quando però non sia secondo l'usanza pedantesca) merita anzi loda che riprensione»³¹. Prendere a modello un poeta antico, che scrisse in un'altra lingua, non equivale perciò a derubarlo, se non altro perché anche una semplice traduzione diventa una forma di «riscrittura»³² che implica un impegno non trascurabile da parte dello scrivente, il quale, anche nell'operazione di *mimesis* più pedestre, dovrà comunque traslare la fonte in una lingua e in un sistema

metrico differenti e con caratteristiche proprie, non sempre facilmente conciliabili con quelli d'origine. Ma la questione diventa ancora più complessa perché il rapporto con gli antichi attua una continuità in seno alla tradizione la quale è di per sé garanzia di maturità e di valore. Mantenere, dunque, e tramandare quanto di positivo è stato trasmesso dai predecessori fa sì che il poeta diventi ad un tempo il depositario e il rielaboratore della cultura passata³⁵, compito sicuramente degno di elogi, tanto che il Trissino prosegue senza riserve:

E qui non posso non ridermi, e maravigliarmi insieme dell'Occhialista, il quale in diversi luoghi attribuisce a macchia ed errore l'aver il Marino nel suo Adone preso qualche concetto da Virgilio, e da Ovidio, e d'altri Poeti latini; perché in questo v'è più tosto lode che biasmo. Anzi mi sovviene aver letto un volumetto d'un curioso amante, e osservatore del Tasso, il quale raccoglie tutte le bellezze, che egli da' più buoni Poeti tolse, per adornare quel suo dottissimo Poema³⁶. Sì che una medesima cosa, che l'amico loda nel Tasso, il nemico biasma nel Marino, e in ciò, sì come si vede la sincerità di quello, si scopre anco la malignità di questo³⁵.

Del resto, come chiarisce di seguito Bartolomeo Arbora, guardare agli antichi come a modelli di riferimento e desumerne suggerimenti è una pratica che è stata a lungo caldeggiata e che di solito va indicata con ben altro nome:

Ma lo prender da gli antichi non si dice furto, ma più tosto imitazione³⁶.

Tommaso Stigliani, certo, non lo ignora, ma l'acredine personale nei confronti del Napoletano fa sì che, nell'eventualità di una fonte comune, egli parli di imitazione per se stesso e, per contro, di furto per il Marino,

come rileva il Trissino non senza polemica ironia:

A tal proposito mi sovviene un luogo dell'Occhiale, sopra la stanza 51 del canto ultimo, posto qua a carte 407, dove [lo Stigliani] chiama imitazione un'invenzione tolta da lui medesimo a Virgilio, avendo sempre chiamati furti simili cose fatte dal nostro Poeta, e così conchiude. «Sì che dove io aveva imitato da Virgilio, esso ha rubato da me»³⁷. Ma chi avesse imitato, o rubato appresso vedrassi³⁸.

Nel punto successivo si tocca invece il ricorso a *topoi*, sia sotto il profilo più strettamente retorico-linguistico (metafore e stilemi consueti) che sotto quello narrativo, con l'acquisizione di situazioni invalse:

Settimo, è quando le invenzioni e frasi son comuni con altri scrittori, onde non pare che siano state tolte da alcuno in particolare; così è il dire, che Amore sia fuoco, la sua donna neve, i capelli oro, così sono le descrizioni delle tempeste, de' giardini, delle bellezze dell'aurora, e simili, quali in realtà gli autori sempre spiegano co' medesimi concetti, e qua si può ridurre quel che l'oppositore riprende nel Marino, mentre fa che un giovane, vedendo Adone vestito da femmina se ne innamora: perché dice l'Occhialista esser stato tolto dall'Ariosto nella favola di Ricciardetto³⁹, sendo che quasi non vi è oggi comedia, o pastorale, che non abbia questi, o simili avvenimenti⁴⁰.

Se, dunque, per usare le parole di Marino in una famosa lettera all'Achillini che fu premessa alle ristampe della *Sampogna*, «l'incontrarsi con altri scrittori può advenire in due modi: o per caso, o per arte»⁴¹, qui l'incontro si verifica «per caso», in virtù di una *co-incidenza* etimologicamente intesa. È una circostanza che «non solo non è impossibile, ma è facile» a verificarsi⁴²,

perciocché chi scrive molto non può far di non servirsi d'alcuni luoghi topici comuni, che possono di leggieri essere stati investigati da altri. Le cose belle son poche, e tutti gl'intelletti acuti, quando entrano nella specolazione d'un soggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è maraviglia se talora s'abbattono nel medesimo⁴³.

La tradizione quindi - che Gian Biagio Conte definisce come un «momento imprescindibile, ma sostanzialmente neutro»⁴⁴, «che è insieme condizionamento e aiuto al dire»⁴⁵ - genera e perpetua dei *loci communes* la cui fortuna, certo, può variare a seconda delle epoche, ma che presentano un campionario talmente ampio e diffuso per cui non necessariamente esiste una fonte specifica: non di rado i modelli sono plurimi e in ogni caso l'autore, su una trama già data, ha la possibilità di tessere una serie di personali variazioni.

L'ultimo punto, invece, affronta un problema di proporzioni:

Ottavo, finalmente, quando il libro è così grande, che i furti, ancora che molti, paiano pochissimi: sì che quantunque siano veduti da alcuno, che col lantermino gli va riconoscendo, però da un saggio, e spassionato lettore veduti non sono; così universalmente sono i furti de' versi, e de' concetti del Marino, nel quale poco si conosce quel che è d'altri⁴⁶.

A prescindere dall'encomio delle doti artistiche del Napoletano, che comunque non nasconde come egli, di fatto, traesse sovente ispirazione dagli scritti altrui, l'osservazione merita di essere approfondita. In un poema di mole considerevole, infatti, i prestiti, per quanto numerosi, sono dispersi entro un tessuto più vasto che li assorbe, li adatta e li trasforma: ed è appunto

quello della trasformazione, come sottolineano anche Conte e Barchiesi, il momento più importante nell'intertestualità⁴⁷; per cui essi non inficiano l'originalità del testo nel suo insieme. Il concetto, al di là dell'intento chiaramente difensivo, enuncia inoltre un principio importante: la valutazione di un'opera necessita sempre di una prospettiva più ampia; la parcellizzazione può avere un senso per motivi analitici, ma non per formularne un giudizio estetico: la coesione interna e l'unità di ispirazione si possono cogliere solo in una visione complessiva. E questo non soltanto per il volume del Marino, ma per tutti i prodotti letterari di una certa consistenza, come i poemi, sia epici che cavallereschi; proprio per questo, allo stesso modo in cui disapprova il Nasuto che nei confronti dell'*Adone* procede con l'occhiale e col lantermino, l'Errico si oppone a quei critici che pretendono di valutare la *Gerusalemme liberata* facendone quella che lui definisce una «infelicissima Anatomia: e nel tutto, e nelle parti, e nelle sentenze, e nelle parole, ed in ogni altro modo acerbamente contraddicendola», con il fine subdolo e palesemente ingiustificato di «conculcarne ed opprimerne la fama»⁴⁸.

Ai casi finora elencati se ne possono aggiungere altri due, cui l'Errico accenna *en passant* e senza onorarli di un punto specifico, a differenza dei precedenti. Egli giudica privo di senso l'annoverare tra i «furti» situazioni desunte dall'esperienza quotidiana:

E non è ridicolo il dire, che s'abbia da mettere tra' furti la disputa di Cupido, e Mercurio nel gioco, per esser cavata dalla pratica tra giocatori?⁴⁹.

(Del resto, potremmo chiosare, già Dante nel suo sublime poema rievocò in un paragone alcuni momenti del gioco della zara⁵⁰).

Mentre ancora più assurda e ridicola è l'accusa secondo la quale il Marino sarebbe

così sempre solito rubare, che rubi alle volte a se stesso, mentre replica qualche cosa che o nell'Adone, o nelle sue Rime sia detto; sendone intorno a ciò molti esempi de' gran lumi della Poesia, dico di Virgilio, e del Tasso⁵¹.

Un'osservazione, quest'ultima, che riconosce la presenza anche di rapporti «infratestuali», che hanno la loro prima radice nella memoria e nella psiche dell'autore, e che sovente trascendono le relazioni *ad verba* per estendersi a tutti quei tratti soprassensibili (ritmo, tono, suono), che sono l'intima essenza della poesia, e che, quando non sono avvertiti come monotona ripetitività, non devono essere interpretati come un indice di carenza inventiva, bensì come echi o allusioni interne, che consentono di trarre raffronti spesso molto fertili sul piano ermeneutico⁵².

In riferimento al capolavoro marino, l'Errico può dunque concludere che

i furti [...] non sono in tal moltitudine, che in così gran volume, qual è l'Adone arricchito di tanta copia di bellezze Poetiche proprie del Marino, non possano esser scusati, e anco in gran parte, come sopra mostrammo, lodati⁵³, [...] sendo quei furti fatti con gran giudizio, e per le sopraddette ragioni⁵⁴.

Tanto più che lo Stigliani ha

posto tra furti quelle cose, che con più conveniente vocabolo, abbellimenti, grazie, aguzie chiamar si devono⁵⁵.

Non si può negare, ad ogni modo, che la frequentazione dei testi altrui, anche allo scopo di rinvenirvi spunti o elementi da inserire nelle proprie opere, fosse a tutti gli effetti una consuetudine familiare al Marino, il quale del resto non ne faceva mistero, come traspare da questa sua dichiarazione pubblica:

Sappia tutto il mondo che infin dal dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io vi ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo: ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri⁵⁶.

Ed aggiunge, quasi per giustificarsi:

Così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; e chi non fa non può giamai, per la mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente⁵⁷.

Al rischio di uniformità è comunque possibile ovviare, facendo quindi emergere la personalità di ognuno, poiché

Vero è che cotal zibaldone ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio e con quel metodo ordinarlo che ponno più facilmente improntargli le materie quando le cerca. Gl'intelletti son diversi, e diversissimi gli amori degli uomini, onde ad uno piacerà tal caso che dispiacerà ad un altro, e taluno sceglierà qualche sentenza d'un autore che da altri sarà rifiutata⁵⁸.

Avulse dal contesto delle polemiche coeve, le affermazioni, sia dell'Errico sia del Marino, su cui abbiamo avuto modo di soffermarci, risultano da una parte testimonianze di un'epoca che, dopo la rivalutazione quattrocentesca delle *humanae litterae* e il regelismo, aristotelico e non⁵⁹, del Cinquecento, cerca ora una propria «originale» identità nel tentativo di non lasciarsi

imbrigliare in schemi avvertiti come limitanti e ormai inadeguati, e pur tuttavia nella consapevolezza (ora taciuta, ora sommessamente o razionalisticamente dichiarata) di non poter rescindere del tutto il legame con la tradizione e con l'universo letterario in generale, dall'altra attestano l'esistenza di una riflessione critica matura, in grado di fornire elementi di meditazione anche all'indagine odierna.

DANIELA FOLTRAN

* Balenatomi alla mente il titolo per questo mio breve contributo, sentivo che aveva un sapore vagamente familiare. Mi accorsi, dopo un po', che esso riecheggiava quello dell'ultimo volume di CESARE GALIMBERTI, *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2001. A lui, che mi è stato Maestro, e che, a circa dieci anni dall'elaborazione della mia tesi di laurea, tanto continua ad insegnarmi attraverso le sue acute e lucidissime pagine, dedico dunque queste mie modeste annotazioni, con stima, affetto e riconoscenza.

¹ L'OCCHIALE / APPANNATO / DIALOGO / DI SCIPIONE HERRICO. / Nel quale si difende l'Adone del Cavalier Gio. Battista Marino, contra l'Occhiale del Cavalier Fra Tomaso Stigliano. / *All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. / DON DIEGO D'ARAGONA / Principe di Castello Vetrano, / Duca di Teranoua, / &c. / [...] / IN MESSINA / Per Gio. Franc. Bianco stamp. Cam. / MDCXXIX. / Con Licenza de' Superiori.* Si avverte che nella trascrizione si è provveduto ad ammodernare la grafia, ritoccare la punteggiatura, sciogliere le abbreviazioni e correggere i refusi di stampa.

² DELLO / OCCHIALE / Opera / DIFENSIVA / Del Cavalier / FR. TOMASO STIGLIANI. / Scritta in risposta al Cavalier / GIO: BATTISTA MARINI. / Dedicato all'Eccellentiss. / SIG. CONTE D'OLIVARES. / *Con licenza de' Superiori, e Privilegio. / [...] / IN VENETIA, M DC XXVII. / Appresso Pietro Carampello.*

³ Al riguardo, numerosi sono i contributi e le posizioni, anche sul piano delle scelte lessica-

li; per una breve storia del termine e delle concezioni attinenti succedutesi dalla fine degli anni Sessanta ci limitiamo qui a rinviare a D. CASELLI, *Rifunzionalizzare la nozione di intertestualità: alcune proposte italiane*, in «Strumenti critici», IX (1996), I, pp. 75-92; ulteriori riferimenti sono rappresentati dai saggi da noi citati qui appresso nelle note.

⁴ Si vedano in particolare la commedia LE / RIVOLTE / Di Parnaso. / COMEDIA / DI / SCIPIONE / Herrico. / Con Licenza de' Superiori, & Privilegio. / [...] / IN VENETIA, MDCXXVI. / Per Bartolomeo Fontana, leggibile anche in un'edizione moderna a cura di G. SANTANGELO, in G. S., *Un capitolo del barocco marinistico meridionale. Scipione Errico*, Palermo, Manfredi, 1976, alle pp. 105-210, e il romanzo LE GVERRE / DI / PARNASO / di Scipione Herrico. / *All'III.^{mo} e Rev.^{mo} Sig.^r / Il Sig.^r Abbate / ANIBALE BENTIVOGLIO / IN VENETIA M.D.C.XLIII. / Per Matteo Leni e Giovanni Vecellio. / Con licenza de' Superiori e Privilegi.*

⁵ *Occh. app.*, p. 6; la citazione è da Orazio, *Ars poetica*, v. 359: «e ogni tanto il valente Omero sonneccchia».

⁶ *Occh. app.*, p. 6.

⁷ *Ivi*, p. 28.

⁸ In particolare, a proposito di Marino, Errico, se gli attribuisce il merito di aver conseguito «il primo loco» nelle «liriche composizioni» (*Rivolte*, ed. Santangelo, p. 163) contribuendo a lanciare uno stile «molto florido e vago» (*ivi*, p. 114) grazie al quale ha arricchito «la poesia Toscana [...] d'argutezza di concetti, di vaghezza di traslati, e di gentilezza nell'esprimer gli affetti specialmente amorosi» (*ivi*, p. 113), non cela però il fatto che egli non ha saputo inventare nessun nuovo genere letterario e nessun nuovo tipo di componimento («Or qual cosa di nuovo ha ritrovata il Marino?», *ivi*, p. 116).

⁹ *Occh. app.*, p. 28.

¹⁰ F. FERRUCCI, *Ars poetica*, Genova, Il Melangolo, 1995, p. 113.

¹¹ La precisazione ci sembra doverosa, soprattutto dopo che Segre ha introdotto, ad affiancare ed integrare la nozione di «intertestualità», che egli limita alle relazioni fra testi scritti, la categoria di «interdiscorsività», per indicare con essa tutti quei rapporti che intercorrono fra i testi, sia orali che scritti, e gli enunciati linguistici o tematici di una determinata cultura (cfr. C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Id.*, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118).

¹² *Occh. app.*, pp. 28-29.

¹³ *Ivi*, pp. 29-36.

¹⁴ Ivi, p. 29; il «procurator fiscale di Pindo» è, ovviamente, Tommaso Stigliani; altri epiteti tutt'altro che lusinghieri con cui egli viene alternativamente designato all'interno dell'opera sono «il Nasuto» e «l'Occhialista».

¹⁵ G. B. CONTE - A. BARCHIESI, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'interstualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, dir. da G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA, I (*La produzione del testo*), Roma, Salerno Editrice, 1989, p. 84; rinviamo comunque alla lettura dell'intero saggio (pp. 81-114), che ha il merito di essere non solo estremamente preciso e puntuale sia dal punto di vista linguistico che concettuale, ma anche denso di spunti e di osservazioni illuminanti.

¹⁶ *Occh. app.*, p. 29; al riguardo si cita come esempio un verso dell'*Adone* (X 184, 6), «Questa, ma non già sola, è la cagione», similissimo ad uno precedente del Tasso: «Queste son le cagion, ma non già sole» (*G.L. XIX 90, 1*).

¹⁷ Viene in mente quanto, anni addietro, scriveva Roland Barthes: «Allo scrittore non è concesso di scegliere la propria scrittura come in un arsenale intemporale delle forme letterarie. Le scritture possibili di un dato scrittore si definiscono sotto la pressione della Storia e della Tradizione» (R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura* [1953], in R. B., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, tr. it., Torino, Einaudi, 1982, p. 14).

¹⁸ Intendiamo con questo termine il ricordo e quindi l'emergere di una lezione precedente anche a prescindere dall'esplicita volontà dell'autore; per il concetto ci riferiamo al celebre saggio di G. PASQUALI, *Arte allusiva, in Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, in particolare p. 11.

¹⁹ *Occh. app.*, p. 29. Il riferimento è al fatto raccontato nei cc. XVII e XVIII dell'*Orlando furioso*, dove il vile Martano si allontana con le armi del valoroso Grifone insieme alla donna da lui amata, Orrigille, che è in realtà la sua amante, e così travestito riceve fiate accogliente dal re Norandino, facendo passare a Grifone alcuni brutti e ignominiosi momenti; ovviamente l'inganno alla fine viene scoperto con danno di Martano, esposto al pubblico ludibrio (XVII 110 ss. e XVIII 1-7, 59-93); e a quello narrato nel c. XVI dell'*Adone* (169 ss.), in cui Barrino cerca di sottrarre con l'astuzia la corona del regno di Cipro all'eroe eponimo: benché anche qui la frode si scopra e il colpevole sia condannato ad una pena infamante, a noi pare che le divergenze fra i due episodi non siano poche, e sotto vari punti di vista; ma non è questa la sede per parlarne.

²⁰ Cfr. G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIEMINETTI, Torino, Einaudi, 1966; lettera n.

137 a Claudio Achillini, di Parigi, gennaio 1620, p. 247.

²¹ *Ibidem*.

²² Per una prima inquadratura dell'argomento si veda F. CROCE, *Critica e trattatistica del barocco*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. CECCHI e N. SAPEGNO, V (*Il Seicento*), Milano, Garzanti, 1983², in particolare pp. 497-512.

²³ *Occh. app.*, pp. 29-30.

²⁴ G. B. CONTE - A. BARCHIESI, art. cit., p. 81.

²⁵ Si legga, al riguardo, il pensiero espresso dal Marino in una lettera: «Qualora si prenda da autori noti, non si può dubitare di ladroneccio, perciocché son luoghi pubblici ed esposti a tutti gli occhi che non son ciechi» (G. B. MARINO, lettera n. 137 a Claudio Achillini, cit., p. 245).

²⁶ L'affermazione è di F. FERRUCCI, op.cit., p. 92.

²⁷ *Occh. app.*, p. 30; *Buovo d'Antona* è il titolo di un cantare anonimo d'origine franco-italiana assai popolare anche durante il Rinascimento, ma stimato di basso valore poetico dai letterati. Per l'episodio di Tricane, si veda *Ad. XVI 197 ss.*

²⁸ *Occh. app.*, p. 30.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. G. B. MARINO, lettera n. 137, cit., p. 245 (ma si vedano, per la relativa esemplificazione, le pp. 245-247).

³¹ Ivi, p. 245; poco più sotto, Marino spiega che cosa indichi esattamente con questo termine: «Tradurre» intendo non già vulgarizzare da parola a parola, ma con modo parafrastico, mutando le circostanze della ipotesi ed alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale» (*ibidem*).

³² Alle varie forme di «riscrittura» è riservato un volume miscelaneo di notevole interesse: *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987; alla «riscrittura» come traduzione sono dedicati i saggi di L. BORSETTO, *Riscrivere l'istoria, riscrivere lo stile: il poema di Virgilio nelle «riduzioni» cinquecentesche di Lodovico Dolce*, e la seconda parte del saggio di G. BALDASSARRI, *Poema eroico o «romanzo»? Riscritture della «Liberata» dal Camilli al Gentili*, in cui la «versione» è in senso opposto: dall'italiano al latino. Per il problema dello scarto tra «imitazione» e «furto» - così com'era avvertito nel Cinquecento - si veda invece il saggio di M. POZZI, *Dall'imitazione al «furto». La riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura*, e un paio di pagine del contributo di P. LARIVAILLE, *Fra ref(-)citazione e ri(-)creazione. Noterelle e divagazioni intorno alla riscrittura del Rinascimento*, in particolare pp. 704-705 e la n. 15 a p. 704.

³³ Sul ruolo che il discorso poetico, in quanto discorso di «riuso» in contrapposizione a quello di «consumo», ha nella «conservazione» della «memoria» insiste giustamente G. B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1985, in particolare pp. 17-20.

³⁴ Il riferimento è probabilmente a LVOGHI OSSERVATI / DAL MAG. GIVLIO / GVA-STAVINI. / I QVALI IL TASSO NELLA SVA / Gierusalemme hà presi, & imitati da poeti, & altri / Scrittori antichi, publicati IN GENOVA, Con licentia de' Superiori. / Appresso Girolamo Bartoli. 1590, insieme alle ANNOTAZIONI / DI SCIPIO GENTILI, / NELLA / GIERUSALEMME / DI TORQVATO TASSO e al testo del poema, come parti distinte aventi ciascuna una numerazione di pagine autonoma. Va detto che i rilievi del Guastavini, pubblicati per la prima volta (in modo parziale, come avvisa lo stampatore) nel 1590 e in forma più ampia due anni più tardi (DISCORSI, / ET ANNOTAZIONI / DI GIVLIO GVA-STAVINI / Sopra la Gierusalemme liberata / di Torquato Tasso. / AL MOLTO ILL. SIG. GIO. FRANCESCO / de' Marchesi di Ceua Grimaldi. / [...] / IN PAVIA / Appresso gli Heredi di Girolamo Bartoli, / Con licentia de' Superiori. 1592), devono non poco alle osservazioni del Gentili, che videro invece per la prima volta la luce quattro anni prima: ANNOTAZIONI / DI SCIPIO GENTILI, / SOPRA / La Gierusalemme / LIBERATA / Di Torquato Tasso. / [...] / IN LEIDA / 1586 (anche se, come si deduce dal *National Union Catalog*, vol. 194, p. 675, esse furono in realtà stampate a Londra, per i tipi di J. Wolfe). Com'è noto, le *Annotationi* del Gentili e i *Luoghi* del Guastavini, così com'erano apparsi nel 1590, furono ristampati più volte anche in seguito, allegati a varie edizioni del poema gerosolimitano.

³⁵ *Occh. app.*, p. 31.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ In effetti a p. 407 del suo *Occhiale* (si tratta di una pagina, non di una carta, poiché l'opera presenta la numerazione di tutte le 520 pagine che la compongono, eccetto la prima, con il frontespizio, e la seconda - verso della precedente - che è bianca) lo Stigliani si sofferma sul primo verso dell'ott. 51 del c. XX dell'*Adone*, sostenendo che «il giuoco del Bersaglio, ancorché venga materialmente dall'Eneida, l'autor l'ha però colto dal mio Mondo Nuovo, perché più s'attiene a certe particolarità della mia descrizione, ch'all'andamento della latina. Sicché dove io aveva imitato da Virgilio, esso ha rubato da me».

³⁸ *Occh. app.*, pp. 31-32. Sulla discussione relativa alla priorità di certe invenzioni all'in-

terno del binomio Marino-Stigliani, l'Errico ritorna dopo aver ultimato l'elenco di quelle appropriazioni che, a suo parere, non vanno annoverate tra i furti. Secondo lui «la maggior parte dei furti sono stati falsamente imputati al Marino dall'oppositore, il quale dice esser stati fatti al suo Mondo nuovo, e alle sue Rime, e questi essere di versi, e di concetti, e di nomi, e di favole, i quali furti provar non si possono; bensì d'altra parte il Marino grida che questi son furti fatti dallo Stigliano a lui, come largamente si vede in quella lettera all'Achillini nella Sampogna del Marino» (il riferimento è alla già citata lett. n. 137; si vedano in particolare le pp. 242-244 dell'ed. cit.). Ma se il detrattore «apporta» come «testimoni della sua causa i morti, e parla contra il Marino, il quale è morto» - con una sorta di codardia che gli fu da più parti rimproverata, come d'altra parte egli stesso doveva aspettarsi, visto che Francesco Balducci, estensore della prefazione *A chi legge*, si premurò di sottolineare con forza come le pagine edite nel 1627, presentate per giunta come il «Quarto Libro» di un'opera ancora più vasta, fossero state scritte mentre Marino era ancora in vita (cfr. *Occhiale*, cit., pp. 5-6, ma si veda l'intera prefazione del Balducci alle pp. 3-7) -, il Napoletano, invece, «parlò vivendo, contra i vivi», i quali «in vita di lui tacendo, par che avessero acconsentito alla verità» (*Occh. app.*, p. 33). A suo dire inoltre lo Stigliani cade spesso in errori grossolani, come quello di pensare che il Marino abbia ricavato «con qualche mutazione» dal suo *Mondo nuovo* (poema uscito una prima volta in venti canti nel 1617 a Piacenza, per Alessandro Bazaacchi, e in una seconda edizione più ampia in trentaquattro canti nel 1628 a Roma, per i tipi di Giacomo Mascardi) un passo dell'*Adone* che recita: *Non si racquista mai gioia perduta* (*Ad. VII 92, 2*, in realtà: «né si racquista mai gioia perduta»), il cui antecedente sarebbe un verso da lui così composto: *Tempo perduto non si acquista mai*. Ma, osserva con durezza il Trissino, «questo ultimo è verso intero del Tasso in un madrigale così volgato, che oggi è quasi in proverbio, onde l'Occhialista in un colpo erra in due cose, prima dicendo esser suo quel verso, che egli ha con pubblico furto tolto intero dal Tasso, secondo affermando, che il Marino abbia rubato, o più tosto direi imitato (perché veramente quello non è furto, ma una semplice imitazione) da lui che dal Tasso» (*Occh. app.*, pp. 33-34). Il verso in oggetto è il settimo di un madrigale tassiano dall'*incipit* «Dolcemente dormiva la mia Clori», che si può leggere in T. TASSO, *Poesie*, a cura di F. FLORA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 783, numero LV.

³⁰ Cfr. *O. F.* XXV: Ricciardetto è fratello gemello di Bradamante.

³¹ *Occh. app.*, p. 32.

³² G. B. MARINO, lettera n. 137, cit., p. 245.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ G. B. CONTE, op. cit., pp. 13 e 114.

³⁶ *Ivi.*, p. 13.

³⁷ *Occh. app.*, pp. 32-33.

³⁸ G. B. CONTE - A. BARCHIESI, art. cit., p. 88.

³⁹ *Le guerre di Parnaso*, p. 58.

⁴⁰ *Occh. app.*, p. 35; il riferimento è al gioco degli scacchi, presentato in *Adone* XV, 110 ss.

⁴¹ *Pg.* VI 1-9.

⁴² *Occh. app.*, p. 35.

⁴³ E questo è, in generale, lo scopo preminente dell'arte allusiva, così come concepita da Pasquali (il quale ne parla però in un'ottica esclusivamente «intertestuale»), indipendente-

mente dal fatto che essa si eserciti fra testi diversi o all'interno della produzione di un autore; e altrettanto importanti, in tal senso, accanto alle allusioni che provocano «evocazioni» volute, sono le «reminiscenze inconsapevoli».

⁴⁴ *Occh. app.*, p. 34.

⁴⁵ *Ivi.*, p. 35.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ G. B. MARINO, lettera n. 137, cit., p. 249.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Sulla ricezione e la considerazione dell'aristotelismo dalla Controriforma in avanti si veda G. MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15-18 giugno 1954, a cura di E. CASTELLI, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1995.