

# STUDI TASSIANI

---

Anno LXVII - 2019  
ISSN 1123-4490

N. 67

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ,  
ANTONIO DANIELE, ARNALDO DI BENEDETTO, BERNHARD HUSS,  
CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, MATTEO RESIDORI, EMILIO RUSSO.

## AVVERTENZA

*Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al Centro di Studi Tassiani, c/o Biblioteca "A. Mai" - piazza Vecchia n. 15 - 24129 Bergamo (Italia). Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece a quanto previsto nel Bando. Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle Norme per i collaboratori riportate in calce alla rivista.*

# STUDI TASSIANI

a cura del

**CENTRO DI STUDI TASSIANI**

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

## INDICE

PREMESSA	7
<b>SAGGI E STUDI</b>	
GIOVANNA ZOCCARATO, <i>Le elegie di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico</i> - Premio Tasso	9
ANDREA TORRE, <i>Danza, desiderio e tempo in Tasso</i> - Segnalato premio Tasso	33
GIACOMO VAGNI, <i>Note cronologiche e intertestuali su alcuni scritti di Torquato Tasso nei primi anni di reclusione (1579-1581)</i> - Segnalato premio Tasso	55
ELISABETTA OLIVADESE, <i>L'«Orazione in Lode della Serenissima Casa De' Medici» di Torquato Tasso. Studio di un caso Filologico</i> - Segnalato premio Tasso	75
ELISA STAFFERINI, <i>Sulle tracce di Erminia. Tiarini interprete del Tasso nel contesto della Parma farnesiana</i> - Segnalato premio Tasso	91
ANGEL NICOLAOU KONNARI, <i>Affinità elettive nei circoli letterari italiani del Cinquecento: Torquato Tasso, Pietro de Nores e gli altri</i>	111
ÉVA VÍGH, <i>«Seguiamo a guisa di cacciatori le fiere in questa selva dell'invenzione...». Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso</i>	167
<b>MISCELLANEA</b>	
VALERIA DI IASIO, <i>Le ragioni della letteratura: l'uso del testo letterario nelle «Annotazioni sopra la Gierusalemme liberata» di Bonifacio Martinelli</i>	191
TANCREDI ARTICO, <i>Dalla parte di Tasso. Bracciolini nel cimento dell'epica</i>	203
<b>RECENSIONI E SEGNALAZIONI</b>	
221	
<b>NOTIZIARIO</b>	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 2019</i>	235
<i>Comunicazioni del Presidente all'Assemblea dei Soci per l'anno sociale 2018-2019</i>	237
<i>Soci e Consiglio direttivo del Centro di Studi Tassiani</i>	243
<b>NORME PER I COLLABORATORI</b>	
245	
<b>ABSTRACT E KEYWORDS</b>	
251	

---

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 12174249 intestato a: Comune di Bergamo  
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redazione: LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI, GIOVANNI FERRONI, FRANCO TOMASI

---

## M I S C E L L A N E A

LE RAGIONI DELLA LETTERATURA:  
L'USO DEL TESTO LETTERARIO NELLE «ANNOTAZIONI SOPRA LA  
GIERUSALEMME LIBERATA» DI BONIFACIO MARTINELLI

Le *Annotationi sopra la Gierusalemme liberata* di Bonifacio Martinelli, edite a Bologna per Alessandro Benacci nel 1587 e dedicate a Ranuccio Farnese, rappresentano uno degli episodi forse meno noti della storia dell'esegesi del poema gerosolimitano. Esse godono infatti di una fortuna assai incerta, soprattutto rispetto al loro immediato precedente, le *Annotationi* di Scipione Gentili, pubblicate nel 1586 a Leida,<sup>1</sup> ma anche rispetto ai *Luoghi* di Guastavini, stampati assieme all'opera di Gentili nell'edizione della *Liberata* uscita a Genova nel 1590 e poi nella loro versione estesa nel 1592.<sup>2</sup> Per ritrovare notizie del commento di Martinelli si deve invece attendere più di un secolo e mezzo e, nello specifico, la summa tassiana allestita dall'editore veneziano Stefano Monti tra il 1735 e il 1742 che risponde al titolo di *Opere di TORQUATO TASSO con le controversie sopra la «Gerusalemme liberata» e con le annotazioni di vari autori*.<sup>3</sup> Solo qui – nel dodicesimo e ultimo volume – le *Annotationi* ricompaiono, finalmente affiancate a quelle di Gentili e ai *Luoghi*, come se la distanza temporale interpostasi tra la prima stagione esegetica e l'attitudine enciclopedistica settecentesca avesse annullato quelle differenze – sia sostanziali

1 Per cui cfr. almeno FRANCESCO FERRETTI, «*Picenus hospes*». Scipione Gentili interprete europeo della Gerusalemme liberata, «Rinascimento», 2017, 105-133; BRUNO BASILE, *Fonti classiche per alcuni versi gnomici tassiani. Recupero dalle glosse alla Liberata di Scipio Gentili*, «Filologia e critica», XX, 1995, pp. 491-498; GUIDO BALDASSARRI, *Poema eroico o 'romanzo'? Riscritture della Liberata dal Camilli al Gentili*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 439-459.

2 *La Gierusalemme liberata di TORQUATO TASSO con le figure di Bernardo Castello e le Annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Genova, Girolamo Bartoli, 1590. Le *Annotationi* di Gentili compaiono qui come ristampa di quelle del 1586, i *Luoghi* come prodromo del corposo commento che prenderà forma, di lì a due anni, sullo scrittoio di Guastavini: *Discorsi, et annotazioni di GIULIO GUASTAVINI sopra la «Gierusalemme liberata» di Torquato Tasso*, in Pavia, eredi Girolamo Bartoli, 1592. Per Guastavini è opportuno il rimando al volume MATTEO NAVONE, *Dalla parte di Tasso. Giulio Guastavini e il dibattito sulla Gerusalemme liberata*.

3 *Delle opere di TORQUATO TASSO con le controversie sopra la «Gerusalemme liberata» e con le annotazioni di vari autori, notabilmente in questa impressione accresciute*, in Venezia, appresso Stefano Monti, 1735-1742.

che contingenti – che nel Cinquecento avevano determinato l'esclusione delle *Annotazioni* di Martinelli dal canone esegetico coevo.

L'orizzonte entro cui lavora Martinelli è, del resto, radicalmente diverso da quello degli altri due commentatori tassiani, sia dal punto di vista geo-politico che letterario e culturale. Vale, in tal senso, l'adesione, per lo meno formale, alle istanze dell'ambiente farnesiano che prende chiaramente forma, oltre che nella canonica lettera dedicatoria, nei venti sonetti che aprono il commento di ciascun canto, pensati non solo per omaggiare direttamente Ranuccio e Alessandro Farnese, ma soprattutto per piegare una materia letteraria di per sé indipendente alle più immediate necessità pratiche del suo autore. Il libro è dunque così confezionato per rimanere all'interno dell'ambiente del ducato, non a caso impegnato, proprio a partire dagli anni ottanta, a rafforzare la sua immagine e il suo potere anche attraverso accorte politiche culturali, al centro delle quali si trova, non a caso, il genere epico e, in particolare, l'epica tassiana.<sup>4</sup>

La celebrazione della famiglia Farnese, presso cui sono in servizio sia il padre Alessandro che il fratello Gioseffo,<sup>5</sup> rimane però un fattore di cornice, dal momento che nel corpo del commento non se ne trova traccia. Sul piano più strettamente letterario Martinelli gioca infatti carte distinte rispetto a quelle scelte, impiegate nell'ambito, evidentemente concepito come a sé stante, degli apparati paratestuali. Una di queste è, per esempio, il dialogo che le *Annotazioni* instaurano con la *Difesa della Comedia di Dante* del concittadino Jacopo Mazzoni, stampata a Cesena proprio nel 1587.<sup>6</sup> Da un punto di vista generale l'opera fa la sua più evidente comparsa sotto forma di *auctoritas*, molto spesso affiancata, e dunque parificata, a quelle classiche:

è da dire, che la parola *pius* toscanamente ha due significati: uno di religioso, l'altro di compassionevole; il poeta per la forza dell'equivoco ha posto un significato per l'altro, cioè *pietoso*, che vuol dir' compassionevole, per religioso: questa risposta a chi leggerà il capo settimo del primo libro della difesa di Dante del dottissimo, et eccellentissimo Sig. Jacopo Mazzoni vedrà quanto sia vera, e perfetta.<sup>7</sup>

4 Esemplari, in tal senso, le edizioni parmensi della *Liberata* che costituiscono, per certi versi, il punto di massima tensione di quella rilettura eroico-cristiana della figura di Alessandro Farnese, voluta tanto dal ducato quanto dai poteri pontifici. Si rimanda, per approfondimenti, all'accurato studio di LUCIA DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

5 Secondo quanto si legge nella dedicatoria: «al molto ch'io devo alla Serenissima sua casa per le molte dimostrazioni, che nella persona del Colonnello Alessandro mio Padre, e di poi in quella del Cavalier Gioseffo mio Fratello, da essa ne sono si largamente di continuo uscite: con nissuna proporzione risponda il dono piccolo...».

6 *Della difesa della «Comedia» di Dante. Distinta in sette libri*, in Cesena, Appresso Bartolomeo Raverij, 1587.

7 cfr. I 1, 1. Per tutte le citazioni propongo un cauto ammodernamento della grafia

La funzione principale di questo tipo di rimandi è quella di un omaggio diretto al letterato (I 28, 1-2: «*E l'aspettar del male è mal peggiore, / Forse, che non parrebbe il mal presente [...]* Veggasi il Signor Giacomo Mazzoni raro splendor della patria al capo 24 al libro terzo, che ciò dimostra da molti luoghi di probatissimi Autori») motivato, almeno in parte, dall'amicizia che legava il padre Alessandro al più illustre cesenate, cui Bonifacio potrebbe voler dare, pur indirettamente, lustro.<sup>8</sup> Da un punto di vista più analitico, però, la *Difesa* è presente nel commento in tutt'altra veste. Basta infatti una rapida scorsa alle sue pagine per individuare i diversi debiti metodologici che le *Annotazioni* contraggono nei suoi confronti, a partire, per esempio, dalla tendenza all'accumulazione dei riferimenti letterari, molto spesso corredate da ampie citazioni testuali. Se, però, nella *Difesa* questi si trovano integrati in un discorso unitario e scorrevole, che li assorbe all'interno di un ragionamento strutturato, nelle pagine delle *Annotazioni* gli equilibri complessivi pendono in modo evidente a favore del nudo dato letterario che, inserito solo di rado in un più ampio contesto argomentativo, finisce per valere per se stesso. Se è vero che questo diverso assetto dipende, almeno in parte, dalla dimensione naturalmente più frammentaria del commento, è vero anche che Martinelli preferisce mettere in mostra la propria proposta esegetica per mezzo dell'evidenza data dalla citazione letteraria piuttosto che dimostrarla attraverso l'argomentazione erudita. L'affidamento che Martinelli fa sulla lettera del testo diventa così uno dei tratti più originali del suo commento. Se si considera come egli si dimostri aggiornato rispetto alle fasi più attuali del dibattito tassiano – come testimonia, per esempio, la conoscenza diretta delle recenti osservazioni di Francesco Patrizi sul titolo della *Gerusalemme* nel suo *Trimerone*, pubblicato nel 1586 in appendice alla *Poetica* – è lecito anche pensare che tale scelta rappresenti una consapevole presa di posizione che non sfugge al confronto con le pratiche esegetiche coeve. Tra queste compare, volente o nolente, il più fortunato e prestigioso precedente tassiano rappresentato dalle *Annotazioni* di Gentili che propone, però, un approccio radicalmente differente.<sup>9</sup> Se, infatti, per Gentili la *Liberata*

(accenti, maiuscole) e della punteggiatura, al fine di migliorare la leggibilità del testo. Per lo stesso motivo adatto la resa grafica del commento, che risulta quindi differente rispetto a quella irregolare e varia del testo cinquecentesco.

8 «Era allora Cesena, secondo che scrive il Mazzoni medesimo, come un asilo di tutte le nobili discipline: perciocché abbondava di prudentissimi giureconsulti, e di peritissimi medici; né le mancavano uomini versati eccellentemente nelle Lettere e nelle Scienze; tra' quali per giudizio dello stesso Mazzoni si distinguevano Alessandro Martinelli, e Giuseppe Gottifredi, soggetti ambedue di meraviglioso ingegno, e di profonda dottrina». *La vita di Jacopo Mazzoni patrizio cesenate scritta dall'Abate PIERANTONIO SERASSI, Pagliarini, Roma, 1790*, pp. 34-35.

9 Nelle prime battute del commento Martinelli non rinuncia a dichiarare la sua posizione nel contesto del dibattito tassiano e a inserirvisi in prima persona, volendo rispondere proprio alle osservazioni di Patrizi. Anche il riferimento a quest'ultimo non cade lontano dal cono di influenza

sembra rappresentare una sorta di oggetto fermo e perfetto, la cui già avvenuta cristallizzazione permette all'autore di «svolgere una serie di considerazioni sistematiche, più o meno autonome rispetto alla lettera tassiana», per il cesenate il poema è un oggetto vivo e il commento rimane solo uno strumento utile ad ampliarne la naturale disponibilità all'intersezione con altri sistemi letterari.<sup>10</sup> È così che la proposta di Martinelli – che risente comunque, almeno per certi versi, di un'impostazione latamente scolastica – veicola una più ampia e fluida concezione della tradizione letteraria, che non si riduce a rigido canone ma si declina in un patrimonio comune cui attingere liberamente.

Questo stesso principio sta alla base di un altro dei tratti che dichiarano la discendenza metodologica delle *Annotazioni* dalla *Difesa*. Entrambi gli apparati, infatti, sono arricchiti da citazioni che appartengono a opere cronologicamente successive a quella che è oggetto di commento. Questo accade sistematicamente nella *Difesa* che spesso, nella discussione dei luoghi danteschi, inserisce riferimenti a Petrarca e al *Furioso*, con l'evidente scopo di dimostrare il valore degli usi danteschi alla luce delle maggiori opere della posterità. La stessa cosa succede, anche se in misura minore, nelle *Annotazioni*. Martinelli, però, non dispone di un canone di 'classici moderni' per mezzo dei quali dimostrare l'influenza testuale della *Liberata*, o almeno non nella misura in cui ne disponeva Mazzoni per Dante. A suo pro usa, allora, un testo che doveva rappresentare, a quell'altezza cronologica, un caso non molto noto ma per lo meno ragionevolmente conosciuto, almeno tra i più attenti appassionati di epica, ovvero le *Guerre dei Goti* di Gabriello Chiabrera, pubblicate a Venezia nel 1582. I tanti debiti che le *Guerre* contraggono con il testo della *Liberata* e, al contempo, la crescente fama del loro autore si prestano bene agli scopi dell'esegeta cesenate che, dimostrando una conoscenza minuta e scrupolosa del te-

di Mazzoni, entrato di recente in polemica con il letterato dalmata (SERASSI, *La vita di Jacopo Mazzoni*, cit., pp. 78-79). A partire da questo conclamato interesse per il dibattito contemporaneo su Tasso è del tutto lecito pensare che Martinelli fosse a conoscenza del commento di Gentili, nonostante non sia chiara l'entità della sua diffusione prima della celebre edizione genovese della *Liberata* del 1590. Per qualche nota a riguardo cfr. FERRETTI, «*Picenus hospes*», cit., p. 122.

<sup>10</sup> Ivi, p. 128. Casi esemplari di tale autonomia sono, per esempio, alcuni passaggi estremamente autoreferenziali in cui Gentili, allontanandosi in modo marcato dal testo del poema, divaga sino al punto di rimandare rispettivamente a un'opera sua (II 26: «E da' medesimi tempi è venuta la voce nostra, birri, perché così dimandavano certi cappelli de' soldati, i quali soldati secondo l'antica usanza degli imperatori soleano fare l'ufficio, che oggi fanno i nostri birri. Ma di questi si dirà nel mio libro, *Della origine della lingua volgare*») e, poi, a una del fratello (II 95: «La ragion delle genti, e l'uso antico, / s'offenda, o no, ne 'l pensa egli ne 'l cura. [...] La ragion delle genti vuole, che siccome all'ambasciadore si presta sicuro ritorno, così egli nel ritornare non ingiurii in alcun modo quel principe, al quale hai fatta la sua ambasciata. Vedi sopra ciò il *Messaggiere* del poeta nostro, e se hai ozio, il secondo libro, *De Legationibus* di Alberico mio fratello»).

sto, dimostra, oltre a una certa ampiezza di interessi e di letture, una evidente indifferenza per la definizione e l'uso di un canone di riferimento selettivo.<sup>11</sup>

Di questo è senz'altro altra prova il più singolare tra gli aspetti distintivi delle *Annotazioni*, che consiste nel raffronto continuo e diffuso stabilito con Ariosto e con il *Furioso*, posto sotto il segno della continuità, a puro scapito della pedanteria degli accademici.<sup>12</sup> Proprio per mezzo del *Furioso*, infatti, Martinelli confuta diverse critiche della Crusca, tratte direttamente dalla *Stacciata prima*, di cui si dimostra attento conoscitore.<sup>13</sup> In questi casi i due poemi sono posti esattamente sullo stesso piano e l'esempio del primo sostiene e rafforza – sia dal punto di vista linguistico e stilistico che logico e narrativo – la lezione del secondo, mentre l'attenzione critica si concentra sul carattere capzioso degli argomenti dei cruscanti. Vale, in tal senso, l'esempio del v. 7 dell'ottava 110 – nel testo 108, dal momento che Martinelli, dimostrandosi fedele all'ambiente parmense, cita dall'edizione Viotti del 1581 – del canto VII («cinquanta scudi insieme ed altrettante») dove il commentatore smonta l'appunto degli accademici fiorentini spostando il discorso dal piano dell'uso lessicale a quello del principio logico e pragmatico:

L'acutissima Accademia Fiorentina riprende qui il Sig. Tasso, come che 50 scudi appo noi risuone somma di danari; al che rispondo, che se ciò è errore è comune anche all'Ariosto il qual alla satira 2 disse: *Perché con gl'altri frati miei ripreso* dove ripone frati (che vuol dir monaci) per fratelli.

Anche nel caso dei primi versi dell'ottava 14 del canto XVI («Deh mira - egli cantò - spuntar la rosa / dal verde suo modesta e verginella») l'uso tassiano e quello ariostesco (I 42) vengono sostanzialmente equiparati («e mi pare, che nella descrizione della rosa non men bene si sia portato il Sig. Tasso che l'Ariosto») secondo l'idea di un pari valore poetico, legittimato, tra l'altro, dalla comune discendenza dal luogo catulliano ricordato da Martinelli in qualità di modello comune, che stride con la miopia degli argomenti cruscanti:

ancorché gl'Accademici Fiorentini con alcuna ragione la loro opinione non provando habbin quella del Tasso biasimata, allegando solo, che non vi calzò bene per epiteto quella parola, *modesta*.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Le *Guerre dei Goti* vengono citate ben quattro volte (I, 75; XII, 79; XIV, 6; XVIII, 18).

<sup>12</sup> Il *Furioso* è, non a caso, sistematicamente citato nella *Difesa* di Mazzoni.

<sup>13</sup> *Degli Accademici della Crusca difesa dell'«Orlando furioso» dell'Ariosto. Contra 'l Dialogo dell'Epica poesia» Di Cammillo Pellegrino. Stacciata prima*, in Firenze, per Domenico Manzani Stampator della Crusca. 1584.

<sup>14</sup> Il riferimento è al *carmen* 62: «Ut flos in septis secretus nascitur hortis / Ignotus pecori, nullo contusus aratro, / Quem mulcent aura, format sol, educat imber»

In questo contesto Ariosto non rappresenta solo un utile strumento per spuntare le critiche della Crusca ma anche un inesauribile bacino a cui attingere per tratteggiare il terreno comune ai due capolavori epici e, più ampiamente, all'intero sistema letterario volgare. Le citazioni tratte dal poema sono infatti tanto numerose da essere quasi sistematiche e, nella maggioranza dei casi, inserite in una serie più ampia di autori, sia volgari:

I 46, 7: *E trasse ov'invitollo al rezo estivo*

rezo è parola, che significa l'ombra fresca usata in questo significato da assai autori, l'Ariosto al canto quinto stan. 50 [...] Il medesimo, al canto decimo stan. 37 [...] E Dante [...] E 'l Petrarca [...] E Bernardo Tasso al canto 46 stan. 21.

che latini:

I V 21, 1-2: *Giudicò questi ahi, cieca umana mente,  
Com' i giudici tuoi son vani, e torti*

L'Ariosto al canto 10 st. 15 [...] E al canto primo st. 7 [...] e Ovidio nel 6. delle *Trasformazioni*.

e neolatini:

XVI 27, 1-2: *Ma quando l'ombra co i silenzi amici  
Rappella a i furti lor gl'amanti accorti*

Forse ad imitazione di Catullo [...] E Tibullo disse [...] E l'Ariosto al canto 14 st. 99 [...] e il Navagero.

spesso elencati senza soluzione di continuità, secondo quella tecnica argomentativa, giocata sul valore 'puro' della citazione testuale, già sopra commentata. Non mancano, però, i chiaroscuri: tra i lunghi elenchi di luoghi letterari, molto spesso diligentemente trascritti uno in coda all'altro, Martinelli non rinuncia, in alcuni casi, a individuare e riportare il comune antecedente classico (come, per esempio, nel caso dell'ottava 101 – nel testo 99 – del canto VII, vv. 3-4: «*Ch'oltr' il perpetuo horo, vuol che n'aspetti / Premi al gran fatto egual dal Re cortese*: Questo rompimento di patti è fatto a somiglianza di quel dell'Ariosto al canto 39 [...] ma ambidui sono imitati da uno d'Homero nel 4 dell'Iliade) che, in quanto superiore dal punto di vista gerarchico e anteriore da quello genetico, dimostra in modo inequivocabile non solo la bontà delle soluzioni ariostesche e tassiane ma anche la loro comune genesi nell'alveo della più illustre tradizione letteraria. Davvero molto numerosi sono poi i luoghi in cui il dialogo tra i due poemi diventa esclusivo. In questi frangenti il ricordo del *Furioso* funziona sia come *auctoritas* lessicale:

VIII 61 3: *D'astio dentro il fellon tutto si rode*

La parola astio *significa* odio, invidia, così l'Ariosto al canto 37[...].

che come vera e propria matrice di diversi usi topici

V 44, 7-8: *Marte rassembra te, qualora dal quinto  
Cielo di ferro scendi, e d'horror cinto*

Così l'Ariosto al canto 26 st. 20 *E talhor si credea che fosse Marte / sceso dal quinto Cielo in quella parte*.

VI 42 1-4: *Cautamente ciascuno a i colpi move  
[...]*

*Hor gira intorno, hor cresce inanti, hor cede*

E va seguendo l'Ariosto al canto 2 st. 9. *Fann'hor con lunghi hora con finti, e scarsi / [...] / Hora coprirti, hora mostrarsi un poco*.

oltre che di alcuni espedienti narrativi:

XII 18, 3-4: *E senza piume, o fregio altro ne veste  
Infausto anuntio ruginose, e nere*

così appo l'Arisoto fu d'infuasto successo, il vestirsi di nero, che fece Brandimarte nel voler combatter con Agramante.<sup>15</sup>

Ariosto non compare, tuttavia, solo nelle vesti dell'autore del *Furioso*. Secondo la logica onnicomprensiva che contraddistingue la sua prassi e a testimonianza della scrupolosa ampiezza delle sue letture, Martinelli cita volentieri e ripetutamente anche le *Satire*:

II 72, 1: *La fede greca a chi no è palese*

non accadrebbe qui raccontare, quei che della fallacia de' greci scrisero [...] tra gl'altri Giovenale [...], Valerio Flacco [...], Virgilio [...] e Cicerone [...] e Plutarco [...], Luciano [...], Plinio [...], Euripide [...], l'Ariosto alla satira 2 [...].

XVIII 28 (li 26), 1: *E incominciar costor danze e carole*

*carola* vuol dire *ballo*, parola usata da Dante [...] dall'Ariosto cant. II st. 65 [...] e alla satira prima [...].

e le rime:

XVII 18, 3-4: *Ove ricade*

*Il fiume al precipitio suo secondo*

Accenna ciò che dissero molti [...], Plinio [...], Macrobio [...], Petrarca [...] e l'Ariosto al canto 16 st. 56 [...] e nelle *Rime* [...].

L'attenzione massiccia e globale riservata ad Ariosto segnala chiaramente il tentativo di riassorbire l'improduttiva polarizzazione che si era ormai cre-

15 Secondo la numerazione del testo di partenza è l'ottava 14 e non 18.

ata tra i due autori. Similmente, oltre a esibire un nutrito apparato di rimandi ai classici greci, latini e volgari – proposti, e molto spesso a ragione, come vere e proprie ‘fonti’ –<sup>16</sup> il commento riabilita un altro modello letterario, non a caso tanto esposto alle critiche della Crusca quanto difeso da Tasso stesso nella sua *Apologia*. Si sta parlando, naturalmente, dell’*Amadigi* di Bernardo Tasso, la cui presenza nelle *Annotazioni* è senz’altro solida, se non pervasiva. Anche in questo caso Martinelli inanella con grande disinvoltura i riferimenti testuali e affianca senza soluzione di continuità testi latini e volgari:

XIV 66, 8: *Pend’homai* sì, che par Narciso al fonte

Narciso fu giovane bellissimo figlio di Cefiso fiume della Boetia, e di Liriopè Ninfa; il quale una fiata specchiandosi in una fonte s’inamorò di se stesso sì fieramente, che a poco a poco si distruggea, e fu convertito in fior del suo nome: Ovidio nel 3 delle *Trasformazioni*; e ’l Petrarca: *Certo se vi rimembra di Narciso, / Che divenne un bel fior senz’alcun frutto* e Bernardo Tasso, canto 54: *Come Narciso di se stesso vago / Nel chiaro specchio delle lucid’onde / Chiama, e sospira la sua bella imago, / Che lasso non l’ascolta, e non risponde, e segue.*

senza naturalmente trascurare quei casi in cui, come e forse ancora più significativamente che con Ariosto, il rapporto tra i due testi diventa univoco:

II 76, 3: *Il mar’ ch’a i prieghi è sordo, et a i lamenti*

Co’l medesimo epiteto nomò il mare Bernardo Tasso al canto 72: *Ov’ il sordo mar d’Adria il lido frange* e al canto 81 dell’*Amadigi*: *Et ei sordo qual mar* e al settantacinquesimo canto: *O più sordo ch’el mar; o più.*

La stessa capillare attenzione è riservata ai contatti che, andando al di là del semplice contatto lessicale, coinvolgono luoghi topici più articolati:

VI 45, 1-3: *Come per l’alte selve orsa che senta*

*Duro spiedo nel fianco, in rabbia monta,*

*E contra l’armi se medesima aventa*

Bernardo Tasso al canto 5 nel combattimento d’Alidoro, e del gigante: *Si come l’Orso, che d’ogni ferita / Che gli dà il cacciator vuol far vendetta / Spesso con gran periglio della vita / Contra l’acuto spiedo il piede affretta.*

dove generalmente il profilo dell’eco paterna si fa più preciso.

Si può forse, a questo punto, trarre qualche somma provvisoria: quanto sino a ora analizzato restituisce bene il carattere composito di un testo che presenta sia istanze etero-dirette – come quelle dell’encomio, che si depositano tuttavia solo sullo strato esterno del livello paratestuale – sia ‘endogene’,

<sup>16</sup> Valga, come esempio, la nota sulla stanza 96 del canto III: «*Era la notte allhor, ch’alto riposo / Han l’onde i venti e pareo muto il il mondo*: tutta questa stanza è felicissimamente tratta del quarto dell’*Eneide* [...]».

di carattere più strettamente letterario, che lo riconducono nell’alveo di un ambiente culturale marcatamente filotassiano, pur a cavallo tra due sfere di influenza differenti: quella parmense degli Innominati, a cui Martinelli guarda per la scelta dell’edizione della *Liberata*, e quella cesenate di Mazzoni, di cui si deve del resto ricordare l’amicizia con lo stesso Tasso e, quindi, l’importante menzione con cui il poeta lo omaggia proprio nell’*Apologia*.<sup>17</sup> I motivi di originalità che contraddistinguono il metodo esegetico e l’approccio al testo tassiano non sono tuttavia sufficienti a rendere le *Annotazioni* un testo meno opaco presso i suoi contemporanei di quanto avrebbe forse voluto essere, se è vero, come già ricordato, che solo grazie all’onnivoro interesse settecentesco è possibile ritrovare l’opera allineata alle altre e ben più note prove cinquecentesche di esegesi tassiana.<sup>18</sup> Ciononostante il profilo ideale del lavoro di Martinelli è

<sup>17</sup> *Apologia del S. TORQUATO TASSO. In difesa della sua «Gierusalemme liberata»,* in Ferrara, Appresso Giulio Cesare Cagnacini, et fratelli, 1585, c3v: «Io non son pur dialettico, non che buon dialettico: ma se convien provare, ricorrerò all’amicitia, ch’io havea co’l Mazzone; e mi varò delle sue prove, come di cose prestatemi, perciò che, in presenza di Guid’Ubaldo Duca d’Urbino di gloriosa memoria: ragionando meco disse, che due son l’attioni del Furioso, come due sono quelle d’Homero [...]». Non si può poi provare con certezza che l’attenzione per l’*Amadigi* rappresenti una prova di sensibilità nei confronti di quel testo tassiano, ma lo si può legittimamente presupporre.

<sup>18</sup> Per allestire la sua corposa *summa* tassiana, l’editore veneziano Monti prende spunto dall’operazione, solo iniziata, nel 1722, delle *Opere di TORQUATO TASSO raccolte per Giuseppe Mauro* (Venezia, presso Carlo Buonarrigo), di cui ristampa per intero il primo e unico volume – mutandone, in sostanza, solo il frontespizio – ma guarda anche alla già voluminosa edizione di opere tassiane apparsa nel 1724 a Firenze – da cui ricalca il riferimento alle «controversie» sulla *Liberata* riproposto nel titolo – non a caso direttamente chiamata in causa nella lettera ai lettori del dodicesimo volume: «Dal confronto coll’edizione fatta in Firenze l’anno 1724, è facil cosa venire in chiaro, che niuna delle opere e materie i quella inserite fu nella nostra omessa: anzi di tante altre belle ed erudite scritture questa si vede accresciuta, che di ben duecento e più fogli è dell’altra maggiore. Alcuni Sonetti, molte lettere, varie Apologie, e diversi Dialoghi sono le gioie, di cui viene arricchita». Il paragone con l’opera fiorentina serve, come prevedibile, a pubblicizzare la superiorità di quelli più recenti, sancita, di fatto, proprio dalla presenza di materiali là non raccolti. Ed è tra queste aggiunte che si contano, assieme alle già citate *Annotazioni* di Gentili e ai *Luoghi* di Guatavini, le *Annotazioni* di Martinelli. L’interesse per i commenti è del resto dichiarato dall’editore stesso che, nella stessa lettera, si rammarica apertamente di non aver potuto includere nella stampa anche le «fatiche di Paolo Beni», commento secentesco stampato a Padova, «le quali non poco di splendore avrebbero conferito alla presente edizione». L’evidente attenzione riservata agli scritti di matrice esegetica, che contraddistingue la nuova edizione, è un tratto che avvicina le geometrie delle *Opere* di Monti a quelle di un’altra importante edizione settecentesca, l’*Orlando furioso* di Stefano Orlandini, stampato nel 1730 a Venezia, il cui allestimento, a partire dal frontespizio, ruota proprio attorno al nucleo delle annotazioni di Dolce, Ruscelli e Porcacchi. Nonostante non sia possibile determinare se e in che misura l’inserimento dei commenti nella più recente edizione tassiana sia un riflesso della proposta ariostesca, il fatto che questa, anch’essa veneziana, veda a luce proprio negli anni che precedono la pianificazione e l’allestimento delle *Opere* lascia ragionevolmente presupporre che il ricco *Furioso* di Orlandini possa aver per lo

sufficientemente chiaro e corrisponde, almeno nelle sue linee generali, a quello di un progetto esegetico in cui, oltre all'ampio riferimento alle consolidate autorità classiche – Virgilio su tutti, ma anche molto Omero – e volgari e oltre alla buona dose di elementi eruditi – come i numerosi *excursus* geografici che si poggiano ad ampi riferimenti a Plinio e Strabone – e di preziosismi – come la curiosa e ripetuta citazione degli *Adagi* di Erasmo – prevale un'idea globale di sistema letterario, all'interno del quale la convivenza pacifica di tradizioni, generi e stili combatte e neutralizza la forza disgregatrice delle pedanti e faziose polemiche di matrice accademica.

Al funzionamento di questo delicato ecosistema letterario concorrono anche alcune altre peculiarità. Tra queste merita qualche attenzione la presenza insistita di rimandi sia alla *Liberata* che ad altri testi tassiani. Questo aspetto, che non ha di fatto un ruolo strettamente argomentativo, è sintomo di un metodo di lettura che si pone sotto il segno della continuità non solo rispetto al genere ma anche rispetto al più ampio sistema d'autore. Come negli altri casi la citazione ad altri luoghi tassiani si inserisce in serie cumulative di riferimenti:

I 22, v. 3: *Ne la vita esponemmo al Mar' infido*

l'epiteto d'infido dato al mare fugli etiandio tribuito da Lucretio [...] e da Ovidio [...] e da Horatio [...] Il poeta nostro nel terzo di questo [...] e 'l Petrarca nella sestina *Chi è fermato di menar sua vita*

in cui la commistione tra classici e volgari risulta, al solito, priva di qualsiasi gerarchia:

X 51, vv. 5-6: *Gl'agni, e i lupi fien giunti in un ovile  
e le colombe e i serpi in un sol nido*

tolto in qualche parte da Oratio dal primo de carmi [...] che similmente i nostri poeti volgari dissero, come il poeta nostro in questo medesimo canto, st. 24, il Petrarca nel sonetto *Mie venture*

meno attratto l'attenzione dell'editore su una nuova tipologia di materiale, quello di carattere interpretativo, appunto, diventata ormai appetibile per il pubblico. Per immaginare come Monti possa essere venuto in possesso delle poco conosciute Annotazioni di Martinelli bisogna ricorrere ancora alla solita lettera ai lettori, che fornisce alcune esplicite indicazioni circa la provenienza proprio di quelle novità su cui Monti, chiudendo il suo lavoro, pone l'accento in modo tanto evidente. Queste, raccolte da collaboratori prestigiosi come Ludovico Antonio Muratori, Apostolo Zeno e Anton Federigo Seghezzi, proverrebbero dalla Biblioteca Vaticana e da quella del Duca di Parma, presso cui il lavoro di Martinelli, in considerazione della sua espressa destinazione parmense, doveva essere facilmente reperibile. È quindi lecito ipotizzare che le *Annotazioni* siano confluite nelle *Opere* più per la volontà dell'editore di reperire testi appartenenti a un genere gradito al pubblico che per un vero interesse letterario, a maggior ragione se si considera che la natura encomiastica e ideologicamente orientata del volume cinquecentesco – ben dimostrata dai sonetti celebrativi posti in apertura a ogni canto – che ne fa un prodotto qualitativamente ben distinto dalle prove di Gentili, Guastavini e Beni.

e nella sestina *A qualunque animal* e in quella *L'aer gravato*, nella sestina *Là ver l'Aurora*, nel sonetto *Di di in di*, Ariosto canto 44 st. 62, Sanazaro egloga 8 dell'*Arcadia*, Bernardo Tasso canto 8 st. 14 dell'*Amadigi*.

In altre occasioni la consueta rassegna:

I 81, vv. 5-6: *Ma precorsa è la fama apportatrice,  
De veraci romori, e due buggiardi*

la fama aggrandisce assai più le cose, ch'essi non sono in verità, così la descrive Ovidio al dodicesimo delle *Trasformazioni*, e Virgilio al quarto [...] e ciò che dice più sotto: *Cui quot sunt corpore plume / Tot vigiles oculi subter* Vien imitato dal medesimo poeta nostro, che disse: *La fama ch'ha mill'occhi, e mille penne*.

si articola ulteriormente e sviluppa lo spessore del commento istituendo collegamenti con altri ulteriori luoghi del poema:

Della mendacità della fama ne parla apieno Andrea Tiraquello al libro *De poenis legum* alla causa 27, ove a proposito induce di molte belle questioni legali, e per questo Seneca la chiamò *garrula*, il che anche il Tasso vecchio al canto 9 dell'*Amadigi* disse [...] e il Tasso il giovane al canto 12 stan. 71.<sup>19</sup>

Un simile discorso vale per le due citazioni dell'*Aminta*:

I 83, vv 3-4: *Huom già crudel ma 'l suo feroce ingegno  
Pur mitigato havea l'età matura*

tocca quivi quella sentenza, che nell'*Amynta* sua havea già detta, che col tempo si mitigano le cose, et già di questo medesimo ne ragionò Menandro [...] e Filippide comico e Diffilo comico [...] e Cicerone.

XIX 84, vv. 3-4: *Femina è cosa garrula, e loquace  
vuole e disvuole, e foll'huom, che s'en'fida*

della mobilità della donna Virgilio, nel 4 dell'*Eneide* [...] Propertio [...] il Petrarca [...] il Sanazaro [...] il nostro poeta all'atto primo della scena 2 car. 26 dell'*Amynta* sua, l'Ariosto al canto 27.

e quella della canzone *Bruna sei tu, ma bella*:

XII 21, v. 8: *Ch'è bruna sì, ma 'l bruno il bel non toglie*

è da notare, ch'il colore, però in alcuni, o la carnatura brunetta, è di maravigliosa vaghezza; e però il Petrarca [...] e il Tasso di questo ne fece una gentilissima canzone, che comincia: *Bruna sei tu, ma bella*.<sup>20</sup>

19 Andreas Tiraquellus, *De poenis legum ac consuetudinum, statutorumque temperandis, aut etiam remittendis, et id quibus quotque ex causis. Accessit rerum, verborum, et sententiarum insignium locupletissimus index*, Venetiis, apud Franciscum Laurentinum Taurinensem, 1560.

20 Nel testo originale l'ottava è la n. 17.



Come è evidente, tali esempi – che oggi si chiamerebbero, con terminologia contemporanea, inter e intra-testuali – vanno rubricati in modo diverso rispetto ai rimandi alle altre autorità non epiche – come, per esempio, quella rappresentata dall'onnipresente Petrarca, qui molto presente anche con i *Trionfi* – perché il loro obiettivo non è quello di legittimare un uso, ma di dimostrarne il valore attraverso la sua radicata solidità.

Per leggere le *Annotazioni* non se ne deve dunque perdere di vista né la natura ibrida, stretta tra le istanze dell'encomio politico, dell'omaggio personale e dell'esercizio letterario né, tuttavia, la singolare impostazione esegetica, che vuole difendere la *Liberata* attraverso percorsi di lettura in grado non solo di sovvertire le rigide categorizzazioni che vengono dai concetti di 'canone' e di 'genere' ma anche di far prevalere le ragioni della letteratura, in sé e per sé intesa, su quelle della teoria letteraria e del dibattito accademico. Ed è proprio questa sostanziale assenza di agonismo, oltre alla centralità assoluta del testo letterario, a rappresentare la caratteristica più originale del commento di Martinelli. Caratteristica destinata, però, a non fare scuola, se è vero che sia il commento di Guastavini che quello di Beni presentano una marcata impostazione apologetica, tesa soprattutto a dimostrare la superiorità di Tasso rispetto ai grandi modelli greco-latini. Ciononostante si può comunque distinguere, a ben vedere, un punto di continuità nel rinnovato affiancamento, proposto proprio da Beni, tra Tasso e Ariosto che, proprio grazie al suo marcato avanzamento cronologico rispetto alla *querelle* cinquecentesca, prova, pur retrospettivamente, non solo la sensibilità letteraria di Martinelli ma anche il valore critico della sua intuizione.

## A B S T R A C T E K E Y W O R D S

GIOVANNA ZOCCARATO, *Le elegie di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico*

Abstract: The article aims to investigate the syntax of Bernardo Tasso's elegies, contextualizing his *terze rime* within classicism and metrical experimentalism. In particular, the essay is devoted to compare Tasso's elegies with the classical and contemporary production of 'distici elegiaci', in order to highlight Tasso's rhetorical strategies and the influence on his poetry exerted by the literary tradition.

Keywords: Bernardo Tasso; elegy; terza rima; syntax; classicism; metric experimentalism.

ANDREA TORRE, *Danza, desiderio e tempo in Tasso*

ABSTRACT: The essay addresses the relationships between dance and literary text through a thematic path within Tasso's lyrical poems which, from time to time, have considered the choreutic experience as a lyric-narrative situation, as a structural pattern of composition, and as an exemplary practice of reconfiguration (including the political one) of the dialectic between desire and time. As symbolic stylizations of the dynamics of courtship, the abstract social dances of the festive courtesan protocol were based in fact on codified micro-gestures with evident semantic functionality but also with undeniable erotic implications, which Tasso fully exploits in his lyric production.

KEYWORDS: Tasso's lyrics; Dance studies; Body; Rewritin.

GIACOMO VAGNI, *Note cronologiche e intertestuali su alcuni scritti di Torquato Tasso nei primi anni di reclusione (1579-1580)*

ABSTRACT: The essay is dedicated to the many writings composed by Tasso in the first three years of his imprisonment in Sant'Anna. I offer some observations on the chronology of the dialogues, treatises and letters of this period, and a survey of the intertextual links between these same writings and the contemporary *Tragedia non finita*. In so doing, I look for the traces of a common core of themes and problems, in the intertwining between Tasso's biographical urgencies and his poetic and moral reflection.

KEYWORDS: Torquato Tasso, dialogues, treatises, letters, *Il Re Torrismondo*.

ELISABETTA OLIVADESE, *L'«Orazione in lode della Serenissima Casa De' Medici» di Torquato Tasso. Studio di un caso Filologico*

ABSTRACT: This proposal aims to show the results of a preliminary study about the manuscript and printed textual tradition of Torquato Tasso's *Orazione in lode della serenissima casa de' Medici*. The autograph and late manuscripts study shows the original epistolary form of the work, revealing how Marcantonio Foppa, the first editor, deeply manipulated the text producing the prose that we still read today.

KEYWORDS: Torquato Tasso; Marcantonio Foppa; epideictic rhetoric; modern philology; epistolography.

ELISA STAFFERINI, *Sulle tracce di Erminia. Tiarini interprete del Tasso nel contesto della Parma farnesiana*

Abstract: In the Palazzo del Giardino (Parma), within a decorative programme majorly inspired by the Chivalric Romances, lies an unusual fresco representation of princess Erminia of Antioch, one of the most beloved heroines of Tasso's masterpiece and of the whole of the seventeenth century visual tradition. The aim of this article is to retrace the complex conservation history of the so-called "Stanza di Erminia" and the iconographic value of its fragmentary fresco decoration.

The room was commissioned by the duke Odoardo Farnese to the Bolognese artist Alessandro Tiarini, who began to paint it in December 1628. Among the frescoes of the Palace, those of the room of Erminia are the most compromised, for this reason, they have received little scholarly attention. Today, only two partitions of the original seventeenth-century decoration of this room remain. They illustrate two scenes taken from the nineteenth canto of Tasso's *Gerusalemme Liberata* that had never been represented before, namely the encounter between Vafreno and Erminia in the Egyptian camp and the transportation of the wounded Tancredi to Jerusalem. This article will investigate the meaning of this peculiar subject in the context of the interest shown by both the Farnese family and the painter Tiarini on Tasso's work.

KEYWORDS: *Gerusalemme Liberata*; Alessandro Tiarini; fresco paintings; seventeenth century; Farnese; Parma.

ANGEL NICOLAOU KONNARI, *Affinità elettive nei circoli letterari italiani del Cinquecento: Torquato Tasso, Pietro de Nores e gli altri*

ABSTRACT: Pietro de Nores (before 1570-after 1646/8), son of the Cypriot Giason de Nores (circa 1510-1590), was a Torquato Tasso's devoted disciple in Rome during the poet's last years. Pietro settled in Rome at the

end of 1591 and with the help of his father's friend, Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), he became the secretary of the Pope Clement VIII. Pietro thus had the opportunity to be in contact with many important intellectuals of his time and to be part of the literary circle hosted by Cinzio Aldobrandini, also attended by Torquato Tasso among others poets, all connected through a network of intellectual relationships extended from Venice and Padua to Ferrara and Rome.

KEYWORDS: Nores family; Aldobrandini family; Cypriot men of letters; *Cinquecento* Roman literary circles; Ariosto-Tasso controversy.

ÉVA VIGH, «Seguiamo a guisa di cacciatori le fiere in questa selva dell'invenzione...». *Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso*

ABSTRACT: The essay is aimed to analyze Tasso's *Mondo Creato*, focusing on the symbolic representation of the fauna. This analysis not only will consider biblical tradition but also the philosophical and literary erudition from the classics to Tasso's contemporary culture. *Mondo creato* indeed is a perfect representation of the harmony between fantasy and reality. The essay is therefore dedicated to investigate *Mondo Creato*, and his the complex system made by the large use of rhetorical figures, the pedagogical-moral motive, the amalgamation of cosmogonic reality with poetic visions and with the glossary of the single elements of fauna.

KEYWORDS: Tasso; *Mondo creato*; animal symbolism.

VALERIA DI IASIO, *Le ragioni della letteratura: l'uso del testo letterario nelle «Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata» di Bonifacio Martinelli*

ABSTRACT: This article analyzes Bonifacio Martinelli's *Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata*, published in Bologna in 1587. The *Annotazioni* are one of the lesser-known episodes of exegesis applied to the taxian poem, compared to the more famous *Annotazioni* by Gentili and *Luoghi* by Guastavini. The book, dedicated to Ranuccio Farnese, establishes an important dialogue with other contemporary exegetical and apologetic works and makes extensive use of classical and modern literature. The purpose of the *Annotazioni*, however, is not only to discuss the links between Tasso's *Liberata* and the literary tradition, but also to demonstrate their continuity and the influence that the taxian poem has on epic contemporary Italian literature. As a result, the relationship with the *Furioso* is positively valued and not interpreted as an antagonistic element, as done in most academic debates that, at that time, invested the two narrative masterpieces of Italian literature.

KEYWORDS: Torquato Tasso; *Gerusalemme liberata*; epic poem; exegesis.

TANCREDI ARTICO, *Dalla parte di Tasso. Bracciolini nel cimento dell'epica*

ABSTRACT: The epic poem *Croce racquistata* (1618) by Francesco Bracciolini is one of the most fitting example of the extraordinary fortune of Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* throughout the Seventeenth Century. In this article, I deal with *Croce racquistata* in order to point out Bracciolini's negotiation between imitation and challenge of its model. At odds with past critics, I demonstrate that *Croce racquistata*'s narrative structure is akin to *Gerusalemme liberata*'s one. In the wake of Tasso, Bracciolini moulds a main plot from which the entwined subplots triggered off. The discrepancy with *Gerusalemme liberata* lays in the amount of subplots, which are consistently increased by Bracciolini.

KEYWORDS: Tasso's mantle; Baroque Italian literature; Early modern epic.