



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli,
Christian Genetelli, Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

.12.

Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento

I classici in versi della modernità

a cura di

Elisabetta Olivadese e Nicole Volta



Il volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di lettere e Culture moderne
dell'Università di Roma La Sapienza.

La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2022 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-424-6
I libri di Emil
Via C. Marx 21 – 06012 – Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

Premessa

di Elisabetta OLIVADESE, NICOLE VOLTA 7

Schemi esegetici da Virgilio a Petrarca: il caso dell'«ille ego qui quondam» nel commento di Bernardino Daniello a Rvf XXIII

di PAOLINA CATAPANO 11

Forme del commento linguistico al Furioso tra Dolce e Ruscelli

di SARA GIOVINE 25

Le sposizioni di Sertorio Quattromani e di Marco Aurelio Severino alle rime di Giovanni Della Casa

di AMELIA JURI 43

Tasso lettore di Petrarca e degli antichi auctores

di MARIKA INCANDELA 61

Le auctoritates volgari nei commenti tassiani: alcuni rilievi sulla 'Lezione', le 'Considerazioni' e 'La Cavaletta'

di FRANCESCO DAVOLI 81

Un inedito nella disputa sulla 'Liberata': la lettera «In difesa del Tasso» di Angelo Grossi

di TANCREDI ARTICO 97

Osservazioni sulla canonizzazione della lirica petrarchista nella prima metà del Settecento

di GIACOMO VAGNI 135

Premessa

Introducendo gli atti di un ricco convegno ginevrino dedicato alle pratiche esegetiche di età rinascimentale, Massimo Danzi e Roberto Leporatti tracciavano il sentiero percorso dalla critica in materia, partendo dagli anni Settanta del Novecento e giungendo fino al primo decennio del nuovo secolo. I due curatori delineavano così una tradizione di studi sulla base della quale sono nati più specifici indirizzi di ricerca, dedicati ora agli aspetti materiali dell'esegesi, ora al profilo dei singoli commentatori, contribuendo alla «descrizione della varia tipologia che il commento sperimenta nel Cinquecento, in direzione di quella storia del 'genere'» già promossa da Guglielmo Gorni e fissata quale obiettivo da Danzi e Leporatti (*Introduzione a Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*). Negli anni successivi, i diversi e numerosi casi di studio hanno via via dimostrato come l'attività esegetica su opere coeve ai commentatori rivesta un ruolo determinante nel sancire l'ingresso di un autore nel canone letterario. Rispetto alla pubblicazione di quegli atti di convegno, molto si è fatto nella direzione di trarre «un bilancio delle esperienze coeve di lettura» e di «metterle a frutto nella moderna lettura e ricezione dei testi», direzione cui si ispira anche il presente volume, che guarda alla stagione rinascimentale come a un importante momento di fioritura e regolamentazione dell'esercizio di commento ai testi letterari. Significativamente, gli estremi cronologici delle più recenti periodizzazioni del Rinascimento, fissati al 1440 e al 1635, vengono a coincidere con due importanti prodotti di natura esegetica, che possono ben descrivere, ai suoi esordi e nei suoi esiti, una lunga stagione di critica letteraria.

Attorno alla prima data, o meglio, a partire dal 1443, l'umanista Francesco Filelfo comincia a commentare i *Fragmenta* petrarcheschi, arrivando a esporre i primi centotrentasei testi: questi giungono in tipografia nel 1476, dove vengono stampati da soli per tre edizioni (1478 e 1481), e poi integrati con l'esposizione di Gerolamo Squarzafico (dal 1484), dando luogo a una folta tradizione a stampa che sarebbe continuata fino alla pubblicazione del commento a *Fragmenta e Trionfi* di Alessandro Vellutello (1525). L'operazione di Filelfo inaugura la felice stagione dell'esegesi petrarchesca, oggi compen-

diata dal prezioso progetto *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (liberamente consultabile al sito <https://petrarch.mml.ox.ac.uk>), diretto da Simon Gilson e Federica Pich; e altresì approfondita dalla collana di edizioni facsimili dei commenti rinascimentali a Petrarca voluta dall'Ente Nazionale per gli Studi di Francesco Petrarca (per la casa editrice Antilia, presso cui sono finora usciti i commenti di Francesco Filelfo e di Alessandro Vellutello). Il caso Petrarca, del resto, consente di vagliare adeguatamente l'ampio ventaglio di ricerche che si possono condurre a partire dai materiali esegetici rinascimentali, ricerche che riguardano non solo la differenziazione, catalogazione e caratterizzazione delle diverse forme di commento, ma anche la funzione sociale che le pratiche esegetiche assumono in un clima culturale fervido, aggregando autori intorno a precise idee di poetica e di interpretazione-*imitatio* del modello.

All'altro capo degli estremi cronologici sopra detti si colloca l'esperienza di Alessandro Tassoni, che legge e postilla un *Orlando furioso* entrato ufficialmente nel canone della letteratura italiana già da prima del 1550, quando Simone Fornari ne pubblica a Firenze la prima significativa prova di esegesi organica. Tassoni conduce sulla propria copia del poema ariostesco uno studio personale, di cui le indagini di Maria Cristina Cabani prima e di Luca Ferraro poi hanno tracciato l'evoluzione da una lettura giovanile di marca aristotelica all'assunzione del *Furioso* quale modello: modello alla base non solo della più tarda teoresi dei *Pensieri*, ma anche e soprattutto delle scelte linguistiche e retoriche che soggiacciono alla scrittura della *Secchia rapita*, dando così prova del valore di *auctoritas* assunto dall'Ariosto sul piano dell'assimilazione poetica.

In quest'arco cronologico ampio, e delimitando il campo d'indagine alla produzione in versi, si è chiesto agli studiosi di interrogarsi sui contesti geografici e culturali delle pratiche esegetiche e sulle forme che esse assumono: dalle annotazioni ai commenti, compresi quelli in forma dialogica ed epistolare, fino alle lezioni, alle letture e agli autocommenti, ogni materiale può raccontare un tassello della storia del canone letterario cui ancora oggi facciamo riferimento. I singoli casi di studio presenti nel volume sono stati illustrati e discussi in occasione del Convegno *Leggere, postillare, commentare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, svoltosi in una telematica "Sapienza" Università di Roma nelle due giornate del 4 e 5 marzo 2021. Ordinati diacronicamente, i sette saggi illustrano bene alcune delle prospettive per avvicinarsi allo studio dell'esegesi rinascimentale: dall'analisi dei commenti continui, declinati secondo prospettive filologiche, linguistiche e retoriche, come accade nei primi saggi, passando per lo studio delle postille e degli *exempla* impiegati nella delineazione di una teoria poetica, fino alla par-

tecipazione alle *querelles* letterarie del tempo. Tutti questi materiali, insieme a molti altri, contribuiscono in modo significativo alla formazione del canone della letteratura moderna in volgare recepito dai secoli successivi al Rinascimento, prospettiva con cui l'ultimo contributo conclude i lavori qui raccolti.

Apri il volume il saggio di Paolina Catapano che, partendo dal commento di Bernardino Daniello al Canzoniere petrarchesco, recupera la tradizione quattrocentesca e primo-cinquecentesca del pre-proemio all'*Eneide*, raccogliendo l'eredità esegetica nata da questa iniziale – e a noi ormai estranea – lettura dell'*aucotoritas* virgiliana.

Sara Giovine compie quindi un *excursus* sulla riflessione linguistica condotta nei commenti e nei paratesti di accompagnamento alle edizioni dell'*Orlando furioso* curate, in particolare, da Ludovico Dolce e Girolamo Ruscelli. Entrambi i curatori, attenti alla 'questione della lingua', verificano la conformità del poema ariostesco alle norme grammaticali bembesche, che vanno consolidandosi tra anni Trenta e poi Quaranta.

Il contributo di Amelia Juri analizza i commenti di Sertorio Quattromani e di Marco Aurelio Severino alle rime di Giovanni Della Casa, che costituiscono un caso rilevante dell'esegesi rinascimentale. Juri ripercorre l'attenzione accordata dai commentatori ad aspetti di tipo retorico-stilistico, evidenziando il rilievo esercitato dalla retorica classica (greca, in particolare) nella pratica lirica, da tenere presente accanto alle molte istanze regolative che contribuiscono alla realizzazione di questi testi.

Marika Incandela propone uno studio delle annotazioni che Torquato Tasso segna ai margini del Canzoniere petrarchesco commentato da Ludovico Castelvetro, volume oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Barb. Cr. Tass. 14). L'analisi si svolge lungo un'esemplificazione delle varie forme di annotazione poste dal poeta, soffermandosi sui molteplici motivi di interesse che il testo offre alla curiosità del Tasso poeta ed esegeta della propria produzione lirica.

Rimanendo nel filone tassiano, il saggio di Francesco Davoli ripercorre la riflessione teorica dell'autore sulla poesia lirica lungo scritti esegetici come la *Lezione* sul sonetto di Della Casa, le *Considerazioni* sulle tre canzoni di Pigna e il dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*. Oltre a sondare le modalità con cui Tasso analizza i testi coevi alla luce della maggiore o minore aderenza alla norma fissata dalla produzione lirica 'antica' in volgare, lo studioso dedica ampio spazio all'esame dei riusi tassiani del *De vulgari eloquentia*, dimostrandone la fruizione dal volgarizzamento trissiniano del 1529.

Sempre nel solco degli studi tassiani si colloca il contributo di Tancredi Artico, che presenta, offrendone anche una prima edizione commentata, l'i-

nedita lettera *In difesa del Tasso*, scritto di Angelo Grossi conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fondo Nazionale, II.III.176). Lo studioso aggiunge così un interessante tassello alla disputa sulla *Liberata*, contestualizzando la posizione di Grossi sul tema centrale dell'imitazione fantastico-icastica nella scena culturale coeva.

Conclude il volume il saggio di Giacomo Vagni, dedicato alla canonizzazione della lirica petrarchista nella prima metà del Settecento. L'oggetto dell'analisi si pone consapevolmente al di fuori degli estremi cronologici del resto del volume, per restituire un capitolo significativo della ricezione di uno dei prodotti di punta del Cinquecento, la lirica. La proposta di Vagni intende dimostrare l'applicabilità delle riflessioni condotte sulla formazione di un canone cinquecentesco ad altre stagioni letterarie, al fine di evidenziarne sguardi e prospettive critiche che inevitabilmente raccogliamo ancora oggi.

I saggi qui riuniti, molti dei quali propongono lo studio (o l'edizione in taluni casi) di materiali inediti, non ancora vagliati in sede critica, dimostrano a nostro avviso la vitalità di questo ramo di studi, che immette in questioni di tipo storiografico, retorico, filologico: un crocevia di sguardi che consentono di cogliere meglio una delle più complesse stagioni della nostra letteratura. Come sigillano efficacemente le parole di Karlheinz Stierle, il fatto che «le teste soit accompagnée d'un commentaire n'indique pas seulement qu'il en a besoin, ma surtout qu'il en est digne» (*Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, 1990): l'atto stesso del commento sancisce la possibilità di ingresso di un autore e della sua opera in un canone, e all'avallo di questa constatazione affidiamo le premesse e i risultati delle indagini qui condotte.

Elisabetta Olivadese, Nicole Volta

Arrivati alla conclusione di questo volume, vorremmo congedarci ringraziando coloro che hanno arricchito questo progetto di ricerca e il libro che ne è il prodotto principale: un ringraziamento va in primis a Italo Pantani, referente scientifico del progetto di Avvio alla ricerca con cui il volume è stato finanziato, nonché membro del Comitato scientifico del convegno tenutosi in Sapienza nel marzo 2021. La nostra gratitudine va poi agli altri membri del Comitato e discussants degli incontri: Simone Albonico, Matteo Residori e Sabrina Stroppa. Ringraziamo poi il Dottorato di Italianistica della 'Sapienza' Università di Roma, e in particolare la sua coordinatrice di allora, la professoressa Beatrice Alfonzetti, che ha accolto l'iniziativa nella ricca offerta formativa del dottorato.

Schemi esegetici da Virgilio a Petrarca: il caso dell'«Ille ego qui quondam» nel commento di Bernardino Daniello a *Rvf* XXIII

Paolina Catapano

1. Dal Canzoniere all'*Eneide*

Le considerazioni germinali di Ezio Raimondi sul metodo di commento di Bernardino Daniello¹, alle quali ha poi fatto seguito l'ampia esplorazione di Gino Belloni sulle due redazioni dell'esposizione a Petrarca², editate rispettivamente nel 1541 e nel 1549³, hanno avuto il merito di mettere a fuoco e illustrare nelle sue ascendenze e applicazioni un particolare procedimento che caratterizza le letture del lucchese. Questo consiste nella verifica dell'efficacia del verso preso in esame mediante il confronto con una sua versione alternativa, una sorta di variante fittizia appositamente costruita dall'interprete con l'intento di saggiarne l'inferiorità rispetto alla formulazione del poeta⁴. Se il meccanismo, si è visto, era già embrionalmente applicato nelle *Prose* dal Bembo, al quale era stato a propria volta suggerito dal trattato greco di

¹ E. RAIMONDI, *Bernardino Daniello, lettore di poesia* (1952), ora in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994², pp. 19-56.

² G. BELLONI, *Bernardino Daniello e le varianti d'autore petrarchesche*, in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992, pp. 226-83.

³ B. DANIELLO, *Sonetti, Canzoni e Triumphs di Messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia, Giovannantonio De Nicolini da Sabio, 1541. L'edizione del 1549, con medesimo titolo, viene realizzata a Venezia presso lo stesso stampatore.

⁴ Cfr. RAIMONDI, *Bernardino Daniello*, p. 34: «Per la conferma, il Daniello è pronto a far uso del metodo pedagogico e sperimentale inaugurato dal Bembo. Basterà, egli propone, saggiare l'«ordine» del componimento, spostando i versi con altra intenzione da quella del poeta, per intendere che il prodigio della poesia si affida in primo luogo agli accordi suggestivi della parola, agli incontri imprevisi e pur meditati del periodo metrico [...]».

Dionisio di Alicarnasso⁵, nel Daniello esso doveva infine slittare dal raffronto tra «esistente» e «possibile non realizzato» a quello tra «esistente ed esistente»⁶ per l'interpretazione dei diversi stadi di un *iter* redazionale, arrivando quindi a costituire il fondamento metodologico di quell'apparato di varianti d'autore che aprirà la seconda edizione del commento petrarchesco.

Se poco resta da aggiungere all'intelligenza del metodo, già sufficientemente documentato con dovizia di rilievi, in questa sede vorrei però soffermarmi su un caso specifico dell'applicazione di tale procedimento⁷, un passaggio presente già nell'edizione del 1541, che coinvolge non solo, sul livello più immediato, il dettato del testo petrarchesco, ma mediante l'esibizione delle *auctoritates* classiche recupera anche, indirettamente, un capitolo della storia di Virgilio nel Rinascimento. L'esposizione è all'*incipit* della canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* (RvfXXIII), subito ascritta al «più grave, e più sublime stile» in perfetta aderenza al palinsesto di Ovidio, pure immediatamente riconosciuto, che «aveva nel verso eroico dette sue favole, come nel più alto, e più grave scritto». Dopo un cenno alla peculiarità dello schema metrico della canzone («di molte stanze, e molto più lunghe, e di più interi versi, che l'altre tutte non sono»), il lucchese aggiunge:

et oltre a tutto ciò si vede ancora osservato da lui quell'oraziano ammaestramento, il quale è che nelle nostre composizioni debbiam fuggire che i principii di quelle troppo alti e gonfi non siano: come stato sarebbe per avventura quello dell'*Eneida* di Virgilio, quando egli non da que' quattro versi (poco avvertentemente da Varro e Tucca levati) ma da *Arma virum* dato l'avesse principio. Gonfio senza alcun dubbio principio di questa canzone sarebbe stato se così detto avesse il poeta e come il testo si suole ordinare: *Perché cantando il duol si disacerba, l canterò com'io vissi in libertate, l mentr'amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe, l nel dolce tempo de la prima etate, l che nascer vide*, e ciò che segue. Là dove così dandole principio, *Nel dolce tempo de la prima etade*, venne quella gonfiezza a fuggire⁸.

⁵ Cfr. G. BELLONI, *All'origine della critica degli scartafacci (1495/96-1540)*, in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo*, pp. 285-320, in particolare 299-307. Nuovi rilievi sulle derivazioni da Dionisio sono in R. CASAPULLO, *I termini della critica e della retorica nel II libro delle 'Prose'*, in *'Prose della volgar lingua' di Pietro Bembo. Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000)*, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 391-408.

⁶ La terminologia, lucidissima, è quella di BELLONI, *All'origine della critica*, pp. 300-01, che ricostruisce un'analoga evoluzione del metodo anche per Bembo, dall'applicazione alle varianti artefatte a quelle reali.

⁷ È già citato tra le esemplificazioni di RAIMONDI, *Bernardino Daniello*, p. 34.

⁸ DANIELLO, *Sonetti, Canzoni e Triomphi* (1541), cc. 12r-v. Per questa e le successive trascrizioni da cinquecentine si è distinto tra U/u per il suono vocalico e semivocalico e V/v consonante; sostituito J/j con I/i; sono state sciolte abbreviature e contrazioni senza darne indicazione,

Mettendo quindi in atto il procedimento sopra descritto, il commentatore verifica l'efficacia retorica, fonico-ritmica e stilistica della strutturazione sintattica proposta da Petrarca nei primi versi della sua canzone decostruendo e ri assemblando secondo l'ordine logico il lungo periodo iniziale, distribuito su sei versi, con enunciazione della proposizione principale soltanto al quinto⁹. Il felice esito della lezione autentica è innanzitutto avvalorato dalla rispondenza a quell'«oraziano ammaestramento» in materia di «principii», che allude a un passaggio dell'*Ars poetica* in cui il venosino fornisce alcune indicazioni per il proemio del poema epico:

Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
 «Fortunam Priami cantabo et nobile bellum».
 Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
 Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
 Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte: 140
 «Dic mihi Musa virum, captae post tempora Troiae
 qui mores hominum multorum vidit et urbes».
 Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
 cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
 Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim¹⁰. 145

L'allegazione di *auctoritates* non si arresta all'acquisizione di una testimonianza evidentemente assimilata in chiave precettistica e procede – in una forma che è, a dire il vero, se non criptica, almeno laconica – affiancandole il rinvio a un brano che fungerebbe da esemplificazione di quella, ovvero il principio dell'*Eneide*, nella lezione da identificare precisamente non con «Arma virum», assunto qui come esempio negativo, ma con «que' quattro versi (poco avvertentemente da Varro e Tucca levati)». Il commentatore, senza avvertire il bisogno di citare i versi, fa allusione ad un altro esordio, attualmente familiare soltanto agli specialisti, che Virgilio avrebbe scritto per l'*Eneide* e che, sulla scorta di una notizia riferita da Elio Donato e da Servio,

riportando in corsivo i titoli di opere e le citazioni poetiche e regolarizzando l'interpunzione e l'uso delle maiuscole.

⁹ Cfr. *Rvf* XXXIII, vv. 1-6: «Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et anchor quasi in herba / la fera voglia che per mio mal crebbe, / perché cantando il duol si disacerba, / canterò com'io vissi in libertade, / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe».

¹⁰ Hor., *Ars* vv. 136-145. Interessanti cenni alla particolare interpretazione in chiave epico-narrativa dei proemi petrarcheschi nel commento del Daniello sono in F. D'ALESSANDRO, *Petrarca e i moderni. Da Machiavelli a Carducci. Con un'appendice novecentesca*, Pisa, ETS, 2007, pp. 55-93, specie alle pp. 69-76.

i quali ci trasmettono i versi in questione, sarebbe stato espunto dagli editori postumi del poema, Plozio Tucca e Lucio Vario Rufo:

Ille ego qui quondam gracili modulatus avena
Carmen et egressus silvis vicina coegi
Ut quamvis avido parerent arva colono
Gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
Arma virumque cano [...]¹¹.

Questi quattro versi, insieme a quelli più noti, sarebbero stati in origine parte di un unico proemio e «Arma virumque cano» sarebbe stata soltanto la proposizione principale posposta (e introdotta al quinto verso) di una protasi più lunga in cui l'autore, Virgilio, avrebbe ripercorso le due tappe precedenti della propria carriera poetica, *Bucoliche* e *Georgiche*, prima di accingersi all'alta impresa del poema d'armi.

2. Testo o paratesto? «Ille ego qui quondam...» nelle edizioni a stampa

La genuinità della notizia antica e la paternità virgiliana del tetrastico, per il quale è generalmente invalsa la denominazione (inesatta) di 'pre-proemio', costituiscono una delle più annose questioni della filologia virgiliana, sebbene oggi la maggioranza degli studiosi inclini a ritenere i versi spuri e la loro circolazione nelle edizioni correnti sia per lo più limitata all'apparato di note¹².

Tra fine Quattro e inizio Cinquecento, tuttavia, la conoscenza di questa 'forma' del proemio virgiliano non dipendeva esclusivamente dalle biografie di Donato e Servio, come emerge dall'analisi di un campione rappresentativo, selezionato tra le edizioni a stampa di Virgilio consultabili digitalmente e pubblicate dal 1469, anno della *princeps*, al 1541, anno del commento Daniello. La ricerca dei versi del 'pre-proemio' conferma infatti l'ipotesi della loro circolazione e ne attesta una presenza davvero pervasiva: su un totale di 67 edizioni di cui si è presa visione, soltanto due non stampano «Ille ego...

¹¹ Verg., *Aen.* 1, vv. 1a-1.

¹² Tra gli interventi riepilogativi dell'intensa stagione novecentesca, fitta di contributi, cfr. L. GAMBERALE, voce «preproemio dell'*Eneide*», in *Enciclopedia virgiliana*, iv, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 259-61 e Id., *Il cosiddetto "preproemio" dell'*Eneide**, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, II, Palermo, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia greca, Istituto di Filologia latina, 1991, pp. 963-80; tra i più aggiornati: L. MONDIN, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'*Eneide**, in «CentoPagine», 1, 2007, pp. 64-78; G. SCAFOGLIO, *Noctes Vergilianae. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'*Eneide**, Hildesheim, Olms, 2010, pp. 11-30.

»¹³. Sarebbe anzi interessante soffermarsi sulle differenti collocazioni editoriali del passo in esame. Ad esempio, nella *princeps* edita a Roma per le cure di Giovanni Andrea Bussi¹⁴, il 'pre-proemio' è presente nella sezione riservata al testo ed è stampato in stretta contiguità con l'*incipit* «Arma», lasciando in bianco le iniziali di entrambi e interpungendo dopo «Martis» (c. 55v), mentre nella *tabula* dei contenuti del volume (c. 2v), il primo libro dell'*Eneide* è registrato con l'inizio «Ille ego»¹⁵.

Ancora, l'edizione romana del 1473 costituisce un caso notevole¹⁶. Nella pagina incipitaria (c. 69v) l'intestazione «P. Virgilii Maronis Aeneidos liber primus» si trova ripetuta per due volte: dopo la prima, troviamo l'*incipit* «Ille ego», che però si arresta al termine dei quattro versi con «horrentia Martis». Dopo la seconda intitolazione, il testo dell'*Eneide* riprende ripetendo lo stesso *incipit* «Ille ego» (con spazio per il capolettera): questa volta però nessun segno di demarcazione vale a separare 'pre-proemio' e proemio, che confluiscono l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, senza interpunzione e senza che sia riservato uno spazio per l'iniziale di «Arma». La doppia presentazione dei quattro versi si potrebbe forse giustificare con l'intenzione di mettere in rilievo quella sezione di testo prima di proporla la reintegrazione nell'esordio del poema, segnalando così una consapevole operazione di restauro.

Meritano invece un discorso a parte le edizioni degli *Opera omnia* di Virgilio con il solo commento di Servio: in tutte quelle visionate si osserva un unico modello di *mise en page*. Essendo il commento di Servio articolato in *accessus* alle opere e note esegetiche *ad locum*, l'impaginazione ricorrente si configura allora in funzione del rapporto testo-note: l'introduzione all'opera è a pagina piena e, a seguire, le singole note di commento *ad locum* sono disposte 'a cornice' intorno al testo virgiliano; il primo lemma dell'esposizione all'*Eneide* non è ovviamente «Ille ego», ma «Arma». Di necessità, quindi, i

¹³ [Argentorati], Johannes Mentelin, [1470?], e Lovanii, Johannes de Paderbone, 8 Apr. 1476.

¹⁴ Romae, Conradus Sweynheym & Arnoldus Pannartz, [1469].

¹⁵ È stato interessante vedere come la mancanza del capolettera, che poteva lasciare dubbi su quale valore il curatore intendesse attribuire al nostro *incipit*, abbia consentito ai miniatori di tre diversi esemplari di valutare in maniera differente la situazione. Si sono visionati: Manchester, John Rylands Library, ms. 9116; Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Stamp. Ross. 771; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, OEXV 68 RES. Mentre gli esemplari di Manchester e Città del Vaticano presentano entrambe le iniziali miniate, riservando tuttavia un capolettera in corpo maggiore ad «I(lle)» piuttosto che ad «A(rma)», l'esemplare parigino marca in maniera ancor più evidente la preminenza assegnata all'*incipit* spurio. Il miniatore, infatti, interviene a tracciare il solo capolettera per «Ille» e a dileguare del tutto qualsiasi marca distintiva del doppio *incipit*: «Ar» è vergato su rasura di «R» maiuscolo presente nella stampa.

¹⁶ Romae, Simon de Luca & Udalricus Gallus, 4 Nov. 1473.

versi del 'pre-proemio' si collocano nella pagina precedente a quella in cui inizia il commento di Servio, ovvero tra questo e gli *Argumenta Aeneidos*. E l'intestazione in capitali «Pvblīi Virgilii Maronis Aeneidos Liber Primvs» precede in ogni caso i quattro versi: è dunque in questa sede, e con questi versi, che ha inizio il poema. Il dato è confermato senza eccezioni nella *tabula librorum* dove l'inizio dell'*Eneide* è registrato proprio con «Ille ego».

Successivamente, con l'integrazione dei commenti all'*Eneide* di Landino e Tiberio Claudio Donato al consueto corredo esegetico serviano¹⁷, a partire dall'edizione fiorentina del 1487-1488¹⁸, il trattamento del 'pre-proemio' diviene un po' più variegato, sebbene i versi siano sempre presenti; come per Servio, la prima pericope esposta dal Landino è «Arma virum». In alcune di queste edizioni il 'pre-proemio' è assimilato nella compagine degli *argumenta*, marginalizzato e ridotto allo *status* di paratesto, senza possibilità di una lettura continuata con «Arma».

Il ritorno al testo *absolutus* sancito dall'edizione aldina del 1501, proprio perché implica la rimozione delle vite di Donato e di Servio (paratesti che forniscono le informazioni sui quattro versi), segna per il 'pre-proemio' la prima attribuzione di una intitolazione specifica, «P. V. M. Aeneidos principium a Tucce et Varo sublatum», che compare in questa come nelle successive edizioni basate sul suo modello (con alcune lievissime variazioni) alla fine della pagina che precede l'*incipit* «Arma», dopo i vari *argumenta*.

Nonostante la circolazione in sedi di rilievo dei versi estratti dalle vite antiche fosse già ampia a fine Quattrocento, per sopperire alla mancanza dell'esposizione serviana bisogna attendere il commento dell'umanista fiammingo Badius Ascensius¹⁹, pubblicato per la prima volta in un'edizione in tre

¹⁷ Le *Interpretationes vergilianae* di Tiberio Claudio Donato, risalenti al V sec., avevano avuto nel Medioevo una diffusione scarsa e limitata ad aree periferiche: giunsero in Italia soltanto nel 1438 per opera di Jean Jouffroy e furono inizialmente divulgate solo per estratti. Per lungo tempo gli umanisti italiani confusero questo Donato con il quasi omonimo commentatore virgiliano Elio Donato e fu soltanto verso la fine del Quattrocento che le due figure cominciarono ad essere distinte (cfr. G. BRUGNOLI, voce «Donato, Tiberio Claudio», in *Enciclopedia virgiliana*, II, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1985, pp. 127-9).

¹⁸ Florentiae, [Stampatore di Virgilio], 18 Mar. 1487-88.

¹⁹ Josse Bade van Assche (Assche, Bruxelles, 1462 - Parigi 1535) fu un umanista e filologo fiammingo. Dopo gli studi a Bruxelles e in Italia, dove fu allievo di Guarino Veronese a Ferrara, nel 1492 iniziò la sua attività di tipografo e docente a Lione, che avrebbe proseguito poi, dopo il 1499, a Parigi. Figura centrale nell'umanesimo francese, divenne noto per i suoi commenti 'familiari' agli autori latini (talvolta anche greci), ma anche medievali e contemporanei, con l'intenzione appunto di rendere le opere agevolmente fruibili ai lettori moderni; cfr. P. WHITE, *Jodocus Badius Ascensius. Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

parti stampata tra il 1500 e l'anno seguente, la prima delle nuove esposizioni quattro-cinquecentesche a introdurre una estesa nota esegetica per i versi del 'pre-proemio' (per mantenere il necessario parallelismo con il commento di Servio, sempre disposto a cornice rispetto ad «Arma», questa è stampata a facciata piena nella pagina precedente all'*incipit*, dove sono riportati anche i versi: sul piano visivo viene quindi spezzato il legame tra testo ed esposizione)²⁰. Dopo la *princeps*, il commento incontra una certa fortuna ed entra a far parte del corredo esegetico canonico di larga circolazione, accanto agli antichi Servio e Tiberio Donato, e a Mancinelli e Landino. Nelle edizioni con commenti multipli si aggiunge in seguito anche la lettura che il senese Agostino Dati aveva dedicato ai primi versi dell'*Eneide*, compresi quelli del 'pre-proemio', originariamente pubblicata nell'edizione degli *Opera* dello studioso impressa a Siena nel 1503²¹: l'esposizione, estratta dalla raccolta e perso lo *status* indipendente, si è diffusa all'interno delle edizioni delle opere di Virgilio come vero e proprio commento, seppur parziale. La medesima sorte interessa anche le *Castigationes et varietates Virgilianae lectionis* di Pierio Valeriano, edite per la prima volta a Roma nel 1521²², che vengono scompaginate per entrare a far parte della ricca messe di commenti a Virgilio²³. Anche Pierio Valeriano è autore di una nota relativa alla questione del 'pre-proemio', stavolta parte non di un commento disteso ma autonoma, nella forma argomentativa e critica della *castigatio*²⁴.

3. Dall'*Eneide* al Canzoniere

La situazione che emerge dalla considerazione dell'intersezione dei diversi materiali paratestuali nelle edizioni virgiliane esaminate sembra suggerire una necessità sempre più avvertita di affiancare un'esposizione ai versi dell'*incipit* «Ille ego...», ripristinati a partire dalla tradizione biografica antica in varie sedi testuali; in assenza di nuovi commentari completi – si è visto – ciò poteva poi indurre anche a ricorrere a materiali eterogenei e prodotti con altre finalità, com'è avvenuto per le *Castigationes* del Valeriano.

²⁰ Parisiis, Thielman Kerver, per Johannem Parvum & Johannem de Coblenz, 1500-01, II, cc. 2v-3r (da cui si cita successivamente).

²¹ Senis, Symion Nicolai Nardi, 1503, cc. 266r-v (da cui si cita in seguito).

²² Romae, Antonius Bladus, 1521, II, c. 1r (da cui si cita in seguito).

²³ Si registrano più di 30 ristampe per il solo Cinquecento (cfr. P. PELLEGRINI, *Pierio Valeriano e la tipografia del Cinquecento. Nascita, storia e bibliografia delle opere di un umanista*, Udine, Forum, 2002, p. 63).

²⁴ Sulla nota del Valeriano si sofferma già GAMBERALE, *Il cosiddetto "preproemio"*, pp. 965-66.

Il bilancio delle attestazioni del 'pre-proemio', in ogni caso, non andrebbe interpretato come il segnale di una progressiva canonizzazione dell'*incipit* trádito da Servio e Donato: anche laddove sia ravvisabile (esplicitamente mediante l'intestazione, o implicitamente tramite la giustapposizione nella medesima pagina) l'intento di reintegrare quei versi nell'inizio del primo libro dell'*Eneide*, si può però dire che resta salda negli editori la coscienza della tradizione. In altre parole, dato che il 'pre-proemio' è edito nell'assoluta maggioranza delle edizioni separatamente rispetto all'«Arma virumque cano», si deve credere che esso venisse considerato come un blocco distinto, un documento testuale da riportare all'attenzione del lettore, senza per questo giustificare interpolazioni al testo canonico.

L'impressione che risulta dal trattamento grafico riservato ai quattro versi è poi confermata dall'impostazione della questione del loro statuto nelle note di commento segnalate, a opera, rispettivamente, di Badio Ascensio, Pierio Valeriano e Agostino Dati. In primo luogo, l'acquisizione da Donato-Servio della notizia sull'esistenza di un altro proemio originariamente composto da Virgilio per l'*Eneide* non è assolutamente problematizzata in alcuno dei commenti: non viene, cioè, formulato alcun dubbio sulla veridicità dell'aneddoto né sulla paternità virgiliana dei versi²⁵. Se quest'ultima non viene ancora messa in discussione, per gli esegeti dell'*Eneide* la contesa è con Tucca e Vario e con il loro intervento di *censura* poco lungimirante e poco sollecito rispetto alla presunta sensibilità virgiliana, che impone al commentatore di ipotizzarne e discuterne le motivazioni possibili. Da un tale approccio discende pure l'interrogativo che il Valeriano formula esplicitamente in apertura del suo intervento e che spiega le varie modalità di presentazione del 'pre-proemio' nelle edizioni: presa coscienza della precocità del danno inflitto all'autorialità virgiliana, e volendo porvi rimedio, come rivendicare il legittimo statuto di quei quattro versi senza stravolgere il testo vulgato in una sede di estremo rilievo come quella incipitaria²⁶?

In questo panorama, quel passaggio cursorio del commento petrarchesco del Daniello da cui si è partiti sembra testimone di una questione ancora aperta e avvertita con urgenza sul fronte del commento al classico per eccellenza, Virgilio. Guardando alla ricostruzione a ritroso appena presentata, la stessa compagine di *auctoritates* in materia di proemi, Orazio-Virgilio,

²⁵ ASCENSIO: «Principium auctore Servio fecerat poeta quale nos suscepimus: "Ille ego qui quondam" [...]».

²⁶ «In nobilissima maximeque celebri poematis Virgiliani parte non otiose plerique omnes quaerunt sit ne inde exordium a quattuor illis versibus, quos veterum quorundam censura constat esse detractos, an illis praeteritis ab eo loco incipiedum, "Arma virumque cano"».

Ars poetica ed *Eneide*, pure non doveva essere stata allestita in servizio del commento al nuovo testo; compare infatti già consolidata nelle esposizioni al 'virgiliano' «Ille ego...» circolanti nei decenni precedenti:

ASCENSIO:

Simulque ut triplici stilo tria opera suscepisse significet utque ab humili exordium in sublimem desinat exitum, iuxta quod legimus apud Horatium in *De arte poetica* qua Homerus et quivis consultus poeta «non fumus ex fulgore sed ex fumo dare lucem / cogitat»; quia tamen hoc exordium humiliter visum est Tuccae et Varro quam ut tanti maiestatis carminis congruat, demperunt usque ad «Arma virumque cano».

VALERIANO:

Magis tamen ego unius Virgilii iudicium aestimarim, quam criticorum omnium censuras quantumlibet acris; quum is praesertim ex eruditorum praeceptis, «non fumum ex fulgore sed ex fumo dare lucem cogitaverit».

Nell'*Ars poetica* oraziana veniva additato come paradigma positivo per la composizione del proemio al poema epico il tipo omerico (esemplificato nella versione latina dei primi tre versi dell'*Odissea*), a scapito dell'infelice soluzione offerta dalla *Piccola Iliade*, tipologia di esordio a cui – a quanto pare – sarebbe stato ascrivibile anche l'«Arma virumque cano» virgiliano. Tra l'esordio canonico dell'*Eneide* e i versi oraziani, quando acquisiti con rigidità normativa, si apriva dunque una frattura che l'aneddoto biografico offriva l'occasione di sanare. Questo vuol dire che considerando il 'pre-proemio' come l'*incipit* composto da Virgilio per l'*Eneide* si notava generalmente la sfasatura – virtuosa, sulla scorta dell'autorizzazione dell'*Epistola* ai Pisoni – tra la fattura di quei quattro versi e il contesto dell'opera in cui erano inseriti, con un conseguente effetto di tensione e ascensione, dal fumo alla luce appunto. Un'ulteriore conferma arriva ancora dalle esposizioni di Ascensio e Dati, i quali corredano la lettura dei versi con una sorta di commento 'stilistico'. Per i passaggi che ci interessano, entrambi procedono con una partizione del testo in tre segmenti che travalicano la misura del verso, aderendo piuttosto alla distribuzione logico-sintattica del discorso. L'esposizione di Ascensio è strutturata per livelli espositivi (*argumentum*, *explanatio* e *ordo*)²⁷; tra questi, la sezione che nel nostro caso propone esplicitamente

²⁷ La terminologia cui faccio riferimento per le fasi del commento è quella proposta dallo stesso Ascensio nei *Praenotamenta*: «Explanatio quoque totius operis etiam opusculorum praeter quam obsceni [...] suis locis hoc ordine fere patebit ut primo loco argumentum, secundo ordinem, et tertio plenior explanationem ponamus [...]» (cito dalla medesima ed. da cui

considerazioni e definizioni sullo ‘stile’ dei segmenti testuali presi in esame è la prima, quella dedicata alla spiegazione dell'*argumentum*. Schematizzando questa parte del commento, le corrispondenze tra pericopi e rispettive definizioni retorico-stilistiche (di cui isolo la parte più pregnante) sono le seguenti:

- ILLE EGO QUI QUONDAM GRACILI MODULATUS AVENA / CARMEN
nihil [...] gracilius
[verba] aperta et protrita
- ET EGRESSUS SILVIS VICINA COEGI / UT QUAMVIS AVIDO PARERENT ARVA
COLONO / GRATUM OPUS AGRICOLIS
nihil mediocri stilo consonantius
schematis mediocris stili hoc est figuratis et translatis locutionibus
- AT NUNC HORRENTIA MARTIS / ARMA VIRUMQUE CANO
nihil [...] sublimius
non inflatum sed solidum ac firmum est «ut ramale vetus vegrandi sube-
re coctum» [Pers. I, v. 96]

Si noti innanzitutto come questi rilievi siano presentati in una sezione introduttiva che precede qualsiasi considerazione sulla costruzione sintattica (rinviata all'esposizione dell'*ordo*), sul lessico, sui costrutti micro-sintattici, sull'eventuale impiego di *figurae*. Si ha già l'impressione di trovarsi di fronte a formulazioni pregresse, non raccordate con l'evidenziazione di quegli aspetti che le suggerirebbero.

Prima di trarre ulteriori conclusioni, passo a presentare il commento all'*incipit* dell'*Eneide* di Agostino Dati, di cui sintetizzo gli elementi essenziali attraverso una schematizzazione analoga a quella operata su Ascensio (qui, però, in assenza di un'organizzazione gerarchica tanto netta: traggo le definizioni 'stilistiche' dalla parte iniziale del commento, alla quale segue la spiegazione di singoli vocaboli o costrutti):

- ILLE EGO QUI QUONDAM GRACILI MODULATUS AVENA / CARMEN
attenuate ac demisse et gracili quadam tenuique figura et subtili atque
venusto caractere dicendi
- ET EGRESSUS SILVIS VICINA COEGI, / UT QUAMVIS AVIDO PARERENT ARVA
COLONO / GRATUM OPUS AGRICOLIS

ho riportato la nota al 'pre-proemio', I, c. 1v). Per un quadro dell'impostazione delle edizioni commentate di Badio Ascensio cfr. WHITE, *Jodocus Badius Ascensius*, pp. 61-106.

humili non tamen infima verborum dignitate et moderato quodam
atque amoeno dicendi genere

- AT NUNC HORRENTIA MARTIS / ARMA VIRUMQUE CANO
gravis, valida et uberem quandam dignitatem atque amplitudinem con-
tinens figura
quid sublimius, quid magnificentius magnificentius [...]

Di questo lessico 'stilistico', derivato prevalentemente dalla tradizione retorica di ascendenza ciceroniana, i commentatori possiedono solo apparentemente una padronanza attiva: a ben vedere, sembra che l'applicazione di quelle etichette ai versi del 'pre-proemio' sia dettata da un certo automatismo che va fatto risalire alla sovrapposizione – già sedimentatasi in epoca tardo-antica e successivamente consolidatasi durante il Medioevo – di quello stesso vocabolario retorico alla classificazione del *corpus* delle opere virgiliane. Il procedimento si era avviato proprio con la precoce assimilazione dei tre stili retorici al canone delle tre opere principali di Virgilio: per effetto dei nomi autorevoli di Elio Donato e Servio, essa sarebbe stata stabilmente trasmessa nell'alveo di una lunga tradizione. La piena acquisizione di questa associazione, a quanto pare, implica l'applicazione meccanica di quel formulario retorico-stilistico anche a ciascun segmento del 'pre-proemio' che a quelle opere dovrebbe alludere: la corrispondenza è infatti segnalata da entrambi i commentatori, secondo i quali il tetrastico ha proprio la funzione di *commemorare le opere precedenti, Bucoliche e Georgiche*²⁸. L'inesorabile sequenza di associazioni è a ben vedere già nell'affascinante e sintetica formula, con reduplicazione del numerale *tria* nell'aggettivo *triplex*, che descrive il 'pre-proemio' in Ascensio: «in quo [principio] poeta tria principalia opera sua triplici stilo nobis depingit»; e similmente in Agostino Dati: «quemadmodum tria carmina, *Bucolicum, Georgicum, Aeneidosque* commemorat, ita et eleganter ac perdocte triplicem dicendi figuram servavit».

In definitiva, è possibile affermare che per entrambi i commentatori il sostrato di dottrine retoriche classiche relative alla tripartizione degli stili era applicabile non solo alla descrizione critica del *corpus* delle tre opere virgi-

²⁸ ASCENSIO: «Nam *Bucolica* quae gracili stilo descripsit gracilibus verbis commemorat, *Georgica* quae mediocri, mediocribus, et *Aeneida* quam sublimi, sublimibus»; DATI: «Bene itaque qui in Virgilium commentarios ediderunt humili oratione *Bucolica*, gravissima *Aeneiden*, media vero *Georgica* fuisse conscripta a Poeta insigni ac Mantuano Vate testati sunt. Quattuor vero his versibus profitetur Virgilius pastorale carmen cecinisse tum tradidisse de agricolatione praecepta. Iam vero subitum sese adventum Aeneae in Italiam diuturnumque errorem resque eius ducis belli gestas».

liane, ma anche alla definizione dello stile – anzi, degli stili – dei versi che descriverebbero a propria volta quel *corpus*, senza essere perciò imputabili, se non in percentuale minima, alla reale considerazione di fattori formali, anche quando sembra si faccia riferimento ad essi. Ne fa ancora fede, nel caso di Ascensio, la scarsa propensione a commentare i versi virgiliani lasciando spazio a valutazioni sullo stile. Del resto, la locuzione adottata sia da Ascensio sia da Agostino Dati, *triplex stilus*, non ancora attestata in Donato e Servio, è la medesima che si trovava applicata già da Giovanni di Garlandia (cc. 1195-1272) al multiforme stile virgiliano²⁹.

Tornando al commento petrarchesco, pare lecito ipotizzare che proprio nell'approccio appena illustrato, costituitosi ai margini del poema virgiliano, vada individuato lo sfondo necessario alla rapida notazione del Daniello: ed è elemento degno di nota che strumenti esegetici e schemi interpretativi messi a punto sul terreno del commento al testo classico transitino più o meno implicitamente, con la mediazione del rinvio alla lezione degli antichi, nell'esposizione dell'opera moderna.

A ben vedere, l'applicabilità della notazione oraziana relativa all'epica al contesto dell'esordio della canzone petrarchesca era preparata già mediante la prima analogia con le *Metamorfosi* di Ovidio (composte in «verso eroico»), istituita sulla base della similarità e della materia, i miti metamorfici per l'appunto, e dell'eccezionalità metrica di *Nel dolce tempo*, paragonabile alla lontana a un poema in esametri, giusta la doverosa precisazione «tutto che in lei non d'altro che d'amor si ragioni». La seconda analogia, quella col proemio *autentico* di Virgilio (ovvero, per Daniello, «Ille ego...»), si fonda sì sulla struttura sintattica, ma non solo: il parallelo è prioritariamente consentito dalla posizione di rilievo che ha questo testo nel Canzoniere come espressione di una particolare ideologia poetica; inoltre, si considerino ancora la configurazione proemiale della prima stanza, con quel *canterò* posposto, come il *cano* dell'*Eneide*; la dislocazione del racconto in un tempo remoto del passato, come quello del *quondam* virgiliano; ancora, la rievocazione di una prima esperienza poetica giovanile.

Nell'esposizione della canzone i versi virgiliani si insinuano tra quelli petrarcheschi sollecitando un complesso esercizio critico di raffronti tra varianti di statuto diverso, d'autore e di tradizione, reali e artefatte. Il fondamentale equivoco sull'autenticità del 'pre-proemio' genera un risultato che *a posteriori* potremmo interpretare come paradossale, quello di un Petrarca sostenuto

²⁹ Cfr. G. STABILE, voce «*Rota Vergili*», in *Enciclopedia virgiliana*, iv, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1988, pp. 586-87.

dall'*auctoritas* di un falso Virgilio e – quasi si potrebbe aggiungere – di un Petrarca invocato a sostegno del Virgilio creduto autentico. Entrambi, per di più, ricondotti a un perfetto allineamento con Orazio, menzionato da Daniello nella sua veste di precettore di poetica, non si sa bene a garanzia di quale dei due autori, se il latino o il volgare. Nell'applicazione al testo petrarchesco, Virgilio e Orazio sono infatti rifusi in un'unica compagine di *auctoritates* dove sono smarriti i rapporti di priorità e causalità, se fu prima la norma e l'applicazione oppure l'esempio e la normativizzazione: la stringa di commento, nella percezione finale, si tramuta nell'enunciazione di una chiara e intelligibile regola sulla fattura di un proemio, che è possibile astrarre indifferentemente dalla lezione virgiliana e oraziana come da quella petrarchesca. Il caso singolare, in ultima analisi, può vedersi come ulteriore prodotto dell'atteggiamento culturale che contraddistingue la prassi esegetica del Daniello (e che è imprescindibile in un'esposizione programmaticamente confezionata a misura di petrarchista): la tensione alla ricomposizione di un paradigma stabile e coerente, alla quale concorrono altrettanto legittimamente i classici antichi così come il nuovo classico moderno.

Forme del commento linguistico al *Furioso* tra Dolce e Ruscelli

Sara Giovine

Il successo ampio e trasversale ottenuto dall'*Orlando Furioso* fin dalla sua seconda edizione rappresenta un dato ormai ampiamente acquisito dalla critica, grazie soprattutto agli studi magistrali di Klaus Hempfer, Daniel Javitch e Francesco Sberlati, che hanno indagato la ricezione e la fortuna del poema ariostesco nel corso del XVI secolo¹: ciò ha permesso di ricostruire il fenomeno dell'ariostismo cinquecentesco nelle sue diverse fasi, dal processo di canonizzazione cominciato con le iniziative editoriali degli anni Quaranta, quasi tutte veneziane (che, come noto, contribuiscono all'elevazione dell'opera a nuovo classico della modernità), alle critiche neoaristoteliche degli anni Sessanta, fino ad arrivare alle dispute tra ariostisti e tassisti di fine secolo. Prima di questa *querelle*, grosso modo tra la metà degli anni Trenta e l'inizio degli anni Ottanta, l'interesse della critica si rivolge però primariamente alla fisionomia linguistica del poema, che agli occhi dei contemporanei costituisce il «primitivo successo di applicazione pratica» delle teorie del Bembo, oltre che il «maggior documento estetico e formale ascrivibile al magistero normativo delle *Prose*»². Di conseguenza, i primi commenti al

¹ Cfr. K.W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, traduzione di H. HONNACKER, Modena, Panini, 2004 [I ed. Stuttgart, Steiner, 1987]; D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, traduzione a cura di T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999 [I ed. Princeton, Princeton University Press, 1991]; F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001. Tra i numerosi contributi pubblicati negli anni sul tema, mi limito a segnalare il recente volume collettaneo *'Orlando Furioso': Rezeptionsgeschichte und Interpretationsansätze. Studi sulla ricezione e sull'interpretazione del testo. Studies on Reception History and on Textual Interpretation*, a cura di C. RIVOLETTI e K. NONNENMACHER, München, Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2020.

² SBERLATI, *Il genere e la disputa*, p. 246. Come noto, la lingua del *Furioso* rappresenta infatti il punto di approdo finale di un lungo processo di revisione linguistica, attuato attraverso le tre edizioni del poema e appunto condotto sulla scia delle indicazioni grammaticali contenute nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo: su tale processo di revisione, cfr. almeno B. MIGLIORINI, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 178-86; A. STELLA,

poema, insieme agli altri apparati paratestuali inclusi nelle fortunate edizioni cinquecentesche del *Furioso*, oltre ad accostare l'opera ai grandi poemi epici dell'antichità per legittimarne lo statuto di nuovo classico moderno, riservano ampio spazio anche a rilievi di carattere linguistico-stilistico, elevando il poema a punto di riferimento normativo in materia di grammatica e di stile: a tale proposito, particolarmente emblematiche si rivelano le edizioni curate da Ludovico Dolce e Girolamo Ruscelli, che affiancano al lavoro filologico sul testo del poema la riflessione sulla lingua in esso impiegata, nelle diverse annotazioni, glosse e paratesti che fanno da corredo all'edizione. Oltre alla loro consistenza numerica, tali osservazioni si rivelano di particolare interesse in virtù dello specifico ruolo culturale e professionale rivestito dai due autori: essi, infatti, non solo sono tra i principali protagonisti dell'editoria cinquecentesca, in qualità di curatori e commentatori – spesso tra loro contrapposti³ – dei maggiori classici del volgare, tra cui appunto l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, ma sono anche studiosi impegnati attivamente nel coevo dibattito sulla cosiddetta 'questione della lingua', che basano molte delle prescrizioni linguistiche contenute nelle loro opere teoriche proprio sui testi rivisti e curati per conto dei maggiori editori veneziani, in una sorta di «sostanziale corrispondenza tra pratica» (filologica) e teoria (grammaticale)⁴.

Proprio a Ludovico Dolce è da ascrivere la paternità della prima edizione commentata del poema, se non proprio nel senso moderno del termine (in quanto priva di note di commento finale ai canti), testimone perlomeno, con i suoi apparati, dell'incipiente interesse della critica per la lingua del *Furioso*: possiamo quindi estendere anche a tale aspetto l'osservazione di Giulio Ferroni, secondo il quale l'intellettuale veneziano avrebbe svolto un «vero e proprio ruolo inaugurale all'interno della storia dell'editoria e della

Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*. Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di C. SEGRE, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 49-64; e A. BOCO, *Varianti fonomorfologiche del 'Furioso'*, 3 voll., Perugia, Guerra, 1997, 2001 e 2005.

³ Sulla lunga diatriba che contrappone Dolce e Ruscelli, innescata da comuni interessi economici e commerciali, ma motivata anche da ragioni di ordine linguistico e filologico, cfr. soprattutto S. TELVE, *Ruscelli grammatico e polemista: i 'Tre discorsi a Lodovico Dolce'*, Manziana, Vecchiarelli, 2011; ID., *Ruscelli e Dolce curatori editoriali dell'Orlando Furioso: la stabilizzazione linguistica di un modello poetico*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia di corte alla tipografia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. MARINI e P. PROCACCIOLI, 2 voll., Roma, Vecchiarelli, 2012, I, pp. 227-55, e C. LO RITO, *Due contendenti nell'agone del 'Furioso'. Ludovico Dolce e Girolamo Ruscelli curatori del poema ariostesco*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del 'Furioso'*, a cura di M. ROSSI e D. CARACCILO, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 75-86.

⁴ TELVE, *Ruscelli e Dolce curatori editoriali dell'Orlando Furioso*, p. 240.

critica ariostesca»⁵. Tale ruolo si concretizza innanzi tutto nella pubblicazione, a soli tre anni di distanza dall'uscita della versione definitiva del poema, dell'*Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto*, posta in appendice alla prima delle molte edizioni del *Furioso* curate da Dolce (Venezia, Bindoni e Pasini, 1535)⁶: l'intento del breve saggio, come esplicitato dallo stesso Dolce, è «espurgar l'Ariosto dai biasimi degli ignoranti»⁷ e difenderlo dalle accuse di mancata osservanza delle regole linguistiche del toscano. Tra le diverse critiche che vengono mosse al poeta, decostruite da Dolce punto per punto nella trattazione, molte sono infatti relative alla veste linguistica del poema e in particolare alle scelte lessicali dell'Ariosto, accusato di aver impiegato anche voci popolari, regionali o comunque prive dell'avallo petrarchesco⁸. A tali critiche egli replica sottolineando come «in simili leggerezze non si ricerca la bontà d'alcun Poema»⁹ e come sia in realtà lecito per un poeta ricorrere anche a parole nuove e mai usate da altri autori, se necessarie a esprimere un concetto determinato; inoltre, prosegue il critico, se l'Ariosto è da condannare per l'impiego di voci non toscane, allora sarebbe meritevole di riprensione anche lo stesso Petrarca, che nelle sue poesie sarebbe ricorso anche ad «alcuni vocaboli e Provenzali, e Spagnuoli, e Ciciliani, e di altra città e castello»¹⁰. Di conseguenza, secondo Dolce

⁵ G. FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Ed., 2008, p. 133.

⁶ L. ARIOSTO, *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto con la giunta, novissimamente stampato e corretto. Con una Apologia di m. Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'Autore [...]*, Venezia, Pasini & Bindoni, 1535. Su tale edizione cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 202-03, e SBERLATI, *Il genere e la disputa*, pp. 31-36, che inoltre riproduce quasi integralmente il testo dell'*Apologia*.

⁷ L. DOLCE, *Apologia di M. Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgar poesia*, in *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto con la giunta, novissimamente stampato e corretto*, c. Ilii^v (da qui in avanti, solo *Apologia*). Si segnala che qui e nelle successive citazioni i testi sono trascritti secondo criteri conservativi, con minimi interventi di adeguamento alla grafia e all'interpunzione odierna.

⁸ Le critiche alla lingua del poema, che si affiancano a quelle relative all'inadeguatezza del titolo, all'asprezza del verso e al minor pregio dei canti aggiunti nella terza edizione, vengono così riassunte da Dolce: «Altri discorrendo per tutta l'opera dicono lui non haver ben intesa, né osservata la buona e regolata Lingua Volgare, concio sia cosa che egli pecca in molti vocaboli, anzi nella maggior parte; dei quali alcuni sono Lombardi, e non pochi contrari alle leggi da gli antichi Toschani osservate» (*Apologia*, c. Ilii^r). Per quanto riguarda più nello specifico il lessico ariostesco, viene citato il caso della parola *matto*, criticata da molti «per esser ella popolare, et non usata dal Petrarca» (*ibidem*), sebbene essa sia già attestata nella *Commedia*.

⁹ Ivi, c. Ilii^r.

¹⁰ Ivi, c. Ilii^v.

Non è [...] da meravigliarsi se l'Ariosto appresso a questo usasse alcuni vocaboli lombardi, i quali sono nondimeno di qualità, che si veggiono accomodati al suo concetto, e non ritengono nel verso del rozzo o del villano, come essi dicono, ma più tosto del colto e del gentile, avendo cioè fatto temperatamente e con qualche rispetto¹¹.

L'edizione è chiusa da una breve *Dichiaratione di alcuni vocaboli e luoghi difficili dell'opera*, che costituisce un primo abbozzo di glossario ariostesco, in cui le voci sono però esposte senza alcun ordine apparente (né alfabetico, né di comparsa nel poema) e si caratterizzano per un'illustrazione estremamente sintetica del loro significato¹²; la sezione è comunque significativa in quanto testimonianza di un interesse per il poema esteso fin da subito anche all'area lessicale, in maniera del tutto simile al trattamento riservato ai grandi classici del volgare (Dante, Petrarca, Boccaccio), le cui edizioni sono spesso accompagnate da glosse e liste lessicali, per agevolare la comprensione dei testi e insieme offrire un efficace strumento per l'apprendimento del volgare¹³.

La riflessione linguistica, e in particolare il lavoro di spoglio lessicale condotti da Dolce sul testo del poema, proseguono negli anni successivi, che vedono lo studioso impegnato a curare diverse edizioni del *Furioso*: la prima in ordine di tempo (oltre che di importanza) è quella del 1542, uscita presso la tipografia del veneziano Gabriele Giolito¹⁴. Si tratta, come noto, di una delle edizioni di maggiore successo del tempo, ristampata con notevole frequenza nel corso dei successivi vent'anni, corredata da pregiate illustrazioni

¹¹ *Ibidem*.

¹² L'inserzione della *Dichiaratione*, posta in coda all'*Apologia* e di lunghezza estremamente ridotta (una carta e mezza), viene così giustificata dal suo autore: «[...] ho voluto aggiungere la dichiarazione d'alcuni vocaboli, che nel volume si trovano, alquanto oscuri per non esser accettati dall'uso comune, se non di rado, e dilucidar anchora la sententia di alcune comparationi [...] non per altro che per servir al comodo del lettore non molto esercitato nella lingua e di quelli che non hanno cognitione delle latine lettere» (*Apologia*, c. IIiiiiv). L'illustrazione del significato del vocabolo glossato si accompagna di norma anche all'indicazione del suo eventuale impiego nelle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio.

¹³ Nella *Dichiaratione* vengono commentate parole come *strilla* («invece di strida, non è appresso alcuno Autore, ma diasi alla licentia del Poeta»); *uopo* («si come a me ne pare è da scriversi senza aspiratione, e si veniva da opus latino, che tanto è a dire, quanto è di bisogno»); *vallea* («quanto valle dinota. Dante»); *scevrà* («separata, il Petrarca in questa sestina [...]»); ecc.

¹⁴ L. ARIOSTO, *Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del s. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene [...]*, Venezia, Giolito, 1542.

e da numerosi paratesti¹⁵: tra questi, particolarmente degna di nota risulta l'*Espositione di tutti i vocaboli et luoghi difficili* firmata dallo stesso Dolce, che rappresenta di fatto il risultato dell'ampliamento e del perfezionamento della sopracitata *Dichiaratione*. La sezione è costituita da un nutrito numero di glosse esplicative (anche in questo caso di estensione contenuta) dei termini più difficili o arcaici e dei nomi di luoghi e di regioni remote, insieme ad alcune delucidazioni sulle allusioni mitologiche del poema, questa volta disposte secondo l'ordine di apparizione nell'opera. Per quanto manchino dei rilievi di natura più strettamente grammaticale, il contributo merita di essere menzionato per la presenza di alcune note ortografiche e di qualche interessante osservazione sull'uso linguistico coevo, ma soprattutto perché costituisce il primo dei tanti lavori sul *Furioso* dedicati alla presentazione di riscontri testuali e a spiegazioni di tipo lessicale e retorico¹⁶. Ne riportiamo di seguito alcuni esempi:

CROSCE.) verbo formato dall'effetto: cioè dallo strepito, che fa dove percuote la tempesta.

ZOLLE.) Latinamente glebe, i nostri contadini dicono Zope.

¹⁵ Cfr. JAVITCH, *Ariosto classico*, pp. 52-60, che sottolinea come la vera novità dell'edizione, ristampata non meno di 27 volte tra il 1542 e il 1560, non è rappresentata soltanto dalla presenza di illustrazioni e paratesti, ma soprattutto dalla volontà di dimostrare attraverso tali strumenti l'utilità morale e la perfezione del poema, paragonabile a quella dei grandi poemi epici classici; e SBERLATI, *Il genere e la disputa*, p. 35. Sul lungo sodalizio tra Dolce e l'editore veneziano Giolito, cfr. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, pp. 221-24 e 232-35.

¹⁶ Il contributo cinquecentesco più interessante dal punto di vista dell'indagine lessicale sul poema è però forse rappresentato dalla *Spositione sopra l'Orlando Furioso* di Simone Fòrnari, preceduta da una *Vita di M. Lodovico Ariosto* e da un'*Apologia brieve sopra tutto l'Orlando Furioso* (su cui cfr. G. BARBUTO, *Il primo commento all'Orlando Furioso e l'edificazione del modello ariostesco*, in «Annali della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Napoli», XXVI, 1983-84, pp. 195-227; F. MOSINO, *Le note linguistiche di Simone Fournari all'Orlando Furioso (1549)*, in «Rivista storica calabrese», XV, 1994, pp. 249-80; e SBERLATI, *Il genere e la disputa*, pp. 57-68). Il primo dei due volumi della *Spositione*, pubblicato a Firenze nel 1549, offre infatti un primo ampio e dettagliato commento al poema, condotto canto per canto, che contiene anche alcune interessanti note linguistiche sul lessico impiegato dall'Ariosto, spesso con una ricostruzione approfondita dell'etimo delle parole segnalate, e alcuni rilievi puntuali di morfologia e sintassi: si leggano per esempio le glosse relative a *corrò* («in vece di coglierò, et è diminuito, [...] et si dice pronunciando con l'accento grave ne l'ultima sillaba»); *tornando i Saracin giù ne le fosse* («Tornare qui tiene significatione attiva, et denota ributtare et sospingere»); *inteso* («Son molti verbi nella volgar lingua, che di sè formano doppio preterito, come inteso et intento: visto veduto; perso e perduto: et altri»); *qual la si fosse, haver di nuovo presa* («in questo verso la particella La è posta in luogo di Ella, et non è articolo o avverbio, che dinoti luogo, anzi è pronome»).

RATIFICARO.) confermaro: et è verbo giudiciale e molto frequente nelle corti.

PORTAR, COME SI DICE, A SAMO VASI, NOTTOLE A ATHENE, E CROCODILI A EGITTO.) Proverbio antico usato da Greci, e attribuito a coloro che vogliono insegnare una cosa a chi la sa. [...] Ma l'Ariosto per fuggir nello stile Heroico la bassezza di questa voce [civette], volle più tosto dir Nottole, come sta nel Greco. Sì come disse anchora profumati lini in vece di lenzuola, ponendo la materia per la forma; e parimenti usò sacre squille in luogo di campane, e sì fatti¹⁷.

La prova più evidente di come la lettura dolciana del *Furioso* sia condotta secondo un'ottica linguistica, con l'intento di verificare e dimostrare la conformità della scrittura ariostesca alla norma grammaticale bembesca (in via di consolidamento in quello stesso giro d'anni), è però rappresentata soprattutto dal fatto che il lavoro filologico condotto da Dolce sul testo del poema, insieme alla riflessione linguistica sulle varianti delle tre edizioni, funga da base preliminare per la formulazione delle regole grammaticali successivamente esposte nelle sue *Osservazioni nella volgar lingua*: nella fortunatissima grammatica dolciana, pubblicata nel 1550 da Gabriele Giolito, e poi più volte riedita fino al 1562 (per un totale di ben otto edizioni)¹⁸, il poema ariostesco viene infatti proposto come modello normativo-grammaticale, come un testo esemplare del corretto uso toscano, citato accanto ai maggiori testi letterari trecenteschi nell'esemplificazione dei fenomeni analizzati. La scelta dolciana di allargare il canone degli autori anche ad alcuni moderni, tra cui appunto l'Ariosto, è d'altra parte programmaticamente esplicitata nella sezione introduttiva della grammatica (intitolata *Se la Volgar lingua si dee chiamare Italiana, o Thoscana*), in cui il poeta viene citato tra i «bellissimi ingegni» che hanno contribuito a dare lustro al volgare pur non essendo toscani¹⁹, e poco oltre, nella stessa sezione, è addirittura paragonato al «divino

¹⁷ Rispettivamente in *Espositione*, cc. iir, iiiir, *ibidem* e iiiiv.

¹⁸ Sulla storia editoriale della grammatica, cfr. l'accurata ricostruzione offerta da Paola Guidotti nelle pagine introduttive alla sua edizione delle *Osservazioni* (L. DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. Guidotti, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004), che si basa sul testo dell'ottava e ultima edizione, riportando in apparato le varianti della prima versione dell'opera. Sulla grammatica dolciana si vedano anche D. PASTINA, *La Grammatica di Lodovico Dolce*, in *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a cura di P. CHERCHI, Ravenna, Longo, 1998, pp. 63-73; e S. TELVE, *Modelli grammaticali e revisioni linguistiche ed editoriali delle 'Osservazioni nella volgar lingua' di Lodovico Dolce*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. MARINI e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2016, I, pp. 395-463.

¹⁹ «Né s'insuperbiscano sì fattamente i Fiorentini, che come alcuni di loro poco modestamente hanno detto, istimino, che niun altro possa scriver bene in questa lor lingua, che non sia nato

Virgilio e a Omero», che come lui ricevettero critiche per le loro opere, «per invidia, o per ignoranza»²⁰. Nel primo libro, dedicato all'esposizione della grammatica propriamente detta (con la presentazione delle diverse parti del discorso e delle loro regole di impiego e declinazione)²¹, le correzioni introdotte da Ariosto nel *Furioso* del '32 vengono così citate a convalidare, per esempio, le norme che prescrivono il plurale *mani* (in luogo di *mane*, usato invece nella prima edizione del poema), o la desinenza in *-a* per la prima persona dell'imperfetto indicativo, o ancora la necessità di ricorrere alla variante articolata della preposizione all'interno di sintagmi preceduti dall'articolo:

Ben è fine regolato Thoscano la *mano*, che alcuni poco aveduti dissero *mane*, e *mana*. La qual voce nel numero del più ha *mani*, come l'usò sempre il Petrarca, et il Boccaccio. È vero, che l'Ariosto nella prima edition del suo Furioso inciampò in usar *mane* nel numero del più in vece di *mani*, dicendo. *A le ricchezze d'Asia pon le MANE*. Ma di poi si corresse in questa guisa. *Hai le ricchezze d'Asia non lontane*. (*Osservazioni*, p. 274)

Tutti gli IMPERFETTI del DIMOSTRATIVO finiscono in *va*; e formansi dalla terza persona di esso dimostrativo [...] quantunque alcuni moderni usino la *o*; come *amavo*, *leggevo*; e massimamente i Sanesi. Usollo anche lo Ariosto nella prima editione del Furioso: ma da poi s'accostò al costume più regolato e migliore. (Ivi, pp. 312-13)

[...] quando al retto si dà l'articolo, necessariamente a tutti gli obliqui si debba darlo: e, quando al detto ei non si dà, non si dia somigliantemente

Fiorentino. Perciòché [...] la nostra età ha contenuto e contiene di molti esempi in contrario. Che oltre alle altre città di Thoscana, molte delle nostre ci hanno dato *poeti e scrittori nobilissimi*: come Napoli il Sannazaro, Modena il Molza, *Ferrara l'Ariosto*, Castiglione il Conte Baldassarre, e Vinegia mia patria il Bembo: nella quale fioriscono tuttavia di *bellissimi ingegni*, che in essa lingua, spesso scrivendo, producono frutti degni d'immortalità; sì come il Cappello, M. Domenico Veniero, M. Bernardo Zane, e M. Girolamo Molino» (DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, pp. 250-51, corsivi miei). Da qui in avanti si farà riferimento all'opera semplicemente come *Osservazioni*.

²⁰ *Osservazioni*, p. 257. L'Ariosto è d'altra parte qualificato come *divino* anche negli *exempla ficta* allegati nel primo libro per illustrare le regole di concordanza dell'aggettivo («L'AGGETTIVO conviene col sostantivo nel genere e nel numero: come *bella donna*, *honeste giovani*, *dotto Bembo*, *colto Sannazaro*, *divino Ariosto*»: ivi, p. 366; l'accostamento dell'aggettivo al nome del poeta è frutto tuttavia di una successiva correzione, che sostituisce il nome di Aretino presente nella prima edizione).

²¹ Sulla struttura dell'opera, si rimanda a P. GUIDOTTI, *Struttura e norma della grammatica*, in DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, pp. 62-83. Il primo libro è dedicato, come si è detto, alle *Regole della Volgar grammatica*, il secondo all'ortografia, il terzo all'uso di accenti e altri segni di punteggiatura, il quarto a questioni di ordine metrico.

a gli obliqui. Però si legge nel Boccaccio *le imagini DELLA cera*; et *imagini DI cera*: ALL' *hora DEL mangiare*; et *a hora DI mangiare*. Onde prudentemente levò l'Ariosto quel primo verso della sua opera, *DI donne, e cavalier gli antichi amori* e pose in quella vece *LE donne, I cavalier; L'arme, e GLI amori* non solo per volgere il primo nel terzo obliquo, imitando Virgilio, et alludendo a quel di Dante, *LE donne, I cavallier, gli affanni, e GLI agi* ma per serbar questa regola, alla qual prima non aveva havuto pensiero. (Ivi, pp. 289-90)

L'opera ariostesca è assunta a modello esemplare di correttezza linguistica anche nel secondo libro, riservato all'approfondimento delle norme ortografiche: qui l'autore del *Furioso* viene chiamato in causa per il ricorso preferenziale alle varianti analitiche delle preposizioni articolate (che secondo Dolce sarebbero più proprie del verso); per il mancato raddoppiamento consonantico dinanzi alle consonanti liquide *l* e *r*, e per essere stato il primo a distinguere tra *mezzo* sostantivo (con raddoppiamento consonantico) e *mezo* aggettivo nel significato di 'maturo':

In questi articoli *della, alla*, e negli altri obliqui, è costume osservato da buoni scrittori di doppiar la *l* nella prosa, scrivendo le due sillabe insieme [...]. Nel verso poi gl'istessi articoli per semplice *le* separati si scrivono. E questo si comprende in que' versi di Dante. *Questo è divino spirito, che NE LA / Via d'andar su ne indrizza senza prego, / E col suo lume se medesimo ceta.* [...] Leggesi anco nell'Ariosto *Tre dì e tre notti andiamo errando NE LE minacciose onde.* (*Osservazioni*, pp. 406-07)

Egli è vero, che dove si truova una di queste due liquide *l*, et *r*, perché la voce rimanga intera, necessariamente vi convengono tre consonanti [...]. Oltre a ciò in alcune altre voci non la necessità, ma l'uso della pronuncia Thoscana le vi mette: come in *labbro, fabbro, febbre, libbro, ebbro, ebbrio*. Onde veggiamo, che né il Petrarca, né l'Ariosto, né il Bembo, hanno usato questo raddoppiamento: levandone via *afflitto* e *soffro*, che non si possono scrivere altrimenti. (Ivi, p. 395)

La *z* si raddoppia sempre, quando inanzi a lei altra consonante non è posta: come *bellezza, dolcezza, gentilezza, giovinezza, ricchezza, avazzo, ragazzo, palazzo*, e sì fatti [...]. Uscirà dalla regola *mezo*, quando non è posto per maturo: quantunque il Petrarca astretto dalla rima vel raddoppiasse in quel sonetto. *S'al principio risponde il fine, e'l MEZZO* il che ha seguito poi sempre il Bembo, et molti altri dopo lui sì nelle prose, come nel verso. Ma il primo, che vi levasse l'una *z*, fu l'Ariosto; il quale giudicò che ella non convenisse, dove la pronuntia non la doppiava; e doppiandola, ciò faceva senza ragione. (Ivi, p. 420)

Anche nei casi in cui l'uso di Ariosto pare discostarsi dalla norma grammaticale coeva, la sincera ammirazione per il suo poema, insieme alla ferma convinzione della piena legittimità delle sue scelte linguistiche, spinge Dolce a giustificarne anche presunti errori e deviazioni, che vengono di norma imputati a semplice dimenticanza in fase di revisione (come nel primo degli esempi riportati sotto, relativo a una delle rare occorrenze nel *Furioso* di impiego dell'articolo *il* dinanzi a *s* implicata); a esigenze di rima (come nel secondo esempio, in cui si commenta il ricorso alla desinenza *-i* in luogo di *-e* per la terza persona singolare del congiuntivo imperfetto); o più genericamente a licenza poetica (riconosciuta per esempio nei casi di omissione del verbo, che secondo il grammatico conferirebbe maggiore vaghezza al verso):

Si dà [*lo*] ancora alle voci, che incominciano da due consonanti, delle quali sia la primiera *s*; come *LO sdegno, LO stile*. [...] L'Ariosto havendo nel suo poema acconci così fatti errori, non se n'ave in questo verso. *Che de le lucid'onde AL specchio siede*. Che dovevasi dire *a lo specchio*, e parimente in quell'altro, *Che 'l sciocco volgo non gli vuol dar fede*. Ma antepoendosi *volgo*, l'errore è levato²². (*Osservazioni*, pp. 277-79)

La terza persona dell'una e dell'altra maniera fornisce in *e*. Così *amasse egli*, così *leggesse egli*. Uscì una volta il Petrarca di questa regola in quel verso. *Rispose: e 'n vista parve s'ACCENDESSI*. [...] Di qui si potrebbe prendere argomento, che al poeta sia concesso il potere alcuna volta nel fin de' versi servirsi in ciò di quel termino, che più a proposito gli torna: come ha fatto spesso l'Ariosto²³. (*Ivi*, pp. 311-12)

È vizio ancora il tacere alcuna cosa, onde il nostro ragionare rimanga imperfetto, come in quella stanza dell'Ariosto, *Non molto va Rinaldo, che si vede / Saltar inanzi il suo destrier feroce. / Ferma Baiardo mio, deh ferma il piede: / Che l'esser senza te troppo mi noce* dove manca il verbo *disse*. Ma ciò anco non si fa senza vaghezza, come: *Et ella, tu medesimo ti rispondi e*, come nella detta stanza: dove il giudizioso poeta, per dimostrar la fretta

²² Gli stessi versi erano stati già commentati da Dolce nell'edizione Giolito del 1542, in cui sono qualificati come «falli di poco momento», da «attribuire alla licenza de' Poeti; della quale tuttavia l'Ariosto volle servirsi poche volte»; per questa ragione il grammatico dichiara di non aver «voluto prendere audacia (come alcuni hanno fatto) di alterar voce alcuna». Diverso, come vedremo, sarà il comportamento di Ruscelli, che nella sua edizione del *Furioso* interverrà a correggere molti versi, tra cui anche quelli qui citati.

²³ La possibilità di ricorrere eccezionalmente alla desinenza *-i* per l'imperfetto congiuntivo di terza persona è affrontata anche nelle *Annotazioni* al primo canto dell'edizione Valvassori del 1566, in cui il verso *De gl'infedeli più copia uccidessi* viene così commentato: «Persona seconda per la terza: se la necessità della rima non l'havesse astretto, avria per regola detto *uccidesse*».

e il desiderio, che haveva Rinaldo di aggiungere il suo cavallo, levò prudentemente il verbo²⁴. (Ivi, pp. 378-79)

Ultimata l'impresa grammaticale, in cui vengono fissati i criteri per «scrivere regolatamente», il veneziano si volge quindi alla stesura di un'altra opera che arrechi giovamento ai «giovani studiosi della regolata e polita Lingua» attraverso l'illustrazione delle «forme e i modi eleganti di scrivere, usati [...] dal Petrarca e da Boccaccio, e da qualche moderno» (tra cui appunto l'Ariosto), fornendo così gli strumenti per imparare a «scrivere ornatamente», «perché non basta osserrar le voci che si trovano ne' buoni scrittori, ma bisogna saper disporle con quelle vie e maniere, che da essi furono usate»²⁵: si tratta dei *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua*, un'opera pubblicata a Venezia nel 1564 dalla tipografia dei fratelli Sessa, in cui Dolce, oltre a occuparsi degli aspetti più propriamente stilistico-retorici della scrittura volgare, espone i risultati del lavoro linguistico-filologico condotto sul testo del poema per circa un trentennio. Dopo aver brevemente passato in rassegna alcune ottave del *Furioso*, ritenute vere e proprie «gemme» per il loro valore letterario e stilistico²⁶, nella seconda e più articolata sezione del saggio (il *Discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*), viene offerta una disamina dettagliata di tutti i passi mutati o riscritti dall'autore nel corso della revisione del poema, col fine di illustrarne il processo di progressivo affinamento linguistico e quindi dimostrarne il sostanziale allineamento alla norma grammaticale coeva²⁷. Soffermandoci solo sui punti salienti dell'ana-

²⁴ L'osservazione viene ripresa, con parole quasi analoghe (e con il ricorso alla stessa citazione petrarchesca), anche nelle *Annotazioni* dell'edizione Valvassori, in cui, a commento del verso ariostesco, si legge: «È vitio quando nel ragionamento si tace alcuna cosa, onde resti imperfetto, come è qui, dove manca il verbo *disse*: ma ne' poeti si fa questo assai volte con molta vaghezza, sì come in quello del Petrarca *Et ella, Tu medesimo ti rispondi*».

²⁵ L. DOLCE, *Ai lettori*, in *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua. Con un discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*. Di m. Lodovico Dolce, Venezia, G.B. e M. Sessa, 1564. Da qui in avanti si farà riferimento all'opera con il titolo abbreviato (*Modi affigurati*).

²⁶ Le ottave riportate non vengono tuttavia commentate a fondo dal critico, che si limita per lo più a qualificarle come «belle», «bellissime» o con altri giudizi estremamente generici.

²⁷ L'analisi variantistica proposta, giustificata sia in apertura sia in chiusura di lavoro in nome della sua utilità per gli «studiosi della polita e regolata lingua volgare» (*Modi affigurati*, c. 373v), si pone in ideale continuità con quello del «dottissimo Pigna» (come lo definisce Dolce), che qualche anno prima aveva raccolto e commentato una centuria di varianti, con considerazioni che erano però decisamente meno tecniche e per lo più prive dell'esposizione della regola grammaticale soggiacente alla correzione citata. Sul commento dolciano alle correzioni linguistiche del *Furioso*, cfr. SBERLATI, *Il genere e la disputa*, pp. 43-53 e A. AFRIBO, *Grammatica vs poesia nel Cinquecento*, in «Lingua e stile», XXXVIII, 2003, pp. 87-100.

lisi di Dolce, possiamo innanzi tutto notare come dal punto di vista fonomorfologico venga approvata la correzione di articoli e di preposizioni non conformi al toscano letterario e alle norme bembesche, che non ammettevano l'impiego del determinativo *il* davanti a *s* implicata o l'incontro di consonante nasale e liquida nei gruppi di preposizioni articolate. Per esempio:

[...] da buoni scrittori non si diceva *in la*, ma *ne la*, e così *ne lo*, *ne le*, e *ne li*, lo mutò, come sta. Come anco di sopra mutò quest'altro. *Giù tra Pannoni, e in le fodine Hibere*. Che disse poi *e ne le mine Hibere*: e in diversi altri luoghi fece al medesimo mutamento. (*Modi affigurati*, c. 288r)

E perché non si poteva regolarmente dire *il scudo*, ma doveva stare *lo scudo*, mutò in questo modo. (Ivi, c. 294v)

Non si poteva dire similmente qui *il stato*, ma perché dovevasi dire *lo stato* egli mutò questi due versi come essi ora si leggono. (Ivi, c. 300v)

In ambito avverbiale si plaude inoltre alla sostituzione con *tosto* di *presto*, in quanto voce non usata «da' buoni scrittori»²⁸, che secondo le prescrizioni del Bembo poteva presentare solamente valore aggettivale; di *drieto* e *adrieto*, «che non si può dire»²⁹, con le regolari varianti toscane *dietro* e *adietro*; e viene approvata l'eliminazione del plurale *mane*, «essendo voce antica toscana e in bocca del volgo»³⁰. Nel settore della morfologia verbale, si elogiano invece l'eliminazione del presente indicativo *dispono*, talora impiegato dall'Ariosto nelle prime edizioni del poema in luogo di *dispongo* e ritenuto «contro la regola»³¹, e la correzione di perfetti di tipo debole quali *perse* e *trarro* con le rispettive forme forti³². Sul piano lessicale viene infine apprezzata l'eliminazione dei latinismi più accusati (come *ulterior*, *sortilega*, *dolato*)³³, così come la sostituzione di voci e locuzioni eccessivamente marcate in direzione popolare, come l'aggettivo *scrignuti*, che «non era molto bella voce»³⁴, o l'e-

²⁸ *Modi affigurati*, c. 303r.

²⁹ Ivi, c. 300v.

³⁰ Ivi, c. 332r.

³¹ Ivi, c. 319v.

³² «Leggevasi similmente *perché vi perse la sua donna poi*. Il qual termino per sé non era regolarmente detto per il preterito di *perdo*, perciocchè esso fa *perdetto*. Onde mutando lo pose in quello scambio, *Che vi fu tolta*» (ivi, c. 294r-v); «Havea qui posto *trarro* per *trassero*, ma per dire il vero duramente, e con troppa licenza: però levandonel via, concio il verso in questo modo: *Che lo fecer morir giovane in Francia*» (ivi, c. 343v).

³³ Ivi, cc. 308v, 329v, 334v.

³⁴ Ivi, c. 305v.

spresione *trovarsi più cotto che crudo*, che secondo Dolce aveva «troppo del famigliare e del mottegevole»³⁵.

Quella che nella pratica dolciana era una semplice tendenza, ossia la corrispondenza tra le osservazioni linguistiche al poema e la definizione della norma grammaticale, diviene invece una prassi sistematica nella produzione di Girolamo Ruscelli, curatore di quella che è forse l'edizione del *Furioso* più nota e fortunata del secolo, stampata dal veneziano Vincenzo Valgrisi nel 1556 e poi più volte riedita nel corso degli anni, con l'aggiunta di ulteriori apparati³⁶. Con la sua edizione, attenta alla dimensione linguistica del poema, il grammatico viterbese dichiara infatti di voler «risvegliar i begli ingegni e raffinare i giudicii de gli studiosi, onde si tengano per se stessi solleciti, et essercitati nello scrivere perfettamente», e di avere quindi formulato osservazioni e annotazioni di natura prevalentemente grammaticale, che permettano di chiarire e commentare le «regole della lingua»³⁷. Le annotazioni poste al termine di ciascun canto divengono quindi spesso pretesto per l'esposizione di una norma (di cui Ariosto si dimostra quasi sempre rispettoso), e contengono in genere anche un esplicito rimando alla sua opera grammaticale, i *Commentarii della lingua italiana*; questi ultimi, a loro volta (editi postumi nel 1581, ma composti tra il 1555 e il 1570, negli anni di lavoro sul *Furioso*)³⁸, fanno frequentemente riferimento all'edizione

³⁵ Ivi, c. 298r. Quando motivato da ragioni stilistico-espressive, viene tuttavia ammesso il ricorso anche a forme e movenze più colloquiali, come in: «Poteva l'Ariosto invece di *cansa* dire *ischifa*, ma ebbe l'occhio, come spesso abbiamo detto, alla proprietà, per esser questa voce più propria in simile effetti» (ivi, c. 292r); «Usò l'Ariosto *angoscia* per 'affanno', togliendo questa voce dalla bocca del volgo e degna facendola del poema eroico» (ivi, c. 282v).

³⁶ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto tutto ricorretto et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte le annotationi, gli avvertimenti et le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore descritta dal Signor Giovanbattista Pigna, gli scontri dei luoghi mutati dall'autore doppo la sua prima impressione, la dichiarazione di tutte le favole, il vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili et necessarie*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556. Sull'«ambiziosissimo *Furioso*», come l'edizione è stata definita da TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, pp. 269-97, cfr. JAVITCH, *Ariosto classico*, pp. 64-71; C. ACUCELLA, «Le perfezioni di un autor profano». Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del *Furioso*, in *Le sorti d'Orlando*, pp. 55-71 e F. PIGNATTI, «Confesso d'aver letto et considerato questo poema almeno 113 volte». Ruscelli filologo ariostesco, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia di corte alla tipografia*, pp. 283-330.

³⁷ G. RUSCELLI, *Ai lettori*, in ARIOSTO, *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto tutto ricorretto*, c. 7r.

³⁸ ID., *De' commentarii della lingua italiana*, a cura di C. Gizzi, 2 voll., Manziana, Vecchiarelli, 2016 (di qui in avanti, solo *Commentarii*). Per una panoramica generale sulla storia editoriale dell'opera e sulla sua struttura complessiva, cfr. anche C. GIZZI, *Per l'edizione dei 'Commentarii della lingua italiana' di Girolamo Ruscelli*, in «Studi di grammatica italiana», XXIV, 2005, pp. 43-77. Per un suo inquadramento nell'ambito della coeva produzione grammaticale, cfr. invece

Valgrisi e al poema di Ariosto, proposto come modello del corretto uso poetico toscano accanto ai grandi scrittori trecenteschi³⁹. Come già Dolce nelle sue *Osservazioni*, Ruscelli sceglie infatti di allargare il canone degli autori anche ad alcuni contemporanei, tra cui Iacopo Sannazaro, Francesco Maria Molza, Vittoria Colonna e appunto Ariosto, esaltato come il primo scrittore in lingua italiana, che nell'opera vanta un numero di citazioni addirittura superiore a quelle di Dante⁴⁰.

Tralasciando i numerosi paratesti, di varia natura e provenienza, inclusi nell'edizione Valgrisi, vorrei quindi passarne brevemente in rassegna le annotazioni linguistiche poste da Ruscelli in coda ai canti e al termine del poema⁴¹, per dimostrare appunto la sostanziale corrispondenza tra i fenomeni commentati in tale edizione e l'esemplificazione portata a supporto delle norme grammaticali più distesamente esposte nei *Commentarii*. Uno degli esempi più eclatanti di tale corrispondenza è rappresentato dall'invito alla selezione accorta e prudente di forme aggettivali sinonimiche (di cui andrebbe evitato l'impiego in serie), contenuto nel settimo libro dei *Commentarii*, che si ritrova con parole pressoché identiche anche nelle note al V canto:

Mettonsi molte volte più voci così insieme non per sinonime, né per vaghezza, ma per importante espressione della sentenza [...] sì come in quel verso del *Furioso* nel quinto canto che noi nelle nostre annotazioni sopra quello stesso autore habbiamo esposto, et qui non sarà fuor di proposito il replicarlo [...]. Nella qual sentenza le tre voci *Ingrato*, *Perfido* e *Crudele*, non istanno come sinonime per variar con vaghezza o con espressione di quello stesso che con la prima voce s'è accennato, ma per importantissima espressione della sentenza et dell'intentione di colei che la dice, percióche *Ingrato*, ha rispetto all'obbligo che colui le havea, al quale così malamente rendeva premio; *Perfido* lo dice per promesse e

C. SCAVUZZO, *Girolamo Ruscelli e la norma grammaticale nel Cinquecento*, in «Studi Linguistici Italiani», XXII, 1996, pp. 3-31.

³⁹ D'altra parte, già nella lettera dedicatoria della sua edizione del *Furioso*, indirizzata ad Alfonso d'Este, il poema viene presentato come un testo «che habbia da essere essemplio, et guida à tutti gli studiosi, et amatori di questa bellissima lingua nostra» (ARIOSTO, *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto tutto ricorretto*, c. 3r). Curandone un'edizione, Ruscelli rivendica quindi «d'haver fatta cosa gratissima, et utilissimi a gli studiosi» e di aver contribuito «a farli attenti, et avvertiti a scriver giudiciosamente» (*ibidem*).

⁴⁰ Ruscelli condivide infatti il giudizio limitativo espresso da Bembo sull'autore della *Commedia* e pur includendolo tra i «buoni autori», sul cui uso linguistico viene fondata la norma grammaticale, gli preferisce un autore contemporaneo come Ariosto, di cui vengono allegate circa 40 citazioni testuali, tutte tratte dal suo «miracoloso poema» (RUSCELLI, *Commentarii*, p. 288).

⁴¹ Si tratta della sezione intitolata *Annotazioni, et avvertimenti di Girolamo Ruscelli sopra i luoghi difficili e importanti del Furioso* (di qui in avanti solo *Annotazioni*).

giuramenti che egli l'havea fatte; et *Crudele* per haver colui mandato a ucciderla una semplicissima giovane, dalla quale egli sapeva esser' amato a par di se stessa. (*Commentarii*, pp. 794-96)

Che questo ingrato, perfido e crudele: Questi tre aggiunti, non sono qui posti come sinonimi per essageratione; ma *ingrato* chiama Polinesso per rispetto de' meriti di lei, e l'obbligo che egli havea seco. Perfido, perché operava contra la fede datale. *Crudele*, perché incrudeliva così fieramente in voler far'uccidere una giovane che tanto l'amava. Il che fia ricordato, per ricordar a chi giudiciosamente procura di scrivere, che non si contenti di moltiplicar le voci per empire o versi o le clausule, senza veder a che fine. Et principalmente ne gli epiteti, ò aggiunti si conosce molto il giudizio d'uno scrittore. Di che s'ha a pieno ne' miei *Commentarii* al capitolo particolare degli Epiteti. (*Orlando Furioso* 1556, p. 49)

Allo stesso modo, osservazioni sostanzialmente analoghe vengono formulate nelle due opere in merito all'uso ariostesco della forma *lui* al caso dativo con omissione della preposizione (secondo modalità attestate già in Dante):

Ora avvertano due cose: l'una, che Dante usa molto spesso *Lui* così solo invece di *A lui*: *mostrato ho lui tutta la gente ria* il che non fece mai il Petrarca, né il Boccaccio. Imitollo l'Ariosto et gli fu lecito et vago in così lungo poema et fatto ad imitatione d'Omero coi modi di dire di tutte le lingue d'Italia, come quei fece delle greche – di che ho detto nelle mie annotazioni sopra il *Furioso* stesso che questi giorni è uscito fuori dal Valgriso. (*Commentarii*, p. 274)

Bagnandola di pianto, dicea lui: Questo mettere il pronome LUI nel terzo caso, o Dativo, così senza la propositione, o più tosto Articolo e segno suo, A', è modo de' provenzali, usato da Dante e altri scrittori italiani avanti a lui. Onde questo Autor nostro l'ha usato alcune poche volte anch'esso, dicendo *Lui*, per *A lui*. Il che ha fatto per usare in questo suo poema, ogni forma di dire della lingua nostra, come della Greca fece Omero nel suo. (*Annotations*, c. 7r)

E parole simili vengono scelte anche per commentare la variante trunca *dè* per *deve* o *dee*, che è propria della tradizione poetica, ma secondo Ruscelli andrebbe evitata in posizione di rima, sebbene ne venga poi giustificato l'impiego nel *Furioso* in nome della lunghezza del poema:

Il verso suole anco dir molto spesso *Dè* per *Deve* ò *Dee*, così ancor posto in mezo come nel fine, ben che nel fine non si comporterebbe in sonetto, né in canzone, se non fosse in qualche bizzarria [...] perciòche il verso

fugge di finire in parola d'una sillaba sola. Usonne Dante, non solo per la sua molta licenza che si tolse, ma ancora per la grandezza del suo poema ove si fan lecite et ancora han vaghezza alcune cose che non si comporterebbono in componimento lirico, et principalmente di rima. Et per la stessa libertà o necessità et vaghezza n'usa ancor più d'uno l'Ariosto in quel suo divino poema, et principalmente questa stessa parola *dè* per *deve* o *dee*: [...] *che de' begli occhi, e de la vita haver de'*. (*Commentarii*, pp. 499-500)

Che de' begli occhi, e de la vita haver de': Questo è verso tronco, ove l'accento ha forza per una sillaba, sì come fa ancor molte volte per entro il verso, et parimente nelle prose; di che s'ha a lungo nei miei *Commentarii* nel VII libro al capitolo de' numeri. Et tanto vale qui *dè*, quanto *deve*, che *dee* dice anco quasi sempre la prosa, et alcune volte il verso⁴². (*Orlando Furioso*, p. 11)

Per le stesse ragioni, unite alla necessità della rima, sono ritenute ammissibili in Ariosto alcune apparenti deroghe alla coeva norma grammaticale, come il condizionale *potria* in luogo del *poria* sempre impiegato dal Petrarca⁴³; o le forme del passato remoto di terza plurale in *-oro*, entrambe commentate con parole quasi identiche nelle due opere. A proposito delle forme in *-oro* (e in particolare del verbo *lagrimoro*) Ruscelli scrive:

Dissero pur' i più antichi alcune volte questi tempi in ORO, onde l'usò anco l'Ariosto una volta, ma nel fin del verso per forza della rima: *abbracciandosi insieme lagrimoro*. (*Commentarii*, p. 396)

Abbracciandosi insieme lagrimoro: [...] Dico adunque, che secondo questa sopra detta fermissima regola, noi non parleremo se non fuor di regola, sempre, che faremo penultimare, o antepenultimare in O. questi preteriti della prima maniera, parlOro, lagrimOro, o parlOrono, lagrimOrono, o parlOrno e lagrimOrno, e gli altri [...] con la necessità e qualche privilegio o licenza della rima, come è detto, e principalmente

⁴² La sezione dei *Commentarii* a cui fa riferimento l'edizione non è attestata nella grammatica, che invece affronta il tema nel secondo libro, nel capitolo dedicato alla *Variatione del verbo 'Debbo'*. Altre corrispondenze riscontrabili tra l'opera grammaticale e l'edizione del *Furioso* di Ruscelli (a cui ci limitiamo ad accennare per ragioni di spazio) sono relative all'uso del pronome pleonastico di terza persona (ritenuto un "atticismo") e alla pronuncia con *o* aperta della forma verbale *pon* (frutto della riduzione di *ponno*, a sua volta da *possono*), che permette di distinguerla dall'omografa *pon* (che è invece da *pongo*): entrambe vengono infatti discusse nelle due opere con considerazioni in larga parte analoghe.

⁴³ La questione è discussa nei RUSCELLI, *Commentarii*, p. 428 e in *Orlando Furioso* 1556, c. 11, con reciproci rimandi tra le due opere.

in poema sì grande, l'Ariosto l'usò nella stessa guisa alcune pochissime volte, e non mai se non infin di verso. (*Orlando Furioso* 1556, p. 454)

In altri casi invece le occorrenze che a tutti gli effetti possono considerarsi deviazioni dalla regola vengono imputate a errori commessi dagli altri editori e curatori del testo ariostesco, che il viterbese si premura di correggere di nuovo con osservazioni che trovano puntuale riscontro nella sua opera grammaticale. È il caso, per esempio, dell'impiego dell'articolo *il* dinanzi a *s* implicata:

[...] tenendo ancor per ferma regola et inviolabile che con dette parole che incomincian da *S* con altra consonante non si possa già mai l'articolo in qual si voglia caso troncarsi, ma debbia sempre finire in *O*. Et se nei *Furiosi* stampati fin qui si legge questo verso: *che de le liquide onde al specchio siede* diremo brevemente che sia puro error di stampa et che l'Ariosto scrivesse: *che de le liquid'onde à specchio siede* dicendo *À specchio*, che diciamo *À fronte*, *À paro* et sì fatte, di che noi habbiamo scritto nelle nostre annotazioni del primo canto di tal libro [...]. (*Commentarii*, pp. 215-16)

Che de le liquid'onde al specchio siede: Questo luogo se stesse così, come fin qui l'han fatto leggere tutti gli impressori, non è dubbio, che saria puro, e senza scusa error puerile in grammatica della lingua nostra. La quale per continuatissima osservatione non permette mai che avanti a *s* con altra consonante l'articolo di qual si voglia caso possa finire in *l* ma che sempre si finisca con la sua vocale. [...] Onde saria cosa sconvenevole a dire che l'Ariosto così dotto, et così essercitato non havesse saputa una regola così universale, e così nota ad ogni principiante. (*Orlando Furioso* 1556, pp. 10-11)

Argomentazioni simili vengono infine formulate anche a proposito del participio passato *possuto* in luogo della forma regolare toscana *potuto*:

Tengasi ricordato in questo primo preterito [...] che *Potuto* con *T* ancor nella prima sillaba s'ha da dir sempre, et non mai *Possuto*, come è vizio di molti così nella favella in voce come nella scrittura. (*Commentarii*, pp. 489-90)

Nè gli ha possuto mai toccar la briglia: *Possuto*, hanno fatto dir all'Ariosto quasi tutti gli impressori, o correttori, in questo luogo e in qualcos'altro di questo libro. Ma senza molte parole, è manifestissimo error di lingua, che *potuto* dice sempre ogni buono autore così di verso come di prosa

della lingua nostra. Leggansi i nostri *Commentarii* [...]. (*Orlando Furioso* 1556, p. 21)

La ricerca di osservazioni e annotazioni di carattere linguistico al *Furioso* meriterebbe senz'altro di essere allargata anche alle successive edizioni commentate del poema, col fine di restituire un'immagine più precisa della sua fortuna linguistica nel corso del XVI secolo, nei decenni precedenti al dilagare della polemica tra ariostisti e tassisti, che di fatto sposta la discussione sul poema su un piano differente, più legato al problema dei generi e dei fini della letteratura. Tuttavia, l'ipotesi più plausibile è che con il definitivo consolidarsi della norma grammaticale così come viene codificata dal Bembo vi sia un progressivo scemare dell'interesse dei commentatori ariosteschi per le questioni grammaticali più minute, e una loro deviazione verso aspetti di natura più stilistico-retorica, come di fatto avviene nelle osservazioni del Lavezuola, o nelle *Bellezze del Furioso* di Toscanella, che si appropria del titolo di un'opera che Ruscelli non diede mai alle stampe, mutandone però radicalmente il focus e l'approccio critico.

Le sposizioni di Sertorio Quattromani e di Marco Aurelio Severino alle rime di Giovanni Della Casa

Amelia Juri

1. L'esegesi casiana rappresenta un capitolo fondamentale non solo dell'erudizione e dell'esegesi rinascimentali ma anche della tradizione critica formata attorno alla lirica cinquecentesca, che arriva fino ai commenti di Giuliano Tanturli e Stefano Carrai, passando per le monumentali edizioni sette-ottocentesche di tipo *variorum*¹. Sarebbe fin troppo facile citare la lezione di Tasso sul sonetto *Questa vita mortal* per giustificare il ruolo di Della Casa nei percorsi dell'esegesi cinquecentesca e documentare la fortuna del poeta, benché anche su questo fronte vi sarebbe ancora molto da mettere a fuoco. In questa sede l'attenzione verterà invece su due commenti meno studiati: le *sposizioni* dell'erudito cosentino Sertorio Quattromani e quelle del filosofo e medico, pure cosentino, Marco Aurelio Severino². L'interesse verso la loro opera è determinato da ragioni storiche e storiografiche ma anche dalla convinzione che lo studio di questi documenti permetta di avvicinarsi alla sensibilità dei poeti oltre che a quella del pubblico dell'epoca. Il meto-

¹ Sull'argomento, specie sulle edizioni sette-ottocentesche, cfr. M. RAK, *La fine dei grammatici. Teoria e critica della letteratura nella storia delle idee del tardo Seicento italiano*, Roma, Bulzoni, 1974; A. QUONDAM, *Caloprese, Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), xvi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 801-5; G. GRONDA, *Da Cartesio a Metastasio*, in EAD., *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, 1984, pp. 11-52; R.A. SYSKA-LAMPARSKA, *Letteratura e scienza. Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura*, introduzione di F. LOMONACO, Napoli, Guida, 2005, pp. 207-43; S. PRANDI, *Fortuna secentesca del Casa: Ménage, gli accademici della Crusca e G.B. Casotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIX, 1992, pp. 400-8; M.C. NAPOLI, *La fortuna editoriale di Giovanni Della Casa a Napoli in età moderna*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*. Atti del convegno, Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003, a cura di S. CARRAI, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2007, pp. 109-24.

² Per le loro biografie cfr. almeno le voci del *DBI* con le relative bibliografie: P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Quattromani, Sertorio*, in *DBI*, LXXXV, 2016, pp. 839-41, e O. TRABUCCO, *Severino, Marco Aurelio*, in *DBI*, XCII, 2018, pp. 359-63; nonché E.E. FILICE, *Sertorio Quattromani accademico cosentino*, Cosenza, Tipografia editrice MIT Cosenza, 1974.

do di entrambi gli eruditi è infatti contraddistinto da un taglio filologico-interpretativo e soprattutto retorico-stilistico fondato sull'assimilazione della tradizione retorica classica che aveva costituito la base anche dei *curricula* umanistici dei poeti attivi nella prima metà del Cinquecento. Nel caso di Quattromani i modelli sono Demetrio, Ermogene e Longino, per Severino soprattutto Ermogene, il quale però pare mediato dalle edizioni cinquecentesche e in particolare dalla figura di Giulio Camillo. Per ragioni di spazio nel presente contributo dedicherò maggiore attenzione a Severino, giacché è stato molto meno studiato rispetto a Quattromani. Quest'ultimo, infatti, in particolare per le sue annotazioni ai *Luoghi difficili* delle *Rime* di Bembo, ha goduto dell'attenzione di Pietro Petteruti Pellegrino, il quale nel volume *La negligenza dei poeti* del 2013 ha pure tratteggiato un ritratto del Quattromani commentatore del Casa e nella recente edizione critica delle annotazioni a Bembo ha offerto un'accurata ricostruzione del metodo dell'erudito³. Per quanto riguarda Quattromani, mi soffermerò quindi principalmente su due aspetti importanti, che mi sembrano richiedere un approfondimento rispetto a quanto è già stato messo in luce. Per Severino invece bisogna ricorrere al vecchio benché ancora valido volume di Michele Rak del 1974 *La fine dei grammatici*, nel quale tuttavia vengono esaminati gli aspetti legati alla tradizione medico-filosofica e al concetto della fantasia, lasciando in ombra quelli letterari⁴.

Entrambe le opere esegetiche offrono un punto di vista privilegiato sulla lirica rinascimentale: Quattromani nello specifico fu animato da uno spirito militante oltre che da una notevole padronanza della tradizione letteraria, sì che non evitò i giudizi di valore, anzi, ne espresse molti, spesso sotto forma di paragoni con Petrarca o con Bembo, e sottolineò le innovazioni della poesia casiana al fine di mostrare ai contemporanei come si dovesse scrivere. Non a caso il commento di Quattromani, insieme al lessico di Giambattista Basile, fu l'opera che maggiormente contribuì alla canonizzazione della lirica del Casa, trasformando quest'ultimo in un'*auctoritas* moderna addirittura superiore al Petrarca⁵. Come è stato osservato da Amedeo Quondam, questa

sistemazione filologica della tradizione cinquecentesca più titolata ebbe una sua precisa ragione storica: da una parte sancì la codificazione di

³ P. PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013; ID., *Sertorio Quattromani lettore di Bembo. I 'Luoghi difficili' delle 'Rime'*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2018.

⁴ Vd. la nota 1 per il riferimento bibliografico.

⁵ Cfr. PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti*, pp. 187-88.

quel patrimonio come esperienza ormai conclusa, storicamente esaurita, dall'altra si pose come punto di partenza per la misurazione d'ogni scarto successivo rispetto a quella linea regolare cinquecentesca⁶.

Secondo lo studioso infatti il commento casiano è «un testo che attraversa perpendicolarmente tutto il Seicento, riproponendosi, nel 1694, assieme alle *Sposizioni* del Severino e del Caloprese, come strumento di polemica antibarocca e di fondazione dell'estetica sperimentale razionalistica»⁷. Ma anche in Severino sono palesi la difesa di una posizione simile, la funzione di *auctoritas* assoluta attribuita al Casa e il conseguente sforzo di ricondurre ogni scelta del poeta al proprio modello esegetico, anche quando la condotta stilistica è in contraddizione con esso.

Prima di procedere sono doverose due brevi premesse. Innanzitutto è d'obbligo ricordare i dati editoriali essenziali. Il commento di Quattromani, cominciato già negli ultimi decenni del secolo XVI, vide la stampa solo nel 1616 nel secondo volume delle opere di Orazio Marta. Il commento di Severino, la cui datazione non è purtroppo ricostruibile per ora, rimase invece inedito finché non venne in parte recuperato insieme a quelli di Quattromani e Caloprese nell'importante edizione del 1694, uscita per i tipi di Antonio Bulifon a Napoli⁸. Il tipo *variorum*, peraltro, è un ulteriore sintomo della percezione del Casa come un'autorità moderna, che meritava le stesse attenzioni riservate agli antichi. Nel secolo successivo vi fu pertanto una grande fioritura di edizioni che riunirono tutta la tradizione esegetica sul Casa (commenti, paralleli, lezioni, e via dicendo): in particolare occorre menzionare l'edizione napoletana del 1733, che propose entrambi i commenti qui analizzati nella loro integralità⁹.

⁶ A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e struttura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 284.

⁷ Ivi, p. 285.

⁸ O. MARTA, *Rime, et prose del signor Horatio Marta. Raccolte, & poste insieme fin hora da suoi scritti, che si contengono nella pagina che siegue*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1616; G. DELLA CASA, *Rime di M. Giov. Della Casa sposte per M. Aurelio Severino Secondo l'Idee d'Hermogene, Con la giunta delle Sposizioni di Sertorio Quattromani et di Gregorio Caloprese*, Napoli, Antonio Bulifon, 1694. Va precisato che Severino conosceva di certo il lavoro del suo conterraneo, giacché nelle sue *sposizioni* si confronta direttamente con il suo predecessore.

⁹ G. DELLA CASA, *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, Dopo l'edizione di Fiorenza del MDCCVII e di Venezia del MDCCXXVIII molto illustrate e di cose inedite accresciute, Napoli, s.e., 1733 (di seguito si farà riferimento ai primi due tomi con l'abbreviazione DELLA CASA, *Opere* I e II). Non mi è stato purtroppo possibile consultare un esemplare del volume II delle opere di Orazio Marta, pertanto ho assunto come testo di riferimento questa edizione, la quale ha il vantaggio di recare il commento nella sua interezza e ha avuto una grande importanza storica.

La seconda premessa riguarda la tradizione retorica di riferimento e nello specifico la fortuna di Ermogene. I retori greci facevano parte del bagaglio culturale di qualsiasi umanista di buon livello, e la loro diffusione fu garantita ben prima dell'*editio princeps* del 1508 dall'intenso scambio con la cultura bizantina nel Quattrocento e dall'opera di Giorgio da Trebisonda, il quale compose alcuni compendi e trattatelli negli anni Venti del Quattrocento, ma soprattutto fu il primo e unico umanista che osò proporre un trattato retorico comparabile a quelli antichi per estensione e completezza, i *Rhetoricum libri quinque*, risalenti al 1433-1434, improntati alla lezione ermogeniana¹⁰. Dell'opera conosciamo oggi 21 manoscritti quattrocenteschi, ai quali vanno aggiunti la *princeps* veneziana del 1472, l'edizione milanese del 1493, quella parigina del 1520 e l'aldina di tre anni dopo: tutti dati che confermano la grande fortuna del retore, che in effetti costituì un punto di riferimento ineludibile per i letterati ancora nel Cinquecento proprio in ragione della sua funzione di mediatore della tradizione greca. All'inizio del XVI secolo tuttavia, come è noto, si verificò una svolta con i *Rhetores graeci* di Aldo, che offrirono finalmente in lingua originale i più importanti trattati retorici antichi insieme agli esercizi preparatori, i *progymnasmata*¹¹. Ovviamente non tutti possedevano una conoscenza della lingua greca sufficiente per accedere ai testi, ciononostante la pubblicazione diede un nuovo impulso allo studio di questi trattati, che a partire dagli anni Trenta furono tradotti prima in latino e poi in volgare e furono commentati dai maggiori intellettuali del tempo, divenendo le autorità critiche in gran parte dei dibattiti letterari, *in primis* in quelli stilistici attorno alla *gravitas*. Ricordo per inciso che, ad esempio, gli studiosi hanno già dimostrato la presenza sotterranea ma vitale dei retori greci nelle *Prose* di Bembo¹². L'apporto di questi trattati alla lirica cinquecentesca inoltre non si avverte solo dal punto di vista della concezione retorica della poesia ma anche sul piano formale: dai trattati antichi, specie

¹⁰ J. MONFASANI, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, Brill, 1976, p. 262: «Trebizond's RLV is therefore all the more exceptional in that he undoubtedly intended it to replace the classical manuals, but, we should add, precisely on the grounds that he offered the most complete synthesis of classical rhetoric available anywhere».

¹¹ *Rhetores in hoc volumine habentur hi. Aphthonii sophistae Progymnasmata. Hermogenis Ars rhetorica. Aristotelis Rhetoricorum ad Theodecten libri tres. Eiusdem Rhetorice ad Alexandrum. Eiusdem Ars poetica* [...], Venezia, Aldo Manuzio, 1508.

¹² R. CASAPULLO, *I termini della critica e della retorica nel II libro delle 'Prose'*, in *'Prose della volgar lingua' di Pietro Bembo*. Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 391-408. Vd. anche su Trissino J. BARTUSCHAT, *Fra Petrarca e gli antichi. Le 'Rime' e 'La poetica' di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. CARATOZZOLO e G. GÜNTERT, Ravenna, Longo, 2000, pp. 179-200.

dalla tradizione aristotelica, mediata dal *De oratore* di Cicerone e da Ermogene, fu tratta l'idea di una costruzione sintattica ritmica e armonica, fondata su una proporzione tra i membri del periodo (l'isocolia e il *numerus* prescritti dagli antichi si traducono in volgare nella corrispondenza armoniosa tra le frasi di cui è costituito il periodo)¹³. Anche in questo ambito, dunque, la plurivalenza del modello classico si impone con forza e conferma la necessità di studiare i testi poetici rinascimentali da più prospettive, non dimenticando mai né la forma né il contenuto.

Poste queste coordinate preliminari si possono introdurre i tratti distintivi dei due commenti. In primo luogo essi differiscono dal punto di vista dell'impostazione: le *sposizioni* di Quattromani sono asistematiche e procedono per *loci selecti*, quantunque ambiscano alla completezza, mentre quelle di Severino sono tendenzialmente sistematiche. Il commento di Quattromani presenta infatti di rado un cappello introduttivo e affronta direttamente il commento verso per verso, assumendo un taglio filologico-interpretativo: l'obiettivo primario è la spiegazione della lettera del testo mediante la parafrasi e l'esposizione dei *loci paralleli* nell'opera del Casa stesso e nella tradizione; in subordine l'attenzione dell'erudito è diretta verso la componente retorico-stilistica per dimostrare l'eccellenza del Casa e la coerenza delle sue poesie, e verso le varianti, che interessano l'esegeta in quanto consentono di entrare nell'officina del poeta e di ricostruirne il metodo di lavoro. Come ha osservato Petteruti Pellegrino, «per impostazione e struttura la modalità esegetica adottata da Quattromani non diverge da quella tecnica e selettiva di Castelvetro, focalizzata sulla parafrasi e sull'intertestualità, oltre che sullo scrutinio attento delle altre opere dell'autore, di contro ai debordanti e divaganti commenti umanistici»¹⁴. Il commento di Severino all'opposto parte (e in alcuni casi è composto esclusivamente) da un'esposizione discorsiva e unitaria del significato e dell'argomentazione del testo, nonché del suo impianto retorico e delle sue caratteristiche stilistiche. Talvolta questa analisi è accompagnata da osservazioni puntuali, mirate a chiarire la lettera del testo o, di nuovo, a illustrare gli aspetti retorico-stilistici. L'intertestualità ricopre un ruolo marginale proprio perché Quattromani è ricco di queste notazioni,

¹³ Per questo aspetto e per l'esemplificazione testuale mi permetto di rimandare a A. JURI, *Antichi e moderni. Riflessioni attorno a metrica e sintassi in prospettiva storica*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. ALBONICO e A. JURI, Pisa, ETS, pp. 125-48 (e EAD., *Sintassi e imitazione nei sonetti di Pietro Bembo*, in *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, a cura di A. SOLDANI e L. FACINI, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2017, pp. 129-56).

¹⁴ PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti*, p. 188.

ma Severino non manca di completare il lavoro del suo predecessore quando lo ritiene necessario. Lo stesso vale per la segnalazione delle corrispondenze e dei contrapposti: ricorrente in Quattromani, perfezionata da Severino. Il secondo, dunque, a differenza del primo, indica sempre il tema del testo, spiegando come esso si articola – un’abitudine benemerita che noi commentatori odierni dimentichiamo ancora troppo spesso.

2. Una buona via di accesso alle *Spositioni* di Quattromani è rappresentata da uno dei rari cappelli introduttivi, apposto al sonetto 21 [21]¹⁵, in cui l’erudito dichiara qual è lo specifico della poesia a suo giudizio: «Dice che niuna donna possa innamorarlo o consolarlo nelle sue afflizioni, fuor che la sua. Et sovra un concetto volgare forma un sonetto divino. Da qui si può comprendere che non sono i concetti che fanno il poeta, come si fanno a credere alcuni, ma le locutioni, e i modi di dire straordinari et riposti»¹⁶. L’affermazione si pone in contrasto con l’incipiente concettismo barocco, inscrivendosi invece nella tradizione classica secondo cui la letteratura è *ars* e deve obbedire al criterio del *decorum*¹⁷. Questa convinzione si traduce nell’abbondanza delle notazioni stilistiche, volte perlopiù a rilevare la *gravitas* del dettato, e spesso rivelatrici dei debiti contratti con il Tasso critico e in particolare esegeta del sonetto *Questa vita mortal*; d’altra parte questa affinità non dovrebbe stupirci dal momento che Tasso stesso era strettamente ancorato alla lezione greca, soprattutto di Demetrio Falereo¹⁸. In questo senso un altro commento esemplare è quello al sonetto 38 [39], in cui Quattromani sottolinea la distanza della sintassi casiana dalla lingua comune e definisce l’*ordo verborum artificialis* una delle costanti dello stile del poeta, che acquisisce così grazia. La maggior parte delle osservazioni stilistiche in effetti riguarda la sintassi e l’ordine delle parole, oltre che gli scontri vocalici e i suoni in generale, ossia i tratti fondamentali della *gravitas* nel dibattito cinquecentesco.

¹⁵ La numerazione dei testi segue l’edizione antica (DELLA CASA, *Opere*), che, come succede spesso, distingue quella dei sonetti da quelle degli altri metri; entro parentesi quadre ho quindi fornito le corrispondenze con l’edizione moderna (G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. CARRAI, edizione rivista e aggiornata, Milano, Mimesis, 2014).

¹⁶ DELLA CASA, *Opere* I, p. 274. Qui e in tutte le citazioni successive ho riprodotto fedelmente l’edizione settecentesca con due eccezioni, l’adeguamento degli accenti all’uso odierno e un intervento sulla punteggiatura nella stessa direzione.

¹⁷ Considerata l’impossibilità di datare il commento di Quattromani per il momento, è difficile formulare ipotesi che superino la probabilità in merito a chi siano quegli *alcuni* che ritengono i concetti il *primum* della poesia.

¹⁸ I punti di contatto con Tasso potrebbero suggerire un termine *post quem* per la datazione delle *Spositioni* (il 1567-1570), tuttavia è parimenti possibile, se non probabile, che la composizione sia cominciata prima della lettura della lezione tassiana sul sonetto.

Quanto è più interessante però, al di là della questione ben nota della *gravitas*, è la ricorrenza di osservazioni che pongono in evidenza il nesso tra forma e contenuto, in controtendenza con la stilistica attuale, d'impronta istituzionale, che, avendo trasferito il discorso principalmente sul piano dei paradigmi, ha lasciato in disparte le realizzazioni individuali e soprattutto ha negato o dimenticato le ragioni locali di molte scelte stilistiche o, meglio, la compresenza di ragioni locali e paradigmi istituzionalizzati. Per il sonetto 5 [5], ad esempio, Quattromani rileva la segmentazione ritmica dell'endecasillabo in base alla sintassi, che dà rilievo all'immagine dell'interruzione e della resistenza della donna alla volontà del poeta.

Trovo chi mi contrasta.) L'orgoglio della sua Donna Rompe il Verso nel mezzo, per dimostrare che questo contrasto gli tronca il cammino, & che il fa arrestare in suo corso. [...]. Ond'io m'arresto.) Et arrestasi insieme col periodo, & usa verbo molto proprio a così fatto mestiere¹⁹.

Nel sonetto 8 [8] evidenzia l'uso di parole brevi, monosillabi o bisillabi, in relazione al concetto della durata temporale, e nota che i poeti scandiscono diversamente la parola *spazio* come bisillabo o trisillabo a seconda del contesto, vale a dire se vogliono esprimere lunghezza o brevità.

Poi, che 'n brev'ora, ec.) Posciachè tu in breve spazio hai fornito il tuo intento, rimanti di più tormentarmi, e vattene in altra parte. Usa il numero del meno, ed intesse il verso di particelle di poche sillabe, per mostrare la velocità, che ella ha usato in mettere in iscompiglio ogni cosa²⁰.

Nel sonetto 28 [28] analizza la materia fonica della parola *piaga* e sostiene che la compresenza delle vocali A ed I produce uno spalancamento della bocca che mima l'immagine della ferita.

Piaga profonda) La voce *piaga* per cagione delle due A, e dell'accoppiamento della I con la A, che fa spalancare la bocca in profferirsi, e la voce *profonda* di tre sillabe, e di molte consonanti, ci mettono avanti l'apritura, e la profondità della piaga²¹.

¹⁹ DELLA CASA, *Opere* I, p. 29. Questo il contesto (vv. 4-8): «Che qualor torno al moi conforto, e mesto: / Son, lasso, di nutrir l'alma digiuna; / Trovo chi mi contrasta, e 'l varco impruna / Con troppo acerbe spine, ond'io m'arresto».

²⁰ Ivi, p. 65.

²¹ Ivi, p. 308.

In altri casi le notazioni riguardano la sintassi: in merito al sonetto 37 [38] osserva

Ma il Casa è più grande di Pindaro, perché non trova cosa da poter allentare il fuoco della sua Donna, e termina il suo dire senza termine a così fatto incendio; e distende il periodo insino al primo ternario; per metterci avanti la grandezza di questo fuoco; e la lunghezza de i periodi ci ajuta grandemente a farci parer grandi, e sublimi²².

Anche nel sonetto 43 [44] la dilatazione della campata sintattica e soprattutto il ritardo del verbo principale e dell'oggetto sono posti in relazione all'immagine della donna che si allontana dal poeta: «fa il periodo lungo, per mostrare, che ella si è allontanata molto da lui»²³.

Quella che, lieta del mortal mio duolo,
nei monti e per le selve oscure e sòle
fuggendo gir come nemico sole
me, che lei come donna onoro e colo.

Casi come questi dimostrano bene la necessità di commisurare i due punti di vista (quello antico e quello odierno): credo infatti che non si corra sempre il rischio dell'impressionismo parlando della volontà di dare al contenuto una rappresentazione anche formale, accanto alla tendenza alla sospensione e al prolungamento del periodo. La preoccupazione della stilistica contemporanea di ricostruire i paradigmi è infatti benemerita ed ha permesso di discriminare con maggiore accuratezza scelte stilistiche individuali e strutture tradizionali, contribuendo a una migliore definizione della nostra storia linguistica; nondimeno ad essa si è associata, specie in relazione a certi periodi, una tendenza a negligenza i contenuti e le catene argomentative nonché le motivazioni puntuali dell'adozione di determinate forme e tratti stilistici, tutta a scapito dell'intelligenza dei testi nella loro storicità. Il recupero dell'esegesi antica è perciò prezioso in questa chiave.

Il secondo aspetto fondamentale del commento di Quattromani è l'impiego delle *auctoritates* greco-latine. Di seguito è offerto un prospetto di tutti gli autori citati nel corso delle *Spositioni* (con l'indicazione del numero delle attestazioni), ripartiti secondo la tradizione di appartenenza (greco-latina, volgare, neolatina, sacra)²⁴.

²² DELLA CASA, *Opere* II, p. 36.

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Attraverso la sottolineatura si è dato rilievo agli autori maggiormente citati.

Anacreonte 2	Platone 4
<i>Anthologia Palatina</i> 1	Plauto 10
Apuleio 3	Plinio il giovane 2
Ausonio 4	Plinio 2
Boezio 2	Properzio 17
Calfurnio 2	Prudenzio 2
Callimaco 1	Quintiliano 2
Catone 3 (= <i>App. Virg., Lydia</i>)	Sallustio 3
Catullo 31	Seiano 1
Columella 2	Seneca 10 + 1 (?, <i>Oct.</i>)
Cornelio Celso 2	Senofonte 1
Cesare 1	Silio Italico 2
Cicerone 39 + 1 (corrispondente	Stazio 4
<i>Fam.</i> : Asinio Pollione)	Strabone 1
Claudio 4	Svetonio 2
Demetrio Falereo 1	Tacito 1
Eliano 1	Teocrito 1
Ennio 4	Terenzio 7
Esiodo 1	Tibullo 26
Euripide 2	Velleio Patercolo 1
Gellio 1	Virgilio 142
Germanico 1	
Giovenale 2	Bembo 56
Porzio Latrone 1 (cit. in Seneca il	Boccaccio 15
vecchio, <i>Controversiae</i>)	Dante 39
Livio 1	Chiaro Davanzati 1
Lucano 1	Lapo Gianni 1
Lucrezio 18	Dante da Maiano 1
Giulio Firmico Materno 1	Petrarca 234 + 1 (lat.)
Macrobio 1	Giovanni Villani 2
Marziale 6	
Nevio 1	Cotta 2
Omero 4	Pontano 1
Orazio 68	
Ovidio 39	Giovanni 1
Pacuvio 1	Luca 1
Persio 2	San Paolo 1
Petronio 1	
Pindaro 3 (1 lat.?)	

Petrarca domina su tutti, com'è normale, con più di 200 attestazioni, seguito da Virgilio, che ne vanta però quasi 150, e da Orazio, fermo a 68; seguono Bembo (56), poi quasi alla pari Cicerone, Ovidio, Catullo, Dante, infine gli elegiaci latini e Lucrezio. La mole delle fonti greco-latine è impressionante rispetto a quelle volgari e spiega l'ottimo livello raggiunto dai commenti attuali alle rime casiane, che valorizzano il sostrato classico di queste ultime e soprattutto colgono il significato profondo di questo rapporto; ma quanto colpisce maggiormente è forse la varietà degli autori citati da Quattromani – non solo gli autori augustei e non solo i poeti –, una varietà che testimonia l'ampiezza dei modelli e prova la possibilità di conseguire un risultato stilisticamente omogeneo pur adottando una pluralità di fonti, ossia la vera eredità di Bembo per la lirica rinascimentale (e in tal senso anche le annotazioni alle rime bembesche sono oltremodo significative)²⁵.

Al di là della quantità e della qualità dei riscontri intertestuali va rilevata la diversificazione tipologica. Nel sonetto 7 [7], ad esempio, un elemento retorico-stilistico, l'ossimoro, è spiegato con l'autorità dei latini: «Amara gioja, ec.) I Poeti Toscani, a simiglianza de' Latini, e de' Greci, danno spesso aggiunti contrari alle cose, per far maraviglia, e per dar grandezza al favellare; e sono più spessi in ciò, che gli altri»²⁶. Lo stesso avviene nel sonetto 37 [38], il cui *incipit* perifrastico e vezzeggiativo («vago augelletto dalle verdi piume»), che potrebbe parere inadeguato a un pappagallo, è giustificato con l'esempio virgiliano e catulliano. *Idem* in 38 [39], quando la designazione del luogo attraverso il fiume è ricondotta all'uso virgiliano: «Permesso tutto, e 'l bel monte vicino vincer potrà) Qui usa quattro figure, per far alto il suo dire; mette il fiume per il luogo, siccome fa Virgilio, che mette l'Eufrate per l'Oriente, nel 1. delle Georgiche v. 509. *Hinc movet Euphrates, illinc Germania bellum*»²⁷. Infine nella canzone 1 [32] l'uso di metafore meteorologiche in relazione al campo semantico della vita e dell'età è paragonato alla prassi antica, in questo caso rilevando la maggiore *arditezza* dei moderni: «Le nubi e 'l gielo) La lingua Toscana è molto più ardita della Latina, ed ha maggior licenza di lei: perciocché Orazio fu giudicato, che trapassasse troppo oltre,

²⁵ Rispetto a queste ultime sussiste tuttavia una differenza: Petteruti Pellegrino ha mostrato che molte fonti latine segnalate da Quattromani per Bembo derivano dai commenti petrarcheschi e dalla consultazione di strumenti di studio, in particolare dal commento di Daniello e dal dizionario di Calepino (PETTERUTI PELLEGRINO, *Sertorio Quattromani*, pp. 48-53); invece sul fronte casiano questo non sembra avvenire o solo in misura marginale, sebbene non abbia potuto compiere verifiche sistematiche per ora.

²⁶ DELLA CASA, *Opere* I, p. 48.

²⁷ *Id.*, *Opere* II, p. 46.

perché disse *Et capitis nives*: e nondimeno i nostri dicono *nevi*, e *ghiaccio*, e *nubi*; e ciò, che è del verno, danno arditamente alla vecchiezza»²⁸.

Vi sono altri casi (38 [39], 42 [43], 43 [44]) in cui l'analogia è contenutistica oltre che linguistica e/o stilistica, ma Quattromani tiene sempre a sottolineare gli scarti rispetto ai modelli, spesso per avvalorare le scelte del moderno. In particolare per 38 [39] registra un caso esemplare di imitazione, che rappresenterebbe a suo giudizio un esempio da seguire per chi non intende essere tacciato di furto: «Questo è notte, e veneno al vostro nome) [...] sebben dice cosa diversa da quello, par che sia tolto da quel del Bembo: *Questo è le mani aver tinte di sangue*. E da questo i Giovanetti possono apprendere, come si hanno ad imitare i detti de' Poeti famosi senza nota di ladroneccio» (cfr. Properzio, *El.* II.17.1-2, «Mentiri noctem, promissis ducere amantem, / hoc est infectus sanguine habere manus!»)²⁹. Da ultimo va menzionato il sonetto 51 [55], nel quale è individuata una consonanza sul piano situazionale e comunicativo: «Scriva a Ranuccio Farnese, il quale l'avea richiesto a scrivere in lode di Girolama Colonna, figliuola di Giovanna d'Aragona; e scusasi di non poter ubbidirlo, siccome fa Catullo a Manlio in simile richiesta»³⁰. Questo tipo di tangenze, di rado segnalato nei commenti, è in realtà molto importante, in quanto sovente, anche al di là di Della Casa, rivela un'affinità profonda tra le condizioni sociali e storiche dei poeti moderni e quelle dei poeti augustei, nonché tra le loro modalità di autorappresentazione e la loro percezione del compito dei letterati³¹. Quattromani quindi anche in questo si conferma un prezioso modello di esegesi.

3. La peculiarità dell'approccio di Severino, come anticipato, consiste invece nell'impostazione retorica, dovuta all'applicazione rigorosa dei principi ermogeniani (*Rime di M. Giov. Della Casa sposte [...] Secondo l'Idee d'Hermogene*), sebbene in realtà la trattazione (e in generale la discussione rinascimentale sull'argomento) sia caratterizzata dalla convivenza di diversi modelli. La prima griglia interpretativa adottata da Severino è la tripartizione dell'oratoria classica in genere giudiziario, deliberativo, epidittico o dimostrativo, cui è aggiunto il genere *positivo*, proprio anche della tradizione sacra e necessario per dare conto della varietà delle soluzioni poetiche. La seconda categoria è la logica: Severino individua la catena logico-argomentativa dei testi e la

²⁸ Id., *Opere* I, p. 334.

²⁹ Id., *Opere* II, pp. 47-48.

³⁰ Ivi, p. 188.

³¹ Per questo aspetto mi permetto di rinviare alla mia monografia *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, BIT&S, 2022.

assimila ai procedimenti della disciplina (*in primis* il sillogismo) nonché ai luoghi comuni. Infine, il terzo metodo è rappresentato dall'applicazione delle categorie stilistiche di Ermogene, secondo le quali i testi sono sistematicamente analizzati.

I primi due aspetti, spesso compresenti e intrecciati, sono ben illustrati dal commento al sonetto 2 [2]:

Il Poeta in questo Sonetto, che il primo è degli amorosi suoi racconti, fa quel che naturalmente è 'l primo suo dovere a fare: e ciò è rappresentare i primi stami, o vuoi tu dir principj, ed andamenti del suo amore, che graziosi mostrandosegli a prima faccia, poscia riuscirono in noiosi, di cui dimostra la prima cagione, che fu il pensier suo stesso, che concependo debolezze sdrucchiò in tante amarezze, e pene; onde tuttavia oppresso, e gravato non sostiene più tanto scempio, ed è immerso nell'ultima disperatione, di più non poter durare. Questo è il primo, ed interno, come altri dicono, fine del suo ragionare: ma l'esterno è mostrare la natura d'Amore, che altro non è, che la forza del nostro pensiero, che è la radice, e sostegno dell'Amore, il quale in lui s'apprende. [...]. Ma per discorrer del principale sentimento del Sonetto, stimo, che sia bene discorrer prima, che cosa sia Amore: e lasciando al presente la via de' Platonici, e d'altri Filosofi, seguirò quella de' Medici, che è più sensata³².

Qui addirittura, trovandosi in apertura di raccolta, Severino rileva implicitamente la necessità di adeguarsi alle regole dell'esordio quali sono state codificate dalla tradizione, rappresentando il momento dell'innamoramento. In seguito afferma che il testo ha due fini, uno «primo e interno», ossia esprimere la disperazione del poeta che non può più sopportare le pene d'amore subentrate alla gioia iniziale, l'altro «esterno», vale a dire spiegare la natura di Amore; e da qui prende il via una breve trattazione del concetto sulla scorta dei trattati di medicina. Benché simili parentesi possano parere divagazioni gratuite dettate dalle preferenze dell'autore, quest'ultimo si dimostra consapevole del fatto che le categorie da lui impiegate non potevano essere quelle di Della Casa e se ne avvale nella convinzione che possano aiutare a chiarire il significato del testo.

Nella seconda parte del commento al sonetto 12 [12] invece Severino riduce il contenuto del testo a un vero e proprio sillogismo:

Il componimento non è per tutto positivo, ma per alcuna parte, cioè nel primo quartetto; e poscia argomenta, che il suo stato degno è di compassione: imperciocché perduto ha chi l'aitava; e inoltre aggiunto gli s'è chi di più pena l'aggrava. Nel secondo quartetto spone il primo

³² DELLA CASA, *Opere* I, p. 13.

concetto del perduto bene, e ne' terzetti racconta dell'avanzato male. In quanto all'articol primo pone avanti agli occhi la perdita aita, e il consiglio del Soranzo; e soggiunto, che questi era il suo refugio solo, quasi sclama [*sic*]: *Or non è chi 'l sostenga, o chi 'l rischiare*. che nel sillogismo spositivo ridurrai così: Io ne' miei giorni tempestosi avea te per lume, o riparo; e adesso sei spento. Or quale altro, misero me, avrò più lume, o riparo? Alla qual miseria si aggiugne or l'altra. Bella fera, intesa per Claudia Orsina, con velenosa ferita mi travaglia da una parte, e tu dall'altra con l'acerba dipartita. Io come potrò due sì gravi duoli sofferrare? E 'n breve somma, come se dicesse: siete due a darmi morte, come io viver potrò? È l'argomento dalle cagioni nel numero del più, che per comune concetto son così gravi, che detto fu da' primi saggi: *Neque Hercules contra duos*³³.

Dopodiché riassume in un'unica domanda il contenuto: «siete due a darmi morte, come io viver potrò?»; e così riesce a ricondurlo a un argomento topico, «l'argomento dalle cagioni nel numero del più», riflesso nell'esempio classico del *neque Hercules contra duos*. Una costante del commento è infatti l'indicazione dei *luoghi* da cui derivano gli argomenti. Lo smontaggio del testo può talvolta risultare forzato e peccare di rigidità, ché i poeti non erano studiosi di logica; ciononostante essi ricorrevano con ogni verosimiglianza di frequente ai *topica* (aristotelici e non) nonché alle raccolte di *loci communes* antiche e moderne nel momento in cui tessevano i loro testi (poetici, oratori, prosastici), e indubbiamente furono educati con i *progymnasmata*, che su questi principi erano costruiti³⁴.

³³ Ivi, pp. 166-67. Si vedano inoltre i commenti al sonetto 7 [7], «L'argomento è tolto dagli atti, e da' ripugnanti. Pone solamente la minore, e la sottointesa maggiore amplifica con l'ultimo terzetto [...]. Il sonetto adunque è per muovere sdegno contro Amore, e compassione verso di sé. [...]. L'argomento è da destinati, ed è risposta alla suppressa, e taciuta obbiezione, come egli non muore» (ivi, pp. 50-51); e alla stanza 4 della canzone 4 [47], «Ma qui ora è da divisar la forza, con che il Poeta argomenta, e così il Sillogismo Spositivo: Chi da prima mi trasse di suo buon grado dalle tenebre del niente, ben mi trarrà di suo buon grado dalle tenebre del peccato; e chi dal niente assoluto mi trasse alla luce della vita, ben dal niente del peccato mi trarrà alla luce della grazia: Ma l'alto Dio dalle tenebre del niente assoluto mi trasse alla luce della vita: Adunque l'alto Dio dal niente del peccato mi trarrà di buon grado alla luce della grazia. È l'argomento del maggior affare al minore. Ma l'altro argomento è: Chi tutto può, a duro non si reca contra il fomite originale valore inspirar da vincerlo, benché né il peccatore col suo proprio, né coll'altrui avviso vi prevaglia: Ma Dio tutto può, e 'l nostro ben cura: Adunque, ec. Il luogo comune è degli atti» (DELLA CASA, *Opere* II, p. 129).

³⁴ Purtroppo non esistono studi specifici su questo aspetto della formazione umanistica, nondimeno si possono vedere in generale per il ruolo della retorica antica nei percorsi educativi A. GRAFTON, *Quattrocento Humanism and Classical Scholarship*, in *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, edited by A. RABIL, Jr., III, *Humanism and the Disciplines*, Philadel-

Nella *spositione* del sonetto 34 [35] Severino colloca un'interpretazione complessiva dell'esperienza lirica casiana, che merita la nostra attenzione:

Or questo dir tutto è spositivo, siccome Ermogene, non contenzioso, e di pruove direttamente ordito: laonde riponsi nell'ordine del dir mezzano. Egli è ben vero, che per aggrandirlo per riguardo delle persone, e Città più felici, Peribole, e Travolgimento ritrovasse del primo verso insino al nono, e legò esso primo con l'ultimo verso. [...]. Or da tutto questo racconto raccogliet poi, che per la forza della locuzione sollevato a tal grado si è questo componimento, per altro lieve e triviale; benché, per dire il vero, stimò il nostro Poeta, questo esser il pregio dello scrivere, e del poetare, le cose picciole aggrandire, e le grandi abbassare, che fu l'antico d'Oratori avviso: non come oggi molti pensano, che i concetti facciano il Poeta; e costumati sono così, che senza l'altezza del concetto scriver, né poetar, poco, né molto sanno: imperroché non sono i concetti, che il Poeta innalzano; ma il Poeta con le locuzioni, e modi del dire ammirabil si fa³⁵.

Il sonetto è la famosa risposta all'elogio di Bembo, e, secondo Severino, sebbene sia di genere *spositivo* e di registro mezzano, l'autore lo innalza, lo rende *grande* in senso tecnico, per tributare un omaggio al destinatario e alla città attraverso l'impiego della περιβολή, la quale fa parte delle venti idee stilistiche di Ermogene e consiste essenzialmente nell'espansione e nella complicazione della sintassi. In seguito Severino afferma esplicitamente che la poetica del Casa consiste in «le cose picciole aggrandire, e le grandi abbassare», secondo i precetti dell'oratoria classica, che riponeva il *quid* della poesia nelle locuzioni e nei modi dire e non nei concetti, come aveva sottolineato anche Quattromani. In particolare Severino traduce qui una frase attribuita a Isocrate nei *Moralia* di Plutarco (838F): «πάλιν δ' ἐρομένου τινὸς αὐτὸν τί

phia, University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 23-66; P. GRENDLER, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, e ID., *Renaissance Education between Religion and Politics*, Aldershot, Ashgate, 2006; R. BLACK, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; C.J. CLASSEN, *Antike Rhetorik im Zeitalter des Humanismus*, München-Leipzig, Saur, 2003; J.J. MURPHY, *Latin Rhetoric and Education in the Middle Ages and Renaissance*, Aldershot, Ashgate, 2005; P. MACK, *Diffusion and Reception of Classical Rhetoric*, in ID., *A History of Renaissance Rhetoric 1380-1620*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 13-32; i saggi di Black, Calboli Montefusco, McLellan, Kallendorf, Curry Woods in *The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom. The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, edited by J. FEROS RUYS, J.O. WARD, and M. HEYWORTH, Turnhout, Brepols, 2013.

³⁵ DELLA CASA, *Opere* II, p. 13.

ρήτορική, εἶπε “τὰ μὲν μικρὰ μεγάλα τὰ δὲ μεγάλα μικρὰ ποιεῖν”³⁶; riportata anche da Erasmo negli *Apophthegmata* (8.13) ma soprattutto da Giulio Camillo nel *Discorso in materia del suo Theatro*³⁷.

Ciò non significa però venire meno al principio fondamentale del *decorum*, su cui si regge la retorica classica e pure l'interpretazione severiniana. Ma prima di chiarire questo punto occorre sostare ancora su due sonetti che permettono di capire come procede la classificazione di Severino. Il sonetto 25 [25] è ritenuto di genere dimostrativo perché «tende nella lode di M. Bernardo Cappello. E la quistione è, se lodabile è esso Cappello»³⁸. Noto per inciso che questo caso ci ricorda il ruolo centrale dell'epidittica nella letteratura e nella retorica classiche e di riflesso in quelle rinascimentali. Il sonetto 9 [9] invece è definito giudiziario,

e la questione è, se in ciò ha colpa, che sia passato alcun tempo, che egli non abbia la sua S.D. riveduto. Contende, che non vi è suo fallo, o negligenza, ma più tosto diligenza, e leanza, dicendo, che ciò fa, come il corriero, ec. non per fuggir da lei: perciocché questo a lui sarà danno, non già pro alcuno: imperciocché quanto da lei sta lontano, tanto sta lontano dal suo diletto, e dal suo bene³⁹.

Veniamo quindi all'analisi secondo i principi del *De ideis*, ricordando che all'interno del *corpus* ermogeniano il trattato è l'unico certamente autentico insieme agli *Stati delle cause*, e che, oltre ad avere numerose edizioni greche e latine, fu tradotto da Giulio Camillo e stampato nel 1594⁴⁰. Nel *De ideis* vengono definite sette idee di stile di base: la chiarezza, la grandezza, la bellezza, la prestezza, il costume, la verità e la gravità; combinabili e componibili in altre categorie per un totale di venti. Per ogni categoria Ermogene

³⁶ PLUTARCH, *Moralia*, x, translated by H. NORTH FOWLER, London-Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1936. Un'affermazione quasi identica si trova nel *Fedro* di Platone (267A-B), dove però è irrisa.

³⁷ Così scrive il Delminio: «benché Isocrate lasciasse scritto, che l'eloquente alhor sarà tale, quando havrà saputo abbassar le cose alte, & le basse innalzare; non è per tutto ciò da esser inteso, che colui dovesse esser chiamato eloquente, il qual per lasciar perdere alla cosa il suo commodò, o non le sapesse dar di quello, che dall'artificio suo potesse venire, o facesse la composition bassa» (G.C., DELMINIO, *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio*, [...], Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, 1554, p. 21); la definizione è riportata anche nella lettera *Al molto magnifico S. il Sig. Giacomo Valvasone* preposta all'edizione, senza l'attribuzione a Isocrate (ivi, p. 4).

³⁸ DELLA CASA, *Opere* I, p. 298.

³⁹ Ivi, p. 90.

⁴⁰ G.C. DELMINIO, *Le idee, ouero forme della oratione da Hermogene considerate, et ridotte in questa lingua per m. Giulio Camillo Delminio friulano* [...], Udine, Gio. Battista Natolini, 1594.

fornisce un elenco dettagliato delle caratteristiche sui diversi piani a partire dall'idea che:

Ἄπας τοίνυν λόγος ἔννοιάν τε ἔχει πάντως τινὰ ἢ ἐννοίας καὶ μέθοδον περὶ τὴν ἔννοιαν καὶ λέξιν, ἢ τούτοις ἐφήρμοσται. τῆς δ' αὖ λέξεως ἐχούσης πάντως τινὰ καὶ αὐτῆς ιδιότητα πάλιν αὖ σχήματά τέ ἐστὶ τινὰ καὶ κῶλα συνθέσεις τε καὶ ἀναπαύσεις καὶ τὸ ἐξ ἀμφοῖν τούτων συνιστάμενον ὁ ῥυθμός⁴¹.

L'analisi di Severino procede esattamente in questo modo, individuando per ogni livello gli elementi del testo.

Prendiamo come esempio il sonetto 16 [16]:

Ma però ti dirò ora delle forme, onde vestito è il Sonetto; e parmi, che al più, che si può, essendo il dir del dialogo, e della contesa giudiciale, lo stile è puro, e chiaro; con le men ricercate figure; col metodo, e con le parole le più semplici; le membra non molto lunghe, e la composizione, e 'l numero men sonanti. Ma nel secondo quartetto, e secondo terzetto, in cui ambi rinchiusa è la sentenza universale; colà della natura d'Amore, e qui della gioventù, vacare non può la gravità, e 'l suo insegnamento. Terzo, evvi la veemenza parte seconda dell'asprezza, con cui il Poeta rincalza il Cuore, che ben fora ormai l'ora, in cui dovrebbe sottrar d'Amore; chiamando esso Cuore stolto, che troppo s'invecchi nella passione amorosa, e che non trovi giammai la via da sciorsene⁴².

Il caso è significativo anche perché chiarisce che un testo non deve per forza appartenere a una sola categoria, è possibile che in esso convivano diverse idee, purché coerenti. Inutile aggiungere che gli elementi sottolineati da Severino coincidono con quelli indicati da Ermogene. Naturalmente il punto più problematico è il ritmo a causa del diverso sistema metrico, ma Severino non rinuncia ad alcune notazioni, ad esempio sul ritmo dattilico dato dai trisillabi sdruciolli.

Il nodo centrale rimane comunque la *gravitas*, che spiega la compresenza di idee differenti in un testo e nella cui interpretazione credo risieda l'aspetto più interessante. Severino infatti recupera il significato originario della *gravi-*

⁴¹ *Peri ideon* 19 (*Hermogenis opera*, edidit HUGO RABE, Lipsiae, Teubner, 1913): "Qualsiasi enunciato ha quindi sempre un certo pensiero o più pensieri, e un certo metodo a proposito del pensiero, poi un'espressione adeguata. Avendo l'espressione anch'essa a sua volta sempre una certa individualità, abbiamo ancora alcune figure, alcuni *cola*, alcune combinazioni di parole e alcune pause, come il ritmo costituito dalle ultime due" (trad. mia).

⁴² DELLA CASA, *Opere* I, p. 222.

tas o δεινότης come combinazione *decorosa* di più idee stilistiche. Nel commento al sonetto 2 [2] scrive: «La qual Gravità l'altre maniere del dire hor questa, & hor quella, secondo l'opportunità abbraccia: la qual opportunità, sua proprietà, o sua conditione inseparabile si è»⁴³. Ermogene infatti aveva così definito la δεινότης:

Ἡ δεινότης ἡ περὶ τὸν λόγον ἔστι μὲν κατ' ἐμὴν γώμην οὐδὲν ἄλλ' ἢ χρῆσις ὀρθὴ πάντων τῶν τε προσειρημένων εἰδῶν τοῦ λόγου καὶ τῶν ἐναντίων αὐτοῖς, καὶ ἔτι δι' ὧν ἐτέρων σῶμα λόγου γίγνεσθαι πέφθηκε. Τὸ γὰρ εἰς δέον καὶ κατὰ καιρὸν καὶ τὸ οὕτως ἢ ἐκείνως εἰδέναι τε καὶ πάσαις ἀντιθέσεσι καὶ πίστεσιν ἐννοίαις τε προκαταρκτικαῖς ἢ καὶ ἐπιλογικαῖς ἀπλῶς τε, ὅπερ ἔφην, τὸ πᾶσι τοῖς πεφυκκόσι λόγου σῶμα ποιεῖν χρῆσθαι δύνασθαι δεόντως καὶ κατὰ καιρὸν ἢ ὡς ὄντως οὐσα δεινότης ἔμοιγε εἶναι δοκεῖ⁴⁴.

Esemplifico rapidamente facendo un passo indietro a Quattromani, sonetto 28 [28]: il testo contiene un catalogo delle bellezze della donna ed è subito definito di stile mediocre, ma poi si aggiunge che «I sensi sono dolci, vaghi, piacevoli, fioriti, ed ornati; ma non senza quella gravità, che suole usare l'Autore in tutti i suoi componimenti»⁴⁵. Tale affermazione non si comprenderebbe pensando al concetto di *gravitas* quale emerge dagli studi su Petrarca e sulla lirica cinquecentesca, dove è indissolubilmente legato al registro sublime. In Severino questa coscienza è invece costante, lo si vede bene nella risposta che egli dà allo stesso Quattromani in relazione al sonetto 12 [12]:

Quattromani: Il primo quadernario di questo Sonetto non ha in sé quella grandezza, che si vede in tutte le composizioni del Casa, ma innalzasi

⁴³ Ivi, p. 14.

⁴⁴ *Peri ideon* 9: “Nell’ambito del discorso la δεινότης non è altro che, a mio giudizio, l’impiego corretto di tutti le specie stilistiche del discorso presentate in precedenza e delle specie opposte, oltre che degli altri elementi che compongono naturalmente il corpo di un discorso. Perché sapere e poter impiegare in maniera convenevole e opportuna, in un modo o nell’altro, tutte le specie di discorso, tutte le obiezioni e le prove e tutti i pensieri che servono come preliminari, all’esposizione o alla perorazione, in una parola, essere capaci, dicevo, d’impiegare in modo convenevole e opportuno tutti gli elementi che formano naturalmente il corpo di un discorso, questo, mi sembra, è la vera δεινότης” (trad. mia). Giorgio da Trebisonda, consapevole dell’ambiguità, aveva proposto una distinzione tra la *gravitas vere et re* (la «unfailing ability to suit the oration to the situation [...] [that] was not really a form but the mastery of all the forms») e la *gravitas verbo solum* («which dwelt on grand themes or used grand language and which the vulgus took to be true *gravitas*»): MONFASANI, *George of Trebizond*, p. 287.

⁴⁵ DELLA CASA, *Opere* I, p. 308.

tanto nel secondo, ed in ambedue i ternari, che ben può perdonarglisi, che sia caduto in qualche bassezza ne' primi versi.

Severino: né bassezza è quella, che notò il Signor Sertorio Quattrimano [...], ne' due versi del primo quartetto compresa. Non è, dico, dimesa maniera, ma ben decevole, e al soggetto confacevole, e conforme; e non più sollevata, né più alta è la maniera dal Petrarca usata nel sonetto 247: [...]. Secondo, non v'è bassezza, ma osservanza di buona Rettorica, perché la proposizione gode della forma pura, e chiara. Segue poi il Costume in piangendo nel perduto Soranzo la perduta tranquillità, perché noja quanto ei mira, e duol gli appare, comeché il mirar fatto sia per riportar dilettezze; e piangendo il perduto lume, e sostegno, che non è altri, che 'l rifaccia, e ristori. Né paga, men serbarsi il costume da lutto per la menzione dell'amata Orsina, anzi si serba fermamente; perocché a divider ci dà, che 'l Soranzo fosse un affidatissimo suo compagno: poichè in ben due Sonetti, cioè in questo, e nell'altro, che segue ragiona con lui d'Amore⁴⁶.

Proprio di questa forte consapevolezza del *decorum* e della *convenientia* quali principi essenziali della retorica e dell'articolazione del discorso letterario credo che dobbiamo fare tesoro nei nostri studi sulla lirica rinascimentale se vogliamo compiere un progresso nella sua comprensione e superare l'idea che essa sia un mero esercizio stilistico.

⁴⁶ Ivi, pp. 165 e 167.

Tasso lettore di Petrarca e degli antichi *auctores*

Marika Incandela

Dall'analisi delle annotazioni tassiane segnate ai margini dell'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 14, *Le rime del Petrarca, brevemente sposte per Castelvetro*¹, il presente contributo si propone di definire l'operazione di lettura condotta dall'autore sul postillato e di avanzare alcune considerazioni sulla ricezione del poeta trecentesco in Tasso e sulla funzione di mediazione che lo stesso Petrarca svolge per la conoscenza tassiana degli antichi *auctores*². Delle postille al Canzoniere e ai *Trionfi*, ivi presenti, ha fornito una prima edizione Guido Baldassarri in un

¹ LE RIME | DEL PETRARCA | brevemente sposte | PER | LODOVICO CASTELVETRO | Con privilegio del Re cristianissimo | impresa | In Basilea ad istanza di Pietro| de Seda-bonis. | M D LXXXII. Il volume compare nell'inventario stilato da A. M. CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, in «Studi tassiani», XII, 1962, pp. 98-110, a p. 101.

² Da ricordare che Tasso, per la lettura dei *Rerum vulgarium fragmenta*, si serve anche del commento al Canzoniere di Giulio Camillo e dell'edizione commentata redatta da Alessandro Vellutello (cfr. A. SOLERTI, *Vita del Tasso*, I-III, Torino, 1895, p. 119; B. T. SOZZI, *Il Tasso estimatore del Petrarca*, in «Studi Tassiani», XI, 1961, pp. 45-48, a p. 45; F. D'ALESSANDRO, *Torquato Tasso e alcuni commenti Cinquecenteschi al Petrarca*, in «Aevum», LXXVI (fasc. 3, settembre-dicembre 2002), pp. 737-59, a p. 747; cfr. E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, p. 5). Il riferimento esplicito al Vellutello si trova nel dialogo *La Cavaletta, ovvero de la poesia toscana* (cfr. T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI; introduzione di E. RAIMONDI, I-II, Milano, Rizzoli, 1998, II, p. 694), elemento questo che fa presupporre a Francesca D'Alessandro che l'autore, nel momento della composizione del dialogo, si servisse di tale edizione (cfr. D'ALESSANDRO, *Torquato Tasso e alcuni commenti Cinquecenteschi al Petrarca*, p. 749). Per l'articolata questione dell'influenza di Petrarca nel sistema culturale tassiano cfr. C. P. BRAND, *Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry*, in «Modern Language Review», LXII, 1967, pp. 256-66; D. DELLA TERZA, *Esperienza petrarchesca del Tasso*; in «Studi Tassiani», XIII, 1963, pp. 69-80; G. NATALI, *Lascivie liriche. Petrarca nella 'Gerusalemme Liberata'*, in «La Cultura», XXXIV, 1996, pp. 25-73; EAD., *Ancora sul lessico petrarchesco nella 'Liberata'*, in «Esperienze letterarie», XXIII, 1998, pp. 29-54; EAD., *Petrarca politico nella 'Gerusalemme liberata'*, in «La Cultura», XXXVI, 1998, pp. 377-98; RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, pp. 3-38; C. SCARPATI, *Geometrie petrarchesche nella 'Gerusalemme liberata'*, in «Aevum», LXVII (fasc. 3, settembre-dicembre 1993), pp. 533-70.

contributo apparso nel 1975 sulla rivista *Studi Tassiani*³. La disamina del *ductus* e dell'inchiostro, nonché la posizione delle chiose rispetto alle sottolineature e agli altri segni di attenzione, fa presupporre che l'intervento di Tasso si sia svolto a più riprese⁴. Ne consegue, pertanto, che la datazione certa riferita a una singola postilla non possa essere estesa alle altre e che si debba limitare ad assumere il 1582, anno di pubblicazione della stampa, quale termine *post quem*. I diversi punti di contatto che si rinvencono tra le annotazioni e determinate opere dell'autore permettono, comunque, di circoscrivere il periodo entro cui inserire l'utilizzo del volume e di ascriverlo sicuramente alla tarda attività tassiana, rilevando un uso che si fa sempre più intensivo negli anni compresi tra il 1585 e 1594⁵. Le note marginali si dispongono in maniera uniforme lungo tutto l'esemplare e, così come in altri libri dell'autore, si ritrovano segni di attenzione quali sottolineature, linee verticali, parentesi poste sul margine destro o sinistro che costituiscono una prima spia dell'interesse di Tasso sul testo⁶. Le postille, finalizzate alla messa in rilievo di elementi o sezioni dell'opera, si distinguono per il «tratto rapido e grossolano» e la grafia, «spesso approssimativa», è riflesso di una dimensione fortemente privata che caratterizza il suo intervenire con chiose di vario tipo sulla stampa⁷. La costanza con cui il poeta sottolinea e annota

³ Cfr. G. BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi Tassiani», xxv, 1975, pp. 5-74.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 7.

⁵ Baldassarri rileva, ad esempio, l'emersione di riferimenti petrarcheschi compatibili con le chiose del volume nella lettera 531 indirizzata a Vincenzo Gonzaga il 4 luglio 1586 (cfr. T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. GUASTI, I-V, Firenze, Le Monnier, 1853, II, p. 555), nonché zone di interferenza tra l'esemplare Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 e alcuni dialoghi tassiani quali *La Cavaletta*, *Il Manso ovvero de l'amicizia* e *Il Conte ovvero de l'imprese* (cfr. BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso*, pp. 7-12).

⁶ Soltanto le prime sedici e le ultime trentacinque carte sono prive di postille tassiane. Indicazioni per la definizione del metodo di lettura tassiano si ricavano dai fondamentali contributi di L. CHINES, *Tasso lettore e postillatore*, in *Letteratura e storia del libro. Atti delle "Recontres de l'Archet Morgex"*, 11-16 settembre 2017, Torino, Pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2020, pp. 18-37; EAD., *Tasso postillatore di Plutarco*, in *Torquato Tasso e l'Università. Atti del Convegno (Ferrara, 14-16 dicembre 1995)*, a cura di W. MORETTI e L. PEPE, Firenze, Olschki, 1997, pp. 237-48; E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003; G. M. ANSELMi, *Tasso, i classici e l'umanesimo padano*, in *Gli antichi e i moderni studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di L. BERTOLINI e D. COPPINI, I-II tomi, Firenze, Polistampa, 2010, to. I, pp. 21-30; F. TOMASI, P. ZAJA, *Proposte per un'edizione ipertestuale di postillati cinquecenteschi*, in *Talking to the text: marginalia from papyri to print. Proceedings of a conference held at Erice, 26 september-3 october 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. 721-52.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 740.

è immagine, come si vedrà, della volontà di fissare, ai margini delle carte e nella memoria, più lacerti testuali possibili da reimpiegare all'interno delle proprie opere, rendendo sempre più ricco il canone di modelli per la sua poesia, questi ultimi desunti dal sostrato letterario, classico e volgare richiamato da Castelvetro. Un impiego congiunto di testo poetico e commento è provato dalle annotazioni ai versi del Canzoniere che, molto spesso, interagiscono con quelle che si riferiscono alla prosa di Castelvetro, rilevando come sia pratica usuale, per il poeta, il ritornare sui medesimi elementi sia sui *Fragmenta*, sia sulle note esplicative del filologo modenese.

Una migliore comprensione della complessità dell'operazione eseguita da Tasso si rivela possibile solo attraverso il recupero e la mappatura dei suoi interventi, classificati in cinque categorie, valutando, di volta in volta, l'argomento delle note che corredano i vari segni di attenzione e ponendo l'accento sul significato che esse vengono ad assumere. Le categorie utilizzate per sistematizzare il lavoro di postillatura sono distinte in: (i) annotazioni relative a prelievi linguistici, in cui vengono posti in evidenza singoli elementi lessicali e/o interi costrutti sintagmatici; (ii) annotazioni attinenti alla lingua, dalle quali traspaiono rilievi su aspetti grammaticali – fonetica, morfologia e microsintassi – e osservazioni semantiche, inerenti al significato dei termini; cui si affiancano i casi di annotazioni di promemoria «Nota», «N», chiose con cui Tasso pone la propria attenzione su determinati aspetti del testo; (iii) annotazioni in cui viene esplicitato il rinvio ad altri autori-opere; (iv) annotazioni in cui vengono selezionate alcune parole del testo, realizzandone una sintesi che ne rilevi il senso.

La suddivisione avanzata per le postille non è da intendersi come rigida, in quanto sono innumerevoli i casi in cui, ad esempio, il poeta si sofferma su una fonte classica richiamata da Castelvetro nella sua esegesi, evidenziandola ed accompagnandola con una postilla di promemoria. Di seguito si propone, analizzandola, una selezione di chiose, distinte per tipologie, presentando al contempo le annotazioni al testo dei *Rvfe* e quelle al commento di Castelvetro così da valutare in che modo i versi petrarcheschi e la loro esegesi cinquecentesca influenzino la pratica lirica di Tasso, ampliando, in particolare, il canone di *auctores* di riferimento⁸.

⁸ Si precisa che per le annotazioni di promemoria non verrà riservata una trattazione sistematica, data la loro natura «all'incrocio tra la postillatura e il semplice segno grafico» (cfr. *ivi*, p. 743). Nella trascrizione delle annotazioni, le abbreviazioni vengono sciolte tra parentesi tonde, mentre l'interruzione di riga viene resa con una barra trasversale (/). Per le forme grafiche si conserva l'uso tassiano nell'oscillazione tra maiuscole e minuscole. I testi si citano secondo la lezione della stampa cinquecentesca.

1. Annotazioni relative a prelievi linguistici

Rientrano in questo gruppo i segni di attenzione posti a evidenziare singoli versi o specifiche *iuncturae*, spesso accompagnati dalla postilla “elocuzione”⁹, o da note marginali che riproducono fedelmente il dettato poetico. In taluni casi, i singoli lemmi o i segmenti testuali individuati trovano nuovo impiego nella produzione dell'autore. Se ne ha un esempio a p. 121, Parte II del volume, in cui, al v. 12 del sonetto *Quel che d'odore e di colore vincea* (*Rfv* 337), Tasso sottolinea e riscrive sul margine destro «honor perfetti», tessera riutilizzata nella clausola finale di *Gerusalemme Conquistata* XXI, 19, v. 6, così come era nel precedente petrarchesco¹⁰. E, ancora, a p. 105 della Parte I, in corrispondenza della canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (*Rfv* 50), il poeta indugia sul verso 18 «L'auaro zappador l'arme riprende», sottolineando «l'arme riprende» e ponendo, rispettivamente sui margini sinistro e destro, le due postille «avaro / zappatore» e «l'arme del zapp(ato) re». L'attenzione di Tasso si concentra, in questo caso, anche sulla fonte antica riportata da Castelvetro per commentare Petrarca: «Illa seges demum votis respondet avari agricolae» (Verg., *G. I.*, 47-48). Nel dialogo *Il padre di famiglia* e nella *Gerusalemme Conquistata*, l'autore recupera e inserisce l'endecasillabo petrarchesco annotato nel postillato Stamp. Barb. Cr. Tass. 14¹¹. L'esatta citazione viene impiegata nel tessuto dell'opera dialogica nel momento in cui, sostenendo la necessità che «ciascun servitore» debba «aver

⁹ Tasso ritorna più volte nei *Discorsi del Poema eroico* sul concetto di “elocuzione”, fornendone, in special modo, nel quarto libro una definizione: «l'elocuzione altro non è che uno accoppiamento di parole, la qual si risolve ne' nomi e ne' verbi e nell'altre parti da le quali è composta» (cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 177-78).

¹⁰ Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme Conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione critica a cura di C. GIGANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, 3,1), p. 458: «al sommo aggiunse de' suoi onor perfetti».

¹¹ Il dialogo è incentrato sul tema dell'educazione teorica e pratica di una famiglia di campagna, preludio per lo sviluppo di più ampie riflessioni di ordine morale (cfr. T. PETERSON, *I 'Dialoghi' di Torquato Tasso come momento conclusivo della paideia cinquecentesca*, in *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, a cura di W. GEERTS, A. PATERNOSTER, F. PIGNATTI, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 175-90, a p. 183). Come individuato da Basile (cfr. T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di B. BASILE, Milano, Mursia, 1991, p. 108), modello per la trama filosofica dell'opera è l'*Economico* pseudo-aristotelico letto da Tasso in una stampa del 1543, oggi identificata nel volume *Aristotelis et Xenophontis oeconomica, ab Jacobo-Lodoico Strebæo e greco in latinum conversa*, Parisiis, ex officina Michaelis Vascosani, 1543 (esemplare conservato a Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 24; cfr. SOLERTI, *Vita del Tasso*, I, p. 116). Per quanto riguarda la datazione del dialogo, esso risulta concluso il primo ottobre 1580, così come si ricava dalla lettera 138 indirizzata al dedicatario Scipione Gonzaga (cfr. TASSO, *Le lettere*, II, p. 97).

cura che gli strumenti i quali egli adopera nel suo ufficio sian politici, come il soldato l'ha della politezza dell'arme», si afferma una sostanziale uguaglianza tra gli strumenti del primo e le armi del secondo¹². La memoria poetica dei *Fragmenta* si affianca, nelle parole dell'interlocutore, all'evocazione di un esametro virgiliano tratto dal primo libro delle *Georgiche*¹³, «Dicendum et quae sint duris agrestibus arma» (Verg., *G. I.*, 160), stesso verso riportato da Castelvetro a esplicazione del sintagma verbale «arme riprende». Si osservi, inoltre, come anche nell'edizione del Canzoniere con il commento di Vellutello, posseduto da Tasso¹⁴, il v. 18 della canzone venga illustrato facendo ricorso al medesimo passo latino¹⁵, stabilendo tra i due versi un rapporto di imitazione, così come nel dialogo. La presenza in entrambi i commenti di tale riferimento virgiliano in rapporto al verso di Petrarca rende difficile stabilire da quale delle due esposizioni, o se da entrambe, Tasso abbia accolto il raffronto dei due versi. Ciò, se da un lato non consente di agganciare con sicurezza la postilla dello Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 al dialogo *Il padre di famiglia*, dall'altro rafforza l'idea che, ai fini della valutazione della ricezione tassiana del Canzoniere, è comunque necessario prendere in considerazione il tramite dell'esegesi petrarchesca cinquecentesca¹⁶.

¹² Cfr. TASSO, *Dialoghi*, a cura di BAFFETTI, I, p. 421. Le numerose riprese testuali desunte dalla più antica tradizione greca, latina (Omero, Catullo, Virgilio) e volgare (Dante e Petrarca) si iscrivono perfettamente all'interno dell'opera, secondo una tendenza usuale e distintiva della produzione dialogica tassiana. Nel *corpus* dei dialoghi, infatti, le citazioni letterarie costituiscono «una scelta di un valore assoluto che accompagna e sostiene tutto il discorso» e gli stessi versi «sono sentiti come elementi espressivi, quasi particolari parole: entrano direttamente nel linguaggio, ne fanno parte e vi si risolvono» (cfr. C. VARESE, *Aspetti dialogici e momenti linguistici nei 'Dialoghi' di Torquato Tasso, in Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del convegno* (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. VENTURI, I-II, Firenze, Olschki, 1999, I, pp. 221-36, a p. 222 e 226). Si veda anche E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 71; ID., *Amore ed elezione nel 'Manso' di Torquato Tasso*, in «Esperienze letterarie», XXIII, 1998, pp. 55-79.

¹³ In riferimento all'incidenza numerica e al significato delle citazioni virgiliane nei *Dialoghi* tassiani cfr. S. PRANDI, *Le citazioni poetiche nei 'Dialoghi' di T. Tasso*, in «Studi tassiani», XLIV, 1996, pp. 111-34, a p. 112 e sgg.

¹⁴ Cfr. nota 2.

¹⁵ Cfr. F. PETRARCA, *Il Petrarcha con l'espositione d'Alessandro Vellutello e con molte altre utilissime cose in diversi luoghi di quella nuovamente da lui aggiunte*, Vinegia, Bernardino de Vidali, 1528, c. 48v.

¹⁶ Il rifarsi ai versi di Petrarca e ai modelli latini che lo stesso poeta trecentesco aveva richiamato, anche desunti dai commenti di Castelvetro e Vellutello, è prassi non isolata all'interno del panorama Cinquecentesco. Nell'*Orlando Furioso*, ad esempio, le fonti antiche vengono riprese per tramite del testo dei *Fragmenta*, con una mediazione che «rispetto ai modelli classici agisce in un duplice modo: nel recupero e nella riscrittura» (cfr. S. JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996, p. 73).

L'accostamento di Petrarca a Virgilio è riscontrabile anche nel secondo luogo di riutilizzo della citazione petrarchesca. Nel libro XXIV della nuova *Gerusalemme*, Tasso inserisce il verso trecentesco in una lunga similitudine di sapore virgiliano che si snoda tra le ottave 91 e 92:

Sì come allor che ruinosa a basso
la grandine dal ciel risuona e scende,
e per fuggir, con frettoloso passo,
l'avaro zappator l'arme riprende:
fugge ogni altro da' campi, e d'alto sasso
nel curvo seno il peregrino attende,
o' n ben sicuro albergo, il caldo raggio
ch'il richiami al suo lungo aspro viaggio:

così coperto è da quel nembo oscuro,
e l'ire tutte e i colpi allor sostenta:
e 'l giovine, ch' incontro aver sì duro
non si credea, minaccia, anzi spaventa:
– Dove ruini, o di morir sicuro?
La tua virtù oltr' il poter s' avventa.
Falsa pietà ti sforza o pur t'inganna
nel punto estremo; e 'l troppo ardir condanna –.¹⁷

Siamo nella zona conclusiva del poema, nella sezione testuale dedicata all'uccisione di Solimano e di Amoralto, interamente modellata sull'episodio della morte di Mezenzio e di Lauso, come è lo stesso poeta a dichiarare nel *Giudicio*¹⁸. Se la testualità tassiana è riconducibile immediatamente al luogo virgiliano, con la strutturazione delle due ottave sul modello dei vv. 803-812 del decimo libro dell'*Eneide*, risalta, nella riscrittura dell'antico passo, l'innesto petrarchesco che va ad ampliare e impreziosire la rappresentazione dell'*arator*, realizzando una *contaminatio* tra il testo latino e il testo classico¹⁹.

¹⁷ Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme Conquistata*, a cura di L. BONFIGLI, I-II, Bari, Laterza, 1934, I, pp. 356-57.

¹⁸ Cfr. ID., *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 163, e ancora pp. 174-79. Si rimanda, inoltre, a G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 85; F. DI SANTO, *La "Patrocleia" di Ruperto nella "Gerusalemme Conquistata". Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia», LXIII (n. 2, 2011), pp. 330-65, a p. 341 e 359.

¹⁹ L'abitudine tassiana a modellare alcuni episodi del poema su fonti classiche risponde ad una precisa consuetudine cinquecentesca (per il concetto di *imitatio* nel Cinquecento cfr. F. DI SANTO, *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, ETS, 2016).

L'attenta disamina della lingua del Canzoniere porta l'autore, inoltre, a non prediligere esclusivamente tessere lessicali riconducibili al sistema linguistico petrarchesco. Ai margini delle carte, infatti, mediante postille e segni di attenzione, Tasso segna con estrema cura anche gli elementi che si discostano dal monolinguismo stilistico di Petrarca e le punte maggiormente espressive. Nel sonetto *Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo* (RvfCXCv), il poeta sottolinea e riscrive sul margine destro l'eco dantesca «disosso, e snervo e spolpo»²⁰ del v. 10. Le annotazioni che evidenziano la catena verbale richiamano due postille di mano tassiana: la prima presente nell'esemplare della *Commedia* dantesca conosciuto come Da Fino²¹, la seconda in un postillato

Ciò si rinviene ad esempio nella produzione ariostesca: nel *Furioso* la rappresentazione della liberazione di Angelica da parte di Ruggiero ricalca la scena attinta dalle *Metamorfosi* di Ovidio del salvataggio di Andromeda a opera di Perseo, come già veniva individuato da Dolce nel suo commento (cfr. D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 1999, p. 90), tanto che la stessa traduzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara della scena ovidiana è fortemente contaminata dal dettato ariostesco (ivi, p. 142-43).

²⁰ Cfr. Stamp. Barb. Tass. Cr. Tass. 14, Parte I, p. 340.

²¹ D. ALIGHIERI, *Dante con l'espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Commedia*, Venezia, Da Fino, 1569. Per l'esemplare, oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. HHH. II. 38, sussistono dubbi in merito alla paternità tassiana delle postille. La scrittura, infatti, sembrerebbe troppo regolare per essere ascritta al periodo di Sant'Anna, così come l'inchiostro farebbe pensare ad una lettura esauritasi nel giro di pochi giorni. Mancano, inoltre, quegli elementi che risultano costantemente presenti in altri postillati, quali segni di richiamo marginali, e lemmi sottolineati e riscritti a margine, così come non risulta in linea con l'*usus* dell'autore la divisione in terzine e la numerazione delle stesse sul margine. L'attribuzione delle postille al poeta, però, potrebbe trovare conferma nella similarità e vicinanza, per l'interesse linguistico e stilistico, con le annotazioni di altri due postillati di Tasso: D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia di Dante*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555, volume conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma, con segnatura AUT.J.23 e ID., *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia, dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso*, Venezia, Sessa, 1564, esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana, segnatura Stamp. Barb. Cr. Tass. 28 (cfr. L. SCOTTI, *Note sul Tasso, poeta e studioso, di fronte alla 'Commedia' di Dante*, in «Studi tassiani», xxxv, 1987, pp. 101-13; N. BIANCHI, *Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla 'Commedia'*, in «Studi tassiani», xlv, 1997, pp. 87-129; G. GRANATA, *Le postille del Tasso alla 'Divina Commedia'*, in *Torquato Tasso e l'università*, pp. 333-41). Tasso pone le sue chiose anche in un'altra edizione cinquecentesca della *Commedia*: D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia di Dante*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555, il cui esemplare annotato dal poeta è oggi presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, segnatura Acquisti e Doni 228. Per i postillati tassiani alla *Commedia* cfr. A. SOLERTI, *Vita del Tasso*, I, p. 114; E. CELANI, *Le postille alla 'Divina Commedia'*, a cura di ID., Città di Castello, Lapi, 1895; A. VALLONE, *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1969; N. BIANCHI, *Il postillato laurenziano Acquisti e Doni 228, ultima fatica di Torquato Tasso esegeta di Dante*, in «Studi tassiani», xlv, 1996, pp. 147-79; EAD., *Tasso lettore di Dante: teoresi retorica e prassi poetica*, in «Medioevo e Rinascimento», xii (n.s. ix), 1998, pp. 223-47; E. SQUICCIARINI, *Le postille*

di *Giuntine di rime antiche*, la cosiddetta *Giuntina Zeno*, conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia²², volumi che testimoniano la frequentazione dell'autore con la produzione dantesca e, più in generale, con la lirica antica²³. La voce *spolpa* nel postillato Da Fino viene in tal modo commentata, con un'annotazione di natura semantica, tesa ad esplicitarne il significato:

del Tasso alla 'Commedia'. Il Dante dell'Angelica, in «Studi Tassiani», LXII-LXIII, 2014-2015, pp. 9-29; EAD., *I postillati Sessa e Giolito all'Inferno: su alcune fonti tassiane*, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Firenze 6-9 settembre 2017), a cura di F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA e G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 1098-105; EAD., *Il commento di Landino alla 'Commedia': l'edizione Marchiò Sessa e le annotazioni del Tasso*, in *Natura Società Letteratura*. Atti del XXII Congresso dell'ADI (Bologna 13-15 settembre 2018), a cura di A. CAMPANA e F. GIUNTA, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-7.

²² Il volume, con segnatura 52 D 218, presenta, infatti, al suo interno diverse chiose che si concentrano maggiormente nella prima parte, corrispondente alla sezione dantesca, per farsi sempre più rade nelle carte finali. L'evidente richiamo delle annotazioni di carattere metrico ivi contenute nel dialogo della *Cavaletta* consente di legare l'utilizzo dell'esemplare alla fine del 1584-inizio 1585, mesi in cui Tasso si dedica alla stesura del dialogo, concluso ai primi di febbraio, come si evince dalla lettera dedicatoria 337 e dalle epistole 338 e 341 a Don Angelo Grillo del 15 e 22 febbraio 1585 (cfr. TASSO, *Le lettere*, II, pp. 321-28). A Bruno Basile si deve l'indicazione della silloge edita dai Giunti del 1527 come base di lettura per i testi antichi citati nel *Cavaletta*, che Emilio Russo riconosce nella *Giuntina Zeno* (cfr. ID., *I dialoghi*, a cura di BASILE, p. 207; cfr. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, p. 52).

²³ Prova della familiarità tassiana con la lirica dantesca si ha, oltre che nei suoi quattro postillati della *Commedia* (cfr. nota 21), in due volumi di *Giuntine antiche*, la già citata *Giuntina Zeno* e la *Giuntina Galvani* della Biblioteca Nazionale di Firenze, segnatura N.A. 332. Tasso postillò, inoltre, due stampe del *Convivio*, una in un'edizione del 1531, attualmente conservata a Philadelphia, presso la Van Pelt Library, Rare Book Collection. IC D2352.4.1531: D. ALIGHIERI, *L'amoroso Convivio*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1531; e un'altra del 1521: ID., *Lo amoroso Conuiuio di Dante: con la additione: nouamente stampato*, Venezia, Da Sabio, 1521, oggi a Firenze presso la Biblioteca Riccardiana, Edizioni Rare 239. Al Dante della *Commedia* e al Dante dei prosimetri della *Vita Nova* e del *Convivio*, si aggiunge la conoscenza del Dante teorico del *De vulgari eloquentia*. Il poeta dà, infatti, notizia di esser in possesso di un volume del trattato dantesco legato alla *Poetica* del Trissino in un inventario di libri conservato in un minutarlo di lettere autografe (cfr. T. TASSO, *Lettere (1587-1589. Edizione critica e commentata del ms. Estense alfa V 7 7*, a cura di E. RUSSO, Milano, BIT&S, 2020, p. 32 e bibliografia). Per i postillati al *Convivio* si vedano i contributi di D. DELLA TERZA, *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979; N. BIANCHI, *Le postille di Torquato Tasso al 'Convivio' di Dante*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 21-30; EAD., *Le stampe dantesche postillate delle biblioteche fiorentine 'Commedia' e 'Convivio', 1472-1596*, Roma, Salerno, 2004; N. VACALEBRE, *Il ritrovato esemplare del 'Convivio', Venezia, Melchiorre Sessa, 1531, postillato da Torquato Tasso*, in «La Bibliofilia» CXX/3, 2018, pp. 455-57; ID., *Il poeta e il filosofo. Le postille di Torquato Tasso al 'Convivio' dantesco nel ritrovato esemplare Sessa*, in «StEFI», VIII, 2019, pp. 113-94; ID., *Torquato Tasso lettore e postillatore del 'Convivio': il 'Convivio Sessa'*, in *Oltre la 'Commedia': Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. BANELLA e F. TOMASI, Roma, Carocci, 2020, pp. 139-57. Per le due *Giuntine di rime antiche* si rinvia a RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte*, pp.

Purg. XXIV, 80: «di giorno in giorno ben più si spolpa»
(Da Fino) Spolpa > priva.

A c. 121r della *Giuntina*, nella sezione *Canzoni antiche di autori incerti*, al verso 46 della canzone *Giovene Donna dentro a 'l cor mi siede*²⁴, il poeta ritorna ancora una volta, mediante sottolineatura, sulla forma *spolpa*, qui presente in dittologia sinonimica con *snervare*. Il lemma sembra trovare, inoltre, un'unica attestazione nel *corpus* tassiano, nell'ottava 80 del canto ventunesimo della *Gerusalemme conquistata*, all'interno di una catena verbale che sconfinava nel verso successivo:

Così disse: e 'l guerriero a' piè dimesso
tutti scoprigli i giovanili errori;
poi ch'ebbe pianti entro al suo core istesso
i suoi sdegni superbi e i folli amori.
E fu il perdono a quel signor concesso
da lui che spesso in tenebroso horrori
le caste membra essangui afflige, e spolpa,
e lega e scioglie di pentita colpa²⁵.

2. Annotazioni attinenti alla lingua, con rilievi di carattere grammaticale e semantico

Nell'esercizio di postillatura condotto sull'esemplare affiorano diverse chiose per le quali si denota un'accurata analisi della lingua petrarchesca, con postille di natura grammaticale, utili ad evidenziare particolari grafie o forme verbali. Molto spesso il poeta si limita all'individuazione della forma oggetto di interesse attraverso sottolineatura, seguita poi da una sua riscrittura a margine²⁶. Per il sonetto *Non d'atra & tempestosa onda marina* (*Rvf* CLI) al v. 9

73-114; Id., *Studi su Tasso e Marino*, pp. 39-67; M. INCANDELA, *Giuntina Zeno: annotazioni tassiane a margine dei versi danteschi*, in *Oltre la 'Commedia'*, pp. 157-70.

²⁴ Il testo è citato secondo la lezione della *Giuntina*.

²⁵ Cfr. TASSO, *Gerusalemme Conquistata*. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli, p. 476.

²⁶ Ne costituiscono esempi le forme *proximi* (PETRARCA, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Parte Prima, p. 362: *Ben mi credea passar mio tempo homai*, v. 71), aggettivo sottolineato e riscritto sul margine destro, e *fussi accorta* (ivi, p. 205: *La donna, che 'l mio cor nel viso porta*, v. 5).

sottolinea, forse per la sua rarità rispetto al ben più consueto *veggio*²⁷, la voce *veggo*, voce analizzata anche nelle *Prose* di Bembo:

Ma passisi a dire del verbo, nel quale la licenza de' poeti e la libertà medesima della lingua v'hanno più di malagevolezza portata, che mestier non fa a doverlovi in poche parole far chiaro. Il qual verbo, tutto che di quattro maniere si veda essere così nella nostra lingua come egli è nella latina, con ciò sia cosa che egli in alquante voci così termina come quello fa, ché *Amare Valere Leggere Sentire* da noi medesimamente si dice, non perciò usa sempre una medesima regola con esso lui. Anzi egli, in queste altre voci, due vocali solamente ha ne' suoi fini, *Ama Vale Legge Sente*, dove il latino ne ha tre, come sapete. Di questo verbo, la primiera voce nessun mutamento fa, se non in quanto *Seggo* eziandio *Seggio* s'è detto alcuna volta da' poeti, i quali da altre lingue più tosto l'hanno così preso che dalla mia, e *Leggo, Leggio*; e *Veggo, Veggio*, traponendovi la *I*, e *Deggio* altresì, la qual voce dirittamente non *Deggo* ma *Debbo* si dice, e *Vegno* e *Tegno*, nelle quali *Vengo* e *Tengo* sono della Toscana²⁸.

Un suo particolare soffermarsi su determinati termini traspare dalla presenza di una più estesa annotazione posta a commento di quanto evidenziato nel testo. Ne sono esempi la forma verbale *tien*, sottolineata e chiosata con «Tien seconda p(er)sona.»²⁹, e la dittologia «Intento e fiso»³⁰, cui corrisponde la nota «Acc(usati)vo pa(zien)te / prima del nominat(i)vo / agente»³¹.

Un'analoga attenzione viene riservata alla lingua latina e così aspetti più squisitamente linguistici-etimologici emergono nelle annotazioni alle fonti richiamate nel commento³². A p. 33 della Parte I del volume, dopo aver sottolineato la chiosa di Castelvetro «Trahere il fianco, è battere il fianco. come auiene, quando altri per fatica durata è lasso. Horat. / ridendus & ilia ducat»³³, l'autore annota sul margine destro: «Trahere il / fianco da Latini:

²⁷ Cfr. M. VITALE, *La lingua del Canzoniere. 'Rerum vulgarium fragmenta' di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996, p. 181.

²⁸ Cfr. P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, Utet, 1960, p. 229.

²⁹ PETRARCA, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Parte Prima, p. 63: *O aspettata in ciel beata & bella*, v. 65. La postilla è collocata sul margine destro.

³⁰ Ivi, p. 34: *Piouommi amare lagrime dal viso*, v. 8.

³¹ La postilla è collocata sul margine destro.

³² Il caso qui riportato non risulta isolato nel panorama dei postillati dell'autore. Ad esempio, nell'esemplare tassiano del *De rerum natura* di Lucrezio, stampato a Venezia nel 1515, oggi facente parte della collezione della Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tass. 4, si evidenzia una particolare propensione nella registrazione di forme arcaiche e nel rilevamento di casi di sintassi «ardua e arcaizzante»; cfr. B. BASILE, C. FANTI, *Postille inedite tassiane a un Lucrezio aldino*, in «Studi tassiani», xxv, 1975, pp. 75-168, a p. 89.

³³ La chiosa di Castelvetro si riferisce al v. 5 di *Movesi il vecchierel canuto et bianco*.

/ ilia ducere. N». Allo stesso modo, a p. 48, Tasso pone una parentesi graffa e una postilla di promemoria «N(o)ta»³⁴ accanto alle parole di commento del v. 46 della canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*: «Appresso Horat. Respondere significa contrastare / Responsare cupidinibus, contemnere honores», ritornando poi sul testo sottolineando «Significa contrastare» e «Responsare cupidinibus, contemnere honores».

3. Annotazioni che si riferiscono ad altri autori/opere

Per il poeta cinquecentesco l'esemplare Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 costituisce un'occasione non solo per rileggere il testo petrarchesco, ma anche per ampliare la conoscenza delle *auctoritates* latine e greche menzionate dall'espositore modenese³⁵. Sono numerose, infatti, le annotazioni dalle quali trapela un suo non esclusivo focalizzarsi sui *Fragmenta* e che si orientano verso uno spoglio di opere di altri autori. L'immaginario antico rievocato risulta, infatti, sistematicamente evidenziato grazie a sottolineature e annotazioni di promemoria, così come dimostrato dai segni «N» e «Nota» accanto a passi di Virgilio, di Ovidio, di Platone, di Aristotele, di Diodoro Siculo, e dai quali trapela la sua propensione per questioni filosofiche e per notizie di tipo erudito³⁶. Per alcuni richiami marginali e sottolineature che danno rilievo a versi latini traspaiono legami intertestuali tra i vari postillati dell'autore, denotando una particolare predilezione per specifici *loci* testuali, come per i versi catulliani evocati per il v. 32 della sestina *A*

³⁴ Il segno di attenzione e la postilla si dispongono entrambi sul margine sinistro.

³⁵ Il desiderio di approfondire la frequentazione dei classici, testimoniato dalle non poche richieste di libri nell'epistolario, è da collegarsi alla necessità di un «immediato impiego degli *auctores* per nuove scritture, di giunte, di progetti» (cfr. Russo, *L'ordine, la fantasia e l'arte*, p. 69). Cfr. anche G. BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, pp. 361-409; cfr. B. BASILE, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, in «Filologia e critica», xxv (n. 2-3, maggio-dicembre 2000), pp. 222-44. Per l'influenza esercitata dai testi latini e greci sul *corpus* tassiano si vedano almeno i contributi di Id., *Poeta melancholicus: tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984; M.T. GIRARDI, *Scrittori greci nel 'Giudicio sulla Conquistata' di Torquato Tasso*, in «Aevum», lxxiii (fasc. 3, settembre-dicembre 1999), pp. 735-68; C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1996.

³⁶ Una minore e limitata confidenza con la lingua greca emerge però dai rari casi in cui, a segni di attenzione, segue la riscrittura dei versi. Le opere greche, infatti, erano da Tasso solitamente richieste e/o lette in traduzione; come si ricava, ad esempio, dalla lettera 559 indirizzata ad Antonio Forni (cfr. TASSO, *Le lettere*, II, p. 583) e dalla missiva a Giovanni Giolito del primo maggio 1591 (cfr. *ivi*, v, pp. 50-52; Russo, *L'ordine, la fantasia e l'arte*, p. 71).

qualunque animale alberga in terra (*Rvf* XXII): «Aut quam sydera multa, cum tacet nox, / furtiuos hominum vident amores» (Catul. VII, 7-8)³⁷. Lo stesso carme è annotato da Tasso anche in un altro esemplare del fondo della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Vat. lat. 9974, contenente la poesia catulliana con le esposizioni di Alessandro Guarini³⁸. A c. 19r, infatti, il poeta sottolinea nel testo latino l'elemento verbale «cum tacet», evidenziando, successivamente, la corrispondente chiosa esegetica. L'interazione tra i due postillati si amplifica e si impreziosisce in quanto vi è il riaffiorare di tale memoria catulliana nelle *esposizioni* che corredano l'edizione Osanna del 1591³⁹, primo volume di un ampio progetto editoriale comprendente le rime amorose raccolte in un'innovativa struttura di canzoniere «biforciale»⁴⁰. Il commento dell'autore è contiguo al testo e organiz-

³⁷ PETRARCA, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Parte Prima, p. 42. I versi vengono evidenziati con la consueta linea verticale posta sul margine sinistro.

³⁸ C.V. CATULLO, *Alexandri Guarini Ferrariensis in. C. V. Catullum Veronensem per Baptistam patrem emendatum Expositiones cum indice*, Venetiis, per Georgium de Rusconibus, 1521. Nell'epistola 182 indirizzata a Curzio Ardzio e databile al 1581, Tasso dichiara di avere un libro di Catullo: «[...] La mia memoria, come le ho scritto, è tanto indebolita che non dovrà maravigliarsi se io non mi ricordo da quale scrittore sia dato il velo ad Imeneo. Catullo il quale ho in questa stanza, gli dà la face, la ghirlanda ed i coturni, ma non gli dà il velo: di Claudiano e d'altri c'ho letti, non ardisco d'affermare o di negare cosa alcuna; e conforto Vostra Signoria a cercarne, s'ella pure non ha pronta l'autorità» (cfr. TASSO, *Le lettere*, II, pp. 146-49). Cfr. anche BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, p. 401; BASILE, *La biblioteca del Tasso*, p. 234; SOLERTI, *Vita del Tasso*, I, p. 118, n. 24.

³⁹ T. TASSO, *Rime. Parte Prima, tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591*, edizione critica a cura di V. DE MALDÉ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, 4). Nella costituzione del *liber* amoroso è proprio l'autocommento, assieme ad altri espedienti paratestuali quali gli argomenti, a garantire la coesione tra le rime, istituendo non solo richiami di natura tematica, ma realizzando anche riprese intertestuali che portano alla definizione di un nuovo canone di autori di riferimento (cfr. V. DE MALDÉ, *Torquato Tasso. Auto-commento alle Rime 1591*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di C. CARUSO e W. SPAGGIARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 239-50; cfr. F. TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento 1560-1600*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. METLICA e F. TOMASI, Milano, Mimesis, 2015, pp. 11-37, a p. 35). Cfr. anche E. ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno dell'Associazione degli Italianisti, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 231-44). Analoga operazione di commento accompagna le rime encomiastiche in lode di donne della Stampa Marchetti, edita a Brescia nel 1593 (cfr. I. BAGLIANI, *Per l'edizione critica della seconda parte delle rime in Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 85-106; M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. BOILLET e L. GRASSI, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 19-49).

⁴⁰ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, p. 121.

zato in chiose di varia estensione e di vario argomento: note esplicative a chiarimento dei versi, osservazioni di natura metrica, retorica e semantica, e glosse in cui Tasso riporta i modelli della sua poesia mediante allusione o esatta citazione⁴¹. Il variegato sostrato letterario e filosofico evocato trova spesso preciso riscontro con postille e segni di attenzione che si rintracciano nei postillati tassiani. Ne deriva, dunque, la possibilità di ricostruire una fitta rete di richiami intertestuali, riprova di un enciclopedismo che caratterizza e informa la tarda produzione di Tasso. L'articolato dialogo di riprese interne tra i libri dell'autore e l'autocommento alle rime si riscontra, ad esempio, nel riutilizzo del *carmen* VII in due esposizioni dell'edizione Osanna. In particolar modo, i versi catulliani annotati nell'esemplare Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 e nel Vat. lat. 9974 si ritrovano nella chiosa di commento al v. 14 di *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*:

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
 Ch'al giogo altrui Madonna il collo inchina,
 Anzi ogni tua ragion da te si cede.
 Altri ha pur fatto, oimé quasi rapina
 Del mio dolce tesoro; hor qual può degno
 Premio agguagliar la mia costante fede?
 Qual più sperar ne lice ampia mercede
 Da la tua ingiusta man, s'in un sol punto
 Hai le ricchezze tue diffuse e sparte?
 Anzi, pur chiuse in parte
 Homai lunge da te, che tu non puoi
 Pascer, se non di furto, i servi tuoi.

14 «Pascer, se non di furto, i servi tuoi»: chiama «furti» gli amorosi piaceri de gli amanti, havendo riguardo a quel detto di Catullo: «Furtivos hominum vident Amores» (*Carmina*, VII, 8)⁴².

E ancora, nell'esposizione al v. 7 del sonetto XXVII, ritorna il riferimento al poeta latino, con la citazione dei versi oggetto di attenzione nei due postillati:

⁴¹ Tale apparato esegetico, composto a distanza di tempo rispetto alla stesura dei testi, si inserisce all'interno del composito *corpus* tassiano di riflessione teorica sulla lirica, ampliando, dunque, una produzione che si concretizza in opere notevolmente influenzate dal genere scelto e praticato dall'autore. Per la strategia di commento si vedano i contributi di BASILE, Poëta melancholicus; V. MARTIGNONE, *Il commento tassiano alle «Rime amorose» (1591)*, «Schifanoia», xvi, 1995, pp. 133-40.

⁴² TASSO, *Rime. Parte Prima, tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore*, p. 241.

Io veggio in ciel scintillar le stelle
 Oltre l'usato, e lampeggiar tremanti
 Come ne' gli occhi de' cortesi amanti
 Noi rimiriam tal'hor vive facelle.
 Aman forse là suso, o pur son elle
 Pietose a' nostri affanni, a' nostri pianti,
 Mentre scorgon l'insidie e i passi erranti
 Là dove altri d'Amor goda e favelle?
 Cortesi luci, se Leandro in mare
 O traviato peregrin foss'io,
 Non mi sareste di soccorso avere.
 Così vi faccia il sol più belle e chiare,
 Siate nel dubbio corso al desir mio
 Fide mie duci, e scorte amate e care.

7: «Mentre scorgon l'insidie, e i passi erranti»: ha riguardo al luogo già citato di Catullo: «Aut quam sydera multa, cum tacet nox, furtivus hominum vident amores» (*Carmina*, VII, 7-8)⁴³.

Lo studio dell'esperienza petrarchesca eseguito a partire dell'esemplare barberiniano può essere inquadrato in una dimensione fortemente dinamica, in cui diviene centrale il raffronto tra il Canzoniere e altre opere, così come dimostrato dalle postille che attivano richiami con altri testi e/o autori della più antica tradizione volgare o della contemporaneità. Si osservi come il più delle volte la comparazione si realizzi sulla scia delle chiose di Castelvetro, mentre sono poche le annotazioni in cui Tasso intesse legami tra i versi di Petrarca e le altre sue letture in autonomia rispetto all'esegesi cinquecentesca di corredo all'edizione. Per ciò che concerne l'interazione con altri autori stimolata dalle note di Castelvetro, essa può originarsi a seguito di osservazioni grammaticali espresse nel commento. Il v. 9 del sonetto *Non d'atra & tempestosa onda marina* (*RvfCLI*) viene in tal modo analizzato: «[...] Hor il P. dipingendo Amore con la pharetra, & con l'ali significa, che egli sia potentissimo sopra lui. si come altroue dipingendolo senza pharetra, & senza ali allo'ncontro significa la fievolezza»⁴⁴. Dopo aver sottolineato «allo'ncontro», il poeta con la postilla «allo 'nco(n)tro / nel Boc(cac)cio / all'incontra / nel petrarca»⁴⁵ riporta le due diverse forme della voce, citando l'esempio

⁴³ Ivi, p. 243.

⁴⁴ PETRARCA, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Parte Prima, p. 289.

⁴⁵ La postilla è collocata sul margine destro.

di Boccaccio⁴⁶ e l'esempio di Petrarca. Il confronto tra i due autori è indice di un'attenzione per la più ampia tradizione volgare e di una riflessione tra poesia e prosa che richiama le *Prose* bembiane:

Contro e Contra, che si disse parimenti *Incontro e Incontra*; ma quest'ultima è solo dei poeti, de' quali è *A l'incontra* altresì. Et è *Rimpetto e A rimpetto* e *Di rimpetto* solamente delle prose; e vagliono, non quello che vale *A l'incontra*, ma quello che vale *Di rincontro* e *Per iscontro*, e *Affronte*, contraria di cui è *Di dietro*⁴⁷.

Per quel che attiene, invece, al secondo tipo di annotazione in cui l'accostamento tra Petrarca e altri autori è da Tasso realizzato, si può, ad esempio, far riferimento a quanto si ravvisa alla p. 121 della Parte II della stampa. Nel v. 2 del sonetto *Quel, che d'odore & di colore vincea* (*Rvf CCCXXXVII*), la dittologia «odorifero e lucido», evidenziata con una sottolineatura, richiama, alla memoria di Tasso, Bembo: «l'odorifero / e lucido orie(n)te: / verso fatto più / bello dal Bembo: / ne l'odorato e lucido / oriente»⁴⁸. Nella nota marginale, con la citazione del verso esordiale della *Stanza I*⁴⁹, egli compara il poeta trecentesco col poeta cinquecentesco, esplicitando una considerazione di apprezzamento per il rifacimento moderno. L'allusione si carica ancor più

⁴⁶ Modello per osservazioni di carattere retorico e linguistico-grammaticale, le opere di Boccaccio sono oggetto di grande considerazione per il poeta cinquecentesco, così come emerge dal suo epistolario. Diverse, infatti, sono le lettere in cui Tasso fa esplicita richiesta di alcuni testi dell'autore trecentesco e, nel già citato inventario di libri, figurano il *Teseida* e il *Corbaccio* (cfr. nota 23). Presenza importante nelle opere teoriche tassiane, la fonte antica è citata nei *Discorsi del poema eroico*, accanto a versi di Dante, Petrarca e Virgilio, per presentare figure retoriche – metafora, similitudine, zeugma – e nelle *Lettere poetiche* e, ancora, nell'*Apologia in difesa della Liberata* del 1585, gli esempi tratti dal *Decameron* sono funzionali per affermare la liceità di alcune espressioni o particolari usi poetici. Altri riferimenti non trascurabili a precisi usi boccacciani si rivengono, inoltre, in alcuni postillati dell'autore e specialmente a margine di componimenti danteschi e petrarcheschi, con la possibilità di creare, in tal modo, un'esplicita rete intertestuale che consente di mappare le letture tassiane e avere, al contempo, un'idea più organica della ricezione della poesia antica nell'opera di Tasso. Gianvito Resta, infine, dà testimonianza di due manoscritti di mano foppiana della Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 10975 e Vat. lat. 10980) in cui vengono riportate postille tassiane al *Decameron* e ad altre opere di Boccaccio: cfr. G. RESTA, *Nuove immagini del Boccaccio nel Tasso*, in «Lettere Italiane», IX (n. 4, ottobre-dicembre 1957), pp. 357-70. Un'edizione delle annotazioni di Tasso al *Decameron* è realizzata da B.M. DA RIF, *Sulle annotazioni del Tasso al 'Decameron'*, in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 253-65.

⁴⁷ Cfr. BEMBO, *Prose e rime*, p. 287.

⁴⁸ La postilla è collocata sul margine destro.

⁴⁹ Cfr. P. BEMBO, *Stanze*, a cura di A. JURI, Roma, Salerno Editrice, 2020, p. 3.

di significato in quanto la reminiscenza bembiana riemerge nel *Mondo Creato* (V, vv. 1298-1301):

Loco è nel più remoto ultimo clima
De l'odorato e lucido Oriente,
Là dove l'aurea porta al ciel diserra
Uscendo il sol che porta in fronte il giorno⁵⁰.

Nel *Quinto giorno* del poema, l'esatta citazione dell'*auctoritas* moderna risalta nitida nella trasposizione del *De ave phoenice* dello Pseudo-Lattanzio⁵¹. Così nella rappresentazione della «visione solare»⁵² tra i modelli classici indicati nella postilla del codice Palatino – «Lattantio, Firmiano/ nei versi della/ fenice et Claudia/ no nell'istesso argomento»⁵³ – si insinua silenziosamente Bembo e nel rifacimento tassiano della fonte antica l'autore sceglie la dittologia aggettivale di matrice bembiana per tradurre «*in primo... Oriente*».

4. Annotazioni di sintesi del testo

Isolando nuclei rilevanti dei *Rvf* e del commento, le postille classificabili sotto tale categoria si rivelano per Tasso note funzionali per ripercorrere il testo. Nella canzone *Si è debile il filo, a cui s'attene* (*Rvf* XXXVII)⁵⁴, dopo aver apposto una linea verticale e l'annotazione di promemoria «N(o)ta»⁵⁵ ad evidenziare i versi «E 'l bel giouenil petto / Torre d'alto intelletto»⁵⁶, l'au-

⁵⁰ Cfr. T. TASSO, *Mondo Creato*, corredo al testo critico a cura di P. LUPARIA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 441. I versi iniziali del sonetto petrarchesco vengono, inoltre, citati due volte nel quinto libro dei *Discorsi del poema eroico*, in primo luogo per illustrare come «la lunghezza de' membri e de' periodi, o de le clausole che vogliam dirle» rendono «il parlar grande e magnifico non solo ne la prosa, ma nel verso ancora» (cfr. ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, p. 202); e, successivamente, per offrire un esempio di *hybertaton* (cfr. ivi, p. 219). Nella *Risposta alle opposizioni d'incerto fatte al sonetto in morte di Pietro Spino*, infine, l'*exemplum* di *Rvf* CCCXXXVII è impiegato per discutere in merito alla «convenienza» degli attributi al significante e significato.

⁵¹ Si rimanda a B. BASILE, *Tasso traduttore: La versione poetica del 'De ave phoenice' dello pseudo-Lattanzio nel 'Mondo Creato'*, in «Lettere Italiane», XXXI (n. 3, luglio-settembre 1979), pp. 342-405; e ID., *Poëta melancholicus*, p. 175-258.

⁵² M. SACCENTI, *La «gran macchina del mondo» e la congiuntura Tasso-Marchetti*, in «Rivista di letteratura italiana», XXIV (n. 2-3, maggio-dicembre 1995), pp. 615-32, a p. 625.

⁵³ Cfr. T. TASSO, *Mondo Creato*, p. 441.

⁵⁴ PETRARCA, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Parte Prima, p. 90.

⁵⁵ La linea verticale e l'annotazione sono sul margine sinistro.

⁵⁶ *Si è debile il filo, a cui s'attene*, vv. 101-102.

tore annota la chiosa di Castelvetro corrispondente, di seguito riportata: «& seguita quella opinione, che nel petto sia l'albergo della mente, della quale al lungo parla Latt. De opificio Dei, cap. 16 *Quidam sedem mentis in pectore esse voluerunt* &». Accanto a una linea verticale che segna il paragrafo, Tasso scrive sul margine sinistro «il petto albergo / de la mente.», estrapolando l'informazione che desta la sua attenzione.

In merito alle annotazioni di sintesi del testo riferite alle fonti latine, particolarmente interessanti sono quelle in cui il poeta cinquecentesco procede a una traduzione, anche parziale, del passo. E così, nel commento ad «un sol» del v. 12 del sonetto *Quel; ch'infinita prouidentia & arte* (Rvf IV)⁵⁷, accanto al modello letterario di Svetonio, Tasso pone la nota «sogno del / padre / d'Augus(to) / Utero Acci(a)e iubar solis / exortu(m)»⁵⁸. Di rado la tipica modalità di postillatura tassiana di paragrafatura dell'*exemplum* antico non riprende fedelmente il testo base e, in tal caso, le annotazioni sono simili alle chiose esegetiche dell'edizione Osanna. Le due postille «Scintille celesti / chiamate da Cic(ero)ne igniculi / cioè desiderio / cogni(zio)ne del bene»⁵⁹ e «Statio chiama / le Nimphe / stelle di mare:»⁶⁰ si presentano analoghe, infatti, per l'impostazione, per la terminologia impiegata e per l'uso del verbo *chiamare*, a numerose esposizioni della raccolta amorosa, come si evince dal raffronto con la chiosa «HO SÌ CARO IL LACCIO: "laccio" chiama l'unione del corpo con l'anima, come chiamò prima il Petrarca "Natura tien costei d'un sì gentile | laccio che nullo sforzo è che sostegna", cioè con sì delicata complessione»⁶¹.

Conclusioni

In Tasso, i cui volumi costituirono veri e propri «strumenti di lavoro»⁶², l'esame dei *marginalia* consente di entrare all'interno della sua «variegata»

⁵⁷ PETRARCA, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Parte Prima, p. 22.

⁵⁸ Si riporta la chiosa di Castelvetro: «Sueton. in Augusto, Somniauit & pater Octavius, vtero Acciae iubar solis exortum». La postilla è collocata sul margine destro.

⁵⁹ PETRARCA, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Parte Prima, p. 24: *La gola, e 'l sonno & l'otiose piume*. La postilla si colloca sul margine sinistro e si riferisce al commento di Castelvetro per il verso 4.

⁶⁰ Ivi, p. 72: *Verdi panni, sanguigni, oscuri, o persi*. La postilla si colloca sul margine sinistro.

⁶¹ La chiosa si riferisce al v. 1 del sonetto *Non ho sì caro il laccio, ond'al consorte* (cfr. TASSO, *Rime. Parte Prima, tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore*, p. 250).

⁶² BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, p. 378.

biblioteca⁶³ e del suo scrittorio, esplorando il complesso rapporto di lettura e scrittura. Il volume postillato rappresenta, pertanto, un punto di osservazione privilegiato per cogliere l'*habitus* di un autore che, nella sua fase più tarda e matura, è alla ricerca di saperi molteplici, filosofici e scientifici, assumendo sempre più le vesti di lettore finissimo, capace di estrapolare tessere lessicali e immagini pregnanti, nonché di letterato dotato di straordinaria capacità nel rielaborare e inserire all'interno delle opere le proprie letture. La ricerca sull'elocuzione di Petrarca condotta dal poeta va ricollegata al più ampio contesto di ricezione e studio della poesia antica, classica e volgare. I margini delle carte sono luogo ove si depositano, in maniera contigua e stratificata, segni di attenzione e annotazioni che individuano porzioni più o meno ampie dei componimenti, gruppi o singoli versi, dittologie, sintagmi, tutti elementi della testualità dei *Rvf* che possono trovare nuova collocazione nella produzione dell'autore. Osservando da vicino il lavoro di postillatura, infatti, appare possibile seguire l'immissione di echi e allusioni petrarcheschi nella scrittura tassiana e valutare il processo di rifunzionalizzazione della ripresa dei *Fragmenta* sia nella sua poesia che nella sua prosa. E così, l'intarsio dell'esatta citazione del v. 18 della canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (*Rvf*L) nel dialogo *Il padre di famiglia* si pone come naturale prosecuzione della prosa dell'autore, diventando supporto per l'argomentazione dell'interlocutore e innalzando il grado di letterarietà del testo, anche in virtù della sua associazione all'ipotesto virgiliano⁶⁴. Nel lettore si attiva quindi un processo di ricezione dei *Rvf* che chiama in causa anche il modello antico, così come nel libro XXIV della *Conquistata* la memoria poetica di Petrarca si insinua nel rifacimento della similitudine tratta dall'*Eneide*⁶⁵. L'*auctoritas* volgare e quella classica coesistono, dunque, all'interno della pagina tassiana ponendosi in una linea di forte continuità, come, nell'esemplare preso qui in

⁶³ L'immagine della biblioteca tassiana viene da Baldassarri restituita come biblioteca «variabile nel tempo, discontinua, erratica, provvisoria [...] consistentemente arretrata» (ivi, p. 394). Ma si veda anche F. TOMASI, *La bibliothèque du Tasse: problèmes interprétatifs et solutions éditoriales*, in «Genesis», XLIX, 2019, pp. 73-84.

⁶⁴ Cfr. VARESE, *Aspetti dialogici e momenti linguistici nei 'Dialoghi'*, p. 226.

⁶⁵ Si osservi come nei *Discorsi dell'arte poetica* e poi nei successivi *Discorsi del poema eroico* Tasso attribuisca alla memoria del lettore la valutazione della giusta «misura» della «grandezza» del poema epico (cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, pp. 21-22, 125-26; e anche R. BRAGANTINI, *Diaspore di memoria poetica: una canzone petrarchesca e due luoghi tassiani*, in *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad A. Daniele*, a cura di V. FORMENTIN, S. CONTARINI, F. ROGNONI, M. ROMERO ALLUÉ e R. ZUCCO, Padova, Cleup, 2016, pp. 199-208, a p. 200). Per l'alto grado di letterarietà della *Conquistata* cfr. M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'. Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2002, p. 17.

esame, le annotazioni ai versi del Canzoniere si dispongono vicine a quelle concernenti le fonti antiche. La lettura dei *Fragmenta* si apre, infatti, al commento di Castelvetro e alle esperienze poetiche latine e greche riportate dal filologo, le quali vengono analizzate in maniera simile rispetto al dettato petrarchesco, riservando loro un'attenzione sia lessicale che grammaticale. Il patrimonio di ascendenza classica che viene fissato sulle carte è per Tasso possibilità di conoscenza di dettagli mitologici, dati geografici, storici, notizie erudite per un loro possibile inserimento nella seconda *Gerusalemme*, ai fini di un «rafforzamento delle fondamenta storiche che illustrano e assicurano la conformità al vero dell'edificio poetico, garantendone la durata nel tempo, e insieme, lo θαυμαστόν che deriva dall'alterazione del dato di verità».⁶⁶ In tal senso il postillato Stamp. Barb. Cr. Tass. 14 si inserisce nell'incessante lavoro di assimilazione e di studio di opere, non solo classiche, ma anche di natura teologica, che accompagna e segna l'ultima stagione del poeta, periodo di assidua lettura testimoniata dalle iterate richieste di testi nell'epistolario e dalle numerose fonti classiche e bibliche presenti nella *Conquistata*, nel *Giudicio*⁶⁷ e nel *Mondo Creato*⁶⁸. Virgilio, Stazio, Diodoro Siculo entrano nel canone tassiano, un canone però aperto anche a quegli autori volgari, trecenteschi e cinquecenteschi⁶⁹, che nelle annotazioni si pongono direttamente in contatto con il poeta aretino. Significative sono le preziose note marginali che, a partire dal rilievo di espressioni di Petrarca, instaurano dei paralleli con altri autori⁷⁰. Così Tasso non esita a mettere in relazione usi petrarcheschi con usi boccacciani⁷¹, o con quelli della più vicina contemporaneità. Nella chiosa

⁶⁶ Cfr. ivi, p. 11.

⁶⁷ Cfr. TASSO, *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata*, p. xxv; cfr. M. T. GIRARDI, *Testi biblici e patristici nella 'Conquistata'*, in «Studi tassiani», XLII, 1994, pp. 13-25.

⁶⁸ Per le fonti del *Mondo Creato* cfr. R. LODA, *Il 'Mondo Creato' di Torquato Tasso e la Bibbia glossata*, in «Aevum», LXXII (fasc. 3, settembre-dicembre 1998), pp. 733-57; R. MORACE, *Il 'Mondo creato' tra gli esameroni patristici e l'Heptaplus' di Pico*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, opera diretta da P. GIBELLINI, a cura di G. MELLI, M. SIPIONE, I-VI, Brescia, Morcelliana, 2013, v, pp. 649-73; E. PROTO, *Per alcune ricerche sulle fonti del 'Mondo creato' di Torquato Tasso*, Napoli, Jovene, 1910; G. SCOPA, *Sulle fonti del 'Mondo creato' di Torquato Tasso*, Napoli, Regia Università, 1907; T. TASSO, *Il mondo creato*, edizione critica con introduzione e note di G. PETROCCHI, Firenze, Le Monnier, 1951.

⁶⁹ Cfr. Russo, *L'ordine, l'arte, fantasia*, p. 70.

⁷⁰ La rarità dei riferimenti alle altre letture condotte dal poeta all'interno delle postille è stata evidenziata da TOMASI, ZAJA, *Proposte per un'edizione ipertestuale di postillati cinquecenteschi*, p. 743.

⁷¹ Anche nei quattro esemplari della *Commedia* sono presenti non poche annotazioni in cui Tasso rapporta usi danteschi con quelli di Petrarca o di Boccaccio a sostenere l'idea di una riflessione e ricezione tassiana congiunta dei tre autori. Si ricordino, tra le altre, le due postille dell'esemplare *Sessa*, «prende del pia/cere modo usa/tiss(im)o dal Boccac/cio», che si riferisce al

al v. 2 del sonetto *Quel, che d'odore & di colore vincea* (Rvf CCCXXXVII), si istituisce un raffronto tra la dittologia «odorifero et lucido» usata da Petrarca e la riscrittura bembiana «odorato et lucido», affermando la maggiore bellezza del verso cinquecentesco. La riflessione tassiana, cristallizzata nella postilla, se da un lato permette di istituire una rete di richiami tra le sue letture, dall'altro è evidenza dell'attivo dialogo tra poeti antichi e coevi costantemente ricercato da Tasso, e nella pratica poetica⁷² e nella produzione teorica. Bembo è una presenza che emerge in filigrana nel postillato, non solo nelle vesti di poeta, ma anche in qualità di autore delle *Prose della volgar lingua*, trattato con cui Tasso, nelle chiose tese a puntualizzare forme verbali e costrutti, sembra istituire un colloquio a distanza.

L'esemplare barberiniano funge, infine, da modello per l'esercizio di commento che il poeta cinquecentesco sperimenta per le sue rime. La strategia di esegesi è debitrice dell'opera di Castelvetro per la *mise en page* della stampa. Le esposizioni, non sintatticamente unite a formare un paragrafo coeso, chiarificano singoli versi o parti di esso, con l'effetto di parcellizzare il testo lirico. Inoltre, come la poesia petrarchesca è nel commento cinquecentesco presentata richiamando la tradizione greca, latina e volgare, così Tasso propone la propria antologia rivendicando una continuità con gli autori antichi e contemporanei, rendendola «quasi un prodotto accademico fuori da ogni polemica»⁷³. Castelvetro diviene, dunque, anch'egli nuova *auctoritas* cui ispirarsi per la costruzione del *liber* amoroso, in cui l'autore si configura sempre più come poeta dotto «capace di eccellere su ogni terreno della parola»⁷⁴.

v. 104 di *Inf.* v (cfr. ALIGHIERI, *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello*, Stamp. Barb. Cr. Tass. 28, c. 34v), e ancora la chiosa a margine del v. 64 di *Purg.* xxxi, «vergogna(n)do, così il P(etrarca)» (ivi, c. 269v).

⁷² Cfr. GIRARDI, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'*, p. 17.

⁷³ Cfr. BASILE, *Poëta melancholicus*, p. 106.

⁷⁴ Cfr. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte*, p. 20.

Le *auctoritates* volgari nei commenti tassiani: alcuni rilievi sulla ‘Lezione’, le ‘Considerazioni’ e ‘La Cavaletta’

Francesco Davoli

In una lettera del 15 febbraio 1585 Torquato Tasso annunciava ad Angelo Grillo di avere ormai pronto il dialogo della *Poesia toscana*, promettendogliene successivamente l'invio (il 22 dello stesso mese), che sarebbe finalmente avvenuto l'1 marzo¹. È in quel dialogo che, seppure non con la stessa sistematicità e profondità riservate alla riflessione sull'epica nei *Discorsi dell'arte poetica* prima e nei *Discorsi del poema eroico* poi, Tasso formula delle considerazioni e offre delle indicazioni – di carattere quasi eminentemente metrico-stilistico – dedicate in forma esclusiva alla poesia lirica². Ma slanci in tal senso, sebbene non sorretti da una eguale solidità argomentativa e non caratterizzati da un respiro di pari ampiezza, si registrano già in opere della giovinezza, per le quali occorre fare un passo indietro di oltre un decennio.

1. Il primo sforzo esegetico in cui Tasso si sofferma esplicitamente sulla poesia lirica, ricorrendo ad *auctoritates* volgari antiche per suffragare e sorreggere la validità della proposta poetica di un contemporaneo, è la *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*³, recitata nell'Accademia Ferrarese presumibilmente

¹ Le epistole in questione sono in T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, I-V, Firenze, Le Monnier, 1852-1855 (da qui in avanti semplicemente *Lettere*, con il numero d'ordine del testo), numm. 338, 341 e 345.

² Del resto, come ricordato in E. ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, I, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 231-44, a p. 231, «il genere lirico è il meno discusso nella codificazione cinquecentesca, perché “basta Petrarca per dare forma e norma”» (la citazione riportata è da *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema di Antico Regime*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1999, p. 469).

³ T. TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Mons. Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso*, nuovamente raccolte ed emendate da C. GUASTI, I-II, Firenze, Le Monnier, 1875, II, pp. 111-34 (d'ora in poi semplicemente *Lezione*).

intorno al 1567-1568⁴. Si tratta, per la verità, di una riflessione da porre «non sotto il segno della novità, ma sotto quello della verifica»⁵, di una «verifica dei suoi convincimenti teorici» più che di uno scritto «destinato a chiarire la lettera»⁶: ma, tanto più per questo, esso rappresenta un primo, importante momento di valutazione delle teorie e delle preferenze tassiane in campo lirico. Anzitutto, per il ricorso al *De vulgari eloquentia*, a quest'altezza già chiamato in causa benché non ancora fruito con quella stessa meticolosità con cui sarebbe stato fatto oggetto di attenta lettura (e di minuziosa postillatura, a giudicare dalla precisione nel riportare certi *loci*) in vista della composizione del dialogo della *Poesia toscana*⁷. L'«autorità di Dante» suscita fin dalle prime pagine della *Lezione* «non picciol dubbio» a proposito della liceità di associare lo stile grave a una forma metrica come il sonetto, che nel *De vulgari* era relegata al gradino più basso della scala degli stili (quello dell'«Elegia», ovvero dei componimenti scritti in «stilo [...] umile»: *Lezione*, p. 118): e se il Dante trattatista viene con facilità superato e momentaneamente messo da parte⁸, ne esce invece riabilitato il Dante lirico, che non si lascia invischiare dalle norme espresse nel *De vulgari*⁹, come dimostrato da *Oltre la spera che più larga gira*¹⁰, da cui risulta

⁴ Cfr. almeno A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*. I. *La vita*, Torino-Roma, Loescher, 1895, pp. 121-23 e C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, p. 91.

⁵ E. BIAGINI, *Torquato Tasso e la 'Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortale ecc., di Monsignor Della Casa'*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, Firenze, Olschki, pp. 457-96, a p. 458.

⁶ ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso*, p. 232.

⁷ È soltanto del 21 dicembre del 1582 una lettera indirizzata a Bernardo Giunti in cui Tasso prega l'editore di fornirgli «la Volgare Eloquenza di Dante» assieme alla «Vita Nuova» e a «la Monarchia» (*Lettere*, num. 227; e cfr. anche G. BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Tasso e la cultura estense*, I-II, Firenze, Olschki, 1999, II, pp. 361-409, a p. 402). Le menzioni del trattatello dantesco sono ancora, nella *Lezione*, generici accenni, derivanti presumibilmente da una conoscenza indiretta dell'opera.

⁸ Cfr. *Lezione*, p. 119: «Ma, con pace di Dante sia detto [...]». L'«error di Dante» (ivi, p. 120), consistente nel non aver riconosciuto il sonetto come adatto a contenuti alti, discende dall'aver egli anteposto l'esteriorità – la «materia», ovvero le parole e il metro, dettati dall'arte – ai contenuti – la «forma», vale a dire i concetti, dettati dalla natura, che sono il fine ultimo della poesia.

⁹ Già in questo caso l'esempio che Tasso estrapola dalla produzione lirica dantesca contraddice esplicitamente quanto enunciato in sede di trattazione teorica, secondo un'operazione *destruens* adottata nei confronti dell'operetta dantesca che sarà caratteristica della porzione centrale de *La Cavaletta*. Cfr. BIAGINI, *Torquato Tasso e la 'Lezione'*, p. 468: «al poeta è comunque riconosciuta la prerogativa di costituirsi a modello, malgrado la deroga a qualche parere normativo: il poeta, insomma, appare arbitro della facoltà non tanto di derogare, bensì di costituire nuove regole [...]. Ed ecco perché, ad esempio, per smentire il Dante che teorizza l'incongruità dello stile magnifico nel sonetto è citato un suo stesso componimento».

¹⁰ L'*incipit* del sonetto, per la verità, così come riportato da Tasso nella *Lezione* suona «Là nella sfera che più larga gira», con una variante che non pare essere altrove attestata (cfr. in particolare

chiaro che «concetti gravi e sublimi possono ne' sonetti aver luogo» (ivi, p. 119). Ma subito accanto a questo testo dantesco è menzionato anche un sonetto dell'«approvato da lui Guido Cavalcanti»¹¹ (l'approvazione del quale è, evidentemente, quella espressa nel trattatello), richiamato in particolare per la sua affinità tematica con il componimento dell'acasiano oggetto della lettura tassiana: e si noti che il medesimo testo che qui è sfruttato per avvalorare l'idea di un possibile riconoscimento alla forma del sonetto di uno statuto di nobiltà sarà poco più avanti biasimato per essere, nell'«ostentazione di un'esatta dottrina», troppo affettato «così nei concetti come nelle parole» (ivi, p. 122), soprattutto se posto a confronto con *Questa vita mortal* (con Della Casa che esce dunque vincitore dall'esplicito scontro con Cavalcanti); mentre nelle ultime battute della lezione sarà ancora menzionato come esempio positivo proprio in ragione della sua valenza dottrinale, in quanto autorevole espressione poetica di un concetto filosofico – la creazione del mondo senza alcun moto da parte di Dio – così come enunciato da san Tommaso.

Se caratterizzato da chiaroscuri è l'impiego di Dante o Cavalcanti, sempre illuminato risulta invece il profilo che Tasso traccia di Petrarca. La predilezione attribuita a quest'ultimo deriva innanzitutto dal suo sapiente uso dei «concetti», da uno *stile* che è attenta combinazione di *inventio* ed *elocutio*¹²; dai contenuti – filosofici, ma concernenti piuttosto i «limitari» che il «centro della filosofia» – e insieme dagli abbellimenti retorici impiegati per esprimerli, per addolcirli al fine di «dilettare» (ivi, p. 124). Petrarca, insomma, pur essendo superato da Dante e Cavalcanti quanto a dottrina e ingegno, risulta più accorto di entrambi per aver rifuggito il rischio di un'erudizione arida e poco adatta alla poesia (rischio in cui lo stesso Dante è invece incappato, avendo mescolato le «proprie voci» della filosofia «tra i fiori, onde è sì adorno il suo nobilissimo poema»: ivi, p. 122), ornando di sublime elocuzione dei concetti ampiamente «divolgati» e triti (ivi, p. 123); ed è proprio in questo che Della Casa è a lui assimilato, con una conseguente sua superiorità, per proprietà transitiva, rispetto a Cavalcanti, a Dante e agli altri poeti antichi.

Petrarca, del resto, schiva non solo gli errori metodologici di Dante (e degli «altri scrittori di quei tempi»), ma anche quelli ideologici: non essendosi

D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, II/2, Firenze, Le Lettere, pp. 889-90, tav. 320 e p. 906, tav. 323a; nonché vol. III, p. 410) e che forse è semplicemente indice – come avviene spesso in Tasso – di una citazione del testo a memoria.

¹¹ Tasso riporta, qui e più avanti (*Lezione*, pp. 122, 133), due versi – presumibilmente quelli incipitari – di un sonetto non altrimenti attestato, neppure nella *Giuntina di rime antiche*: «Senz'alcun moto da la man di Dio / Uscir le stelle e le sfere celesti».

¹² Cfr. ivi, p. 121: «Quando io dico stilo, intendo non l'elocuzione semplicemente, ma quel carattere che da l'elocuzioni e da' concetti risulta».

lasciato invischiare in preconcetti riguardanti l'aspetto metrico (che è materia e non forma), ha rettamente compreso come sia il metro a ricevere grandezza dal contenuto e non viceversa, riconoscendo in tal modo al sonetto un peso proporzionato ai «concetti» in esso espressi (cfr. *ivi*, p. 120). Ma egli è anche modello di stile in senso più stretto, di elocuzione nel suo significato proprio, sia – così come già Dante – per la sua predilezione per il «concorso di vocali» (vale a dire la sinalefe, soprattutto fra vocali identiche) in contesti connotati da *gravitas*¹³, sia per quella «nobile negligenza» che lo porta a sbilanciare volutamente gli elementi costitutivi di un parallelismo al fine di «dissimulare l'arte» nella «forma magnifica di dire» (*ivi*, pp. 129-30), secondo un principio di sprezzatura al quale non si era attenuto Bembo, ma di cui fornisce invece prova esemplare Della Casa nel lodato sonetto oggetto della lezione¹⁴.

Nel complesso, dunque, modesto è il numero di autori moderni evocati nella *Lezione* (laddove leggermente più ampia è invece la lista dei classici della latinità e soprattutto della grecità)¹⁵. Spicca, in particolare, la distanza fra un Dante che è chiamato in causa per alcune fortunate scelte in ambito lirico, ma al contempo anche per mende sul piano teorico, e un Petrarca elevato a modello privilegiato – benché per ragioni diverse da quelle che avevano portato Bembo a favorire i *Fragmenta* alla *Commedia* – con cui Della Casa gareggia alla pari. Quest'ultimo, anzi, almeno in una circostanza risulta superiore a Petrarca stesso, se è vero che la metafora della notte da lui impiegata esprime «con maggior forza» l'idea della «miseria» e della «cecità» della vita di quanto non faccia quella di un giorno invernale che si ritrova invece nel brano del *Triumphus Temporis* riportato da Tasso (*Lezione*, p. 131).

¹³ *Ivi*, p. 128: «fra noi Toscani [...], terminando tutte le parole in vocali, necessario è che insieme s'affrontino. Solo si può rivocare in dubbio, se sia bene che l'istesse s'affrontino. Ma per quanto ho osservato nel Petrarca, ove egli cerca la gravità, molte volte suol commettere questo concorso di vocali». Tra i casi riportati vi sono ad esempio *Rvf*CCCIV, v. 2 «'n fiammA Amoro-sA Arse» e, per Dante, *Inf.* III, v. 11 «vidI Io scritte al sommo d'una porta» – che, a giudizio di Tasso, Ruscelli avrebbe «guastato» proponendo una sistemazione del tipo «Io vidi» (il rimando è a G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Sessa, 1558, p. LXXIII). Si veda a riguardo anche il saggio di Sara Giovine in questo stesso volume.

¹⁴ Si segnala che in una lettera a Luca Scalabrino di qualche anno dopo (*Lettere*, num. 78, del 1576) è espresso lo stesso concetto, a suffragio del quale è evocato ancora il sonetto dellacasiano qui commentato: «Il magnifico [...] talora, avendo proposto tre cose, risponde a due [...]. Di ciò [...] n'abbiamo assai chiaro l'esempio del Casa [...]. Il Casa, dico, in quel sonetto magnifico, "Questa vita mortal, ec." replica non una ma più fiate alcune parole medesme, né serve la regola de' contraposti».

¹⁵ Si rimanda a proposito ai saggi di Amelia Juri e di Marika Incandela contenuti in questo volume.

2. Le *Considerazioni*¹⁶ dedicate alle tre canzoni *sorelle* di Giovan Battista Pigna seguono di pochi anni la *Lezione* sul sonetto dellacasiano, dovendosi collocare intorno al 1572¹⁷. Restano analoghe le modalità esegetiche, pur con un livello d'adulazione maggiore, da imputare alla differente funzione e destinazione del testo¹⁸, che porta a giustificare persino delle scelte stilistiche che apparentemente non avrebbero dovuto suscitare l'approvazione tassiana.

Anche in questo caso, le *auctoritates* volgari chiamate in causa sono sostanzialmente i due «lucidissimi occhi» della lingua toscana, Dante e Petrarca. Il primo, di nuovo, è evocato anzitutto per la sua competenza in ambito filosofico: così, ad esempio, allorché Tasso, necessitando di una voce poetica autorevole che esprima il concetto secondo cui anche alla base dell'amore lascivo vi è una «buona sempre e divina cagione» (benché deviata quanto all'oggetto) e per cui quanto più si conosce il bello tanto più lo si ricerca, si serve di due passi del v canto del *Paradiso* e di uno del xvii del *Purgatorio* (cfr. *Considerazioni*, pp. 78-79); e, sebbene non citato esplicitamente, Dante sembra essere fruito anche a proposito del vario grado con cui il «raggio della Divinità» discende nei diversi enti¹⁹, oltre che essere indirettamente richiamato in apertura delle

¹⁶ T. TASSO, *Le Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna, intitolate Le tre sorelle, nelle quali si tratta dell'amor divino in paragone del lascivo*, in *Le prose diverse*, pp. 71-110 (da qui in avanti solo *Considerazioni*).

¹⁷ Composte in contemporanea con la confezione del codice ferrarese delle rime di Pigna a opera di Battista Guarini (cfr. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, pp. 168-70, e *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*, a cura di A. SOLERTI, Firenze, Le Monnier, 1892, p. 71; sul manoscritto, il cod. 252 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, vd. invece G. B. PIGNA, *Il ben divino*, a cura di Neuro Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. xxvii-xxxvii), o forse addirittura a sua conclusione, sarebbero da situare nella prima metà dell'anno (cfr. ivi, pp. xxiii-xxv, e in particolare p. xxv: «riteniamo che il Tasso le scrisse tra il gennaio del 1572, quando avrebbe potuto avere l'incarico, di ritorno dalla Francia, e il maggio dello stesso anno, quando poté verosimilmente portarlo a termine»).

¹⁸ L'esaltazione di Pigna, connessa alla tipologia del commento stesso, che è scritto per accompagnare la raccolta lirica, emerge in maniera evidente nella sezione finale delle *Considerazioni*, dove è proposto un confronto diretto con il Canzoniere petrarchesco (per cui vd. *infra*).

¹⁹ Vd. *Considerazioni*, p. 78 (corsivo mio): «ancoraché [...] *altrimenti* discenda il raggio della Divinità nelle menti *angeliche*, ed *altrimente* nelle *umane*; e che *in altra maniera* si manifesti ne' corpi *animati* che negli *inanimati*, e ne' colori che nelle voci e ne' suoni». E cfr. *Cv.* III VII 5 (si cita da D. ALIGHIERI, *Convivio*, in *Id.*, *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di G. FIORAVANTI, C. GIUNTA, D. QUAGLIONI, C. VILLA e G. ALBANESE, Milano, Mondadori, pp. 3-805; il corsivo è ancora mio): «Così la bontà di Dio è ricevuta *altrimenti* dalle sustanze separate, cioè dalli *Angeli* [...]; e *altrimenti* dall'anima *umana* [...]; e *altrimenti* dalli *animali* [...]; e *altrimenti* dalle *pianze*, e *altrimenti* dalle *minere*». Il concetto è del resto presente anche in *Dve* I XVI 5, dove però è espresso in termini non altrettanto vicini a quelli adottati da Tasso (si cita dalla traduzione trissiniana, edita in *De la volgare eloquenzia di Dante. Volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di

Considerazioni con una menzione che, benché inserita nel continuo prosastico, è quasi una citazione letterale di *Par.* I, vv. 2-3 («il quale [splendore della Divinità] penetra e risplende per l'universo, in una parte più, e meno in un'altra»: ivi, p. 77). Ma la voce dantesca riecheggia poi anche in puntuali confronti con le canzoni di Pigna: per questioni più propriamente lessicali, come nel caso del v. 100 di *Inf.* x, citato (pur senza che ne sia riportata la fonte) per dimostrare come talora «vista» possa valere «virtù visiva» oltre che «atto del vedere» e «oggetto veduto» (ivi, p. 88)²⁰; per una consonanza tematica, essendo sia in Pigna che in Dante (in *Amor che nella mente mi ragiona*) l'atteggiamento della donna paragonato al cielo, sempre sereno di per sé ma talvolta turbato all'apparenza (ivi, p. 98); infine, per ragioni stilistico-retoriche, come il ricorso a una seconda invocazione a causa dell'accresciuta grandezza del soggetto, il cui esempio è tratto, tra i «mille» a disposizione, da Dante (*Inf.* II, vv. 7-9 e XXXII, vv. 10-12: ivi, pp. 95-96), o come il «vaghissimo e leggiadrissimo» traslato con cui in Pigna è impiegato il verbo «vestire», allo stesso modo che in *Inf.* I, v. 17 (secondo un uso che a sua volta rimanda a quello virgiliano, solo alluso da Tasso, di *Aen.* VI, v. 640: cfr. ivi, p. 99).

F. MONTUORI, in D. ALIGHIERI, *Le Opere*. III. *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, con la collaborazione di L. FORMISANO e F. MONTUORI, Roma, Salerno, 2012, d'ora in poi indicata come Trissino, *Dve*: «Dio, il quale più appare ne l'homo che ne le bestie e che ne le piante, e più in queste che ne le minere, et in esse più che ne gli elementi, e più nel foco che ne la terra [...], et il simplicissimo colore, che è il bianco, più appare nel citrino che nel verde». Se certamente non può essere questo, da solo, un indizio di una lettura attenta del trattato dantesco da parte di Tasso, pure potrebbe essere segno di una sua conoscenza quantomeno superficiale già a quest'altezza cronologica. Si segnala, in ogni caso, che nel postillato tassiano della stampa Sessa 1531 del *Convivio* (la cui lettura da parte del poeta sarebbe da collocare, sulla scorta di un'indicazione sul verso della carta di guardia, al 1578) l'intero passo che va da III VII 2 a III VII 5 risulta «contrassegnato in margine dal Tasso» e che «al principio del passo havvi il distintivo N (Nota)» (così in D. ALIGHIERI, *Convito di Dante Alighieri, ridotto a lezione migliore*, Milano, Tip. Pogliani, 1826 [ma 1827], p. 182, n. 2; e vd. ora anche N. VACALEBRE, *Il poeta e il filosofo. Le postille di Torquato Tasso al 'Convivio' dantesco nel ritrovato esemplare Sessa*, in «StEFI», VIII, 2019, pp. 113-94, a p. 178; sui due postillati tassiani del *Convivio* si rimanda inoltre almeno a N. BIANCHI, *Le due redazioni delle postille del Tasso al 'Convivio': storia, cronologia e proposte di lettura*, in «Studi Danteschi», LXV, 2000, pp. 223-81 e a N. VACALEBRE, *Torquato Tasso lettore e postillatore del 'Convivio': il "Convivio Sessa"*, in *Oltre la 'Commedia'. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. BANELLA e F. TOMASI, Roma, Carocci, 2020, pp. 139-55).

²⁰ Il verso così come è riportato da Tasso è per la verità quasi irriconoscibile («Noi siam come colui, c'ha mala vista», con modifica addirittura della parola rima, forse anche su suggestione dei commenti alla *Commedia*, che naturalmente rendevano il dantesco «luce» con «vista») ed è probabilmente frutto della prassi tassiana di citare a memoria: subito prima, i versi 12-14 «Allor insieme, in men d'un palmo, appare / visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare» di *RvfCXCH* erano stati ridotti a un distico a rima baciata, con «crasi» dei vv. 12-13 in «Visibilmente in men d'un palmo appare / Quanto natura et art' e 'l Ciel può fare».

Il termine di paragone prediletto, tuttavia, è ancora quello dei *Fragmenta*, vero terreno su cui far gareggiare il moderno Pigna. E il valore di quest'ultimo nel certame inscenato da Tasso è tale che l'*exemplum* petrarchesco è talvolta non solo eguagliato ma addirittura superato e vinto. Anzitutto, nella somiglianza che Tasso riconosce fra la canzone e il poema epico, con un'equivalenza secondo cui la prima sta al secondo come il piccolo al grande o come l'imperfetto al perfetto²¹, Pigna risulta trascogliere solo il meglio fra gli esempi ritrovati in Petrarca. Nei *Fragmenta* sono infatti cinque le canzoni individuate come veri e propri «piccoli poemi epici», vale a dire *Ruf* XXIII, CXIX, CCCXXIII, CCCXXV e CCCLX; e, di queste, solo la CCCXXV risulta davvero vicina all'epopea in quanto costituita da proposizione della materia, invocazione e narrazione. Pigna non solo mostra di essersi attenuto a questo già di per sé «ottimo esempio di proporre ed invocare», ma arriva a offrirne un miglioramento, come dimostra il fatto che quella presente nella prima delle sue tre canzoni sorelle è un'invocazione «aperta», e non «obliqua e coperta» come invece in Petrarca (ivi, p. 82)²². Altri luoghi di scontro sono, naturalmente, quelli riguardanti le riprese testuali dei *Fragmenta*, su vari livelli. Talvolta Petrarca è evocato da Tasso come semplice serbatoio di *loci* paralleli, senza che sia avanzato alcun giudizio di valore o che sia proposta un'effettiva preminenza dell'uno o dell'altro autore: se ne ritrovano esempi relativamente sia ad analogie riscontrate nello svolgimento di un simile tema²³ (e in qualche caso Petrarca è addirittura richiamato come *auctoritas* filosofica senza che nel testo di Pigna si ritrovino precisi agganci che spingano in tal senso, con la volontà invece, da parte di Tasso, di fornire un semplice sfoggio di cultura)²⁴, sia a impieghi di

²¹ Solo in alcune canzoni, infatti, sono replicate le strutture, già proprie dell'«Epopeia», di «proposizione», «invocazione» e «narrazione», trattandosi di parti non necessarie di per sé nella canzone ma presenti in quelle che contengono «alcuna continuazione d'argomento, quasi immagine di favola» (*Considerazioni*, p. 81).

²² Cfr. anche V. KIRKHAM, *Petrarca, 'Ruf' 71-73: la "sorellanza" lirica nella tradizione dei testi e commenti da Bembo a Tasso*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. DANZI e R. LEPORATTI, Ginevra, Droz, 2012, pp. 101-31, a p. 129.

²³ Così, ad esempio, in *Considerazioni*, p. 84 («Assai simile è quel luogo del Petrarca [...]»), p. 103 (dove nel parallelismo «Cesare e Scipio, come vostro fue, / Se l'un poco v'apprezza, / E l'altro vi disprezza» Pigna è detto «alludere a» *Triumphus Fame* I 25-26) o p. 105 (dove il brano della canzone di Pigna è «similissimo a quello del Petrarca»).

²⁴ Cfr. ivi, p. 91, dove sono citati i primi due versi di *Ruf* CCCLX a proposito della Ragione come «signora» degli appetiti, e p. 102, dove la citazione di *Triumphus Cupidinis* I 82 scaturisce da un semplice accenno ad «affetti» e «lascivie».

figure retoriche equivalenti²⁵, sia a semplici riusi di tessere lessicali²⁶. Qualche volta, addirittura, i rimandi a Petrarca evocano dei brani rispetto ai quali Pigna pare «volutamente gareggiare» con il modello: e tale è il valore del poeta contemporaneo che in un caso risulta difficile stabilire «ove sia il vantaggio» (ivi, p. 86)²⁷; in un altro, ciò che fu «in poche scorte parole raccolto dal Petrarca», e che quindi sembrerebbe, a prima vista, non ulteriormente perfettibile, appare invece «dilatato leggiadriissimamente» in Pigna (ivi, p. 84); in un altro ancora, in maniera analoga, se è richiamato l'esempio di ben due *loci* petrarcheschi (*Rvf*CXXIX, v. 64 e CCVIII, v. 11) di cui il poeta contemporaneo si sarebbe servito attuando una sorta di commistione nel suo verso, «quel che seguita» – ovvero quanto è invenzione autonoma di Pigna – costituisce una «meravigliosa correzione» (ivi, pp. 99-100).

Le lodi più sperticate della poesia del ferrarese, estese ad abbracciarne addirittura l'intero canzoniere, sono tuttavia quelle che occupano la sezione finale delle *Considerazioni*, allorché il confronto con Petrarca si fa più serrato ma al contempo sembra limitarsi alla citazione di una serie di punti da cui fare emergere, per contrasto (e quasi paradossalmente, si direbbe), l'eccellenza del moderno, talvolta persino lodando quelli che a prima vista parrebbero palesi motivi di biasimo. *In primis*, è di per sé rilevante che i *Fragmenta* siano evocati come unico termine di paragone possibile fra i canzonieri esistenti, poiché il solo in grado di competere per «volume» con quello di Pigna (ivi, p. 109) – e si tenga conto che quest'ultimo, benché sia detto «eguale di numero» a quello petrarchesco, conta 256 testi. Ma poi, soprattutto, nel *liber* di Pigna gli spunti tematici esplodono fino a comprendere «copiosa descrizione di vari avvenimenti», laddove nel caso petrarchesco l'apparente varietà fra rime *in vita* e *in morte* «è segno non di fecondità d'ingegno, ma di mutazione di fortuna», e addirittura nasconde in sé una certa limitatezza nell'*inventio*. Così, mentre Petrarca rifugge materie apparentemente poco atte alla poesia, Pigna, pur non

²⁵ Vd. ivi, p. 84, dove l'endiadi «divulgare *in voci e rime*, in voci rimate» è accostata – in maniera quasi arbitraria, apparentemente – all'uguale «figura usata dal Petrarca» in *Rvf*CLXXVI, v. 2 «onde vanno a gran rischio uomini et arme»; e su questa citazione cfr. F. D'ALESSANDRO, *Torquato Tasso e alcuni commenti cinquecenteschi al Petrarca*, in «Aevum», LXXVI, 3, 2002, pp. 737-59, a p. 748: «[Tasso] Riportò tale verso [...] con lo stesso errore nell'*incipit* (*ove* e non *onde*), commesso dal Daniello, nella sua *Poetica*, allorché ne diede conto quale esempio di endiadi».

²⁶ In *Considerazioni*, p. 88 è il caso di «a un palmo» di Pigna che riecheggia il già richiamato «men d'un palmo» di *Rvf*CXCIII, v. 12, che pure era stato impiegato da Petrarca «con arte diversa» (ovvero, con il fine opposto: non per «avvilire e diminuire la cosa quanto possa più», ma al contrario «per aggrandire»); a p. 91, il sintagma «contrari venti» di Pigna è ricondotto invece a «venti contrari» di *Rvf*CXXVIII, v. 105.

²⁷ Si noti, tuttavia, che subito dopo aver proposto il paragone come cogente Tasso aggiunge: «dirò bene che in tanta similitudine ci è molta dissimilitudine».

tralasciando gli argomenti più frequentati dai poeti, non rifiuta i «soggetti ancora sterili», e perviene a risultati che, benché differenti per grado di perfezione, sono accomunati dall'«egual'arte» in essi profusa (*ibidem*)²⁸. Persino nella lingua, la predilezione petrarchesca per un monostilismo, la sua «parchezza» nell'usare «forme nuove di dire» è giudicata come una mancanza se raffrontata con il giusto ardire che Pigna dimostra nell'introdurre innovazioni, da ritenersi una dote necessaria per chi voglia conseguire «grandezza e [...] maestà» (*ibidem*). Addirittura, sembra essere contraddetto il giudizio offerto nella *Lezione* a proposito della semplicità adoperata da Petrarca nel trattare i concetti filosofici, dal momento che qui, all'opposto, Pigna è esaltato proprio perché talvolta «graziosamente oscuro» in ragione della «profondità di pensieri»; perché, cioè, attinge non ai soli «limitari» della filosofia (*Lezione*, p. 123), ma addirittura ai «più intimi fonti delle scienze» (*Considerazioni*, p. 110). E in parziale contrasto con la *Lezione* è anche il fatto che la predilezione del ferrarese per il concorso vocalico sia contrapposta a una tendenza a «schivare» il fenomeno da parte non solo di Bembo, ma soprattutto di Petrarca e Della Casa (*ibidem*)²⁹.

3. Terzo momento dell'*iter* esegetico tassiano per la lirica, fondamentale perché ben più articolato delle altre due operette, è il dialogo *La Cavaletta*, o *De la Poesia toscana*³⁰. Ultimato nel febbraio del 1585, fu stampato solo due anni più tardi, a Ferrara, nella *Quinta e sesta parte delle Gioie di rime e prose del signor Torquato Tasso*. Vana, però, si sarebbe rivelata ogni volontà di revisione del testo da parte di Tasso, dopo che questo gli era uscito dalle mani: non solo quanto a quegli interventi da Bruno Basile classificati come 'fuori fuoco', perché miranti a «conciare» un testo che in verità non presentava gli «errori» di cui Tasso andava rammaricandosi³¹; ma, soprattutto, per quella che sarebbe dovuta esse-

²⁸ È questo uno dei casi in cui il giudizio tassiano risulta maggiormente artificioso, in cui il paragone con il modello petrarchesco e la superiorità dell'esempio contemporaneo sono ricercati in maniera più forzata.

²⁹ Qui, tuttavia, più che alla sinalefe, sembra si faccia riferimento a incontri vocalici all'interno di parola.

³⁰ T. TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in ID., *Dialoghi*, a cura di B. BASILE, Milano, Mursia, 1991, pp. 183-244 (da qui in avanti semplicemente *La Cavaletta*), da cui si citerà; si tenga però presente anche T. TASSO, *La Cavaletta*, in ID., *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, introduzione di E. RAIMONDI, II, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 669-728.

³¹ In una lettera posteriore solo di qualche mese all'invio del dialogo (*Lettere*, num. 446, del 28 novembre 1585), Tasso si preoccupava di non aver incluso fra quelli petrarcheschi lo schema di terzine a rime CDC CDC, per non averlo trovato fra le esemplificazioni offerte da Dolce (L. DOLCE, *Osservazioni nella volgar lingua*, Venezia, Giolito, 1550): lo schema, per la verità, era stato già assegnato a Petrarca (sebbene con le terzine di un altro testo dei *Fragmenta* rispetto a quello proposto nella lettera), mentre quello non a lui attribuito – al contrario di ciò che si legge

re una campagna correttoria di ben più ampio respiro, perché originata da una lettura delle prime quattro divisioni della *Poetica* di Trissino³², che attingono dal *De vulgari eloquentia* e sono dunque le più incentrate – così come lo è il dialogo tassiano – sul dato metrico. E del resto è proprio il *De vulgari* a costituire il propulsore della riflessione centrale del dialogo tassiano: da esso sono prelevate lunghe citazioni che, come noto, riportano in maniera quasi sempre letterale la traduzione che del trattato dantesco aveva fornito Trissino³³. Di questa traduzione, per la prima volta a stampa nel gennaio del 1529, esiste una seconda edizione assai più vicina alla stesura del dialogo tassiano e ripulita delle innovazioni ortografiche trissiniane, uscita a Ferrara per i tipi di Domenico Mamarelli nel 1583³⁴. Ma, a prescindere dal fatto che già nel dicembre del 1582 Tasso richiedeva una copia dell'opera (cfr. *supra* la n. 7) e che quindi avrebbe potuto ottenerla prima ancora che la stampa ferrarese fosse portata a termine, c'è almeno una spia testuale, fra le citazioni riportate, che consente di ritenere con una certa sicurezza che la copia da lui studiata fosse un esemplare della *princeps* e non uno della ristampa (pur tenendo conto che, naturalmente,

in Dolce – era CDD DCC, esemplificato con il sonetto *E' non è legno di sì forti nocchi* (da Tasso ritenuto dantesco, ma la cui attribuzione odierna è contesa con Cino). In un'altra lettera, del 20 maggio 1586 (*Lettere*, num. 499), chiedeva che gli fosse «mostrato» il dialogo della *Poesia toscana*, nel caso in cui fosse già stato stampato. Un'ulteriore richiesta di rivedere l'opera sarebbe arrivata prima della sua effettiva pubblicazione (cfr. *Lettere*, num. 629, del 1586: «Avrei volentieri aggiunte alcune cose [...] a quel de la Poesia toscana»), mentre probabilmente già al di là dell'impressione della *princeps* è la lettera con cui di nuovo Tasso pregava che gli fosse «rimandato» il dialogo (*Lettere*, num. 825, del 2 giugno 1587: si tenga presente che la lettera di dedica di Giovan Battista Licino con cui si aprono le *Gioie di rime e prose* è datata 24 marzo 1587).

³² La volontà di dedicarsi a questa serie di interventi è manifestata da Tasso in una lettera del 1587 (*Lettere*, num. 888: l'epistola è certo posteriore al 3 settembre, come si desume dall'*incipit* in cui si fa riferimento a un'altra lettera ricevuta dal Licino in quella data). Vi si legge: «fate ch'io possa rivedere i dialoghi. Penso di far la giunta a quel de la Poesia toscana, perché ho visto la Poetica del Trissino: la qual prima non aveva vista: ma mi manca la quinta o la sesta parte, la qual peravventura si dee trovare: quella, dico, ne la qual tratta de le figure». Per un quadro bibliografico più completo vd. E. Russo, *Tasso e gli antichi dicitori*, in *Id.*, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 39-67, a p. 55 n. 60.

³³ Tasso stesso denuncia questa quasi perfetta sovrapponibilità fra il proprio testo e quello del *De vulgari* quando fa affermare al Forestiero Napolitano che Ercole ha «con le parole» di Dante «quasi parlato mostrando [...] meravigliosa memoria» (*La Cavaletta*, p. 219, § 92). Le sue argomentazioni, anzi, volutamente partono dalle precise parole di Dante, con il fine di sconfessarle: tale dialettica è ben visibile, ad esempio, nel momento in cui il Forestiero Napolitano vuole scomporre la canzone *Donna pietosa* ed Ercole ricorre proprio al passo del *De vulgari* in cui il testo è citato.

³⁴ In E. PISTOLESI, *Con Dante attraverso il Cinquecento. Il 'De vulgari eloquentia' e la questione della lingua*, in «Rinascimento», XL, 2001, pp. 269-96, a p. 289 n. 5 si legge – senza però ulteriori specificazioni – che «dipendono dalla ristampa della versione del Trissino uscita a Ferrara nel 1583 le citazioni del *Dve* riportate dal Tasso ne *La Cavaletta*»: evenienza che, come dimostrato *infra*, sembra da escludere. Vd. a proposito anche Russo, *Tasso e gli antichi dicitori*, p. 55 n. 59.

egli non bada all'ortografia del vicentino nel riportare il testo): rifacendosi a un passo dell'ultimissima carta della traduzione del trattato prima della sua brusca interruzione (*Dve* II xiv 2), Tasso sostiene che «le cose che si cantano intorno al destro [sono] il *persuadere*, il rallegrarsi, e 'l laudare: e quelle, che si cantano verso il sinistro, il *dissuadere*, e 'l fingere, e 'l vituperare»; brano che nella *princeps* trissiniana suona: «tutte le cose che cantiamo, o circa il destro o circa il sinistro si canta: cioè che alcuna volta accade *suadendo*, alcuna volta *dissuadendo*, cantare, et alcuna volta allegrandosi, alcuna volta con ironia, alcuna volta in laude, et altra in vituperio dire» (si cita rispettivamente da *La Cavaletta*, p. 219, § 89 e da Trissino, *Dve*, p. 560: i corsivi sono in entrambi i casi miei). La ristampa, al contrario, per un evidente caso di *saut du même au même*³⁵, tralascia la porzione di testo compresa tra «che alcuna volta» e «allegrandosi», con il risultato che la prima opposizione tra «suadere» e «dissuadere» non vi si ritrova³⁶. Del resto, ipotizzando che il codice della «Vulgare Eloquenza di Dante» cui si fa riferimento in un inventario autografo tassiano dell'aprile 1590 fosse quello in questione, sarebbe più facile immaginare che si trattasse dell'ampio esemplare della *princeps*³⁷ che non del più piccolo *in-8°* della ristampa, dal momento che esso si trovava allora legato con la *princeps* della *Pwetica*, di identico grande formato³⁸.

³⁵ Nello specchio di scrittura, infatti, il primo «alcuna volta» della serie e il terzo si trovano esattamente nella stessa posizione di rigo, l'uno sopra l'altro.

³⁶ Si veda pure, benché meno cogente, il passo relativo a *Dve* II x 2: in Tasso (p. 216, § 81) si ha «sin al fine senza *replicazione* di modulazione»; nella *princeps* trissiniana (p. 547) «cioè senza *replicazione* di alcuna modulazione»; e nell'edizione del 1583 «cioè senza *replica* di alcuna modulazione» (corsivi miei).

³⁷ Dal punto di vista tipografico, si tratta di un formato misto: per quasi tutte le stampe del 1529 Trissino si serve infatti sia di fogli 'cancellereschi' di grandezza standard (che dunque, piegati lungo l'asse mediano, danno origine alla comune struttura *in-folio*, come dimostra la posizione della filigrana al centro delle singole carte) sia di fogli 'reali' (o 'super-reali') di dimensioni doppie (che, tagliati a metà prima dell'impressione e solo in seguito piegati ulteriormente, appaiono nella stampa come se costituissero un formato *in-4°*, con la filigrana divisa fra una carta e l'altra, lungo la linea adibita alla rilegatura). Sull'argomento ci si permette di rimandare a F. DAVOLI, *Nell'officina tipografica di Tolomeo Ianiculo: alcune considerazioni sulle stampe trissiniane del 1529*, in «La Bibliofilia», i.c.s.

³⁸ Cfr. B. BASILE, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle Lettere del poeta*, in «Filologia e Critica», xxv, 2000, pp. 222-44, a p. 227; qualche proposta più avanzata è in T. Tasso, *Lettere (1587-1589)*, edizione critica e commentata del ms. Estense alfa v 7 7, a cura di E. Russo, Milano, BIT&S, 2020, soprattutto a p. 32, dove è proposta una retrodatazione di qualche mese per la stesura dell'inventario. L'esemplare delle prime quattro divisioni della *Pwetica* postillato da Tasso, tuttavia, quando studiato dalla Carini (A. M. CARINI, *Le postille del Tasso al Trissino*, in «Studi tassiani», vii, 1957, pp. 31-73) risultava legato con il dialogo trissiniano *Il Castellano*; per cui, con Russo, *Tasso e gli antichi dicatori*, p. 55 n. 60, occorrerà «pensare ad uno smembramento della legatura originaria oppure che l'esemplare studiato dalla

Tornando in senso stretto al dialogo tassiano, va notato anzitutto che qui l'*auctoritas* del Dante teorico è chiamata in causa per lo più per essere superata, se possibile smentita ricorrendo alla produzione lirica di Dante stesso³⁹. In tale prospettiva, Dante è quasi sempre associato, per le sue scelte poetiche, agli autori duecenteschi, e come tale posto in contrapposizione a Petrarca, che invece è accomunato con i moderni: così, ad esempio, laddove da «Dante e gli altri innanzi» il sonetto è stato impiegato prevalentemente nello «stile mezzano» e ritenuto meno nobile della ballata, «il Petrarca e 'l Bembo e 'l Casa e 'l Capello e 'l Tasso» si sono dimostrati di parere opposto (*La Cavaletta*, p. 211, § 67); d'altra parte, se le ballate (come anche i madrigali) di Petrarca sono piuttosto da considerarsi mediocri che umili, quelle «di Dante e del Boccaccio e degli antichi» sono caratterizzate invece da un'«umil forma di dire» (ivi, pp. 211-14, §§ 69-73)⁴⁰. È però a partire dalla seconda sezione del dialogo, quella dedicata a una analisi della forma canzone, che Dante è evocato con un'insistenza sempre più serrata e che il *De vulgari* è saccheggiato e le sue citazioni (messe in bocca per lo più al 'pedante' Ercole Cavalletti) sono trasposte quasi letteralmente⁴¹. Ma, a prescindere dai riu-

Carini, ora in collezione privata, non sia da identificare con quello descritto nell'inventario del 1590, e che dunque Tasso lesse su esemplari diversi l'opera di Trissino».

³⁹ Cfr. anche quanto detto *supra* a proposito dei reimpieghi da parte di Tasso delle esatte parole di Dante. Su questo punto, e sul rapporto tra le postille tassiane alla *Giuntina Zeno* e le citazioni dantesche (così come degli altri poeti duecenteschi) ne *La Cavaletta*, vd. ancora RUSSO, *Tasso e gli antichi dicatori*, pp. 39-67 e soprattutto M. INCANDELA, *La 'Giuntina Zeno': annotazioni tassiane a margine dei versi danteschi*, in *Oltre la 'Commedia'*, pp. 157-70.

⁴⁰ La ballata portata a sostegno di questa tesi (*Io non dimando, Amore*), trascritta per intero da Tasso, è implicitamente associata (giusta l'attribuzione nel secondo libro della *Giuntina di rime antiche*) a Dante anziché a Cino, come invece nella *Poetica* di Trissino. E sulla dubbia paternità Tasso non sembra porre questione, dal momento che nell'esemplare della *princeps* trissiniana postillata non vi sono tracce in tal senso nei due punti in cui compare il testo, alle cc. XXXXVIII-r-v (cfr. CARINI, *Le postille del Tasso al Trissino*, p. 57).

⁴¹ Si vedano solo alcuni dei passi de *La Cavaletta* in cui palese è la ripresa della traduzione trissiniana del *De vulgari* (oltre a quelli riportati nelle note dell'edizione Baffetti del dialogo e in INCANDELA, *La 'Giuntina Zeno'*, a p. 165 n. 19): Tasso (p. 211, § 67) «nel quarto, dove dovea trattare del volgare mediocre» e Trissino (p. 528 = *Dve* II iv 1) «nel quarto libro di questa opera nostra, quando del volgare mediocre tratteremo»; Tasso (p. 215, § 78) «le cose ottime, secondo porta il dovere, sono degne de l'ottime; laonde, essendo il volgare illustre ottimo sopra gli altri volgari, l'ottime materie sono degne d'esser trattate in esso» e Trissino (p. 523 = *Dve* II ii 5) «le cose ottime (secondo che porta il dovere) sono de le ottime degne. Laonde essendo questo volgare illustre (che dicemo) ottimo sopra tutti gli altri volgari, conseguente cosa è che solamente le ottime materie siano degne di essere trattate in esso»; Tasso (pp. 215-16, §§ 78-79) «'l modo eccellentissimo e nobilissimo co 'l quale si debbono stringere queste materie è quel de le canzoni, perché ne le canzoni si comprende tutta l'arte. E che ciò sia vero, si manifesta in questo, che tutto quello che si trova de l'arte è in esso, ma non si converte» e Trissino (p. 524-527 = *Dve* II

tilizzi puntuali del trattato dantesco, ciò che importa è che talvolta di esso venga proposto un 'aggiornamento', con l'integrazione di esempi moderni o comunque post-danteschi, come nel caso in cui accanto alla sestina *Al poco giorno* e alla menzione di «Arnaldo Daniello» è offerto l'esempio della petrarchesca *Verdi panni* (cfr. ivi, pp. 216-17, § 82). Altre volte esso viene invece piegato da Tasso ai propri bisogni, con qualche minima forzatura rispetto al dettato originario: così, ad esempio, il fatto che Bembo, negli *Asolani*, definisca "canzoni" sia le ballate che i madrigali, è giustificato con un implicito rimando a un brano del *De vulgari*⁴²; e quella che in Dante è una raccomandazione (e anzi quasi un giudizio semplicemente descrittivo), quanto all'avvio endecasillabico anziché eptasillabico nelle canzoni, è trasformata quasi in una prescrizione⁴³. In qualche caso le forzature sono tali che finiscono per rivelare delle erronee interpretazioni della teoria o della prassi dantesche da parte di Tasso. Ecclatante è il passo in cui il Forestiero Napolitano dimostra come *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* non sia suddivisibile in piedi e in sirma o in fronte e volte (né possa essere costituita da fronte e sirma, stan-

III 1-8) «il modo col quale debbiamo stringere quelle materie [...] il modo de le canzoni essere eccellentissimo giudichiamo [...] quello è nobilissimo che comprende tutta l'arte [...] che tutto quello, che si truova de l'arte è in esse, ma non si converte»; Tasso (p. 217, § 83) «Altre sono che patiscono divisione, la qual non può esser se non si fa la replicazione de l'oda, o davanti solamente o solamente doppio o da tutte due le parti» e Trissino (p. 548 = *Dve* II x 3) «Alcune altre stanze sono, poi, che patiscono divisione. E questa divisione non può essere, nel modo che la chiamiamo, se non si fa replicazione di una oda o davanti la divisione o dappoi, o da tutte due le parti»; Tasso (p. 218, § 86) «non sono ancora senza ombra di elegia» e Trissino (p. 552 = *Dve* II XII 6) «non procedere senza qualche ombra di elegia»; Tasso (p. 218, § 87) «lodando oltre tutte le desinenze quelle che si chiudono in rime accordate: il che però è da schivar ne' piedi» e Trissino (p. 556 = *Dve* II XIII 8-9) «le desinenzie de gli ultimi versi sono bellissime, se in rime accordate si chiudono. Il che però è da schiffare ne' piedi»; Tasso (p. 225, § 114) «i piedi possono avanzare il sirima ed esser avanzati [e poco prima è citata *Donna pietosa e di novella etate*]» e Trissino (p. 551 = *Dve* II XI 7-8) «Alcune volte poi i piedi avanzano la sirima di versi e di syllabe [...] Et alcuna volta i piedi sono in tutto da la Sirima avanzati; come in quella, che dicemmo: *Donna pietosa, e di novella etate*»; Tasso (p. 241, § 172) «le canzoni adempiono per se stesse tutto quello che denno: il che le ballate non fanno, però hanno bisogno de' sonatori: e quindi seguita che le canzoni debbano esser stimate più nobili» e Trissino (p. 527 = *Dve* II III 5) «le canzoni fanno [ma poco prima si era detto "che per se stesso *adempie* tutto quello"] per se stesse tutto quello che denno: il che le ballate non fanno, perciò che hanno bisogno di sonatori, a li quali sono fatte. Adunque seguita che le canzoni siano da essere stimate più nobili».

⁴² Vd. *La Cavaletta*, p. 214, § 73: «gli chiamò co 'l nome del genere, perché tutte le composizioni in rima le quali si cantano possono esser dette canzoni». E in Trissino, *Dve*, p. 543 (= *Dve* II VIII 6): «così le canzoni che hora trattiamo, come le ballate e sonetti, e tutte le parole a qualunque modo harmonizzate, o volgarmente o regolatamente, dicemo essere canzoni».

⁴³ Vd. *La Cavaletta*, p. 218, § 86: «c'insegna ancora come le canzoni tragiche debbano prendere il principio da l'endecasillabo»; e in Trissino, *Dve*, p. 552 (= *Dve* II XII 5): «pur che nel tragico vinca lo endecasillabo e da esso endecasillabo si cominci».

do alle indicazioni dantesche): senonché l'errore tassiano discende dal non essersi reso conto che in realtà la stanza non si compone di una fronte (o di due piedi) di 6 versi in totale e di una coda di altri 13, bensì di due piedi di 6 versi ciascuno e di una sirima di 7 (cfr. *La Cavaletta*, p. 236, §§ 154-57)⁴⁴. E una simile incertezza nella suddivisione della stanza si registra anche relativamente a *Rvf* XXIII⁴⁵, per cui il Forestiero Napolitano propone la possibilità teorica di una suddivisione in «due piedi e tre o più versi» (ivi, pp. 227-28, §§ 122-23), dimenticando però che, essendo frammisto agli endecasillabi anche un settenario, ciò non sarebbe possibile a norma dantesca.

Accanto a quella di Dante, l'altra autorevole voce 'antica' volgare è naturalmente quella di Petrarca, come già nelle operette precedenti. Soprattutto in relazione alla forma del sonetto – alla sua generica nobiltà rispetto alle altre forme metriche e alle sue testure specificamente *gravi* –, per la quale mancava un appoggio teorico nel trattato dantesco, è l'*exemplum* petrarchesco a essere evocato ogniqualvolta sia possibile. Anzi, è quasi solo sulla base dei *Fragmenta* che si determina la ripartizione dei possibili schemi, in ordine di *gravitas*, dai più nobili ai più umili e passando per i mediocri. Fin dalle prime battute del dialogo, infatti, Orsina dichiara che «quattro sono le forme de' quaternari» che «trova nel Petrarca, e cinque quelle de' ternari» (ivi, p. 194, § 14): senonché, quando poco oltre nel trattato vuole esemplificare gli schemi di terzina, riporta solo quattro possibili testure fra quelle dei ternari petrarcheschi, vale a dire CDE CDE e CDE DCE per le forme gravi di sonetto e CDC DCD e CDC CDC per quelle temperate (cfr. ivi, pp. 205-06, §§ 51-54). Rilevante è che, rifacendosi evidentemente non a un'operazione autopotica di spoglio dei *Fragmenta* ma alla trattatistica che aveva a disposizione⁴⁶, Tasso presenti come petrarcheschi soltanto cinque (poi, in

⁴⁴ Questa volta Tasso, nel postillare la *Poetica* (c. xxvii), si accorge della propria inesattezza e annota accanto ai primi sei versi della prima stanza della canzone, riportati giustamente da Trissino come piede esastico: «considera se nel mio dialogo sia alcun errore in persona del N cioè che questi due senari facciano i piedi de la canzona, non la fronte, com'egli dice, e l'altra parte sia sirima laonde la regola di Dante non avrebbe eccezione alcuna» (CARINI, *Le postille del Tasso al Trissino*, p. 49; ma vd. anche E. WILLIAMSON, *Tasso's Annotations to Trissino's Poetics*, in «Modern Languages Notes», LXIII, 3, 1948, pp. 153-58, a p. 155). Un altro richiamo tassiano è presente pure nel margine della c. xxxiv della *Poetica*, dove sono riportati entrambi i piedi della canzone dantesca: «combinazioni concordi di due senari che fanno due piedi de la canzone» (CARINI, *Le postille del Tasso al Trissino*, p. 52).

⁴⁵ La canzone è detta qui «reina fra l'altre», così come in *Considerazioni*, p. 82 era menzionata fra quelle innalzate al rango di «piccioli poemi epici».

⁴⁶ Per l'influenza delle *Osservazioni* di Dolce su questo elenco, vd. *Lettere*, num. 446 (per cui cfr. *supra* la n. 31). Nelle *Osservazioni*, alle cc. 98v-99r, sono riprodotti, nell'ordine, gli schemi CDE CDE, CDE DCE, CDD DCC e CDC DCD, e, a proposito del terzo e del quarto, sono

fase di esemplificazione, ridotti a quattro) schemi di terzine e al contempo ne esibisca altri che, pur essendo ben presenti nel Canzoniere, non sono assegnati a Petrarca: così, infatti, avviene per altri cinque schemi 'gravi' giudicati tutti extra-petrarcheschi, vale a dire CDE CED (il cui esempio è nel sonetto di Della Casa da cui in parte si origina il dialogo stesso, nonché già oggetto della *Lezione* tassiana), CDE DEC (sempre da Della Casa), CDE EDC (con esempio ancora da Della Casa e avvertenza che «si trova fra quelle di Dante»), CDE ECD (con esempio da Cino) e CDC EDE (per cui è evocato un altro contemporaneo, Bembo), benché per il secondo e il terzo si trovino degli esempi anche nei *Fragmenta* (ivi, pp. 206-08, §§ 55-60)⁴⁷; i due schemi temperati, invece, sono in effetti assenti dal Canzoniere ed esemplificati a partire da Cino (ACC ACC, con il primo verso delle terzine che riprende l'ultimo delle quartine) e da Cavalcanti (CDC CDD)⁴⁸; per i due schemi umili (CDD DCC, che è anche petrarchesco, e ancora CDC DCD), infine, si forniscono due esempi da Dante, benché poco prima Tasso avesse affermato che «non solo il Petrarca, ma Dante ancora l'avea [*scil.* la forma bassa] quasi bandita dal sonetto» (ivi, pp. 209-10, §§ 65-66).

4. In definitiva, la meditazione tassiana sulla produzione dei "dicatori" del passato e la conseguente valutazione dei materiali di volta in volta esemplificati e sviscerati hanno come obiettivo primario quello di valorizzare il presente (e in primo luogo di autogiustificare delle personali scelte di poetica) con il supporto dell'antico, quando non addirittura con un suo superamento, in una dinamica di confronto e talvolta di vera e propria contesa in

espressi giudizi molto simili a quelli tassiani: rispettivamente «Ma questo modo è poche volte usato; e toglie per avventura molto di grandezza al Sonetto, per la molta continuation d'una medesima consonanza» e «E questa, e la prima maniera sono più usate: ma la prima serba più gravità, e questa maggior dolcezza» (e cfr. *La Cavaletta*, p. 195, § 19: «quanto s'acquista ne la dolcezza, tanto si perde ne la gravità»). Sulla questione si veda anche A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, presentazione di P. V. MENGALDO, Firenze, F. Cesati, 2001, soprattutto alle pp. 135-36.

⁴⁷ La svista era già stata notata da Tasso con il conforto, ancora una volta, della *Poetica* trissiniana, in margine alla quale, in corrispondenza delle terzine di *Ruf*XCIII e XCV, egli annotava «obliqua seconda del Petrarca. Nel D[ialogo]» (c. xxixv) e «obliqua quarta del Petrarca. Nel D[ialogo]» (c. xxxr); cfr. CARINI, *Le postille del Tasso al Trissino*, p. 51 n. 52.

⁴⁸ Cfr. *La Cavaletta*, pp. 208-09, §§ 61-62. Subito dopo aver riportato i due testi, Tasso dice di non «averne udito essemplio fra' moderni», benché il primo, già presente nella *Poetica* con menzione del medesimo sonetto ciniano (c. xxxxr), si ritrovi ad esempio nelle *Rime* di Trissino (sonetto XLII). E a proposito di queste intromissioni di modelli contemporanei, cfr. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, p. 136: «Tasso [...] parla per sistematizzare una certa storia metrica di un passato recente, ma anche per orientare il presente e il futuro; e in fondo per orientare chi leggerà le sue *Rime*».

cui i moderni spesso hanno la meglio e da cui sembra dover necessariamente passare la loro canonizzazione. Costante e ingombrante nella riflessione sulla lirica è la presenza di Dante e Petrarca, che sono certamente gli autori evocati più di frequente come termine di paragone, come canone a metà tra l'antico in senso stretto (vale a dire la classicità) e il contemporaneo. Se il secondo, però, risulta approvato a tutto tondo e citato sempre come esempio positivo (pur con le quasi paradossali punte di critica che emergono dal confronto fra il Canzoniere e la raccolta di Pigna) per quella sua capacità di coniugare forma e materia eccellendo sia nella selezione dei concetti che nella scelta delle parole, la figura del primo appare al contrario – nel corso di tutta la meditazione sulla lirica ma in particolare nella *Cavaletta* – sdoppiata tra un Dante teorico, troppo rigido nelle sue formulazioni che a Tasso sembrano ingabbiare il poeta e limitarne la libertà espressiva se prese alla lettera (come mostra di fare Ercole Cavalletti), e un Dante lirico che invece è per lo più approvato, sebbene riconosciuto in generale come inferiore a Petrarca. Del resto, lo scarto fra i due emerge soprattutto dai passi in cui quest'ultimo, essendo accomunato ad altri poeti contemporanei, è direttamente contrapposto a quelli due-trecenteschi e talvolta a Dante stesso: così, ad esempio, nel momento in cui nella *Cavaletta* Petrarca e Della Casa sono messi a stretto contatto⁴⁹ o nella sfilza di nomi che compare a inizio dell'operetta⁵⁰, a segnare quasi una linea di demarcazione tra gusti degli antichi e gusti dei moderni. Resta in ogni caso inteso che, se pure i contemporanei possono non solo concorrere con gli antichi ma addirittura superarli, anche fra di loro è dato di riconoscere chiaramente una gerarchia, in una prospettiva in cui Della Casa – il più apprezzato e non a caso il più citato – svetta su chiunque altro⁵¹.

⁴⁹ Cfr. *La Cavaletta*, p. 227, § 122: «consideriamo ancora le canzoni del Petrarca o del Casa», dove l'equiparabilità dei due poeti e l'altezza stilistica dei loro canzonieri è tale che si potrebbe trascegliere qualsiasi dei loro componimenti come *exemplum* per il discorso che Tasso porta avanti.

⁵⁰ Ivi, p. 211, § 67: «Dante e gli altri inanzi più volentieri composero il sonetto con stile mezzano: laonde egli in que' suoi libri ch'intitolò *De la volgare eloquenza* disse di voler trattar del sonetto nel quarto, dove dovea trattare del volgare mediocre, e, paragonando il sonetto a la ballata, affermò che 'l modo de la ballata era più nobile: da la quale opinione s'allontanò il Petrarca e 'l Bembo e 'l Casa e 'l Capello e 'l Tasso». L'elenco di autori è riproposto circolarmente alla fine del dialogo, dove però è più evidente la distinzione tra il Dante trattatista e quello lirico: «Dante [...] poco osservò alcuna di quelle regole ch'egli medesimo avea date. [...] Né l'osservò poi il Petrarca [...]. Non l'osservò il Bembo [...]; né sempre l'osservo monsignor da la Casa [...]; né 'l Capello [...]; né il Tasso» (ivi, pp. 233-34, §§ 146-47).

⁵¹ Ivi, p. 234, § 148: «Ma percioché fra tutti questi niuno ricercò più la grandezza del signor Giovanni de la Casa [...], chiunque vorrà scrivere come conviensi a' grandi, a mio parere dovrebbe proporselo per essemplum».

Un inedito nella disputa sulla 'Liberata': la lettera «In difesa del Tasso» di Angelo Grossi*

Tancredi Artico

Conservata manoscritta in un codice miscellaneo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fondo Nazionale, II.III.176), la lettera *In difesa del Tasso* di Angelo Grossi, ancora oggi inedita e completamente sconosciuta, costituisce un piccolo ma non inutile tassello da aggiungere a quel mosaico di stacciate, difese, repliche e paratesti vari che discutono del «primato» tra l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata* e, tra le righe, delle prospettive della poesia epica volgare¹. Segnalata da Giuseppe Mazzatinti nel nono volume della collana *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, la lettera è passata finora completamente sottotraccia negli studi dedicati alla disputa sull'epica poesia a partire dalla *Bibliografia delle polemiche intorno alla «Gerusalemme liberata»* di Angelo Solerti e fino alle recenti indagini sull'argomento, venendo omessa da ogni tentativo di catalogo, nonché da qualsiasi bilancio complessivo su questo ricco capitolo di storia letteraria².

* Il presente articolo è parte del progetto *Soft. The Survival of Tolerance*, finanziato dal Fonds de la Recherche Scientifique belge e condotto presso la Université Libre de Bruxelles. Un ringraziamento spetta all'amico Enrico Zucchi, a Claudio Paolucci, prefetto della Biblioteca Franzoniana di Genova, e a Francesco Mariucci della Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio.

¹ Un mosaico descritto in maniera egregia da F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001 (Biblioteca del Cinquecento, 502) e quindi riassunto elegantemente da C. GIGANTE, F. SBERLATI, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'«Orlando furioso» e sulla «Gerusalemme liberata»*. Torquato Tasso, in *Storia della letteratura italiana*. XI. *La critica letteraria dal Due al Novecento*, vol. coordinato da P. ORVIETO, ed. diretta da E. MALATO, Roma, Salerno, 2003, pp. 369-435, nel quale merita di trovare un suo spazio la *Difesa*, benché opera di ridotta circolazione. Giova ricordare inoltre il datato ma ancora per molti versi imprescindibile B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism*, 1-II, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, I, pp. 991-1073, e P. DI SACCO, *Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso*, in «Rivista di Letteratura Italiana», xv, 1997, pp. 83-128.

² Si considerino, oltre ai volumi 11-12 della raccolta *Delle opere di Torquato Tasso, con le controversie sopra la «Gerusalemme liberata»* (Venezia, Monti, 1740-1742), la rassegna di A. SOLERTI, *Bibliografia delle polemiche intorno alla «Gerusalemme liberata»*, in *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*, a cura di Id., Firenze, Le Monnier, 1892, pp. 33-49, l'ottima indagine

L'esclusione si deve probabilmente alla scarsa notorietà dell'autore, sfuggito ai radar della critica anche al di là della *Difesa*. Un suo profilo biografico si può costruire solo per accenni e grazie alle scarse notizie desumibili dalle sue opere edite e dai più tardi repertori: genovese, di natali blasonati (apparteneva forse all'illustre famiglia De Grossi³), doveva essere una figura nota nel *milieu* culturale della Repubblica di primo Seicento, come conferma la sua partecipazione di fianco a personalità del calibro di Gabriello Chiabrera e di Giulio Guastavini alla miscellanea encomiastica per le elezioni dogali del 1621 *Proteo festante*⁴, e di qualche fama anche a Firenze, come testimoniano la dedicatoria in prosa della tragedia *Perideo* e una lettera inviata a Giovan Battista Strozzi il Giovane⁵. Tra le sue opere si contano una verbosa e divagante esposizione sopra il Salmo 116, i *Trattenimenti spirituali sopra il salmo*

di A. BELLONI, *Il pensiero critico di Torquato Tasso nei posteriori trattatisti italiani dell'epica*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di A. DELLA TORRE e P.L. RAMBALDI, I-II, Firenze, Galileiana, 1907, II, pp. 5-79, e la carrellata di S. JOSSA, *La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso*, in *Atlante della letteratura italiana*. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, vol. a cura di E. IRACE, ed. a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2011, pp. 232-37. L'opera di Mazzatinti cui si è fatto riferimento sono gli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, I-IX, Forlì, Bordini, IX, 1899, p. 185.

³ Lo testimonia una prosa dello stesso Grossi inclusa nel volume miscelaneo *Successi maravigliosi nella veneratione di S. Carlo cardinale di S. Prassede & arcivescovo di Milano* (Milano, Pontio e Piccaglia, 1614), l'*Apparato del Duomo di Milano scritto dal p. Angelo de Grossi della Compagnia di Gesù* (pp. 281-92). Nel frontespizio del *Perideo* è detto «nobile genovese», e G.B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, in «Biblioteca italiana o sia Giornale di letteratura, scienze ed arti», XLVIII, 1827, pp. 3-26, a p. 9 lo dice «prete». Il ragguaglio più esaustivo si trova in R. SOPRANI, *Li scrittori della Liguria, e particolarmente della Maritima*, Genova, Calenzani, 1667, pp. 25-26: «ANGELO GROSSI di cognome, ma sottilissimo d'ingegno, fu sacerdote di varia letteratura ornato e nella poesia così perito ch'a' poeti del nostro secolo diede la vera norma de' tragici componimenti, e ciò con una sola fatica de la sua penna intitolata *Il Perideo*. [...] a questa aggiunse ancora vari poetici componimenti che si leggono sparsamente stampati, e principalmente scrisse politissime rime in l'una e l'altra lingua».

⁴ Del volume, il cui titolo completo è *Proteo festante. I trionfali honori della republica genovese, nella Coronatione del serenissimo duce Giorgio Centurione* (Genova, Pavoni, 1622), si hanno solo notizie indirette: lo menzionano Soprani e Angelico Aprosio ne *La biblioteca aprosiana* (Bologna, Manolessi, 1673, p. 264), ma è oggi perduto. I due eruditi segnalano inoltre, a torto, la presenza di scritti del gesuita in altre due miscellanee consimili, la *Oratione nell'incoronatione del serenissimo Alessandro Giustiniano* (Genova, Pavoni, 1611) e la *Coronatione del Sereniss. Gio. Giacomo Imperiale duce di Genova* (Venezia, Pinelli, 1618), nei quali tuttavia non si legge alcunché a firma di Grossi.

⁵ Cfr. la dedicatoria di Pignoni *All'illustrissimo Sig. [...] Alessandro Del nero Sig. di Porcigliano*, in A. GROSSI, *Il Perideo*, Firenze, Pignoni, 1621, p. n.n. §3r-5v. La lettera a Strozzi è conservata nello stesso ms. della *Difesa* (Fondo Nazionale, II.III.176, ff. 284r-85r) ed è quasi certamente idiografa: presenta un *ductus* posato e regolare, che induce a pensare si tratti di una copia in bello ad opera di un copista di professione.

centesimo sedicesimo, stampata nel 1618 a Genova presso Giuseppe Pavoni, una più snella *plaque* di erudizione agiografica, l'*Encomio di S. Teresa canonizzata*, mandata in luce nel 1622 presso il medesimo editore, e la citata tragedia, di argomento storico, in cinque atti, passata dapprima per i torchi genovesi del solito Pavoni, nel 1621, quindi per quelli fiorentini di Zanobi Pignoni, nello stesso anno ma con l'aggiunta in testa al volume di un *Discorso del concepimento poetico*.

La parabola del Grossi autore si esaurisce in breve tempo e raggiunge il suo culmine negli anni del *Perideo*, il quale, oltre a proporre un esempio di teatro dai forti contorni politici⁶ e ad attestare la presenza di Grossi su quell'asse genovese-fiorentino così ricco di sviluppi per i ragionamenti sull'*e-pos*, fornisce uno strumento che aiuta a inquadrare i temi della *Difesa*: nel *Discorso del concepimento poetico* anteposto alla *pièce*, recuperando i termini della questione sul 'furore' già ampiamente discussa tra il crepuscolo del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, Grossi imbastisce una teoria della generazione dell'opera letteraria di natura anfibia, determinata sulla base di un soverchiante ma non sempre lineare platonismo completato da qualche innesto concettuale aristotelico, da cui si deducono sporadiche aperture verso la poetica vera e propria.

La breve disamina del *Discorso* prende abbrivio dal *Teeteto* di Platone, da cui è attinto il concetto di generazione o maieutica, descritto in termini generici e impiegato come setaccio per l'analisi storico-letteraria. Indirizzando il discorso verso quello che Grossi definisce in modo fumoso «poema» (una categoria in cui vengono risucchiati forme e generi diversi, dalla lirica dei *Fragmenta* e dalla prosa del *Decameron*, al racconto in ottave di Ariosto e di Tasso), sono così affrontati i quattro momenti del concepimento, tra i quali spiccano «la potenza generativa» (che raccoglie l'*inventio* e la *dispositio* e che è il faro di una rassegna del canone che incorona come eccellenze volgari Petrarca e Ariosto)⁷ e l'«animazione», che corrisponde alla *favola*. A questo

⁶ Come giustamente sottolinea Enrico Zucchi in un suo capitolo ancora inedito, dal titolo *Tragedy* (che leggo per la cortesia dell'autore), la trama di questa «baroque version of Sophocle's *Oedipus Rex*» si può interpretare, sulla scorta di un palinsesto politico, come allegoria della lotta sostenuta dalle Province Unite per l'indipendenza dalla Spagna. Alla tragedia accennano anche F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, I-V, Milano, Agnelli, 1743, III, p. 84, e F. VAZZOLER, *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*, in *La letteratura ligure. La repubblica aristocratica (1528-1797)*, I-II, Genova, Costa & Nolan, 1992, I, pp. 242-43, che ne dà una concisa sinossi e la definisce, assai a ragione, «scombinata drammaturgicamente» (p. 243).

⁷ A. GROSSI, *Discorso del concepimento poetico*, in *Id.*, *Il Perideo*, p. n.n. 2§2r-v. La stessa coppia viene identificata come vertice della poesia volgare anche nel *Discorso della diversità de' furori*

soggetto è dedicata solamente una stringata e imprecisa considerazione⁸: il *Discorso*, d'altronde, nel tentativo di introdurre a una prima quadratura del cerchio tra platonismo e aristotelismo, non approfondisce le nozioni più tecniche, muovendosi con cautela, sulla scorta del *Discorso della diversità de' furori poetici* di Francesco Patrizi, tra due scuole di diverse vedute⁹, e concentrandosi sugli aspetti generali della creazione artistica. A uno di questi, il 'furore', viene dedicato l'affondo più interessante della disamina, nel quale la riproposizione dei concetti stabiliti da Platone nello *Ione* e nel *Fedro* denota qualche piccolo ma notevole ritocco, come ad esempio il ricongiungimento del *furor* alla moderna malinconia, comune con il *Discorso intorno al furor poetico* del correggionale Agostino Mascardi¹⁰ e preludio a un riferimento a Tasso, il poeta malinconico per eccellenza¹¹.

poetici di Francesco Patrizi (Venezia, Griffio, 1553), nel quale si tenta di ricomporre la dialettica tra Platone e Aristotele attraverso il concetto di *furor*.

⁸ Considerazione non solo concisa, ma anche curiosamente vicina ad argomenti usati dalla Crusca molti anni prima, polemizzando con la *Liberata*: «Senza la favola i componimenti non son cosa viva, e riescono anzi mole che parti. [...] totale e principal forma è la favola, cioè la 'nvenzione, di niuno artefice propria fuor che del poeta; e perché la favola non è tale se non finge, ho sempre stimato molto malamente potersi ridurre a poema regolato materia sacra di cose rivelate, non avendo in esse luogo la finzione» (GROSSI, *Discorso del concepimento poetico*, p. n.n. 3§1v-3§2r, da leggere sulla scorta del concetto di *Liberata* «cadavero», di cui si dà conto nella nota a *Difesa*, f. 239).

⁹ Proprio come nel filosofo di Cherso, la favola non viene più intesa come intreccio, bensì come sinonimo generico di 'finzione', capace di schiudere, dietro il velo della parola, a un universo di pensieri: su questo tema nell'opera di Patrizi sono magistrali le pagine di L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma, 1980 (Strumenti di ricerca, 28-29), pp. 34-35.

¹⁰ Un percorso sul 'furore' tra antichità classica e prima età moderna si legge in R. BRUNI, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino, Aragno, 2010 (Biblioteca Aragno), ma giova ricordare, a proposito del contesto genovese di questo esatto torno d'anni, l'eccellente E. BELLINI, *Agostino Mascardi tra ars poetica e ars historica*, Milano, Vita e Pensiero, 2002 (Bibliotheca erudita, 18), che alle pp. 48-58 si sofferma sul discorso *Intorno al furor poetico* di Mascardi, una breve prosa scritta tra 1620 e 1621 in cui l'autore prendeva posizione contro lo *Ione* platonico e tendeva a riportare la nozione di *furor* verso la malinconia attraverso un elogio dell'ingegno. Anche Grossi allinea malinconia e ingegno, rimontando al celebre problema di Aristotele per sostenere che il 'furore', generato dal temperamento splenetico, sia a sua volta un fattore indispensabile del 'concepimento'.

¹¹ Grossi non avalla la «definizione mitica della follia» avanzata dallo stesso poeta di Goffredo (B. BASILE, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984 (Saggi critici, 13), pp. 11-64, la citazione a p. 30, volume al quale si rimanda per un denso approfondimento sui percorsi rinascimentali del *furor*), come si nota in *Discorso del concepimento poetico*, p. n.n. 2§8v: «Vero è che in alcuni, per soperchio studio e speculazione, s'è talmente adusta la malinconia che ha dato in vera pazzia, come [...] nell'età nostra avvenne a Torquato Tasso».

Con un cenno al *furor* si apre anche la *Difesa*, lo scudo sollevato a protezione dei poeti e in particolare del gran Torquato, al quale Grossi intende fare schermo in nome della comune militanza sotto la bandiera aristotelica. Il fatto che tale argomento fosse stato sì di scottante attualità, ma parecchi decenni prima di quel 1622 a cui l'estensore della scheda del codice fiorentino fa risalire le carte manoscritte della *Difesa*, spinge a una riflessione sulla cronologia, così da ristabilire il percorso del testo e fare ordine nella parabola del Grossi teorico. L'ipotesi più credibile è che la *Difesa* sia stata composta tra 1585 e 1591, e quindi recuperata e ricopiata nel 1622, come testo in grado di giustificare sia la *Liberata*, sia soprattutto il *Perideio*, nel quale storia e finzione sono liberamente mescolate.

Per supportare tale ipotesi val bene partire dall'ultima frase dello scritto, che aggiunge all'elenco di prove a discolpa della *Liberata* la *Syrias*, che Pietro Angeli da Barga «va tuttavia facendo»: la sentenza, cassata e riscritta con un lieve aggiustamento, induce a pensare che la datazione del 1622 si riferisca a una copiatura del testo di molto successiva alla sua ideazione, e a collocare il termine *ante quem* di una prima stesura al 1591, l'anno in cui venne impressa la *Syrias* definitiva¹². L'ipotesi, che acquista spessore se si guarda all'ingente mole di riferimenti a testi polemici della seconda metà degli anni Ottanta (il termine *post quem* certo è il 1585, anno di stampa del primo *Infarinato*, che è il testo con cui l'apologia intende fare i conti), ha il pregio di restituire alla difesa la sua prerogativa di intervento militante, ma va completata con alcune considerazioni sul contesto: il lavoro di diplomazia svolto nelle prefazioni al *Perideio* e nella lettera a Strozzi del 27 gennaio 1622 è premessa naturale a un rilancio della *Difesa*, che come opera filo-tassiana troverebbe una collocazione ideale presso gli Alterati, ambiente favorevole all'epica aristotelica e incline a una posizione mediana nella diatriba tra *Furioso* e *Liberata*, mettendo al riparo da eventuali accuse anche il *Perideio*¹³.

¹² Questo termine *ante quem* andrà riferito non al testo che possediamo, bensì a un ipotetico archetipo, di cui il testo conservato nel manoscritto del Fondo Nazionale deve essere copia più tarda. L'eventualità trova conferme in alcuni *lapsi calami* facilmente ipotizzabili come errori meccanici di trascrizione da un testo già scritto (come «Erodio» per «Rodio» e «Franco» per «Flacco» a f. 257r), oltre che, appunto, nella sentenza conclusiva, che in una prima versione, poi riadattata, citava la *Syrias* come un'opera che il Bargeo «va tuttavia facendo» e che sta «al presente componendo[lo]» (f. 284v).

¹³ Sugli orientamenti degli Alterati si rinvia ai solidi B. WEINBERG, *The accademia degli Alterati and literary taste from 1570 to 1600*, in «Italica», xxxi, 1954, pp. 207-14, e Id., *Argomenti di discussione letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570-1600)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», cxxxi, 1954, pp. 175-94 e al buon inquadramento di M. PLAISANCE, *I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine: 1582-1586*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence. Acts of an International Con-*

La lettera a Strozzi delinea la fase iniziale di un avvicinamento ancora da concretizzare all'altezza del gennaio del 1622, ma che lascia prevedere, dalla parte di Grossi, degli sviluppi: avanzando al fondatore e ospite dell'Accademia una richiesta di *patronage* per il *Perideo*, la cui fantasiosa manipolazione della verità storica viene difesa rifacendosi ad Aristotele, il gesuita stabiliva un primo contatto in vista di un possibile rapporto di vassallaggio intellettuale e forniva anche un'anticipazione dei temi della *Difesa*, circoscrivendo alcuni motivi fondamentali dell'apologia come il concetto di liceità del fingere e l'annessa superiorità del verisimile su entrambe la finzione e la verità, e indicando le *auctoritates* da opporre alla Crusca e a Ludovico Castelvetro, il secondo grande bersaglio dell'intervento¹⁴. Benché scritta molti anni prima, la *Difesa* tornava così buona a un autore in cerca di legittimazione per la propria opera poetica: da un lato essa verte interamente su quel tema della verisimiglianza storica affrontato nella lettera a Strozzi e necessario alla difesa del *Perideo* (al punto che, a partire dalla comune citazione dantesca iniziale con cui si chiama all'appello lo Stagirita, si potrebbe quasi dire che la lettera è scritta *ad hoc* come introduzione alla preposterata *Difesa*)¹⁵, mentre dall'altro recupera lo spunto sul 'furore' per dare rotondità alla proposta platonica del *Discorso del concepimento poetico*, fornendo ora una vera e propria scienza del testo di matrice aristotelica.

Sciolta così la questione della cronologia, possiamo venire al testo della *Difesa*. Prese le parti di Tasso, Grossi scende nel merito di una particolare questione sollevata nel corso della diatriba sull'epica: se la *Liberata* possessa una favola o se, come sostenevano i Crusconi, ne sia priva. Si tratta di un argomento importante del castello probatorio allestito nella prima *Stacciata* (ancorché piuttosto inconsistente), attraverso il quale gli avversari di Tasso intendevano ostracizzarne *tout court* il poema dal campo della poesia: se, in-

ference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, a cura di M. ROSSI e F. GIOFFREDI SUPERBI, I-II, Firenze, Olschki, 2004 (Villa I Tatti, 20), I, pp. 119-34, ai quali aggiunge quale utile colpo di pollice D.A. BLOCKER, *Shedding light on the readings of Aristotle's 'Poetics' developed within the Alterati of Florence (1569-c. 1630): From manuscript studies to the social and political history of aesthetics*, in *The Reception of Aristotle's 'Poetics' in the Italian Renaissance and Beyond. New Directions in Criticism*, edited by B. BRAZEAU, London-New York, Bloomsbury Academic, 2020 (Bloomsbury Studies in the Aristotelian Tradition), pp. 97-132.

¹⁴ La *Difesa* costituisce un reperto importante da aggiungere a quel dossier di riletture seicentesche del pensiero di Castelvetro raccolto in maniera pionieristica da E. Russo, *Castelvetro nel primo Seicento (Tassoni, Marino, Stigliani)*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», II, 2013, pp. 121-37. La posizione del gesuita genovese è di netta opposizione e volta a percepire, nelle ragioni del modenese, una «tensione che odorava di sofistica» (ivi, n. 20, p. 157; proprio di «ragion sofistica» parla Grossi, a f. 235r).

¹⁵ Vd. f. 225r e la nota di commento.

fatti, la *Liberata* è nient'altro che una storia in ottave, priva di favola e «tolta di peso» dalle cronache, il suo autore non sarà «poeta, ma riducitor d'altrui storia in versi», come quel Lucano condannato quasi all'unanimità dai teorici del Cinquecento per avere scritto della guerra civile senza arricchire la trama con i mezzi del fantastico¹⁶.

Contro questa imputazione si apre il ventaglio teorico della *Difesa*, che si incardina su nove passi della *Poetica* di Aristotele elencati *ab initio* e poi ripresi più volte per avversare la proposta d'interpretazione della *Liberata* avanzata dalla Crusca e l'idea di Castelvetro di poesia come pura *factio* su cui tale proposta verteva. Il modenese, ragionando sul rapporto tra invenzione e storia, era giunto nella *Poetica* a delle conclusioni estreme, che sarebbero poi state recuperate dalla Crusca, richiedendo per esempio al soggetto della favola un rapporto di totale e assoluta indipendenza non solo dalla storia ufficiale, ma anche da qualsiasi forma di compimento nel passato:

Lucano, Silio Italico et il Fracastoro nel suo *Giosefo* sono da rimuovere della schiera de' poeti e da privare del glorioso titolo della poesia, perciò che hanno trattata materia nelle loro scritture trattata prima dagl'istorici, e quando non fusse ancora stata prima trattata dagl'istorici, basta bene che fosse prima avvenuta e non imaginata da loro¹⁷.

¹⁶ *Degli Accademici della Crusca difesa dell'Orlando furioso dell'Ariosto* [...], Firenze, Manzani, 1584, p. 13v. Da questa caustica osservazione prendono le mosse dapprima la Replica 58 di C. PELLEGRINO, *Replica* [...], Vico Equense, Cacchi, pp. 110-17 (che rintuzza in modo piuttosto fiacco le accuse, sottolineando una similarità tra la *Liberata* e la fantasiosa *Iliade* che sarebbe la riprova della libertà di Tasso nei confronti delle cronache), quindi la parallela risposta di L. SALVIATI, *Lo 'nfarinato secondo* [...], Firenze, Padovani, 1588, pp. 148-50, che porta alle estreme conseguenze la distinzione circa la scelta dell'argomento su cui si fonda la favola: «Ed io vi rispondo che l'essere o il non essere stato il fatto, o l'essere stato in questa o in altra guisa, punto non pertiene alla poesia; ma solamente che o prima si sia saputo, o di nuovo finto, dà o toglie l'essere o il non essere poema alla fatta in versi descrizione» (pp. 149-50). Sull'argomento ritorna anche il libricino polemico *Dello Infarinato* [...] *Risposta all'Apologia di Torquato Tasso* [...], Firenze, Meccoli e Magnani, 1585, pp. 11-12, citato da Grossi a ff. 238r-39r (vd. note relative). Nemmeno Tasso risparmia una stiletta a Lucano: vedi T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Id., Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959 (La letteratura italiana. Storia e testi, 22), I, pp. 349-410, in particolare p. 368.

¹⁷ L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienna, Stainhofer, 1570, p. 16v (al fine di rispettare la numerazione di pagina introdotta da Grossi userò la *princeps*, anziché l'edizione a cura di W. ROMANI, I-II, Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, *Scrittori d'Italia*, 264-265): è la stessa idea che si ritrova nello *'Nfarinato secondo* alle pp. 148-50, citate alla nota precedente. L'idea di poesia del critico modenese che traluce dalla *Difesa*, per quanto chiaramente ristretta e piegata ai fini polemici, non è poi così lontana dal reale: vd. l'inquadramento dato nella seconda sezione di A. RONCACCIA, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006 (Biblioteca del Cinquecento, 123).

In margine all'enunciato di Castelvetro, riportato a testo con qualche imperfezione (f. 232r), vengono definiti rapidamente, con interessante *excursus* verso l'arte pittorica, i concetti di imitazione fantastica e icastica (ff. 234r-35r)¹⁸, ammettendo la liceità del verisimile falso di fianco a quello vero. Il rischio di avvallare l'idea di imitazione fantastica su cui poggiava un altro testo fondamentale per la teoria letteraria cinquecentesca, la *Difesa della «Comedia» di Dante* di Jacopo Mazzoni – un rischio tutto sommato accettabile nel «grande sincretismo» della coeva riflessione letteraria, ma anche in netta controtendenza rispetto a Tasso, la cui avversità alla teoria di Mazzoni emerge dalle postille all'introduzione di un esemplare della *Difesa della «Comedia»*¹⁹ – viene parzialmente scongiurato qualche foglio oltre, quando si attribuisce la palma di 'migliore' al verisimile vero (senza che per questo il verisimile falso, benché di minor pregio, perda la sua validità: il discorso è inteso a provare che le due forme non sono antitetiche e valide in assoluto).

Rintuzzata alla meglio la stroncatura di Castelvetro di ogni poesia a matrice storica, e con essa quella dei crusconi e dell'autore degli otto dubbi che si leggono nella silloge di *Lettere diverse* stampate in coda all'*Apologia del Sig. Torquato Tasso*²⁰, si viene alla *pars construens*: il poeta non è obbligato a dire il vero, ma non per questo deve per forza dire unicamente il falso, come invece affermano Castelvetro e la Crusca (ff. 242r-43r). Tra il vero e il falso, i quali «gli sono come accidenti», il poeta deve optare per il verisimile (cioè le cose non come «furono o non furono, ma come avevano a essere»: f. 244r), che torna a essere la chiave di lettura privilegiata per spiegare l'esperienza tassiana e, più in generale, la poesia stessa: quando esso ha carattere di verità sia universale, sia particolare, diviene il mezzo con cui si mettono perfettamente in rapporto l'oggetto d'imitazione e la poesia che lo imita; quando, invece, ha carattere di verità universale ma non particolare (è il verisimile falso o «verisimile d'Agatone»: f. 245r), sarà parimenti valido ma altresì meno ac-

¹⁸ Un ragionamento che si inserisce alla perfezione nel contesto di fine secolo, in cui le riflessioni sulla letteratura si intrecciavano a quelle sulla pittura: per una squisita panoramica si veda C. SCARPATI, *Dire la verità al Principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987 (Bibliotheca erudita, 1), pp. 259 sgg.

¹⁹ Di un «grande sincretismo» che «toglie i freni alle avventure interpretative» parla C. SCARPATI, *Dire la verità*, p. 238, al quale si deve un'ottima lettura della *Difesa della «Comedia» di Dante* e della sua ricezione da parte di Tasso (su questo tema, per ciò che riguarda le postille a Mazzoni, si rimanda invece al prezioso ritrovamento di E. RUSSO, *Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane a J. Mazzoni*, in «La Cultura», xxxviii, 2000, 2, pp. 279-318).

²⁰ Cfr. la sezione intitolata «i dubbi con le sue risposte» contenuta in T. TASSO, *Apologia [...] in difesa della sua «Gierusalemme liberata»*, Mantova, Osanna, 1585, pp. 141-52 (il primo dubbio, sul rapporto tra poesia e storia nel poema tassiano, è a pp. 141-42).

concio. Corollario di questo principio è una riflessione sulla notorietà del soggetto imitato, altro tasto battuto con insistenza dagli oppositori di Tasso e a proposito del quale l'apologeta propone un facile paradosso: se qualcuno pubblicasse un'epopea su un'impresa e in seguito venisse «in luce la storia fino a quel dì stata sepolta», costui andrebbe «alletto poeta» e si leverebbe ladro (f. 249r).

Attorno a questa considerazione pulsa il vero cuore teorico della *Difesa*, che rimonta quindi a un sodo argomento di poetica: conoscere le cronache e trovare in esse l'argomento del poema non è affatto un errore, poiché Aristotele definisce la favola «connettimento di cose», e non dice scritte o non scritte, e non fa menzione di sommario [*i.e.* cronaca] o non sommario» (f. 252r)²¹. Proseguendo con la lezione dello Stagirita, Grossi cala il proprio asso, mostrando come basti riformare nodo e scioglimento (*desis* e *lysis*) per evitare di scadere al ruolo di «riducitor d'altrui storia» (o anche di altrui poema), mantenendo inalterata la conclusione della vicenda, che si presume troppo nota per poter essere modificata²². Grazie a tale aggiunta si legittima tutta la poesia di derivazione storica e si convalida anche quella fertile ripetitività intrinseca alla tradizione: se fosse lecito trattare soltanto di argomenti sconosciuti o mai affrontati, non esisterebbero né l'*Eneide* di Virgilio, né le *Argonautiche* di Valerio Flacco (f. 257r). Risalendo di scatto tutta la faticosa china di glosse alla *Poetica*, la *Difesa* raggiunge vette che superano ampiamente la *querelle* su Tasso, trovando nella definizione aristotelica di favola il recinto entro al quale delimitare l'idea di poesia storica e stabilire dei criteri per l'imitazione validi ben oltre i confini dei generi. Il poeta, «a guisa di filosofo» (f. 265r), mira all'universale, mentre lo storico al particolare: se anche la materia di cui trattano può benissimo essere la medesima, questo tuttavia non li parifica, poiché solamente al primo spetta la libertà di «raffinare» la verità dei fatti (per elevarla a emblema di valori assoluti) e di modificarne la trama, inventando nodo e scioglimento.

²¹ Tra i molti volgarizzamenti disponibili sul mercato, Grossi si rifà qui ad A. PICCOLOMINI, *Annotazioni [...] nel libro della «Poetica» d'Aristotele*, Venezia, Guarisco, 1572; per la favola come «connettimento delle cose» cfr. le particelle 38 e 40, pp. 109 e 112; passaggi che si leggono, nell'edizione moderna della *Poetica*, a cura di G. PADUANO, Roma, Laterza, 1998 (Economica Laterza, 135), a 1450a, 3-4 e a 1450a, 15-17.

²² Cfr. f. 257r: «che e' s'alteri il legamento e sopra tutto lo scioglimento, [...] questo, e non la favola, fa che il poema sia o non sia il medesimo». Per i passi della *Poetica* cui Grossi allude si rimanda alle note di commento (si vedano le note 41, relativa a f. 238r, e 88, relativa a f. 282v, ma, soprattutto, si veda la nota 57 a c. 247r, dove effettivamente i due passi citati si leggono alle pp. 34 e 44 di *Dello Infarinato [...] Risposta all'«Apologia di Torquato Tasso»*, e rimontano ad Aristotele, *Poetica*, 1451b, 29-30).

Posto tutto questo, la difesa della *Liberata* è presto fatta, senza bisogno di analizzare il testo al minuto ma semplicemente rimarcando le novità che Tasso, nel rispetto dell'inalterabile punto di fuga storico degli eventi, ha introdotto, portando sulla scena dell'espugnazione di Gerusalemme nuovi attori ed episodi (ff. 267r-68r e 281r). Tutti i fili di un generale discorso sulla poetica si riallacciano così, sul finire della *Difesa*, alla loro concreta *mise en œuvre*: l'apologia vera e propria viene compressa nelle ultime carte del trattato, elevata a caso emblematico nel contesto di un ragionamento che non mira a difendere solo la *Liberata*, bensì la poesia nel suo complesso. Le stesse norme proposte per leggere Tasso si potranno infatti estendere a tutta la storia letteraria, anche in deroga ad Aristotele se necessario, ampliando ad esempio agli animali e alle piante il concetto di 'imitazione di un'azione' per riammettere nei ranghi del canone testi sul cui *status* molti teorici si erano dimostrati dubbiosi, quali la *Batracomiomachia* di Omero, le *Georgiche* di Virgilio e la *Syphilis* di Girolamo Fracastoro²³, oppure mescolando i concetti di azione e di passione per negare l'esistenza di differenze costitutive tra i generi e allargare così la nozione di 'poema' oltre i confini metrici, fino a includervi nientemeno che la *Naturalis Historia* di Plinio.

L'«agilità di penna e di pensiero»²⁴ di Grossi dimostra qui tutti i suoi limiti, sfuggendo al controllo di un'ermeneutica rigorosa e piegandosi sotto il peso di ambizioni impossibili da raggiungere. È lo stesso autore a congedarsi laconicamente dal tentativo di difesa a tutto tondo della poesia, quasi a riconoscere l'impossibilità di compiere un disegno teorico di così alte ambizioni nel breve giro di un'apologia: «Ma più tempo bisogna a tanta lite» (f. 277r).

²³ Teorici tra i quali si conta anche il Tasso dei *Discorsi del poema eroico* (cfr. T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Prose*, I, pp. 487-729, a pp. 492-98, dove si escludono la *Batracomiomachia* e le *Georgiche* dal canone del poema narrativo), che furono editi solamente nel 1594: la somiglianza non intacca l'ipotesi di cronologia avanzata per la *Difesa*, visto che, trattandosi di argomenti discussi infinite volte tra i teorici del Cinquecento, non presuppone necessariamente un suo legame diretto con i *Discorsi*.

²⁴ La definizione si deve a Matteo Residori, che con vaghezza e precisione ha così sintetizzato l'opera di Grossi nel corso del convegno.

In difesa del Tasso. Lettera di Angelo Grossi

Nota al testo

Testimone: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale, II.III.176 (già Magliabechiano, cl. VII, 1027), ff. 285. Codice cartaceo miscelaneo con legatura in membrana, databile al XVII secolo (e successivi), acquistato nel 1814 (per la descrizione del contenuto si rinvia a G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti*, p. 185).

Il testo dal titolo *In difesa del Tasso. Lettera di Angelo Grossi* si legge ai ff. 224r-83v, numerati in altro a destra con doppia serie, a conteggio del codice e dell'opera. I ff. 224-81 riportano il testo sul *recto*, e occasionalmente riformulazioni di frasi e integrazioni sul *verso*, evidenziate con vari segni di richiamo (croce, croce con mezzaluna, asterisco, rombo con puntini): così ai ff. 226, 233, 251, 254, 255, 256, 261, 262, 266, 273, 279 e 281. Fino al f. 281, ogni foglio riporta 14 o 15 righe. Gli ultimi due fogli denotano una *mise en page* particolare: il f. 282 porta il testo sia sul *recto* sia sul *verso* (sul *verso* si contano 22 righe); il f. 283 porta sul *recto* una correzione a 282v e sul *verso* le ultime righe della *Difesa*. Tutte le pagine presentano il richiamo nel margine inferiore destro, sotto l'ultima riga. La scrittura è un'italica corsiva ben leggibile, che Mazzatinti dichiara autografa. Tale ipotesi, che il filologo eugubino non suffraga di alcuna prova, si accetta qui e si sostiene per via di congettura (il fatto che molte delle lezioni siano semplici tentativi di formulazione di frase, o prove di stile ascrivibili all'autore, indica che si tratta di una stesura precedente la copia in pulito), rimarcando altresì l'assenza di una controprova. Le uniche altre testimonianze manoscritte della produzione di Grossi (la lettera idiografa a Strozzi contenuta nello stesso manoscritto del Fondo Nazionale, ff. 284r-85r; e i ff. 234-80 del ms. Gesuitico 587 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma) si caratterizzano infatti per grafie diverse, non riconducibili a quella della *Difesa*: la prima presenta i tratti tipici della copiatura da parte di un copista di professione; la seconda è una sorta di scartafaccio preparatorio o di compendio seriore dei *Trattenimenti spirituali sopra il salmo centesimo sedicesimo* e mostra tratti distintivi incompatibili con il ms. fiorentino. La datazione della prima stesura della *Difesa* risale quasi certamente agli anni 1585-1591, mentre la copia che si legge nel ms. del Fondo Nazionale è datata al 1622 dall'estensore della scheda del codice per le ragioni viste nell'introduzione.

Criteri di trascrizione. Oltre ai canonici interventi di ammodernamento grafico (accenti, apostrofi, punteggiatura, sistema maiuscole-minuscole), si procede come segue. Separazione di parole: *unaltro; gli altri; sene; damé; gli anni; qualche; el; al* (in *al universale*, reso a *l'universale*). Univerbazione: *per che; poi che*. Eliminazione delle *-h* etimologiche: *huomo; havessero*. Eliminazione della *-j* in parole al plurale terminanti in *-io* al singolare: *episodij; dubij*. Ammodernamento del nesso *-antia, -entia* (*inven-*

zione) e del nesso *-tj* (*comparazione*). Nel testo si utilizzano i seguenti segni diacritici: parentesi uncinate per le poche integrazioni ritenute necessarie; parentesi quadre per le congetture e per la numerazione dei fogli; parentesi graffe per reintegrare a testo o per segnalare in apparato i rari *scolia* marginali, che indicano rimandi intratestuali. In un solo caso è stato necessario emendare *ope ingenii*: a f. 249r si legge «si levasse un altro», dove «altro» è corruzione per «latro».

Con l'apparato si restituiscono al lettore alcune particolarità del laboratorio formale della *Difesa*: sorvolando su alcuni fenomeni presenti nel manoscritto (come le moltissime integrazioni in interlinea e nel *verso* dei fogli, o la sottolineatura di frasi, che indica la presenza di una citazione) e dato che la quasi totalità degli interventi non produce delle varianti, ma testimonia semplicemente un processo di copiatura solo in minima parte creativo, si è deciso di raccogliere in apparato solo le lezioni significative.

[224] *In difesa del Tasso. Lettera di Angelo Grossi*

[225] Non senza cagione il maestro di coloro che sanno²⁵ insegnò come s'avessero a difendere i poeti e non si prese pensiero di insegnarci a difendere gli oratori o i dialettici o altri, tuttoché nulla indietro lasciasse appartenente a rettorica o dialettica o altro che egli imprendesse a trattare. Chi di questo si volesse spedire in poche parole, ne potrebbe assegnare per ragione la libertà della sua volontà: ma in questa guisa, come disse egli stesso ad altro proposito, sarebbe facile lo sciorre ogni dubbio. E se tu dice[ssi] che e' fu mosso dalla affezione che e' portava a' poeti, non quieteresti ognuno, perciò, desiderando la curiosità degli uomini sempre mai più oltre, e' ci avrebbe di [molti] che vorrebbero intendere perché i poeti fossero dalla affezion di lui seguitati, [226] e in fino si troverebbe di quegli che affermerebbono Aristotele esser stato mosso non tanto dall'amore che e' portava a' poeti, quanto dal desiderio che egli aveva di contrapporsi a Platone; ma se tal fusse stato il suo animo, l'avremmo in più alta guisa udito parlar de' poeti e della poesia, in lode della qual non fa pure nel proemio, né in altra parte della *Poetica* parola alcuna, se non per incidenza e quasi forzato, segno evidente che suo intendimento non è il mostrar che Platone a torto gli scacciò da quella sua repubblica²⁶, o, se pur voleva provarlo, non quivi ma nella *Politica* l'avrebbe senza dubbio fatto, s'avesse dato compiuto fine a quell'opera. Or, comunque ciò sia, io per me credo che e' giudicasse più bisognosi e più meritevoli di difesa i poeti, perché mettendo essi mano a comporre sopra ogni cosa, e d'ogni cosa secondo che il bisogno richiede co<n>venendo loro parlare, è quasi impossibile che talora in alcuna non errino.

Del merito loro si potrebbero fare, non che discorsi brevi, de' volumi grandi, e si potrebbero lodare dalla buona intenzione che egli hanno di [227] recare a ognuno giovamento non per via malagevole e spiacevole, ma facile, dilettevole, ammirabile. A chi non è oggimai più che noto i poeti soli fra tutti gli scrittori essere addomandati e stimati divini? Ma lasciando per ora dall'un de' lati il lodargli, Aristotele secondo me considerò che non solo e' s'affaticano per ritrovare la perfezion delle cose, ma, nel palesarla e insegnarla, lo fanno in più eccellente maniera che qualsivoglia altro, il che senza l'aiuto altrui soprumano e senza consumamento degli spiriti loro è impossibile che

²⁵ È una imperfetta citazione dantesca: cfr. *Inf.* iv, v. 131 («vidi 'l maestro di color che sanno»). La stessa citazione compariva anche nella lettera a Strozzi, a f. 284r («Ma per tale openione non ebbe il Castelvetro sì buono in mano, che si dovesse opporre al maestro di color che sanno, massime che Aristotele, insegnando il contrario [...]), a conferma della stretta connessione tra questi due testi così come discussa nell'introduzione.

²⁶ Pl., *R.* 667a.

e' possano mai conseguire. Or chi tanto fatica sé e offende sé per dilettae e per giovare a gli altri, non merit'egli d'esser da gli altri difeso, almeno quando a gran torto gli invidiosi o indiscreti se gli oppongono? E perché di questi grande abbondanza se ne trova per tutto, ci volle armare Aristotele contro alla maledicenza, imaginando che se Omero, il quale a giudizio suo fu il primiero, fu eccellente, fu solo [228] meraviglioso, divino, veddé ogni cosa e non per tanto non poté schifar le punture d'Arifrade, d'Euclide l'antico e di Protag<ora>²⁷, era ben verisimile che i poeti a lui di gran lunga inferiori che nel tempo avvenire avevano a essere avessero a essere ancora al par di lui, se non più, trafitti e lacerati, al qual pericolo son tanto più sottoposti, quanto più universalmente son cantati e letti da ogni ingenerazione di persone. E niuno è, per bene ignorante che e' sia, che delle poesie non voglia dar giudizio e sentenza finale, e non considerano, o non voglion considerare che in un uomo solo è impossibile che ogni perfezion si ritrovi, anzi vorrebbero, come disse Aristotele, se uno avanza gli altri in qualche particolar bontà, come per esempio nello sprimer gli affetti o nel tesser bene la favola, che un altro venga da parte e superi ciascun di loro in quel che propriamente e' vale.

Che pensiam noi che e' dicess'oggi [229] della insaziabilità de' nostri censori? Non pensian noi che appresso di lui ritrovasse pietà non che perdono il miserabil caso di Torquato Tasso, il quale, se alcun fu mai che meritasse d'esser difeso, è veramente egli? Questi con esso noi sotto l'insegne d'Aristotele ha sempre mai militato, questi in onore del nostro secolo, questi in utilità di tutti quei che sono o saranno ha del continovo tutte le forze del suo ingegno inpiegate, questi finalmente in beneficio del mondo ha, si può dir, perduto se stesso. Ben è ragione adunque che per lui si prenda l'armi da noi della difesa sua, e particolarmente in quella parte dov'apparisce difficoltà e bisogno maggiore.

Vengono in campo gli avversari suoi [230] con questo colpo da lor giudicato mortale, e, come se di già l'avessero ucciso, ne trionfano e fanno gran festa dell'aver provato che nel poema suo non sia favola: la costor prova si fonda sopra il non vi essere invenzione, e che invenzione non vi sia, dicono, è manifesto, perché non l'ha trovata da sé, ma tolta da altri, cioè dall'istoria²⁸. E se noi rispondiamo che il Tasso ha aggiunto all'istoria, l'ha variata e ripiena

²⁷ Per le reprimende di questi tre autori, oggi perdute, cfr. Arist., *Po*, rispettivamente 1458b 31-32, 1458b 5-10 e 1456b 15-19]. Su Omero «divino» vd. ivi, 1459a 30.

²⁸ *Degli Accademici della Crusca difesa dell'Orlando furioso dell'Ariosto*, p. 13v: «E nell'altre parti e nella favola eccede l'Ariosto senza comparazione, dato che quella della *Gerusalem* fosse favola, la quale è storia tolta di peso, com'ognun sa. Onde l'autore in quell'opera non è poeta, ma riducitor d'altrui storia in versi».

d'episodi, ha espressi costumi e concetti, l'ha finalmente narrata in versi, e versi mirabili, replicano che obbligo del poeta non è il trovar parole e numeri, ornamenti, figure e concetti particolari e digressioni, ma la favola, non sendo il restante nulla a comparazione di lei, perché si debbe fare il trovamento del corpo in universale, non della buccia o de' colori o delle dita e dell'ugna²⁹. E per rinvigorire la lor ragione, aggiungono la [231] comparazione d'una casa, la quale se ben s'accresce d'alcuna stanza, s'intonica, s'imbianca o si dipigne, non si toglie per ciò al suo primo architetto le sue ragioni, e così non farà il poeta che divenga sua l'altrui invenzione per accrescerla o tramutarli il parlare, per pulirla, per abbellirla, perché un'istoria travestita da poesia non è poesia³⁰.

Così prima di loro mostrò di credere il Castelvetro, e particolarmente dove dice: «Quando altri narra cosa avvenuta o scritta non è poeta, ma storico, con tuttoché la tessa in verso lodevolissimo, perché non dura fatica nell'invenzione, la quale è la più difficil cosa che il poeta abbia a fare e dalla qual parte par che e' prenda il nome»³¹. E altrove dice: «Chi prende da altri non mostra ingegno né invenzione, e non fa quello per che il poeta è reputato divino, cioè non appresta la materia da sé come il nome di facitore mostra che averebbe a fare»³². E in altra [232] parte del suo commento esclama che Lucano e Silio Italico e 'l Fracastoro nel suo *Giosèfo*, con molt'altri che hanno prese istorie e cose avvenute da scrivere ne' lor poemi, non debbono esser stimati aver fatto bene, e perdano la gloria e 'l nome di poeta, avendo fallato in eleggere il soggetto³³. E, non contento d'aver detto fin qui, dà poi loro bando con queste formali parole: «Lucano, Silio Italico et il Fracastoro nel suo *Giosèfo* sono da rimuovere della schiera de' poeti e da privare del glorioso titolo della poesia perciò che hanno trattata materia nelle loro scritture trattata prima da gli storici, e quando non fusse ancora stata prima trattata dagl'istorici, basta bene che fusse prima avvenuta e non imaginata da loro»³⁴.

²⁹ *Dello Infarinato* [...] *Risposta all'«Apologia di Torquato Tasso»*, p. 46: «Comporre adunque e trovare e far di nuovo e fingere fa di bisogno a coloro che di poeti vogliano il nome acquistarsi, e cotal trovamento farsi del corpo in universale, non della buccia o de' colori o delle dita o dell'unghia».

³⁰ Ivi, pp. 46-47: «Imperocché sì come architetto d'alcuna casa è chi ne fece il modello, né per accrescerla d'alcuna stanza o 'ntonacarla o 'mbiancarla o dipignerla che altri faccia dappoi può il suo primo artefice perderne le sue ragioni, così per aggiugnervi qualche episodio, per riempirla di costumi e di concetti particolari, per tramutarle il parlare, per pulirla, per adornarla, per abbellirla dell'altrui storia o favola non si guadagna la possessione».

³¹ Cfr., con qualche leggera modifica, CASTELVETRO, *Poetica* (1570), p. 43r.

³² Il passaggio non si legge nella *princeps*, ma solo nell'edizione del 1576: cfr. L. CASTELVETRO, *Poetica*, Basilea, Sedabonis, 1576, p. 78.

³³ CASTELVETRO, *Poetica* (1570), p. 16v.

³⁴ *Ibidem*.

Se il Tasso adunque ha imitato costoro, chiara cosa è che gli è caduto in pregiudizio del bando, e non se ne può, se non per grazia, rilevare; ma [233] perché il rilevare e 'l far grazie non è cosa da me, esaminiamo prima ben bene se questo bando castelvettrico è cosa giusta o no.

Abbiamo inteso la sua ragione fondarsi sul non durar fatica colui che prende una cosa avvenuta, e presupporre che e' sia il medesimo l'esser una cosa avvenuta e l'esser stata scritta dalla storia, se bene per avventura ci avrebbe a essere qualche differenza, poiché le cose state e scritte hanno di più la scrittura, e quasi un secondo essere; ma perché Aristotele non pare che lo distingua, dicendo sempre «le cose state, le cose fatte, nomi, stati, famiglia note»³⁵, senza far menzione d'istoria, e perché nella presente questione questa considerazione o distinzione non ha luogo, la lascerò andare ancor io.

Prova il Castelvetro questo suo avere a durar fatica con una ragione di simile e di verisimile che, a giudizio mio, può aver del verisimil sì, ma del vero non già. Avea supposto costui che la poesia fusse simile alla istoria e di necessità doppio lei, perché sì come il vero è prima del verisimile, così la istoria che narra il vero è prima della poesia che narra il verisimile³⁶. Di poi silogizza che il simile e lo stesso non è il medesimo, però la poesia non dèe narrar lo stesso che l'istoria, altrimenti non sarebbe diversa l'una dall'altra³⁷. Questa supposizione esser falsa l'abbiamo altrove mostrato; per or basterà dire che Strabone et [234] altri affermano la poesia esser stata prima dell'istoria³⁸, e se bene è vero quel che dice il Castelvetro, cioè che la poesia ha per soggetto il verisimile e la istoria il vero³⁹, e se ben molte volte il vero è prima che il verisimile, non avvien però sempre mai che 'l verisimile sia doppio al vero, intendendo per vero quel che veramente è stato, perché si chiama ancora verisimile quel che è simile non allo stato, ma a quel che può essere. Questi due verisimili manifestamente appariscono nella pittura, la quale ora imita l'effigie d'Allessandro al naturale ritraendolo, or imita l'effigie d'uno che non fu mai ma potrebbe esser fatto in quella guisa che di sua fantasia l'ha formato il pittore. Quando adunque il Castelvetro argumenta la cosa vera et imitata è prima che il verisimile e l'imitante, però l'istoria che è la cosa imitata è prima della poesia, lo confessò in quelle poesie che il Castelvetro stesso è forzato contro [235] alla sua intenzione chia-

³⁵ È, questa, la prima di varie citazioni riepilogative: qui come altrove Grossi non riporta un passo preciso, ma degli argomenti più volte ripresi nel corso della trattazione.

³⁶ CASTELVETRO, *Poetica* (1570), pp. 3r-4r.

³⁷ Ivi, p. 16r.

³⁸ *La prima parte della Geografia di Strabone, di greco tradotta in volgare italiano da m. Alfonso Buonacciuoli gentilhuomo ferrarese* [...], Venezia, Francesco Senese, 1562, pp. 8r-v.

³⁹ CASTELVETRO, *Poetica* (1570), p. 16r.

mar poesie, o a confessare che nessuna poesia si ritrovi, ma non lo concedo in quelle che veramente son poesie ed imitano non il vero dello storico, ma della natura, non il particolare, ma l'universale. Il buon Castelvetro restò ingannato dal non vedere che queste voci verisimile, imitante, vero sono equivoce, o più tosto di più significati, trovandosi de' verisimili che son simili al vero di già stato, e degli altri che son simili al vero che potrebbe essere o si può credere che potesse essere, nel qual vero riguarda come in suo specchio il poeta e 'l pittore quando di sua invenzione assomiglia.

Speditomi dal Castelvetro, che pensava con ragion sofistica di provarci che 'l poeta non dèe prender sua materia dallo storico, cioè perché e' debbe essere simile allo storico, e non una stessa cosa, ponderiamo al presente [236] quanto vale quel che altrove a questo proposito è non solamente detto da lui, ma dagli oppositori del Tasso e da vantaggio adduciamo quel che a giudizio non se ne potrebbe mai dire e soprattutto fondianci su le parole d'Aristotele, non ne lasciando pur una; anzi, a favor di costoro rechianle tutte, per meglio poter poi trovare il vero, al che fare procediamo per quella via che più dirittamente e con maggior brevità si conduce. La strada breve sia questa. [237] Il Castelvetro argumenta così: «le cose scritte dallo storico s'alterano o no; alterandole si sarebbe falsario, non le alterando ladro» {Castelvetro a 211}⁴⁰. Colui che a gli anni passati scrisse otto dubi al Tasso, pose questo per primo e disse il medesimo che il Castelvetro, se bene alquanto variò le parole, e son queste: «Se il poeta narrerà come appunto seguì, non sarà differente dallo storico; se muterà i particolari scritti già dallo storico, [238] sarà tenuto bugiardo»⁴¹.

Gli oppositori dicono: le cose che si aggiungono, se son principali si pecca contro a quel precetto d'Aristotele: «Le ricevute favole non è lecito di disciorre»⁴²; se non principali l'invenzione non è sua, e quell'opera non è poema {*Infarinato* a 17}⁴³. Si che tutti convengono in questo: la storia s'altera o no; alterandola, si fa in quel che è principale o in quel che non è principale. E in tutti i modi a detta loro si fa male, perché se non s'altera punto, chiara cosa è che e' non si diventa poeta, dicendo chiaramente Aristotele «Chi mettesse l'istoria d'Erodoto in versi non diverrebbe per questo poeta»⁴⁴, non consistendo l'esser poeta nel far versi; e, perché non consiste ancora in

⁴⁰ La citazione, imperfetta, risale a p. 211 dell'edizione della *Poetica* del 1576.

⁴¹ Tasso, *Apologia* [...] in difesa della sua «Gierusalemme liberata», pp. 141-42.

⁴² Cfr. Arist., *Po.* 1453b, 23-24, e la traduzione di PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 75, p. 211: «Le favole adunque ricevute non conviene discioglierle (o alterare). Voglio dire come, per esempio, che Clitemnestra fia da Oreste uccisa, o Erifile da Alcmeone».

⁴³ Grossi cita, come poi a f. 239r, da *Dello Infarinato* [...] *Risposta all'Apologia di Torquato Tasso*, p. 17.

⁴⁴ Arist., *Po.* 1451b, 3-4.

tramutare o abbellire o aggiugnere, quindi è che l'alterare le parti non basta e l'alterare il tutto non si può. [239] In tre errori adunque può cadere chi vuol fondare il suo poema su la storia, cioè: nel dire il medesimo; nel variare solamente quel che non importa; nel tramutare quel che non si debbe. Questo ultimo errore gli oppositori non dicono che il Tasso abbia fatto, ma il primo e il secondo, perché or lo chiamano «riducitore di storia in versi», or gli dicono che egli ha solamente aggiunto minuzie, e 'n somma lo biasimano perché non ha trovata da sé l'invenzione e la favola, la quale essendo l'anima del poema e la *Gierusalemme* del Tasso mancandone, la chiamano cadavero e antepongono a lei il *Morgante* del Pulci e l'*Orlando innamorato* del Boiardo⁴⁵.

I luoghi d'Aristotele a proposito dell'opposizioni per quanto io so [poco] vedere son questi nove: 1. Omero è poeta, Emedocle no, perché non ha imitazione, della qual mancando faccia pur uno quanti versi e ' vuole, non sarà perciò poeta mai⁴⁶. [240] 2. Bisogna che il poeta sia più facitore di favole, che di versi, quanto che egli è poeta per l'imitazione⁴⁷. 3. Bisogna che esso trovi da sé⁴⁸. 4. Non è opera del poeta il dir le cose fatte, ma quelle che si doveano fare, secondo il verisimile o necessario. 5. La poesia dice le cose in universale e l'istoria in particolare. 6. E questa è la lor differenza, e non l'esser in versi o senza versi. 7. L'epopea non sia simile ad alcuna storia. 8. Per mettere l'istoria d'Erodoto in versi non si farebbe poema⁴⁹. 9. Considerisi prima l'universale, poi il particolare, e impongansi i nomi⁵⁰.

⁴⁵ Cfr. *Dello Infarinato* [...] *Risposta all'«Apologia di Torquato Tasso»*, p. 12.

⁴⁶ Si veda Arist., *Po.* 1447b, 17-20, e PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 9, p. 35: «Onde non essendo alcuna cosa comune a Omero et a Empedocle nella qual convenghino, se non la qualità del metro e del verso, di qui è che ragionevolmente l'un di loro poeta si dèe chiamare, e l'altro trattatore di cose naturali, più tosto che poeta».

⁴⁷ Cfr. Arist., *Po.* 1451b, 26-29, a fronte di cui PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 55, p. 153: «Appar adunque dalle cose dette manifesto convertir al poeta esser più tosto compositore e formator di favole, che di versi».

⁴⁸ Si tratta di una citazione parziale del testo aristotelico (cfr. Arist., *Po.* 1453b, 25), sul cui indebito utilizzo da parte della Crusca Grossi tornerà più avanti, a f. 269.

⁴⁹ I punti dal 4 al 9 (eccezion fatta per il 7, per il quale si rimanda *infra* alla nota a f. 271r) fanno riferimento ad Arist., *Po.* 1451b, 1-5. Per una traduzione cfr. PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 52, p. 137: «Può essere adunque, per quello che si è detto, manifesto non esser uffizio et opera del poeta il dir le cose secondo che veramente son accadute, ma secondo ch'accascar dovrebbero, e dèe dir insomma quelle che sono in sé possibili secondo 'l verisimile o secondo 'l necessario. Imperoché son tra lor diversi l'istoriografo e 'l poeta, non per essere il parlar loro o legato da versi o sciolto, poscia che gli scritti d'Erodoto si potrebbero ridurre in versi, e nondimeno non punto manco sarebber col verso istoria, che senza 'l verso. Ma in questo consiste la differenza loro: che l'uno dice e pone le cose ch'avvenute sono, e l'altro tali le dice e le pone quali dovrebbero esser accadute. E per questo la poesia è cosa più degno di filosofo e che maggiore studio e considerazion ricerca, che non fa l'istoria, con ciò sia cosa che la poesia dica le cose più nel lor universale, e l'istoria più le cose singolari e particolari riguardi».

⁵⁰ Grossi segue il filo del ragionamento di Aristotele, che aggiunge questa considerazione poco dopo: cfr. Arist., *Po.* 1451b, 8-12 e a seguire PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 52, p. 141

E perché la voce 'poeta' significa 'facitore' e perché Aristotele disse «bisogna che e' sia facitor di favole», argomentano costoro dal nome che bisogna far da sé e non prendere il soggetto da un altro. Potresti aggiugnere: una cosa raccontata da altri non arà del [241] ammirabile, che tanto alla poesia si richiede. Non sarà così dilettevole, mancando della novità.

E Aristotele perché rifiuta in poesia le storie di natura, che pur ve ne sono delle mirabili, e quanti effetti suoi ci fanno stupire? Secondo me, non per altro che per non v'essere il trovamento e l'essenza del poe<ta>. Per questa medesima ragione non debbe il poeta narrare quel che hanno fatto gli uomini o che di loro è stato detto da altri. E per non lasciare al presente cosa alcuna che per ora contro al Tasso mi sovvenga, faccian questo argomento, qualunque si sia: sì come dalla poesia non si può cavare storia, così dalla storia non si può cavar poesia.

[242] Vedute le ragioni del Castelvetro e delli oppositori e poi le autorità d'Aristotele, palesiamo ora noi il nostro parere, ma ponghiamo prima quel che rispose il Tasso da sé: «Il poeta dèe dir le cose o come sono o come son dette o come è conveniente che siano, e le cose come elle sono non si leggono in altri che nelli storici. L'una arte non distruggendo l'altra, non dèe l'istoria distrugger la poesia»⁵¹. Et allo argomento che il poeta dice il medesimo, o non risponde (ché può dire il medesimo per diverso rispetto, cioè perché può esser vero in un tempo e verisimile; e può ancor non dir il medesimo), e se tu di' che e' sarà bugiardo, risponde che ciò non è inconveniente, dicendo Aristotele: «Omero primo ci insegnò dir la menzogna»⁵².

Io fui sempre di parere che la differenza che è fra lo storico e 'l poeta sia che lo storico è obbligato a dire il vero e il poeta non ha quest'obbligo; in fino a qui non sono [243] discordante da nessuno, se già colui che scrisse al Tasso, avendo per inco<n>veniente che il poeta sia bugiardo, non vuole che e' dica il vero ancor egli. Ci sono ben molti che lo astringano a dire il falso e in questo credono che sia differente dallo storico, ma se e' si fondano su le parole che 'l Tasso allegò a suo favore, cioè ch'Omero insegnò dir le cose false, considerino quel che Aristotele soggiugne, cioè «come bisogna e quanto bisogna», e dà l'esempio d'una cosa particolare⁵³, e non dice in universale che Omero o gli altri poeti dicano sempre il falso, anzi in più luoghi mostra che e' narrano il vero, e contro a' riprensori ne gli insegna difendere. Non mi si dica adunque: se il poeta non s'obbliga al vero, adunque s'obbliga al falso.

Ma se e' non è obbligato né al vero, né al falso, è egli senza obbligo al-

(ma si veda anche, più avanti, la particella 90 a p. 252).

⁵¹ È la risposta al primo degli otto dubbi contenuti in Tasso, *Apologia* [...] in difesa della sua «Gierusalemme liberata», pp. 142-43.

⁵² Ivi, p. 144.

⁵³ Cfr. *ibidem* e Arist., *Po.* 1460a, 19-26.

cuno? Non già; a lui s'aspetta il dire [244] non come le cose furono o non furono, ma come avevano a essere o posson seguire, però dice Aristotele che riguardi l'universale che egli abbia l'occhio al verisimile⁵⁴. Come il poeta farà questo, sarà veramente poeta, se ben narrerà cosa già fatta, perché d'essenza sua è il verisimile, e 'l vero e 'l falso gli sono come accidenti. E lasciamo le sofisticherie o ignoranze di coloro che disputano se ogni vero è verisimile e se ogni verisimile è simile al vero.

Di sopra, contro al Castelvetro, fummo forzati a dirne alcuna cosa, or diciam solo che verisimile è simile a quel che suole essere, come per esempio è verisimile che la madre ami il figlio. Questo verisimile in universale è sempre vero che egli è verisimile, et in particolare ancora è vero se lo applicherai a Agrippina madre di Nerone, ma può ancora esser falso se l'applicherai a Clitemnestra [245] o Medea, nel che bisogna ricorrere, poichè assolutamente e' non è verisimile che la madre voglia male al figlio, al verisimile d'Agatone⁵⁵. Il primo verisimile suole esser quel de' poeti, i quali dicono il vero o no secondo che questo lor verisimile si rincontra o non rincontra col vero, e qui io presuppongo che ognuno si ricordi trovarsi alcuno vero che ha faccia di menzogna al quale, sì come Dante disse che l'uom dèe chiuder la bocca quanto e' puote, così direm noi che faccia il poeta, se già per menzogna non s'intendesse cosa verisimile benché non vera, la qual sorte di menzogna tanto sta bene al poeta quanto si disconviene allo storico⁵⁶.

Fin qui abbiam provato dal verisimile che può esser vero poter il poeta dir la verità; provianlo ora dal fine delle poesie.

Nelle tragedie è certo che il lor fine è la purgazione [246] della compassione e del timore, alla qual cosa fare chi non vede esser più a proposito un miserabil caso seguito, che un finto? E se nelle comedie si suol fingere, si fa per altri rispetti, cioè per non offendere coloro che si burlano, e perché basta muovere a riso cosa più facile ad eccitare che la misericordia o il terrore, e quando in comedia si narra cosa vera e che si riconosca per tale, non se ne ride doppiamente la brigata? Il poema eroico o ha il medesimo fine che la tragedia (così par che dica Aristotele)⁵⁷, o principalmente intende col mezzo delle azioni virtuose e mirabili d'infiammarci a virtù; ma sia questo o sia altro il suo fine, meglio persuaderà senza dubbio se fonderà la sua imitazione eroica sopra cosa stata e non finta, e mal si crederebbono le gran cose che degli

⁵⁴ Ivi 1451b, 5-8.

⁵⁵ Ivi 1451b, 19-22.

⁵⁶ La citazione proviene da *Inf.* xvi, vv. 124-126.

⁵⁷ Si veda ad esempio Arist., *Po.* 1449b, 19.

Achilli, degli Ulissi, degli Enei s'affermano se per istoria e per fama già sparsa [247] non se ne avesse qualche notizia.

Ma eccomi condotto a quello stretto passo dove gli avversari si son fatti forti e baldanzosamente m'aspettano. Vogliono unitamente tutti che il poeta possa prendere una cosa fatta, ma non voglion che sia passata in istoria. Le cose avvenute che non si sanno e son verisimili potranno esser soggetto da poesia {*Infarinato* a 34} e dicono che Aristotele l'accennò dove disse «E se pure accaggia fare cose state fatte, niente meno è poeta» {*Infarinato* a 44}⁵⁸. L'autorità d'Aristotele è stata di sopra dichiarata da noi voler significare non che il poeta dica le cose verisimili che non si sanno, ma le verisimili alle quali può accadere che siano ancor vere, o abbiasene notizia o non se ne abbia. E se Aristotele avesse creduto bisognare il non le sapere, l'avrebbe quivi o [248] altrove saputo dire. Il Castelvetro con diverse parole debbe voler dire il medesimo concedendo al poeta la storia incerta e sconosciuta, ma questa sua storia ha ella a esser perduta o smarrita? Il poeta ha egli a scrivere quel che sa o quel che e' non sa? Bisognerà che e' sia più che profeta e che per dono speciale sia rivelato a lui quel che agli altri è nascosto? Certo se gli oppositori, per le cose che non si sanno, intendono che e' non le sappia il poeta, diremo ancora noi col proverbio che e' trovi e canti. Ma quando e' s'accinge a fare il poema ha egli a esser obbligato a sapere se in tutto il mondo è mai stato nessuno che ne abbia fatto storia? Ha egli a mandarne il bando? A volere che e' lo potesser rinvenire, converrebbe dare a' poeti il braccio secolare. [249] E se il poeta doppio la diligenza fatta dell'accertarsi che la sua azione non è stata scritta da storici e doppio l'aver fatto il poema ne venisse in tanto in luce la storia fino a quel dì stata sepolta, gentil cosa sarebbe a sentire che e' se ne fusse andato alletto poeta e poi si levasse latro: allor sì che per ristoro bisognerebbe dargli della fune e farlo confessare se ne sapeva nulla. Io per esempio non so se di Filippo Spano è stato scritto storia, sento ben dire, e già nella sua vita cavata di non so donde lessi che in favor del re d'Ungheria ebbe ventitre vittorie contra al turco⁵⁹. Or se io [250] sopra lui componessi un poema e venisse poi uno da canto e me ne squadernasse addosso una storia, pover a me, dove mi troverei io? Difenderebbemi la mia coscienza o l'incertitudine e sconosciutaggine castelvettrica affermantе che basta che la storia non sia certa e conosciuta in speziale? La ragione che egli allega e' l'ha accennata di

⁵⁸ I due passi si leggono alle pp. 34 e 44 del volume *Dello Infarinato* [...] *Risposta all'«Apologia di Torquato Tasso»* e si richiamano ad Arist., *Po.* 1451b, 29-30.

⁵⁹ Filippo Buondelmonti degli Scolari, detto Spano, fu un condottiero fiorentino vissuto tra XIV e XV secolo, del quale il letterato Domenico Mellini aveva composto una *Vita* (Firenze, Marescotti, 1570).

sopra? Ma ponghiamo le sue parole formali: «Il poeta nella istoria certa e conosciuta particolarmente non dura fatica niuna, né esercita l'ingegno suo in trovare cosa niuna, essendogli porto e posto d'avanti il tutto dal corso delle cose mondane»⁶⁰. E altrove dice che «L'azione non debbe esser nota se non sommariamente, a finché il poeta possa esercitare il suo ingegno»⁶¹. A questa sentenza soscrivono ancora gli oppositori del Tasso e 'l punto batte nella invenzione. Io, come non neghi che una azione [251] sommariamente saputa e per altro eroica non sia soggetto da poesia, così non concedo che questo sia necessario. Primieramente, è contro Aristotele dimostrante che e' si può, imitando Agatone, fingere i nomi, l'azione e ogni cosa; di poi bisognerebbe disputare come ha a esser scritto e fino a quanto vuole essere disteso il sommario del quale Aristotele non parla mai, se già per sommario non intende l'universale. Ma di questo poi. Conchiudiamo ora insieme quanto all'istoria e quanto al sommario che ridicola cosa è a pensare che il poeta abbia a dependere non da sé, ma dalla fortuna e dal caso, o voglian dire dall'altrui volontà, che abbia fatto o non fatto storie o sommari.

Di questa loro invenzione cerchiamo di vedere per affatto in quel ch'ella consista. E' vogliono che la consista solo nella favola e che il resto sia nulla, e non fanno un conto al mondo de l'esprimer bene i costumi, cosa di tanta importanza ch'Aristotele, che non se la passa come fanno essi così di leggieri, disputò a lungo qual deve precedere o il costume o la favola⁶², e dal costume denomina epopee e tragedie. Della [252] sentenza e de' concetti se ne fanno beffe, e men che nulla stimano il parlar se ben la purità della lingua, le figure, gli ornamenti, la chiarezza, l'altezza e tant'altre sue parti riguardevoli e difficilissime a fare son tanto da gli altri apprezzate. E quanti ci ha che antepongono la bellezza dello stile e l'eccellenza del verso alla favola? {Lo stile in vero importa assaissimo, perché} se bene il modello è gran cosa, il tirare inanzi et il finire non è di poco momento.

Or su, concediamo che la favola importi il tutto e che il poeta non abbia a trovare altro, ma bisognerebbe domandarne i poeti: che cosa è questa favola? E dice Aristotele «connettimento di cose»⁶³, e non dice scritte o non scritte e non fa menzione di sommario o non sommario. Replicheranno che Aristotele chiama ancora la favola «imitazione d'azione»⁶⁴ e per imitazione vorranno che egli intenda finzione, la qual voce appresso Aristotele può forse

⁶⁰ CASTELVETRO, *Poetica* (1570), p. 16r.

⁶¹ Ivi, p. 117v.

⁶² Si veda Arist., *Po.* 1450a, 16-39.

⁶³ Cfr. ivi, 1450a, 5: «synthesis ton pragmaton».

⁶⁴ Ivi, 1450a, 1-4.

tal'or significar questo, ma [253] non sempre, e nella diffinizione della favola mostra che non importi questo, perché subito che egli ebbe detto che la favola è imitazione d'azione, disse «io chiamo favola questa composizione di cose» senza dire finte o non finte, trovate dal poeta o tolte da altri.

Quel che imitazione significhi nella diffinizione della favola e nella diffinizione della tragedia, e in quella della comedia, benché non ci sia tutta, apparirà riguardando l'ordine e la dottrina d'Aristotele. Aveva detto che gli spiriti poetici d'animo nobile si diedero a imitare e lodare le azioni de' gli uomini onorati, e quei d'animo ignobile a biasimare le azioni de' viziosi, nominatamente trafiggendoli e contrafacendogli (che questo val quivi imitare), e quindi poi ne trae la poesia e la favola esser imitazione⁶⁵. È ben credibile che aggiungessero e fingessero qualche cosa, ma Aristotele non lo dice, e di [254] qui forse viene che l'imitare par che importi fingere. Le cose poi raffinandosi, avvenne che da' particolari vennero a l'universale, imitando il solito o possibile a farsi, nel che la imitazione più a ragion può dirsi finzione, dicendosi Achille aver operato così quando non ha in questa guisa operato, o fingasi del tutto o aggiungasi al vero; ma se il poeta lo rappresentasse appunto quale egli era e a guisa di pittore lo dipignesse, non sarebbe egli da dirsi imitatore? E che finzione vi sarebbe? Sì fatti per avventura erano i ditirambi celebranti l'azioni di Bacco, e Pindaro quando e' loda un vincitor di quei giuochi non può egli poeticamente e per l'appunto descriverne e cantarne la vittoria? L'imitazione adunque non sempre importa finzione, se tu non vuoi dire che questa cosa imitante è rappresentazione e finzione in rispetto della cosa imitata che è la vera.

Ma lasciamo ire tanti significati e distinzioni, che per ora non rilevano al fatto nostro, e passo passo ci condurrebbero a dire che lo storico imita ancora egli. Il poeta debbe rassimigliare, trovare, aver favola, ma per esserne stata scritta storia non se gli toglie per questo l'invenzione, [255] né se gli leva la difficoltà. Prima bisogna che una azione eroica avvenga, di poi che il poeta giudichi se è da poema o no, perché non ogni vero è verisimile e non ogni vero verisimile è da poema, perciò che se non v'è il mirabile non sarà a proposito, come la vittoria del re Filippo contro a Don Antonio, non avendo punto del mirabile che un potentissimo re superasse un ch'aveva più voglia di regnare, che ragione o possanza⁶⁶. Debbe per tanto il poeta far come l'oratore, il quale non cerca di dire il non detto da altri, ma quel che è atto a persuadere: ingegnisi pur di narrare cosa che piaccia massimamente, se egli è vero,

⁶⁵ Cfr. *ivi*, 1448b, 20-28.

⁶⁶ Filippo II di Spagna aveva sconfitto nel 1580 l'autoproclamato re di Portogallo don Antonio, priore di Crato, figlio illegittimo del duca di Beja.

come tien per costante il Castelvetro, che la poesia abbia per fine il diletto e che ella sia indiritta alla moltitudine rozza e ignorante, laonde consentirebbe, mi pens'io, che il poema del Tasso stesse in questa parte bene, essendo cavato da una storia al meno al vulgo ignota, del quale nessuno per avventura [256] la lesse mai e non udì mai ricordare arcivescovi di Tiro⁶⁷. E se pur fusse nota, non dice Aristotele che le cose note son note a pochi e non di meno dilettono tutti? Considerinsi bene queste parole, che per difendere il Tasso sono molto accomodate: perché innanzi al suo poema e forse doppio ancora una gran parte degli scienziati se non la maggiore non ha letta questa storia. Ma io voglio concedere che ella fusse nota a ognuno, e argomento così: se più d'uno storico scrive e può scrivere il medesimo e 'nfino il Castelvetro lo vuole, e se più d'un poeta compone e può comporre sopra un'azione medesima, perché non potranno due che sono di genere diverso fare il simigliante, anzi il diverso? Dell'istorie scritte in un tempo o cavate l'una dall'altra non rileva [257] addurne ora esempio; delle poesie, oltra alle comedie di Plauto e di Terenzio e le tragedie di Seneca, poesie tolte tutte da' Greci, non hanno scritto Argonautica Orfeo, Appollonio Rodio e Valerio Flacco? E Catullo ancora ne cavò il suo *Peliaco*. Lascio Virgilio, il qual, come ognun sa, tolse di qua e di là tutte le invenzioni de i suoi poemi, e ognuno dal Castelvetro in poi ne lo loda. La *Elettra* fu composta da Euripide e da Sophocle e l'*Ifigenia* da Euripide e Polide e l'uno e l'altro ne è lodato da Aristotele, che ci insegna ancora la maniera da tenersi in ciò, et è questa: «che e' s'alteri il legamento e sopra tutto lo scioglimento, che questo, e non la favola, fa che il poema sia o non sia il medesimo»⁶⁸.

Ma costoro rimangono incalappiati a quell'altro passo forte nel quale Aristotele dice: «Non è lecito sciorre le favole ricevute»⁶⁹ e però non vogliono che e' si possa alterare il fatto da altri e che per conseguenza non si possa prendere [258] da altri la favola e silogizzano: o ella s'altera o no, non l'alterando, sei ladro, alterandola, fai contro al precetto d'Aristotele. Et io d'altra banda dico che se non l'alteri, non fai quel che ti insegna Aristotele. Dunque

⁶⁷ L'argomento di Grossi è piuttosto capzioso: la *Historia Belli Sacri* dello storico medievale Guglielmo di Tiro, una tra le fonti privilegiate da Tasso, era assai nota al pubblico colto (anche in virtù del suo volgarizzamento, apparso a Venezia nel 1562) ed era esplicitamente citata dagli interpreti del poema gerosolimitano, a partire dai cinquecenteschi Bonaventura Angeli, Giulio Guastavini e Scipione Gentili.

⁶⁸ Arist., *Po.* 1456a, 7-9, pp. 38-39, a fronte di cui si può citare PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 94, p. 257: «E si dèe giudicare una tragedia o diversa dall'altra o ver una stessa non forse dalla favola, ma una medesima si deono stimar esser quelle delle quali uno stesso sia il nodo et uno stesso lo scioglimento».

⁶⁹ Arist., *Po.* 1453b, 22-25.

insegna a te in un modo, a me in un altro? Dunque contraddice a se stesso? L'importanza è intenderlo, o al manco non si fondare sopra quei luoghi che non s'intendono per nessuno o se ne può trar più d'un senso. La vera è, s'io non m'inganno, attenersi a quegli dove e' parla chiaro, e ingegnarsi poi di dar con questi luce agli oscuri. Chiara cosa è che e' vuole che una favola si possa alterare. Stante questo fondamento, dichiariamo: «non è lecito sciorre le ricevute favole» (con quel che e' soggiugne), «come l'esser stata Clitemnestra uccisa da Oreste»⁷⁰ [259]. Il che vuole dire: non alterare, anzi, mantieni questo punto principale, perché sapendo ognuno ch'Oreste uccise Clitemnestra, se tu facessi che non l'avesse ammazzata, non troveresti fede presso a nessuno. Ma puoi bene intorno a questa occisione variare qualche cosa di tua invenzione, però soggiunse: «esso bisogna che trovi»⁷¹.

Abbian dunque l'autorità d'Aristotele, l'esempio de' buoni e delle ragioni adducemmo di sopra, e fra l'altre che il poeta in questa guisa consegue molto bene il fine della poesia; e niente osta in contrario, se già tu non dicessi quel che non dice Aristotele, cioè che se bene un poeta può tòr da un altro poeta, non può per questo tòrre dallo storico, ti rispondo primieramente ch'Aristotele non fa questa distinzione, ma dice solo «le cose di già ricevute, le note, le dateci da altri» e termini simili che possono così significare storici, [260] come poeti; e se avesse creduto che per tòr dalla storia non si fusse poeta, avrebbe fatto menzione dove e' fece professione di nominare coloro che non erano veramente poeti, ma versificatori, come Empedocle e tutti coloro che scrivevano di medicina o di musica in versi, avendo in questa guisa tutti i filosofanti e artisti, ma non coloro che dalla storia traggono il poema. E se tu replicassi «gli bandisce poi», ti rispondo che solamente dà bando a chi non facesse altro che vestire in versi una prosa, e non ogni prosa, ma quella d'una storia, e storia ordinaria, dove particolarmente si narra quel che fece Alcibiade o altri. E quel discorso d'Aristotele non è per mostrare che e' non si possa cavare una poesia da una storia, ma che il poeta non è obbligato, come lo storico, a dire i particolari appunto come seguirono, ma può dirgli e non dirgli, secondo che hanno o non hanno le condizioni che alla [261] poesia si ricercano.

Ma fino a quanto debbe il poeta alterare? Poco, dicono, non basta; e l'assai non si può⁷². Se per l'assai intendono il punto principale, io di già ne son con

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ Ivi, 1453b, 24-25.

⁷² Questo fondamentale punto d'accusa contro la Crusca riassume un insieme di questioni: secondo Salvati e i suoi sodali chi segue il filo della storia, alterandola di poco, non è poeta, ma al contempo chi volesse modificarne in profondità la fisionomia peccerebbe contro Aristotele.

loro, ma il Tasso certo non ha errato in questo. Quanto al poco alterare, che essi stimano non nulla, io per me lo stimo qualcosa, e quel detto universale che si tiene per regola infallibile, cioè: il più e 'l meno non varia specie, vedrà non esser sempre vero chi considera che il più o il meno che c'è si dia o non dia ci fa di liberali divenir prodighi o avari, o voglian dire di virtuosi ci rende viziosi. In mille altre cose, tantino che si vari, ne risulta il contrario: un sì e un no, un accento, una pronunzia, guasta o racconcia cosa importantissima, un cotal pocolino di coserella fa perdere o ereditare un regno. E quanto fondamento fanno costoro in sul riguardo delle circostanze? Aristotile non ci insegna con esse difender i poeti?

Potrei ben io disprezzare l'esempio loro del palazzo imbiancato e sol di qualche stanza accresciuto, perché troppo debole è il fondamento della ragione su l'esempio: può bene aver bella mostra, ma c'è a penetrare ad entro vi si scorge l'inganno; e se pur l'esempio ha forza, è quanto si prende dalla stessa cosa o dalla simile e vicina, non dalla tanto lontana come sono i muratori e poeti, benché il poeta burlevole dicesse: «Ch'aveva un certo stil da muratori / Di quegli proprio là di Lombardia, / Che non va troppo in su co' lor lavori»⁷³. Ma facciam conto che l'esempio torni, e che il muratore [262v] e il poeta faccia delle stanze; io recherò all'incontro una finestra ben piccola: un lume che si dia dove non ne era punto fa ch'un abituro di non buono divenga buono.

[262] Oltra ciò l'esempio del palazzo non torna perché l'istoria e 'l poema cavato da lei son due opere, e questo lor palazzo è un'opera sola e d'un solo, e di qui avviene che il primo padrone non ne perde la possessione perché un altro gnene imbianchi. Ma se io ne facessi un altro a imitazione di quello sarebbe egli mio o suo? E se io variassi e migliorassi il mio, non sarebbe egli meglio? Di più, vorrei che c'è mi risolvessero questo dubbio: uno vuol fare un palazzo, abbisognali legname, pietre, mattoni e altra materia, va dove n'è, e donde la può torre, trasportala, e formane un palazzo: quest'edifizio è suo o no? Così ha fatto il Tasso, anzi da sé ha molta materia apprestata e quella che ha tolta da altri l'ha mutata in guisa che non è più riconosciuta

Per un esempio di questo paradosso vd. *Dello Infarinato* [...] *Risposta all'«Apologia di Torquato Tasso»*, p. 17: «O le cose le quali aggiunse Bernardo Tasso alla storia dell'*Amadigi* furono principali, o no: se principali, contr'a quel comandamento venne a peccare che Aristotile ci lasciò scritto ("Le ricevute favole non è lecito disciorre"); se principali non furono, la 'nvenzione non è sua, e quell'opera non è poema».

⁷³ È una citazione, ancorché imperfetta, da un capitolo di Francesco Berni: «Io ho un certo stil da muratori, / di queste case qua di Lombardia, / che non van troppo in su co i lor lavori» (dal capitolo *Al Cardinal Ippolito de Medici*, in F. BERNI, *Il primo libro dell'opere burlesche*, Firenze, Giunta, 1548, vv. 4-6, pp. n.n.).

per quella di prima, il che quando si fa, a detta ancor del Castelvetro, si diventa poeta. [263] La quale alterazione, poi che Aristotele è tanto stretto in parlarne, crederemo noi potersi dire così: fassi una guerra o altra azione da gli uomini, può venir lo storico a scriverla, può il poeta cantarla, l'un può aggiugner di suo, l'altro no. Il poeta fa come il filosofo, che da' particolari si leva a l'universale, e su questo, che è cosa stabile, fonda la sua scienza. Su questo il compositore fonda ancor egli la sua poesia. Achille ha, per esempio, fortemente operato; discorre sopra questa operazione il poeta, e astraendola da Achille, la considera in se stessa, se in quella guisa doveva il veramente forte operare, se e' la trova conforme all'esemplare che nella mente egli ha della fortezza la spiega in versi con tutti quegli adornamenti che alla poesia si convengono, ma se quella azione d'Achille [264] non arriva alla perfezione che il poeta vorrebbe, la raffina, la migliora, il che quasi sempre bisognandoli fare per la imperfezione delle cose umane, ch'all'eccellenza quasi mai non arrivano, quindi è che egli aggiugne, finge e trova da sé, e si chiama trovatore da quel che e' fa per lo più, perché niente proibisce alcune cose avvenire come dovevano farsi e che non hanno però bisogno d'aiuto del poeta, «il quale, avvenendosi in queste, niente meno è poeta». Quest'è il vero senso e non quel che gli danno gli oppositori del Tasso. Nel medesimo modo si vuole dal poeta procedere quanto uno storico ha narrato quell'azione d'Achille, abbiato fatto sommariamente o no che poco rileva, cioè dèe similmente spogliarla del particolare e ridurla, per dir così, in materia prima, e poi formarne il poema, e ridersi di chi lo chiamasse bugiardo o falsario: guardisi di simil vizi e degli altri come uomo e non come poeta, [265] il quale se non debbe dire le cose come elle stanno, e tu pur vuoi che e' le dica, scempiezza sarebbe la tua, ché in uno stesso tempo vorresti che e' fusse poeta e non poeta. Né milita contra a noi la vita imaginata che va attorno di Marco Aurelio, la quale il Castelvetro dice che da chi l'aveva letta e creduta per vera, intesa poi esser falsa, lo muove a sdegno⁷⁴, però che se ben l'istoria riprova le imaginazioni e le giunte de' poeti, non lo fa sdegnare, perché non legge le poesie con quella fede che e' legge una vita in prosa, dalla quale in due modi gli pare d'esser rimasto ingannato.

Formato che il poeta ha il suo universale, cavato o non cavato da storia, a guisa di filosofo che da l'effetto procede alla cagione e dalla cagione ritorna all'effetto, il che e' chiamano regresso, ritorna al particolare, o vuoi più tosto

⁷⁴ Cfr. CASTELVETRO, *Poetica* (1570), pp. 118r-v: «[...] io ho veduta l'esperienza in certa vita, che va attorno, di Marco Aurelio imperatore imaginata da certo spagnuolo, la quale leggendo alcuni che fosse falsa l'avevano cara e ne prendevano gran diletto, ma saputo che non era vera la sprezzarono e pareva che ne sentissero noia».

dire ch'all'universale pone nome di particolare, intendendo sotto la persona d'Achille non Achille semplicemente, ma la fortezza, e [266] lo chiama Achille desiderando credenza, poiché la fama o la istoria lo nomina per forte e se altri dirà: "l'istoria non lo pone sì valoroso o non racconta questa azione che di lui narra il poeta, però non la credo", io gli risponderò: se tu se' or, lettore, a creder lento, io son lentissimo a pensare che i giudiziosi vadano a udire le poesie con ferma opinione che ogni cosa vi sia vera come ell'è o dovrebbe esser nelle storie.

Or se il poeta può finger da sé il tutto, se il detto da altri può da lui assai e poco alterarsi, se l'esser riprovato fingitore non gli nuoce, che altro ci resta a provare se non che il Tasso ha ben fatto quel che egli ha fatto? Ha scelto una azione nobilissima e forse la più degna che si potesse cantare, massimamente da poeta cristiano. Non è cosa ignota, non [267] tanto nota che ognun se la sappia, l'ha ridotta al suo universale, ha mantenuto il punto principale della storia, l'ha alterata dove conveniva aggiugnendovi episodi a proposito, ha sempre l'occhio al mirabile, aggiugne perfezione, migliora in somma ogni cosa. Lascio le tante vivezze e la bellezza della sua locuzione, perché mio intendimento non è lodarlo al presente, ma dimostrare che non ha fatto male a cavare il suo poema dall'istoria, anzi dall'ingegno suo veramente poetico. Nella storia si narra la liberazione di Gierusalemme essendo capo di quella impresa Gottifredo: il Tasso mantien questo come punto e fine, altera i mezzi, e le circostanze non son le medesime, aggiugnevi persone d'importanza e particolarmente Rinaldo, senza il quale finge non potersi vincere, introduce le più che umane potenze, [268] ne' contrasti delle quali si mostra in uno stesso tempo cristiano e poeta mirabile. Dove è nell'istoria che 'l principale o un de' principali mezzi a ottener vittoria fusse Rinaldo? Quest'è pur quel variare che Aristotele insegna e che diversifica le favole.

Ecco atterrato con un sol colpo quel grande argomento stimato dagli avversari un Achille, cioè che l'alterare il poco non basta e l'assai non si può. Altera lo scioglimento e chiamisi pure assai o poca alterazione, a te basterà che puoi e debbi farlo e fai tua quella favola. L'autorità d'Aristotele addotte da me a lor favore vengono oggimai dichiarate non far contro di noi, ma, per levare ogni scrupolo, replichianle ed esponghianle brevissimamente.

1^a. «Omero è poeta, Empedocle no, perché non ha imitazione, della qual mancando, faccia pur uno quanti versi e' vuole, non sarà per ciò poeta mai». [269] Concedolo, ma chi nega a me che il Tasso non imiti?

2^a. «Bisogna ch'il poeta sia più facitore di favole che di versi, quantoché egli è poeta per l'imitazione». La particella più mostra che egli abbia a essere ancor facitore di versi e che più importino ch'altri non pensa. Ma lasciamo

ire; il Tasso ha favola d'avanzo, intendendosi per favola, come dice Aristotele, il connettimento, o vuoi dire costituzione, delle cose, però non è cadavero e non manca d'anima. Tu forse intendi per non aver anima il non l'aver buona, come si dice de' Giudei che non hanno anima, ma che il poema del Tasso non sia tale s'è di sopra a bastanza provato.

3^a. «Bisogna ch'esso trovi da sé». Queste parole, framesse nello insegnamento del come s'hanno a maneggiare le favole prese da altri, mostra che il poeta trovi i mezzi e le circostanze e non il tutto, altrimenti Aristotele lo direbbe a sproposito e si contraddirebbe.

[270] 4^a. «Non è opera del poeta il dir le cose fatte, ma quelle che si dovevon fare secondo il verisimile o necessario», cioè non dèe dire le cose fatte come appunto si fecero. Aggiugni tu quel che poi aggiugne Aristotele: «il poeta non dèe dire le cose fatte se già non si abbattono a farsi in maniera che li possino servire per soggetto»⁷⁵, del che, peroché di rado avviene, in poche parole se ne spedisce Aristotele.

5^a. «La poesia dice le cose in universale, l'istoria in particolare, e questa è la lor differenza e non l'esser in versi o senza versi». Avvertasi che Aristotele non dice assolutamente che il poeta dica l'universale, ma che «più tosto»⁷⁶ lo dica, accennando per quella parola «più tosto» esserci de' poeti che si raggirano intorno al particolare, come di sotto afferma fare iambici o aggiugne il «più tosto» per quel ch'abbian detto, cioè perché tal ora il poeta narra e può narrare cosa fatta e particolare, non in quanto ell'è particolare, ma [271] simile all'universale, non essendo altro l'universale che quel che doveva farsi, però tal ora il particolare e l'universale concorre a esser il medesimo.

6^a. «Considerisi prima l'universale, poi il particolare, e imponansi i nomi». L'abbiamo di già considerato, e il Tasso lo considerò e formò molto bene e impose nomi parte già stati per non variar il punto principale, parte ne finse, e non senza giudizio ogni cosa. Né dice Aristotele «considerisi l'universale del non avvenuto»: anzi, poi si vedrà che e' vuole che l'universale si formi sopra cosa avvenuta.

7^a. «L'epopea non sia simile ad alcuna storia». Aristotele si dichiara da sé con quel che segue, cioè che l'epopea non sia simile all'istoria e non dice «assolutamente all'istoria», ma «a nessuna di quelle che narran più d'un'azione»;

⁷⁵ In Arist., *Po.* 1451b non si ha tuttavia traccia di un tale enunciato: si tratterà, forse, di un'aggiunta degli spositori cinquecenteschi.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, 1451b, 6.

in altro posson esser simili⁷⁷. Ma il poema del Tasso è tanto diverso dall'istoria che e' basta aver occhi in testa a vedere la loro diversità.

8^a. «Per metter l'istoria d'Erodoto in versi non si farebbe poema». [272] Al certo, se non vi si mettesse di suo altro che 'l verso, ma il Tasso vi ha messo di suo tanto, ch'è troppo.

All'autorità di chi argomenta dal nome si risponde prima con quel che s'è detto di sopra. Aristotele non dice assolutamente che il poeta debbe esser facitore di favole e non di versi, ma che sia facitore più di favole, che di versi, e se bene Aristotele dà la precedenza alla favola, non afferma il nome di poeta e facitore esser nato da lei, ma dal fare de' versi, onde seguì l'errore che inanzi al tempo suo cominciato dura e durerà forse sempre, cioè del chiamare poeta chiunque fa versi senza aver riguardo se egli imita o no⁷⁸. Aggiungiamo di poi che il fare favole non vuol dire farle da sé, o almeno non vuol dire fare il tutto da sé, perché Aristotele si contraddirebbe. [273] Ma essendo la favola – il che più volte s'è detto – un ammassamento di cose, o, per chiamarla come il Castelvetro, «composizione di faccende»⁷⁹, come si può dire che il Tasso ne manchi? A chi dicesse poi: «una cosa raccontata da altri non arà del ammirabile, che tanto alla poesia si richiede, non sarà così dilettevole, mancando della novità», risponderai quanto al mirabile, che se non l'arà in sé, al certo che ne mancherà; ma le maravigliose e dilettevoli cose sono sempre di lor natura tali per accidente: può bene avvenire che non appariscano o meno appariscano mirabili e dilettevoli. Ma di questo altra volta più a lungo. Il Tasso ha egli raccontato appunto, ha egli detto solamente quel che la storia? Quante maraviglie, quanti dilettevoli, quante cose nuove ci fa egli sentire?

A chi argomentasse: «non basta che le azioni fatte dagli uomini siano mirabili, perché delle mirabili [274] son fatte dalla natura e pure in poesia le rifiuta Aristotele, segno grande che il fatto da altri, o sia la natura, o siano gli uomini, non gli piace per soggetto di poema», chi vuol fuggir la difficoltà può contentarsi di quel ch'io ho detto di sopra, cioè che se Aristotele avesse voluto proibire al poeta le cose passate in istoria, l'arebbe saputo dire, come e' fece delle azioni di natura e d'arte, sì come non solo non proibisce al poeta alcune cose avvenute, ma gliele concede. Perché concede l'azion degli uomini e non concede l'azioni della natura? Dicane Aristotele il perché e sarà

⁷⁷ Grossi mescola qui una citazione estravagante con la particella 50 di PICCOLOMINI, *Annotazioni*, p. 131: «E nel medesimo modo molte azioni esser possono d'una stessa persona, delle quali non si può ben connettere e comporre una intiera azione, che una veramente stimar si possa» (a rimpetto di Arist., *Po.*, 1451a, 16-33).

⁷⁸ Cfr. Arist., *Po.* 1447b, 15-19.

⁷⁹ CASTELVETRO, *Poetica* (1570), p. 67r.

bell'e soluto il dubbio. Per conto del Tasso non c'è dubbio alcuno, perché se tu argomenti: "sì come il fatto dalla natura non piace ad Aristotele in poesia, così non approverà il fatto dagli uomini", mille volte abbiam già detto che l'un gli piace e l'altro no.

Ma se tu pure ne vuoi intendere la ragione, qui sta il [275] punto, qui la difficoltà, alla quale spedire non basta dire: Omero imita, Emedocle no. Se per imitazione tu intendi finzione, dirò che si possono ancor fingere gli effetti di natura, mantenendo il verisimile, riguardando l'universale e insomma osservando gli altri precetti poetici. E se Aristotele dice che gli uomini fanno ancor delle cose come essi arebbono a fare, negherai tu che la natura non faccia il simigliante e meglio? Forse crederai che, non operando ella con elezione, le sue non sono veramente azioni: ma solvesi il dubbio per questo? Quante cose de' gli uomini s'imitano che non v'è punto d'elezione? Le pazzie, gli amori, gli sdegni, i sogni. Forse si rifiutan le operazioni di natura perché non si possono come l'azioni degli uomini alterare? E perché no? Pur lo fanno i poeti, quando fingono piante, abbelliscono, accrescono le fatte, danno virtù maggiore alle pietre, a' minerali, mostran ch'un fiume sia più vasto e un [276] monte più alto che non è, e in fino affermano che il monte Olimpo con la sommità sua arriva alle stelle. Or non son queste finzioni e poesie? Che diren noi degli animali? Non si può egli imitare il feroce combatter de' tori, la generosità de' cavalli, il ruggir de' leoni? E quando Virgilio in fin descrive le guerre delle pecchie⁸⁰, perché non è egli poeta? Non fa menzione di quella piacevol opera d'Omero sopra i topi e ranocchi, perché niuno è, cred'io, che non creda che ella sia poema, e pur questi son tutti effetti e figli della natura. Non mi si dica adunque: il poeta può alterar più e accomodare più a suo modo le azioni degli uomini, ché se bene e' potrebbe parere che egli avesse autorità maggiore sopra quelle cose che dependon dal uomo, noi veggiam nondimeno il contrario, e le favole intorno a gli animali e gli apologi a bastanza il palesano. Dunque degli apologi in versi che ne dician noi? E i Frontini e i Baiardi⁸¹ finti sì [277] bravi non provano manifestamente quel ch'io dico? In fin Plinio per gli ornamenti e per le figure e per altro in molti luoghi più mi par poeta, che filosofo o istorico. Leggasi dove e' loda la terra o altra cosa naturale con quanta grandezza lo fa, quanto spirito, quant'azione dà sempre a così fatte cose. Ma più tempo bisogna a tanta lite.

Io per me crederò sempre che non a caso Aristotele distinguesse i poeti da' non poeti, anzi, il suo modo d'escluderli – non considerato per avventura

⁸⁰ Cfr. Verg., *G.* iv, vv. 210-218.

⁸¹ Sono i famosi destrieri della tradizione cavalleresca, dotati di intelligenza e sentimenti quasi umani: il primo è sellato da Ruggiero, il secondo da Rinaldo.

da altri – non mostra che tenesse per costante che non potesse esser poeta se non chi imitava le azioni delli uomini. Non disse Aristotele: “Se uno scriverà in versi sopra la medicina, o sopra la musica, non sarà poeta”; ma disse: «Se uno scriverà in versi alcuna cosa contenente precetti di medicina o di musica e’ lo chiaman poeta»⁸², quasi che accenni che di musica e di medicina [278] e d’altro si potesse dal poeta scrivere in altra maniera che per via di precetti. Esempio ce ne sia quel che sì gentilmente compose il Fracastoro sopra il male che qua si chiama francese. Il Castelvetro senza guardar più oltre ne lo biasima come se egli avesse fatto qualche grande errore, o come se avesse commesso scelleratezze notabili, e lo ripiglia ancora del avere nel *Giosefo* cantato cosa storica mettendo in un mazzo lui e Silio Italico e Lucano, i quali se abbiano fallato o no, non ho tempo ora a vedere perché possono aver fatto male e ’l Tasso bene, sì come io tengo per fermo che non abbia errato.

A un che si credesse che sì come dalla poesia non si può cavare storia, così dalla storia non si può cavar poesia, potrebbe non ch’altro per giuoco negarsi che dalle poesie non si fossero cavate delle storie, perché se prima furono le poesie, come [279] Strabone e gli altri antichi affermano, e se i primi rinvolsero nel velo delle finzioni e favole il vero, donde ebbero le notizie coloro che delle cose passate tesserorono poi l’istoria? E per non dir degli antichi, dalle favole del nostro Giovan Villani non si trae molte volte e non si rinviene egli delle verità? E perché non si può risolvere ne’ particolari l’universal del poeta? Come si può negare quella proposizion comune: ogni cosa si risolve in quello di che egli è fatto? Dalle poesie finte del tutto non se ne caverà, per dirne il vero, cosa che possa mai servire per istoria, ma da quelle che son fondate sul vero, come debbe esser quella d’Omero e quella di Virgilio, lo storico ne può cavare in general qualche cosa. Sì, ma tu replicherai: e i particolari ha lo storico a formargli di suo capriccio? No, ché il poeta solo gli debbe strarre dal suo cervello; ma contro alla poesia fondata su la storia che vale quell’argomento?

[280] Già s’è veduto che l’istoria ha per soggetto il vero e la poesia il verisimile, però se ogni vero fusse verisimile e ogni verisimile fusse vero, l’argomento, se ben procede negando, sarebbe per avventura buono, sì come egli è in quelle cose che dependono l’una dall’altra in maniera che l’una non

⁸² In effetti, è ciò che pare dire Aristotele (cfr. Arist., *Po.* 1447b, 11-15 e PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 8, p. 34), ma si tratta di un argomento capzioso, almeno stando al commento di Piccolomini: per l’erudito senese, lo stagirita è contrario al fatto che il volgo chiami indifferentemente poeta chiunque scriva in versi (sia che componga su materie poetiche, sia che componga su argomenti di scienza). D’altronde tutta questa riflessione, nel tentativo di riammettere nel regno del poetabile le azioni della natura, si dimostra palesemente anti-aristotelica e non può che diventare forzosa dove cerca di giustificare tale riammissione proprio sulla base della *Poetica*.

può star senza l'altra; ma in quelle che totalmente et a vicenda non dependono, l'argomento è fallace, come per esempio avviene nella retorica e nella dialettica, perché non è vero a dire: sì come senza dialettica non si può essere buon retore, così senza retorica non si può esser buon dialettico. Il perché concludiamo finalmente esser cosa apparente e non vera che sì come dalla poesia non si può cavare storia, così dalla storia non si può cavar poesia.

Sciolte le ragioni delli avversari, e mostrato che le autorità d'Aristotele non ci fanno contro, e detto quel che si potrebbe a giudizio nostro rispondere a chi facesse degli altri argomenti, resta per sé concluso che sopra storia si può fondare poesia, e forse meglio quando non è così nota a ognuno, e che il punto principale si dè mantenere e i mezzi alterare, si possono fingere persone, episodi, come d'abbattimenti, d'innamoramenti, d'incanti e d'altro, [281] le quali cose tutte avendo fatto il Tasso, ha fatto bene et è veramente poeta e non storico: poeta perché ha invenzione e favola, non storico perché oltre al verso vi mette di suo tutto quel che bisogna. Dal che segue ch'egli abbia favola, essendo la favola, come tante volte si è detto, il componimento delle cose, e se le cose non ti bastano, ma vuoi che sien finte, rispondoti: quelle del Tasso son tali da l'aver vinto Goffredo in poi, il che è il punto che e' non doveva alterare⁸³.

Resti dunque per terra l'argomento contro a gli alteranti. Ridasi il poeta di chi si crede ingiuriarlo a chiamarlo bugiardo, e non tema d'oppositore argumentante che l'alterare il principal non si può, e 'l non principale non basta. Già s'è mostrato che se per principale intende il punto principal della favola, che questo io gli concedo che non s'alteri, ma il Tasso non lo ha alterato, anzi ha mantenuto Gierusalemme essersi [282] liberata da' Cristiani essendone capo Gotfredo; chiami poi tutto il restante principale o non principale, poco rileva: alterare e' si può, e che e' basti a bastanza l'abbiamo oggi mai provato. Ma per chi non volesse così credere a noi ogni cosa, rechiangli per ultimo il testimonio d'Aristotele, che in più luoghi della sua *Poetica* parla a favore del Tasso e della nostra opinione.

Il primo sia quello che il Tasso da se stesso addusse. «Il poeta deve scriver le cose come sono, o come si dicono, o come sarebbero a essere»; e per le cose «come sono» intende le vere, o siano scritte o non scritte da l'istorico

⁸³ Grossi pare alludere proprio all'ultima ottava del poema tassiano e al suo celebre *incipit* («Così vince Goffredo»), così da sottolineare la perfezione della chiusa del racconto, che termina nel nome di quella storia imprescindibile per leggere l'esperienza della *Liberata* nel suo insieme.

o da altri⁸⁴. «Quei d'animo nobile componevano inni e laudazioni, e quei d'animo ignobile biasimavano i fatti delli uomini viziosi»⁸⁵. E non dice che e' fingessero o aggiugnessero, e non resta perciò di chiamargli poeti. E di quei che facevano de' versi iambi dice che vicendevolmente si villaneggiavano l'un l'altro, e di sotto replica: «non poetano come fanno i compositori de' iambi intorno a ciascheduno particolarmente, [282v] ma nella tragedia mantengono i nomi imposti e la ragione è che credibile è il possibile e di vero non crediamo punto le cose non avvenute essere possibili»⁸⁶. E poco appresso soggiugne: «Ora intorno a poche famiglie si compongono bellissime tragedie, come intorno ad Alcmeone ed ad Edipo ed ad Oreste ed ad Meleagro e a Tieste e a Telepho e gli altri a' quali è avvenuto a patire cose gravi o fare»⁸⁷. «Le tragedie non si rigirano intorno a molte famiglie, perciò che cercando non dall'arte ma dal caso, trovarono da apprestare cotale cosa nelle favole sono forzati adunque a incontrarsi in quelle cose nelle quali così fatte passioni sono avvenute»⁸⁸.

«Se avvenisse che poetasse sopra cose fatte sarebbe nondimeno poeta, perciò che nulla vieta che alcune delle cose fatte non sieno tali quali è verisimile dovere avvenire e possibili ad avvenire, nella maniera ch'egli è poeta di quelle»⁸⁹.

«Bisogna che il poeta sponga in universale e le favole fatte, cioè da altri, e quelle che e' fa da sé, dipoi inserisca gli episodi»⁹⁰. E non molto poi insegna

⁸⁴ La citazione non rimonta precisamente a un luogo tassiano, ma riassume un insieme di questioni: delle «cose come sono» si discorre in Tasso, *Apologia [...] in difesa della sua «Gerusalemme liberata»*, p. 24, mentre per gli altri due punti (le cose «o come si dicono, o come sarebbero a essere») Grossi pare rifarsi, sommariamente, all'idea tassiana di verisimile, delineata nell'*incipit* del secondo dei *Discorsi dell'arte poetica*.

⁸⁵ Cfr. Arist., *Po.* 1448b, 24-27 e PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 21, pp. 72-73.

⁸⁶ Grossi si riallaccia a un passaggio aristotelico già visto in precedenza e dal quale viene ora ritrovata un'altra conclusione: cfr. la già vista particella 52 di PICCOLOMINI, *Annotazioni*, p. 141 (e Arist., *Po.* 1451b, 12-15), che costituisce il nono argomento elencato da Grossi a f. 240r.

⁸⁷ Cfr. PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 70, p. 199: «[...] dove che al presente le belle e perfette tragedie intorno a poche famiglie si compongono: com'a dire d'Alcmeone, d'Edipo, d'Oreste, di Meleagro, di Tieste, di Telefo e d'altre persone sì fatte» (cioè Arist., *Po.* 1453a, 19-22).

⁸⁸ Cfr. PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 76, p. 214 (e Arist., *Po.* 1454a, 8-9).

⁸⁹ Altro argomento integrativo di una sentenza aristotelica già elencata da Grossi nei nove punti principali: cfr. PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 55, p. 153 («E quantunque accaschi ch'egli prenda nel suo poema cose veramente avvenute, non per questo diviene men poeta, poscia che nulla impedisce che delle cose fatte non ne siano alcune tali quali verisimilmente si debbon fare e possibili siano a farsi, della qual maniera essendo, per conseguente del poeta sono»); e Arist., *Po.* 1451b, 29-32, pp. 20-21).

⁹⁰ PICCOLOMINI, *Annotazioni*, particella 89, p. 249: «Oltra di questo, li corpi delle favole, così di quelle delle quali già fatte si serve il poeta, come di quelle ch'egli stesso fa di nuovo, conviene

come abbia a fare chi prende la favola fatta da altri: «Giusto è che si dica una tragedia esser diversa o medesima, non forse punto per la favola, ma per avere il medesimo legamento e scioglimento»⁹¹. Dalle quali parole manifestamente si trae che il modo del trattare una favola importa più che la favola stessa, e che più d'uno può cantar con lode la medesima azione, purché la sappia alterare come conviene, [284v] e come ha fatto il Tasso. Ma che più? Chiuggasi la bocca a ognuno, poiché Pietro Angelio, uomo che tanto sa e tanto vede, e nella poesia mostra d'esser più che uomo, giudicò molti anni sono che della azione di Gottifredo era da farsi poema, e se bene l'istorico <part>icolarmente già la narrò e il Tasso poi la cantò, non resta per questo di comporne quel suo poema aspettato con desiderio dal mondo⁹².

che primieramente siano ridotti e formati nel loro universale e di poi, fatto questo, arricchir d'episodi et ampliar si debbono» (Arist., *Po.* 1455b, 1-2).

⁹¹ Si tratta, all'incirca, della particella 75 di PICCOLOMINI, *Annotazioni*, p. 211. Tuttavia Grossi si allontana dallo spositore senese, il quale ritiene che le parole di Aristotele sulla possibilità di alterare le trame altrui si debbano riferire non tanto a una delle parti della tragedia, ma a tutti quei fatti che sono accreditati per veri, «o fuori o dentro che venghin dal discioglimento».

⁹² Grossi allude alla *Syrias*, il poema latino in dodici libri sulla prima crociata di Pietro Angeli da Barga, pubblicato in edizione completa nel 1591 (vd. C. GIGANTE, *Poetica del Bargeo*, in ID., *Esperienze di filologia cinquecentesca*. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, *il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno, 2003 (Studi e saggi, 29), pp. 96-117 e relativa bibliografia).

Apparato

227 maledicenza] loro *segue, cassato*

229 pensian noi] che e' giudicasse mal fatto il cercar d'oscurar la fama di color *segue, cassato*

230 e concetti] particolari *segue, cassato*

231 Così prima di loro mostro di credere] Di questa opinione *cassato*

232 esclama] afferma *in interlinea, cassato* • rilevare] liberare *cassato, corretto in interlinea*

233 rilevare] liberare *cassato, corretto in interlinea*

234 nella pittura] rassomigliando l'uno l'effigie d'Allex.o o di Socrate e l'altro l'effigie di qualcuno che *segue, cassato* • è forzato contro] contraddicendosi *cassato*

236-237 breve sia questa] Chi vuole che non si possa trar una poesia da una istoria, argumenta così: o quella storia s'altera, o no. Se non si altera, l'uom si rimane storico (Castelvetro 211) e non divien poeta, dicendo Aristotele che per mettere in versi l'istoria d'Erodoto non diventeresti poeta. Se e' s'altera, o si alterano le parti principali o no. Se le principali, si pecca contra il precetto d'Aristotele le ricevute favole non è lecito di disciorle e 'l Castelvetro dice che alterando si sarebbe falsario. Se non principali, l'invenzione non è sua e quell'opera non è poema. Infarinato 17. non basta e quell'opera non diventa poema. Al Tasso in questo senso fu a gli anni passati scritto così: se il poeta narnerà come appunto seguì, non sarà differente dallo storico, o sarà tenuto bugiardo se muterà i particolari scritti già da la storia *segue, cassato*

238 aggiugnere] ma nel formare il tutto da sé *segue, cassato*

241 novità] E se Aristotele quando parlava d'Empedocle rifiutò le storie di natura che pure ve ne sono delle ammirabili e molto più che quelle che si fanno da gli uomini, perché dovremo accettar noi le storia de gli uomini *segue, cassato*

246 burlano] uccellano *cassato* • riso cosa] molto *segue, cassato* risponderà] fonderà *cassato* • le gran] pr<ove> *segue, cassato*

248-249 secolare] Non dipende il poeta dalla fortuna e da altri, e pure il Castelvetro stesso espone Aristotele con stomaco dire che certi poeti non andavano con l'arte, ma col caso cercando di quelle atroci cose da tragedia *segue, cassato*

249 accertarsi] ritrovare *cassato* • Io per esempio... nella sua vita cavata] Che so io se gli Ungheri hanno scritto di Filippo Spano? E se uno poi me ne squadernasse addosso una storia? *cassato*

251 parla mai] se non come noi intenderemo appresso *segue, cassato* • di questo poi.] Stiamo or d'attorno all'invenzione e veggiamo affatto in quel che ella consiste *segue, cassato*

252 favola?] È come l'anima del poema, però quel che ne manca è cadavero, e dice Aristotele connettimento e non sommario di cose e non dice ch'elle non siano scritte di cose o non scritte o non dallo storico o che sommariamente si sappiano se non fa menzione di sommario o non sommario *segue, cassato*

253 azioni de gli huomini onorati] cose ben fatte *cassato* • esser imitazione] d'azione *segue, cassato*

254 universale, imitando] non le cose fatte *segue, cassato* • rassimigliare] imitare *cassato*

255 Antonio] che come l'oratore ha a considerare l'atto al persuadere, e non consiste nel dire il non detto da altri, così il poeta dèe riguardare il poeta in quel che è verisimile e atto a piacere e giovare, però la {storia} poesia cavata dalla storia sconosciuta diletterà, afferma il Castelvetro, il qual suprema supponendo tenendo per costante non la poesia abbia per fine il diletto *segue, cassato* • nessuno per avventura] uno per mille al certo *cassato*

256r vuole] concede *cassato*

256v poema] del Tasso *segue, cassato*

257 e le tragedie di Seneca] e le Egogle di Virg. *cassato* • Rodio] Erodio *cassato* • Flacco] Franco *cassato* da Aristotele] a 26 *segue, cassato* • il poema] la poesia *cassato*

258 a te in un modo, a me in un altro?] insegna al spro<posito> il contrario *cassato* • contraddice a se stesso?] Non già, e d'un tanto uomo non è da credere che e' ci mostri quel che sia ben fare *segue, cassato*

262 legname] calcin<a> *cassato*

263 altra azione] attrazione *cassato* • adornamenti] e abbellimenti *cassato*

265 contro a noi la] comparazione *segue, cassato*

266 lentissimo a pensare] tardissimo a credere *cassato* • lentissimo a pensare che] io {nessuno} non abbia {non si sia ognuno} mai sentito ricordare che abbia fatto le gran cose stupende, terrà subito in campo il sommario, e se il sommario non c'è? Ass'egli a dependere dalla ventura che l'abbia fatto o non fatto? *segue, cassato*

267 mantenuto] alterato *cassato* • dall'ingegno suo veramente poetico] dal suo sapere e *cassato* • Sul margine sinistro del foglio compare una scritta difficilmente decifrabile

268 colpo] corpo *cassato*

269 intendendosi per favola il connettimento delle cose] avendo il connettimento di cose *cassato*

273 Ma essendo la favola... da altri non arà] Ma, essendo la favola {componimento

di cose}, il che più volte s'è detto, un ammassamento di cose, o, per chiamarla come il Castelvetro, composizione delle faccende come si può dire che il Tasso ne manchi? Chi dicesse proprio una cosa raccontata da altri non sarà *cassato*

274 non concede] proibisce *cassato*

276 azioni degli uomini] perché Omero nel predetto piacevol poema *segue, cassato*
 • il palesano] gli pareggiano *cassato*

278 notabili e] fa un miscuglio *segue, cassato*

280 e d'altro] e ridersi di chi per ingiuriare un poeta lo chiama bugiardo *segue, cassato*

282v Ora intorno a poche famiglie... non si rigirano intorno a molte famiglie,] Ora intorno a poche famiglie si compongono le bellissime tragedie come intorno Almeone, Edipo e gli altri a' quali è avvenuto a patire cose gravi o fare. Le tragedie non sono intorno a molte famiglie perché come *cassato*. *Sul margine sinistro del foglio si leggono dei numeri: 266, 302, 384*

282v-284v «Bisogna che il poeta sponga... non resta per questo di comporne quel suo poema aspettato con desiderio dal mondo] «Bisogna ch'el poeta sponga in universale e le favole fatte da ciò è da altri, e quelle che e' fa da sé. Dipoi inserisca gli episodi», come Torquato ha fatto e Pietro Angelio va tuttavia facendo, il quale, avendo in sé tanto sapere e prudenza e della poesia e della istoria essendo intendentissimo, è da tener per fermo che non senza gran ragione molti anni sono eleggesse per soggetto di poema eroico l'azione di Gottifredo, et al presente componendolo *cassato*

284v mostra d'esser più che uomo] apparisce più che uomo *cassato* • l'istorico] già *segue, cassato* • aspettato con] con tanto *cassato*

Osservazioni sulla canonizzazione della lirica petrarchista nella prima metà del Settecento*

Giacomo Vagni

Nel cuore del *Fermo e Lucia*, un istante prima che il conte del Sagrato entri nella stanza in cui lo attende il cardinal Federigo Borromeo, la narrazione si interrompe per lasciar spazio al panegirico dello stesso Federigo, che assume la forma di una ampia e significativa digressione sulle epoche culturali. Qui è collocato il noto passo in cui, con ironia scoperta, si contesta la rivendicazione arcadica di aver dato inizio al «risorgimento» che avrebbe tratto la cultura italiana fuori dall'abisso dell'ignoranza seicentesca:

Così, un secolo forse dopo Federigo, cominciò a rinascere in Italia un po' di coltura, e fra quella a sovrastare alcuni scrittori dei quali vivono le opere e la memoria; ma i principj di quel risorgimento non furono un progresso, un perfezionamento delle idee allora dominanti; fu una nuova coltura introdotta in opposizione alle idee predominanti; sul che tutti concordano. Alcuni, anzi moltissimi, hanno creduto, e detto che dal fondo della ricchezza letteraria del secolo decimosesto e dai pochi sommi scrittori più antichi sieno state tolte le idee le quali hanno rinovellato lo spirito della letteratura, e ricondotto il colto pubblico al senso comune; e che principalmente dai canzonieri del Petrarca e del Costanzo sia stata tolta la luce che dissipò le tenebre del seicento. Infatti i primi riformatori, si posero, come alla faccenda più premurosa, ad imitare quelle rime che l'immortale Costanzo vergò, per placare, se fosse stato possibile, quell'empia tigre in volto umano, su la quale è così diviso e combattuto il sentimento della posterità. Poiché, quando si pensa ai dolori intimi, incessanti, cocenti che quella tigre fece tollerare a quel celebre sventurato, non si può a meno di non sentire per essa, voglio dire per la tigre, un certo orrore, un rancore vendicativo. Ma quando poi si venga a riflettere che senza quei dolori non sarebbero stati partoriti quei sonetti e quelle

* La presente ricerca è stata sviluppata nell'ambito del progetto FNS 'Ambizione' PZ00P1_174066 (*Lirici del Cinquecento da Crescimbeni a Croce. Il petrarchismo come mito fondativo della modernità letteraria italiana*). Ringrazio Matteo Residori, Simone Albonico e Irene Soldati per le osservazioni offerte durante il convegno, delle quali ho cercato di fare tesoro.

canzoni, che senza quei sonetti e senza quelle canzoni, l'Italia si rimarrebbe forse forse tuttavia nell'abisso del gusto perverso, allora si prova una certa non solo indulgenza, ma riconoscenza per colei che con la sua crudeltà fu occasione, fu causa d'un tanto utile e glorioso effetto, si vede allora quanto sia vero che le grandi cognizioni non vengono all'intelletto degli uomini che per mezzo di grandi dolori. Questo è detto nell'ipotesi di coloro i quali tengono che la rivoluzione nelle lettere, il ritorno ad un certo qual senso comune, che ebbe luogo nel principio del secolo decimottavo, abbia cominciato dalla poesia, e sia venuto nella poesia dallo studio ripreso dei cinquecentisti, e del Costanzo in specie¹.

Ciò che sta soprattutto a cuore a Manzoni, nelle staffilate contro le tradizioni arcadica e petrarchista, è il rifiuto di una letteratura intesa come fatto esclusivamente retorico-stilistico che concepisce la propria evoluzione in senso rigorosamente intraletterario, a favore invece di un'arte di alto respiro filosofico-critico, aperta a un rapporto diretto con la realtà del proprio tempo. Le due possibili vie di sviluppo sono fissate in uno scenario storico polarizzato tra Petrarca, Di Costanzo e i loro seguaci primo-settecenteschi da una parte, e gli *insigni scrittori francesi* dall'altra, con la «cura più esatta a cercare un vero importante» dei secondi contrapposta alle frivolezze dei primi².

Il «dileggio che Manzoni riserva ad Angelo Di Costanzo»³ fa perno sull'*incipit* del sonetto *Se non siete empia tigre in volto umano*, il cui iperbolico contrapposto costituisce l'innescio perfetto per un'ironia che lo trasforma in emblema memorabile della vacuità di un'intera tradizione letteraria. Il verso, incorporato nella prosa, doveva perciò essere chiaramente riconoscibile e dotato di un certo valore rappresentativo, per garantire l'efficacia di una strategia retorica giocata sulla sproporzione fra immagine tragica e referente anodino da una parte, e fra insignificanza del testo e valore tributatogli da critici illustri dall'altra. Commentando il passo, infatti, Franco Arato riman-

¹ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. NIGRO, collaborazione di E. PACCAGNINI per la *Appendice storica su La colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 379-80 (II, xi).

² «Ma non si deve dissimulare che v'ha alcuni altri (pochissimi invero) i quali tengono invece che la lettura degli insigni scrittori francesi, che fiorirono appunto nel tempo in cui le lettere in Italia erano più stolide e più vuote, cominciò a risvegliare alcuni italiani, a dar loro idea d'una letteratura nutrita di ricerche importanti, di ragionamenti serj, di discussioni sincere, d'invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano, e di reale» (MANZONI, *Fermo e Lucia*, pp. 380-81). Su questa impostazione critica, che si era affermata anche in Italia almeno a partire dal *Caffè*, cfr. G. BUCCHI, *Introduzione*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento*, a cura di G. BUCCHI e C.E. ROGGIA, Ravenna, Longo, 2017, pp. 7-20.

³ G. GORNI, *Introduzione*, in *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. GORNI, M. DANZI e S. LONGHI, 1. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano – Napoli, Ricciardi, 2001.

da a Gian Mario Crescimbeni, riconosciuto alfiere del culto settecentesco per il petrarchista napoletano, mentre Salvatore Nigro ricorda che Ludovico Antonio Muratori aveva antologizzato il sonetto nel quarto libro della *Perfetta poesia*⁴. I due eruditi avevano promosso due visioni per molti tratti diverse della poesia e del suo ruolo nella società: sembra perciò legittimo soffermarsi sulla trafila che aveva offerto all'ironia del romanziere proprio *quel* sonetto.

1. A monte della scelta manzoniana, con ogni probabilità, sta il fatto che *Se non siete empia tigre in volto umano* è il primo sonetto della vulgata settecentesca delle *Rime* costanziane. Essa si fonda sulla *princeps* bolognese del 1709, curata da Agostino Gobbi e poi frequentemente ripubblicata, innanzitutto nella trafila 'numerata' che comprende una seconda edizione bolognese del 1712 e quattro edizioni padovane presso lo stampatore Comino fra il 1723 e il 1750⁵. La posizione proemiale del sonetto nelle raccolte moderne certifica la riconoscibilità e la rappresentatività del testo, rendendo più intelligibile lo sfondo su cui si staglia il sarcasmo del *Fermo e Lucia*.

La *princeps* si presentava come una raccolta dei testi sparsi nelle antologie cinquecentesche, ed è degno di nota che in essa la serie iniziale, se ho visto bene, non coincida con nessuna delle sue fonti: *Se non siete empia tigre* è at-

⁴ F. ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, Ets, 2002, p. 58; MANZONI, *Fermo e Lucia*, pp. 1053-54; li ha ricordati entrambi, di recente, P. PETTERUTI PELLEGRINO, *L'idea di ben sonettare». Le rime di Angelo Di Costanzo negli scritti critici e teorici di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. CAMPANELLI et alii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 109-28, a p. 128.

⁵ Questo il regesto, con una sinteticissima descrizione del contenuto: (1) A. DI COSTANZO, *Rime d'Angelo di Costanzo*, Bologna, Stamperia di Gio. Pietro Barbiroli alla Rosa, 1709: 109 sonetti + 10 di corrispondenti, una canzone, tre serie di stanze + un sonetto di C. in coda; (2) A. DI COSTANZO, *Rime d'Angelo di Costanzo Ristampate con nuova aggiunta*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele, 1712: aggiunge 3 sonetti e incorpora quello in coda alla precedente; (3) A. DI COSTANZO, *Le Rime d'Angelo Di Costanzo, cavaliere napoletano. Terza edizione Corretta, ed accresciuta. All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore Giovambattista Carminati Patrizio Veneto*, Padova, Giuseppe Comino, 1723: numera i testi, aggiunge un sonetto al C. e tre sue lettere; (4) A. DI COSTANZO, *Le rime d'Angelo di Costanzo, cavaliere napoletano. Quarta edizione Delle passate molto più illustrata, ed accresciuta. All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore Giovambattista Carminati Patrizio Veneto*, Padova, Giuseppe Comino, 1728: aggiunge, grazie a Pier-Caterino Zeno, un sonetto di C. e 8 a lui, le poesie latine, testimonianze su di lui; (5) A. DI COSTANZO, *Le rime d'Angelo di Costanzo Cavaliere Napoletano. Quinta edizione Delle passate molto più illustrata, ed accresciuta. Si sono aggiunte le Rime di Galeazzo di Tarsia, Autore contemporaneo*, Padova, Giuseppe Comino, 1738, con dedica al conte Guasparri Gozzi, data di Venezia a' 7 d'Ottobre, MDCCXXXVII da Anton-Federico Seghezzi; (6) A. DI COSTANZO, *Le rime d'Angelo di Costanzo Cavaliere napoletano. Sesta edizione accresciuta. Si aggiungono per la II volta le Rime di Galeazzo di Tarsia, Autore contemporaneo*, Padova, Giuseppe Comino, 1750: aggiunge un epigramma ai versi latini.

testata nelle *Rime di diversi signori napoletani* del 1552 e nei *Fiori* di Ruscelli del 1558, ma in nessuna delle due raccolte, né in quelle che ne ripresero il contenuto, appare come testo d'apertura della sezione costanziana. Il sonetto, d'altra parte, non è mai citato da Crescimbeni, e in quel monumento a Di Costanzo che è la *Bellezza della volgar poesia* (1700) si afferma che «il primo sonetto del canzoniere» del napoletano è *Alpestra e dura selce*, con riferimento alla nutrita serie di rime costanziane nei *Fiori* di Ruscelli⁶.

Se non siete empia tigre è invece il primo degli otto sonetti antologizzati da Muratori, con note di vivo apprezzamento, nella *Perfetta poesia* (1706): i primi quattro testi dell'edizione Gobbi corrispondono infatti ai primi quattro sonetti costanziani ivi raccolti (rispettivamente alle posizioni 5, 6, 19 e 34)⁷. Il parallelismo si interrompe qui, e gli altri quattro commentati nel trattato sono sparsi nell'edizione: la coincidenza, in posizione così rilevata, sembra comunque segnalare anche a questo livello lo stretto legame fra l'iniziativa editoriale di Agostino Gobbi (ed Eustachio Manfredi, come si dirà) e il magistero muratoriano. La fortuna di *Se non siete empia tigre* si lega dunque a una precisa tradizione culturale, quella settentrionale ed erudita, i cui scopi e valori non sono *in toto* sovrapponibili a quelli, pure in parte affini, dell'*Arcadia* romana.

Ciò non toglie, ovviamente, che l'elezione del Di Costanzo a modello principe per la lirica moderna fosse fin dall'origine uno dei tratti caratterizzanti del programma crescimbéniano. Nella nota *A chi legge* premessa alla seconda edizione della *Bellezza* (1712), l'autore affermava che nel settembre 1697 un cospicuo gruppo dei primi Arcadi avrebbe dato inizio a una serie di raduni settimanali finalizzati alla preparazione di un'edizione commentata delle rime del Costanzo: appunto in quel contesto Crescimbeni avrebbe steso i primi quattro dialoghi dell'opera, poi pubblicati nel 1700⁸. Già nel

⁶ G.M. CRESCIMBENI, *Bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di A.M. Salvini*, edizione a cura di E. ZUCCHI, Bologna, Emil, 2019, p. 181 (V, 30) e PETERUTI PELLEGRINO, *L'idea di ben sonettare*, p. 116. I sonetti commentati nella *Bellezza* nell'edizione Gobbi non fanno gruppo: vi si leggono, nell'ordine, alle pagg. 39, 33, 36, 35, 30.

⁷ Si tratta di *Se non siete empia tigre*, *L'eccelesse imprese*, *Penna infelice* e *Quella cetra gentil*; sulla possibile perdurante influenza di questa serie, oltre alla citazione manzoniana del primo, si può ricordare che il quarto sarà antologizzato da Foscolo nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* (1816). Sull'antologia muratoriana vd. ora V. MAZZINI, *L'istoria della volgar poesia di G.M. Crescimbeni, testo di riferimento della Perfetta poesia italiana di L.A. Muratori: una ricognizione*, in «Muratoriana online», 2013, pp. 61-78, <https://www.centrostudimuratoriani.it/strumenti/mol-2013-tutto/mol-2013-mazzini/>, consultato il 29 giugno 2022.

⁸ *La Bellezza della Volgar Poesia di Gio. Mario Crescimbeni Canonico di Santa Maria in Cosmedin, e Custode Generale d'Arcadia. Riveduta, corretta, e accresciuta del Nono Dialogo dallo stesso Autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi. All'Eminentissimo, e Reverendissimo*

1695 tuttavia, due anni prima di quei supposti raduni, circolava la notizia che era pronto per la stampa «un pienissimo Trattato della Bellezza della Volgar Poesia già condotto a perfezzione»⁹. Nell'*Istoria*, uscita nel 1698, la pubblicazione della *Bellezza* era nuovamente data per imminente, e annunciata come una serie di dialoghi sulla poesia lirica strutturati come *commentari* al Di Costanzo¹⁰. Nella sua prima forma, dunque, l'opera doveva corrispondere *grosso modo* ai primi quattro libri, e forse alla prima metà del quinto, della versione poi *vulgata*, mentre i successivi tre libri e mezzo dovettero essere aggiunti poco prima della stampa¹¹. Ciò significa che già nel 1695-'97 gli elementi fondamentali della sezione lirica della *Bellezza* non erano nella sostanza diversi da quelli che leggiamo oggi: per quanto sia lecito nutrire qualche dubbio intorno all'effettiva realtà di quel progetto di edizione commentata del quale, nel resto della *Bellezza*, non si trovano tracce, la proclamata centralità di Angelo Di Costanzo nel canone che innervava il progetto arcadico di riforma del gusto letterario si conferma fondativa e originaria¹².

2. Negli stessi anni, nel contesto bolognese ma con il decisivo contributo di Muratori, maturava quella polemica Orsi-Bohours che segna un momento chiave nella presa di coscienza da parte dei letterati italiani di fine Seicento¹³. È dunque degno di nota che proprio nel nome di Giovan-Gioseffo

Principe il Cardinal Lorenzo Corsini, Roma, Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1712, c. a4r-v. Nelle trascrizioni da stampe antiche, qui e di seguito, si mantiene la grafia in modo fedele.

⁹ «Eccovele dunque, o Lettori, con ferma speranza, che Voi sarete per gradirle, mercé la loro varietà, e novità; il che se avviene, darete a me motivo di procurare, e pubblicare altre Opere dell'istesso Autore di molto maggior riguardo, e specialmente un pienissimo Trattato della Bellezza della Volgar Poesia già condotto a perfezzione, e l'Istoria Universale della medesima Volgar Poesia, che presentemente si va perfezzionando» (Renato Bona Libraro al Morione d'Oro *A chi legge*, in G.M. CRESCIMBENI, *Rime di Alfesibeo Cario Custode d'Arcadia. Col catalogo, e chiave de' Pastori Arcadi nominati in questa, e in altre opere dell'istesso Autore. All'Altezza Serenissima del Principe Antonio di Parma*, Roma, Gio. Batista Molo, 1695, cc. †4v-†5r).

¹⁰ *Listoria della volgar poesia scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia. All'Altezza Serenissima di Ferdinando Gran Principe di Toscana*, Roma, Chracas, 1698, pp. 333 e 389.

¹¹ G. VAGNI, «Un'intera poetica» in forma di dialogo. Note e strumenti per *La bellezza della volgar poesia*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», ix, 2020, pp. 281-306, a pp. 287-94.

¹² E si veda ora, sulla prima Arcadia e sul ruolo in essa di Vincenzo Leonio, al quale anche la nota crescimbeniana sopra citata rimanda, M. CAMPANELLI, *Vincenzo Leonio, Padre d'Arcadia*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, a cura di M. CAMPANELLI, P. PETTERUTI PELLEGRINO, E. RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 259-82.

¹³ Cfr. almeno M.G. ACCORSI, E. GRAZIOSI, *Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours*, in «La rassegna della letteratura italiana», xciii, 1989, pp. 84-136; C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

Orsi, evocato come difensore e vendicatore di «tutta la italiana poesia, e [di] tutti i più eccellenti autori di essa [...] dalle straniere calunnie», si aprisse la *princeps* delle rime del Costanzo curata da Agostino Gobbi¹⁴. Nel volume non compare il nome di Eustachio Manfredi, maestro di Gobbi al collegio Montalto e ispiratore, se non regista, della serie di edizioni preparate in quegli anni dallo studente pesarese: nella asciutta nota *Al lettore* era invece registrato quello del veneziano Apostolo Zeno, che si diceva avrebbe presto pubblicato la poderosa raccolta di biografie di letterati italiani a cui lavorava da tempo¹⁵. Dietro le pubblicazioni curate da Gobbi nel 1709, prima che il 16 agosto la morte lo cogliesse ventiquattrenne, si intravede dunque una rete di notevoli personalità di eruditi e poeti. Questo il breve regesto, con le sigle alle quali si farà riferimento nel seguito:

DI COSTANZO 1709: *Rime d'Angelo di Costanzo*, in Bologna MDCCIX, Nella Stamperia di Gio: Pietro Barbiroli alla Rosa (dedica a G.G. Orsi «Dalla Villa il primo d'Ottobre 1708, Raimondo Antonio Brunamontini e Agostino Gobbi»);

GUIDICIONI 1709: *Rime di Monsignor Giovanni Guidicione*. In Bologna, MDCCIX. Nella Stamperia di Gio: Pietro Barbiroli, alla Rosa (dedica a A. Isolani, «Bologna il primo d'Aprile 1709, Agostino Gobbi Accademico Abbandonato»);

MONTEMAGNO 1709: *Rime di Buonaccorso Montemagno*, in Bologna, MDCCIX, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole (dedica a G. Greco, «Bologna il primo Giugno 1709, Agostino Gobbi Accademico Abbandonato»);

Scelta 1709: *Scelta di Sonetti, e Canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni*

¹⁴ *Rime d'Angelo di Costanzo* (1709), pp. 3-6.

¹⁵ Ivi, pp. 7-8: «Di ciò che appartiene alla chiarissima prosapia di Costanzo, alla vita di questo scrittore, ed alle opere per lui composte, non istaremo qui a favellare, giacché sarà tra poco alle stampe la dottissima opera del Sig. Apostolo Zen, nella quale non pur di questo, ma di tutti gli altri Italiani rimatori si darà piena contezza; al qual letterato come auguriamo vita, ed agio per condurre a fine sì bella fatica, così professiamo molte obbligazioni per li lumi, che in questa occasione ci ha somministrati». È oggi opinione condivisa che fosse proprio il timore di una prossima uscita di quell'opera ad aver messo in allarme Crescimbeni, spingendolo ad accelerare la pubblicazione della sua *Istoria*; sulle ricerche avviate dal veneziano vd. ora M. BIZZARRINI, *Zeno, Apostolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in poi *DBI*], 100, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2020, *s.v.*, che ricorda «almeno quattro opere monumentali, rimaste tuttavia incompiute: una raccolta di cinquemila biografie di poeti italiani, un'altra contenente un migliaio di profili di letterati veneziani, una serie di cronache inedite italiane (quest'ultimo progetto venne poi autonomamente condotto in porto da Muratori), nonché un catalogo di codici manoscritti».

Secolo All'Illustrissimo Signor Conte Gio: Niccolò Tanari. Parte prima [-seconda]. In Bologna 1709, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole (dedica «Bologna il primo di Giugno 1709, Agostino Gobbi Alunno del Collegio Montalto»).

STACCOLI 1709: *Rime d'Agostino Staccoli da Urbino*. In Bologna, MDC-CIX, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole (dedica a E. Manfredi, «Bologna, 21 Agosto 1709, Gio: Francesco Magini Accademico Abbandonato»).

A Di Costanzo aveva fatto seguito Guidiccioni, anch'esso destinato a grande successo, poi Buonaccorso da Montemagno, la fondamentale *Scelta di sonetti e canzoni* e infine, postumo, Agostino Staccoli. Queste agili edizioni in 12°, quasi del tutto prive di elementi paratestuali, nascevano con ogni evidenza dal lavoro per la *Scelta*, nella quale si fa un'esplicita distinzione fra i testi tratti da canzonieri d'autore, diffusi e di facile accesso, e quelli raccolti dalle miscellanee cinquecentesche o da volumi più rari¹⁶. Le pubblicazioni coeve escludono il primo gruppo, e si rivolgono al secondo: per Guidiccioni e Di Costanzo, autori di prima grandezza del rinnovato canone cinquecentesco, si raccolgono i testi sparsi in libri antichi, antologici o meno, scarsamente reperibili – e non per nulla entrambe saranno più volte ristampate nei decenni successivi¹⁷. Per i Montemagno, ancora trattati come un unico poeta contemporaneo di Petrarca, l'edizione è dedicata a uno dei collaboratori/benefattori della *Scelta*, al fine di colmare una lacuna della sua biblioteca¹⁸.

¹⁶ *Scelta* 1709, I, cc. ††4r-††9v.

¹⁷ Così si chiudeva la scheda *Al lettore* in GUIDICCIONI 1709, p. 7: «In questa, che ora si pubblica, non solo si è diligentemente cercato di non tralasciare alcuna delle poesie già impresse di esso lui, ma anche di accrescerla con molte non più uscite alla luce, le quali hanno ricavate da antichi Manoscritti i chiarissimi Signori Marchese Domenico Suarez, ed Appostolo Zen, e cortesemente somministrate per la presente raccolta, a cui hanno anche molto contribuito col loro indirizzo i celebri Signori Marchese Giovan Gioseffo Felice Orsi, Antonio Magliabechi, Abate Giusto Fontanini, Mario Fiorentino, ed altri Letterati». Una seconda edizione bolognese avrebbe visto la luce nel 1727, per poi essere ristampata a Parma (1729), Bergamo (1753) e Nizza (1782), ormai in concorrenza con l'edizione di rime e prose uscita a Napoli (1720) e poi a Genova (1786).

¹⁸ «Nella ricerca, che ho fatta delle Rime de' principali Poeti Italiani per raccorre da esse i più vaghi componimenti, e formarne quella scelta, la quale sarà tra poco alle stampe, avendo io fatto ricorso a diversi Amici letterati, perché mi somministrassero parecchi libri, che mi mancavano per condurre a fine una tal opera, da niuno di essi sono stato più largamente, né più spesso favorito, che da Voi, il quale nella vostra piccola, ma sceltissima libreria serbate quasi tutti i più esquisiti, e più rari. Tra' quali avendomi alcuna volta Voi detto di desiderare le Rime di Buonaccorso Montemagno, celebre Poeta de' tempi del Petrarca, che sono veramente rarissime, ed essendomi queste per altra parte pervenute alle mani, ho deliberato di farle stampare in questo

Nella stessa linea di riesumazione di testi rari, anche di autori per così dire di media grandezza, è collocata la pubblicazione di Agostino Staccoli, che attinge forse alla *princeps* fiorentina del 1490, fornita da Girolamo Baruffaldi, e al noto codice isoldiano, già proprietà di Pier Jacopo Martello e passato per le mani, fra gli altri, del solito Apostolo Zeno¹⁹. Le stesse fonti erano indicate nella *Scelta di sonetti e canzoni*, dove in effetti Montemagno con nove testi e Staccoli con dieci sono fra i poeti quattrocenteschi meglio rappresentati, dopo Antonio Tebaldeo (16), Matteo Maria Boiardo (14), Lorenzo il Magnifico (13) e Giusto de' Conti (11).

Dopo la morte di Gobbi, il progetto fu ripreso dai suoi colleghi Accademici Abbandonati, che fra il 1711 e il 1713 pubblicarono presso lo stesso Pisarri quattro nuove edizioni, più decisamente orientate verso la parte 'alta' del canone lirico cinquecentesco:

DE' ROSSI 1711: *Rime di M. Giovan Girolamo de' Rossi*. In Bologna MDCCXI. Per Costantino Pisarri, sotto le Scuole (dedica *Agli Accademici difettuosì*, Bologna, 15 Giugno 1711, Pier-Francesco Bottazzoni);

TANSILLO 1711: *Sonetti, e canzoni di Luigi Tansillo*. In Bologna MDCCXI. Per Costantino Pisarri sotto le Scuole (dedica a F.A. Ghedini, Bologna, 26 Giugno 1711 «Vostro div. Servitore, & Amico vero N.N. Accademico Abbandonato»);

RAINERI 1712: *Rime d'Anton-Francesco Rainieri*. In Bologna MDCCXII. Per Costantino Pisarri sotto le Scuole (senza dedica, con una nota *Al lettore* non firmata);

separato libricciuolo, come i mesi addietro ho fatto di quelle del Costanzo, e del Guidiccione, e di dedicarle a Voi» (dedica *Al Sig. Abbate Giuseppe Greco Ministro del Serenissimo Sig. Duca della Mirandola*, in MONTEMAGNO 1709, pp. 3-4).

¹⁹ «Le costui Rime, parte si sono trovate impresse con altre di varj Poeti di quell'età, in una raccolta di Cesare Torti rarissima, di cui ne fe' comodo il cortese del pari, ed erudito Sig. Dott. Girolamo Baruffaldi Ferrarese; Parte in un antico manuscritto, dove pur si leggono altre rime di Autori non più stampate. Il qual manuscritto, un tempo, fu del Sig. Dott. Pier-Iacopo Martelli, indi del Signor Prospero Lombardi Malvezzi, di felice ricordo. Al presente vien posseduto dal Sig. Dott. Gioseffo Isoldi [...]. Il Sig. Agostino Gobbi, che sia in Cielo, le aveva di già trascritte dall'uno, e dall'altro de' sopradetti Volumi» (*Al lettore*, Gio: Francesco Magini, in STACCOLI 1709, pp. 7-8). Nella «raccolta rarissima» si riconosce l'incunabolo *Opera nova de Cesar Torto Esculano et Augustino da Urbino et Nicolo Silibene senese et Bernardo Illicino medico et philosopho* (Firenze, Ser Francesco Bonaccursi), oppure la sua ristampa (Venezia, Georgio di Rusconi, 1508); sulle rime di Staccoli vd. ora I. PANTANI, *Agostino Staccoli*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. COMBONI e T. ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 565-74. Sul codice Isoldiano, C. MONTAGNANI, *Un 'buon' testimone? Il caso del codice Isoldiano*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vi, 2003, pp. 27-48.

MOLZA 1713: *Rime di Francesco Maria Molza. Al Sig. Marchese Gio: Niccolò Tanari*, In Bologna, MDCCXIII. Per Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele (dedica s.d., Antonio Beluccio Gentili, e Giovanni Ballirani Accademici Abbandonati).

Gobbi aveva dato una struttura molto chiara alle sue edizioni, che si componevano di dedica, nota al lettore, testi e tavola degli *incipit* distinti per metri. In questo secondo gruppo, lo schema muta a volte leggermente: la nota *Al lettore* compare solo nell'edizione di Raineri, mentre in quelle di de' Rossi e Molza è aggiunta una scheda con la vita dell'autore e una raccolta di elogi, molto consistente nel primo caso (quattordici pagine) e assai più sintetica nel secondo (due pagine). È una sezione che sembra rivelare un ulteriore influsso di Apostolo Zeno e del suo *Giornale de' letterati italiani*, che dal 1710 aveva cominciato a uscire ospitando nel primo numero una serie di recensioni sulle pubblicazioni di Gobbi²⁰. L'edizione de' Rossi, l'unica che non raccoglieva materiale sparso in stampe rare ma pubblicava un inedito, era attribuita a un'iniziativa di Enea Antonio Bonini, dell'Accademia bolognese dei Difettuosi, dal quale il curatore Pier Francesco Bottazzoni dichiarava di aver ricevuto l'inedito manoscritto da pubblicare²¹. Con Tansillo, Molza e Raineri, invece, si trattava nuovamente di dare in una raccolta moderna, agile e unitaria, la produzione lirica di tre autori canonici.

In questa prima impresa convivono dunque la sensibilità erudita per l'inedito e il raro (legata anche alla contingenza di quasi fortuiti riaffioramenti d'archivio, come nel caso di de' Rossi) e quella del rilancio della lirica cinquecentesca alta quale scrittura classica e perciò 'contemporanea', ossia ancora e sempre godibile e attuale. È significativo in questo senso il formato minuscolo e l'impostazione agile, quasi del tutto priva di paratesti anche in un caso, come quello di Raineri, in cui ciò significò lasciar cadere il commento che ac-

²⁰ Cfr. G. VAGNI, «Nobiltà dello stile» and «grandezza e rarità del pensiero»: *Petrarch and Petrarchists in the Giornale de' letterati italiani (1710-1740)*, in *Judging Petrarch's Lyric Poems in Renaissance Italy*, edited by M. FAVARO, Oxford, Legenda – Maney Publishing, 2021, pp. 149-67.

²¹ «Le vantaggiose lodi, che da molti eruditi Uomini a Monsig. Giovan Girolamo de' Rossi date vengono (fra le quali maggiormente da stimarsi, a mio giudizio, son quelle del Cardinal Bembo uomo di tanta dottrina, e di tanta fama) m'hanno indutto a far queste rime imprimere [...]. Mi persuado che sarete per gradirle cortesemente, essendo Voi di quei tanti eccellenti Maestri, che nella prosa, e nel verso in quell'aureo XVI Secolo fiorirono, ottimi seguaci, & imitatori; e che le accetterete come un puro contrassegno della stima, che ho per Voi, e come un dono del Dottore Enea Antonio Bonini vostro Coaccademico, il quale a tal effetto il manoscritto mi diede» (dedica *Agli Accademici difettuosi*, in DE' ROSSI 1711, pp. 5-6).

compagnava la *princeps*²². L'assoluto risalto che in questi libri, tardi pronipoti del Petrarca aldino del 1501, acquista il nudo testo mostra come essi fossero pubblicati innanzitutto per essere letti e assimilati nel loro esemplare valore poetico – con il rischio di una certa perdita di consapevolezza, destinata ad aggravarsi con il passare dei decenni, della densità storica e letteraria di poesie assai meno ‘trasparenti’ di quanto non paia a prima vista. Nel contesto del collegio Montalto e dell'Accademia degli Abbandonati che lì si riuniva, tale scelta era funzionale allo scopo primario di quei volumi, l'educazione poetica degli studenti, secondo un'impostazione che può senz'altro attribuirsi all'insigne scienziato, prorettore del collegio e massimo petrarchista settecentesco Eustachio Manfredi, che non a caso vide stampate le proprie rime nel 1713 dallo stesso Pisarri, nel medesimo formato²³.

3. Una certa concentrazione di edizioni di poesia volgare antica, inserita però in un progetto editoriale assai più vasto, si riscontra poi, a partire dalla fine del secondo decennio del secolo, nella Padova dei fratelli Volpi e di Giuseppe Comino, le cui stampe, per lo più in 8° e talvolta in 4°, sono spesso arricchite da un ampio corredo paratestuale, con una raccolta di materiali a monte della quale si riconoscono, a più riprese, il magistero di Apostolo Zeno e la sua biblioteca. La forma dei volumi e la scelta dei titoli dimostrano un programma culturale di ampio respiro anche nel campo più specifico della poesia dal Tre al Cinquecento, come testimonia il sintetico prospetto delle pubblicazioni cominiane fra il 1718 e il 1751 in questo settore:

²² *Cento sonetti. Di m. Antonfrancesco Rainerio, gentiluomo milanese. Con breuissima esposizione dei soggetti loro; et con la tauola in fine*, impressi in Milano, per Gio. Antonio Borgia, MDLIII. Nella serie bolognese l'edizione è dunque doppiamente singolare: è l'unica senza dedica, e l'unica di un autore 'canonico' in cui la maggior parte del *corpus* è fondata su un canzoniere d'autore, come si riconosce nell'anonima nota *Al lettore*: «pensando di far non poco piacere a gli studiosi della volgar poesia [*le sue rime*] si sono unite tutte insieme, in gran parte tratte da un suo canzoniero, stampato sin quand'ei vivea, & il rimanente da molti libri di rime antiche rarissimi» (RAINERI 1712, c. A2r-v).

²³ E. MANFREDI, *Rime del dottore Eustachio Manfredi*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, all'Insegna di S. Michele, 1713 (dedica *All'illustrissimo Signore Tommaso Rossi*, Divo-tiss., ed Obligatiss. Servidore, ed Amico Gian-Paolo Ballirani Accademico Abbandonato, s.d.). Sul ruolo del Manfredi in quell'impresa, e sull'influenza che essa esercitò sulla costruzione di un canone petrarchista, è ancora fondamentale E. GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo (1690-1710)*, in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*. II. *Momenti e problemi*, a cura di M. SACCENTI, Modena, Mucchi, 1988, pp. 71-225, alle pp. 197-200 e 212-23; su Manfredi poeta vd. A. DONNINI, *Eustachio Manfredi rimatore*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, 2001, pp. 205-57 e A. CAMPANA, *Eustachio Manfredi e le dinamiche della poesia d'occasione*, Bologna, Patron, 2018; all'edizione delle rime attende ora, presso l'Università di Pavia, Irene Soldati.

1. Fracastoro, *Poemata omnia* (1718, 1739)
2. Navagero, *Opera omnia* (1718)
3. Alamanni, *La coltivazione* + Rucellai, *Le api* (1718)
4. Sannazaro, *Epigrammata selecta* (1719, 1751)
5. Sannazaro, *Poemata* (1719, 1731, 1751)
6. Petrarca, *Canzoniere* (1722, 1732)
7. Tasso, *Aminta* (1722)
8. Di Costanzo, *Rime* (1723, 1728, 1738, 1750)
9. Sannazaro, *Arcadia e Rime volgari* (1723)
10. Dante, *Commedia* (1726-27)
11. Flaminio, *Carmina* (1727, 1743)
12. Rucellai, *Rosmunda tragedia* (1728)
13. Poliziano, *Stanze* (1728, 1751)
14. Altilio, *Epitalamio* (traduzione in ottava rima; 1730)
15. Vida, *Poemata omnia* (1731)
16. Fracastoro, *Trattato sulla sifilide* (volgarizzamento di Benini; 1738)
17. Poliziano, *Favola di Orfeo* (1749, in coda al *Ciclope* di Euripide)
18. Baldi, *Celeo e l'orto Egloga* (1751)
19. Capece, *De principiis rerum* + Aonio Paleario, *De immortalitate animorum* (1751, congiunti a Lucrezio)²⁴.

A fronte dell'esplicita continuità con le edizioni Barbiioli/Pisarri per le *Rime* costanziane di cui già si è detto, il catalogo cominiano di poesia italiana antica offre per il resto un panorama diverso: da una parte per la varietà, nei titoli e nei generi, dall'altra per la più forte dimensione programmatica e canonizzante. Salta all'occhio, oltre all'apertura tanto al volgare quanto al latino, la propensione a dare quando possibile gli *opera omnia* anche di autori di prima grandezza, e anche quando già titolari di edizioni monografiche, con pubblicazioni filologicamente curate e a volte commentate, o comunque arricchite da apparati esegetici per lo più cinquecenteschi. Se il retroterra culturale, radicato nella contemporanea 'scuola' erudita veneto-emiliana, era in parte comune, il pubblico di riferimento era evidentemente più ampio e differenziato, e le ricadute culturali a cui si mirava più ambiziose. Se l'iniziativa bolognese intendeva rendere di nuovo disponibili, in particolare per dei giovani studenti, i modelli poetici necessari alla formazione di un gusto poetico 'sano', le edizioni curate dai Volpi si offrivano nel loro insieme come

²⁴ Sui 235 titoli del catalogo cominiano, che dava notevole spazio, tra il resto, alla prosa oratoria e scientifica, cfr. *Trecento opere della tipografia Volpi-Comino*, a cura di S. SALIMBENI, Firenze, Libreria Salimbeni, 1980 e G. FIESOLI, *Giovannantonio Volpi lettore di Catullo: i modelli, il metodo, la fortuna*, in «Seicento e Settecento», 1, 2006, pp. 106-148, in part. alle pp. 136-38.

oggetti di studio più complessi, portatori delle conoscenze e dei valori di una cultura ancora sentita come valida e attuale, benché lontana nel tempo: anche per questo – almeno nei volumi più importanti – le opere sono affiancate da strumenti bio-bibliografici il più possibile completi ed esaustivi. Certo, la riproposizione di alcuni titoli – primo fra tutti proprio il Di Costanzo – non fu estranea al ritorno economico che essi garantivano²⁵. La stabile presenza del poeta napoletano in quel catalogo, allo stesso tempo, dovette però rafforzare la posizione di autore canonico e in qualche modo ‘identitario’: una funzione confermata dal progressivo incremento dei materiali paratestuali via via pubblicati, sebbene si trattasse quasi sempre di versi e notizie *intorno* allo scrittore, e i testi continuassero a essere riprodotti secondo la forma fissata dalle edizioni bolognesi, senza il corredo di un commento.

A queste edizioni, e alla sensibilità che esse esprimono, possono essere accostate le imprese monumentali che, sul finire degli anni venti, vedono uscire fra Venezia e Verona gli *opera omnia* di Della Casa, Bembo e Trissino²⁶. Non è un caso che alle prime due collaborasse Anton Federigo Seghezzi, allievo diretto e collaboratore di Apostolo Zeno, dagli anni Trenta implicato in molte delle pubblicazioni letterarie Volpi-Comino: nei suoi lavori spicca la cura per le notizie biografiche, storiche ed erudite, come dimostrano fra le altre le importanti edizioni degli epistolari di Annibal Caro e Bernardo Tasso, nonché la *Vita di Pietro Aretino* di Giammaria Mazzucchelli²⁷. Si tratta di

²⁵ Nella *Nota al lettore di questa edizion IV in ordine, e II Cominiana*, si dichiara ad esempio che Comino aveva dovuto «ristampare l'elegantissime insieme ed ingegnossissime Rime di Angelo di Costanzo, per aver egli felicemente spacciati tutti gli esemplari della sua prima impressione» (*Le rime d'Angelo di Costanzo*, 1728, p. ix).

²⁶ *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, Edizione veneta novissima..., Venezia, Angiolo Pasinello in Merceria all'Insegna della Scienza, 1728 (due volumi, in 4°); *Opere del cardinale Pietro Bembo ora per la prima volta tutte in un corpo unite*, Venezia, Francesco Hertzhauser, librajo all'insegna della Roma antica, 1729 (quattro volumi, in folio); *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1729 (due tomi, in folio).

²⁷ *Delle lettere di m. Bernardo Tasso accresciute, corrette e illustrate volume primo [-terzo]*, Padova, Giuseppe Comino, 1733; *Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro volume primo [- terzo]. Corrette, ed illustrate, come può vedersi nella seguente prefazione a' lettori*, Padova, Giuseppe Comino, 1735; *La vita di Pietro Aretino scritta dal conte Giammaria Mazzucchelli bresciano*, Padova, Giuseppe Comino, 1741 (così Seghezzi rivendicava il proprio ruolo rivolgendosi a' lettori, alle pp. iii-viii: «Adunque non sarà poco il merito mio nell'essere stato cagione che si terminasse, e uscisse dipoi alla luce questa pregiata fatica; al cui valore non seppi in altro miglior modo corrispondere, che col procurare che fosse stampata da' torchi Cominiani: vale a dire leggiadramente e correttamente»). Lo stesso Seghezzi, nel 1735, aveva ripreso in mano, e portato a conclusione, la serie veneziana dei 12 volumi *Delle opere di Torquato Tasso*, iniziata e lasciata interrotta dal bolognese Bonifacio Collina nel 1722; cfr. R. RABBONI, *L'edizione delle Opere del Tasso: due iniziative di primo Settecento (Venezia 1722, Firenze 1724)*, e A. JURI, *Anton*

una linea che, raccolta dall'abate Pier Antonio Serassi nella seconda metà del secolo, è senz'altro riconoscibile come un tratto caratterizzante degli studi rinascimentali settecenteschi: lungo questa trafila la ricerca storica di Apostolo Zeno, mai conclusa e mai stampata, ha impresso un segno duraturo sulla nostra disciplina.

4. Nel panorama che, seppur in modo rapido e approssimativo, ho provato a sbizzare, per definire il canale attraverso cui la canonizzazione delle rime del Di Costanzo promossa in sede teorica da Crescimbeni acquistò una concreta fungibilità lungo il XVIII secolo, convivono erudizione storica, collezionismo, ipotesi pedagogiche, istanze riformatrici e polemiche letterarie, a formare un quadro più articolato e assai meno spensierato di quello fatto balenare nella pagina del *Fermo e Lucia* ricordata all'inizio. Da questo punto di vista, ciò che più importa non è determinare se Manzoni, canzonando *Se non siete empia tigre*, pensasse a Crescimbeni o a Muratori, a entrambi, o a nessuno dei due: a essere significativo è proprio che per l'intelligenza del passo la questione appaia inessenziale, in quanto in esso i due autori sono nei fatti assimilati, a partire dal presupposto di un nesso strettissimo, quasi un'equazione, fra petrarchismo, Arcadia e cultura primo-settecentesca 'mainstream'. Certo, la semplificatrice polemica manzoniana si mostra in quelle righe erede del mutato rapporto con la tradizione, e della progressiva emarginazione della linea erudita a favore dei *beaux esprits*, che si erano affermati in Francia e Inghilterra, e poi anche in Italia, a partire dalla seconda metà del Settecento. Bisogna però riconoscere come alcuni degli elementi fondamentali che, nella nuova temperie, vennero a saldarsi in un paradigma critico destinato a lunga fortuna poggiavano su nodi irrisolti, o almeno su ambiguità, risalenti alla stessa tradizione arcadico-erudita.

Baldacci ha riconosciuto per tempo come la preferenza per il peculiare petrarchismo del Costanzo, da parte della critica di inizio Settecento, riveli un gusto assai più legato di quanto ammettesse in sede teorica con le estetiche del secolo precedente²⁸. Di questo, a suo modo, lo stesso Crescimbeni

Federigo Seghezzi editore delle «Opere» di Pietro Bembo (Venezia, Hertzhauser, 1729): prime osservazioni sul commento ai poeti rinascimentali nel Settecento, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento*, pp. 47-63 e 33-46; su Seghezzi vd. ora anche P. BARATTER, *Seghezzi, Anton Federigo*, in *DBI*, 91, 2018, s.v.

²⁸ *Lirici del Cinquecento*, a cura di L. BALDACCIO, Milano, Longanesi, 1975 [1957], p. 509; sul tema, oltre al classico C. CALCATERRA, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, vd. da ultimo E. RUSSO, *La ricezione di Tasso e del Barocco nella prima Arcadia* e C. CARMINATI, *Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia* (Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina), in *Canoni d'Arcadia*, pp. 129-144 e 145-162.

si mostrava consapevole, quando in *Bellezza* II, 20-23 additava il sonetto costanziano *Quando al bel volto, d'ogni grazia adorno* a esempio di 'bellezza solo esteriore', applicando a un testo del proprio beniamino la stessa etichetta che soleva apporre ai lirici marinisti²⁹. Le ragioni che fanno convergere sul poeta napoletano letterati su altri temi assai meno concordi quali Crescimbeni e Muratori, perciò, non hanno tutte il medesimo peso nelle pur ampie e articolate dichiarazioni programmatiche dei due autori.

Nella *Bellezza della volgar poesia*, ad esempio, una parte rilevante dell'argomentazione è dedicata alla forzata 'platonizzazione' dei sonetti costanziani, sempre interpretati come un invito ad abbandonare l'amore sensuale a favore di quello spirituale³⁰: nella sua oltranza, esso costituisce un *unicum* nel panorama primo-settecentesco. Ma già il fatto di presentare una rassegna di testi esclusivamente amorosi era una scelta meno ovvia di quanto si potrebbe pensare, soprattutto considerando che la critica contro l'eccessiva angustia della rimeria erotica era almeno dai tempi di Carlo Maria Maggi uno degli argomenti chiave di chi contestava la linea petrarchesca che Crescimbeni intendeva rilanciare. Proprio l'esortazione perché le accademie abbandonassero simili frivolezze per dare lo spazio necessario a materie più utili e *sode* sarebbe divenuto uno dei richiami più insistenti di Muratori³¹. In quella scelta si riconosce un aspetto della più ampia strategia che Crescimbeni mise in atto per sostenere la «legittimazione della scrittura poetica in un contesto in cui la poesia è una pratica innanzitutto sociale», e rafforzarne il ruolo «come strumento comunicativo fondamentale della società di Antico Regime»³². Allo stesso fine puntavano le inclusioni di vescovi, cardinali e addirittura papi nella centuria di grandi poeti esibita nell'*Istoria*. Promuovere la pratica lirica nell'ambiente necessariamente anche clericale in cui si inseriva l'Arcadia romana significava fornire una patente di legittimità a quella tradizione amorosa che tanta parte aveva avuto e tuttora aveva nella poesia italiana, e questo tentativo incise fortemente sulla strutturazione degli assi portanti della prima *Bellezza*.

Di fronte a un testo che ambiva a fissare i criteri fondamentali per il consumo e la produzione di versi lirici come pratiche sociali diffuse, tuttavia, i limiti di una simile operazione poterono apparire chiari anche ad alcuni

²⁹ CRESCIMBENI, *La bellezza*, pp. 114-15.

³⁰ Cfr. PETTERUTI PELLEGRINO, *L'idea di ben sonettare*, p. 118.

³¹ Cfr. almeno GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo*, e C. VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, Ets, 2009, pp. 13-80.

³² S. TATTI, *Crescimbeni autore ed editore: dediche e premesse al lettore*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 237-253, a p. 240.

dei contemporanei meglio disposti, fra i quali spicca Antonio Bonaventura Crescimbeni: in una lettera al fratello scritta a ridosso della pubblicazione, e pubblicata di recente da Enrico Zucchi, egli lamentava che, sebbene nella *Bellezza* si ammettesse che «i concetti Teologici, Matematici, Filosofici e simili» potessero costituire una materia adatta per poesie dotate di 'bellezza interna', nell'opera mancasse poi qualsiasi indicazione in merito, a fronte di una attenzione esclusiva per la dottrina platonizzante della scala d'amore³³. Di tale troppo scoperta unilateralità dovette rendersi conto lo stesso Crescimbeni che, pubblicando nel 1712 una nuova edizione del trattato, aggiunse un dialogo, il nono, in cui facendo il punto sulla lirica arcadica contemporanea negava che essa fosse principalmente ispirata dal petrarchismo cinquecentesco (rappresentato peraltro non dal Costanzo, ma da un poeta 'encomiastico' come Anton Francesco Raineri), e forniva una breve antologia in cui i temi erotici erano in minoranza, a vantaggio di quelli eroici o celebrativi³⁴.

Nonostante questo vistoso tentativo di correzione, nella vulgata critica avrebbe continuato a far testo il messaggio, molto più esplicito e chiaro, dei primi cinque libri della *Bellezza*, che d'altra parte trovava un parziale appoggio nell'antologia petrarchista di Gobbi e Manfredi e nell'*Istoria*. Qui, nel presentare l'alternò avvicinarsi di *crescimenti* e *decrecimenti* della volgar poesia, Crescimbeni aveva traslato il *pattern* fondativo *floritura-decadenza-risorgimento*, di ascendenza umanistica, poi bembiana e infine cruscante, dalla storia della lingua alla storia della letteratura *tout court*, e lo aveva applicato a un modello di scansione per secoli disegnato come una sinusoide a curve molto strette fra secoli aurei (Tre, Cinque e Settecento) e secoli immaturi o corrotti (Due, Quattro e Seicento), al fine di dare massima evidenza all'assimilazione fra il presente e i picchi della tradizione. Un simile modello corrisponde solo in parte al panorama complesso e stratificato che si ritrova ad esempio nei *Comentari*, e non è affatto sufficiente a rendere ragione dei modelli che la pratica poetica di Crescimbeni presuppone: tuttavia la grande efficacia sintetica di quella formula contribuì a fare del contenitore 'secolo' un rigido dispositivo di precomprensione nell'avvicinamento a testi, autori e tradizioni della poesia di *ancien régime*, e a

³³ CRESCIMBENI, *Bellezza*, p. 44; l'autore della lettera era un chierico regolare maceratese, che si firmava come Filippo Antonio della Concezione e non con il nome di battesimo, né con quello arcadico di Sofronio Ladeo: egli evidentemente riteneva che il darsi alle rime amorose, per quanto spiritualizzate, non si confacesse alla sua condizione.

³⁴ Ho sviluppato più distesamente queste osservazioni in G. VAGNI, *La seconda edizione della Bellezza della volgar poesia e il dibattito sul canone lirico nei primi anni del Settecento*, in «Aevum», xciv, 2020, pp. 703-36.

favorire la caratterizzazione delle varie 'epoche' attraverso l'appiattimento su un numero ridotto di tratti comuni.

La valorizzazione del filone petrarchista nelle *Rime degli Arcadi* dette ulteriore risalto all'assimilazione di quella linea poetica – già impoverita nei trattati teorici, come si è detto, non di rado per ragioni di efficacia polemica o promozionale – con la pratica sociale della lirica arcadica. Filtrata dalle acerbe critiche anti-arcadiche di metà secolo, la celebrazione della continuità fra i secoli d'oro della lirica italiana si trasformò nell'immagine caricaturale del petrarchismo, inteso come esercizio di vacue fluttuazioni formali entro un'assoluta monotonia linguistica e tematica, quale invariante nel sistema nazionale. La forza omologante di un simile paradigma avrebbe reso via via meno visibili gli elementi a esso estranei: primi fra tutti, come ora mostrano fra gli altri gli studi di Simone Albonico e Amelia Juri sulla lirica del Cinquecento, i legami tra poesia e vissuto, gli aspetti di varietà tematica e strutturale, i riferimenti forti a modelli diversi da Petrarca e in particolare ai classici³⁵.

Nel suo riconoscersi parte della civiltà che giudicava, la tradizione primoseccentesca ci offre un punto di accesso alla cultura classicista meno compromesso di quello romantico, e in ogni caso diverso da quello che ci appartiene in quanto moderni, con la possibilità di correggere la nostra postura nei suoi confronti e tentare approcci differenti da quelli che ci verrebbero forse più naturali. Al contempo, e in forza del medesimo sentimento di partecipazione, un'età proverbialmente erudita e asettica mostra le implicazioni 'militanti' che ordinarono la selezione dei fatti critici a cui dare peso anche da parte di studiosi accusati di essere muniti di «memoria e buona schiena e pazienza» ma del tutto privi di ingegno³⁶. È istruttivo ritrovare in un'età e in ambienti di solida e vasta erudizione, per loro natura attenti e rigorosi nella valorizzazione di particolari, differenze e sfumature anche minute, alcuni dei germi dai quali sarebbe maturato un paradigma critico fondato

³⁵ Vd. almeno S. ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; ID., *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di U. MOTTA e G. VAGNI, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 73-100; A. JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Thèse de Doctorat présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 2021.

³⁶ Secondo l'attacco, celebre, di G. BARETTI, *La frusta letteraria* 1.3 (1° novembre 1763), in *Opere*, 3. *La frusta letteraria*, 1, a cura di L. PICCIONI, Bari, Laterza, 1932, pp. 68-69: «quel solenne pedante di Gianmario Crescimbeni? Che sapeva quel Crescimbeni di poesia o d'altra cosa che ricerchi altro che memoria e buona schiena e pazienza? Della pazienza, della buona schiena e della memoria il Crescimbeni ne aveva quanto ne occorre a un compilatore; ma di quella cosa, che chiamiamo ingegno, ei non ne aveva il minimo che».

sulla banalizzazione uniformante come quello del cosiddetto petrarchismo. È un paradosso che non solo ricorda l'inevitabile parzialità di ogni sguardo storico, fungendo da ovvio ma sempre utile *memento* contro l'assolutizzazione di ogni punto di vista radicato nei limiti del proprio presente, ma offre lo spunto per provare a ripensare almeno in parte, attraverso un accesso diretto ai testi partecipe e curioso, se possibile consapevolmente *naïf*, alcuni snodi critici secolari ormai passati in giudicato.

Indice dei nomi

- Accorsi, Maria Grazia 139
Achille 119, 123, 124
Acucella, Cristiana 36
Afribo, Andrea 34, 34, 95
Agatone 104, 116, 118
Agostino da Urbino 142
Agrippina Minore 116
Alamanni, Luigi 145
Albanese, Gabriella 85
Albonico, Simone 47, 150
Alcibiade 121
Alcmeone di Crotone 113, 134
Alessandro Magno 112, 132
Alessandro Severo Augusto, Marco
 Aurelio 123
Alighieri, Dante 28, 32, 37, 38, 39,
 51, 52, 65, 67, 68, 75, 80, 82,
 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93,
 94, 95, 96, 104, 116, 145
Altilio, Gabriele 145
Amoralto 66
Anacreonte 51
Andromeda 67
Angeli, Bonaventura 120
Angelica 67
Anselmi, Gian Mario 62
Antonio I di Portogallo 119, 133
Apollonio Rodio 120, 133
Aprosio, Angelico 98
Apuleio 51
Aragona, Giovanna d' 53
Arato, Franco 136, 137
Ardissino, Erminia 62, 72, 81, 82
Ardizio, Curzio 72
Aretino, Pietro 146
Arifrade 110
Ariosto, Ludovico 8, 25, 26, 27, 28,
 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
 37, 39, 40, 67, 97, 98, 99, 101,
 103, 110
Aristotele 46, 64, 71, 100, 102, 103,
 105, 106, 109, 110, 112, 113,
 114, 115, 116, 117, 118, 119,
 120, 121, 122, 123, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 130, 131,
 132, 133
Artico, Tancredi 9
Ascensio, Badio 16, 18, 19, 20, 21,
 22,
Augusto, Gaio Giulio Cesare Otta-
 viano 77
Ausonio, Decimo Magno 51
Bacco 119
Bade van Assche, Josse 16
Baffetti, Giovanni 61, 65, 89, 92
Bagliani, Isabella 72
Baldacci, Luigi 147
Baldassarri, Guido 61, 62, 66, 71,
 72, 77, 78, 82
Baldi, Bernardino 145

- Ballirani, Giovanni 143
 Banella, Laura 68, 86
 Baratter, Paola 147
 Barbuto, Gennaro 29
 Baretto, Giuseppe 150
 Bartuschat, Johannes 46
 Baruffaldi, Girolamo 142
 Basile, Bruno 64, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 80, 89, 91, 100
 Basile, Giambattista 44
 Bellini, Eraldo 100
 Belloni, Antonio 98
 Belloni, Gino 11, 12
 Bembo, Pietro 11, 12, 25, 31, 32, 35, 37, 41, 44, 46, 47, 51, 52, 53, 56, 70, 75, 76, 80, 84, 87, 89, 92, 93, 95, 96, 143, 146, 147, 150
 Berni, Francesco 122
 Bertolini, Lucia 62
 Biagini, Elisa 82
 Bianchi, Natascia 67, 68, 86
 Bizzarrini, Marco 140
 Black, Robert 56
 Blocker, Déborah A
 Boccaccio, Giovanni 28, 31, 32, 34, 35, 38, 51, 74, 75, 79, 92
 Boco, Maria Augusta 26
 Boezio, Severino 51
 Boiardo, Matteo Maria 114, 142
 Boillet, Danielle 72
 Bolzoni, Lina 100
 Bona, Renato
 Bonfigli, Luigi 66
 Bonifazi, Neuro 85
 Bonini, Enea Antonio 143
 Borromeo, Federico 135
 Bottazzoni, Pier Francesco 143
 Bouhours, Dominique 139
 Bragantini, Renzo 78
 Brand, Charles Peter 61
 Brazeau, Bryan 102
 Brugnoli, Giorgio 16
 Brunamontini, Raimondo Antonio 140
 Bruni, Raoul 100
 Bucchi, Gabriele 136
 Bulifon, Antonio 45
 Buonacciuoli, Alfonso 112
 Bussi, Giovanni Andrea 15
 Cabani, Maria Cristina 8
 Calboli Montefusco, Lucia 56
 Calcaterra, Carlo 147
 Calepino, Ambrogio (Calepio) 52
 Callimaco 51
 Caloprese, Gregorio 43, 45
 Camillo, Giulio 44, 57, 61
 Campana, Andrea 68, 144
 Campanelli, Maurizio 137, 139
 Capece, Scipione 145
 Cappello, Bernardo 31, 57, 92, 96
 Caratozzolo, Vittorio 46
 Carini, Anna Maria 61, 91, 92, 94, 95
 Carminati, Clizia 147
 Carminati, Giovambattista 137
 Caro, Annibal 146
 Carrai, Stefano 43, 48
 Caruso, Carlo 72
 Casapullo, Rosa 12, 46
 Casapullo, Rosa 46
 Casotti, Giovanni Battista 43
 Castellano, Francesca 68
 Castelvetro, Ludovico 9, 47, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 102, 103, 104, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 117,

- 118, 120, 123, 126, 128, 132, 133, 134
 Castiglione, Baldassarre 31
 Catapano, Paolina 9
 Catone, Publio Valerio 51
 Catullo, Gaio Valerio 51, 52, 53, 65, 72, 73, 74, 120, 145
 Cavalcanti, Guido 83, 95
 Cavalletti, Ercole 90, 92, 96
 Cavalletti, Orsina 94
 Celani, Enrico 67
 Centurione, Giulio 98
 Cesare, Caio Giulio 51, 87
 Ceva, Nicola 148
 Cherchi, Paolo 30
 Chiabrera, Gabriello 98
 Chines, Loredana 62
 Cicerone, Marco Tullio 47, 51, 52, 77
 Cino da Pistoia 90, 92, 95
 Classen, Carl Joachim 56
 Claudiano, Claudio 51, 72, 76
 Clitemnestra 113, 116, 121
 Collina, Bonifacio 146
 Colonna Girolama 53
 Colonna, Vittoria 37
 Columella, Lucio Giunio Moderato 51
 Comboni, Andrea 142
 Comino, Giuseppe 144
 Contarini, Silvia 78
 Conti, Giusto de' 142
 Coppini, Donatella 62
 Cornelio Celso, Aulo 51
 Corsini, Lorenzo 139
 Costanzo, Angelo di 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 147, 149
 Costo, Tomaso 131
 Cotta, Giovanni 51
 Crescimbeni, Antonio Bonaventura 149
 Crescimbeni, Gian Mario 137, 138, 139, 140, 147, 148, 149, 150
 Curry Woods, Marjorie 56
 D'Alessandro, Francesca 13, 61, 88
 D'Aviz, Luigi (duca di Beja) 119
 Da Barga, Pietro Angelo 101, 131, 134
 Da Rif, Bianca Maria 75
 Daniele, Antonio 78
 Daniel, Arnaut 93
 Daniello, Bernardino 9, 11, 12, 13, 14, 18, 22, 23, 52, 67, 88
 Danzi, Massimo 7, 87, 136
 Dati, Agostino 17, 18, 19, 20, 21, 22
 Davanzati, Chiaro 51
 Davoli, Francesco 9, 91
 De Grossi, famiglia 98
 De Maldé, Vania 72
 De Robertis, Domenico 83
 Del Nero, Alessandro 98
 Dell'Anguillara, Giovanni Andrea 67
 Della Casa, Giovanni 9, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 81, 82, 83, 84, 89, 92, 95, 96, 146
 Della Terza, Dante 61, 68
 Della Torre, Arnaldo 98
 Di Benedetto, Arnaldo 72
 Di Sacco, Paolo
 Di Santo, Federico 66
 Diodoro Siculo 71, 79
 Dionisio di Alicarnasso 12
 Dionisotti, Carlo 70
 Dolce, Ludovico 9, 26, 27, 28, 29,

- 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
67, 89, 90, 94
Donato, Elio 13, 16, 21, 22
Donato, Tiberio Claudio 14, 16, 17,
18
Donni, Andrea 144
Edipo 130, 134
Eliano, Claudio 51
Empedocle 114, 121, 127, 124, 132
Ennio, Quinto 51
Erasmus da Rotterdam 57
Erifile 113
Ermogene 44, 45, 46, 47, 53, 54,
56, 57, 58, 59
Erodoto 113, 114, 126, 132
Esiodo 51
Este, Alfonso d' 37
Euclide 110
Euripide 51, 120
Facini, Laura 47
Falereo, Demetrio 44, 48, 51
Fanti, Claudia 70
Farnese, Ranuccio 53
Favaro, Maiko 143
Fenzi, Enrico 86
Feros Ruys, Juanita 56
Ferraro, Luca 8
Ferroni, Giulio 26, 27
Fiesoli, Giovanni 145
Filelfo, Francesco 7, 8
Filice, Eugenio E. 43
Filippo II di Spagna 119
Fioravanti, Gianfranco 85
Fiorentino, Mario 141
Firmico Materno, Giulio 51
Flacco, Gaio Valerio 105, 120, 133
Flaminio, Marcantonio 145
Fonanini, Giusto 141
Formentin, Vittorio 78
Formisano, Luciano 86
Fornari, Simone 8, 29
Forni, Antonio 71
Foscolo, Ugo 138
Fracastoro, Girolamo 103, 106, 111,
128, 145
Gambacorti, Irene 68
Gamberale, Leopoldo 14, 17
Gavazzeni, Franco 72
Geerts, Walter 64
Gellio, Aulo 51
Gentili, Antonio Beluccio 143
Gentili, Scipione 120
Germanico, Giulio Cesare 51
Ghedini, Ferdinando A. 142
Gianni, Lapo 51
Gibellini, Pietro 79
Gigante, Claudio 64, 66, 82, 97,
131,
Gilson, Simon 8
Giolito, Gabriele 28, 29, 30
Giolito, Giovanni 71
Giovanni (evangelista) 51
Giovenale, Decimo Giunio 51
Giovine, Sara 9, 84
Girardi, Maria Teresa 71, 78, 79, 80
Giunta, Claudio 85
Giunta, Fabio 68
Giunti, Bernardo 82
Giustiniano, Alessandro 98
Gizzi, Chiara 36
Gobbi, Agostino 137, 138, 140,
141, 142, 143, 149
Goffredi Superbi, Fiorella 102
Goffredo di Buglione 100, 124, 129,
131, 134
Gonzaga, Luigi (Rodomonte) 28
Gonzaga, Scipione 64
Gonzaga, Vincenzo 62

- Gorni, Guglielmo 7, 136
 Gozzi, Guasparri 137
 Grafton, Anthony 55
 Granata, Gardenio 67
 Grassi, Liliana 72
 Gravina, Gian Vincenzo 147
 Graziosi, Elisabetta 139, 144, 148
 Greco, Giuseppe 142
 Grendler, Paul F. 56
 Grillo, Angelo 68, 81
 Gronda, Giovanna 43
 Grossi, Angelo 10, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 114, 120, 126, 129, 130, 131
 Guarini, Alessandro 72, 101
 Guarini, Battista 85
 Guarini, Guarino (Guarino Veronese) 16
 Guastavini, Giulio 98, 120
 Guasti, Cesare 62, 81
 Guglielmo di Tiro 120
 Guidiccioni, Giovanni 140, 141
 Guidotti, Paola 30
 Güntert, Georges 46
 Hempfer, Klaus 25
 Heyworth, Melanie 56
 Illicino, Bernardo 142
 Imperiale, Giovanni Giacomo 98
 Incandela, Marika 9, 69, 84, 92
 Irace, Erminia 98
 Isocrate 56, 57
 Isolani, Alamanno 140
 Isoldi, Gioseffo 142
 Italico, Silio 51, 103, 111, 128
 Javitch, Daniel 25, 29, 36, 67
 Jossa, Stefano 65, 98
 Jouffroy, Jean 16
 Juri, Amelia 9, 47, 75, 84, 146, 150
 Kallendorf, Craig 56
 Kirkham, Victoria 87
 Landino, Cristoforo 16, 17, 67, 68, 80
 Latrone, Porzio 51
 Lattanzio, Firmiano 76
 Lauso 66
 Lavezzola, Alberto 41
 Leandro 74
 Lemene, Francesco de 148
 Leporatti, Roberto 7, 87
 Licino, Giovanni Battista 90
 Livio, Tito 51
 Lo Rito, Claudia 26
 Loda, Raffaella 79
 Lombardi Malvezzi, Prospero 142
 Lomonaco, Fabrizio 43
 Longhi, Silvia 136
 Longino 44
 Medici, Lorenzo de (il Magnifico) 142
 Luca (evangelista) 51
 Lucano, Marco Anneo 51, 103, 111, 128
 Lucrezio, Tito Caro 51, 52
 Luparia, Paolo 76
 Luzzatto, Sergio 98
 Macera, Ilaria 68
 Mack, Peter 56
 Macrobio, Ambrogio Teodosio 51
 Maffei, Scipione 147, 148
 Maggi, Carlo Maria 148
 Magini, Giovan Francesco 141
 Magliabechi, Antonio 141
 Maiano, Dante da 51
 Malato, Enrico 97
 Mamarelli, Domenico 90
 Mancinelli, Antonio 17

- Manfredi, Eustachio 138, 140, 141, 143, 144, 149
 Manlio, Torquato 53
 Manuzio, Aldo 46
 Manzoni, Alessandro 136, 137, 147
 Marini, Paolo 26, 30
 Mariucci, Francesco 97
 Marta, Orazio 45
 Martello, Pier Jacopo 142, 147
 Martignone, Vercingetorige 73
 Marziale, Marco Valerio 51
 Mascardi, Agotino 100
 Mazzali, Ettore 103gr
 Mazzatinti, Giuseppe 97, 98, 107
 Mazzini, Vincenzo 138
 Mazzoni, Francesco 68,
 Mazzoni, Guido 98
 Mazzoni, Jacopo 104, 131
 Mazzucchelli, Giammaria 146
 McLellan, Dugald 56
 Medea 116
 Medici, Ippolito de' 122
 Meleagro 130
 Melli, Grazia 79
 Mellini, Domenico 117
 Mengaldo, Pier Vincenzo 95
 Metlica, Alessandro 72
 Mezenzio 66
 Migliorini, Bruno 25
 Molin, Girolamo 31
 Molza, Franco Maria 31, 37, 143
 Mondin, Luca 14
 Monfasani, John 46, 59
 Montagnani, Cristina 142
 Montemagno, Buonaccorso da 140, 141, 142
 Montuori, Francesco 86
 Morace, Rosanna 79
 Moretti, Walter 62
 Morgana, Silvia 12, 46,
 Mosino, Frando 29
 Motta, Uberto 150
 Muratori, Ludovico Antonio 137, 138, 139, 140, 147, 148
 Murphy, James J. 56
 Napoli, Maria Consiglia 43
 Natali, Giulia 61
 Navagero, Andrea 145
 Nerone, Claudio Cesare Druso Germanico 116
 Nevio, Gneo 51
 Nicolucci, Giovanni Battista (Pigna) 9, 34, 36, 85, 86, 87, 88, 89, 96
 Nigro, Salvatore Silvano 136, 137
 Nonnenmacher, Kai 25
 North Fowler, Harold 57
 Omero 19, 31, 38, 51, 65, 106, 110, 114, 115, 124, 127, 128, 134
 Orazio Flacco, Quinto 13, 18, 19, 23, 51, 52, 70, 71
 Oreste 113, 121, 130
 Orfeo 120
 Orsi, Giovan Gioseffo Felice 139, 140, 141
 Orsina, Claudia 55, 60
 Orvieto, Paolo 97
 Ovidio Nasone, Publio 12, 22, 51, 52, 67, 71
 Paccagnini, Ermanno 136
 Pacuvio, Marco 51
 Paduano, Guido 105
 Paleario, Aonio 145
 Pantani, Italo 142
 Paolo di Tarsia 51
 Pastina Daniela 30
 Paternoster, Annick 64
 Patrizi, Francesco 100
 Pavoni, Giuseppe 99

- Pedullà, Gabriele 98
 Pellegrini, Paolo 17
 Pellegrino, Camillo 103
 Pepe, Luigi 62
 Perseo 67
 Persio, Aulo Flacco 51
 Peterson, Thomas 64
 Petrarca, Francesco 8, 11, 12, 13, 22, 23, 28, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 44, 51, 52, 61, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 92, 94, 95, 96, 99, 135, 136, 141, 144, 145, 150
 Petrocchi, Giorgio 79
 Petronio, Arbitro 51
 Petteruti Pellegrino, Pietro 43, 44, 47, 52, 137, 138, 139, 148
 Piccioni, Luigi 150
 Piccolomini, Alessandro 105, 113, 114, 120, 126, 128, 130, 131
 Pich, Federica 8
 Pignatti, Franco 36, 64
 Pignoni, Zanobi, 98, 99
 Pindaro 50, 51, 119
 Piotti, Mario 12, 46
 Pistolesi, Elena 90
 Plaisance, Michel 101
 Platone 51, 57, 71, 99, 100, 109
 Plauto, Tito Maccio 51, 120
 Plinio il Giovane 51
 Plinio il Vecchio 51, 106, 127
 Plutarco 56, 57
 Poliziano, Angelo 145
 Poma, Luigi 64, 72
 Pontano, Giovanni 51
 Prada, Massimo 12, 46
 Prandi, Stefano 43, 65
 Procaccioli, Paolo 26, 30
 Properzio, Sesto 51, 53
 Protagora 110
 Proto, Errico 79
 Prudenzio, Aurelio Clemente 51
 pseudo-Lattanzio 76, 77
 Pulci, Luigi 114
 Quadrio, Francesco Saverio 99, 148
 Quaglioni, Diego 85
 Quattromani, Sertorio 9, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 59, 60
 Quintiliano, Marco Fabio 51
 Quondam, Amedeo 43, 44, 45, 72, 81
 Rabboni, Renzo 146
 Rabil, Albert Jr. 55
 Raggio, Carlo Emilio 136
 Raimondi, Ezio 11, 12, 61, 89
 Raineri, Antonio Francesco 142, 143, 144, 149
 Rak, Michele 43, 44
 Rambaldi, Pier Liberale 98
 Residori, Matteo 72, 106, 135,
 Resta, Gianvito 75
 Rinaldo 124, 127
 Rivoletti, Christian 25
 Rognoni, Francesco 78
 Romani, Werther 103
 Romero Allué, Milena 78
 Roncaccia, Alberto 103
 Rossi, Giovan Girolamo de' 142, 143
 Rossi, Massimiliano 102
 Rossi, Tommaso 144
 Rucellai, Cosimo 145
 Ruffinoni, Giovanni Perlanza (Cal-furnio) 51
 Ruggiero 67, 127
 Ruscelli, Girolamo 9, 26, 33, 36, 37, 38, 39, 84, 138

- Russo, Emilio 61, 65, 68, 69, 71, 79, 80, 90, 91, 92, 102, 104, 139, 147
- Saccenti, Mario 76, 144
- Salimbeni, Serenella 145
- Sallustio, Gaio Crispo 51
- Salviati, Lionardo (Infarinato) 101, 103, 105, 111, 113, 114, 117, 121, 122, 131, 132
- Salvini, Anton Maria 138
- Sannazaro, Jacopo 31, 145
- Santagata, Marco 85
- Sberlati, Francesco 25, 27, 29, 34, 97
- Scafoglio, Giampiero 14
- Scalabrino, Luca 84
- Scarpati, Claudio 61, 71, 104
- Scavuzzo Carmelo 37
- Scipione, Publio Cornelio (Africano Maior) 87
- Scopa, Giuseppe 79
- Scotti, Laura 67
- Seghezzi, Anton-Federico 137, 146, 147
- Segre, Cesare 26
- Seiano, Lucio Elio 51
- Seneca, Lucio Anneo 51, 120, 133
- Seneca, Lucio Anneo il Vecchio 51
- Senofonte 51
- Serassi, Pier Antonio 147
- Servio, Mario Onorato 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22
- Sessa, Melchiorre 34
- Severino, Marco Aurelio 9, 43, 44, 45, 47, 48, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60
- Sigismondo di Lussemburgo (re d'Ungheria) 117, 132
- Silibene, Nicolò 142
- Silio Italico 51
- Sipione, Marialuigia 79
- Socrate 132
- Sofocle 99
- Soldani, Arnaldo 47
- Solerti, Angelo 61, 64, 67, 72, 82, 85, 97
- Solimano I il Magnifico 66
- Soprani, Raffaele 98
- Soranzo, Marcantonio 55, 60
- Sozzi, Bartolo Tomaso 61
- Spaggiari, Walter 72
- Spano, Filippo (Filippo Buondelmonti degli Scolari) 117, 132
- Spino, Pietro 76
- Spotorno, Giovanni Battista 98
- Squarzafico, Gerolamo 7
- Squicciarini, Elisa 67, 68
- Staccoli, Agostino 141, 142
- Stazio, Publio Papinio 51, 77, 79
- Stella, Angelo 25
- Stierle, Karlheinz 10
- Strabone 51, 112, 128
- Strozzi, Giovanni Battista (il Giovane) 98, 101, 102, 109
- Suarez, Domenico 141
- Svetonio Tranquillo, Gaio 51, 77
- Syska Lamparska, Rena A. 43
- Tacito, Publio Cornelio 51
- Tanari, Giovanni Niccolò 141
- Tansillo, Luigi 142, 143
- Tanturli, Giuliano 43
- Tarsia, Galeazzo di 137
- Tasso, Bernardo 92, 96, 122, 146
- Tasso, Torquato 9, 43, 48, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,

- 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 110, 111,
112, 113, 114, 115, 118, 120,
122, 123, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 133,
134, 145
Tassoni, Alessandro 8, 102
Tatti, Silvia 148
Tebaldeo, Antonio 142
Telefo 130
Tellini, Giulia 68
Telve, Stefano 26, 30
Teocrito 51
Terenzio Afro, Publio 51, 120
Tibullo, Albio 51
Tieste 130
Tissoni, Roberto 72
Tomasì, Franco 62, 68, 72, 78, 79,
86
Torti, Cesare 142
Toscanella, Orazio 41
Trabucco, Oreste 43
Trebisonda, Giorgio da 46, 59
Trissino, Giovanni Giorgio 46, 68,
85, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
131, 146
Trovato, Paolo 27, 29, 36
Tucca, Plozio 12, 13, 14, 16, 18, 19
Vacalebre, Natale 68, 86
Vagni, Giacomo 10, 139, 143, 149,
150
Valeriano, Pierio 17, 18, 19
Valgrisi, Vincenzo 36
Vallone, Aldo 67
Valvasone di Maniago, Giacomo 57
Varese, Claudio 65, 78
Vario Rufo, Lucio 12, 13, 14, 16,
18, 19
Vazzoler, Franco 99
Velleio Patercolo, Gaio 51
Vellutello, Alessandro 7, 8, 61, 65,
67, 80
Venier, Domenico 31
Venturi, Gianni 65
Vico, Giovanni Battista 68
Vida, Marco Gerolamo 145
Villa, Claudia 85
Villani, Giovanni 51, 128
Viola, Corrado 139, 148
Virgilio Marone, Publio 12, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23,
31, 32, 51, 52, 63, 64, 65, 66,
71, 75, 79, 105, 106, 120, 127,
128, 133
Vitale, Maurizio 70
Volpi, Giovannantonio 145
Ward, John O. 56
Weinberg, Bernard 97, 101
White, Paul 16, 20
Williamson, Edward 94
Zaja, Paolo 62, 79
Zanato, Tiziano 142
Zane, Bernardo 31
Zeno, Apostolo 140, 141, 142, 143,
144, 146, 147
Zucchi, Enrico 97, 99, 138, 149
Zucco, Rodolfo 78



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli,
Christian Genetelli, Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

.12.

1. *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'Allegria di Giuseppe Ungaretti*. Atti del convegno (Friburgo, 20-21 marzo 2014), a cura di Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2015
2. *Marino 2014*. Atti della giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014), a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, I Libri di Emil, Bologna, 2016
3. *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, I Libri di Emil, Bologna, 2017
4. Maria Chiara Tarsi, *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I Libri di Emil, Bologna, 2018
5. *Eroine tragiche nel Rinascimento*. Atti del convegno (Friburgo, 29-30 novembre 2017), a cura di Sandra Clerc e Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2019
6. Giovan Battista Marino, *Laglime*, a cura di Alessandro Regosa, I Libri di Emil, Città di Castello, 2020
7. *Giuseppe Parini. Nuove prospettive dopo il centenario*. Atti del Convegno internazionale di studi (Friburgo, 17-18 ottobre 2018), a cura di Uberto Motta, Stefania Baragetti, Maria Chiara Tarsi, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.
8. Maiko Favaro, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.

9. *Sintassi e rinnovamento della poesia tra Ottocento e Novecento*. Atti del convegno (29 novembre 2019), a cura di Sara Pacaccio, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.
10. Gabriello Chiabrera, *Ruggiero*, Edizione critica e commento a cura di Alessandro Corrieri, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.
11. Sandra Clerc, «*Di principio sì reo, qual peggior fine io doveva sperar?*» *Le tragedie italiane di metà Cinquecento (1545-1565)*, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.

Finito di stampare
nel mese di Dicembre 2022
da GESP – Città di Castello (Perugia)

