

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XXXV · N. 3
SETTEMBRE/DICEMBRE 2006

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMVII

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da
DAVIDE DE CAMILLI, BRUNO PORCELLI

*

Comitato di consulenza:

LUCIA BATTAGLIA RICCI, LINA BOLZONI, MARIA CRISTINA CABANI,
ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO, GUGLIELMO GORNI,
FRANÇOIS LIVI, EMILIO PASQUINI, MICHELANGELO PICONE,
GIANVITO RESTA, ALFREDO STUSSI

*

Redazione:

MARCO BARDINI, ALESSIO BOLOGNA, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO

*

Inviare i dattiloscritti e i volumi per recensione, omaggio o cambio a
«Italianistica», presso Dipartimento di Studi Italianistici, Facoltà di Lingue,
Via dei Mille 15, I 56126 Pisa, tel. e fax **39 050 553088

FORME DELLA NARRAZIONE NEL TASSO EPICO*

ARNALDO SOLDANI

1.

SE c'è stata una costante nella critica tassiana, fin dalle prime controversie sulla *Gerusalemme*, a metà degli anni '80 del Cinquecento, e poi giù giù fino ai nostri giorni, questa è da vedersi nel confronto col *Furioso*, che Tasso ha sempre caparbiamente rifuggito – nella più classica manifestazione dell'*anxiety of influence* – e che però lui stesso finiva per avvalorare ogniqualvolta dovesse giustificare i propri spostamenti dalla tradizione cavalleresca italiana, che in Ariosto aveva naturalmente trovato il proprio punto di cristallizzazione, il modello assoluto: basterebbero a confermarlo le ricerche di Daniel Javitch sulla costituzione di quel poema come 'classico' nel corso di tutto il secolo.¹ In realtà il paragone era proprio inevitabile: è vero infatti che già agli occhi dei contemporanei i due poemi, nel progetto e nell'impianto complessivo, sembravano rispondere a due diverse concezioni, se non appartenere a due diversi generi letterari: avrò occasione di riparlarne; ma è anche vero che oggi come allora non si può fare a meno di notare come la quantità di elementi di convergenza sia tale da configurare una trafilata, una continuità di tradizione: pensiamo solo all'ottava e alla sua retorica come strumento primario della *mise en texte*, cui Tasso resta fedele in polemica col tentativo di riforma di Trissino, oppure agli innumerevoli episodi di ariostismo tematico e stilistico presenti nella *Liberata*, su cui oggi si può leggere l'intelligente analisi di Maria Cristina Cabani.² Del resto lo stesso Tasso, pur così ostinato a negare «ch'io studiosamente sia entrato in gaggio con l'Ariosto» (*Apologia*, p. 484), nel momento in cui denuncia le inadempienze del predecessore rispetto al modello ideale di poema, di fatto presuppone (anche esplicitamente) che il *Furioso* e la *Liberata*, per quanto diversissimi, fossero comunque due manifestazioni di una medesima via moderna all'epica. A più di quattro secoli dal dibattito teorico sulla *Poetica* di Aristotele e dalle controversie sulla *Gerusalemme*, dopo che la storiografia ha chiarito distintamente posizioni e ragioni degli uni e degli altri e ha cominciato a indagare a fondo sulla tradizione tra i due capolavori, gli studi stanno quindi tornando al nodo Ariosto-Tasso con uno spirito nuovo,

* Questo articolo riprende una lezione che ho tenuto ai dottorandi della Conférence Universitaire de la Suisse occidentale (Ascona-Monte Verità, 29 novembre-2 dicembre 2005) e, soprattutto nella prima parte, risente dell'originaria destinazione didattica. Cito le opere teoriche tassiane con queste sigle e da queste edizioni: *DAP* = *Discorsi dell'arte poetica* e *DPE* = *Discorsi del poema eroico*, entrambi in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964; *Lezione* = *Lezione supra il sonetto «Questa vita mortal» di Monsignor Della Casa*, in *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1875: vol. II, pp. 115-134; *LP* = *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Fondazione Bembo/Guanda Editore, 1995; *Apologia* = *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-485; *Giudicio* = *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000. Per la *Gerusalemme liberata* utilizzo il testo procurato da L. Caretti [1957], nella ristampa Mondadori del 1983.

¹ Cfr. D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* [1991], trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 1999, e più di recente F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001. Ricostruisce specificamente la polemica tra Tasso e la Crusca il contributo di P. DI SACCO, *Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso*, «Rivista di letteratura italiana», XV, 1-3, 1997, pp. 83-128.

² Cfr. M. C. CABANI, *L'ariostismo «mediato» della «Gerusalemme liberata»*, «Stilistica e metrica italiana», III, 2003, pp. 19-90.

proiettando la vicenda dell'epica rinascimentale italiana sullo sfondo del processo di lungo periodo che, agli albori della modernità, ha visto la cultura europea cercare in varie direzioni una forma stabile per il proprio bisogno di narrare. E se il romanzo in prosa sarà l'esito storico di tale ricerca, *Furioso* e *Liberata* sembrano per molti aspetti dividerne i problemi di impostazione e le soluzioni tecniche.¹ Di questo appunto vorrei discutere qui, concentrandomi su alcune caratteristiche narratologiche del poema tassiano e ragionando – sulla scia della tradizione critica di cui sopra – per via differenziale rispetto ad Ariosto.

Restando per un attimo sulla soglia della *Gerusalemme*, mi permetto di richiamare a grandi linee il quadro generale, e mi scuso in anticipo se gli specialisti vi troveranno qualche ovvietà. La prima delle quali è che Boiardo e Ariosto non hanno lasciato una riflessione teorica esplicita. La costruzione dei loro romanzi risponde a logiche narrative e stilistiche raffinatissime, certamente; e presuppone un controllo intellettuale estremamente rigoroso dei propri procedimenti, nonché – almeno per il primo – un'assimilazione cosciente della tradizione, dai cicli francesi ai cantari, su cui rifondare il genere.² Però, appunto, tutto questo lavoro 'critico' risulta come fuso nel corpo vivo della narrazione, con cui forma una lega perfettamente amalgamata, senza scorie che non siano alcune sparse considerazioni metanarrative. La ragione è nota. Sia l'uno che l'altro ferrarese operano per intero al di qua della grande stagione delle poetiche cinquecentesche, quanto a dire dell'aristotelismo che in forme più o meno ortodosse ha fortemente condizionato la storia successiva del genere. Ariosto scrive proprio appena al di qua, ma quei pochi anni sono stati sufficienti per mettere la composizione del *Furioso* al riparo dalle interferenze. Mentre, per la ragione inversa, Tasso è investito in pieno dalla furia teorica sprigionata dalla riscoperta della *Poetica*, che diventa anzi il carburante intellettuale che gli consente di avviare e poi di mantenere in moto la macchina complessa del suo poema, ma anche – sospetto – costituisce l'impedimento principale che non gli ha più permesso di fermarla, dando luogo alla perenne instabilità testuale della *Gerusalemme*. Perché – anche questa è cosa notissima – l'impegno trattatistico dell'autore non solo precede e segue il progetto della *Gerusalemme*, con i *Discorsi dell'arte poetica* e la loro tarda riscrittura, ma anche – com'è ancora più significativo – lo accompagna senza interruzioni, di solito in forma apologetica contro i detrattori e spesso con esiti di straordinaria lucidità argomentativa, scandendo in tal modo le tappe di quella lunga vicenda: le *Lettere poetiche* contrappuntano la 'revisione romana' del 1575-1576, l'*Apologia* e altri opuscoli difendono la *Liberata* dagli attacchi della Crusca negli anni '80, il *Giudicio sovra la Gerusalemme da lui medesimo riformata* rivendica la piena legittimità della *Conquistata*.³ È stato osservato che, tranne che per

¹ Tra gli studi si vedano, p. es., K. W. HEMPFER, *L'autoriflessività narrativa e il «Furioso»* [1982], trad. it. in IDEM, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998, pp. 83-118; R. BRUSCAGLI, «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella cultura occidentale*, a cura di M. Fantuzzi et alii, AICC-Delegazione Pontedera, Pisa, Edizioni ETS, 1988, pp. 53-69; e S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002 (a cui rinvio anche per l'esauriente rassegna bibliografica).

² Sulla compaginazione narrativa dell'*Innamoramento* e del *Furioso* cfr. naturalmente i due fondamentali volumi di M. PRALORAN: «Maraviglioso artificio». *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, e *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1999.

³ Una riflessione sulla libertà di composizione concessa ad Ariosto dal suo collocarsi prima della stagione delle poetiche (con un occhio rivolto anche alle dinamiche della ricezione del *Furioso* nei secoli successivi), è offerta da G. MAZZACURATI, *Varietà e digressione: il laboratorio ariostesco nella trasmissione dei «generi»*, in *Scritture di scrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura dello stesso e di M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 225-245.

pochi punti, questa riflessione, pur così sfrangiata e dilatata negli anni, nella sostanza rimane sempre fedele ad alcuni principi enucleati con chiarezza già in gioventù. Da cui la singolare situazione di una fissità teorica cui corrisponde una continua mobilità nella prassi, voglio dire nella stesura effettiva del poema: quasi che la prassi fosse una specie di processo di avvicinamento al limite ai criteri assoluti, imm modificabili, determinati una volta per tutte dalle poetiche (dalla sua, chiaramente, e in ultima analisi da quella di Aristotele).¹ In altre parole, lo sperimentalismo tecnico di Tasso va colto – neanche tanto paradossalmente – dentro un quadro di adesione progressiva, e mai definitiva, a un modello ideale, storicamente dominante ma anche personalmente reinterpretato, quindi nell’ottica di un classicismo sostanziale (e in questo senso non è dissimile da quello di un altro acerrimo correttore di se stesso, il Petrarca dei *Fragmenta*). E, del resto, anche nel settore gemello delle scelte linguistiche il ‘modernismo’ tassiano, tanto celebrato dai suoi difensori contro il passatismo artificioso della Crusca (pensiamo al Beni), va pure inteso essenzialmente come una forma di classicismo, che – in coerenza con la generale impostazione virgiliana – preferisce il latino all’ortodossia trecentista e ribobolaia.

Siamo finalmente arrivati al nodo cruciale dell’intera faccenda. Per quel che interessa il nostro discorso, i punti qualificanti della *Poetica* di Aristotele sono due, e su di essi infatti insiste ossessivamente – e *pour cause* – tutta la trattistica cinquecentesca. Il primo è che la materia deve essere *verisimile*, cioè, forzando un po’ Aristotele (1451a 37-51b5), di argomento storico, perché – con le parole di Tasso – «dovendo l’epico cercare in ogni parte il verisimile [...], non è verisimile ch’una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata a la memoria de’ posterì con l’aiuto d’alcuna istoria» (*DAP*, p. 4, esemplato su *Poet.*, 1451b 17-19). Il secondo principio cardine è che «il racconto, poiché è mimesi d’azione, lo sia di un’unica azione e completa» (*Poet.*, 1451a 30-32).² Tasso, nei primi *Discorsi*, spiega che la favola è *intera*, completa, da un lato quando «in se stessa ogni cosa contiene ch’alla sua intelligenza sia necessaria» (p. 19), insomma risulta autosufficiente alla propria comprensione, dall’altro quando risponde a un criterio di coerenza interna degli avvenimenti raccontati (p. 22); e si sofferma poi diffusamente sul problema, assai più scottante, dell’unità della storia, contro coloro che «hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più convenirsi» (pp. 22 sgg.).

Nessuno ai tempi era così ingenuo da non capire che l’adesione a questi canoni significava liquidare definitivamente il modello narrativo del romanzo cavalleresco, che nel «meraviglioso» e nell’intreccio polifonico trovava i propri fondamenti strutturali. O meglio: in una prima fase, tra gli anni ’40 e ’50 ci fu chi tentò di salvare la ‘classicità’ del *Furioso* mostrandone la vicinanza (ma di necessità più stilistica che d’impianto)

¹ È questo il presupposto, neanche tanto nascosto, che nel *Giudicio* porta Tasso a raffrontare le due *Gerusalemme* sulla base dei principi della poetica aristotelica: rispetto ai quali, appunto, la *Conquistata* gli appare una più compiuta realizzazione (cfr., p. es., pp. 11 sgg.).

² Cito la *Poetica* dall’ed. a cura di C. Gallavotti, Milano, Fondazione Valla/Mondadori, 1987⁵ (i numeri rimangono, come da consuetudine, alle pagine dell’ed. di I. Bekker, Berolini, Academia Regia Borussica, 1831). Ho naturalmente tenuto d’occhio le due edizioni, con traduzione e commento, di L. CASTELVETRO, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, [Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570, quindi Basilea, Pietro de Sadabonis, 1576], ora a cura di W. Romani, 2 voll., Bari, Laterza, 1978, e di A. PICCOLOMINI, *Annotationi nel Libro della Poetica d’Aristotele, con la traduzione del medesimo Libro in lingua Volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco e compagni, 1575. Entrambe erano note a Tasso fin dal momento della loro pubblicazione, tanto che Piccolomini poté essere utilizzato già durante la revisione romana del 1575-1576 (venendo preferito a Castelvetro perché dotato di «maggior maturità di giudizio e forse maggior dottrina in minor erudizione»: cfr. *LP*, p. 268, lettera del 15 ottobre 1575).

all'*Eneide* o, in alternativa, alle *Metamorfosi* ovidiane. Salvo dover presto riparare da questa difesa «classicistica» a una «progressista», come l'ha definita Javitch, sostenendo – per la prima volta con Giraldi Cinzio – che il romanzo costituisce a tutti gli effetti un genere nuovo, moderno, «è spezie di poesia diversa dalla epopeia e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obbligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeia» (*DAP*, p. 25). Tasso, dal canto suo, rifiuta decisamente questa distinzione di genere, e lo fa – da buon aristotelico – con argomenti di tipo strutturale difficilmente controvertibili, perché vanno al cuore degli universali narrativi: vere «machine della ragione» capaci di «espugnare» la fortezza nemica (p. 26).¹ Ma non è questo il punto. Il punto è che anche i neoaristotelici, una volta stabiliti i principi, si trovavano in difficoltà non minori, perché poi il *Furioso* era lì con tutta la sua grandezza, la sua forza narrativa, il suo meraviglioso marchingegno, amato dai lettori, stampato più e più volte, sottoposto a sempre nuove cure editoriali: e oggettivamente non c'erano «machine della ragione» in grado di scalfirlo.² Mentre l'unico parto dell'aristotelismo era stata l'illeggibile *Italia liberata dai Goti* di Giangiorgio Trissino, che tanto aveva fatto da allontanare da quel modello anche classicisti convinti come il Tasso padre. Ecco: un grande merito del Tasso teorico è di non aver sottovalutato questo aspetto della questione. Impossibile non citare in proposito il magnifico passo dei primi *Discorsi* (che tendo qui a privilegiare sugli ultimi perché offrono una prospettiva più limpida, non ancora intorbidita dalle scorie delle polemiche o dagli intenti apologetici):

i difensori della unità [si fanno] scudo della autorità d'Aristotele, della maestà de gli antichi greci e latini poeti, né mancano loro quelle armi che dalla ragione sono somministrate; ma hanno per avversarii l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti, e, si come pare, l'esperienza ancora, infallibile paragone della verità: veggendosi che l'Ariosto, che, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovinisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propone d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristrinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezzato quasi da nissuno, muto nel teatro del mondo e morto alla luce de gli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane.

(pp. 22-23)

Una pietra tombale sul povero Trissino. Ma, appunto, anche una sana dimostrazione di senso della realtà da parte di Tasso. Che allora procede a una difficile sintesi delle diverse istanze, con le celebri formule del «meraviglioso verisimile» e della «varietà nell'unità». La prima (peraltro in accordo con la lettera della *Poetica*) sostiene che il meraviglioso può allignare entro un impianto storico, purché si informi a un principio di verisimiglianza cristiana (miracoli, stregonerie, ecc.);³ più tardi – all'altezza di

¹ Probabilmente su questo punto fu determinante per Tasso il magistero di Sperone Speroni, depositato nelle lezioni da lui tenute all'Accademia degli Infiammati di Padova: cfr. S. SPERONI, *Sopra l'Ariosto e De' Romanzi*, in *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' manoscritti originali*, a cura di N. Dalla Laste e M. Forcellini, Venezia, Occhi, 1740, ora in ed. anast. a cura di M. Pozzi, Manziana (Rm), Vecchiarelli, 1991 (nel vol. v, pp. 519-522). La medesima prospettiva fu poi sostenuta da A. MINTURNO nella sua *Arte poetica* del 1563 e da F. SASSETTI nel suo *Discorso contro l'Ariosto* del 1575-1576 (ma rimasto inedito), su cui cfr. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 74-76 e 171-173. Ivi, al cap. 2, un'ampia ricostruzione delle diverse posizioni tese a 'legittimare' il modello narrativo del *Furioso* nel nuovo quadro dell'aristotelismo cinquecentesco, su cui cfr. anche JOSSA, *La fondazione di un genere*, cit.

² Per tutto cfr. ancora JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., cap. 1.

³ Ciò comporta a sua volta che nel momento della scelta della *fabula*, ossia dell'episodio storico da raccontare epicamente, la preferenza cada su una materia in cui i miracoli siano storicamente attestati, rendendo così veri-

Giudicio e Conquistata – lo si ammetterà in virtù della sua possibile lettura allegorica, anch'essa capace di trasmettere verità (anzi un «eccesso di verità»). Mentre l'idea della «varietà nell'unità», ossia che la «varietà in una sola azione si trovi» (p. 36), ottiene di ricondurre rigorosamente le digressioni, le peripezie, gli episodi divaganti (che devono esserci), al fine cui tende la storia principale, asservendoli al suo pieno decorso.¹ Viene la tentazione di riportare per esteso un altro luogo celeberrimo dei *Discorsi*, quello che descrive il poema eroico come «un picciolo mondo»:

giudico che da eccellente poeta [...] un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.

(p. 36)

Lasciamo pur stare che il brano sembra una panoramica a volo d'uccello sulla *fabula* della *Liberata*, quasi passata su uno schermo a velocità massima: cosa tanto più singolare se si pensa che a questa altezza il poema non è ancora scritto; meno stupefacente, tuttavia, se consideriamo che vi si allinea una serie di *topoi* epico-cavallereschi molto diffusi, che la dice lunga sulla persistenza e massima fruibilità di questa *koinè* tematica bel oltre il trapasso dal romanzo cavalleresco al poema eroico. Quello che conta davvero, piuttosto, è che stringere il molteplice «in una sola azione» comporta una riduzione quantitativa delle digressioni stesse: «la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione» (p. 35). E a sua volta questo ha delle implicazioni nell'intreccio, perché meno storie da raccontare, meno fili narrativi da mantenere attivi, comportano un racconto più lineare, sostanzialmente la dismissione della polifonia.

Anche qui, è pur vero che il tentativo di conciliare, in varie combinazioni, la storia con l'invenzione e l'unità con la varietà, fu una costante nel dibattito critico e nelle sperimentazioni narrative di metà Cinquecento, tanto da produrre per un certo periodo perfino l'idea di un genere 'eroico' differenziato e dall'epica e dal romanzo. Lo stesso valga, del resto, per altre componenti di cui ci occuperemo più avanti: la finalizzazione provvidenziale, la polarizzazione ideologica di stampo cristiano, l'*evidentia* descrittiva, la rifunzionalizzazione del romanzesco come polarità negativa dentro il discorso epico. Tutti elementi che, confluenndo in larga misura nei poemi del tempo, anticipano in modo evidente la *Gerusalemme*, e la cui individuazione ha finalmente colmato il vuoto, potremmo dire la tabula rasa, che la storia, con le sue semplificazioni, ha steso tra Ariosto e Tasso.² La cui tangenza rispetto a questa tradizione non mi sembra tuttavia inficiare né l'originalità della sua proposta né – quel che più importa – il fatto che

simili quelli del poema. Come accade appunto per la storia della Prima Crociata: cfr. *LP*, pp. 347-348: «essendo l'istoria di questa guerra molto piena di miracoli, non conveniva che men mirabile fosse il poema».

¹ Anche qui non ci si scosta, peraltro, dall'ortodossia aristotelica: cfr. *Poet.*, 1452a 22-24: «Peripezia è il mutamento che si produce nel senso contrario alle vicende in corso [...]; e insisto a dire che ciò deve accadere secondo il verosimile o il necessario». Per le soluzioni tassiane ai problemi dell'unità e del meraviglioso cfr. i classici studi di G. BALDASSARRI, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica» di Torquato Tasso*, «Studi tassiani», xxvi, 1977, pp. 5-38, e «Inferno» e «Cielo». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977.

² Per tutti questi aspetti cfr. ora le buone sintesi offerte da JOSSA, *La fondazione di un genere*, cit., e da Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 2000.

nel corpo della *Liberata* quelle categorie formali e tematiche vengano come fissate in profondità, nel nucleo generativo del racconto, quindi messe al servizio di un modello radicalmente nuovo di rappresentazione del reale: che è quanto si proverà a illustrare qui di séguito.

2.

Queste indicazioni di principio, in effetti, furono tutte seguite nella *Gerusalemme*, con scrupolo crescente dalla *Liberata* alla *Conquistata*. Il fatto, anzi, è talmente evidente da avere in certo modo inibito gli studi scientifici nel settore, quasi che la teorizzazione di Tasso esaurisse per sé l'analisi narratologica del suo poema, o come se, una volta appurata l'adesione allo standard aristotelico, si fosse considerata chiusa la questione. Non è un caso allora che la critica formale abbia piuttosto puntato l'attenzione sui problemi della spazialità (lontananza-vicinanza rispetto a Gerusalemme, opposizione tra i due campi, ecc.), che però propriamente hanno a che fare non con le strutture diegetiche ma con la costruzione diciamo simbolica del senso. Mentre se proviamo a ragionare sui modi del racconto tassiano, ci accorgiamo che pur dentro un quadro, specie temporale, più classico, esso dimostra una complessità di implicazioni, uno spettro di problematiche, una novità di soluzioni che nascono proprio da un lavoro sperimentale sui fondamenti del discorso narrativo.

Consideriamo per prima la questione della storicità della *fabula*. Che – tanto per cominciare – non è quella lontana e confusa nel mito di Omero e Virgilio, ma quella verificabile, documentata dalle cronache, della Prima Crociata.¹ E se questo per certi aspetti appare un tributo pagato alla sensibilità controriformistica, tuttavia costituisce anche lo strumento primo per potenziare il 'realismo', l'oggettività del racconto, ossia consente di proiettare le vicende individuali (e *fictae*) dei personaggi su uno sfondo dato e non modificabile, incontrovertibile, e per di più dotato di un suo senso ideologico preciso, interpretabile senza equivoci, visto che in questo caso la lettura allegorica giace sotto un velo storico sottilissimo e perfettamente trasparente: la vittoria dei crociati sugli infedeli significa senza residui la vittoria del bene cristiano sul male pagano.² Invece

¹ I presupposti teorici di questa scelta si leggono già in *DAP*, pp. 9-10. Un invito a ricorrere più generosamente alla documentazione storica disponibile ai tempi di Tasso è stato rivolto di recente agli studiosi da P. FLORIANI, *Per una «Gerusalemme» commentata. Esercizio su cinque (sei...) ottave del poema tassiano*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VI, 1-2, 2003, pp. 169-206: in particolare alle pp. 197-206, con ricadute sia sull'esegesi puntuale di certi passi, sia sull'interpretazione generale di un episodio o della vicenda di un personaggio.

² Notoriamente il tema della storicità degli avvenimenti trattati si intreccia con quello della loro veridicità: argomento assai problematico perché un poema epico, a norma di Aristotele e per ovvi motivi, non può che essere *anche* un racconto d'invenzione, sia per l'aspetto del meraviglioso, cui si accennava sopra, sia per le vicende individuali dei personaggi (e *in primis* per le loro storie d'amore). Su questo punto la riflessione di Tasso muta sensibilmente col passare degli anni: in un primo momento giustifica la finzione adducendo la categoria del verisimile, ossia individuando l'oggettività della *fabula* nel suo conformarsi agli schemi, logici e ideologici, su cui si fonda la struttura del reale (cfr. *DAP*, p. 17, con la *Poetica* e con, p. es., il suo commentatore Piccolomini); più tardi ricorre piuttosto alla possibile interpretazione del 'falso' in chiave allegorica (sicché sotto il suo velo si anniderebbe l'«eccesso di verità» del significato recondito), radicalizzando nel contempo la necessità di un impianto propriamente storico. Nel *Giudicio*, in particolare, «storia e allegoria sono in definitiva gli strumenti teorici che Tasso riteneva idonei a colmare i difetti che vedeva nel primo poema [...] le evasioni dal tracciato storico sono consentite solo per esprimere altre e più profonde verità: storia e 'meraviglioso' non sono ingredienti giustapposti, ma complementari» (così GIGANTE nell'*Introduzione* all'ed. cit., pp. xxviii-xxix; i riferimenti a Piccolomini ivi, p. xxiii, nota 33, e alle pp. 15-17 del testo tassiano; sull'intera questione della veridicità il punto di riferimento classico nella bibliografia è il capitolo di C. SCARPATI, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, in C. SCARPATI, E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 3-34). A ciò si potrebbe aggiungere la tendenza, evidenziata dagli esegeti moderni, a forzare i dati storici in nome di una precisa interpretazione ideologica della crociata (sul punto cfr. FLORIANI, *Per una «Gerusalemme» commentata*, cit., pp. 205-206). Ma è evidente che in tutti

pensiamo per un attimo al *Furioso*: lì il mondo rappresentato è completamente ridotto alla soggettività dei personaggi, che si muovono ad altissima velocità senza mai aderire a una direttrice prefissata; da cui, come nell'*Innamorato*, l'impressione di un modello rappresentativo per espansione orizzontale multipla e centrifuga, sostanzialmente privo di un controllo razionale *interno* alla realtà narrata, al punto che perfino l'organizzazione temporale vi è fondata su un principio di dissociazione soggettiva: il tempo di ciascun filo narrativo, quindi di ciascun personaggio, è in qualche modo indipendente da tutti gli altri.¹ Sicché nel romanzo ariostesco l'oggettività promana interamente dalla voce e dallo sguardo del narratore, che rimarca di continuo la propria estraneità al mondo della rappresentazione, con la conseguenza che, appunto, i personaggi sono lasciati completamente in balia della propria soggettività, la *folia* che muove il poema, e per questo sono sottoposti a un giudizio negativo che – si badi – finisce per investire anche l'autore stesso quando questi viene evocato come persona:² a conferma che tale oggettività coincide col puro *flatus vocis* dell'istanza narrativa, con un'entità senza sostanza, una mera convenzione letteraria (il che denuncerà il carattere, alla fine, nichilistico del moralismo ariostesco). Mentre in Tasso il principio oggettivo e razionale è interno al mondo rappresentato, esiste per sé, indipendentemente dallo 'sguardo' e perfino dal racconto del narratore, che non emana da sé ma piuttosto assume o interpreta tale oggettività. Poco importa, poi, che questa trovi il proprio fondamento ontologico nell'idea, tipicamente tridentina, di una trascendenza radicata nella storia dell'uomo; quello che conta, per noi, è che in questo quadro la soggettività dei personaggi non è più libera di muoversi in una propria sfera esclusiva, ma è costretta a misurarsi con quella oggettività che regge il mondo: in altre parole, il confronto non avviene più – come in Ariosto – tra due dimensioni separate (e gerarchizzate: una superiore, quella del narratore; una inferiore, quella dei personaggi); in Tasso il confronto avviene per intero dentro la storia in quanto unica dimensione dell'esistenza, e per il soggetto si configura o come accettazione del principio di realtà o come scontro, inevitabilmente votato alla sconfitta: in ogni caso costringendo la libera pulsione dell'uomo entro limiti invalicabili, segnati da una legislazione pervasiva che non ammette eccezioni. Capiamo bene che è in virtù di questa inedita dialettica tra soggettività del personaggio e oggettività del mondo, che in Tasso, forse per la prima volta in Italia, si disegna con esattezza la figura tematica della lotta contro il destino, centralissima nella narrativa moderna europea. I casi che offre la *Liberata* sono infatti moltissimi; mi limito a citarne due celeberrimi senza neppure commentarli: la doppia fuga di Rinaldo, da e verso Gerusalemme; Clorinda che progressivamente disvela la propria identità cristiana dopo aver militato coi Saraceni. Che sono pure due esempi sommi del fatto che, anche quando finiscono per adeguarsi al reale, i personaggi portano comunque con sé il marchio della propria soggettività, dal momento che il primo scarica in violenza irriflessa la sua costitutiva pulsione erotica, e la seconda sublima, ma non annulla, la femminilità e l'etica guerriera nel sacrificio di sé e nella ritualità battesimale.³

i casi lo sforzo di Tasso è di dimostrare che, in un modo o nell'altro, la *fabula* del poema va presa come 'vera'. Leggiamo ancora il *Giudicio*, p. 33: «[favole e allegorie], benché paiano false o finte ne' particolari, sono vere, nondimeno, avendosi riguardo a l'universale ed a l'idea in cui rimira il poeta: e per questa cagione la poesia, come afferma Aristotele, ha molto più del filosofico che non ha l'istoria».

¹ Cfr. i libri di PRALORAN sui due *Orlandi* citati alla nota 2 a p. 24.

² Si tratta di una delle forme più note dell'"autoriflessività" del *Furioso*: cfr. HEMPFER, *L'autoriflessività narrativa*, cit., pp. 101-104.

³ Sul personaggio di Solimano, su cui torneremo, Franco Fortini scrive, con parole che assumono una valenza più generale, che «è vicino alla nostra sensibilità di moderni perché è già l'eroe moderno per il quale il destino

Fin qui la *fabula*, la materia del racconto. Ma quali sono le conseguenze di queste scelte per l'organizzazione formale del discorso? Una è subito evidente nell'intreccio: l'unità di azione aristotelica, a cui s'è accennato, nella *Liberata* diventa la traduzione della profonda, oggettiva, unità di senso della storia, che assorbe in sé ogni deviazione e vince ogni resistenza.¹ Su questa base si comprende pure il modo in cui Tasso declina la norma della «necessità» dello svolgimento, con cui Aristotele intendeva semplicemente il concatenato precipitare degli eventi verso la loro naturale conclusione (*teleuté*), «dalla sventura alla felicità, o da uno stato felice alla sventura» (*Poet.*, 1450b 29-30 e 1451a 12-15). Ancora:

Ed anche nei caratteri, come nella struttura della vicenda [*pragmáton sústasis*], bisogna sempre cercare o il necessario [*anankaion*] o il verosimile, in modo che risulti o necessario o verosimile che un determinato personaggio dica o faccia determinate cose, così come deve apparire o necessario o verosimile che un fatto avvenga dopo un altro. È chiaro quindi che anche le soluzioni [*lýseis*] dei racconti debbono promanare dal racconto per sé stesso, e non da una invenzione artificiosa [*apò mechanês*] [...] Ma nulla di irrazionale [*álogon*] ci deve essere nella vicenda

(*Poet.* 1454a 33-54b 7);

da cui discende questo passaggio dei primi *Discorsi* tassiani:

quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, deve essere con ogni studio ricercato [...] è come l'uno avvenimento dopo l'altro necessariamente o verosimilmente succeda, come l'uno con l'altro sia concatenato e dall'altro inseparabile, e in somma come da una artificiosa testura de' nodi nasca una intrinseca e verosimile e inaspettata soluzione.

(p. 22)

Bene: in Tasso questa 'conclusione necessaria' viene di fatto a coincidere con il 'fine', la finalità provvidenziale insita nella storia: la *teleuté* di Aristotele si confonde con il *télos*. Tutto ciò per dire, insomma, che la *Gerusalemme*, per quel che attiene alla logica di svolgimento dei fatti, ci appare come un racconto decisamente finalizzato.² È chiaro che anche per questo aspetto, come per moltissimi altri, avrà pesato, eccome, la lezione dell'*Eneide*, la sua epica provvidenziale, in linea con la generale prassi cinquecentesca, e non solo tassiana, di «correggere Omero con Virgilio».³ Con la differenza importante, però, che mentre Enea è condotto dal suo fato al suo fine permanendo sempre sostanzialmente fedele a se stesso, alla sua *pietas* così ben delineata fin dall'esordio, invece gli

coincide con la storia umana» (F. FORTINI, *Tasso epico* [1994], ora in IDEM, *Dialoghi col Tasso*, a cura di P. V. Mengaldo e D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 58). Qui anche fini osservazioni sul rapporto irriducibile che lega Rinaldo ad Armida (pp. 56-57). Ma in prospettiva generale si legga quanto scriveva Bachtin sul «tema della non adeguatezza del personaggio al suo destino e alla sua posizione», perché «resta sempre un'eccedenza irrealizzata d'umanità», ecc. (M. BACHTIN, *Epos e romanzo* [1938-1941], trad. it. in IDEM, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482: alle pp. 478-479).

¹ Già Speroni aveva rilevato l'implicazione tra racconto storico e modello narrativo fondato, come quello tassiano, su «una sola azione ... di molti» (cfr. SPERONI, *Della Poesia*, in *Opere*, cit., vol. v, p. 522).

² La stretta connessione tra unitarietà e finalizzazione è chiarissima al Tasso teorico, anche in negativo, quando egli ne fa un ulteriore motivo polemico contro il romanzo di impostazione ariostesca: «dalla moltitudine delle favole nasce l'indeterminazione, e può questo progresso andare in infinito, senza che le sia dall'arte prefisso o circoscritto termine alcuno» ecc. (*DAP*, p. 24). Varie volte poi le *Lettere poetiche* dichiarano la perplessità dell'autore sul carattere puramente meccanico che può assumere il principio aristotelico della «concatenazione». Si vedano, p. es., le pp. 375-378, in cui Tasso sostiene che già nella *Poetica* verosimiglianza e concatenazione non sono necessariamente implicate l'una dall'altra, ma possono escludersi reciprocamente (nel senso che la seconda deve talora cedere alla prima); o le pp. 190-191, dove spiega che la revisione dell'episodio della spada di Svenno ha significato passare da una originaria *dispositio* «per necessità» a una nuova *dispositio* determinata «per fatale disposizione o provvidenza» (e cfr. la nota della commentatrice).

³ Cfr. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, in particolare alle pp. 17-18.

eroi della *Liberata*, in virtù del comporsi contrastivo del loro destino, solo progressivamente prendono coscienza di sé e del reale, e solo progressivamente si adeguano ad esso; ossia di fatto compiono un cammino di formazione, lungo la direttrice segnata dalle leggi che governano l'esistenza: che è un elemento di ascendenza medievale destinato a divenire un altro asse portante del romanzo moderno.¹

Evidentemente è difficile esemplificare fatti di questa natura, che coinvolgono il processo rappresentativo dell'intero poema. Però posso ricordare un episodio in cui l'unitarietà 'orientata' della storia, fondata sull'intenzione provvidente di Dio, viene esplicitata da uno dei personaggi a cui Tasso delega istituzionalmente la retta interpretazione della vicenda, ossia Goffredo, l'eroe eponimo. Siamo nel punto in cui, all'inizio del poema, dopo essere stato visitato dall'angelo Gabriele, il condottiero raduna i capi crociati e, per spronarli a riprendere la guerra, fornisce una rilettura della loro impresa, prima e dopo questo momento, e appunto parla di un «disegno» complessivo stabilito da Dio (24, 3), il cui «ultimo segno», l'obiettivo finale, è «d'adorar la gran tomba e sciòrre il voto» (23, 1 e 8).

3.

Proviamo adesso a fare un altro passo avanti, avvicinandoci un po' di più alla tecnica narrativa propriamente detta. In special modo vorrei riflettere sui due temi della voce del narratore e del punto di vista da cui egli conduce il racconto, peraltro tra loro saldamente relati. Il secondo – com'è noto – costituisce una delle acquisizioni più originali della narratologia novecentesca, a partire dalle tesi di Henry James, sviluppate soprattutto in ambito anglosassone, e arrivando poi all'interpretazione personale ed efficacissima che ne dà Michail Bachtin. Non ce n'è traccia, invece, nella tradizione aristotelica e neoaristotelica, che tuttavia qualche intuizione in merito l'ha avuta, proprio riflettendo sul parallelo problema della voce. Sappiamo tutti che Aristotele costruisce l'intera sua poetica sulla distinzione basilare, e già platonica, tra diegesi e mimesi in quanto tecniche differenti di organizzazione del discorso narrativo, che rispettivamente contemplan e non contemplan la mediazione di una voce narrante; ma poi in un luogo del suo trattato afferma anche che, data la finalità intrinsecamente e potremmo dire filosoficamente imitativa della poesia, la diegesi tanto più compiutamente raggiunge il suo scopo, e si dimostra perfetta, quanto più 'mimetica' diventa essa stessa. Siamo a *Poet.*, 1460a 5-11, nel quadro di un elogio di Omero:

Omero poi, come merita lode per molti altri motivi, la merita specialmente per questo, che lui solo fra i poeti conosce bene ciò che gli spetta di fare: il poeta in quanto tale deve dire il minimo per proprio conto, perché non è artista imitativo in questo senso. Ebbene, gli altri si impegnano [*agonizontai*] per conto proprio durante l'intero corso del poema, e poco e poche volte producono l'imitazione. Ma Omero, dopo un breve proemio, introduce subito un uomo o una donna o altro carattere, e nessuno ne è privo, ma tutti hanno un carattere.

¹ Naturalmente si tratterà di una formazione problematica, che per i grandi cristiani risulta costellata di ripensamenti (Tancredi) e di inquietanti segni di debolezza (Rinaldo); o che nel caso dei pagani non può che associare, con la comprensibile eccezione di Clorinda, la presa di coscienza all'autodistruzione (Argante, Solimano). Da questo punto di vista non ha torto Fortini quando sostiene che l'individualità dei personaggi tassiani «non è mai veduta come un processo, una formazione»: ma solo se si intenda tale processo come un cammino univoco e compiuto. E infatti lui stesso aggiunge che «se consideriamo poi la rete dei rapporti fra i personaggi maggiori e i minori, quel loro venire annunciati in modo indiretto e poi presentarsi e procedere e mutare ma per ritornare finalmente identici a se stessi e fedeli alle proprie stelle, si può essere tentati da una interpretazione che vi scorga [...] l'anticipo dei personaggi del grande romanzo dell'Otto e del primo Novecento» (FORTINI, *Tasso epico*, cit., pp. 55 e 59).

Il passo non è di immediata interpretazione. All'inizio sembra riprendere il concetto della mimesi nella diegesi, che si ha quando il narratore introduce i personaggi a parlare con la propria voce. La *Poetica* ne aveva già trattato nei capitoli introduttivi (cfr. 1448a 19-23), sempre in riferimento a Omero; ma prima era stato Platone a farne il centro del proprio discorso nel III libro della *Repubblica*, in una pagina famosissima in cui aveva riscritto in forma diegetica, cioè indiretta, mediata dalla voce narrante, il dialogo tra Crise e gli Achei nell'*Iliade*.¹ Se continuiamo a leggere, però, Aristotele ci sorprende imboccando una direzione che impercettibilmente sposta il discorso: che cosa mai intenderà quando dice che Omero 'imita' davvero perché «introduce subito un uomo o una donna o altro carattere, e nessuno ne è privo, ma tutti hanno un carattere»? Qui pare che non si alluda solo alla cessione della voce al personaggio, ma più in generale si intenda una ritrazione dell'istanza narrativa, della presenza autoriale, a vantaggio dei personaggi e della storia raccontata, che viene come portata in primo piano. Pur con qualche tentennamento, così infatti hanno interpretato questo passaggio i commentatori del secondo Cinquecento, da Castelvetro (1570) a Piccolomini (1575), e ancora Sassetti nel *Discorso contro l'Ariosto* (1575-1576) e lo stesso Tasso, fin dalla precocissima prefazione al *Rinaldo*, il suo romanzo giovanile (del 1562!).² Quello che ci interessa maggiormente è che quasi tutti costoro, nel citare esempi di contravvenzione alla norma aristotelica, adducono, insieme ad alcuni antichi, l'*Orlando furioso*, che diventa una sorta di paradigma moderno dell'eccesso di protagonismo della voce narrante. Castelvetro, parafrasando l'*agonizontai* di Aristotele, afferma che i poeti di questo genere «“continuano ad essere in azione”, occupando le parti altrui» (vol. II, p. 167), sia quando intervengono di continuo a commentare (p. 164: «egli né narra azione né introduce persona a favellare, ma giudica le cose narrate, o riprendendole, o lodandole, o tirandole a utilità commune e ad insegnamenti civili e del bel vivere [...] essendo questa materia separata dalla favola e nascente dall'affezione del poeta verso l'azione»); e cfr. Piccolomini, pp. 385-386), sia quando alla scena preferiscono il sommario, che condensa gli avvenimenti in un breve spazio testuale (p. 163: «poiché la materia dell'azione particolareggiata, narrando il poeta, si rassomiglia ['imita'] più pienamente che non fa l'universaleggiata, séguita che la materia dell'azione particolareggiata si possa sola appellare rassomiglievole ['mimetica'], se la pogniamo a lato all'universaleggiata, la quale si può appellare non rassomiglievole»). Con ciò cogliendo – al di là del giudizio negativo – due caratteristiche fondamentali della tecnica ariostesca. Della prima, il commento continuo, non c'è neppure da parlare; la seconda è meno scontata, eppure appare oggi in tutta evidenza dopo lo studio di Marco Praloran sui sommari del *Furioso*, e comunque, anche più in generale, l'osservazione individua con esattezza la funzione del sommario quale «spazio autoriale per eccellenza» e insieme il rapporto diretto che di norma sussiste tra velocità del racconto e presenza del narratore.³ A dimostrare – se ce ne fosse bisogno – la qualità altissima della riflessione rinascimentale sulle tecniche

¹ Cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it., Torino, Einaudi, 1976, pp. 209-210, 220; e IDEM, *Frontières du récit*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 49-69: alle pp. 50-56.

² Cfr. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 175-182.

³ Cfr. PRALORAN, *Tempo e azione*, cit., pp. 57-76, e IDEM, *Il tempo nel romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 225-250: alle pp. 227-231. E GENETTE, *Figure III*, cit., p. 213: «in definitiva si dovrà dunque contrassegnare l'opposizione del diegetico e del mimetico con una formula di questo tipo: informazione + informatore = C, implicante che la quantità d'informazione e la presenza dell'informatore sono inversamente proporzionali, dato che la mimesi si definisce mediante un massimo d'informazione e un minimo d'informatore, e la diegesi mediante il rapporto inverso».

narrative, oltre che la potenza fecondatrice esercitata dalla *Poetica* di Aristotele in ogni fase del pensiero critico sul racconto, non esclusa quella odierna.

Il fatto è che Ariosto, nel suo stare fuori dalla storia, si pone fra questa e il lettore, impedendo la trasparenza del racconto, filtrando ogni informazione narrativa attraverso la sua voce, in questo modo restando sempre 'distante', anzi equidistante, dagli oggetti rappresentati. Non voglio certo dire che nel *Furioso* manchino i processi di avvicinamento, i movimenti di macchina che dettagliano l'azione in forma scenica e, attraverso l'uso del presente verbale, creano un senso di prossimità all'evento da parte dello spettatore: basterebbe ricordare i duelli o, che so, il grande episodio dell'impazzimento di Orlando. Solo che, anche in questo caso, lo spettatore primo è sempre il narratore, il lettore subentra solo in seconda battuta, vede come di riflesso in uno specchio, sì magnifico ma opaco (se non deformante).¹ L'impressione è quindi che la voce dell'autore sia sempre centrale, sempre pienamente evidente, sempre sul proscenio, e che con ciò Ariosto realizzi nella sua forma compiuta la «funzione ideologica del narratore» che Genette individua nell'«orientazione del narratore verso se stesso»:

gli interventi (diretti o indiretti) del narratore nei confronti della storia possono prendere anche la forma più didattica di un commento autorizzato dell'azione: in tal caso viene affermata la funzione che si potrebbe chiamare *funzione ideologica* del narratore [...] ci rimane solo da sottolineare la situazione di quasi monopolio del narratore nei confronti di quella da noi battezzata la funzione ideologica, e il carattere deliberato (non obbligatorio) di tale monopolio. In effetti, fra tutte le funzioni extranarrative, è la sola a non spettare necessariamente al narratore. [...] ne deriva la notissima proliferazione di quel discorso "d'autore", o "autoriale", per prendere a prestito dai critici di lingua tedesca il termine indicante, in pari tempo, la presenza dell'autore (reale o fittizio) e l'*autorità* sovrana di tale presenza nella sua opera.

(Figure III, cit., pp. 304-307; i corsivi nel testo)

Questa presenza ingombrante, portatrice esplicita di un'ideologia sua propria, è la causa prima (e insieme l'effetto) della divaricazione prospettica, tra autore e personaggi, che sostanzia l'ironia del *Furioso*. Il cui carattere dissolutore, corrosivo, rende ragione, di nuovo, a quanto osservavano i teorici del Cinquecento: che cioè, con Castelvetro, il narratore troppo presente «si mostri persona passionata e la quale v'abbia interesse, e perciò si toglia a se stesso la fede e si renda sospetto a' lettori d'essere poco veritiere narratore» (vol. II, p. 164); ovvero, con Piccolomini, «deroghi, & nuochi in questa guisa alla credibilità, & alla fede di quel che ei dice» (p. 386). Gli aristotelici ne fanno insomma, quanto giustamente, una questione di *credibilità*: che ci riporta dritti al carattere tipicamente soggettivo, destituito di verità, che in effetti compete al mondo rappresentato da Ariosto. Intendiamoci bene: per noi, oggi, queste considerazioni intorno alla distanza che Ariosto sceglie di mantenere rispetto alla sua materia non vanno intese

¹ Il marcato dialogismo che nel *Furioso* sussiste tra narratore e lettore è palese soprattutto nei proemi dei canti, luoghi istituzionalmente delegati al commento esplicito e al discorso autoriale, dove più evidente è la finzione d'oralità e l'allocuzione al lettore. Non è un caso dunque che proprio i proemi fossero esplicitamente denunciati dagli aristotelici cinquecenteschi (e da Tasso già nella prefazione del *Rinaldo*) come il punto di massima ingerenza della voce del narratore nel racconto, o, nella prospettiva dei 'modernisti', fossero invece approvati come una delle marche strutturali del nuovo genere del romanzo (p. es. da G. B. PIGNA, *I romanzi* [1554], a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1998, pp. 50-51). Per la questione, oltre ai citt. JAVITCH, *Ariosto classico*, pp. 165 sgg., JOSSA, *La fondazione di un genere*, pp. 217-226, HEMPFER, *L'autoriflessività narrativa*, pp. 96-101, cfr. H. HONNACKER, *La storia della ricezione dei proemi dell'«Orlando Furioso» di Ludovico Ariosto nell'ambito del dibattito cinquecentesco sul poema eroico*, «Schifanoia», XIX, 1999, pp. 55-65. Ma si legga, più in generale, questa osservazione di BRUSCAGLI, «Romanzo» ed «epos», cit., p. 65: «Il fatto che il romanzo non rappresenti le avventure di Orlando, ma rappresenti un narratore che racconta le avventure di Orlando: questo è il discrimine vero della forma romanzevole rispetto a quella epica».

minimamente come un motivo non dico, com'è ovvio, di svalutazione, ma neppure di arretratezza tecnica, tutt'altro. Si tratta, in realtà, di una perfetta strategia narrativa, la sola che gli permetta, sul piano dell'ideologia, di manifestare il suo scetticismo (o nichilismo) senza astio o risentimento, col sorriso di chi guarda da lontano; sul piano delle forme, di organizzare il romanzo senza finalizzazione ma comunque in modo prospettico, amplificando oltremisura, fino a coprire l'intera superficie del testo, lo spazio autoriale, come si vede – in una specie di *mise en abîme* – nei magnifici sommari a cui accennavamo prima.

E Tasso? Tasso sta con Aristotele, con la sua idea che l'eccellenza di Omero consista nel suo ritrarsi dalla scena, «douendo il poeta apparir, come neutrale, & lasciar libero il giudizio à gli altri sopra le cose, che egli imitando narra». Così scrive Piccolomini (p. 386), che paraltro sostiene anche, molto acutamente, che ciò non implica affatto che il poeta lasci sempre la parola ai personaggi, ma piuttosto che eviti di contaminare la purezza del racconto con le proprie considerazioni sulla vicenda:

Imperocché in tre modi può accascare, che nell'epopea il poeta parli. l'un è quando egli si veste della persona di chiunque sia; & imitando con le parole le parole di quella, in persona d'essa parla [...]. Un'altro modo è quando egli con le parole imitando, non le parole, ma le cose, o ver'i fatti, in propria persona, come poeta, narra li detti fatti, & le dette cose: come (per essemplio) fa Virgilio, quando narra la tempesta marittima [...]. Un'altro finalmente modo sarà poi, quando il poeta spogliandosi l'habito di poeta, non come narratore, ma come giudice, & stimator delle cose narrate, & come (insomma) interessato parla [...]. Quando dunque Aristotel dice, che l'epico poeta pochissimo, & di rado dee parlare in sua persona propria; si hà da intendere del parlare, che egli fa spogliato della persona del poeta; & non di quel, che ei fa imitando con parole, o parole, o cose. Et che sia il vero rende Aristotel per ragion di questo, che in far tal cosa non interuiene imitatione. il che non si può dire del narratore, che il poeta fa mantenendo la persona sua sotto l'habito del poeta: posciache quando in questa guisa narra, non si può dubitare, che egli non imiti; non essendo minor imitatione fatta con parole quella, che si fa dei fatti, che quella, che si fa delle parole; anzi tanto maggiore, quanto più son'importanti quelli, che queste non sono, & più difficili ancor'ad imitare [...].

(pp. 385-386)

La distinzione è importante, perché dimostra ancora una volta che il problema sollevato da Aristotele in quella pagina non è propriamente di voce, quanto di modo, di prospettiva. Ed è infatti nella prospettiva che Tasso gioca gran parte della sua tecnica narrativa. Ecco: nel suo mondo oggettivo – ne abbiamo parlato sopra –, nel suo mondo *per sé* oggettivo la voce del narratore non ha quasi più autonomia di posizione, quindi di giudizio: o si annulla dentro quella che chiamerei la visione (o ideologia) interna alla storia, o lascia spazio alla prospettiva del personaggio. Potremmo dire che il discorso non prende le distanze dalla *fabula*, ma come promana da essa, si limita a tradurla in forma verbale, nel modo più trasparente. Tanto che l'ideale rappresentativo del poeta epico è indicato dal Tasso teorico nella virtù dell'*energia*, «la quale si con parole pone inanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla»,¹ senza mediazioni: al limite, un pezzo di realtà messo lì sulla pagina. Non stiamo qui a disquisire intorno all'impossibilità, logica prima che tecnica, di una simile tensione mimetica: si tratta in fondo del paradosso di ogni realismo, che è tanto più spinto quanto più riesce *per*

¹ DAP, p. 47. La categoria era stata individuata da Demetrio Falereo: cfr. P. VETTORI, *Commentarii in librum Demetrii Phalerei de elocutione*, Firenze, Giunta, 1562, pp. 185 sgg., da cui dipendono quasi alla lettera le considerazioni tassiane sull'argomento. Cfr. anche B. MORTARA GARAVELLI, *Intersezioni di categorie e di tipi compositivi nel dominio retorico dell'«evidentia»*, in *Generi, architetture e forme testuali*, Atti del VII Convegno SILFI, a cura di P. D'Achille, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 45-60.

artificium a celare il carattere inevitabilmente soggettivo di qualsiasi rappresentazione, sicché alla fine risulterebbe più 'onesto' il narratore che, come Ariosto, quella soggettività la espliciti.¹ Non è questo il punto, è chiaro. Quello che conta è che nella *Gerusalemme* l'illusione generata dal testo pretende che l'oggettività della *fabula* si trasferisca nell'oggettività della voce; o, vedendo la cosa nell'ottica del lettore, che l'assertività senza tentennamenti della voce del narratore nasca dalla veridicità assoluta di quello che racconta. Nei termini generali della teoria del racconto potremmo dire che in Ariosto e in Tasso si realizza rispettivamente il massimo di divaricazione e il massimo di coincidenza tra discorso e storia, proprio perché il baricentro dell'oggettività narrativa, ovvero il senso del racconto, è fatto gravitare dall'uno sulla prima dimensione, dall'altro sulla seconda. Conseguenza principale di questa prossimità estrema alla materia è – come ci si aspetta – l'allontanamento dal lettore: l'esatto inverso di quanto accade nel *Furioso*, insomma. E infatti spariscono gli ammiccamenti, le complicità, l'insieme di quei tratti che stabiliscono una dialogicità col lettore stesso, con l'ovvia eccezione dei luoghi canonizzati dalla tradizione epica. In Tasso la dialogicità è tutta interna al mondo della rappresentazione, si instaura tra i personaggi e tra questi e il narratore in quanto portavoce della storia. Ne deriva il continuo movimento di focalizzazione dall'unitaria visione d'insieme al punto di vista, ristretto e plurimo, degli attori: uno *zooming* che nel primo canto del poema (ott. 7-8 sgg.) è emblematicamente alluso dallo sguardo di Dio, che dalle altezze celestiali si avvicina progressivamente alla terra, qui si concentra («s'affisò») sulla Siria e sul campo crociato, infine scruta l'interiorità di ciascun cavaliere («con quel guardo suo che dentro spia / nel più secreto lor gli affetti umani»): in una sorta di ripresa dell'immagine del poema come «picciolo mondo».²

La coesistenza delle due visioni, quella onniscente, quasi divina, riflessa dalla storia sul narratore e quella parcellizzata dei personaggi, permette in ogni momento di cogliere il grado di attendibilità di quest'ultima, perché la voce narrante costituisce una specie di fattore di verifica, un reagente che misura la veridicità del punto di vista di volta in volta focalizzato. Del resto vale anche l'inverso: il punto di vista parziale o erroneo del personaggio è essenziale per far risaltare contrastivamente la realtà delle cose, incarnata dalla voce del narratore.³ Col che capiamo bene, tra l'altro, che il modello omerico di impostazione del discorso, così come individuato da Aristotele, per Tasso agisce sul piano tecnico, non sul risultato complessivo della rappresentazione: perché in Omero la ritrazione dell'istanza narrativa significa aderire del tutto al passato assoluto, sempre perfettamente compiuto, degli eroi epici, senza mai avvicinarlo al presente del narratore; in Tasso, invece, quel medesimo movimento della 'voce' spinge in primo piano il presente, il *nunc*, di una storia 'reale', colta nel suo divenire: una storia certo già orientata verso il proprio fine nella coscienza di chi la racconta, ma ancora incompiuta

¹ Cfr. M. BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II, cit., pp. 189-224; e si ricordino le osservazioni di GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 212-213, sul carattere storico della percezione del grado di mimesi: noi oggi, abituati a un realismo di tipo ottocentesco, naturalistico, faticiamo a capire come possa essere considerato mimetico e trasparente un racconto come quello tassiano.

² La visione dall'alto di un dio è notoriamente un topos epico, presente già dell'*Iliade*, anche se è poi con l'*Eneide* che assume le funzioni e le connotazioni che saranno riprese da Tasso: «in apertura del poema, e quindi con funzione non sospensiva, ma generativa per dir così dell'intera sequenza del racconto. Una divinità, insomma, non distratta o assente, ma fin dall'inizio vigile garante di un ordine ideologicamente necessario degli avvenimenti, e che, proprio per questo, pretende di coprire senza residui tutto lo spazio narrativo» (così BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*, cit., pp. 88-91).

³ Sulla rilevanza della dialettica tra autore e personaggi per la distinzione tra verità e non-verità del messaggio cfr. in generale C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 69.

agli occhi di coloro che la stanno vivendo, che sul suo palcoscenico incrociano le loro linee di sviluppo in forme aperte e conflittuali. Ancora: la dialettica che così si profila è un elemento determinante per la percezione del destino di cui abbiamo parlato all'inizio. Il lettore infatti riceve dal personaggio la sua visione soggettiva, ridotta, tutta interna al proprio presente, mentre grazie al narratore conosce *insieme* l'inarrestabilità travolgente di un destino oggettivo, che si compie nel complesso della linea temporale, nella storia, fuori dal controllo dei personaggi stessi. Solo al culmine della propria esistenza il personaggio arriva a intuire il senso pieno del suo percorso, e si tratta sempre di momenti memorabili. Per dirne uno, chi ha letto la *Liberata* difficilmente scorderà l'episodio, ormai sul finale del poema, in cui Solimano sale sulla torre di Gerusalemme e di lì contempla la furibonda battaglia che si combatte sotto le mura:

Or mentre in guisa tal fera tenzone
 è tra 'l fedel essercito e 'l pagano,
 salse in cima a la torre ad un balcone
 e mirò, ben che lunge, il fer Soldano;
 mirò, quasi in teatro od in agone,
 l'aspra tragedia de lo stato umano:
 i vari assalti e 'l fero orror di morte,
 e i gran giochi del caso e de la sorte.

(xx, 73)

Dove sono parecchie le cose che si potrebbero notare. A cominciare dal dettaglio del «balcone»¹ da cui Solimano si sporge: apparentemente insignificante perché non funzionale al racconto, e invece segnale microscopico della formidabile potenza narrativa tassiana. È infatti quello che Genette chiama un «connotatore di mimesi», un'inezia descrittiva «che serve solo a far capire che il racconto la menziona esclusivamente perché è là, e il narratore, abdicando alla sua funzione di scelta e di direzione del racconto, si lascia governare dalla 'realtà', per la semplice presenza di quanto si trova in quel determinato punto ed esige di essere 'mostrato'. Particolare inutile e contingente, è il *medium* per eccellenza dell'illusione referenziale, e perciò dell'effetto mimetico»:² a conferma dell'intenzione oggettivante del modello rappresentativo di Tasso. Ma poi spicca evidentissimo il riferimento al teatro («quasi in teatro od in agone», «l'aspra tragedia»), che dà l'idea di un'esistenza chiusa in un tempo e in un luogo delimitati, ormai circoscritta e compiuta in forma definitiva, e per questo oggetto di una contemplazione che adesso collima con quella, siderale, di Dio e del narratore. Nelle ottave successive, infine, questa presa di coscienza si traduce nella risentita accettazione del proprio destino, di un «proveder divino» che per un pagano coincide con il *fatum*, con la morte, sicché coerentemente dà luogo a una specie di *cupio dissolvi*, allo «stimolo di distruggersi» (Chiappelli):

Stette attonito alquanto e stupefatto
 a quelle prime viste; e poi s'accese,
 e desiò trovarsi anch'egli in atto

¹ Il lessema non è estraneo alla tradizione poetica, che lo specializza o come il «balcone» da cui si mostra l'amata (già in *RVF* 325, 42, e con altri risvolti nella novellistica), o come il «balcon sovrano» dell'Aurora (anche nella *Liberata*, IX, 74 e XIX, 57). Scorrendo gli esempi del *GDLI* e della *LIZ* trovo tuttavia tre casi di uso analogo a quello in esame, sempre in poemi cavallereschi: uno nel *Morgante*, XVI, 90 («da un balcon, donde e' vedeo dintorno»), il secondo nella *Marfisa* di Aretino (III, 109), l'ultimo ancora in Tasso, in un'ottava rifiutata del poema, ora VII, 47 dell'*Appendice* all'ed. di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1930, p. 508: «Qui mira ad un balcon uom già coperto / tutto d'acciar, che 'l suo venire attende» (ma con rovesciamento del punto di vista).

² GENETTE, *Figure III*, cit., p. 212 (corsivi del testo).

nel periglioso campo a l'alte imprese.
 Né pose indugio al suo desir, ma ratto
 d'elmo si armò, ch'aveva ogn'altro arnese:
 – Su su, – gridò – non più, non più dimora:
 convien ch'oggi si vinca o che si mora. –

O che sia forse il proveder divino
 che spira in lui la furiosa mente,
 perché quel giorno sian del palestino
 imperio le reliquie in tutto spente;
 o che sia ch'a la morte omai vicino
 d'andarle in contra stimolar si sente,
 impetüoso e rapido disserra
 la porta, e porta inaspettata guerra.

(xx, 74-75)

4.

La dottrina del punto di vista ha ricevuto un apporto decisivo dall'opera di Michail Bachtin, che ha legato indissolubilmente i problemi prospettici alla questione dello stile e del linguaggio: la polifonia viene ricondotta alla pluralità delle visioni, in special modo ideologiche, e insieme alla pluralità linguistica che le connota, la cosiddetta «pluridiscorsività».¹ Per la verità, lo sappiamo bene, la posizione originaria di Bachtin, tutta orientata alla definizione – anche per via contrastiva – del romanzo moderno, tende a negare che questo modello interpretativo si possa estendere alle fasi precedenti della narrativa europea, dunque al poema cavalleresco, a cui si contesta proprio l'assenza di un vero plurilinguismo che corrisponda alla stratificazione sociale: un tratto, questo, che in effetti sembra caratterizzare in maniera esclusiva il nuovo genere della modernità. Se non che, in anni recenti, Segre ha mostrato in modo convincente che ci sono elementi della ricostruzione bachtiniana che affondano le loro radici proprio nella letteratura medievale, soprattutto cavalleresca: dove appunto si rinvergono già effetti pluridiscorsivi, benché si tratti di una pluridiscorsività non strettamente linguistica ma *stilistica*, che cioè deriva dalla coesistenza non di lingue 'sociali' ma di registri 'di genere' dentro la medesima lingua letteraria 'd'autore': perché quest'ultima non forma un blocco omogeneo e indifferenziato, ma nasce dalla confluenza dei molteplici rivoli del sistema letterario e della tradizione, e dunque offre allo scrittore una gamma ampia o amplissima di scelte, pur con i condizionamenti e le restrizioni imposti da ciascun genere. Senza spostarci troppo dal centro immediato della nostra analisi, pensiamo, p. es., a come Ariosto assorba dentro la sua scrittura tessere di linguaggio amoroso, di estrazione eminentemente 'alta', petrarchesca, e lo faccia filtrandole attraverso la tecnica, così cara a Bachtin, della parodia.² Del resto, mi chiedo se non fosse proprio questo che il grande semiologo voleva dire quando sosteneva che nell'epoca di affermazione del romanzo, e ancor più nelle fasi che subito la precedono, «quasi tutti gli altri

¹ Mi riferisco *in primis* ai saggi fondamentali contenuti in *Estetica e romanzo*, cit.

² Per il problema generale cfr. SEGRE, *Teatro e romanzo*, cit., pp. 61-84: in particolare p. 68: «È vero che il plurilinguismo è raro nel romanzo cortese. In cambio, il romanzo realizza presto una specie di fagocitazione dei generi che porta comunque al suo interno tradizioni di linguaggio letterario originariamente estranee» (con quel che segue). Sullo specifico rapporto tra Ariosto e Petrarca cfr. M. C. CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; K. W. HEMPFER, *Petrarchismo e romanzo: realizzazione e ri-funzionalizzazione del discorso petrarchistico nell'«Orlando furioso»* [1993], trad. it. in *Testi e contesti*, cit., pp. 227-269; e ora, con diversa prospettiva, M. PRALORAN, *Petrarca in Ariosto: il «principium constructionis»*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 51-74.

generi letterari si ‘romanzizzano’». Le sue parole in effetti si attagliano perfettamente alla situazione che stiamo descrivendo:

In che cosa si esprime la romanzizzazione [...] degli altri generi letterari? essi diventano più liberi e più plastici, il loro linguaggio si rinnova grazie alla differenziazione interna della lingua extraletteraria e grazie agli strati «romanzeschi» della lingua letteraria, si dialogizzano, in essi penetrano ampiamente il riso, l'ironia, lo humor, elementi di autoparodia e infine – ed è questa la cosa più importante – il romanzo porta in essi la problematicità, la specifica incompiutezza semantica e il vivo contatto con l'età contemporanea e diveniente (col presente aperto).

(*Epos e romanzo*, cit., pp. 448-449)

Apro una breve parentesi. Le osservazioni appena proposte ci consentono di provare a rispondere a una domanda solo apparentemente oziosa: come mai la narrativa moderna (veramente *moderna*) in Italia si sviluppa in poesia e non prosa? Un fatto tanto più stupefacente se si pensa che, primo, l'Italia nel Cinquecento non doveva scontare alcuna arretratezza sul piano intellettuale, e che, secondo, esisteva nella tradizione italiana un modello assoluto di prosa narrativa d'arte, il *Decameron*, per tutto il secolo indicato all'imitazione da parte dei campioni del classicismo linguistico, da Bembo a Salviati. È evidente che la causa del fenomeno sarà prima di tutto linguistica, nel senso più ampio del termine. E non solo in negativo, come si dice di solito, ossia perché, dopo Bembo, l'unificazione del codice su base trecentesca non permette le incursioni nella realtà che sono l'anima del romanzo. Certo questa situazione oggettiva fissa un limite invalicabile, costituisce l'orizzonte necessario dentro cui deve muoversi il narratore italiano. Detto questo, però, sussiste anche in positivo una ragione linguistica che spinge verso la narrazione in versi: e cioè che la poesia è il solo campo in cui la lingua italiana, così come si presentava nel Cinquecento, mostrasse al proprio interno una chiara stratificazione, che nel corso dei due secoli precedenti si era progressivamente costituita grazie all'articolazione stilistica dei generi letterari, dalla lirica al racconto cavalleresco (cantari e romanzi), alla bucolica, alla satira, al capitolo burlesco, ecc. L'articolazione si attua all'interno del codice unitario come selezione di lessico, di strutture metriche e sintattiche (e metrico-sintattiche), di modi rappresentativi (*topoi*, rapporti tra locutore e materia trattata, ecc.). Ovvio che ciò non configura – come dicevo – una stratificazione sociale, perché tutto si gioca all'interno del sistema linguistico della letteratura; ma di un'articolazione comunque si tratta, e dove c'è articolazione stilistica c'è articolazione ideologica in potenza. In quest'ottica, quando l'epica rinascimentale italiana si assume la funzione di collettore di tutte quelle esperienze («come un picciolo mondo»), non si muove dunque in una direzione diversa rispetto alla nascente narrativa europea, coeva o di poco successiva: con cui condivide in realtà le medesime istanze profonde, solo che poi le realizza con i mezzi formali a sua disposizione, che erano necessariamente differenti. E non è un caso che, per dire, il *Furioso* figuri tra i libri di don Chisciotte, e che Ariosto e Tasso continuino ad avere un ruolo centrale nella formazione dei romanzieri europei dei secoli successivi, dimostrando la tenuta di lunga durata della loro proposta narrativa.¹

Le indicazioni di Tasso al riguardo non potrebbero essere più rivelatrici. Perché lui stesso negli scritti teorici fonda gran parte delle sue argomentazioni sulla contrapposizione tra epica e romanzo cavalleresco, che – attenzione – vengono intesi non come

¹ Una sintomatica apertura sul romanzo inglese del Settecento si legge in MAZZACURATI, *Varietà e digressione*, cit. Per una riflessione sull'«eclissi dei linguaggi naturali» nel tardo Rinascimento cfr., dello stesso, il capitolo omonimo in *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del xv secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 297-322.

generi distinti, che si escludano a vicenda, ma come dimensioni interne al medesimo genere 'eroico'.¹ Soccorre in tal senso la nozione di «concetto», che Tasso introduce nei *Discorsi*: «Concetti non sono altro che immagini delle cose»; «i concetti sono il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci»; «subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la quale dovesse essere vestito»; «Appare dunque che la diversità dello stile nasce dalla diversità de' concetti», ecc. (*DAP*, pp. 43, 48, 49, 54). Il concetto è quindi il modo di immaginare e presentare le cose, che porta con sé temi, stile, linguaggio, e pure mosse ritmiche, serie rimiche, ecc., come si evince dagli esempi prodotti dall'Autore; e l'epico e il romanzesco sono allora dei concetti, che implicano una precisa opposizione reciproca, una plurivocità, su ogni piano dell'organizzazione del testo.² Nell'ideologia, anzitutto, con la polarizzazione che vede l'eroe cavalleresco diviso tra militanza e amore, società e individualità, dovere e piacere. Nella materia, con i due campi nemici: uniforme il cristiano, multiforme il pagano, secondo la formula di Zatti. Nell'intreccio, con il contrasto tra unità e varietà, storia e «ventura», convergenza e deviazione. Nello stile, con la sprezzatura e la gravità dello stile magnifico rispetto allo stile «fiorito», alla «vaghezza», all'«ornamento» (*DAP*, p. 52), alla «esquisita diligenza» (*DPE*, p. 217), insomma a tutto quell'insieme di figure di origine lirica da tempo acclimatate nella *koinè* cavalleresca, specie – naturalmente – nell'onnipresente discorso amoroso. Logico che nel suo poema Tasso dia per sé la precedenza all'eroico, facendone l'asse del discorso autoriale, portatore di verità, collimante con il reale, mentre il romanzesco affiora ad ogni divergenza prospettica, quindi al cospetto dei personaggi 'erranti', e si determina dunque come il discorso della soggettività.³ La gerarchia tra l'uno e l'altro modello discorsivo è dimostrata tante volte nelle *Lettere poetiche*, dove, in risposta alle obiezioni dei revisori, Tasso si dichiara sempre

¹ La trasformazione del romanzo da genere autonomo a «modo» narrativo interno al poema eroico era già evidente nella teoria e nella prassi poetica della metà del secolo: cfr. S. RITROVATO, *Romanzo e romanzesco nel Cinquecento. Appunti per una discussione*, «Studi e problemi di critica testuale», LIV, 1997, pp. 95-114.

² Anche il «concetto» è una categoria di origine aristotelica, attinta questa volta dal terzo libro della *Rhetorica*, come puntualizza Tasso nella *Lezione* sul sonetto del Casa (p. 119). La sua interpretazione è tuttavia originale, perché va oltre la tesi della necessaria dipendenza dell'*elocutio* dall'idea che si vuole rappresentare («le parole devono seguire la natura de' concetti»: *DAP*, p. 49), e si lega piuttosto all'articolazione degli stili, tra i generi e dentro lo stesso genere: a concetti diversi corrispondono espressioni diverse, e i due elementi concorrono insieme a realizzare stili diversi (cfr. *Lezione*, p. 121: «Quando io dico stilo, intendo non l'elocuzione semplicemente, ma quel carattere che da l'elocuzioni e da' concetti risulta»; *DAP*, p. 40: «non essendo quello [lo stile] altro che quel composto che risulta da' concetti e dalle voci»). E se è vero che il III libro dei *DAP* raffronta tra loro, su questo piano, solo l'«eroico» e il «lirico», è anche evidente che proprio il «lirico», trasportato nel poema, costituisce il carattere più tipico dello stile romanzesco, che in effetti, storicamente, rifonde in larga parte la *koinè* linguistico-stilistica di Petrarca e seguaci (cfr. *DAP*, p. 51: «onde è tassato l'Ariosto ch'usasse simili concetti nel suo *Furioso* troppo lirici»; p. 54: «veggasi come lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici [...], tutto lirico si faccia, come fiorito è l'Ariosto», ecc.). Affronta analiticamente il problema, seguendone gli sviluppi nelle opere teoriche tassiane, H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, in particolare al cap. 4.

³ Cfr. *DAP*, p. 40: «Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio: dico suo proprio perché, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale; come la terra in questi nostri corpi, composti nondimeno di tutti i quattro <elementi>; ancor più esplicito il discorso a LP, p. 260: «il magnifico non ricusa l'ornato, anzi molto volentieri e molto spesso il riceve e se ne copre tutto, per così dire»; mentre ivi, pp. 85-86, si legittima in particolare il largo uso del linguaggio amoroso per «esprimere et imitare [...] il costume et il parlare de' giovani o amanti o proni all'amore» ecc.: quanto a dire là dove si focalizza l'interiorità dei personaggi (e cfr. GROSSER, *La sottigliezza del disputare*, pp. 190-191 e 238). Con le parole della critica delle fonti contemporanea diremo che l'accoglimento del romanzesco dentro l'impianto epico costituisce una 'ripresa di genere', ossia una forma di intertestualità che si configura come interdiscorsività generale rispetto allo 'spirito' del genere assunto, piuttosto che come imitazione di una fonte precisa (che anche se c'è, se è riscontrabile puntualmente, lo è come forma particolare del fenomeno complessivo). Cfr. SEGRE, *Teatro e romanzo*, cit., p. 109 (sulla scorta di Bachtin): «a fronte degli eventuali rapporti

disposto a ridurre o modificare i passi che troppo «sentano del romanzo» (LP, pp. 89-90). Mai a eliminarli, però; comunque non a eliminarli del tutto. Su questo punto egli è fermo, rintuzza le critiche con caparbia, adducendo di continuo ragioni di necessità poetica o narrativa (e anche sfidando in suo nome la precettistica aristotelica o forzando la lettera di Aristotele ai propri fini): «in questo sono ostinatissimo, e persevero in credere che i poemi epici tanto sian migliori, quanto son men privi di sì fatti mostri», ossia quanto più si aprono al romanzo (LP, pp. 220-221; e cfr. p. 406, ecc.). Come mai tanta foga apologetica? Il mio parere è che Tasso, difendendo la legittimità del romanzesco, difenda di fatto la plurivocità, l'articolazione interdiscorsiva, la dialettica tra i punti di vista e tra gli stili: cioè difenda il punto essenziale, la possibilità stessa che la macchina del racconto funzioni, una volta che è venuta meno la polifonia ariostesca, sviluppata sul piano dell'intreccio. In altre parole, Tasso intuisce che il linguaggio epico, che pure esprime l'oggettività, la verità del reale, non basta però a spiegarne la complessa totalità, e quindi esige una controparte, un rovescio negativo su cui misurare la propria potenza (linguistica e ideologica): un opposto speculare che tuttavia, proprio per la sua necessità ineliminabile, di quella potenza svela anche il limite, l'incompiutezza. Tale 'alterità' viene naturalmente circoscritta dentro i confini della realtà, tanto che alla fine può essere contemplata dall'alto «quasi in teatro od in agone», cioè resta compresa entro una logica superiore; come dimostra, a livello puramente formale, il fatto che anche l'«eccesso di ornamento» delle «materie lascive» (LP, p. 476) viene compensato dalla «sprezzatura» con cui lo declina la pronuncia epica (ivi, pp. 263-264), ovvero dalle dissimmetrie e tensioni (p. es. metrico-sintattiche) che improntano il discorso tassiano, sopra le cui stratificazioni interne risuona comunque la voce del narratore. Nondimeno l'alterità non può non esserci, urge permanentemente, certo non domina ma mette in movimento, dinamizza la totalità di cui fa parte. E per questa via il linguaggio epico esce dalla propria absolutezza, subisce un processo di stilizzazione, diventa anch'esso un *concelto* tra gli altri, appunto.

5.

Concludo rapidamente con un paio di esempi, scelti fra i più famosi, per mostrare nel concreto alcune strategie con cui Tasso realizza il suo modello di polifonia.¹ Il primo è l'episodio di Olindo e Sofronia, i due cristiani condannati al rogo e poi salvati da Clorinda. Entrambi si sono offerti volontariamente al sacrificio, ma per ragioni differenti: lei per preservare dalle ritorsioni i propri compagni di fede, lui per amore di lei. È chiaro che l'anima dell'episodio risiede proprio nella contrapposizione ideologica tra queste diverse motivazioni. Ed è altrettanto chiaro che il senso generale del poema, quindi la voce del narratore, 'dà ragione' a Sofronia, che dimostra di aver compreso la direzione 'vera' in cui muove la storia. Ma a noi adesso importa la questione del linguaggio. Olindo parla il linguaggio del romanzo amoroso: futile, divagante, tutto proiettato alla soddisfazione del proprio impulso soggettivo, nel quale sembra esaurire ogni sforzo, consumare l'intera sua vita, pur in un frangente così tragico. Anzi, nel

diretti si pongono ingenti serie di affinità strutturali anche non evidenti, costituendo in gruppi l'assieme dei testi» (e *passim*). Ovvio che per la *Liberata* i «rapporti diretti» si instaurino soprattutto col *Furioso* (su cui cfr. il saggio cit. della Cabani), ma bisogna dire che è ancora piuttosto difficile valutare le relazioni precise con i romanzi cavallereschi di metà Cinquecento, in primis l'*Amadigi* di Bernardo.

¹ Ho già analizzato, da diversa prospettiva, i due episodi in «*Altre fiamme, altri nodi Amor promise*»: su alcuni usi delle metafore amorose nella *Liberata*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 75-99, a cui rimando per la bibliografia critica.

momento culminante, con le fiamme che ormai li lambiscono, si lancia in una dichiarazione d'amore un po' folle, in cui prima oppone i «lacci» e il «foco» della passione a quelli reali della pira, poi addirittura li confonde, li sovrappone, in un ambiguo gioco semantico che tende ad annullare la distanza che intercorre tra la verità della storia e la falsità della metafora:

– Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
Questo è quel foco ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammar d'eguali ardori?
Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Tropo, ah!, troppo, ella già noi divise,
ma duramente or ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poich'in sì strane guise
morir pur déi, del rogo esser consorte,
se del letto non fui; duolmi il tuo fato,
il mio non già, poich'io ti moro a lato.
Ed oh mia sorte avventurosa a pieno!
oh fortunati miei dolci martiri!
s'impetrarò che, giunto seno a seno,
l'anima mia ne la tua bocca io spiri;
e venendo tu meco a un tempo meno,
in me fuor mandi gli ultimi sospiri –.

(II, 32-34)

Negli ultimi versi l'ambiguità è massima, riduce il martirio a un amplesso («giunto seno a seno», «dolci martiri»), la morte a un bacio («l'anima mia ne la tua bocca io spiri», ecc.). E infatti Sofronia reagisce immediatamente, parlando la lingua 'epica' della verità:

Così dice piangendo. Ella il ripiglia
soavemente, e 'n tai detti il consiglia:
– Amico, altri pensieri, altri lamenti,
per più alta cagione il tempo chiede.
Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti
qual Dio prometta a i buoni ampia mercede?
Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti,
e lieto aspira a la superna sede.
Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole
ch'a sé par che n'inviti e ne console –

(II, 34-35)

Faccio solo due osservazioni. La prima è che l'anfibolia, l'ambiguità semantica che domina il brano nasce in definitiva dal fatto che i due modelli discorsivi a contrasto, epica e romanzo, sono entrambi interni allo stesso codice, la lingua letteraria, e pur con tutte le loro diversità 'di concetto' presentano necessariamente delle zone di contatto, di sovrapposizione. Da questo punto di vista aveva ragione Bachtin: solo quando la pluridiscorsività letteraria si radica nel plurilinguismo sociale, i linguaggi che si confrontano nel testo, così storicamente determinati, mantengono sempre una loro autonomia intrinseca, che invece in Tasso qualche volta vien meno. Di qui l'estenuante sforzo di distinzione e correzione reciproca che coinvolge entrambi gli attori: «Altre fiamme, altri nodi Amor promise», «altri pensieri, altri lamenti / per più alta cagione il tempo chiede». Poi: è molto significativo che nel finale della sua battuta Olindo lasci

cadere la barriera tra le due dimensioni, smetta di distinguere e anzi legga in senso amoroso il rito sacrificale cristiano. Perché qui siamo un passo oltre l'anfibolia, oltre la coesistenza degli opposti dentro lo stesso significante: qui avvertiamo piuttosto una tensione a conciliare la dura oggettività del reale con la visione straniata del soggetto, nell'illusione di obliterarne la carica devastante, di assoggettare il destino alla forza del proprio desiderio. Non si tratta di un caso isolato: cos'altro fa Armida, per esempio, quando irretisce Rinaldo e lo traveste con armi femminee («il ferro ... da troppo lusso effeminato... / guernito è sì ch'inutile ornamento / sembra, non militar fero strumento»: XVI, 30), in una grottesca imitazione amorosa del guerriero? È come se di fronte alla forza travolgente della storia, la polarità negativa reagisse cercando di appropriarsene, di attrarla nella propria orbita. A dimostrazione – credo – che il confronto tra le prospettive nella *Liberata* non si limita a un'opposizione statica, ma dà luogo a una vera dialogicità, e che questa procede nei due sensi: la parola oggettiva del narratore 'contiene', giudica e controlla, le parole soggettive dei personaggi, le loro intenzioni, le loro visioni; ma queste a loro volta aggettano verso il reale che la voce del narratore incarna.

L'ultimo esempio che porto è – se si vuole – il più scontato di tutti: il duello mortale di Tancredi e Clorinda nel canto XII, vero cuore pulsante dell'opera e perciò passaggio obbligato di ogni esegesi tassiana. È stato osservato di recente, da Marco Praloran, che l'episodio è interamente focalizzato su Tancredi.¹ Del resto Clorinda per tutto il poema è un personaggio quasi costantemente fuori fuoco: oggetto privilegiato dello sguardo altrui, sia come guerriera che come donna, non lascia mai che la sua interiorità ne sia penetrata, protetta com'è dal duplice schermo della corazza e della propria luminosa, terribile bellezza, che ha l'inscalfibilità metafisica del *numen* (tanto che si manifesta solo per epifanie improvvise: cfr. I, 47 e III, 21, dove il verbo centrale è sempre «appar-se»). Almeno fino alla ferita mortale, che squarciando i due veli libera Clorinda dalla prospettiva falsa in cui era sempre vissuta, e le consente di assumere la sua identità di donna e di cristiana. Ne risulta un personaggio di straordinaria concezione, oscuramente consapevole della propria inautenticità, e per questo sempre teso ad affrontare la realtà, a misurarsi con essa, senza mai concedersi pause o fughe, in una disperata corsa in avanti verso la comprensione di sé e il proprio compimento, nel quale soltanto si abbandona finalmente al flusso della vita (che a lei riserva, con la morte, la salvezza cristiana). Ma questa è un'altra storia, perché io vorrei che ora riflettessimo sul momento precedente, sul duello appunto. Il cui nucleo rappresentativo fondamentale, la «ragion di poesia» avrebbe detto Tasso, risiede nell'inconsapevolezza di Tancredi, che, non avendo riconosciuto l'amata sotto le armi ignote del suo antagonista, è animato soltanto da un'intenzione di vendetta rabbiosa, da una vera furia di uccidere («guerra e morte» a 52, 8), specie dopo che il nemico, durante la pausa canonica, ha rifiutato di dialogare con lui, spazzando via ogni residuo di etica cavalleresca:

Arse di sdegno a quel parlar Tancredi,
e: – In mal punto il dicesti; – indi riprese
– il tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,

¹ Cfr. M. PRALORAN, *Il poema in ottava*, Roma, Carocci, 2003, p. 121: «tutto il movimento del duello è narrato senza scarti, o quasi, di punti di vista. Tuttavia, in modo più o meno visibile, la focalizzazione è dalla parte di Tancredi. Clorinda è per lui e per noi una maschera di ferro: nulla delle sue sensazioni traspare, ad eccezione forse della coscienza dell'*oscuro misfatto* che figurativamente, nella complessa similitudine dell'ottava 51, accompagna il suo movimento notturno». Cfr. anche GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 248-249, sulla caratteristica opacità del personaggio non focalizzato, tipica del racconto amoroso.

barbaro discortese, a la vendetta. –

Torna l'ira ne' cori, e li trasporta,
benché debili, in guerra. Oh fera pugna,
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
ove, in vece d'entrambi, il furor pugna!

(XII, 61-62)

Questo punto di vista parziale, tragicamente ridotto, di Tancredi è percepito dal lettore, per il quale però non costituisce la prospettiva esclusiva, perché è come incastonato – al solito – dentro la visione onnicomprensiva del narratore, che conosce e rivela la verità e pure anticipa l'esito del dramma (cfr. 64, 1-2: «Ma ecco omai l'ora fatale è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve»). Ricorrendo a una categoria genettiana si tratterebbe di una *parallessi*, per cui a un'informazione insufficiente detenuta dal personaggio si affianca un «eccesso di informazione» proveniente da un'altra fonte a lui inaccessibile, nel nostro passo dal narratore:¹ ancora un caso di opposizione testuale tra le visioni, dunque, che però non si realizza, come per Olindo e Sofronia, attraverso il dialogo esplicito degli attori, in orizzontale, ma viene trasferita su un altro livello, diciamo verticale, e dà luogo a una struttura a scatola cinese, in cui la visione limitata del personaggio sta tutta dentro la visione totalizzante del narratore, dalla quale viene compresa ma che essa non arriva a comprendere, perché il canale è aperto in una sola direzione, dal dentro al fuori, e il flusso delle informazioni procede dal personaggio al narratore, non in senso inverso. Fin qui nulla di strano: si tratta di una strategia classica di gestione prospettica, che per sé basterebbe comunque a trasmettere l'idea della cecità degli uomini davanti al loro destino. Piuttosto, balza agli occhi come Tasso, durante l'episodio, tenti varie volte di sfondare quel muro di comunicabilità, di parlare, benché inutilmente, con il personaggio che non lo può sentire (perché situato su un livello discorsivo del tutto differente). La tecnica è quella, anch'essa classica peraltro, dell'esclamazione e dell'allocuzione diretta:

Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, ed altrettante
da que' nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fer nemico e non d'amante.

(XII, 57)

Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico, e sé non tanto offeso.
Ne gode e superbisce. Oh nostra folle
mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!
Misero, di che godi? oh quanto mesti
fiano i trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.

(XII, 58-59)

Tasso qui si protende fin dove può, quasi si china sul personaggio, che viene compreso nei suoi più intimi recessi, addirittura anticipando proletticamente le sensazioni che Tancredi proverà rivisitando le fasi del duello dopo che il dramma si sarà compiuto, quando sarà in grado di valutare l'abisso del proprio errore: «nodi di fer nemico e non d'amante», «oh quanto mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto!», ecc. È come,

¹ Cfr. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 242-245.

cioè, se noi percepiamo insieme, attraverso la voce del narratore, il punto di vista di Tancredi sia prima che dopo l'uccisione dell'amata. Questa vicinanza, questa intimità col personaggio si protraggono fino al momento dell'agnizione, quando la conoscenza presunta e la visione parziale (51, 5: «solo Tancredi avien che lei conosca»; 51, 8: «vide e segnolla»; 58, 1: «l'un l'altro guarda»; 58, 5: «vede Tancredi»; 59, 5: «tacendo e rimirando»; 61, 3: «tu ... vedi») cedono il passo a una *vista* e a una *conoscenza* ormai allineate con quelle, veritiere, del narratore e del lettore:

Tremar senti la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e vita e voce. Ahi vista! ahi conoscenza!

(XII, 67)

Nell'episodio avvertiamo distintamente una nuova posizione autoriale. L'impressione è che, pur continuando a reggere il tragitto inesorabile della storia, la voce narrante abbia dei momenti di sospensione, nei quali si apre alla contemplazione del destino nel suo compiersi e quasi accompagna la propria parola oggettiva col commento musicale della commozione, con un moto pietoso verso l'irriducibile alterità di ciò che appartiene al soggetto. Parole e musica: per dire che a partire dal *Combattimento* di Monteverdi il melodramma sarà in effetti lo sbocco storico inevitabile di questa sublime rappresentazione del patetico, forse il contributo più personale e duraturo offerto da Tasso alla cultura moderna.

Amministrazione e abbonamenti:
ACCADEMIA EDITORIALE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888,
E-mail: iepi@iepi.it

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa
E-mail: accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it
Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b, I 00184 Roma
E-mail: accademiaeditoriale.roma@accademiaeditoriale.it
www.libraweb.net

Prezzi di abbonamento (2006):

Italia € 265,00 (privati), € 465,00 (enti, con edizione *Online*);
Abroad € 565,00 (*Individuals*), € 745,00 (*Institutions, with Online Edition*).

Questo fascicolo: € 160,00.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D. Lgs. 196/2003).

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta

della *Fabrizio Serra · Editore*[®], Pisa · Roma,
un marchio dell'*Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2007 by

Fabrizio Serra · Editore[®], Pisa · Roma,
un marchio dell'*Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.

Stampato in Italia · Printed in Italy

*

La *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma, pubblica con il marchio *Fabrizio Serra · Editore*[®], Pisa · Roma, sia le proprie riviste precedentemente editate con il marchio *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*[®], Pisa · Roma, che i volumi delle proprie collane precedentemente editate con i marchi *Edizioni dell'Ateneo*[®], Roma, *Giardini editori e stampatori in Pisa*[®], *Gruppo editoriale internazionale*[®], Pisa · Roma, e *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*[®], Pisa · Roma.

*

ISSN 0391-3368

ISSN ELETTRONICO 1724-1677

SOMMARIO

SAGGI

- ENZO NOÈ GIRARDI, *Petrarca tra Dante e Michelangelo* 11
ARNALDO SOLDANI, *Forme della narrazione nel Tasso epico* 23

NOTE

- MAURO SCARABELLI, *Una nuova scienza d'amore. Proposte di lettura per Donna me prega* 47
LUIGI PEIRONE, *Dante e Siestri* 57
EUGENIO REFINI, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento* 61
PANTALEO PALMIERI, *Il dantismo di Mazzini (tra Perticari e Foscolo)* 87

LETTERATURA D'OGGI

- OSCAR SCHIAVONE, *Letture di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni* 99
MATTEO VERCESI, *Lungo la traccia della parola. Identità individuale e collettiva nella poesia di Luciano Cecchinè* 121

BIBLIOGRAFIA

Saggistica

- FRANCO SUITNER, *Dante, Petrarca e altra poesia antica* (S. U. Baldassarri) 139
Il mito nella letteratura italiana, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio (M. Testi) 141
La prosa dell'Umanesimo; Lorenzo, Poliziano, Sannazaro, nonché Poggio e Pontano, introduzione e cura di Francesco Tateo e Isabella Nuovo (M. Orlando) 144
ROSSELLA BIANCHI, *Paolo Spinoso e l'Umanesimo romano nel secondo Quattrocento* (M. Orlando) 152
ANTONIO DE FERRARIIS GALATEO, *La Iapigia*, a cura di Domenico Defilippis (M. Orlando) 153
BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Rime e giochi di corte*, a cura di Michela Fantato (M. Orlando) 155
STEFANIA PINEIDER, «*In così immensa pellegrinatione*»: *la scrittura del viaggio nei "Ragionamenti" di Francesco Carletti* (D. Soscia) 157
'*Con parola brieve e con figura*'. *Libri antichi di imprese e emblemi* (M. Orlando) 159
PASQUALE STOPPELLI, *'La Mandragola': storia e filologia. Con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129* (E. Refini) 161
ANTON FRANCESCO RAINERI, *Cento sonetti* (S. Jossa) 165
ELISA BENZI, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio* (M. Favaro) 167
FRANCESCA FAVARO, *Le rose colte in Elicona. Studi sul classicismo di Vincenzo Monti* (M. Favaro) 170
ANTONIO ZOLLINO, *La verità del sentimento. Saggio su «Tre croci» di Federigo Tozzi* (M. Cappellini) 171
DANIEL REIMANN, *Osservare il silenzio. Poetik der Archäologie und Minimalismus in der italienischen Erzählliteratur der achtziger und neunziger Jahre* (N. Barilli) 173
FLAVIO SANTI, *Ragazzo X* (G. Mazzoni) 175

Notiziario

Libri ricevuti

179
189