

TANCREDI ARTICO

Teoria e prassi del comico nell'epica tra fine Cinquecento e primo Seicento

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

TANCREDI ARTICO

Teoria e prassi del comico nell'epica tra fine Cinquecento e primo Seicento

A prima vista estraneo al contesto epico, il comico riveste in realtà una funzione importante per la scrittura in ottave dopo Tasso: come elemento utile per il rinnovamento delle categorie e del codice tassiano, compare infatti in alcuni dei maggiori poemi del tempo come grimaldello per scardinare alcune consolidate strutture della «Liberata». Se la trattatistica sul genere eroico solo in parte ne riconosce il valore – come si vede dal libello in difesa del «Furioso» di Giovanni de' Bardi, dalla «Comparazione» di Paolo Beni e dai «Proginnasmi poetici» di Benedetto Fioretti –, la pratica della scrittura ne conferma, invece, la presenza in dosi rilevanti, secondo precise casistiche d'uso. Un'analisi di alcuni poemi del Seicento (la «Parma vittoriosa» di Eugenio Visdomini, il «Mondo Nuovo» di Tomaso Stigliani, i poemi eroici di Francesco Bracciolini, il «Conquisto di Granata» di Girolamo Graziani, il «Boemondo» di Giovan Leone Sempronio e l'«America» di Girolamo Bartolomei) mostra come esista una pressione del genere comico che incide su alcuni particolari topoi epici. La rappresentazione degli antagonisti (e, in qualche caso, anche dei personaggi positivi), la punizione del sedizioso, il travestimento dell'eroe e il duello sono i campi tematici più aperti all'ibridazione comica, usata per inclinare la rigida serietà tassiana e schiudere alla creazione di nuovi significati: da una parte, il comico è una precisa funzione del demoniaco, utile a rappresentare in modo marcatamente negativo il nemico, dall'altro, quando applicato sul fronte dei «buoni», è un elemento che sottintende una critica alla committenza del testo.

Tra lo scorcio finale del Cinquecento e la prima metà del secolo successivo, una stagione segnata sul versante della teoria letteraria dalle dispute intorno ai poemi di Tasso e di Marino, l'epica vive un periodo di piena maturità e di singolare fervore, dovuti al desiderio – che è quasi angoscia – di dare un compimento definitivo a una tradizione ancora imperfetta, il colpo di pollice capace di stabilire il senso di un percorso che, lungi dall'esaurirsi con l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*, cerca un approdo finale, il poema «perfetto»¹. Per nulla assuefatto o supino, come troppo spesso si è detto, al modello tassiano, il genere eroico dopo la *Liberata* rinviene nuovi stimoli proprio nei codici a questa estranei, percorrendo così, in misura forse non massiccia ma ugualmente significativa, la strada del comico.

Su questa specifica pista, solo pochi recenti contributi si sono avventurati: lo sfizioso saggio di Emma Grootveld sulla *Roccella espugnata* di Francesco Bracciolini, preceduto solo dai lavori di Luana Salvarani sullo stesso poeta pistoiese², ha il merito di avere aperto una finestra su un aspetto passato fin qui sottotraccia. L'enorme studio di Antonio Belloni, che per organicità e incidenza sulla materia è, ancora oggi, l'unico vero metro di paragone per chi si voglia confrontare con l'eroico, non dà alcun peso alla questione, schiacciata sotto la coltre di un giudizio che avverte le alterazioni comiche del solenne registro epico come un involgarimento degno di riprensione. Il fatto ad esempio che Cosmo, protagonista del *Firenze* di Gabriello Chiabrera, si travesta da amazzone per entrare nella

¹ Su questo ipotetico percorso dell'epica dopo Tasso, stante l'insufficienza della critica, sono costretto a menzionare due miei lavori: *Preliminari per un discorso su Marino classico. Problemi strategici nelle difese dell'«Adone»*, in «Studi (e testi) italiani», 40 (2017), numero monografico *Dal testo all'opera*, a cura di Marialaura Aghelu, Gaia Benzi, Mario Cianfoni et alii, Roma, Bulzoni, pp. 103-116, nonché il più completo *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Padova, 2017, relatore prof. G. Baldassarri.

² Faccio riferimento a EMMA GROOTVELD, *Celebrare Luigi XIII dopo Tasso: «La Roccella espugnata» di Francesco Bracciolini*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico ed Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, in pp. 123-137, e alle pagine introduttive a FRANCESCO BRACCIOLINI, *L'elezione di Urbano Papa VIII*, a cura di Luana Salvarani, Trento, La Finestra, 2006, in particolare le pp. LII-LVIII.

reggia di Feralmo, lo rende un eroe «veramente ridicolo», come detto con giudizio sferzante – non l'unico – ne *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, benché il contesto sia quello niente affatto ridicolo di una lampante imitazione dell'*Odissea*³. Sulla stessa lunghezza d'onda si è sintonizzata la critica successiva, cristallizzata in un'idea monodimensionale dell'epica e perciò tesa ad attribuire l'utilizzo di sporadiche marche comiche a una presunta incapacità da parte degli autori, piuttosto che a serie intenzioni di intervento sul canone.

I sondaggi di Salvarani e Grootveld indicano tuttavia come esistano, almeno nel micro-cosmo di Bracciolini, delle specifiche forme e funzioni del comico; ciò che intendo fare, quindi, è estendere a un più ampio ordine di dimensioni l'analisi del fenomeno, facendolo inoltre interagire con il fumoso concetto di “tassiano” con cui, in maniera contraddittoria, viene connotata l'intera stagione dell'*epos* successiva alla *Liberata*. Tale etichetta ricorre quasi sempre nella descrizione dei testi epici, a indicare un'approssimazione (quasi sempre fallimentare) degli autori al modello: un'inchiesta sul riaffiorare dell'elemento comico – inteso come smalto ecfastico, come colore del testo, che non penetra nella struttura diegetica profonda: la tragedia e la novella, in tal senso, hanno tutt'altro impatto sul poema – dimostra che il rapporto con la *Liberata* non è condotto solo nei termini dell'adesione, ma implica anche distanza e frattura.

1. Relegato ai margini del discorso da Aristotele e Orazio, il comico occupa una posizione liminare, a maggior ragione nella sezione eroica, anche nella trattatistica di Cinque e Seicento; tuttavia, alcuni elementi utili a comprendere il rapporto con l'*epos* emergono, anche in assenza di discorsi su questo specifico tema, già a partire dagli anni immediatamente successivi l'edizione della *Liberata*. Del 1583 è la manoscritta *Lezione in difesa dell'Ariosto* dell'accademico alterato Giovanni de' Bardi, stampata due secoli più tardi, la quale, per quanto intenzionata a difendere il *Furioso* e quindi inevitabilmente parziale, fornisce alcune linee guida utili per leggere la tradizione a venire. Il comico, come specifico contrario del tragico aristotelico, è accettato da Bardi come possibile componente da aggiungere al tessuto del racconto epico, a patto che vengano rispettate due condizioni: che occupi una parte della favola, non il tutto, e che contenga validi significati allegorici⁴. Passando all'esemplificazione, Bardi unisce questi due tratti per sollecitare un confronto con l'*Odissea* di Omero, che sarà lo snodo fondamentale, tanto per la teoria quanto per la prassi, lungo tutto il Seicento⁵:

³ Cito, anticipando temi che si avrà modo di vedere in seguito, da ANTONIO BELLONI, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, Padova, Draghi, 1893, p. 154. Il lavoro di Belloni, di straordinario spessore critico ed erudizione, sul punto del comico è bisognoso di un aggiornamento che la critica seriore non è stata in grado di attuare.

⁴ Si consideri quanto detto a pp. 68-69: «Dico adunque che fa di mestieri intendere che l'epopeia e la tragedia quanto alla favola principale debbano essere imitazioni di persone magnifiche e grandi, ma che quanto alle parti in esse possano essere azioni di cose friole e basse, purché siano bene imitate secondo i luoghi e i tempi» (GIOVANNI DE' BARDI, *Lezione in difesa dell'Ariosto*, in *Della Imp. Villa Adriana e di altre sontuosissime già adiacenti alla città di Tivoli descrizione di Giovanni de' Conti Bardi antico accademico della Crusca*, Firenze, Magheri, 1825, pp. 39-78).

⁵ Qualche anno più tardi, sempre nel contesto di una polemica (sull'*Adone*), Aleandri difenderà Marino allo stesso modo, salvando “per *auctoritas*” alcuni passaggi pruriginosi del testo: «E lasciando per ora da canto l'Ariosto, Omero stesso non ischerzò egli quando, facendo cantare il congiungimento di Marte e di Venere del quale si favella appunto in questo luogo del poema, disse che alcuni di que' dèi che erano iti a quello spettacolo avrebbero ben volentieri cambiata lor sorte con Marte contentandosi di trovarsi fra quei legami?» (GIACOMO ALEANDRI, *Difesa dell'«Adone»*, Venezia, Scaglia, 1629, pp. 179-180).

Omero s'è pur alcuna volta abbassato nella sua *Odissea*, facendo dolersi Telemaco, figliuolo d'Ulisse, che i Proci mangiando e beendo del suo non pagassino la parte loro, e facendo andar Ulisse in casa sua in Itaca come mendicante ed azzuffarlo con Iro povero e vile per conto della broda e de' tozzi, [...] e finalmente fare Telemaco con le proprie mani impiccare le serventi sue [...] Omero volse fare la furfanteria d'Ulisse per dimostrare la sua astuzia e pazienza, volendo egli condurre a fine il suo disegno d'ammazzare i Proci, e nell'altre cose si veggano bene imitati i costumi di que' tempi e vi sono sotto allegorie. Ancora noi rispondiamo a questi con le medesime ragioni dicendo che l'Ariosto ha imitato i costumi de' suoi tempi e che nelle favole d'Anselmo e di Giocondo e dell'oste vi sono sotto allegorie, ammastrandoci che non ci dobbiamo fidare di femine vendibili, ed insieme con la novella d'Anselmo ci dimostra quanto li uomini avari siano sottoposti a qualunque vizio⁶.

Il principio – sorvolando sulla validità della sua applicazione al *Furioso* – non è meno importante dell'esempio: Omero, in maniera molto più concreta di quel che si pensa, è leva per un discorso sul rapporto tra l'epica antica e moderna (che dell'altra si sente superiore) in cui rientra in parte anche l'anomalia comica. Ovviamente, il punto di partenza teorico influenza anche i risultati dei critici, determinando delle posizioni che non descrivono la reale pratica della scrittura epica seicentesca: se per Benedetto Fioretti, estremo difensore della posizione modernista, «Miglior comico, dunque, che buono epico ci riesce Omero»⁷, ma nel contesto di un discorso basato su un'aggressività che eccede i limiti di qualsiasi seria ermeneutica, così anche per il più moderato Paolo Beni, la cui *Comparazione di Tasso con Omero e con Virgilio* intende costruire un percorso evolutivo, nel segno del miglioramento, dall'epica greca a quella del tardo Cinquecento, Omero è collocato al fondo della scala.

Ciò che meno piace al filosofo eugubino è la mancanza di decoro di alcune situazioni omeriche, le quali, sommate a una vasta serie di fattori concomitanti, sanciscono l'inferiorità rispetto alla linea cinquecentesca Ariosto-Tasso. Omero, in questo contesto, significa *Odissea* – gli esempi di Fioretti e Beni sono pressoché identici a quelli di Bardi: la zuffa di Ulisse e Iro, l'impiccagione delle serve per mano di Telemaco –, mentre dell'*Iliade* non è detto alcunché; una vistosa incoerenza, sufficiente, ad ogni modo, per esprimere un giudizio sfavorevole sul poeta greco, la cui *Odissea* «offende il decoro e nelle persone e ne' ragionamenti e nel corso dell'azion tutta»⁸, ed è perciò inferiore anche al *Furioso*; a questo di certo non mancano «cose le quali sembrino manchevoli di dignità e decoro, ma queste, a petto di quelle che si son dette e si diranno di Omero, son oro e gemme, o rose e fiori»⁹.

Se per vari aspetti la teoria dell'epica seicentesca è capace di indicare in maniera nitida le linee di tendenza che poi si sviluppano nella prassi, per quel che riguarda il comico la necessità di irrobustire il castello accusatorio contro gli antichi porta, attraverso un uso arbitrario della categoria del decoro, alla condanna di soluzioni testuali che, tuttavia, hanno un più che discreto impatto nella realtà della scrittura in ottave. Alcuni passaggi omerici e ariosteschi, in un clima sensibilmente mutato rispetto a quello in cui nasce la *Liberata*, sono sentiti come umili solo in sede teorica, mentre nella pratica della scrittura in ottave si ritagliano un proprio spazio.

⁶ GIOVANNI DE' BARDI, *Lezione in difesa dell'Ariosto*, cit., pp. 69-70. Gli episodi maggiori qui menzionati sono la rissa di Ulisse e Arneo (OMERO, *Odissea*, introduzione e commento a cura di Vincenzo Di Benedetto, trad. di Vincenzo Di Benedetto e Pierangelo Fabrini, Milano, Rizzoli, 2014, XVII), l'impiccagione delle serve da parte di Telemaco (ivi, XXII 461-473), la novella del giudice Anselmo, che Rinaldo ascolta da un barcaiolo, e quella di Giocondo narrata da un oste a Rodomonte in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, indici di Pietro Floriani, Milano, Rizzoli, 2012, XLIII 72 sgg. e XXVIII 1 sgg.

⁷ BENEDETTO FIORETTI, *Proginnasmi poetici di Udeno Nisielu*, Firenze, Matini, 1620, II 14, p. 43.

⁸ PAOLO BENI, *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio*, Padova, Martini, 1612, VIII, p. 19.

⁹ Ivi, p. 20.

2. Nell'epica seicentesca, nonostante le reprimende dei teorici, gli elementi comici non vengono del tutto meno, utilizzati non in funzione del riso quanto, invece, per veicolare, con modi differenti da Tasso, dei forti contenuti ideologici. Eleazar Meletinskij, pur facendo riferimento a un contesto del tutto diverso, aveva fornito una chiave di lettura interessante anche per il caso in esame: parlando di Karvuvu, il gemello stupido dei miti Papua, sosteneva che fosse «contemporaneamente portatore dell'elemento demoniaco e di quello comico», un'«unione [...] molto caratteristica», che «costituisce un tratto universale»¹⁰. Anche nel Seicento, estendendo il ragionamento di Meletinskij, la comicità va di conserva con la demonizzazione, intervenendo a connotare in modo specifico alcuni attanti (il nemico, il diverso e, talvolta, anche gli eroi positivi). Su questo aspetto – che in realtà si manifestava già in Ariosto, come ha acutamente notato Jo Ann Cavallo – Tasso aveva imposto dei seri limiti di decoro, conferendo alla raffigurazione dei personaggi, cristiani o musulmani, una nobiltà di stampo virgiliano¹¹; qualche decennio più tardi, invece, la necessità di connotare meno ambiguamente il nemico o il desiderio di ironizzare sulla committenza, di concerto con una ricerca di *varietas* e novità tipicamente barocche, porteranno i poeti epici a incrinare le convenzioni tassiane, per mettere in ridicolo un nemico da rappresentare come demoniaco o un destinatario contro cui il poeta nutre motivi di rivalsa. Sono entrambi aspetti che, per ragioni di spazio, terrò sullo sfondo, privilegiando la costruzione di una griglia di situazioni in cui è applicato l'elemento comico. Delimito un'area d'azione estensibile ad altri testi, rispondendo alla domanda “come?” e sorvolando sul “perché”, che richiederebbe di addentrarsi in profondità nella produzione dei singoli autori.

La prima zona d'indagine – la più ovvia, perché contemplata dallo stesso Aristotele – riguarda la configurazione fisica dei personaggi. La laidezza, non tanto quella dei vecchi, bensì quella dei *freak*, è ridicola, ma non necessariamente fine a se stessa; l'esempio più nitido di ciò proviene dalla *Parma vittoriosa* di Eugenio Visdomini, un poema in due canti, manoscritto e incompleto, datato al 1609, in cui un plebeo, Faulo, sobilla una rivolta contro il capitano della lega anti-imperiale, Azzo d'Este, che è accusato di voler imporre una tirannia su Ferrara:

Era Faulo un che de la bassa plebe
fra i più bassi era nato e fra i più vili,
anzi che tolti dal trattar le glebe
eran passati a custodir gli ovili,
di corpo era e di mente orrido ed ebe,
e di costumi pien rozzi, incivili,
era di capo aguzzo e negro 'l crine
avea, ma raro, orecchie avea canine¹².

¹⁰ ELEAZAR MOISEEVICH MELETINSKIJ, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, trad. it. di Chiara Paniccia, Bologna, il Mulino, 1993, p. 54.

¹¹ Su questo aspetto si veda almeno il quadro dedicato a Tasso da Maria Pavlova nell'opera collettiva *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, a cura di David Thomas et alii, 11 voll., Leiden-Boston, Brill, 2009-, vol. 6, a cura di David Thomas e John Chesworth, 2014, pp. 592-601, capace di mettere in luce l'ambiguità di Tasso nel rappresentare l'Altro, tra la vernice formale negativa e le infiltrazioni di un rispetto virgiliano per gli sconfitti (temi vastamente affrontati, in precedenza, dai fondamentali lavori sulla *Liberata* di Sergio Zatti). Il libro citato di Jo Ann Cavallo è *The world beyond Europe in the romance epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, Toronto University Press, 2013.

¹² EUGENIO VISDOMINI, *Parma vittoriosa*, II 54. Cito dalla trascrizione che ho offerto in appendice al mio *Itinerari dell'epica barocca. Modi, modelli e forme nella prima metà del Seicento*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2018, pp. 251 sgg., dove si trova la descrizione del manoscritto della Biblioteca Estense Universitaria che riporta l'operetta e uno spoglio della rara bibliografia su Visdomini.

La descrizione, che prosegue per altre due ottave¹³, ostenta un personaggio ripugnante al pari dei suoi ideali plebei, alla stregua del Terstite omerico: il turpe è la manifestazione corporea del male, di un'insana e pericolosa ideologia anti-aristocratica. Allo stesso modo, anche il sedizioso Roldano del *Mondo Nuovo* di Tomaso Stigliani presenta caratteristiche fisiche aberranti: nemico giurato di Colombo per motivi d'identità nazionale (è spagnolo e odia gli Italiani: curiosamente, però, il testo è dedicato a Filippo III), cerca più volte di ammutinarsi e, infine, scatena contro l'ammiraglio una coalizione di stati del Sud e del Mesoamerica; egli è così bestiale che quando ripara presso gli indigeni viene scambiato da questi, che nel testo del materano sono il prototipo negativo dei selvaggi, per un brutto ed è perciò rinchiuso in una gabbia. Come sottolinea il poeta con puntigliosità lombrosiana, la deformità fisica ne indica precisamente il carattere:

Questo suo fingimento er'aiutato
dalla forma natia del volto ancora:
bruno, di torto sguardo, e ciglia spesse
quale esser suol chi tradimenti tesse¹⁴.

Roldano, contraddistinto da alcuni aspetti comuni con figure comiche della tradizione (le «ciglia spesse» si ritrovano da Marino, a Bracciolini e Graziani)¹⁵, incarna il tipo del personaggio comico-demoniaco, che non ha evidentemente nulla a che vedere con Tasso, in cui il versante infernale e musulmano gode di una propria nobiltà – Satana ricorda, sotto questo profilo, «una sorta di sovrano spodestato»¹⁶ –, ma che, forse proprio per distanza da quel modello, si ritrova con una frequenza significativa nel Seicento, a connotare gli antagonisti, i depositari dell'«errore». Quello che cambia tra i vari autori è il colore del comico, che ha pasta seria in Visdomini e Bracciolini (nella cui *Croce racquistata* l'orrido Domete, nato «di stupro», ruba lo scudo divino che protegge l'imperatore Eraclio)¹⁷, mentre è, al contrario, degradante e grossolano nel *Mondo Nuovo* di Stigliani e carnevalesco nell'*Atestio* di Pio Enea degli Obizzi¹⁸.

¹³ «Le ciglia irsute in un giunte tenea, / e gli occhi lippì e quasi posti a caso, / le guance del color del busso avea / cui partiva schiacciato e simo il naso; / il labro enfiato ombra al gran mento fea / che quasi era di barba in tutto raso, / erano i peli poco più di diece / sparsi qui e là, più rari assai che pece. // Il collo breve e l'omero avea destro / alto assai più del capo, acuto e storto, / il lato poscia avea tutto sinistro / un lungo palmo più de l'alto corto. / Sembrava il petto un alto monte alpestro / e pareva da la schiena il ventre absorto, / i fianchi infuori, un alto e l'altro basso, / e stender troppo inegual gamba il passo». Mi pare un errore di non poco conto quello di LUCIA DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, p. 244, che vede nella scena di Faulo una «gag comica», nonostante la palese riscrittura, tutt'altro che ilare, di Omero.

¹⁴ TOMASO STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, Roma, Mascardi, 1628, V 59, vv. 5-8.

¹⁵ Nel poema di Graziani è il maestro di Alchindo – mago musulmano le cui fattezze sono assunte dal demone Idragorre – a possedere delle vistose sopracciglia: pur nel contesto serio, sottolineato dalla ripresa dei modelli degli eremiti di Ariosto e Tasso, non manca il dettaglio d'ispirazione mariniana, che dà una pennellata di orrido a un personaggio grave. Si legga GIROLAMO GRAZIANI, *Conquista di Granata*, edizione commentata a cura di Tancredi Artico, indici a cura di Monica García Aguilar, Modena, Mucchi, 2017, XIV 28, e ivi le note per i rinvii ad Ariosto, Tasso e Marino. Per quel che riguarda la *Croce racquistata* di Bracciolini vd. la n. 17.

¹⁶ Così lo definisce, in modo egregio, FRANCO TOMASI, nelle pagine introduttive a TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, Milano, Rizzoli, 2009, IV, p. 227, che si vale d'altronde di una lunga bibliografia, a partire dalle stupende pagine di Zatti sul poema gerosolimitano e fino ai sondaggi di RENZO BRAGANTINI, *Canto IV*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 77-95, che pone l'accento sulle riprese del Satana tassiano da parte di Marino e Milton.

¹⁷ La presentazione di Domete è basata, sulla scorta dell'*Iliade*, sulla deformità fisica e sulla bassezza dei natali: Domete è bastardo di nascita, gobbo e zoppo. Delle due ottave usate per descriverlo (66-67) al canto XVI della *Croce racquistata*, si legga almeno la seconda: «Le chiome ha nere, e 'l ciglio irsuto e bruno / fa sulla fronte oscura siepe e chiusa, / che non ha varco o breve spazio alcuno / e 'l suo torbido moto i falli accusa. /

Un altro campo d'uso del comico, notevole perché argomento di disputa già al tempo, concerne l'amministrazione della giustizia, un motivo su cui Fioretti aveva modo di distinguere nettamente tra la rozzezza di Ariosto, avvezzo come Omero a rendere i propri paladini dei giustizieri da strada, e il perfetto decoro eroico di Tasso:

Se Virgilio e l'Ariosto fossero nati a un secolo medesimo, il romanziere avrebbe all'eroico prestato Orlando per impiccare Amata; e così non sarebbe venuta in contrasto con la predetta questione. Che indignità introdurre per boia di malandrini sì famoso e forte e nobilissimo paladino! Poca grazia fu anche quella d'Omero far Telemaco impiccatore di serve. Perdonisi a Marfisa lo stesso inconveniente, come a persona bestiale e in gran parte esente da gravità [...]. Ora giudicate se in poema eroico, di sua natura sempre volto all'ammirabile [...] si debbano introdurre queste plebeaggini di porre Orlando boia, Aquilante birro, Grifone sul carro, Marfisa boiessa, Marganorre frustato, Gabrina impiccata, Zerbino sull'asino, Martano scopato [*scil.* fustigato]. Ecco il Tasso, unico al mondo per altezza di locuzione o per maestà di azioni, egli fa Rinaldo reo sì, ma come cavaliere vuol sottrarsi da ogni gastigo vile con la spada in mano, e Goffredo non reprime con la spada la sedizion d'Argillano, ma con abito reale e con lo scettro in mano comanda ch'egli sia preso¹⁹.

Nella realtà della scrittura, però, le cose stanno diversamente da come le prospetta Fioretti. Sulla punizione, l'estro dei poeti postassiani si sbizzarrisce, stante la solita alternanza di serio e grottesco: del primo tipo sono le bastonate elargite a Faulo, sul modello omerico, nella *Parma vittoriosa*, mentre del secondo – allontanandosi per un attimo dall'area delle punizioni “umane” – sono i pugni in testa che San Michele impartisce al demone Endrico nella *Roccella espugnata* di Bracciolini, dove è evidente l'abbassamento comico di una situazione tassiana che in origine è alta²⁰. Rivedere l'eredità di Tasso porta Bracciolini a deformare l'originale in un processo che tende, nel corso degli anni, all'acquisto di tratti nettamente comici, dalla *Croce racquistata*, dove il sedizioso Forestano, doppio dell'Argillano di Tasso, è punito dall'imperatore con il linciaggio (stessa sorte che spetta al traditore Domete), alla *Roccella espugnata* e lo *Schernò degli dei*, testo in cui la tendenza verso il comico letteralmente esplose,

Sempre al tristo pallor, sempre digiuno / rara è la barba e squallida e confusa; / gl'omeri angusti e ricurvato ha 'l dorso, / ne' piedi è strambo e van discordi al corso». Il v. 4, chiaramente, si presta come antecedente per l'ottava citata del *Mondo Nuovo* di Stigliani.

¹⁸ Non potrò soffermarmi su questo poema, che offre tuttavia moltissimi spunti d'indagine: la presenza del comico è fittissima, declinata ora come demoniaco (nella figura di Pseudo, che cerca di pervertire al lusso e alla crapula l'eroe cavalleresco, Francesco D'Este), ora come ludico (nei racconti delle imprese alcoliche e di quelle lascive di un beone tedesco e di un inglese impotente al canto X). Un altro testo che per più di qualcosa ricorda l'*Atestio* è l'*Armidoro* di Giovanni Soranzo, anch'esso denso di elementi comici: li ha studiati, con validi risultati, ROSARIA ANTONIOLI, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, I libri di Emil, 2017, in particolare le pp. 232-240.

¹⁹ BENEDETTO FIORETTI, *Proginnasmi poetici*, cit., II 15, p. 45, che allude a LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XIII 40-41 (Orlando impicca i malandrini che avevano sequestrato Isabella), OMERO, *Odissea*, cit., XXII 461-473 e, per quel che riguarda Amata, moglie di Latino, a PUBLIO MARONE VIRGILIO, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, trad. con testo a fronte di Luca Canali, Milano, «Fondazione Lorenzo Valla», Mondadori, 2008, 6 voll., libro XII. L'episodio tassiano riguarda la celebre rivolta di Argillano, risolta pacificamente da Goffredo (TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., VIII 57 sgg.; per l'intervento di Goffredo le ottave 76-85).

²⁰ Si vedano rispettivamente *Parma vittoriosa*, cit., II 58-60 e *Roccella Espugnata*, cit., III 9, che si apprezza a confronto con TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., IX 63-66: curiosamente, l'ottava 8 di Bracciolini recupera la 65 di Tasso, ma, non bastando la lancia divina, San Michele ricorre ai pugni (ottava 9). Caso a sé, che riguarda la vendetta e non la giustizia, è quello che si legge in GIROLAMO GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, cit., VIII 20, dove l'eroe pagano Almansorre scaglia per aria un servo: azione comica, benché in contesto assai serio, che fa evidentemente tesoro di LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XXIX 5 (Rodomonte getta di peso un importuno eremita in mare).

ma sempre partendo da una grammatica epica seria, di matrice ariostesca e tassiana: il duello tra Marte e Vulcano nel canto I dello *Scberno* ne è solo un esempio, che peraltro si conclude, proprio come in Visdomini, a bastonate²¹.

Che nel passaggio dalla *Croce racquistata* ai successivi poemi si profili un massiccio uso del comico pare cosa evidente, come rimarcato da un altro *topos* potenzialmente faceto, cioè il travestimento. Se nel già citato Chiabrera, su sollecitazione omerica, la scena era esente da ilarità (Cosmo si fingeva prima cocchiere e poi amazzone per introdursi nella reggia di Feralmo e ucciderlo, come Ulisse con i Proci, per riconquistare Fiesole²²), altrettanto non si può dire per Bracciolini: Rosana che sortisce da La Rochelle, assediata da Luigi XIII, fingendosi un «parigin lacchè» è scena di realismo triviale, come sottolinea la rima tronca di sapore canterino con cui il poeta chiude l'ottava²³.

Il mascheramento è un fattore che può assumere caratteristiche comiche a seconda del contesto, fermo restando che nella maggior parte dei casi non viene piegato oltre i limiti del decoro eroico: gli scambi uomo-donna e cristiano-musulmano sono i più gettonati, riconosciuti validi dalla tradizione tassiana (i casi di Erminia e di Vafrino), ma ne compaiono anche di più fantasiosi, come quelli citati di Chiabrera e Bracciolini. Non sarebbe ozioso, in tal senso, aprire lo schedario ai travestimenti dei demoni, che ricorrono con frequenza non banale dal solito Bracciolini, non troppo interessato, nella *Bulgheria convertita*, alle derive comiche, a Graziani²⁴ e al vulcanico Sempronio, che nel descrivere la mimetica da vecchia pescatrice assunta da un emissario infernale offre una variazione insolita per il poema in ottava, dopo il caso dell'Alcina ariostesca, sul *topos* della vecchia laida:

D'antica vecchierella, a cui già cento
anni aggravano il cor l'altro ha l'aspetto:
pendon le gote in fin su 'l mento, e 'l mento
qual gioia di bue pende su 'l petto;
grondan lagrime ognor ciglia d'argento,
di due smunte mammelle è il sen ricetta,

²¹ Per la sedizione di Forestano si veda *Croce racquistata*, cit., II 16 sgg.; la sequenza è del tutto analoga a quella di TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., VIII 57 sgg., eccezion fatta per il finale: Eraclio, sorta di alter ego di Goffredo di Buglione, decide in sostanza di lavarsi le mani del destino del guerriero cristiano, che viene linciato dalla folla, disposta a seguirlo fino all'apparizione maestosa dell'imperatore. La stessa fine tocca a Domete, che Eraclio «lascia al popolo in preda a farne scempio» (XXXII 71, v. 8): finisce in pasto ai leoni con cui l'imperatore aveva intrattenuto il campo (72-73). Per quanto riguarda lo *Scberno degli dei* cito solo un episodio, in anticipo rispetto a quanto si dirà a proposito del duello, vista la sua consonanza con l'esito di Visdomini: Vulcano pesta Marte con il manico di una pala (si veda, dall'edizione del 1618, Venezia, Guerigli, il canto I, ottave 58-61).

²² Per il travestimento di Cosmo si veda GABRIELLO CHIABRERA, *Firenze*, Firenze, Pignoni, 1615, VIII 24-25, incomparabilmente più serio dell'analoga sequenza del *Mondo Nuovo* di Stigliani di cui si avrà modo di dire. Se è ormai noto il giudizio di Belloni, mi sembra non meno passibile di revisione la lettura di GIOVANNI AMORETTI, *Il «Firenze» di Gabriello Chiabrera*, nel volume collettaneo *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3-6 novembre 1988, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 231-246, che fa uso di categorie poco esatte.

²³ Si citi FRANCESCO BRACCIOLINI, *Rocella spagnata*, IV 33, vv. 5-8: «Abito nuovo / m'appresta, a mezzanotte uscir propongo / ella il crine m'acconcia, ella mi fe' / parer del tutto un parigin lacchè». Sull'uso della rima tronca rimando, tra i molti contributi disponibili, a ELISABETTA CREMA, *Osservazioni sulla tecnica della rima tra il Furioso e l'Amadigi*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2 (2005), pp. 75-137.

²⁴ FRANCESCO BRACCIOLINI, *Bulgheria convertita*, Roma, Mascardi, 1637, I 15. Non è scena comica, ma certo trovata piuttosto bizzarra, invece, il travestimento da Dio proposto da un demone, che cerca così di adescare l'eremita Niceto (e ci riesce), dopo averci provato invano in foggia femminile: *Croce racquistata*, cit., XII 1 sgg. (mentre per il camuffamento da Dio vd. le ottave, peraltro serissime, 70-72). Per Graziani si veda quanto rilevato *supra*, nella n. 15, a proposito di Idragorre, demone che si traveste da mentore del mago Alchindo.

e una picciola tien povera ciocca
di tre capelli, e due sol denti in bocca²⁵.

Spinto dal desiderio di rivaleggiare con Ariosto e Marino, Sempronio dà un esempio peculiare d'uso del registro comico, accettabile in linea teorica nei ranghi di un'estetica che, proprio da Tasso, si era aperta all'orrido (e da Marino al brutto), senza per questo incrinare l'altezza tonale del testo.

Molto meno sensibile alle sottigliezze di poetica è Stigliani, che riesce inguaribilmente prosastico, come del resto in quasi tutto il poema, quando eccede in *energia*²⁶, fenomeno di cui dà un esempio la "vestizione" di Silvarte, eroe cristiano:

La donna non volea muovere il piede,
avendo in quel parlar poca speranza,
ma Silvarte, chiedendola in mercede
agli altri, gliene fèr sì lunga istanza
ch'ella prese una gonna e gliela diede.
Silvarte andò a spogliarsi in una stanza,
e rassetossi questo manto ch'ambe
insino al mezzo gli copria le gambe.

Poi s'adattò la cuffia, e perch'egli era
di nude guance in su l'età più bella,
rimase acconcio d'abito in maniera
che sembrava di fuor vera donzella²⁷.

Se travestirsi da donna è lecito, e diventa anzi motivo frequente nell'epica seicentesca, l'insistenza su gonna e cuffia è davvero fuori luogo, perfetto emblema di uno stile che, cercando una via di mezzo tra Ariosto e Tasso, risulta grottesco e degradato: il particolare delle gambe scoperte per metà, in un uomo maturo che si suppone irsuto e di soda muscolatura, cozza tremendamente con la gentilezza del *topos* classico dell'eroe imberbe, che giustificerebbe di per sé, senza bisogno di ricorrere a simili minuzie, l'equivoco del sesso. Che Silvarte, oltretutto, somigli in tutto e per tutto a una fanciulletta indiana, lui che è spagnolo, è cosa che aggiunge una punta di ridicolo al grottesco.

Ultimo tema, accantonando il *topos* della discesa infera, che porterebbe il discorso assai lontano²⁸, è la tenzone, in cui l'eroico del Seicento mostra una permeabilità molto più alta al comico rispetto al

²⁵ GIOVAN LEONE SEMPRONIO, *Boemondo*, Bologna, Zenero, 1651, IV 58 (ma si citi anche l'ottava 57, che riguarda l'altro demone: «Di vecchio pescator rozzo sembante / prende l'un dessi, pallido e rugoso, / paralitico il capo e vacillante, / ne' movimenti suoi non ha riposo; / appoggia a debil canna il piè tremante, / l'uno e l'altr'occhio ha ne la fronte ascoso, / e porta al suol curve le terga e chine, / ispido il volto e tutto nevi il crine»). Mi sembra che all'ipotesto dell'*Adone*, giustamente ricordato da LUISELLA GIACHINO, *Giovan Leone Sempronio tra «lusus» amoroso e armi cristiane*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 134-135, n. 41, sia da aggiungere almeno LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., VII 73, che dà già due dei tratti che saranno poi anche del *Boemondo*, la calvizie e la scarsa dentatura.

²⁶ Cioè nella qualità descrittiva: sul tema si veda FRANCESCO FERRETTI, *L'elmo di Clorinda. L'"energia" tra «Discorsi dell'arte poetica» e «Gerusalemme liberata»*, in «Studi tassiani», 54 (2006), pp. 15-44. Gli esempi dal testo di Stigliani sono, in tal senso, pressoché infiniti, dalle pedanti descrizioni di usi, costumi e natura a quelle sulla religione (anche quella cristiana: vd. il faticoso compendio di Roldano a VI 75), fino agli oggetti (si legga, *infra*, l'inutile e pedestre perifrasi per indicare il coltello di VIII 7, vv. 7-8).

²⁷ TOMASO STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, cit., XIV 54 e 55, vv. 1-4.

²⁸ Su questo tema si è soffermato il bell'intervento di Rosaria Antonioli, a cui mi sento di fare solo una minima aggiunta: la discesa all'inferno di Sarbarasso nella *Croce acquistata* si carica di tinte dantesche infernali e pare comica solo in apparenza, visto che ha, in realtà, profondissime implicazioni con la favola. È proprio da questa azione, infatti, descritta al canto XI, che si sviluppa l'intervento di Satana nelle trame del testo, il quale, attraverso l'allontanamento dal campo dell'eremita Niceto, assume proporzioni gigantesche, dato che dura, tra

secolo precedente. Stigliani, di nuovo, ne dà un esempio, quando fa azzuffare l'eroe Salazaro e un corsaro francese nel canto VIII del *Mondo Nuovo*: lo spagnolo, sorpreso mentre siede a pranzo, «uscì con parte in bocca anco di cena, / e con un picciol ferro infra le mani / con che 'l cibo si tronca e parte in brani»²⁹, cioè un coltello da cucina, che intenderebbe usare in luogo della spada per venire a duello. Il corsaro, giustamente scandalizzato, rifiuta di combattere con un nemico che adopera armi così poco cavalleresche:

«Ah villan cavalier», ripigliò allora
Salazar tutto irato, e furiando
contra gli s'avventò nella stess'ora
con quel picciol coltel, quasi con brando.
Ma l'altro a ritirar non fe' dimora
il suo corsiero, e protestò gridando:
«Armati pria, s'hai di pugnar diletto,
se no sarò villan qual tu m'hai detto»³⁰.

Un altro passaggio gustoso è il duello, in punta di fioretto, tra Oldibrando e un pescespada a III 44 sgg., ovviamente ridicolo, ma scandito a ritmo di riscritture tassiane. Basti vedere le ottave 47-48, dedicate all'arte della scherma, che riprendono il celebre passo dello scontro tra Tancredi e Argante del canto XIX della *Liberata*, materia di infinite variazioni (ma di solito meno aggressive nel rivedere il modello) per i poeti epici successivi:

Oldibrando con arte anch'ei spendea
lo sguardo, il passo, e delle braccia il moto,
ch'ognor che colpo sopra lui giungea,
accorto essendo e più leggièr che 'l Noto,
lo sviava col ferro o 'l ricevea
nello scudo, o fea in aria uscirlo a vòto
col torcersi o balzar lontanamente
quanto l'ampiezza del battel consente.

Né riparava mai che non traesse,
sempre avea 'l colpo alla risposta unito.
Il primo che ferita all'altro fesse
degnà da dir fu l'animale ardito,
il qual, perché più invan non percotesse,
né dall'altrui schermir fosse schernito,
si lanciò tutto colla fronte dritta
come il monton quand'a cozzar si gitta³¹.

molteplici avventure, fino al canto XXXI. Aggiungo che si tratta di una sequenza improntata a uno stile molto diverso da quello che si trova, ad esempio, nel primo canto della *Marfisa* di Aretino (Rodomonte agli inferi), di marca comico-ludica, o nel canto VI della *Vittoria della Lega* di Tommaso Costo (Ali Pascià, morto a Lepanto, piomba nel regno dei morti), di tipo comico-demoniaco. Ad ogni modo, l'incongruenza della scena rispetto al decoro epico era stata sottolineata anche dai contemporanei: SCIPIONE ERRICO, *Le rivolte di Parnaso*, Venezia, Fontana, 1626, p. 94, dove Calliope dice che «Di più, ridicole mi sembrano l'azioni di Sarbarasso nell'inferno, ma più ridicoli son quelli versi dove il re delli diavoli fa cose di mattacini» (e segue una citazione da XI 28, vv. 1-4 della *Croce racquistata*). Sul tema si veda anche GUIDO BALDASSARRI, *Sulla «Croce racquistata»*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*. Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini, Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 63-94: 70-71.

²⁹ TOMASO STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, cit., VIII 7, vv. 6-8.

³⁰ Ivi, ottava 13.

³¹ È nettissima la ripresa tassiana, tanto di parole chiave quanto di struttura narrativa: si confrontino la stanza 47 di Stigliani con TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., XIX 11-13 e la stanza 48 con XIX 14, vv. 7-8.

Calate nel contesto di una tenzone con un pescespada, sono ottave che suonano inevitabilmente parodiche, in un contesto fortemente ambiguo, che rivela i primi indizi di uno sdegno verso la corte spagnola che diventerà virulento, fino al limite della *Merdeide*, nel seguito della carriera del materano. Come strumento al servizio di un vettore con due direzioni, meta-testuale (verso Tasso) e polemica (nei confronti della corte spagnola), la parodia, parte di un comico dalle molte facce, emerge nei modi in cui anche il lettore moderno è abituato a conoscerla³². Altrove, invece, essa può assumere un valore fortemente allegorico, che elimina del tutto l'aspetto ludico, come nel caso dell'*America* di Girolamo Bartolomei, nel cui canto V l'eroe Amerigo Vespucci e i suoi marinai vengono a giornata con un esercito di pipistrelli che, come detto nell'*Allegoria*, sono figura dei demoni infernali:

Ecco Amerigo con la spada giostra
e 'mbrocca a pipistrello il negro seno,
cui l'inchiostro natio di sangue inostra,
infetto di pestifero veleno.
Trofeo primiero della forte giostra,
cade questi e stramazza sul terreno,
dibatte i vanni, mentre 'l piè gli caccia
sovra 'l capo il guerriero, e 'l preme e schiaccia³³.

Nelle prodezze dell'ammiraglio fiorentino risuonano con nitidezza echi della tradizione classica, dall'*bapax* ariostesco «'mbrocca», recupero prezioso perché ignoto a Tasso³⁴, al gesto, in realtà assai poco cavalleresco, dei versi 7-8, che ripropongono una situazione virgiliana (Turno uccide Pallante e lo calpesta) non ignota alla *Liberata*³⁵. Quella di Bartolomei rappresenta la chiusura del cerchio, tra rinnovamento del codice epico classico e uso degli strumenti comici (ben due: il mascheramento dei demoni e il duello), nel contesto di un poema audacemente intenzionato a completare, utilizzando il modello narrativo di viaggio dell'*Odisea*, il canone dell'epica moderna³⁶.

Per il v. 2 dell'ottava 47 si veda inoltre, dal primo duello di Tancredi e Argante, *Gerusalemme liberata*, cit., VI 42, vv. 1-4.

³² Non posso, per ovvie ragioni, addentrarmi troppo nei territori della parodia, né da un punto di vista bibliografico (ricordo solo, per una discussione ad ampio spettro, le pagine introduttive del volume di GINO TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008), né per quel che riguarda il corpus di testi in esame, che dovrebbe aprire le porte al florido filone del poema eroicomico, genere misto su cui i margini interpretativi sono ancora piuttosto ampi, mi pare, soprattutto per quello che riguarda il rapporto con l'eroico (cito soltanto MARIA CRISTINA CABANI, *La pinnella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazi, 1999).

³³ GIROLAMO BARTOLOMEI, *America*, Roma, Grignani, 1650, V 27 (per l'allegoria ivi, p. 61).

³⁴ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XVIII 113. Il rasoio tassiano si fa sentire sulla tradizione a seguire: di questa parola conto una sola attestazione, non a caso in FRANCESCO BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXI 26, attentissimo a tesaurizzare lessico e situazioni ariostesche scartate da Tasso. A questi è però debitore in parte il v. 4 di Bartolomei (da confrontare con *Gerusalemme liberata*, cit., IV 7, vv. 3-4: «e di veneno infetto / come infausta cometa il guardo splende»).

³⁵ Ivi, VI 36, vv. 1-2 («Ne l'ira Argante infellonisce, e strada / sopra il petto del vinto al destrier face») e per Virgilio *Eneide*, cit., X 495-496: «et laevo pressit pede talia fatus / exanimem».

³⁶ Su questo punto, d'accordo con quanto detto nel principio di questo articolo, non posso che rinviare al citato *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, nonché a un mio recente contributo, ancorché assai imperfetto, sull'*America*: «Barbaro è di costume, empio di fede»? *Sul nativo americano nell'epica del Seicento*, in «Incontri», 32 (2017), 1, pp. 5-16.