



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**"Sapienza" Università di Roma**  
**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Dipartimento di Studi greco-latini, italiani, scenico-musicali**

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA  
XXVIII CICLO  
COORDINATORE PROF.SSA BEATRICE ALFONZETTI

# **Il classicismo critico e militante**

## **di Tassoni e Boccalini**

Candidato: Alessio Peluso

Tutor: Prof. Emilio Russo

Anno di discussione: 2017



## Indice

<b>1 Vite parallele: Traiano Boccalini e Alessandro Tassoni</b>	<b>5</b>
<b>1.1 Il lauretano, cittadino romano, Traiano Boccalini</b>	5
1.1.1 Il diligente Boccalini da Loreto a Roma	5
1.1.2 L'impiego e l'impegno da governatore	8
1.1.3 Ancora incarichi: altri padroni medesimo destino	14
1.1.4 Traiano in cerca del sogno letterario a Venezia.	15
<b>1.2 Il conte modenese Alessandro Tassoni</b>	20
1.2.1 Il giovane "bravo" Alessandro, da Modena a Roma	20
1.2.2 Al servizio del decaduto Ascanio Colonna	22
1.2.3 In cerca di un nuovo "glorioso" signore	25
1.2.4 La difficile collocazione dopo la militanza politica	33
1.2.5 Il conte Tassoni dalla corte alla patria nobiliare	35
<b>1.3 Tirannia e Stato di diritto: scritti storico-politici minori di Boccalini</b>	37
1.3.1 <i>Dialogo sopra l'Interim dato da Carlo V</i> (1594)	37
1.3.2 <i>A Monsignor Giacomo Sannesio</i> (1597?)	41
1.3.3 <i>Discorso breve e utile scritto da un gentiluomo italiano e cattolico all'Italia, a beneficio, salute e conservazione di tutti gli Stati di quella.</i> (1591)	43
<b>1.4 Alla ricerca di un Principe italiano: scritti storico-politici minori di Tassoni</b>	44
1.4.1 <i>Sopra l'editto pubblicato da Enrico IV</i> (1598)	45
1.4.2 <i>Filippiche contra gli spagnuoli</i> (1615)	46
1.4.3 <i>Filippica I</i>	47
1.4.4 <i>Scrittura fatta, si crede, dal signor Alessandro Tassoni overo dal cavaliere Bertacchi nell'occasione della guerra seguita tra lucchesi e modenesi l'anno 1613</i> (1613)	50
1.4.5 <i>Filippica II</i> (1615)	51
<b>2 Il genere misto <i>De' ragguagli di Parnaso</i> e della <i>Secchia rapita</i></b>	<b>55</b>
2.1 Prolegomeni al genere <i>De' ragguagli di Parnaso</i>	55
2.2 Il titolo dell'opera <i>Ragguagli di Parnaso</i>	57
2.3 Alle soglie e dintorni dei <i>Ragguagli</i>	65
2.4 Prolegomeni a <i>La secchia rapita</i> : letterarietà o ipertesto?	76
2.5 La preistoria della <i>Secchia rapita</i>	79

2.6 Il titolo dell'opera: Da <i>Secchia</i> a <i>Secchia rapita</i>	86
2.8 Un pensiero tassoniano rivelatore di poetica	95
<b>3. Dal miele "brusco" ai fiori: decostruendo il testo dei <i>Ragguagli</i></b>	<b>115</b>
3.1 Ancora sul titolo: <i>Centuria</i>	115
3.2 Il sogno del trionfo: la funzione Lipsio nei <i>Ragguagli</i>	118
3.3 Castrati e castranti: alla scuola di Muret	129
3.4 Case di miele, formiche infestanti e lenti cavalcate: Dante e Ronsard	134
<b>4 Struttura narrativa "secondo arte": lettura della <i>Secchia rapita</i></b>	<b>141</b>
4.1 L'aggiunta macrostrutturale tra le due redazioni della <i>Secchia rapita</i>	141
4.2 La narrazione eroicomica	144
4.3 Il proemio e le motivazioni dell'opera: dall' <i>indignatio</i> alla satira mascherata	155
4.4 Lettura della <i>Secchia rapita</i> : fabula, intreccio, letterarietà	171
4.4.1. Struttura narrativa	171
4.4.2 Canto I	175
4.4.3 Canto II	181
4.4.4 Canto III	185
4.4.5 Canti IV-V	196
4.4.6 Canto VI	204
4.4.7 Canto VII	210
4.4.8 Canto VIII	221
4.4.9 Canto IX	233
4.4.10 Canto X-XI	259
4.4.11 Canto XII	290
<b>5 Il classicismo critico e militante di Tassoni e Boccalini</b>	<b>311</b>
5.1 Pre-giudizi liquidi	311
5.2 Compendio dell'analisi effettuale	320
<b>Bibliografia</b>	<b>332</b>

# 1 Vite parallele: Traiano Boccalini e Alessandro Tassoni

E se l'avesse meritata, la sua vita?  
Se, contrariamente alle idee fatte,  
gli uomini non avessero mai se non la vita che meritano?  
Convorrà guardar la cosa più da presso.  
(Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*)

## 1.1 Il lauretano, cittadino romano, Traiano Boccalini

Sono vari li tempi, vari gl'ingegni degli uomini, varie le qualità de' negozii, e sì come i naviganti usano accomodare le vele alla qualità de' venti che soffiano, così devono gli uomini che vogliono condurre in porto sicuro i negozii loro accomodare il vivere e tutti i loro costumi alle qualità del tempo, all'occasioni e all'umore degl'uomini con i quali s'ha da trattare, e de' quali altri ha bisogno per condurre a fine i pensieri loro; perciò che il voler vivere con i costumi suoi in tempo che non fanno a proposito per l'occasione che corrono non solo non è tenuto virtù, ma superbia e brutta ostinazione. Io ho veduto a Roma alcuni prelati non esser saliti a quelle dignità che meritavano le virtù loro, ed è solo ciò accaduto perché questi non hanno saputo e voluto storcerci un poco dalla loro strada severa della virtù per accomodarsi all'umore di quelli che avevano il governo in mano.<sup>1</sup>

### 1.1.1 Il diligente Boccalini da Loreto a Roma

Traiano Boccalini nasce a Loreto probabilmente nel 1556 (la data di nascita va desunta dalla data di morte 1613, a 57 anni, come riferito da Mazzucchelli)<sup>2</sup> da Giovanni Boccalini (1520?-1580), architetto, originario di Carpi e da una certa Giulia.<sup>3</sup> Il cognome Boccalini deriva dall'arte di vasaio «boccalaria» che l'avo Giovanni (?-1505),<sup>4</sup> poi detto Boccalini, abbandonò per porsi al servizio di Alberto Pio, signore di Carpi, come sovrintendente alle ville e alle terre che la famiglia Pio<sup>5</sup> possedeva a Rovereto. Il padre di Traiano<sup>6</sup> riceve diversi incarichi rilevanti, tra cui quello di architetto presso la Santa Casa di Loreto; nel '76 inoltre il senato romano lo insignisce del titolo di cittadino onorario di Roma, titolo che il figlio porrà orgogliosamente a firma delle sue opere.<sup>7</sup>

Boccalini trascorre la fanciullezza a Loreto, cittadina meta di pellegrinaggi da tutta l'Europa cristiana (nel 1569 vi si reca anche il celebre scrittore Cervantes),<sup>8</sup> dove apprende vari studi di umanità che gli permettono di iscriversi allo studio legale di Perugia

<sup>1</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, introduzione e cura di G. Baldassarri, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006, p. 1500.

<sup>2</sup> L. Firpo, *Traiano Boccalini*, in *Dizionario Biografico Degli Italiani* (DBI), Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Società Grafica Romana, Roma 1969, vol. XI, pp. 10-19.

<sup>3</sup> "Il nome della moglie si ricava da un atto di pagamento del 19 giugno 1571, del seguente tenore: «A Giovanni Boccalini, architetto di S. Casa, et per lui a madama Giulia, sua moglie, fiorini venti a buon conto di sua provisione»". G. Santarelli, *Traiano Boccalini, la famiglia e la patria in Traiano Boccalini tra satira e politica, Atti del Convegno di Studi Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013, a cura di Laura Melosi, Paolo Procaccioli*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015, p. 12.

<sup>4</sup> Sulle origini della famiglia cfr. *ivi*, pp. 3-4.

<sup>5</sup> Il rapporto positivo con la famiglia Pio è ricordato anche da Boccalini nei *Commentarii*: "E qui replico la lugubre e infelice libertà di Rodolfo Pio cardinale Carpi, il quale fu padrone ottimo di mio padre, [...]". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 1228.

<sup>6</sup> G. Santarelli, *Traiano Boccalini, la famiglia e la patria in Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., pp. 4-22.

<sup>7</sup> L. Firpo, *Giovanni Boccalini*, in DBI, cit., vol. XI, pp. 6-8.

<sup>8</sup> G. Santarelli, *Traiano Boccalini, la famiglia e la patria in Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., p. 20.

il 20 novembre 1578:<sup>9</sup> è lo stesso padre Giovanni a comprargli «diversi libri di legge» dagli eredi di Tommaso Giunti nel 1579, pagandoli quarantotto scudi e quattro baiocchi.

Lo Studio di Perugia, malgrado non corrisponda più alla reputazione che ha visto tra i suoi lettori due tra i più importanti giuristi medievali, Bartolo da Sassoferrato e Baldo degli Ubaldi, è comunque lo Studio privilegiato dello Stato della Chiesa; infatti è da qui che tale Stato preleva le personalità da inserire nella sua macchina burocratico-amministrativa. Dal 1564, in seguito alla bolla emanata da Pio IV, si vietava l'ingresso agli studenti e ai professori che non avessero fatto esplicita professione di fede cattolica. Tale provvedimento serviva da un lato ad escludere gli studenti stranieri provenienti da paesi in sospetto di eterodossia religiosa, dall'altro per esercitare un controllo diretto sulla formazione, che doveva essere in linea con l'ormai chiusura oltranzista della Chiesa al sapere critico.<sup>10</sup>

È possibile documentare la permanenza a Perugia di Boccalini dal 1579 al 1582,<sup>11</sup> anno in cui prende la laurea, grazie allo spoglio dei libri contabili della Casa di San Gregorio, o Sapienza Vecchia: è grazie alle pressioni del padre sul collegio di lettere e su uno studente affinché lasci il posto al figlio, che Traiano è ammesso come studente in soprannumero, con l'obbligo di attendere a lavori domestici per mantenere l'alloggio.<sup>12</sup> Il 7 settembre 1582 si laurea in *utroque iure* dopo la consueta discussione in due giorni su due *puncta* da scegliere sui quattro proposti dal collegio; Boccalini decide per la “decretale prima del titolo XXIV «De donationibus» del III libro delle *Decretales* di Gregorio IX” e “la legge 19, del titolo secondo «De locati conducti» del libro XIX del *Digestum* relativo alla materia degli affitti”.<sup>13</sup>

Nel 1583, molto probabilmente, cerca di sigillare il suo magistero universitario compiendo un viaggio a Padova, dove risiederà fino al 1584, seguendo alcune lezioni, come è desumibile dai suoi *Commentarii*:

Mi soviene, che trovandomi allo Studio di Padova ebbi servitù nella casa del signor marchese Giacomo Malatesta, il fratello del quale, chiamato Alberto, per molti disordini fatti si trovava in pessima fortuna. Egli perciò non solamente si diede a seguire un alchimista, ma si lasciò aggirare da un uomo idiota e d'ingegno maligno, che li diede ad intendere che il mondo (fu questo l'anno 1583) doveva andare tutto in rivolta, e convertirsi in una monarchia universale, e capitarne il dominio nelle mani d'un suo conoscente, uomo allora privatissimo e di nessuna fortuna.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> L. Marconi, *Traiano Boccalini studente a Perugia (1578-1582). Documenti inediti sulla permanenza e laurea nello "Studium" perugino*, ne «Il pensiero politico», 31 (1998), I, pp. 73-87, in particolare p.74 e n.. Cfr. E. Irace, «Il sordido studio». *Traiano Boccalini dottore in utroque e governatore dello stato pontificio*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., pp. 23-48.

<sup>10</sup> Cfr. Antonella Ciccarelli, *La formazione intellettuale e le radici classiche di un intellettuale della Controriforma: Traiano Boccalini*, tesi di dottorato in Storia Moderna discussa presso l'Università degli Studi del Molise, a.a. 2010-11, relatrice Prof. Michaela Valente, (consultabile al sito: [http://road.unimol.it/bitstream/2192/152/1/Tesi\\_Ciccarelli.pdf](http://road.unimol.it/bitstream/2192/152/1/Tesi_Ciccarelli.pdf)), in particolare pp. 2-3.

<sup>11</sup> Sugli anni universitari, E. Irace, «Il sordido studio». *Traiano Boccalini dottore in utroque e governatore dello Stato pontificio*, pp. 23-48, in particolare pp. 26-32, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit..

<sup>12</sup> L. Marconi, *Traiano Boccalini studente a Perugia*, cit., p. 76 e n..

<sup>13</sup> Ivi, p. 79.

<sup>14</sup> T. Boccalini, *La bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini. Parte prima dove si tratta delle osservazioni politiche sopra i sei Libri degli Annali di Cornelio Tacito*, Castellana, Per Giovanni Hermano Widerhold, 1678, p. 446; cfr. L. Firpo, *Traiano Boccalini*, in DBI, cit., p. 11.

Nel 1584 convola a nozze con Ersilia Ghislieri, parente di Pio V, da cui riceve una cospicua dote di tremila scudi,<sup>15</sup> grazie alla quale riesce ad aprire un ufficio di curia<sup>16</sup> con l'amico ed ex collega allo studio di Perugia, Alessandro Antici di Recanati.

Dall'anno del matrimonio al 1592 non si hanno rilevanti notizie sulla sua vita, si può solo desumere dai suoi *Commentarii* che nel 1590 si trova a Genova, perché commentando quella che lui ritiene la peste del secolo, cioè i banditi e i ribaldi nell'esercito che risiedono nelle città e nelle corti, così scrive:

Rimasi meravigliato l'anno 1590. in Genova, quando viddi il Marchese Spinola, e gli altri Gentilhuomini di quella Città trattenerne le squadre, che certo non sò, come in una Città libera si comportasse questa peste, che oscurò in Roma la chiara fama per altro del Duca di Sora, figlio del Papa Gregorio XIII, havendone egli trattenuto così gran numero, ch'empì la Città, e Corte di Roma di spavento, di ladronecci, e di sangue.<sup>17</sup>

Nel 1591 manda una lettera a Giulio Pallavicino, nella quale gli propone l'invio di più di 870 carte, tra le quali è possibile ravvisare una prima stesura di quelli che saranno i suoi *Commentarii* e il discusso *Discorso indirizzato a l'Italia sopra le attioni del Re di Spagna*.<sup>18</sup> Questa lettera contribuisce a far luce sull'operatività intellettuale del lauretano nel periodo che va dal conseguimento della laurea all'inizio degli incarichi governativi. Essa infatti ci informa non solo riguardo alla prima stesura di un'opera che lo accompagnerà per tutta la vita, ma anche della sua militanza antispagnola, precoce ed organica,<sup>19</sup> (qualora venga dimostrata la sua paternità del *Discorso*, in maniera conclusiva o quantomeno più unanime da parte dei filologi); la stessa lettera contribuisce a chiarire il legame tra lo scrittore e l'ambiente genovese, di cui uno dei protagonisti è il poeta Angelo Grillo che, dopo la morte di Boccalini, ne elogerà l'opera con confidenza e amorevolezza e ne ricorderà la fugace conoscenza fatta a Genova: "Hebbi sua conoscenza in Genova già 26 anni sono, mentre era egli Segretario del Marchese Spinola ma perché fu d'una visita, che mi fece così alla sfugita, lo ricevevi poscia qui in Venetia come persona non più veduta; ma riconosciuta con molto gusto".<sup>20</sup>

Nella repubblica genovese, legata a stretto filo al potere spagnolo, molti sono coloro che auspicano un alleggerimento di quella che sembra un'ingerenza oppressiva e dequalificante nell'autonomia e nella libertà repubblicana.<sup>21</sup> Il discorso che Boccalini rivolge sia agli Spinola - nobile famiglia genovese tra le più influenti del periodo -, sia ai gentiluomini che mal sopportano la "peste" dell'esercito spagnolo, è collegato ad una

---

<sup>15</sup> M. Menghini, *Il contratto di nozze di Traiano Boccalini*, «La nuova rassegna», I, 1893, pp. 233-34.

<sup>16</sup> Si trattava dell'ufficio di scrittore dei brevi apostolici *minoris gratiae*: cfr. L. Firpo, *Traiano Boccalini*, in DBI, cit., p. 12.

<sup>17</sup> T. Boccalini, *La bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini. Parte prima*, cit., p. 485.

<sup>18</sup> R. Savelli, *Su una lettera inedita di Traiano Boccalini e alcuni manoscritti di Giulio Pallavicini*, «Il pensiero politico», XVI, 1983, n. 3, pp. 403-409.

<sup>19</sup> Cfr. Chiara Di Giorgio, *L'antispagnolismo nella letteratura italiana: storiografia e testi*, tesi di dottorato in Italianistica discussa presso «La Sapienza» di Roma, a.a. 2010-2011, relatore Giulio Ferroni.

<sup>20</sup> A. Grillo, *Delle lettere del reverend.mo padre abate D. Angelo Grillo, Volume Terzo, raccolte, sotto capi ordinate, e d'Argomenti arricchite dal sig. Pietro Petracci*, per Evangelista Deuchino, in Venetia 1618, p. 196. Lettera inviata *Al Sig. Cavalier Gio. Domenico Thedeschi*.

<sup>21</sup> C. Bitossi, *Lo strano caso dell'antispagnolismo genovese*, in *Alle origini di una nazione, Antispagnolismo e identità italiana*, a cura di Aurelio Masi, Guerini e Associati, Milano 2003, pp. 163-200.

situazione di disagio che lo scrittore condivide con altri letterati e nobili dell'epoca, molto probabilmente con lo stesso Giulio Pallavicini, a cui invia scritture antispannole.<sup>22</sup>

Nel 1592 è eletto papa Ippolito Aldobrandini con il nome di Clemente VIII, il quale inverte la rotta della politica curiale dall'asse spagnolo ad una ricerca di autonomia statale; così, da un lato cerca di riassorbire il calvinista Enrico IV, re di Francia, nel seno della Chiesa cattolica, per riequilibrare il potere internazionale spagnolo, dall'altro intende tutelare gli interessi economici e giurisdizionali nel territorio italiano dello Stato ecclesiastico, come fa per esempio per la devoluzione di Ferrara, grazie alla scomunica di Cesare d'Este.<sup>23</sup> È da quest'anno che iniziano per Boccalini gli incarichi di governatore che lo occuperanno per circa venti anni.

### 1.1.2 L'impiego e l'impegno da governatore

L'11 ottobre del 1592 riceve dal cardinal Montalto l'incarico di governatore a Trevi<sup>24</sup> ed in seguito al buon governo eseguito è riconfermato il 7 febbraio 1593 per altri sei mesi.<sup>25</sup> Nel giugno 1594 risulta «praetor destinatus» nella città di Tolentino, per un altro semestre.<sup>26</sup>

Il 27 novembre 1594 diventa governatore di Brisighella dove resta fino a metà del 1596. In questo periodo è da registrare uno scontro con la popolazione locale<sup>27</sup> che lo spinge a chiedere aiuto al cardinale Federico Borromeo per disbrogliarsi dalle accuse ricevute, tramite il suo socio Alessandro Antici. Nella prima delle due missive inviate al cardinale, oltre a chiederne la protezione, Boccalini si dichiara servitore del cardinale Ottavio Acquaviva e cognato di Paolo Ghisleri, quasi a sigillare il legame con quelle personalità che, molto probabilmente, gli hanno aperto i favori della corte di Roma sotto Clemente VIII. Ed infatti il cardinale risponde positivamente ribadendo che il lauretano «conoscerà sempre quanto conto io faccia delle raccomandazioni del signor cardinal Acquaviva» e «come più a pieno potrà intendere del cavalier Paolo Ghislieri».<sup>28</sup>

L'Acquaviva, che si è laureato a Perugia nel 1582, cioè nello stesso anno di Boccalini, è parente da parte materna dei signori Pio, che sono stati i protettori degli avi Boccalino

<sup>22</sup> Per una ricognizione sul tema si cfr. Chiara Di Giorgio, *L'antispannolismo nella letteratura italiana...*, cit., in particolare: *L'inizio della carriera di Boccalini e i primi scritti: note sull'attribuzione del 'Discorso' all'Italia (1590)*, pp. 190-306.

<sup>23</sup> «Il recupero di Ferrara fu però un'operazione non solo e tanto di tipo territoriale, come le acquisizioni territoriali precedenti e successive di feudi annessi allo Stato della Chiesa farebbero pensare, ma assunse un alto contenuto simbolico divenendo una dimostrazione che la Santa Sede era disposta a difendere la giurisdizione ecclesiastica «fino all'effusione del sangue»». M. T. Fattori, *Clemente VIII e il Sacro Collegio (1592-1605). Meccanismi istituzionali ed accentramento di Governo*, Hierseman, Stuttgart 2004, p. 97.

<sup>24</sup> Cfr. A. Ciccarelli, *La formazione intellettuale e le radici classiche di un intellettuale della Controriforma: Traiano Boccalini*, cit., p. 5n.: "Magnifici come fratelli. – Sarà essibitor di questa Messer Troiano Boccalini Podestà deputato dall'Ill.mo Sig. Cardinale Montalto di codesta vostra terra come vedrete per lettere patenti spedite in persona di esso. In conformità delle quali dovete ammetterlo nel possesso del suo ufficio senz'altro, prestandogli ogni debita obbedienza, aiuto e favore necessario in ogni occasione"; in T. Valenti, *Curiosità storiche trevane*, Foligno, 1922, p. 149.

<sup>25</sup> Cfr. Ivi, p. 5n.: "Stante le bone qualitadi, doctrina et buon governo del Signor Traiano Boccalini nostro Podestà et massime avendo favorevolmente scritto alli Signori Superiori per utile di questo pubblico, sì nella cosa della «Parata» di Montefalco, come in altre occorrentie, se gli dia la referma per un altro semestre, dopo finito il presente, et bisognando li si facciano lettere di raccomandazione presso li Signori Superiori"; in T. Valenti, *Curiosità storiche trevane*, cit., p. 150.

<sup>26</sup> L. Firpo, *Traiano Boccalini*, in DBI, cit., p. 12.

<sup>27</sup> S. Fabbri, *Un governatore letterato. Traiano Boccalini al governo di Val d'Amone (1594-1596)*, in «Studi romagnoli», II, 1951, pp. 235-244.

<sup>28</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., *Carteggio*, pp. 803-804.



e di suo padre.<sup>29</sup> Creato cardinale nel 1591, ha un ruolo determinante per l'elezione di Clemente VIII, che lo invia ad Avignone nel 1593, nel periodo della guerra civile francese, dove nel 1594 "si adoperò per ricondurre la città di Arles all'obbedienza di Enrico IV, passato poco prima alla fede cattolica".<sup>30</sup> Del suo continuo legame con il partito filofrancese così ne riferisce un confidente spagnolo nel 1603:

Viene appresso Acquaviva, napolitano della nobile casa de' duchi d'Atri, che seguirono la parte francese. Questo fu promosso al cardinalato da Gregorio XIV, di cui fu mastro di casa; è signore di vivace ingegno, di giudizio maturo, di natura grave e di buone lettere e specialmente erudito nelle materie politiche, presume molto di sé e de' suoi, s'è mostrato sempre d'animo avverso alla corona di Spagna, ha rendita intorno a 12.000 scudi ed è d'età intorno a 50 anni.<sup>31</sup>

Dal novembre del 1596 fino al maggio 1598 Boccalini è a Benevento, «enclave» pontificia nel vicereame di Napoli, dove svolge prima la mansione di luogotenente del governatore Scipione Gottifredo, poi di progovernatore quando questi viene rimosso dall'ufficio, il 19 luglio 1597. Il rigore e la libertà di coscienza con cui svolge il suo ruolo di governatore, lo porta ad inimicarsi la popolazione locale e i vari potentati che affaristicamente cercano il controllo mercantile e agricolo del beneventano. Nel periodo che svolge in qualità di luogotenente, cerca di attenuare l'atteggiamento repressivo di Gottifredo, come dimostrano le lettere dei consoli beneventani ad Ottaviano della Vipera.<sup>32</sup> La seconda fase da progovernatore è caratterizzata invece da una strenua difesa, anche con ricorso alla forza, dell'autonomia giuridica e amministrativa del ducato di Benevento contro ingerenze e abusi di potentati spagnoli che ne occupano i territori. Emblematico l'episodio che vede protagonista il progovernatore ed altre istituzioni beneventane contro il barone di Castelpoto, Gaspare Ricca, il quale a loro avviso ha occupato abusivamente un territorio di pascolo: in un primo momento gli sono "maltrattati li pastori, levatoli le cappe et bruciatoli le mandre",<sup>33</sup> poi a seguito di una contro-rappresaglia di Ricca, che si impossessa di alcune pecore dei beneventani rinchiudendole nel suo castello, vi è un mandato di cattura, e una nuova spedizione che riporta le pecore ai legittimi proprietari beneventani. Intanto l'arcivescovo provvede a scomunicare Ricca e la sua famiglia, e di contro il viceré di Napoli ordina che si provveda a prendere nel regno, ai beneventani, il corrispettivo di quanto tolto al suo barone; inoltre il viceré pone in carcere i parenti dell'arciprete di Castelpoto, esecutore degli ordini dell'arcivescovo, sequestrando i beni di entrambi.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> "Margherita Pio, figliuola di Alberto, signora di carpi e principessa naturale dei Boccalini, aveva sposato Giovan Girolamo Acquaviva, duca d'Atri. Da tali nozze, nel 1560, quattro anni dopo la nascita di Traiano, vedeva la luce Ottavio Acquaviva, che seguendo gli esempi dello zio Claudio, generale dei gesuiti, e del fratello Giulio, cardinale, fu avviato alla carriera ecclesiastica; il Boccalini lo conobbe a Perugia, dove per quattro anni (1578-1582), seguirono insieme i corsi giuridici, e ne godette la protezione, specie che dopo Ottavio, il 6 marzo 1591, fu innalzato alla porpora. Alla legazione di Avignone egli fu poi destinato il 25 ottobre del 1593". S. Fabbri, *Un governatore letterato. Traiano Boccalini al governo di Val d'Amona (1594-1596)*, cit., pp. 241-242.

<sup>30</sup> *Acquaviva D'Aragona, Ottavio*, in DBI, cit., vol. I, p. 198.

<sup>31</sup> A. E. Baldini, *Puntigli spagnoleschi e intrighi politici nella corte di Roma di Clemente VIII. Girolamo Frachetta e la sua relazione del 1603 sui cardinali*, Milano, 1981, p. 108.

<sup>32</sup> A. Zazo, *Traiano Boccalini. Luogotenente e progovernatore di Benevento (1597-1598)*, in «Archivio Storico per le province napoletane», XXXIV (1954), pp. 149-150.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 152-153.

Sono episodi di rilievo non certo macroscopico e prove storiche di guerricciole eroicomiche, trattandosi di pascoli, bestiame e occupazione di piccoli terreni, ma che danno il metro di una ricerca di autonomia e autorevolezza del papato, in quel periodo storico, nei confronti degli spagnoli, che Boccalini difende alla lettera e propugna poi con assiduità nelle sue scritture.

Intanto arrivano notizie a Benevento del rifiuto di Clemente VIII di infeudare Cesare d'Este a Ferrara e della sua volontà di recuperare il feudo con le armi, e per questa impresa viene chiesto un aiuto economico e di uomini. La notizia suscita fervore a Benevento tanto che molti nobili partono volontari e il Consiglio, presieduto da Boccalini, stabilisce di inviare 6 mila ducati e un messaggio "per una vittoria che già appariva preparata".<sup>35</sup> Ma i rapporti di forza all'interno del ducato di Benevento sembrano a questo punto cambiare, tanto che i locali, già dal 24 novembre del 1597 fanno esplicita richiesta di un nuovo governatore; così anche il viceré si lagna della protezione che il progovernatore sembra concedere ai fuoriusciti del vicereame. Forse anche a causa di questo atteggiamento ormai ostile, Boccalini lascia la carica prima della sua scadenza, di nascosto, giustificandosi in seguito adducendo la paura di possibili rappresaglie per i fatti di Castelpoto. Il nuovo governatore insediatosi il 21 giugno lo pone a sindacato il 30 settembre, ma la conclusione è favorevole per Boccalini.<sup>36</sup>

La posizione intransigente di Boccalini in questo servizio reso allo Stato, a mio avviso gli frutta nell'ambiente ecclesiastico prestigio e compiacenza. Di questo periodo si hanno quattro lettere dell'allora nunzio a Napoli Iacopo Aldobrandini<sup>37</sup> ed è interessante la penultima del 26 settembre del 1597, in cui il nunzio ribadisce a Boccalini la difesa del possedimento beneventano conteso con il vicereame di Napoli, da attuarsi "con ogni mezzo".<sup>38</sup> Possediamo inoltre, dello stesso periodo, una scrittura fortemente critica di Boccalini nei confronti dell'occupazione spagnola, in cui teorizza una strategia per una possibile liberazione dell'Italia: si tratta della lettera a Giacomo Sannesio, segretario del cardinal nipote Pietro Aldobrandini, poi cardinale nel 1604. In questa lettera il lauretano riflette sul sostegno della Chiesa alla guerra d'Ungheria contro i Turchi, e cioè se sia opportuno o meno portare aiuto alla casa asburgica nella difesa del suo territorio. La lettera è di notevole interesse perché attesta una critica circoscritta e contemporanea ad una precisa posizione politica dello Stato della Chiesa, ma nel contempo dimostra l'attaccamento del letterato al proprio Stato.

[...] il *summum malorum est* che noi peliamo i chierici e scortichiamo i laici per liberare dai travagli la famiglia d'Austria, dalla quale il minor danno, che abbiamo ricevuto e stiamo per ricevere nella vita, nella roba e nella reputazione, è stato il sacco di Roma di recondita memoria. E nel vero mi pare strana e miserabile la nostra condizione, poiché ne consumiamo nel difendere gli Stati di quella famiglia che, non curando l'incendio della casa propria, invece di averne obbligo, che ci scortichiamo in portarvi dell'acqua per ismorzarlo, con occupare li Stati di Francia fabbrica le catene per noi. Voglio inferire il mio linguaggio [...] che noi nella presente guerra d'Ungheria perderemo danari, uomini e reputazione,

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 154.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>37</sup> Nipote dell'allora Papa Clemente VIII svolse il suo ruolo di nunzio come "diligente esecutore dei mandati della Curia romana e tutore scrupoloso degli interessi ecclesiastici". L. Firpo, *Aldobrandini, Iacopo*, in DBI, cit., vol. II, p. 107.

<sup>38</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., *Carteggio*, p. 806.

che sono il patrimonio d'ogni principe, senza speranza di altro frutto, che di farne ammazzar da nostri nemici per far grandi quei che ci vogliono male.<sup>39</sup>

Insomma si ravvisa un atteggiamento militante, legittimato dal ruolo di progovernatore al servizio della Chiesa, che permette a Boccalini di suggerire anche una possibile riforma dell'assetto dello Stato, che a suo avviso non può fare a meno di un esercito regolare statale per ricercare autonomia e libertà (in linea con l'idea di Machiavelli). Scrive infatti a conclusione della lettera:

Ma, parlando del modo che si deve tenere per vincere il Turco, diciamo che non consiste in spogliar Castel Sant'Angelo del tesoro, come vorrebbero i Spagnuoli, ma che la prima arma è correggere e riformar noi stessi, [...] questa altro non è che pigliar l'armi, che abbiamo gettato nei cantoni, e fabricar nella città altrettante scole per imparar la nostra gioventù a saperle maneggiare, quante ve n'hanno fondate i Gesuiti<sup>40</sup> per insegnarvi la lor filosofia; e dopo, che *induamus novum et virilem hominem* e facciamo la santa unione necessaria, come seppero fare gli antichi re, che passarono in Terra Santa contro Saraceni.<sup>41</sup>

L'atteggiamento macroscopico politico della lettera è complementare a quello microscopico seguito nei fatti beneventani, dove il progovernatore non ha disdegnato l'uso della forza pur di tutelare l'integrità e l'autonomia di un ducato circondato da territori comandati dalla Spagna e pronti a eroderne l'autonomia.

Nel 1598, come afferma nei *Commentarii a Tacito*, fa un viaggio a Venezia tanto da poter vedere l'impostore Marco Tullio Catizzone,<sup>42</sup> che si spaccia per il redivivo re Sebastiano di Portogallo:

Sebastiano Rè di Portogallo, ucciso colla distruzione del suo Essercito in Affrica, in quella famosa battaglia che perdette la vita di cinque Regi, comparve del 1598. in Venezia, dove anche io hebbi occasione di vederlo.<sup>43</sup>

Dal 1599 al 1602 ricopre la carica di giudice in Campidoglio, facendo anche lezioni private, come attesterà il futuro cardinale Guido Bentivoglio, che in quel periodo lo ha maestro di geografia.<sup>44</sup> Boccalini ricorderà questo periodo e il lavoro svolto come giudice varie volte nei suoi scritti e sempre in maniera polemica, satirica, giovenaliana:

In Roma, dove io sono stato giudice molti anni nel tribunale del governatore della città, mi ricordo aver veduto sopra cento spie salariate con cinquanta scudi al mese, e più di duecento scudi l'una; e' gentiluomini di Roma e altre cappe lunghe non isdegnano approveccarsi in questo mestiere, e massime nel far la spia a palazzo, la quale incombenza comincia bruttamente ad usurparsi da' prelati pretendenti, vedendosi molti d'essi accresciuti per il solito merito di quella virtù, della quale in Roma più che in altra città se ne fa industriosa mercantia; la corte vuol sapere i fatti de' forastieri e de' ministri o agenti de' principi, e i ministri de' principi vogliono penetrare i fatti e le ciarle, e anco l'intenzione del papa, de'

<sup>39</sup> Ivi, p. 809.

<sup>40</sup> Sulla fortuna dell'antigesuitismo in Italia e in Europa si veda, S. Pavone, *Le astuzie dei gesuiti*, Salerno Editrice, Roma 2000.

<sup>41</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., *Carteggio*, p. 811.

<sup>42</sup> Cfr. F. Petrucci, *Catizzone, Marco Tullio*, in DBI, cit., vol. 22, pp. 390-391.

<sup>43</sup> T. Boccalini, *La bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini. Parte prima*, cit., p. 126.

<sup>44</sup> "In Roma mi nacque occasione d'aver subito in geografia per maestro il Boccalino, versatissimo in quella sorte di studi, e che insieme era gran politico, ma in particolare grande anatomista e minuzzatore di Tacito, e che n'ha trasfusa l'anima per così dire nel suo finto Re Apollo, e fattone correre la dottrina per tutto quel suo gazzettante immaginario, e si misteriosamente burlesco Parnaso; benché a lui ancora quei misteri burleschi costassero molto cari per l'opinione ricevuta comunemente, ch'egli per tal rispetto mancasse in Venezia di morte eccitata più che di naturale". *Memorie del Cardinal Bentivoglio in Opere storiche del Cardinal Bentivoglio*, Volume quarto, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1807, p. 151.

suoi parenti e de' suoi ministri; onde non pare che in altro si ponga maggior studio maggiore, che in trascurare i proprii, e indagar gl'interessi del prossimo, del qual genio non ritraggono vantaggio se non le spie.<sup>45</sup>

I giudici di Roma sono poi tanti macellari, menano giù col coltellaccio a rovescio, se una borsa di scudi non gli sospende il colpo. S'informano prima del genio delli Padroni e de' Protettori, e poi secondo quello *fiat ius* con questa norma si vive, e massime tra i criminalisti delegati le sentenza de' quali non sogliono rivedersi guai a chi senza denari passa loro per l'unghie. L'oro è il secondo sangue nell'altre città, ma in Roma è il primo; e chi non ha l'oro, paga il debito col sangue, ch'è il secondo.<sup>46</sup>

Dal 1603 al 1605 ritorna a ricoprire la carica di governatore, questa volta a Comacchio, territorio estense che è stato annesso allo Stato della Chiesa nel 1598, anno in cui è stato visitato dallo stesso papa Clemente VIII.<sup>47</sup> Qui ha il difficile compito di riuscire da un lato a mediare alcune contese tra gli Estense ed i Gonzaga, dall'altro a tutelare ancora una volta gli interessi della Chiesa e dei sudditi. Di queste contese locali, in particolare presso la località di Casette, si hanno testimonianze nel carteggio<sup>48</sup> tra Boccalini e il duca di Mantova, il quale si lamenta di infrazioni locali a territori che egli ritiene di suo privato possesso.

Nel 20 di marzo del 1603 Vincenzo I Gonzaga scrive al nuovo governatore per assicurarsi che il territorio di Casette sia tenuto nella debita cura e che vi sia una vigilanza sul territorio di caccia, e nel 27 dello stesso mese ribadisce il suo interesse sulla valle intimandogli "con quella amorevolezza che mi prometto da lei" che non gli sia rovinata "quella pesca, nella quale sta riposta buona parte di quel passatempo, che posso ricevere in coteste valli". Il governatore risponde il 5 aprile, dichiarandosi suo servitore e assicurandogli di aver "proibita la caccia del bosco strettissimamente e questa delle valli". Nel carteggio che segue sembra che Gonzaga abbia ritenuta soddisfacente la condotta di Boccalini; solo nella lettera del primo d'ottobre è possibile ravvisare qualche conflittualità quando il governatore afferma che le cose "che concernono la soddisfazione di Vostra Altezza non occorre che mi siano comandate da altro mio superiore", quasi a rivendicare una sua attenzione al problema senza bisogno di altre sollecitazioni; il 5 di novembre infine Boccalini si difende da un "mal'offizio fatto [...] appresso lei nel particolar di queste caccia, e con tutto che fosse stato bisogno giustificarmi appresso lei, non volli farlo, sperando che alla sua venuta qua avrebbe conosciuto e toccato con mano quanto sieno stati maligni quei che hanno cercato di pregiudicarmi appresso lei [...]". Se questa è la documentazione, diciamo formale e ufficiale, altra è l'idea di Boccalini su tale questione, che si può desumere dai suoi *Commentari*, che ci fa luce sulla stretta

---

<sup>45</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 1062.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 1129-1130.

<sup>47</sup> È interessante notare come ancora oggi a Comacchio si ricordi la storia di questo periodo con animoso campanilismo: "Comacchio ebbe in quel momento il tocco tra i più belli della sua storia: vista la fermezza del Papa, si ribella e si rivolta agli Estensi costringendoli ad allontanarsi, mentre Orazio Giraldi, vescovo di Comacchio prende possesso della Città in nome della Sede Apostolica. E a questa, nella persona del Card. Aldobrandini egli la consegnerà mentre Cesare d'Este impaurito per tanto apparato bellico si rifugia a Modena ponendo termine al dominio di Casa d'Este nel ferrarese. Lo stesso Clemente VIII da astuto diplomatico quanto paterno pastore volle prendere possesso di queste nuove terre che si aggiungevano al suo stato e venne a Comacchio nel 1598 accompagnato da splendido seguito come voleva il cerimoniale di quei tempi". G. Turri, *Pagine di storia comacchiese*, Specimen Grafica Editoriale S.r.l., Bologna 1981, p. 9.

<sup>48</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 813-820.

connessione tra la sua meditazione politico-letteraria e la sua vita di semplice funzionario. Scrive in merito all'usanza dei Principi di porre divieti di caccia nel loro territorio:

Io non so trovar cagioni, che mi soddisfaccia, se però Tiberio, il quale non veggio innamorato della Caccia, non usasse la furfantissima usanza di molti Principi d'Italia, ch'hanno proibito la Caccia a loro Popoli, uno spasso della Plebe, e della Nobiltà con leggi così crudeli, che più conto si tiene di chi ammazza un fagiano, che di chi ammazza un huomo, cosa odiosissima in tanto, che anco per questo alla nobiltà, e Popolo di Ferrara, essendo stata grata la Morte del Duca Alfonso d'Este, e havendo ogn'uno di quello Stato cominciato ad usar la libertà della gratissima ricreazione della Caccia, come prima udirono, che D. Cesare, che si faceva chiamare Duca di Ferrara tornava a rifare le publicationi della Caccia, diede tanta scontentezza a suoi Popoli, che fu abbandonato dalla Nobiltà, e dalla Plebe. Odiosissimi sono nelle campagne di Roma gli Orsini, e Gaetani per questo conto, poiché oltre l'essere inesorabili in questa Tirannide, questo nome merita colui, *che non solo vuol essere padrone degli huomini, ma delle fiere, della Terra, degli Uccelli dell'Aria, e de pesci de' Laghi, e fino al Mare.*<sup>49</sup>

Ciò dimostra, a mio avviso, da un lato la pura convenzionalità delle lettere a Vincenzo I Gonzaga, dall'altro una probabile mediazione tra le pretese autoritarie del duca e gli interessi della popolazione e dello Stato pontificio che egli è tenuto a rappresentare. Inoltre dimostra lo stato subalterno dello scrittore nella storia effettuale seicentesca, ed all'opposto, quella sua caratura civile e letteraria che gli sarà riconosciuta solo dopo la sua morte.

Forse anche a causa della citata operazione di mediazione, nel 1603 la Congregazione del Sant'Uffizio registra nei *Decreta* una denuncia a suo carico per presunte opinioni ereticali esposta dall'arciprete di Comacchio, Giovanni Tomasi. Intanto dal 1604 il governatore segue un altro spinoso problema riguardante il progetto di bonifica del fiume Po mediante chiaviche per il deflusso delle acque: operazione rilevabile dalla relazione da lui redatta nel 1605,<sup>50</sup> che lo porta di nuovo a scontrarsi con la popolazione locale. Ma a comprova della sua piena adesione all'incarico ed alle committenze richieste da Roma, vi è la rimozione dell'arciprete che lo ha denunciato, da parte di Clemente VIII, e successivamente l'archiviazione della denuncia.<sup>51</sup>

Il 1605 è una data rilevante nella biografia del letterato, perché probabilmente inizia a comporre i famosi *Ragguagli* e perché dopo la morte di Clemente VIII, che aveva favorito la sua fortuna di governatore, deve cercare nuovi appoggi politici per non perdere la posizione raggiunta. L'elezione di Leone XI sembra porsi in continuità con il papato precedente, come egli stesso sottolinea nei suoi *Commentarii*:

[...] e mentre io scrivo tutte queste cose, sendo scedduta la creazione di Leone XI, alcuni cardinali hanno cercato la depressione del cardinal Aldobrandino, ma non è venuto loro fatto, poiché questo signore prudentissimo ha pigliato per tempo sicuro partito, e creato papa un suo confidente, cosa non succeduta molti anni.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., *Commentarii a Tacito*, pp. 1368-1369.

<sup>50</sup> *Modi di scolar l'acque, che ora inondano i territori di Bologna e Ferrara, nelle valli di Comacchio, senza nocumento del Polesine di S. Giorgio e con niuno o poco danno della pesca di esse valli di Comacchio*. Ivi, pp. 875-883.

<sup>51</sup> Antonella Ciccarelli, *La formazione intellettuale e le radici classiche di un intellettuale della Controriforma: Traiano Boccalini*, cit., pp. 70-71 e n..

<sup>52</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., *Commentarii a Tacito*, p. 1521.

Il nuovo papa morirà da lì a pochi giorni, aprendo le porte pontificie a Camillo Borghese con il nome di Paolo V. Se inizialmente anche questo papa appare in linea con gli Aldobrandini, ex protettori di Boccacini, con l'ascesa del cardinale nipote Scipione Borghese inizia un'attenuazione della loro fortuna e del loro potere a corte. Infatti, è da far risalire a questo periodo e a questi eventi romani, l'allontanarsi di Boccacini dalla protezione degli Aldobrandini ed il suo avvicinarsi al cardinale Bonifacio Caetani,<sup>53</sup> che diventa legato della Romagna e direttore dei lavori di bonifica, ed al cardinal nipote Scipione Caffarelli Borghese.<sup>54</sup>

### 1.1.3 Ancora incarichi: altri padroni medesimo destino

Oramai Boccacini ha quasi 50 anni e deve iniziare a tirare le somme del suo servizio reso a Clemente VIII, guardando in maniera disingannata e malinconica la corte di Roma, magari sperando in una possibile gloria letteraria:

Dirò solo, e con le lacrime abbondantissime, che nella corte di roma, dove io occultamente scrivo queste cose, si cerca solo confidenza ne' prelati ch'essaltano al cardinalato, mercè che non si premiano con quel grado le virtù, non le fatiche d'alcuno, ma solo s'ha la mira di perpetuare nella loro grandezza, e fare eleggere a loro soddisfazione; il che non possono fare senza aver tirati inanzi *ex stercore*, persone inettissime, e tali alle volte, che non mai hanno veduto la corte; ma quello ch'è peggio, il denaro è ministro eccellentissimo per ottener quel grado che dovrebbe alle virtù; onde alcuna volta si è veduto maggiorato grandissimo uomo stolido e indegnissimo di quell'offizio; che perciò i pecuniosi Genovesi hanno ottenuto gradi immensi in quella corte; e per tacere di molti, monsignor Scimia fu chierico di camera, e fu fatto cardinale per forza del suo denaro, ancorché fusse inettissimo.<sup>55</sup>

Grazie a Bonifacio Caetani e Scipione Caffarelli Borghese, lo scrittore ritorna al governo di vari protettorati romagnoli: nel 1606 è al governo di Bagnacavallo, da dove invia alcuni luoghi del suo commento a Tacito ad entrambi i cardinali; nel marzo 1608 è governatore di Argenta, per terminare i lavori di bonifica. Nel 1607 invia parte dei *Commentari* e alcuni *Ragguagli* al re francese Enrico IV esaltando il monarca a difensore della libertà italiana contro gli spagnoli:

Nostro Signore Iddio prosperi per molti anni quella vita della Maestà Vostra, nella quale non meno dei Francesi hanno grandissimo interesse quelli Italiani, che ancor vivono liberi dalla crudele e avara servitù de' stranieri e i quali erano per pericolare, se la Maestà Vostra con il suo infinito valore non esaltava se stessa e quel suo floridissimo regno di Francia, che è contrappeso dell'inimici nostro e dal quale l'Italia, ridotte tanto vicino alla servitù, riconosce quel poco di libertà che le avanza.<sup>56</sup>

Durante il governatorato di Argenta ha nuovi problemi con la popolazione locale, tanto che il cardinale Caetani deve scrivere al cardinale Borghese per difenderlo dalle accuse e per confermare l'intransigenza con la quale sta adempiendo al lavoro assegnatogli: "Il male è che il Boccacino è troppo eminente ingegno per un luogo come

<sup>53</sup> G. De Carlo, *Caetani, Bonifacio*, in DBI, cit., vol. XVI, pp. 134-135.

<sup>54</sup> V. Castronovo, *Borghese, Caffarelli, Scipione*, in DBI, cit., vol. XII, pp. 620-624.

<sup>55</sup> *TRALANO BOCCALINI*, cit., p. 1365.

<sup>56</sup> *Ivi*, *Carteggio*, p. 821.

Argenta, dove vi sono alcuni, che fanno il Magnate, et vorrebbono per superiori huomini da poco, e di nessun conto per poterli strapazzare e far fare a modo loro".

Nel 1609 ha l'incarico di commissario apostolico a Matelica, dove gli viene ritenuto il salario per un debito lasciato ad Argenta. Da Matelica il Boccalini comunica ad un ignoto lo stato avanzato di quella che diventerà la raccolta dei *Ragguagli*: "Replico che qua lavoro *ambabus manibus*, e in un mese e mezzo ho posti all'ordine ottantanove avvisi, senza centoventi che me ne trovo ad Argenta, di modo che fra poco avrò fino a trecento concetti, che faranno un buon volume; et hic finis a questa materia, ché voglio, se Iddio mi darà vita e l'illustrissimo signor cardinale Borghese ozio, attendere ai miei commentarii a Tacito";<sup>57</sup> lettera interessante anche per la confessione dell'oramai servizio esclusivo al cardinal Borghese, infatti il 20 di giugno gli invia una raccolta di *Ragguagli* con una lettera che anticipa quella che diventerà la *Dedicatoria* della stampa.

Nel 1610 ritorna a Roma, da lì invia un memoriale al Sant'Uffizio che fa riferimento al suo ultimo incarico, e così può seguire gli sviluppi di un processo intentatogli da Giovanni Severini, che anche questa volta si risolve favorevolmente per il lauretano.<sup>58</sup> Invia anche una lettera a Francesco Maria II Della Rovere per chiedere protezione e aiuto per una possibile stampa dei *Ragguagli*.

Nel 1611 riprende la sua mansione di governatore, questa volta a Sassoferrato, dove riceve l'ennesima denuncia: Tommaso Mechini ha inviato due lettere al Sant'Uffizio denunciandolo di aver mangiato carne nei giorni proibiti; quando però giunge l'inquisitore non trova l'accusatore e anche questa volta il processo si conclude nel nulla.<sup>59</sup> Nel mentre, lo scrittore continua a chiedere ad altri potentati italiani di stampare i *Ragguagli* e ritorna a scrivere al cardinale Borghese per chiedergli di intercedere a suo favore presso il duca di Savoia, per avere il privilegio di stampa dei suoi *Avvisi* (primo titolo dell'opera). Tale stampa, a suo parere, potrà liberarlo dalle ambascie lavorative e concedergli quell'ozio letterario tanto agognato: "mi accertano tutti gli amici miei ch'io radunerò tal somma di danari, che potrò star in Roma a goder della vertuosa conversazione di tanti letterati, che frequentano la casa di Vostra Signoria illustrissima, nella quale stanno poste tutte le delizie mie".<sup>60</sup>

#### 1.1.4 Traiano in cerca del sogno letterario a Venezia

Traiano, per concretizzare la sua ambizione letteraria, decide quindi di trasferirsi a Venezia, provando a stampare la sua opera; il 21 di Luglio 1612, Caetani scrive a Fabio Neretti e gli fa da garante per un prestito di centocinquanta scudi.<sup>61</sup> Intanto l'opera, dopo

---

<sup>57</sup> Ivi, pp. 823-824.

<sup>58</sup> Antonella Ciccarelli, *La formazione intellettuale e le radici classiche di un intellettuale della Controriforma: Traiano Boccalini*, cit., pp. 79-80.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>60</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., *Carteggio*, p. 827.

<sup>61</sup> "Ill.mo Sig.re Ha bisogno il S.r Traiano Boccalino di centocinquanta scudi per tirar inanzi una sua opera, che già è alla stampa costi in Venezia, et è ricorso da me per haver questo servitio, volendo egli goder solo tre mesi di tempo a restituirli. Et perchè è mio grand'amorevole, et io mi persuado che V. S. per amore mio se le mostrerà liberale in questo, vengo a dirle che riceverò per piacere accettissimo, che lei sborsi questa somma al S.r Boccalino, con conditione, che si obblighi egli di restituirglieli fra tre mesi; se bene io le aggiungo che in ogni caso, ch'egli non satisfacesse all'obbligo, pagarò del mio, che così io le prometto. Et a V. S. m offero di

aver ricevuto l'*imprimatur*, viene stampata verso la fine di settembre. Poco prima Boccalini ha cercato protezione presso il re d'Inghilterra Giacomo I che, dopo l'assassinio di Enrico IV (1610), era rimasto l'unico sovrano in grado di poter contrastare il predominio asburgico in Europa. In ottobre dello stesso anno invia copie della stampa appena effettuata a Francesco Maria II Della Rovere e a Francesco II Gonzaga e ai primi di novembre a Dudley Carleton, ambasciatore a Venezia del re d'Inghilterra; il 17 invia altre copie al cardinal Ferdinando di Gonzaga.<sup>62</sup> Ma le aspettative economiche attese appaiono dileguarsi nel nulla, se il 15 di dicembre scrive nuovamente al suo protettore Scipione Borghese per avere un governo nelle vicinanze di Venezia, al fine di poter attendere alla stampa della seconda centuria, che finalmente gli avrebbe permesso di «por fine alle fatiche de' miei studi e di andare in volta per i governi». In questo atteggiamento ingenuo e speranzoso, Boccalini dimostra la discrasia tra l'arguzia del letterato e la subalternità del funzionario; sembra infatti credere alle speranze di una possibile gloria letteraria terrena, dimenticando i suoi stessi precetti:

Guardatevi dunque voi che negoziate con i principi da i concetti maliziosi e dall'empia di morbide parole, perché quando dolcemente cantano allora crudelmente incantano. L'interesse la lingua loro muove, non la giustizia, né l'amore del ben pubblico. Pochi arrivano ad interdergli, per che parlano in cifra. Guai a chi si ferma su la superficie delle loro espressioni lavorate al torno, per ingannare i semplici, e per erudire i saputi. Chi ben misura il genio del principe con il di lui interesse non troverà molto difficile ad indovinare quali sono i suoi fini e i disegni, benché mascherati fra enigmi di speciose parole!<sup>63</sup>

Ci sono pervenute anche due lettere ad un ignoto amico veneziano, che possono essere fatte risalire ai mesi a cavallo tra il 1612 e il 1613. La prima è una lettera burlesco-satirica riferita probabilmente all'ingresso della delegazione inviata al papa dal neo-imperatore Mattia, che ci dà il metro di quello che può essere lo spirito del lauretano al di là delle sua funzione di governatore e al di là delle formalizzazioni letterarie comico-parnassiane; la seconda sembra la consegna di *Ragguagli* che Boccalini non intende pubblicare perché maggiormente satirici e che lascia all'amico per una possibile stampa postuma.<sup>64</sup>

Altri documenti in nostro possesso, riconducibili verso la fine del 1613, sono oltremodo interessanti, in quanto ci danno notizie in merito a questo suo ultimo anno di vita e ci rivelano i collegamenti del nostro letterato alla storia politica italiana. Infatti pare che in Italia, con l'inizio della guerra del Monferrato - dopo anni di letargo - qualcosa si stia muovendo proprio nella direzione che lo scrittore ha più volte auspicato e sollecitato, nei suoi scritti e nelle sue continue richieste di lettura ai potenti dell'epoca.

Si deve allo studioso Gaetano Cozzi<sup>65</sup> la scoperta del materiale che fa luce sugli ultimi mesi della vita del letterato. Sono le "riferite" di un certo Marco Catigi, spia al soldo degli

---

cuore". Lettera del 2 luglio 1612 in A. Neri, *Privilegi per la proprietà letteraria*, «Giornale linguistico di Archeologia, Storia e Letteratura, XI, Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, Genova 1884, I-II, pp. 372-373.

<sup>62</sup> TRALANO BOCCALINI, cit., *Carteggio*, pp. 828-834.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 1087-1088.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 836-838.

<sup>65</sup> G. Cozzi, *Traiano Boccalini, il card. Borghese e la Spagna secondo le riferite di un confidente degli Inquisitori di Stato*, in *Rivista storica italiana*, LXVIII (1956), pp. 230-54. La presenza di Boccalini nelle relazioni del confidente sono attestabili dal 5 settembre 1613 al 6 dicembre 1613.



inquisitori veneziani,<sup>66</sup> che, secondo Cozzi, dimostrerebbero un'attività clandestina di Boccalini come confidente del nunzio pontificio e dell'ambasciatore di Spagna.

Non ritengo condivisibile, però, l'interpretazione che lo studioso dà di tali documenti. Infatti, a mio avviso, la relazione redatta da una spia illetterata che probabilmente aveva specifiche indicazioni sul tipo di informazioni da selezionare, non dimostra altro che un clima di sospetto e di pericolo intorno a Boccalini negli ultimi anni della sua vita; di contro, la stessa relazione può fornirci altre informazioni importanti e più coerenti con la sua biografia. Lo studioso ritiene che le continue frequentazioni avute dal Boccalini con Berlinghiero Gessi<sup>67</sup> siano una prova della sua attività di informatore al soldo di Roma. Tali visite al nunzio inviato dal papa a Venezia, in realtà, non dimostrano altro che la pratica del lauretano con gli ambienti curiali. Non è assurdo che un ex funzionario dello Stato della Chiesa, a Venezia per cercare di pubblicare le sue opere, abbia continui incontri con il nunzio pontificio della città. Non bisogna dimenticare che la pubblicazione dei *Ragguagli* è dedicata a due cardinali come il Borghese e il Caetani, che hanno seguito e protetto Boccalini almeno dal 1605. L'idea politica di Boccalini non è quella di un cittadino veneziano, bensì quella di un cittadino romano, che ammira il modo con cui Venezia è riuscita ad organizzarsi nell'assetto statale. La missione del nunzio Gessi è di alleggerire i rapporti tra la Chiesa e Venezia in seguito all'Interdetto, ed egli svolge in maniera prudente e proficua il suo compito servendosi, probabilmente, anche dell'aiuto di Boccalini. D'altronde lo scrittore, come ha sempre fatto nell'arco della sua vita, cerca di mediare tra la sua funzione di governatore pontificio e una libertà di critica, a volte anche aspra e mordace, che spera possa trovare simpatie in alcuni ambienti veneziani. Questo suo atteggiamento gli procura, verosimilmente, anche alcuni riscontri economici, se egli stesso nei *Commentarii* afferma:

Io non posso connumerarmi fra' letterati; ma pure la mia nascita civile, perché accompagnata con una fortuna rusticale e barbara, m'ha obbligato a cercare con durissime vigilie dallo studio i mezzi per conseguire le congruenze del bisogno al mio individuo e alla mia famiglia, come finalmente ho conseguito per la generosa mercede fattami dall'augustissimo senato veneto, a cui devo tutto il mio essere, e il mio benessere.<sup>68</sup>

Riporto gli estratti che più hanno convinto lo studioso nella tesi con la quale ritiene il Boccalini al soldo della Spagna. Il confidente veneziano riporta nelle sue relazioni gli incontri del nunzio con varie personalità e alcune conversazioni che è riuscito a carpire; si può notare l'approssimazione con la quale egli collega parole, persone e frasi, a cui cerca di dare un senso:

[...] vi è stato 'l padre Inquisitor di San Domenego; il quale nel partir ragionava non so che del dottor Boccalino, et ne discorreva con M.N. nominando l' Ambasciator di Spagna, et stavano fermati in

---

<sup>66</sup> Sull'argomento si cfr. P. Preto, *I servizi segreti di Venezia, Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, il Saggiatore, Milano 2010.

<sup>67</sup> "Al G. veniva chiesto di procedere sempre coniugando abilità, fermezza e accortezza, con zelo e senza indugi, evitando in qualunque modo mutamenti nella situazione di concordia creata tra i due Stati e accreditando in ogni occasione un'immagine paterna e benigna della S. Sede per vincere l'irriducibile sospettosità veneziana". F. Feci, *Berlinghiero Gessi*, in DBI, cit., vol. LIII, pp. 474-477, in particolare p. 475.

<sup>68</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 1136.

salla: poi M.N. piano gli ha detto non so che pur del dottor Boccalini, soggiungendo 'l padre Inquisitor: «Pur che non lo cacciano in un camozzone perché quando tocca di loro, se niente se ne accorgeno, non portano rispetto ad alcuno». Et M.N. disse: «Eh no no, padre Inquisitor». Li replicò: «Se si avedono che niente niente li tochi, glie lo caccierano». Rispose M.N. in latino, et l'Inquisitor disse: «L'è che 'l dice anco mal di tutti». Et essendo sopragionto il Recevitor di Malta, è partito il padre Inquisitor, ma prima gli ha detto M.N. non so che in orecchio.<sup>69</sup>

Boccalini è a rischio prigione, «camozzone», non perché sia un confidente degli spagnoli, ma per quello che ha scritto e pubblicato nei *Ragguagli*; per altri fatti che avrebbe potuto pubblicare se fosse rimasto in vita ed anche per i suoi stretti rapporti con la curia romana. Riporto un'altra relazione del confidente, questa volta dopo un pranzo a casa del nunzio:

[...] Il dottor Boccalino, che era stato avanti partisse di casa, è tornato ancora, et ha disnato con M.N.; discorrevano a tavola, et M.N. dimandava quello, che si diceva, et che cosa vi era di novo. Li rispose il dottor Boccalino non so che dell'Ambasciator di Spagna, ma parlava bassamente; si è sentito dir da M.N. :«Questi signori sono massa, massa scrupolosi». Disse 'l Segretario che gli era stato detto da quelli di casa dell'Ambasciator che si diceva per cosa certa che l'Ambasciator aspettava risposta da Milano; et che subito gionto l'avisò, che 'l dovesse andar a Milano, et che erano state apparecchiate le carrozze, e tutto; et che haveva ordine di far una burla al Residente di questi Signori in Milano. Rispose l'Auditor in latino, et si comprendeva che parlava in favor della Repubblica. Poi rispose anco M.N. in latino, non si intendeva quello che dicesse, ma ben nominò prima 'l Papa, poi Spagna, et Venetiani. Disse l'Auditor: «Laudo, che Spagna sia potentissima, ma la Repubblica non ha paura un bezzo di lui, perché si tiene fortificata molto bene; non hanno mai havuti tanti quattrini quanti adesso, che non sanno che far di essi». Disse 'l Segretario: «Et gli huomini dove sono? Vi vuole anco degli huomini». Li rispose: «Gli huomini correno da tutte le bande quando correno quattrini, vi veniranno delli suoi medesimi». «Sì –disse 'l Segretario- per la gran paga che li dano Venetiani». «Li dano più –disse l'Auditor- che non li dà Spagna; perché Spagna li dà alla prima quattro o cinque paghe, et poi non se ne vede più; ma questi, quello che li promettono, gli attendono, sia mo' poco, o assai». Fu detto da M.N. in latino poche parole, et fu lodato dal dottor Boccalino, et sono restati ragionando.<sup>70</sup>

Tale relazione è ancora riferita ad un possibile collegamento tra l'ambasciatore di Spagna ed il Boccalini, ma anche questa volta non è chiaro la tipologia del rapporto. La frase del nunzio «Questi signori sono massa, massa scrupolosi» può significare anche una risposta a delle semplici rivelazioni di Boccalini sull'ambasciatore di Spagna, sul quale poi verterà la discussione, oppure su di un altro argomento non recepito dall'ascoltatore. Da notare, inoltre, come la discussione a tavola non sia favorevole agli spagnoli, anzi. Riporto – infine - la relazione su di un discorso fatto in casa del nunzio appena dopo la morte di Boccalini:

Disnando si discorreva del dottor Boccalino, che era morto, et la sera precedente haveva mandato a pigliar le sue lettere da M.N., et dicevano della sua vita; et diceva l'Auditor: «Se l'andava più di longo 'l faceva 'l suo fine in un camerotto». Et il Segretario diceva: «Eh no, si conosceva la qualità della persona, et nessuno vi haveria posto pensier». Et M.N. confirmava, che se non una volta, l'altra li sarebbe intervenuto per la sua pratica con Ambasciatori. Disse 'l Segretario: «All'Ambasciator di Spagna haverà spiacciuto la sua morte». Disse M.N.: «L'è dispiaciuta ancora a me, perché li haveva molta pratica con la nobiltà.». Discorrevano poi del figliulo del Segretario di Spagna, che haveva ferito con una archibusata di pistola; et M.N. dimandava se 'l ferito era morto; soggiungendo: «Hanno ragione quanto a questo, perché Spagnoli sono molto insolenti et importuni». Et l'Auditor confirmava

<sup>69</sup> G. Cozzi, *Traiano Boccalini, il card. Borghese e la Spagna secondo le riferte di un confidente degli Inquisitori di Stato*, cit., p. 246.

<sup>70</sup> Ivi, p. 249.

maggiormente, et che sono mal veduti et odiati da tutti per la loro temerità. Dimandava di nuovo M.N. se era morto il ferito; et dicevano de si; et che quello che gli haveva data l'archibusata se n'era fuggito fil a Lizzafusine, et poi era ritornato a Venetia. Disse l'Auditor: «Che non si facciano poi meraviglia se delli suoi vengono messi prigioni, e paggi, e altri; perché son di parere che se lo sapessero, et che 'l fusse anco in casa, che glielo toglieriano anco di casa». Disse M.N.: «No, non si fanno queste cose». Fu parlato dall'Auditor lungamente in latino, et nominava Spagna e la Repubblica, et fecero un gran discorso.<sup>71</sup>

Ritorna l'allusione ad una possibile carcerazione, ma anche questa volta è generica; la frase "per la sua pratica con gli Ambasciatori" non indica inequivocabilmente una pratica con l'Ambasciatore spagnolo e potrebbe benissimo essere riferita ad altri, per esempio quello francese, o inglese, o lo stesso nunzio; insomma il problema era che Boccalini continuava a fare politica a Venezia. Lo studioso intende la frase del segretario "All' Ambasciator di Spagna haverà spiacciuto la sua morte" come una prova inconfutabile del lavoro di confidente di Boccalini al soldo della Spagna, ma questa frase può essere benissimo intesa in maniera antifrastica e ironica, e così, inoltre, sarebbe anche più in linea con il discorso anti-spagnolo che segue, con annesso omicidio, che può essersi acceso proprio partendo dalla battuta sarcastica del segretario.

In questi mesi, nei quali Boccalini è spesso in contatto con il nunzio, come riporta il confidente, riesce a stampare la *Seconda Centuria*, ma il 29 di novembre, in seguito a violente coliche febbrili, muore nella casa da lui abitata nella parrocchia di S. Maria Formosa.<sup>72</sup> È l'amico e confidente nei giorni veneziani Angelo Grillo a rendergli l'ultimo saluto come confessa in una lettera al poeta veronese Giandomenico Tedeschi. La riporto per intero perché è un'importante attestazione della prima ricezione degli scritti di Boccalini, nelle parole di un autorevole letterato che gli è stato vicino nell'ultimo periodo veneziano - come egli stesso afferma; l'unica voce di un letterato contemporaneo in grado di esprimere la grandezza di questo funzionario pontificio, che avrebbe voluto essere un politico letterato in vita:

Traiano Boccalini, che Dio habbia in pace, fu tale, quale Vostra Signoria, lo describe. così pare a me. *hebbe lingua, e hebbe penna, e l'una, e l'altra felice; ma per avventura troppo libera in secolo troppo servo.* parlò da scherzo; ma punse da dovero. nella gravità, e maestà delle sentenze *fu un Traiano in trono, e nelle argutie, e ne' sali delle facie un Boccalino in Scena; e tutto insieme un satiro togato nel teatro del mondo.* Hebbi sua conoscenza in Genova già 26. anni sono, mentre era Segretario del Marchese Spinola. ma perché fu d'una visita, che mi fece così alla sfugita, lo ricevei poscia qui in Venetia come persona non più veduta; ma riconosciuta con molto gusto. Hebbilo meco più volte in domestica conversazione, e conoscei in lui un nobil misto di varia eruditione, e quella Enciclopedia, cioè cognitione univerasale di tutte le scienza, e in spetie della legale come di sua particolar professione, e della politica come di suo sollecito studio, per le quali tutte si rendeva sale, e sole della tavola rotonda; delicata vivanda da grandi, et vero et vivo libro da Principi. mi comunicò molti suoi scritti, ne' quali, conforme al suo solito, con la censura del mondo passato riprendeva il mondo presente, e co'l castigo de' morti sferzava i difetti de' vivi. gli dissi il mio parer da amico, e in molti particolari l'essortai a men frizzante scrittura, e a non particoleggiar tanto, che dal genere pesasse alla spetie, e dalla spetie a gli individui, come che in alcun luogo de' suoi ragguagli si vede tale, in vece di maschera, haver sul volto velo così sottile, e trasparente, che fino a' loschi lo possono conoscere, e chiamar co'l proprio nome, non che 'l mondo cortigiano, e specolativo, c'ha gli occhi lincei. e gli soggiunsi, che era da andar destro

<sup>71</sup> Ivi, p. 254.

<sup>72</sup> Sulla morte del Boccalini e sulle successive ipotesi di una morte non naturale si cfr. H. Hendrix, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*, Olschki, 1995, pp. 191-194.

con la penna con chi può dar la pena, e a scivere contra chi può proscrivere. perché in un secolo si corrotto, dove la bugia ha tanto possesso, che 'l dire il vero pare una spetie di malignità; e dove il non adulare pare un manifesto satirizzare, gli avvisi, e le correzioni non sono altro al fine, che una sentenza infelice di precipitii, e di ruine. e se i punti della Luna, come generali non offendono i sani, ben si fanno sentire da gli infermi, e che ha il male nell'ossa piange, e stride, dove gli altri ridono, e si trastullano. e 'l tarantolato non può sentire il suono della sua tarantola senza saltare, né l'inspiritato la forza dell'essorcismo senza gridare; e 'l diavolo fa più che diavolo se l'essorcista non ha i debiti requisiti. In somma troppo vecchio, e indisciplinabile è il mondo; tanto lontano in questi tempi dal prender forma di discepolo, quanto è per far parer maestro temerario, e forsennato, chi toglie per impresa la sua correzione, e massime di quella parte, che non andò mai a scuola; onde la sedia della verità hormai vien chiamata cathedra della pestilenza; e 'l veridico, che siede, il maledico, che ci infama, e mentre il flagello del Cielo no'l raffrena, poca ricognitione può sperarne la sferza della terra. simili discorsi passai più volte con quella valorosa anima, accioché parendo hoggidi la verità un mostro horribile fra tanti bugiardi, e tante bugie, vedesse più che fosse possibile di mandarla fuora della sua penna mansueta, senza denti, e senza veleno, e tale che a gli altri apportasse beneficio, e a se stesso non cagionasse danno. e come ch'io temessi sempre, che per la malvagità de' tempi non desse egli in qualche disavventura, m'acquetai assai tosto della sua morte, benché quasi repentina mentre che non fu violenta. dolsemi solo, che per ciò no'l vidi con alcuna preparatione all'ultimo passaggio; ben sò, che per huomo di mondo, si mostrava alieno da certi vitii più proprii del mondo. e lo scorsi in molte occasioni gentilhuomo ingenuo, e honorato. onde stimo, che la divina misericordia non l'habbia abandonato. come ho procurato co'l divoto suffragio delle nobili essequie, e con la pietà dell'honorata sepoltura nel nostro convento di S. Giorgio Maggiore. così Dio habbia essauditi i nostri prieghi, e Vostra Signoria, conservi ad ogni maggior contentezza.<sup>73</sup>

## 1.2 Il conte modenese Alessandro Tassoni

Noi ce la passiamo qua alla filosofica e, non potendo fare dell'Alessandro, facciamo del Diogene.<sup>74</sup>

### 1.2.1 Il giovane "bravo" Alessandro, da Modena a Roma

Il conte Alessandro Tassoni nasce a Modena il 28 settembre 1565, da Bernardino Tassoni e Sigismonda Pellicciari. Ancora neonato rimane orfano di entrambi i genitori e cresce sotto la tutela del nonno materno Giovanni Pellicciari, ma a causa di alcune liti pendenti perde buona parte delle sostanze lasciategli dal padre.<sup>75</sup> In giovinezza ha modo di compiere vari studi di umanità nella scuola di Lazzerò Labadini, che sarà ricordato scherzosamente nella sua opera eroicomica.<sup>76</sup> A diciott'anni, come egli stesso afferma, scrive una tragedia, l'*Enrico*,<sup>77</sup> che per l'età in cui è stata scritta mostra già una padronanza stilistica notevole su temi che diverranno ricorrenti nella sua produzione artistica. Si laurea allo studio giuridico ferrarese il 14 novembre 1582, come attesta il suo diploma di laurea,<sup>78</sup> per poi completare il suo *curriculum* di studi, verosimilmente, nelle università di Bologna e di Pisa.

<sup>73</sup> A. Grillo, *Delle lettere del reverend.mo padre abbate D. Angelo Grillo*, cit., pp.196-197.

<sup>74</sup> A. Tassoni, *Lettere*, a cura di P. Puliatti, Laterza, Roma-Bari 1978, n. 632, p. 118.

<sup>75</sup> L. A. Muratori, *Vita di Alessandro Tassoni*, premessa alla edizione della *Secchia Rapita*, stampata in Modena nel 1744 da B. Soliani.

<sup>76</sup> "Quest'era un maestro di scuola famoso, a cui essendo venuto uno de' suoi contadini a dargli nuova che gli era morta una vacca, il rimandò in villa e gl'insegnò che gli facesse un beverone, che sarebbe guarita". *Dichiarazioni di Gaspare Salviani*, in A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1989, p. 672.

<sup>77</sup> Ivi, p. 1014

<sup>78</sup> G. Boccalari, *Il diploma di laurea di Alessandro Tassoni*, in *Studi tassoniani. Atti e memorie del Convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965)*, Aedes muratoriana, Modena 1966, pp. 93-101.

Degli anni che vanno dal conseguimento della laurea alla sua andata a Roma nel 1597, quasi nessuna notizia ci riporta il primo biografo Muratori, ma si deve allo storico Venceslao Santi lo spoglio di vari documenti che possono far luce su tale periodo:<sup>79</sup> sono documenti non di certo nobilitanti, ma che ci dimostrano l'animo irrequieto e altezzoso del poeta, che rimarrà costante per tutta la vita.

Nel 1594 ha dalla relazione con Lucia Mezzadri<sup>80</sup> detta la "Garfagnina" quel figlio Marzio che varie volte ritroveremo nelle sue lettere, di cui chiede la legittimazione in una lettera dell'aprile 1595,<sup>81</sup> al duca Alfonso II d'Este. In quell'anno si ha notizia di alcune bravate compiute dal poeta a Ravarino, dove ha una discussione con Francesco Saltini, podestà di Nonantola, che a causa di un rifiuto per una licenza di armi viene assalito da Tassoni e dai suoi accoliti: il tutto si conclude non con la carcerazione o l'ammenda al nobile Tassoni, bensì con la carcerazione del povero Saltini. In quell'anno fa anche altre opere di malaffare: insieme ad alcuni suoi bravacci compie un'imboscata "per ammazzare certi de' Campana",<sup>82</sup> in seguito, trasferitosi a Nonantola, riesce a bastonare un prete e perfino ad entrare in casa di una donna lasciata sola dal marito, sfondando la porta, stando alle versioni degli accusatori.<sup>83</sup> Il 10 giugno del 1595 con il servitore Bernardino Trombelli assalta il sarto Pompeo Castelli "e fiacollo per modo di bastonate da rompergli la testa e da metterlo in pericolo di vita".<sup>84</sup> Le sue prodezze arrivano all'orecchio del duca Alfonso II dal capitano di ragione a Nonantola, il dottor Pietro Paulo Caula, che in una lettera scrive: "Ma credo che per quiete e soddisfazione pubblica fosse bene che per qualche tempo si astenesse da questa giurisdizione, ove egli non ha beni, né fare altro che compiacersi del seguito di certi adulatori che gli mangiano il suo e lo sforzano a queste cose".<sup>85</sup> La causa per le bastonate a Castelli si risolve con il pagamento da parte di Tassoni di 32 lire, mentre il servitore Trombelli è condannato al pagamento di 135 lire e viene trattenuto in carcere perché non riesce a pagare. Tassoni allora cerca di perorarne la causa, accusando il capitano e inviando una supplica al duca Alfonso; nel contempo è costretto a difendersi anche dall'accusa di averne ostacolato la cattura. Grazie alle sue influenti amicizie però, il nobile Tassoni si salva anche questa volta da altre spiacevoli conseguenze. Ciò nonostante, gli strascichi violenti contro il dott. Caula continuano, tanto che il 15 luglio 1596 gli viene incendiata una possessione a Sassuolo.<sup>86</sup> Di nuovo il Caula, oltre a sporgere denuncia contro il Tassoni, perché lo ritiene esecutore del misfatto insieme al servitore Gabbo, che prima era stato al suo servizio, rinnova la richiesta ad Alfonso II di provvedere in qualche modo contro il suo cattivo suddito Alessandro.

---

<sup>79</sup> V. Santi, *Alessandro Tassoni fra malfattori e parassiti*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XLIII, Torino 1904, pp. 259-277.

<sup>80</sup> Ivi, p. 259.

<sup>81</sup> A. Tassoni, *Lettere*, a cura di P. Puliaatti, Laterza, Roma-Bari 1978, vol. I, num. 2, p. 1.

<sup>82</sup> V. Santi, *Alessandro Tassoni fra malfattori*, cit., p. 261.

<sup>83</sup> Ibid..

<sup>84</sup> Ibid..

<sup>85</sup> Ivi, p. 262.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 270-273.

Tassoni si trasferisce a Roma verso la fine del 1597 e nel settembre scrive all'amico Annibale Sassi a Modena una lista di libri da farsi inviare;<sup>87</sup> il 25 novembre del 1597<sup>88</sup> il poeta invia il *Ragionamento tra il Signor Cavalier Furio Coradino, et il Signor Gaspare Prato intorno ad alcune cose notate nel duodecimo dell'Inferno di Dante*<sup>89</sup> ad Alessandro d'Este, poi cardinale, fratellastro del duca di Modena e Reggio Cesare d'Este, e nel 1598 invia a Paolo Teggia<sup>90</sup> trecento luoghi di Tacito.

Devo soffermarmi su questa lettera perché appare rilevante per comprendere la genesi di molti atteggiamenti politici e letterari del modenese. L'aver compiuto in questo periodo un'attenta indagine delle opere di Tacito nonché delle opere che esaltano la figura di Alessandro il Macedone, dimostra un'attenzione alla storia e all'ideologia politica che nel prosieguo delle sue opere rimarrà costante e spesso si tradurrà in atteggiamenti anti-letterari. Un esempio di tale originaria disposizione è riscontrabile, in questa lettera, proprio nella volontà di non dedicare la sua opera ad alcun potente; scrive al Teggia:

Nondimeno sono andato pensando se, poi che con le dedizioni de' libri non si cava utile né si fa piacere a' principi e signori, se si potrebbe far dispiacere a' privati. Et ho fatto in simil proposito così in fretta un'abbozzatura finta ad un dottor mio amico, come s'io li dedicassi questa o altra mia opera, la qual mando a V. S. acciò se ne rida e poi mi scriva quanto avrà riso. So certo che 'l servirsi delle dedizioni in mala parte sarà invenzion mia; ma se sia vizio o artificio l'usarla V.S. me li scriverà. *A me non par vizio l'usar a far cauto quel che non riesca a far liberale.*<sup>91</sup>

Da quanto traspare nella *Vicededicatoria alle Considerazioni sul Petrarca* e nella *A chi legge, Perché l'autore non dedichi l'opere sue dei Pensieri*, nelle quali Tassoni rifiuta di dedicare le sue opere per non essere tacciato di adulazione e perché ritiene che la verità non abbisogna di protezione, appare chiara la genesi politica di tale rivendicazione:<sup>92</sup> il suo proposito, ripreso verosimilmente dai precetti delle opere tacitane contro l'adulazione, nemica della libertà aristocratica e indizio di avvenuta servitù patteggiata, vuole censurare un atteggiamento non solo letterario bensì morale e politico.

Lo stesso anno Tassoni scrive il discorso *Sopra l'Editto pubblicato da Enrico IV*, in cui elogia la politica di pacificazione nazionale del re francese. Lo scritto, seppure non pubblicato dal modenese, ne attesta la coscienza politica matura: egli ci appare filofrancese, assertore degli equilibri europei, anti-imperiale e anti-spagnolo.

### 1.2.2 Al servizio del decaduto Ascanio Colonna

---

<sup>87</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 1, p. 2.

<sup>88</sup> Ivi, n. 5, p. 6.

<sup>89</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1990, vol. I, pp. 115-135.

<sup>90</sup> "[...] ho finito i luoghi di Tacito, che credo saranno circa trecento". A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 7, p. 7, lettera a Paolo Teggia del 25 agosto 1598. Sull'interesse del modenese per Tacito e di conseguenza per Lipsio si veda G. Bucchi, *La tragedia (e la farsa) delle cose umane: Tassoni e Tacito*, in *Studi secenteschi*, vol. LVI (2015), Leo S. Olschki, Firenze 2015. G. Bucchi, *Un manoscritto parzialmente autografo di Alessandro Tassoni e due sue traduzioni inedite da Tacito*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», vol. CXCI, 2 (2014), pp. 211-217.

<sup>91</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 7, p. 7.

<sup>92</sup> Cfr. veda G. Bucchi, *La tragedia (e la farsa) delle cose umane: Tassoni e Tacito*, cit., p. 4.

Dai primi mesi del 1598,<sup>93</sup> probabilmente, si pone al servizio del cardinale Ascanio Colonna e lo segue nel viaggio che questi fa in Spagna, nell'autunno del 1600. Di questo viaggio e della fine del servizio, intorno al 1603, abbiamo una *Relazione sopra l'andata del cardinal Ascanio Colonna in Ispagna*<sup>94</sup> scritta dallo stesso Tassoni un decennio più tardi - verso la fine del 1613 - quando ormai il suo posizionamento politico risulta scopertamente antispagnolo, redatta per mons. Antonio Querenghi - allora primo segretario del cardinale Alessandro d'Este -.<sup>95</sup>

La relazione inizia con una critica al papato aldobrandino che secondo Tassoni, a causa della politica nepotistica, ha condotto una parte della nobiltà romana, di cui Colonna è un'eminente rappresentante, a volgersi verso la Spagna per cercare quella soddisfazione che gli viene negata a Roma. Scrive Tassoni che il cardinale cerca di andare in Spagna perché da un lato deve curare gli interessi di suo nipote, «Gran Contestabile» del viceregno di Napoli, a cui i ministri del re hanno trattenuto le entrate di tre castelli, dall'altro per curare i propri interessi e rendicontare al re Filippo III il servizio che egli ha reso alla Spagna fino a quel giorno, senza trarne alcun beneficio. Il Cardinale quindi, cerca solo pretesti per poter partire: verso la fine di settembre muore suo cognato Almirante di Castiglia e ne approfitta per chiedere al papa di poter raggiungere la sorella in Spagna.

Clemente VIII pur non essendo favorevole, considerato che in quel periodo i rapporti con la Spagna erano vacillanti per la sua scoperta politica filofrancese, diplomaticamente accetta. Il viaggio viene descritto da Tassoni non senza una sottile e caustica ironia, riferita sia alle difficoltà incontrate durante il tragitto che alla grande diffidenza manifestata dagli altri prelati verso quel cardinale filospagnolo, che ha deciso di abbandonare la corte di Roma per andare in Spagna. Dopo quasi due mesi dalla partenza da Roma riescono ad arrivare a Barcellona, dove pur sembrando tutto favorevole al cardinale, oramai giunto "dopo tanti contrasti della fortuna, come in sicuro porto",<sup>96</sup> si ha il sentore che Filippo III non sia entusiasta della sua venuta. Nella *Relazione* viene quindi narrato il viaggio da Barcellona a Saragozza, in cui al cardinale si pone il dilemma se andare prima dalla sorella a Valledolid come ha annunciato al papa, o prima a Madrid a baciare le mani al re. Poi si narrano le modalità con cui il cardinale invia un informatore a sondare l'animo del re, quindi l'arrivo a Valledolid, dove si viene a sapere che di lì a poco, probabilmente, sarebbe giunto anche il re con la sua corte. Giunta la corte è trattato l'affare dell'amostante, figlio della sorella del cardinale rimasta vedova, al quale viene concessa in moglie la figlia del duca di Lerma. Risolta tale questione il cardinale vuole trattare le sue pretese, ma il re e i ministri hanno più intenzione di rimandarlo a Roma con la promessa di qualche grossa pensione che non di dargli quello che lui chiede in

<sup>93</sup> La prima lettera scritta di suo pugno per il cardinale è datata 15 aprile 1598. A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 6, pp. 6-7.

<sup>94</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., pp. 179-199.

<sup>95</sup> “[...] a cui certamente alluse Mons. Antonio Querenghi amicissimo del Tassoni, scrivendo il 9 novembre 1613 da Roma a Modena al cardinale Alessandro d'Este di cui era primo segretario: «Il S.r Alessandro promette una b.a informazione di quanto vide e osservò mentre stette in quella Corte col S.r Card. Colonna»”. V. Santi, *Alessandro Tassoni e il cardinale Ascanio Colonna*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, serie V, Vol. II, Coi tipi di G. T. Vincenzi e Nipoti, Modena 1903, pp. 197-206, in particolare p. 200.

<sup>96</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 189.

Spagna. Colonna insiste per avere qualche incarico, ma l'unica cosa che riesce ad ottenere nell'immediato è un prestito al re del suo stesso denaro privato, circa sei mila e cinquecento scudi d'oro che si era portato da Roma, come ci dice il narratore con sottile ironia.

*Auctu imperii adoleverant privatae opes* e le miniere dell'India avevano arricchito ognuno, eccetto il Re, il quale, per la prontezza del denaro messi in mano de' mercanti genuesi, aveva con un lungo e continuo corso di moltiplicati interessi et usure tutti impegnati i beni e l'entrate della corona.<sup>97</sup>

L'occasione per servire Filippo III arriva poco dopo, e questa volta senza prestiti di denaro: il duca di Saragozza chiede di togliersi dal governo e il cardinale diventa prima segretamente e poi pubblicamente, l'anno seguente, governatore d'Aragona. Nota Tassoni che quell'incarico appare più una trovata per compiacere gli aragonesi che un regalo per beneficiare il cardinale, poiché la spesa per mantenerlo sarebbe stata più alta del beneficio ricevuto. Nella *Relazione* segue una piccola digressione sulla sfortunata impresa d'Algeri del Doria: interessante perché da un lato dimostra il carattere del narratore, il quale giudica il fallimento come una cattiva prova di sapienza militare, dall'altro ci descrive il modo in cui il re invece di richiamare i responsabili in seconda del fallimento - cioè il duca di Parma e il duca di Bracciano - li insignisce del toson di Spagna.

La fortuna del cardinale, oramai al governo d'Aragona e in pianta stabile nella corte del re, sembra volgere al meglio, infatti riesce anche a trattare l'affare dei castelli del contestabile nipote a Napoli e riesce perfino ad ottenere nuove entrate ed il ripristino del presidio militare ad un castello, a spese della Spagna. Questo provvedimento è contrario alla politica di Roma, poiché qualche mese prima il papa aveva emanato una bolla "contro i baroni ecclesiastici che ricevevano nelle terre loro presidi d'altri principi".<sup>98</sup> Il cardinale prima spedisce il segretario Tassoni a Roma per dare pubblico annuncio del nuovo ruolo di governatore, poi, segretamente, lo manda dal nipote per riportargli le nuove provvisioni spagnole. Quando lo scrittore torna dall'Italia, il cardinale viene a conoscenza della situazione di debito in cui versa sua sorella, ed allora il fratello per aiutarla, visto che ella gli ha chiesto di inviarle in soccorso proprio il Tassoni per poter disbrogliare i suoi affari, gli affida anche altre missioni e lo invia di nuovo in Italia, con la promessa di duecento ducati. Lo scritto finisce con un risvolto eroicomico per l'autore:

Sbrigate queste cose mentre chel Tassoni era intento a dar soddisfazioni alli creditori. et già in 3 mesi haveva pagati ventidue mila scudi di debiti et le cose cominciavano a pigliare qualche forma: eccoti arrivar lettere di Spagna del Cardinale nelle quali dichiarava, che non voleva più servirsi né di esso, né di sua sorella, et quando era più in termine che mai di poter sperar qualche premio delle fatiche sue, lo lasciò su l'asciutto. Così fortuna vò cangiando stato!<sup>99</sup>

Da notare l'arguta chiusura petrarchesca, caporaliana (Capitolo de *La Corte*, I, v. 300), laddove alla fortuna mutevole dello scrivente viene a sovrapporsi la variazione della

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 192.

<sup>98</sup> Ivi, p. 197.

<sup>99</sup> Ivi, p. 199.



fortuna degli Stati: Colonna e le sue fortune sono state assorbite dalla Spagna, l'Italia ha perso un suo nobile e ricco rappresentante e Tassoni un possibile mecenate -.

Nel terzo viaggio per tornare in Spagna ed in particolare nell'inverno tra il 1602 e il 1603, Tassoni scrive le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*,<sup>100</sup> come egli stesso riferirà nella stampa del 1609.

Gli stretti rapporti avuti dal letterato con i suoi naturali signori Cesare ed Alessandro d'Este nel periodo 1597-1603, nonché i servizi resi presso il cardinale Colonna, filospagnolo ed in conflitto con le politiche di Clemente VIII, ci forniscono dati utili a comprendere il suo ufficiale posizionamento politico in tale periodo. Il 1597 è un anno cruciale per la corte estense che, dopo la morte del duca Alfonso II, vede il passaggio della capitale del ducato da Ferrara a Modena e vede il ritorno di gran parte dei territori del ferrarese sotto il controllo diretto dello Stato della Chiesa. Alessandro d'Este ha un ruolo fondamentale perché cerca di mediare diplomaticamente con la corte romana gli interessi del fratellastro: nel 1599, per compensare la perdita dei territori ferraresi, verrà fatto cardinale e protettore della corona spagnola.<sup>101</sup> Ad egli non mancheranno di scrivere sia Colonna che Tassoni, per complimentarsi della nuova carica.<sup>102</sup> Interessante, per altri versi, la lettera che Tassoni scrive al duca Cesare d'Este da Valledolid nel febbraio del 1602,<sup>103</sup> nella quale - a mio parere - è possibile ravvisare un malcontento del letterato e una sua non organica adempienza al servizio del cardinale Colonna. Il poeta scrive che, benché si trovi in Spagna e benché serva il cardinale, non dimentica quello che è il suo naturale principe e quello che gli deve. Da far risalire a questo periodo anche l'acuirsi di quell'antispagnolismo che diverrà costante in tutta la sua vita. Il carattere fortemente aristocratico di Tassoni non può che registrare diverse cose che egli non ha condiviso durante la sua esperienza in Spagna: il modo in cui è stato trattato il nobile italiano Ascanio Colonna (ed all'opposto, la perdita di fierezza del cardinale ed il suo asservimento<sup>104</sup> agli spagnoli); la figura del re Filippo III, in ombra rispetto ad un personaggio come il duca di Lerma; le difficoltà economiche del re e della sua corte a fronte di una eccessiva liberalità manifestata - almeno nei propositi. Per evidenziare solo alcuni rilievi, riferiti ad argomenti che saranno ripresi con maggiore asprezza nei libelli antispagnoli e in maniera più attenuata e teorica nelle sue opere sottoscritte.

### 1.2.3 In cerca di un nuovo "glorioso" signore

Il decennio successivo al periodo dei viaggi spagnoli, cioè dal 1603 fino al 1613, data cruciale per la biografia di Tassoni, è per molti versi difficilmente ricostruibile. In tale

<sup>100</sup> A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Appresso Giulian Cassiani, In Modona, 1609.

<sup>101</sup> P. Portone, *Este, Alessandro d'*, in DBI, vol. XLIII, pp. 310-312.

<sup>102</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 10 e n. 11, pp. 9-10.

<sup>103</sup> Ivi, n. 52, p. 32.

<sup>104</sup> Boccalini così descrive il ritorno dalla Spagna del cardinale Ascanio Colonna: "Ascanio cardinale Colonna, essendo venuto a Roma di Spagna, non si può dire quanto movesse riso appresso la corte il vederlo usare il baldacchino, accendere le torce nel bene, e altre cose indegne di lui. Ognuno viva nel suo stato con questo termine, di non esser disprezzato per la familiarità soverchia, né odiato per la troppa pompa". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 1178.

periodo il letterato è sicuramente a Roma (a parte un breve soggiorno a Modena tra la fine del 1608 e il settembre del 1609)<sup>105</sup> e partecipa attivamente alla vita culturale, data la sua iscrizione all'accademia degli Umoristi; è anche a stretto contatto con eminenti personalità cardinalizie, in particolar modo con Bartolomeo Cesi, del quale è il protetto ed il confidente fino al 1621, data della morte del cardinale. Rimane anche costante la vicinanza al suo principe naturale Cesare d'Este e al cardinale Alessandro d'Este, come dimostrano sia diverse affermazioni al suo amico Sassi che diverse lettere al duca Cesare; per esempio nel luglio del 1606 così scrive all'amico:

Circa poi le cose del mondo, certi begli ingegni scrivono qui che Modena e su lo stato si fanno genti e si mandano in aiuto de' Veneziani, e che di già ce ne sono andate alcune compagnie. Io credo che saria bene farlo sapere a Sua Altezza perché sono relazioni che ponno ruinare le cose sue e le nostre, che purtroppo viviamo disaccreditati in questa corte, acciò faccia aver l'occhio alle lettere che vengono a Roma.<sup>106</sup>

In tale lettera appare chiara anche la situazione di emarginazione in cui si trova nella corte romana, dopo il servizio con il cardinale Colonna e l'ascesa al papato di Paolo V, nel 1605. In questo periodo gli viene proposta la segreteria al cardinale Alessandro d'Este, dapprima nel 1609 e successivamente nel 1614, ma Tassoni non accetta perché ritiene che tale carica - in quel momento - non sia adatta alla sua posizione.<sup>107</sup> Lo Spaccini narra, come riporta Santi, anche di una proposta di segreteria al papa Paolo V, rifiutata dal papa stesso proprio a causa della sua cittadinanza modenese.<sup>108</sup>

Dal punto di vista letterario sono anni fondamentali, nei quali Tassoni compone e sistema due tra le sue opere più importanti e cioè *Parte de quisiti del Sig. Alessandro Tassoni modenese* (1608),<sup>109</sup> che saranno ripubblicati nel 1612 e nel 1613 con il titolo *Varietà di pensieri d'Alessandro Tassoni divisa in IX parti*, e le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609),<sup>110</sup> che produrranno uno strascico polemico con l'ambiente universitario padovano: alle *Considerazioni* seguiranno prima le *Risposte di Gioseffe degli Aromatari alle Considerationi del Sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca* (1611) quindi la risposta di Tassoni *Avvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa al sig. Giosefo degli Aromatari intorno alle risposte date da lui alle Considerazioni del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca* (1611)<sup>111</sup> infine il duello letterario tra i *Dialoghi di Falcidio Melampodio* (1613) e il dispiegamento "militare" della *La tenda rossa* (1613)<sup>112</sup> del modenese. Intanto continua a frequentare l'Accademia degli Umoristi, della quale ne diventa principe dal 1606 al 1607;<sup>113</sup> da quell'ambiente scaturiscono gran

---

<sup>105</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., nn. 72-80, pp. 54-59.

<sup>106</sup> Ivi, n. 69, p. 52.

<sup>107</sup> V. Santi, *Il fico di Alessandro Tassoni*, Estratto da *Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena*, 1921, pp. 7-8.

<sup>108</sup> Ibid..

<sup>109</sup> Per la storia editoriale dei *Pensieri diversi* cfr. P. Puliatti, *Bibliografia di Alessandro Tassoni, I. Edizioni*, Sansoni, Firenze 1969, pp. 16-57.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 59-77.

<sup>111</sup> Ivi, pp. 79-82.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 83-92.

<sup>113</sup> "La forte personalità del Tassoni, oltre a rafforzare in maniera decisiva la notorietà dell'Accademia, creando al suo interno un ambiente particolarmente stimolante per le frequenti accese discussioni, rappresenta l'acme raggiunta dal sodalizio Umorista per ciò

parte dei *quesiti*, il *Discorso in biasimo delle lettere* (1608) e l'*Encomio sopra il boia* poi inserito nei *quisiti*.

Dal 1613 inizia l'avvicinamento alla corte di Carlo Emanuele di Savoia<sup>114</sup> (ma i contatti probabilmente si devono far risalire al 1608 e al matrimonio dell'Infante Isabella di Savoia con Alfonso III d'Este, evento che pone le basi per una alleanza tra il ducato di Modena e i Savoia). Sono anni estremamente importanti nella vita del modenese in rapporto ad eventi fondamentali per la storia italiana del primo Seicento. Per Tassoni inizia una vera e propria militanza politica. Il rapporto tra Tassoni e la corte savoiarda viene stabilito tramite il conte di Verrua e tramite il conte di Pologhera, con il quale lo scrittore inizia una fitta corrispondenza fin dalle prime battute della guerra del Monferrato: trattasi di lettere famosissime che hanno contribuito a creare l'immagine di un Tassoni prorisorgimentale e patriottico nella storiografia ottocentesca. Nelle lettere della prima fase della guerra, che vanno dall'aprile al dicembre del 1613, vediamo come Tassoni segua attentamente gli sviluppi della guerra, riportando al confidente torinese le notizie che arrivano dall'ambiente romano, riguardo anche alla figura del duca Carlo: "Qui si dice che 'l serenissimo Duca non solo non disarmo, ma rinforza l'esercito. Onde Roma di nuovo alza l'orecchie, sazia della sua propria pace e desiderosa di novità più che mai".<sup>115</sup> Le stesse lettere dimostrano un fanatico militarismo del modenese, che riversa tutta la sua ideologia eroica e nobiliare in questa guerra intesa come una miccia in grado di cambiare le sorti dell'Italia, da troppo tempo inerme e sonnacchiosa rispetto all'arrogante strapotenza spagnola.<sup>116</sup> Nel primo anno della sua conversione politica esprime una forte critica all'inadeguatezza militare dei potentati italiani ed in particolare della sua Modena:<sup>117</sup> infatti, fa un parallelo tra l'atteggiamento del duca Carlo, che egli reputa valoroso, e le velleità di piccoli centri come Modena e Lucca,<sup>118</sup> che da un lato divulgano episodi di aspre battaglie ed eroici combattimenti e dall'altro si rivelano completamente inadeguati ad intraprendere delle guerre:

In Garfagnana sono gran genti in armi, ma pochi soldati; e quindi è che non si sentono prove da capitani, ma scorrerie da banditi. Si desertano vigne, si tagliano gli alberi, s'abbruciano le capanne e i pagliai; ma le terre restano salve. il signor Duca di Savoia si studia di rimettere in piedi la milizia romana

---

che riguarda il gusto per la bizzarria, la spontaneità, l'improvvisazione". L. Alemanno, *L'Accademia degli Umoristi*, in *Roma moderna e contemporanea*, III, 1995, pp. 97-120, in particolare p. 106.

<sup>114</sup> Cfr. G. Rua, *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Ermanno Loescher, Torino, 1899.

<sup>115</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 139, p. 98, lettera del 30 giugno 1613 al Conte di Pologhera.

<sup>116</sup> "Ma chi sa che questo non sia un principio di quella rivoluzione che la lunga pace d'Italia e la sua servitù fanno desiderare! Tutti gli animi sono rivolti in cotesta Altezza sì perché la virtù militare in questa età è un dono raro in maniera ch'eccita a meraviglia, sì anche perché dopo Dio non si vede chi possa fondar principii di motivi grandi se non la sua mano. Gli antichi nostri videro a che segno potea arrivare l'umano valore; noi abbiamo veduti gli ultimi confini della dappocaggine. E chi non è sazio ha animo servile. La quiete e la pace è buona e desiderabile per chi domina; ma che i soggetti e depressi la si lascino persuadere per loro felicità è infelicità degl'ingegni moderni, per altro così accorti e vivaci. [...] Ma non ha Ella veduto alle volte tonare in una parte e grandinare in un'altra?". A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 148, pp. 107-108, lettera del 25 settembre 1613 al Conte di Pologhera.

<sup>117</sup> "Al signor Principe di Modona certo non mancano spiriti e pensieri generosi per fare ogni grande riuscita; ma avrebbe bisogno della scuola del suocero, ché ad un principe non può incontrar peggio che apprendere l'arte della milizia da persone di poca esperienza e di poca fortuna. Non hanno che fare le gesuiterie con l'essere uomo di guerra". Ivi, n. 142, p. 101, lettera del 20 agosto 1613 al Conte di Pologhera.

<sup>118</sup> "In fatti, sedata la faccenda del Monferrato, a mezzo del 1614 era sorta quella della Garfagnana; li erano in gioco gli interessi di C. E.: quivi, quelli del Duca di Modena; e nell'un caso e nell'altro era sempre la Spagna che si piantava spavalamente a traverso dei loro disegni". G. Rua, *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Ermanno Loescher, Torino, 1899, p. 151.

e que' poverelli si affaticano per rinovar le guerre di Bartolomeo da Bergamo, che combatteva con le balestre. Ognuno fa quel che sa.<sup>119</sup>

Anche di questa guerricciola che ovviamente Tassoni guarda da un punto di vista modenese, abbiamo una relazione, *Scrittura fatta, si crede, dal signor Alessandro Tassoni overo dal cavaliere Bertacchi nell'occasione della guerra seguita tra lucchesi e modenesi l'anno 1613* (1613),<sup>120</sup> scrittura che a mio avviso può ritenersi un prototipo di quella che di lì ad un anno diverrà l'ideazione del genere eroicomico. Vi sono già tutti gli elementi che ritroveremo nella *Secchia*: la contrapposizione tra eroismo e realismo comico, la censura di un'ambizione eroica che nella realtà si dimostra ridicola, vari riferimenti alla carnevalizzazione della guerra e alla mascherata dei protagonisti.

Già dal 1614 è possibile intravedere, nelle lettere del modenese, un raffreddamento dell'entusiasmo per la guerra del Monferrato ed un'attenzione più ragionevole e lucida agli equilibri politici in gioco; compone comunque, su commissione sabauda, le due *Filippiche* antispagnole (nel 1614 Carlo Emanuele chiede all'abate Alessandro Scaglia, in partenza per Roma come ambasciatore, di commissionare a Tassoni delle scritture a suo favore);<sup>121</sup> scritti inviati dall'abate al duca il 20 dicembre 1614<sup>122</sup> e pubblicati nel 1615. Tassoni passa in maniera graduale da un entusiasmo vitale ed intrepido riguardo agli eventi del Monferrato nel 1613, ad una formalizzazione politica della possibile liberazione dell'Italia nella *Filippica I*, per poi giungere ad una lucida e disingannata analisi della condizione di immobilità e di fiacchezza dei potentati italiani, che non hanno la forza di allinearsi all'impresa del duca, nella *Filippica II*. Oltretutto, a seguito delle scaramucce tra lucchesi e modenesi, ha constatato il livello di approssimazione militare di alcuni potentati italiani che mai avrebbero potuto innalzarsi a difensori della libertà italiana contro la Spagna. Da questa duplice riflessione realistica nascerà l'ideazione della sua opera eroicomico, che vuole censurare, tra le altre cose, l'inappropriato eroismo e le lotte intestine tra le potenze municipali italiane.

Dalla nascita del progetto eroicomico, attestabile intorno al 15 ottobre 1614,<sup>123</sup> all'anno della *princeps* parigina del 1622, Tassoni segue attentamente sia il processo di revisione dell'opera che i vari tentativi di stampa, più volte disattesi a causa del clima di sospetto e di diffidenza che la veste burlesca e allegorica del poema suscita tra coloro che devono concedere la licenza di stampa. In parallelo alla *Secchia*, Tassoni segue anche gli sviluppi di una possibile stampa dei *Pensieri*, che dal 1613<sup>124</sup> si accrescono del decimo

<sup>119</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 145, p. 104, del 31 di agosto del 1613, lettera ad Onorato Claretti.

<sup>120</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., vol. I, pp. 201-207.

<sup>121</sup> "Informarete – disponeva in quella occasione il Duca di Savoia – particolarmente Alessandro Tassone del seguito in questa mossa d'armi, delli dipartimenti del Marchese d'Inoyosa et come ci habbi necessitato d'armare, procurando lo metti in carta con bel modo, facendolo subito tener prima da altri sia visto". Cito da P. Puliatti, *Bibliografia di Alessandro Tassoni, I. Edizioni*, cit., p. 94 e n.

<sup>122</sup> "I qui allegati discorsi che sono stati fatti sopra li occorrenti dell'armi di V. A. Ser.ma e della M.<sup>a</sup> Cat.<sup>ca</sup>, l'uno prima che giungesse la capitulazione che si disse accordata da V. A. ad istanza del Nontio Savelli e dall'ambasciatore del Re Cristianiss.mo, et l'altro dappo, sono opera di Alessandro Tassone che è altrettanto sviscerato servitore di V.A. come è stimato di bellissimo ingegno e che scrisse già l'altro nel principio ch'io arrivai, quale l'inviavi subito, ma come che fu fatto in fretta ha voluto compire con questi quali essendo honorati dalla lettura di V.A.: spera gli possino riuscire grati, et io aspetterò commando se gli dovrò lasciar correre in mano de' terzi [...]". Ivi, p. 94 e n..

<sup>123</sup> "Avrei bisogno d'una tal descrizione del territorio di Modena in disegno che già fu stampata in legno". A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 230, p. 184.

<sup>124</sup> "Si ristamperà a Venezia con la giunta della decima parte, che contiene il paragone degl'ingegni antichi e moderni". Ivi, n. 136, p. 95.

libro, sul paragone degli ingegni antichi e moderni - paragone che sarà inserito solo nella stampa del 1620 intitolata *Dieci libri di pensieri diversi* -.

Come accennato, questo decennio è caratterizzato dal rapporto tra la corte sabauda e Tassoni; diverse volte appare che tale relazione fosse in procinto di essere formalizzata in un ufficio per il modenese. Anche di questo incontro-scontro abbiamo uno scritto di Tassoni e cioè il *Manifesto. Relazione delle cose di Piemonte* (1628)<sup>125</sup> scritta quando il poeta è ormai al servizio del cardinale Ludovisi.

Questa relazione, come quella sul servizio con Colonna, è estremamente importante per comprendere le dinamiche del rapporto con la corte savoiarda e le motivazioni che ne hanno prodotto la rottura, perché scritta a sangue freddo – potremmo dire - , sia per vendetta che per delusione, ovvero per come sono andati gli eventi politici che li hanno visti protagonisti. L'origine della scrittura è dovuta ad un'istanza di verità e di salvaguardia della propria onorabilità, intaccata da una condotta ambigua e ingiusta della corte torinese. Lo scritto ripercorre le tappe che vanno dall'avvicinamento alla corte, in seguito all'amicizia contratta a Roma con il conte di Ponghera e con Filiberto Gerardo Scaglia, conte di Verrua, fino alla rottura dei rapporti con la corte (1621-22). Tassoni ci tiene a precisare che la sua servitù non è stata accettata per i benefici ricevuti, ma per la volontaria simpatia verso la "generosità del duca Carlo, veggendolo intraprendere una guerra pericolosa contra il maggiore re del Cristianesimo solamente per salvezza della propria reputazione e sostenerla intrepidamente, disaccreditando quell'armi che dianzi erano formidabili a tutti gli altri potentati d'Italia".<sup>126</sup> La simpatia del poeta in quel periodo inoltre, non è isolata, perché "quel duca rapì non solamente il mio affetto, ma anche di tutti gli altri italiani ch'amavano più l'onore della nazione che 'l dominio de' forestieri".<sup>127</sup> Il primo contatto con il conte di Ponghera e il suo ruolo di sostenitore attivo produce la prima promessa da parte del duca Carlo del pagamento di "ducento ducati", da riscuotere dal suo agente in Napoli, in una lettera del 12 dicembre del 1613. Ma la riscossione del pagamento non è possibile a causa del già ingente debito che il duca ha con la corte di Napoli. I denari non arrivano per tutto il 1614-15 e solo nel 1616, il 24 di gennaio, il conte di Ponghera rinnova e rilancia le promesse aggiungendo trecento scudi d'oro e trecento ducati di pensione, somma ribadita dalla lettera del cardinale Maurizio di Savoia il 30 gennaio. Anche questi scudi d'oro non arrivano.

Questo primo passaggio della *Relazione* sui rapporti economici tra Tassoni ed i Savoia, può far luce sull'attività politica del modenese dal 1613 e 1616, cioè sulle famose *Filippiche* (composte tra il 1614 e il 1615) ed i primi dieci canti della *Secchia*, finiti grosso modo verso la fine del 1615.<sup>128</sup> Espungendo dallo scritto l'umore del poeta ed il

---

<sup>125</sup> "Il Manifesto non nasce dal proposito dello scrittore di mostrare la sua infelicità per oscurare la gloria dei principi sabaudi dai quali dipendono le sue disgrazie. Ha origine invece dalla pretesa di salvare la reputazione intaccata dai Savoia, giustificando i comportamenti assunti e manifestando non solo ai lettori, ma all'intero genere umano presente e futuro, sia i torti e l'ingratitude ricevuta, sia il dolore e l'afflizione per la fine di un rapporto che gravemente segnato la sua esistenza". *Politica e Cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Leo S. Olschki, Torino, Parigi, Madrid 1999, p. 124.

<sup>126</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., vol. I, p. 309.

<sup>127</sup> Ibid..

<sup>128</sup> Se la prima redazione è conclusa nel suo assetto macroscopico verso la fine del 1615 solo dopo quasi un anno di revisioni possiamo ritenerla pronta per la stampa, e cioè nel novembre del 1616, data in cui il Tassoni è sicuro di stampare l'opera. Nella lettera del 19 dicembre 1615 al Barisoni il Tassoni afferma di star facendo copiare il poema da un copista: è da ritenere quindi che a quella data l'assetto macroscopico della prima redazione fosse concluso. A. Tassoni, *Lettere*, cit., num. 297, p. 238.

suo punto di vista successivo agli eventi, è possibile evidenziare come l'afflato volontaristico unito alle promesse di servizio e di pagamento dei servizi ricevuti per la causa, nonché il successivo rilancio dei benefici, siano moventi indiscutibili di un'inconsueta, per la biografia tassoniana, imprudenza politica pubblica, sigillata nelle orazioni filosabaude e antispanole e nell'ideazione del poema eroicomico.

Segue, nella *Relazione*, l'analisi del rapporto successivo alla guerra del Monferrato. Nel 1618 gli viene proposto dal duca di Savoia l'ufficio di segretario dell'ambasciatore savoiaro a Roma ed il titolo di gentiluomo ordinario del cardinale Maurizio. Pur se in effetti Tassoni accetta l'incarico, non ufficializza il ruolo di segretario dell'ambasciatore: "ma però senza titolo di segretario, il quale io non accettava per qualche degno rispetto, ch'egli in confidenza seppe da me".<sup>129</sup> Per due anni frequenta la casa dell'ambasciatore a Roma fino a che la morte per impiccagione del segretario che compila le lettere di complimento del cardinale Maurizio, Paulo Aprile, non gli apre le porte a quel servizio. La segreteria dovrebbe condurlo a Torino ma, come Tassoni scrive, la diffidenza oramai verso quella corte da parte sua e la cattiva reputazione che egli immagina pubblicizzata presso i cortigiani dagli altri segretari gelosi, ne fanno tardare la partenza. Tassoni in una lettera al cavaliere Della Sirena, favorito del cardinale Maurizio, richiede delle assicurazioni sul suo servizio: "ma dovendoci venire per primo segretario del primo cardinale d'Italia, vorrei essere assicurato di dover essere trattato come tale e di poter, come forestiere, fare assegnimento certo su quello che mi sarà promesso per mio sostentamento acciò ch'io abbia a fare bella mostra e poi andarmene con vergogna".<sup>130</sup> Il cavaliere risponde il 24 marzo 1620, rassicurando Tassoni che "non avrà da fare con ministri di Sua Altezza, anzi con il Principe Cardinale solo o suoi ufficiale, avendo tutte le sue cose separate".<sup>131</sup> Oramai persuaso, Tassoni parte per Torino, facendo prima una tappa a Modena, dove incontra il principe Tommaso di Savoia che con il suo atteggiamento in qualche modo gli preannuncia la cattiva andata a Torino: "Ma non posso giurare di non sapere ciò ch'egli mi rispondesse perciocché alle mie orecchie non espresse parola alcuna fuori de' denti".<sup>132</sup> Rimane a Torino fino alla fine del 1620 e ritorna a Roma appena dopo l'elezione di papa Gregorio XV, nel febbraio 1621.

La narrazione di questo soggiorno torinese ha uno stile eroicomico (Tassoni si definisce un Andreuccio da Perugia), indugia sugli aspetti più comici e assurdi del suo rapporto con la corte, che appare ambiguo e pieno di contraddizioni. Interessante per la nostra ricognizione autobiografica è il clima di sospetto e di diffidenza verso Tassoni, dovuto in gran parte ad un diverso posizionamento del duca Carlo in seguito alla guerra del Monferrato, sul versante spagnolo, che è la vera causa del suo allontanamento dalla corte. La descrizione della corte è fintamente ammirativa e rispecchia il cambiamento di direzione della politica savoiarda, da guerriera a mondana: "Sua Altezza a tavola che desinava, circondato da cinquanta o sessanta tra vescovi, cavalieri, matematici e medici, co' quali discorreva variamente secondo le professioni di ciascheduno, e certo con

<sup>129</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., vol. I, p. 314.

<sup>130</sup> Ivi, p. 316.

<sup>131</sup> Ivi, p. 317.

<sup>132</sup> Ibid..

prontezza e vivacità d'ingegno mirabile perciocché, o si trattasse d'istoria o di poesia o di medicina o d'astronomia o d'alchimia o di guerra o di qual si voglia altra professione, di tutto discorreva molto sensatamente e con varie lingue".<sup>133</sup> In questo contesto sembra che non vi sia spazio per il letterato Tassoni; come gli spiega il duca: "Il ritardamento del negozio Vostro non procede da me, ma da uffici che vengono fatti fuori da persone grandi".<sup>134</sup> E come indaga Tassoni stesso, l'ambiguità e la diffidenza dell'atteggiamento, è dovuto "dall'invidia degli segretari col mezzo degli Spagnuoli"<sup>135</sup> che gli imputano le scritture delle *Filippiche*. La diffidenza arriva soprattutto dalla cattiva pubblicità fattagli dal principe Filiberto che, tornato dalla Spagna, spinge per una riappacificazione tra Carlo e il Re Cattolico. In quel periodo la politica savoiarda - ci racconta lo scrittore - "procurava di mettersi in istato, se non di confidente d'ambe le parti, almen di neutrale; e tanto più che veniva lusingato da certa mal fondata speranza che il Re Cattolico gli fosse per maritar le figliule, una nell'Imperatore e l'altra nel Principe di Polonia".<sup>136</sup> In questo contesto narrativo viene inserito anche il giuramento "di non aver mai composta in tal materia altra scrittura che la *risposta al Soccino* genovese, che aveva scritto contra il Duca di Savoia con assai villana maniera".<sup>137</sup> Rifiuta quindi la paternità delle *Filippiche* e le attribuisce interamente a Fulvio Savoiano "che ha composte altre scritture ancora molto più pungenti di quelle contra gli stessi Spagnuoli".<sup>138</sup> Questa tragica abiura, in una scrittura che probabilmente deve rispondere ad un cambiamento di servizio del poeta (Tassoni si trova al servizio del cardinale filospagnolo Ludovisi), e nel contempo suggerire un'immagine di sé da trasmettere alla posterità, dona una luce ancora più ambigua e contraddittoria a quelle orazioni che per molti secoli non troveranno una paternità certa;<sup>139</sup> ma la focalizzazione nella *Relazione* sullo stile delle *Filippiche* "Le due prime, che sono di stile differente dall'altre"<sup>140</sup> ed il rifiuto sempre per lo stile dell'attribuzione delle *Esequie della riputazione di Spagna* "non avendo quella scrittura alcuna conformità col mio stile",<sup>141</sup> deve essere intesa come un indizio che lo stesso Tassoni offre alla posterità, che infatti individuerà proprio nello stile delle due *Filippiche* indicate dallo scrittore le prove chiare della sua paternità.

Ritornando all'incerta posizione di Tassoni presso la corte Torinese, è possibile evidenziare anche un altro interessante elemento, e cioè il fatto che il poeta sembra oramai riposizionarsi sul versante francese della politica internazionale italiana, dopo il periodo di rottura a causa della politica filospagnola della reggente Maria de Medici, riavvicinamento sigillato anche dalla decisione di far stampare la *Secchia* a Parigi, verso la fine del 1620,<sup>142</sup> fazione francese che infatti preme, tramite l'ambasciatore a Torino,

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 319.

<sup>134</sup> Ibid..

<sup>135</sup> Ivi, p. 320.

<sup>136</sup> Ivi, p. 321.

<sup>137</sup> Ibid..

<sup>138</sup> Ibid..

<sup>139</sup> Sulla oramai certa attribuzione a Tassoni cfr. P. Puliatti, *Bibliografia di Alessandro Tassoni, I. Edizioni*, cit. pp. 93-116.

<sup>140</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., vol. I, p. 321.

<sup>141</sup> Ibid..

<sup>142</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., n.570, p. 68, lettera del 22 dicembre 1620 al Canonico Sassi: "Le dichi ancora che la *Secchia* si stampa a Parigi".

per risolvere la vertenza del modenese: la sua fortuna sarebbe derivata, quindi, proprio da un'eventuale scelta della corte torinese a favore del partito francese .

A questo punto la *Relazione* indugia sulla cattiva fede del duca di Savoia. A Torino gli sono promessi altri due mila ducati, ma tutto risulta aleatorio, tanto che gli sembra di essere in "un palagio d'incanti"<sup>143</sup> - come afferma il Tassoni. Per risolvere un intrigo che a suo avviso potrebbe nuocergli nella reputazione, lo scrittore pensa anche ad un atto violento contro il Navarro, segretario del principe Filiberto, che ritiene uno dei più influenti suoi detrattori in corte, ma ragionevolmente decide di allontanarsi da Torino per qualche mese e di spostarsi a Saluzzo ospite dell'abate Alessandro Scaglia. Da lì giunge la notizia della morte del papa Paolo V, per cui il cardinale Maurizio e lo stesso Tassoni ritornano a Roma (siamo nel febbraio del 1621).

Tassoni interpreta la promessa dei due mila ducati come una prova della cattiva fede del duca, che così facendo cerca di ammorbidire la possibile ira del modenese e favorire l'opera diplomatica che il cardinale Maurizio deve svolgere a Roma, in un momento importantissimo per la politica piemontese, come quello dell'elezione del papa. Il rapporto ormai conflittuale con il cardinale di Savoia non svanisce; il prelato, pur essendo stato proposto come protettore del regno francese a Roma, non accetta il suggerimento fattogli dagli stessi francesi, di fare di Tassoni il segretario della protezione, cosicché i francesi eleggono il cardinale Bentivoglio. Oramai i rapporti con il cardinale Maurizio appaiono definitivamente rotti, e l'ultima proposta fatta al letterato di diventare agente a Roma per conto dei Savoia, svanisce con l'arrivo dal Piemonte del prior Pungilione, così commentata da Tassoni: "ond'io stimai finita la comedia".<sup>144</sup> Chiede quindi una lettera che attesti la conclusione dell'ufficio e una raccomandazione per entrare al servizio del cardinal Ludovisi e si autoesilia in un casale vicino Roma.

La *Relazione* riprende la narrazione dei fatti in seguito alla morte di Gregorio XV ed all'elezione di Urbano VIII (1623), quando il cardinale di Savoia è rimandato a Roma per seguire gli avvenimenti del Concistoro. Tassoni critica il comportamento del cardinale Maurizio di Savoia nel conclave, sia perché non si avvale del consiglio dell'abate Scaglia, vecchio amico del modenese e filofrancese, sia perché il nuovo segretario Angelo Magnesio, diventato favorito del cardinale, lo pone in preda al cardinal Borghese "che l'aggirò come volse".<sup>145</sup> Tassoni ormai si ritaglia la maschera del semplice spettatore: "io me ne stetti in disparte mirando la tragedia delle cose umane".<sup>146</sup> Ma l'inimicizia arriva ad un punto tale che porta il cardinale Maurizio a chiedere, al cardinal Barberini e al papa stesso, che Tassoni sia mandato fuori Roma. A questo punto il modenese richiede nuovamente la protezione dei francesi: a Bettume, ambasciatore di Francia, le imputazioni sembrano pretestuose, in particolare si imputa al poeta la composizione di un oroscopo sulla nascita del cardinale. Indagando a sua volta, Tassoni viene a conoscenza dell'origine di quella maldicenza, messa in giro "da un personaggio amico, o creduto tale, con cui essendo pochi giorni avanti venuto in ragionamento d'astrologia e della nascita del

---

<sup>143</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., vol. I, p. 322.

<sup>144</sup> Ivi, p. 326.

<sup>145</sup> Ivi, p. 328.

<sup>146</sup> Ibid..



Principe Cardinale, s'ella era felice o infelice, mi venne detto che per genitura di principe non mi pareva molto felice".<sup>147</sup> La mediazione francese non produce alcun risultato per cui gli è intimata nuovamente la fuoriuscita da Roma. Tassoni si reca allora a Sezzo per una decina di giorni, motivando agli amici lo spostamento con l'invito ad una caccia fuori porta. Il testo termina con una specie di nemesi, dove a Tassoni in salute sotto la protezione del cardinal Ludovisi, si contrappone la cattiva sorte di quelli che egli ritiene i suoi detrattori e infamatori. Il principe Filiberto, imputato come l'artefice della sua sfortuna, muore in Sicilia di peste; le due infantie del duca non si maritano come sperato dalla corte di Torino "e quegli stessi Spagnuoli a contemplazione de' quali fui così mal trattato quell'anno medesimo in compagnia de' Genovesi assaltarono il Piemonte, ne disertarono gran parte e tuttavia mantengono i Genovesi in possesso d'alcune terre ducali".<sup>148</sup>

#### 1.2.4 La difficile collocazione dopo la militanza politica

Come accennato, già dal 1621 Tassoni sembra aspirare ad un possibile servizio con Lodovico Ludovisi, che dopo la salita al seggio pontificio di Alessandro Ludovisi con il nome di Gregorio XV, è creato cardinale nipote e diviene una delle più influenti personalità romane; in quel periodo, però, a Tassoni è preferito mons. Antonio Querenghi già segretario del cardinale Alessandro d'Este, anch'egli strettamente legato all'ambiente modenese. Il servizio per Tassoni arriva solo nel 1626, quando oramai le fortune del cardinale declinano, dopo l'inizio del papato barberiniano (1623).

In questi cinque anni (1621-1626) Tassoni ha un atteggiamento stranamente poco combattivo e rinunciatario, probabilmente causato anche da una diffidenza della corte romana in seguito alla sua esposizione pubblica del periodo precedente. Pare che la stagione della militanza politica sia ormai conclusa e che lo scrittore abbia perso quella vitalità intellettuale che aveva permesso la nascita della sua opera eroicomico (1614-1622) nonché la sistemazione, con l'aggiunta del decimo libro sul parallelo degli ingegni antichi moderni, dei suoi *Dieci libri di pensieri diversi* (1620). Pensa di allontanarsi da Roma e dalla corte, prendendo in affitto un casale nelle campagne vicine. Infatti il 20 novembre 1621 così scrive all'amico Sassi: "[...] anch'io professo di viver ritirato e forse più di lui (il march. Fontanella), avendo tolto ad affitto un casino fuori dell'abitato, ove sto quindici o venti giorni ch'io non capito a Roma»";<sup>149</sup> e l'11 dicembre scrive in maniera più puntuale: "Il mio casino è nella Longara, vicino al Palazzo de' Riari a Porta Settignana e si chiama il Casino de' Moroni".<sup>150</sup> Questa nuova collocazione del Tassoni, fuori di Roma ed in proprio, scaturisce anche dalla morte di quello che è stato il suo protettore e benefattore romano, il cardinale Bartolomeo Cesi, qualche mese prima, il 18 ottobre 1621. Questa specie di esilio volontario pubblico, corrisponde anche ad un'immagine privata di

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 330.

<sup>148</sup> Ivi, p. 331.

<sup>149</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., vol. II, n. 620, p. 108.

<sup>150</sup> Ivi, n. 623, p. 111.

abbandono delle lettere a favore di impegno esclusivo al benessere personale: "se bene non attendo più a lettere ma a darmi bel tempo, al contrario del signor marchese Fontanella, che lasciò la corte per ben morire e io l'ho lasciata per ben vivere";<sup>151</sup> "Intorno a quello che V.S. mi scrive della mia vita, è vero ch'io ho abbandonati gli studii come inutili e vani e mi son dato a cavarmi li gusti che mi somministra l'appetito, di questa età. Ma non ho venduti gli miei libri, se ben confesso che gli venderei, se trovassi chi gli comprasse per quel che vagliono, per impiegare il denaro in cosa più utile e di più mia soddisfazione";<sup>152</sup> esilio che diviene immagine simbolicamente romantica nella lettera all'amico Fulvio Testi del 15 maggio 1622: "noi ce la passiamo qua alla filosofica e, non potendo fare dell'Alessandro, facciamo del Diogene".<sup>153</sup>

Nel frattempo, segue le sorti delle sue opere maggiori, la *Secchia* e i *Pensieri*, controllandone le edizioni scorrette e cercando di tutelare la *Secchia* da una possibile censura e proibizione: "Intendo che ci sono alcuni della Congregazione i quali non vorrebbero che si correggesse, allegando che si guasterà. Però si va portando avanti, credendo che, passato questo pontificato, non ci sarà chi dica nulla e si lascerà correre. Io me la sono scordata".<sup>154</sup> Le sue condizioni economiche non sono delle migliori, tanto da imputare il suo vivere fuori da Roma alla scarsa disponibilità economica nella quale versa; sempre all'amico Sassi il 29 ottobre 1622 scrive: "V.S. gli ricordi la mia povertà e che non ho altro al mondo che questi pochi denari sopra i frutti de' quali vivo miseramente, essendomi ridotto a stare a una vigna per non avere il modo a vivere nel centro di Roma». <sup>155</sup> Auspica un possibile ufficio per ritornare a Roma: "se bene non fo altro che andare per le vigne a dar la caccia ai merlotti, saprei nondimeno far altro, s'io fossi impiegato".<sup>156</sup> L'ufficio non arriva, e come dimostrano numerose lettere all'amico, ha bell'agio a dedicarsi alla coltivazioni di fiori e di ortaggi, mantenendo costante relazione con l'ambiente modenese. È di questo periodo una interessante lettera a Valeriano Castiglione nella quale è ravvisabile per la prima volta un giudizio sulla sua opera eroicomica che vada al di là della semplice burla con la quale appare mascherato il poema; nel rispondere ad un elogio del padre benedettino, scrive:

*Pro captu ingenii habent sua fata libelli.* Gl'ingegni deboli si contentano di ridere sugli scherzi della mia *Secchia rapita*: ma quello di Vostra Paternità non c'è contentato di così poco e ha voluto penetrare più al vivo e conoscere che forse io avrei saputo esser poeta, s'avessi applicato l'animo a questo. Io certo non ebbi mai simile ambizione, avendo sempre giudicate le poesie *studia inania et fluxa*, come le dipinse Cornelio. [...] Vostra Paternità è fuori del secolo e fuori delle pretensioni che regnano in corte [...].<sup>157</sup>

A mio avviso queste frasi suggeriscono quello che Tassoni non ha mai avuto il coraggio di affermare pubblicamente, vale a dire il carattere fortemente artificioso

<sup>151</sup> Ivi, n. 627, p. 115, lettera del 5 marzo 1622 ad Annibale Sassi.

<sup>152</sup> Ivi, n. 647, p. 131, lettera del 4 gennaio 1623.

<sup>153</sup> Ivi, n. 632, p. 118.

<sup>154</sup> Ivi, n. 640, p. 126.

<sup>155</sup> Ivi, n. 643, p. 128.

<sup>156</sup> Ivi, n. 645, o. 130, lettera ad Annibale Sassi, 7 dicembre 1622.

<sup>157</sup> Ivi, n. 667, p. 150, lettera Al padre Valeriano Castiglione, del 27 gennaio 1624.

dell'opera, che abbisogna di una decifrazione costante, ed il carattere morale che si nasconde sotto la facile burla.

Nel 1624, sotto il nuovo pontificato barberiniano, Tassoni riesce finalmente a stampare l'opera eroicomico a Roma. Dopo la morte di Gregorio XV, nel luglio del 1623, le attenzioni sul poema si attutiscono e nel giugno del 1624 esce un nuovo decreto della Congregazione, che autorizza una ristampa dell'opera rimettendosi all'autore per la correzione del testo. Nel 1624 l'opera viene ristampata a Roma con il nome dell'autore e con il titolo *La Secchia rapita*, ma con il falso luogo di Ronciglione. Questa è anche l'edizione che il papa stesso legge ed emenda, cosa di cui si vanta il poeta: "Nostro signore ha voluto egli essere il correttore d'alcune cose, come V.S. vedrà. È favore particolare dell'opera che sia stata riveduta e corretta da un papa. Io non so se ci sia memoria d'altro libro da centinaia d'anni in qua".<sup>158</sup> Per evitare problemi Tassoni "Adotta un'abilissima scappatoia, correggendo un numero limitato di esemplari (destinati alla censura), secondo il desiderio e le richieste del papa, e lasciando circolare (senza ritirarla, come invece gli era stato ingiunto) l'edizione originale del '24".<sup>159</sup>

Il 28 novembre 1624 dichiara all'amico Sassi di andare fuori Roma per una quindicina di giorni, e il 4 di gennaio del 1625 si lamenta della curiosità che questa sua vacanza suscita: "Io sto ritirato dalle corti, dai negozi, fuori Roma e fo i fatti miei da me e, con tutto ciò, mi vogliono trattare da persona publica e notare quando vo fuori di Roma e perché ci vo".<sup>160</sup> È questo l'episodio che abbiamo visto nel *Manifesto* in cui a Tassoni viene intimato un allontanamento momentaneo da Roma a causa di una conflittualità con il suo signore di un tempo, il cardinale Maurizio di Savoia. Intorno alla fine dell'anno legge il *Discorso della nobiltà* di Ludovico Zuccolo nel quale sono confutate alcune sue tesi sull'argomento e stigmatizza l'operazione come una provocazione fatta per immortalarsi a sue spese: a questo punto ormai Tassoni si sente in qualche modo tanto famoso da credere che altri voglia provocarlo per "immortalarsi; ma se non fa meglio, s'immortalerà nelle fischiate come il Murtola".<sup>161</sup>

### 1.2.5 Il conte Tassoni dalla corte alla patria nobile

Il 24 di gennaio del 1626 arriva finalmente la chiamata a corte da parte del cardinale Ludovico Ludovisi e Tassoni è pronto per ritornare a Roma e lasciare la sua casina di campagna: "Ora sto tutto sottosopra nel mutar bagagli e perciocché il signor cardinale Lodovisio ha voluto ch'io vada a servirlo [...]".<sup>162</sup> Il servizio con il cardinale Ludovisi dura fino alla morte di questi, il 27 marzo 1632. Sono anni tranquilli per Tassoni che, malgrado qualche acciaccio dovuto all'età, ha ancora una vitalità giovanile e arguta. Continua il suo rapporto epistolare quasi settimanale con l'amico Sassi, con cui discorre

<sup>158</sup> Ivi, n. 695, p. 175, lettera ad Annibale Sassi del 26 ottobre 1624.

<sup>159</sup> O. Besomi, *Introduzione* a A. Tassoni, *La secchia rapita. II. Redazione definitiva*, ed. critica a cura di O. Besomi, Antenore, Padova 1990, pp. XXV-XXVI.

<sup>160</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 701, p. 180.

<sup>161</sup> Ivi, n. 723, pp. 195-196.

<sup>162</sup> Ivi, n. 733, p. 203.

perlopiù di argomenti privati e relativi a personaggi modenesi con i quali sembra oramai consolidarsi una vicinanza che è stata continua per tutta la sua esperienza romana. Verso gli inizi d'ottobre del 1628 segue il cardinale a Bologna e vi resta fino a novembre dell'anno seguente. Ritorna quindi a Roma fino al 27 marzo 1632, quando il cardinale Ludovisi, per costrizione papale, deve ristabilirsi nuovamente nella sede del suo ufficio bolognese.

Tassoni in questo periodo sembra aver trovato quella quiete d'animo che ha cercato per tutta la sua vita; scrive all'amico Sassi il 19 dicembre 1631: "In somma io sto con quiete d'animo e mi trovo ben trattato, senza obbligo di far cosa alcuna; e se vo talora nell'anticamera, il fo per mia ricreazione e non perché mi sia messo ad obbligo. Però stimerei pazia il mutar fortuna".<sup>163</sup>

Ma la fortuna, con la morte del suo signore Ludovisi, lo riporta definitivamente nella sua Modena, dove il duca Francesco I lo onora di una rispettabile pensione e dell'ospitalità a palazzo. Nella sua città natale trascorrerà gli ultimi anni della sua vita e li morirà nel 1635.

La conclusione della sua militanza politica, fatta risalire al 1621, viene in qualche modo confermata dal servizio svolto con il cardinale Ludovisi (1626), il quale per le sue aperture filospagnole avrà vari conflitti con il papa Urbano VIII, che invece cerca di rimanere neutrale tra la Francia e la Spagna. Ancora una volta va constatata la scelta controcorrente di Tassoni, che si ritrova a servire un personaggio invisibile alla corte di Roma e contrario alla sua stessa ideologia politica antispagnola. È di questo periodo anche la *Relazione* già descritta, relativa agli avvenimenti intercorsi tra il modenese e la corte di Savoia.

Come ha riportato Venceslao Santi, il periodo con il cardinale Ludovisi vede un avvenimento che può far luce non solo sul carattere dimostrato dallo scrittore nel servizio reso al cardinale, ma anche il carattere dimostrato nei confronti della sua patria e dei suoi signori naturali, con i quali si ricongiunge negli ultimi anni della vita. Il conte Camillo Molza, residente estense in Roma, con lettera del 26 settembre del 1630, scrive al giovane duca di Modena Francesco I:

Il Sig. duca Cesare prima, et poi il Sig. duca Alfonso hanno sommamente desiderato di trovare il Racconto della resa di Ferrara, nella maniera che i Preti la narrano, et con replicate istanze arrivò il Ser.° Alfonso ad ottenerne dal Vincenzi il sommario imperfetto et mal formato, perché fu rubbato in una Libreria, ove si legava il libro per farne dono al Papa vivente; et questo non servì a S. A. che ad accrescergli la sete di vedere la narratione intera et compita, né mai è venuto, ch'io sappia, fatto ad alcuno il rinvenirla. Non so se V. A. habbia lo stesso desiderio; ma in ogni modo, *col mezzo del Sig. Alessandro Tassoni, havendolo fatto levare e trascrivere dall'originale che si serba nella Libreria segreta del Sig. Card. Ludovisio, ho risoluto valermi dell'occasione del rispedito del presente corriere per mandargliela, et vaglia et serva per quel che può valere et servire, se bene non sarà forse male che V. A. legga almeno il particolare di Comacchio narrato nella fine di essa, acciò venga in chiara cognitione delle origini delle durezze di N. Sig. in sì fatto interesse, et dove fonda le sue pretese ragioni, et finalmente in che pone la quiete della propria coscienza.* Potrà ancora, parendole,

---

<sup>163</sup> Ivi, n. 864, p. 303.

farla vedere al Sig. Agostone a fine di cavarne la risposta legale et vera da potersi addurre in evento che nel negoziare venisse allegato quel fatto, et giovarà forse che io la sappia per valermene a suo tempo. E' mal scritta, et piena d'errori, ma *così intraviene quando si copia in fretta et si opera di nascosto et furtivamente*.<sup>164</sup>

A questa lettera così risponde il duca Francesco il 5 ottobre controfirmata da “Don Fulvio Testi”:

Lo scusarsi dell'azioni buone è un atto di soverchia modestia, perché l'huomo non dee negare a sé stesso il merito che gli risulta dall'operare virtuosamente. Invece dunque della discolpa che ci chiedete vi mandiamo un'amplissima lode; perché veramente *l'haver saputo rubare la copia di quel libro è un furto glorioso per li nostri interessi e degno d'ogni maggiore applauso*. Ve ne ringraziamo; e della lettura ci approfitteremo secondo l'occasione. L'Agostoni si trova present.e lontano da Noi e non potiamo comunicargli il libro. A suo tempo però se gli darà risposta, e di questa ancor Voi sarete fatto partecipe. Dio S.re vi contenti e prosperi.<sup>165</sup>

Tassoni per tutta la vita (salvo la parentesi militante italiana e savoiarda nella quale sembra deridere l'eccessivo provincialismo dei modenesi), ed in maniera anche più uniforme e costante negli ultimi anni, non ha mai dimenticato gli interessi della sua patria Modena, come dimostrano la massa di lettere inviate al confidente modenese Venceslao Santi, ai principi modenesi e ad altre rilevanti personalità della città. Questo furto, che serve a far luce su un avvenimento cruciale per la corte estense, come è stata la devoluzione di Ferrara, può essere preso anche come il simbolo dell'intero periodo romano di Tassoni. Difatti l'operazione di devoluzione di Ferrara (1597) che precede l'inizio della sua esperienza romana, non ha mai permesso una integrazione organica con quella corte.

### **1.3 Tirannia e Stato di diritto: scritti storico-politici minori di Traiano Boccalini**

#### **1.3.1 Dialogo sopra l'Interim dato da Carlo V (1594)<sup>166</sup>**

Traiano Boccalini in questo breve dialogo che finge di avere con Giovanni Sannesio, segretario di Pietro Aldobrandini, nell'attesa di essere ricevuto dal cardinale nipote, sembra analizzare politicamente alcuni fenomeni storici che condussero l'imperatore Carlo V a concedere l'*Interim*, "cioè la libertà di coscienza a' Germani protestanti".<sup>167</sup> Dal punto di vista letterario possiamo inserire l'opera nel genere dei dialoghi politici: tutta l'argomentazione è sviluppata dal personaggio specchio dell'autore Traiano al quale si affianca Iacomo che ha la funzione di scandire le tappe del ragionamento con l'espedito di domande ingenue ma mirate; la lingua e lo stile sono piani senza alcuna virata notevole

<sup>164</sup> V. Santi, *Il fico di Alessandro Tassoni*, cit., p. 29.

<sup>165</sup> Ibid..

<sup>166</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., *Scritti minori*, pp. 851-864.

<sup>167</sup> Ivi, p. 851.

verso l'estetizzante, non vi è infatti nessun argomento di autorità e nessun intento sentimentale, né umoristico, né passionale.

Il tema dell'*Interim* appare come un pretesto per analizzare invece altri temi cari a Boccacini, come la differenza tra lo Stato ereditario e lo Stato elettivo; le ragioni che condussero alcuni principi tedeschi, e in particolare il duca di Sassonia, ad abbracciare l'eresia luterana; il rapporto e l'equilibrio tra le potenze di Francia e Spagna in stretta connessione con la situazione italiana; le cause e le conseguenze del Sacco di Roma; infine le cause che condussero all'acquisizione del ducato milanese da parte degli aragonesi e il loro oramai dominio politico sui territori italiani.

Il dialogante Traiano spiega all'interlocutore Iacomo, non senza una certa faziosità e forzatura storica, le premesse che condussero il papato ad avvalersi del braccio temporale dell'impero elettivo per tutelare la propria religione e la propria autorità: la preferenza per l'elettività dell'imperatore viene spiegata con l'argomentazione della migliore stabilità e durata di esso, poiché mentre l'ereditarietà è soggetta al sangue del regnante che può essere sterile, e non produrre eredi, ovvero può condurre persone poco atte al governo e causare il disgregamento dello Stato, l'elettività, al contrario, eleggendo il più atto o il più conveniente al governo degli elettori, mantiene quella stabilità che egli intravede nel papato romano stesso.<sup>168</sup> Il dialogo quindi indaga i possibili difetti di questo tipo di governo e li individua proprio nel suo carattere aristocratico: il monarca, essendo soggetto ai principi elettivi, corre il rischio di perdere la sua forza a vantaggio dell'aristocrazia elettiva, per cui il governo viene a mutarsi da monarchia elettiva a monarchia aristocratica, vale a dire soggetta al potere degli elettori. È questo il caso del regno di Polonia e dell'impero di Germania nei fatti contemporanei al dialogo:<sup>169</sup> in tali stati il potere è così diviso tra i vari principi da non permettere alcuna azione governativa da parte del re e dell'imperatore nelle guerre che questi stanno facendo contro i Turchi.<sup>170</sup>

Devo un attimo soffermarmi su questo punto: le due frasi attualizzanti "in queste urgentissime necessità passate di guerra" e "non vedete voi, che l'imperatore in tutte le sue guerre, e ora più che mai, sta malissimo", ci dovrebbero indurre a ripensare tutto il dialogo come un'argomentazione storica *ab origine* di fatti che investono il contemporaneo, anche perché in quel periodo era in atto una guerra dell'impero contro i Turchi, come dimostrerà la *Lettera a Sannesio* che analizzerò in seguito.

Ritornando all'analisi e sintesi del dialogo, vediamo come Traiano spiega al suo interlocutore che una motivazione per la quale il papa anticamente decise per l'elettività dell'impero (anche questo è da intendersi come una forzatura storica), è che qualora un imperatore per suo interesse si fosse rivoltato contro il papa stesso, esso avrebbe potuto,

---

<sup>168</sup> "[...] le monarchie, che si eleggono il principe, sono più eterne, che quelle che l'hanno per successione, e la Sede Apostolica, essendo monarchia altresì per elezione, avea bisogno di una monarchia anco durabile, come è ella". Ivi, p. 852.

<sup>169</sup> La monarchia elettiva: "[...] in progresso di tempo si muta in monarchia aristocratica, cioè che alla fine tutta l'autorità dell'imperio risiede appresso gli elettori, come si vede nel regno di Polonia e nell'imperio medesimo di Germania, poiché l'uno e l'altro di questi principi poco maggior autorità hanno ne' Stati loro di quella che ha un doge nella republica di Venegia: e da questo ve ne potete avvedere, che, in queste urgentissime necessità passate di guerra, avendo l'imperatore necessità di danari, per avergli fa mestieri che si facci una dieta, ove con il consenso degli elettori e altri si stabilirono gli aiuti, che si devono dare all'imperatore". Ivi, p. 853.

<sup>170</sup> "Non vedete voi, che l'imperatore in tutte le sue guerre, e ora più che mai, sta malissimo, perché il consiglio non sta a chi deve decerner l'aiuto unito, ma si fanno le diete lunghe a radunarsi; e si può dir che sia monarchia la republica, senonché non delibera da re; ma l'imperio per questo s'indebolisce, bisognando chieder aiuti, quando bisognarebbe star in campagna con l'arme nelle mani". Ivi, pp. 853-854.

grazie al controllo del potere elettivo, coi tre grandi elettori ecclesiastici tra i sette imperiali, eleggerne un altro che si opponesse al rivoltoso. Per evitare che l'imperatore non potesse diventare eccessivamente potente si sarebbe dovuto eleggerne uno che non avesse avuto nel suo Stato tanta forza da sopraffare tutti gli altri, così da distruggere l'equilibrio creato. In base a questo ragionamento dopo la morte dell'imperatore Massimiliano I nessuno dei due pretendenti al trono imperiale, il francese Francesco I e lo spagnolo Carlo I, avrebbe dovuto essere eletto, poiché già potenti di loro.

Si arriva quindi al fulcro del dialogo: per il dialogante Traiano, l'elezione del nuovo imperatore non sarebbe dovuta avvenire a favore di un re tanto potente da poter mettere in discussione i contrappesi politici che l'elettività per sua natura creava; infatti l'elezione del re di Spagna Carlo I (Carlo V),<sup>171</sup> per la forza territoriale che la fortuna gli aveva concesso, produsse uno sbilanciamento dei poteri europei, che di fatto causò gli sconvolgimenti religiosi e politici del Cinquecento.

Per Traiano, l'intento di Carlo V una volta eletto imperatore, fu quello di ripristinare le antiche prerogative dell'impero a danno degli elettori, per riportarlo all'ereditarietà; prerogativa poi lasciata al re Filippo II di Spagna.<sup>172</sup> Fu questa la causa che indusse il duca di Sassonia e altri ad unirsi in lega, per contrastare la forza dell'imperatore e per cementare la loro unione, pensando di porsi sotto la religione eretica di Martin Lutero uniformemente.<sup>173</sup>

Nell'analisi del lauretano, l'eresia diventa il collante dei principi germanici contro l'imperatore e contro il papa che, non comprendendo il carattere politico di tale rivendicazione religiosa, fu impotente contro il suo diffondersi. Questa riflessione, come appare evidente, pone la questione religiosa in secondo piano rispetto a quella politica e fa convergere tutte le cause delle guerre di religione e dello scisma riformista verso un'unica causa che è quella dell'elezione e successivamente dell'eccessiva potenza acquisita dall'imperatore Carlo V. Ciò induce Traiano ad una parentesi riflessiva sulla religione in rapporto allo Stato e al popolo: distingue la religione di Stato che è il collante per tenerlo unito - oppure la forza che maggiormente può disgregarlo -, alla religione-eresia dei "bottegai": "vi sono poi gli eretici di religione, i quali sono i bottegai, i quali con una certa pazzia e bestial curiosità vanno cercando un Dio e una religione, che paghi loro i debiti: e questi sono miseramente aggirati da' loro principi, che si servono della religione per instrumento da mantenersi in Stato".<sup>174</sup> La riflessione di Traiano giunge in questo modo ad una macro visione dell'Europa del Cinquecento, nella quale è possibile ravvisare due fazioni, pro e contro gli Asburgo, che dal punto di vista religioso si distinsero in cattolici e non.<sup>175</sup> Si impone quindi la domanda emblematica di Iacopo: "Se

---

<sup>171</sup> "[...]accecati o dai grandissimi premi di Carlo, o da altri particolari interessi, che non si sanno, elessero imperadore Carlo, nipote del morto imperadore Massimiliano". Ivi, p. 855.

<sup>172</sup> "[...] vi dico che Carlo non così tosto fu creato imperadore, che, sopportando malamente che all'imperadore fossero così legate le mani, prima pensò a ridur l'imperio a quella sua pristina grandezza e poi di far quella monarchia ereditaria e lasciarla con gli altri Stati al re Filippo, suo figliuolo". Ivi, p. 856.

<sup>173</sup> "Voi toccate già con mano, per le cose dette, che la moderna eresia di Germania altro non è, che una lega de' principi contro la potenza di casa d'Austria, così fortificati con la diversità della religione: e che questo sia vero vedete, ché tutti gli nemici di questa famiglia vi sono entrati". Ivi, p. 861.

<sup>174</sup> Ivi, p. 858.

<sup>175</sup> "I: Quali sono questi nemici? T: Primieramente, quei che hanno usurpato Stati dell'imperio, che sono alcuni elettori: alcune città, che si sono ribellate e fattesi libere, come Basilea e altre; gli Svizzeri, che ammazzarono Carlo (il Temerario), duca di Borgogna, il

questo è, che voi dite, bisogna che mi concediate per forza che, mancando la famiglia o abbassandosi, altresì l'eresia mancherebbe?"; la risposta di Traiano è un saggio dell'idea politica machiavelliana di Boccalini: "Così credo, e allora particolarmente quando il Turco caricasse gagliardamente addosso la Germania, perché farebbono come altra volta fecero i Greci, che, temendo del Turco, correvano a unir con noi la religione, per aver aiuti dal Papa".

Questa risposta ci deve indurre a tre riflessioni: la prima è che l'analisi politica di Traiano appare ora nella sua chiarezza sviluppata seguendo il punto di vista politico e non religioso di Roma e del papa; la seconda riflessione è che, secondo Boccalini, poiché la causa di tutti gli sconvolgimenti politici e religiosi della seconda metà del Cinquecento era dovuta all'ascesa della casa asburgica al dominio europeo, tali sconvolgimenti sarebbero potuti rientrare se quel potere fosse stato annullato o ridimensionato; l'ultima riflessione è che la guerra in atto tra gli Asburgo e i Turchi è il campo politico dove la Chiesa potrebbe giocare la sua strategia vincente, ponendosi come ultimo baluardo dell'occidente dopo una possibile sconfitta dell'impero.

Il dialogo riprende seguendo la storia che va dalla lega protestante contro l'imperatore alla pacificazione dell'*Interim*. Traiano spiega che per tutelare i suoi possedimenti dal contagio dell'eresia, Carlo V rafforzò l'Inquisizione, cercando di imporla a tutti i territori sotto il suo comando, ma allo stesso tempo si servì nascostamente dell'eresia per indebolire il consiglio elettivo, il quale così non avrebbe potuto eleggere un nuovo imperatore per porglielo contro, riuscendo anche nel duplice scopo di eliminare il potere e l'influenza della Chiesa tra i principi elettivi germanici e ad isolare la Francia e l'Inghilterra alleate con il papa. In questo contesto avviene il fatidico Sacco di Roma che Traiano interpreta come l'azione conclusiva della politica di Carlo V per assoggettare definitivamente Roma e il papa. Così il papa perse definitivamente il controllo di gran parte dei principi germanici<sup>176</sup> protestanti "incrudeliti contro la Sede Apostolica, quanto che il Papa avea contribuiti grandissimi aiuti in quella guerra, dove andarono due suoi nepoti in persona"<sup>177</sup> e successivamente dell'Inghilterra. Rimanendo solo la Francia a protezione del papa, l'imperatore si volse contro di essa oramai isolata, sconfiggendola militarmente.

La domanda finale di Iacopo restituisce al dialogo la sua dimensione militante verso gli interessi e la politica romana che, pur avendo appoggiato Carlo V nella guerra di religione in Germania, non ne ebbe alcun beneficio, anzi ne subì le vicende: "Perché dunque Paolo III fece così gran spesa senza utile della religione?".<sup>178</sup> La risposta di Traiano è che Paolo III mirava al ducato di Milano per il nipote e da un lato aiutava l'imperatore mentre dall'altro ne auspicava la sconfitta: da tale valutazione sbagliata ed

---

bisavolo materno dei re di Spagna; il re d'Inghilterra, dopo che si fece inimico di Carlo V, cacciando dal suo letto la sua moglie, zia del medesimo Carlo; e un ramo del sangue regio di Francia, che è questo che oggi guerreggia per il regno di Francia, che fu cacciato dal regno di Navarra; e alcuni principi fiamenghi, per esser stati mal premiati dal re di Spagna dopo la giornata di S. Quintino". Ivi, p. 861.

<sup>176</sup> "[...] il tutto fu dunque acciò il Papa venisse a perdere quel grandissimo appoggio, e l'obediienza della maggior parte della Germania". Ivi, p. 862.

<sup>177</sup> Ivi, p. 863.

<sup>178</sup> Ibid..



interessata Traiano fa scaturire l'occupazione e quindi la definitiva perdita della libertà di Milano a vantaggio dell'impero. Questa conclusione è anche una critica calibrata al papato, il quale non comprende né le rivendicazioni politiche dei protestanti, né l'effettivo potere che Carlo V stava acquisendo in Europa e inoltre per un interesse nepotistico e non generale produsse l'occupazione di Milano.

Il dialogo appare apertamente anti-asburgico e per questo l'autore non disdegna di accentuare alcuni episodi a discapito di altri, compiendo qualche forzatura storica, come per esempio il far risalire l'inizio dell'impero elettivo ad una istanza e prerogativa papale. Sminuendo il carattere religioso del protestantesimo e associandolo esclusivamente alla politica autonomista dei principi germanici, che Carlo legittimerà con il suo *Interim*, l'autore da un lato discolpa la Chiesa e Roma dall'accusa di aver prodotto lo scisma con la sua condotta immorale, dall'altro però sembra suggerire allo Stato ecclesiastico una politica più attenta agli interessi del suo Stato secolare, grazie alla quale potrebbe riassorbire lo scisma protestante con un'opposizione all'impero, per indebolirlo e ridimensionarlo. Il dialogo si fa quindi portavoce di una politica dell'equilibrio che sola sarebbe in grado di tutelare la variegata situazione politica europea ed italiana. Alla fine Boccalini non disdegna una frecciata contro la politica nepotistica e interessata del papato, che ovviamente investe anche il contesto e la contemporaneità del dialogo, immaginato davanti le porte del cardinal nipote Pietro Aldobrandini: si ravvisa già in questo dialogo la strategia letteraria di Boccalini riassumibile nel detto "parlar a nuora perché suocera intenda".

### 1.3.2 *A Monsignor Giacomo Sannesio (1597?)*<sup>179</sup>

Il dialogo che prima abbiamo compendiato e analizzato brevemente appare la premessa storica e politica di questa lettera scritta probabilmente alcuni anni dopo (1597?), ancora all'amico monsignor Sannesio, segretario allora del cardinal nipote Pietro Aldobrandino, poi cardinale nel 1604. La motivazione della lettera scaturisce dal disappunto del lauretano per la possibile spedizione papale in Ungheria in aiuto dell'impero asburgico contro i Turchi, che egli vede di nessun utile per lo Stato ecclesiastico.

Lo stile, espressivo e salace da *indignatio*, con l'impiego di espressioni latine in chiave ironica, affiancate da espressioni proverbiali popolari e comiche,<sup>180</sup> è una anticipazione dello stile che Boccalini formalizzerà in maniera più compiuta e oggettiva nei *Ragguagli*.

La lettera, ripulita dallo stile estetizzante veramente notevole del lauretano, ci fornisce dei dati per comprendere alcune tematiche centrali nell'interpretazione storica e politica dell'autore. Il primo argomento utilizzato per distogliere il papa dall'aiutare gli

---

<sup>179</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., *Carteggio*, pp. 807-812.

<sup>180</sup> "[...] *Aethiopem lavamus*, cioè pestiamo l'acqua nel mortaio [...] *ignem gladio fodimus*, che un pedante traslerebbe in italiano, che attacchiamo le raganelle al toro [...]". Ivi, p. 807.

Asburgo contro i Turchi è che i principi tedeschi che si oppongono allo strapotere imperiale non hanno concesso alcun aiuto per la guerra e anzi auspicano segretamente che il Turco vinca.<sup>181</sup> Il secondo argomento è che lo Stato ecclesiastico non può avere nessun beneficio da questo aiuto, anzi, come dimostra la storia, può solo indebolire economicamente il suo Stato e quindi condurre a nuove acquisizioni in Italia da parte dell'impero, inteso come casa Asburgica e quindi legato agli Asburgo di Spagna. Il terzo argomento è che gli spagnoli, che dovrebbero aiutare l'Austria, non si sono mossi, poiché sono più interessati ai casi francesi, cioè mirano più ad indebolire il loro rivale europeo seppur cristiano, che non a difendere la religione come invece propagandano.<sup>182</sup> Infine lo scrittore suggerisce di riformare lo Stato, istituendo scuole militari che insegnino ai giovani italiani a maneggiar le armi, invece di scuole gesuitiche che insegnino filosofia, così da poter difendersi sia contro gli infedeli che contro quelli che egli reputa gli ipocriti cattolici interessati ai territori italiani.

Ho affermato che questa lettera è strettamente connessa con il dialogo, perché le argomentazioni sul comportamento da seguire in questa guerra, suggerite dal lauretano, sono la conseguenza dell'analisi degli eventi che avevano portato Carlo V ad impadronirsi di Milano e dell'Europa. Il tema principale è quello politico e riguarda la guerra contro i turchi propagandata come una guerra di religione; questa guerra, per il lauretano, è l'ennesima prova della strategia interessata dell'impero e quindi anche degli spagnoli, i quali con il pretesto della religione vorrebbero che lo Stato cristiano e tutti i fedeli li appoggiassero economicamente e militarmente per poi continuare in quella strategia imperialista che vedeva le sue origini proprio negli eventi interpretati nel *Dialogo*. Ancora una volta, come già nelle guerre contro i protestanti, l'aiuto ecclesiastico non potrebbe produrre altro che un indebolimento degli stati italiani, che in definitiva potrebbe portare ad una più netta influenza asburgica nella penisola, portando così a termine, con l'unione dello Stato di Milano a quello di Napoli, la conquista dell'Italia. Il fulcro è ancora una volta l'ipocrisia religiosa asburgica, a cui si affianca la forte critica dell'ordine gesuitico visto come un'arma politica mascherata da confessionale: l'imperialismo asburgico e quello gesuitico arrivano a confondersi e ad alimentarsi a vicenda; stupisce anche in questo scritto la positiva analisi dell'intelligenza dei principi protestanti che a differenza degli italiani hanno aperto gli occhi e hanno messo gli occhiali politici.<sup>183</sup> Il paradossale ribaltamento tra eresia religiosa e consapevolezza politica emerge in tutta la sua forza diventando quindi il tema sul quale si gioca l'interpretazione politica dell'autore.

---

<sup>181</sup> "[...] non sarebbero bastati a cacciarmi dal cervello questa massima che vi si è fitta, autenticata da una statua politica, che la Germania vuol più tosto perdere Vienna, che acquistare Buda, mercé che maggior danno teme dalle vittorie di casa d'Austria, che dalli acquisti de' Turchi". Ivi, p. 807.

<sup>182</sup> "E nel vero, che mi pare strana e miserabile la nostra condizione, poiché ne consumiamo in difendere gli Stati di quella famiglia (gli Asburgo) che, non curando l'incendio della casa propria, invece di averne obbligo, che ci scorticiamo in portarvi dell'acqua per ismorzarlo, con occupare li Stati di Francia fabrica le catene per noi". Ivi, p. 809.

<sup>183</sup> "[...] che la Germania, che a nostre spese ha imparato a conoscere che i Spagnuoli sono balestre forlane, che tirano ad amici e nemici [...] con l'occhialon politico della lunga vista, che si è posto al naso [...] invece di scacciar il Turco da' suoi confini, alza le mani al cielo e si rallegra, che l'istessi nemici loro spiantino dalle lor case la famiglia d'Austria, alla quale per non obedire, si sono ribellati sotto l'insegne <veramente infami> di Lutero, di Calvino [...]". Ivi, pp. 808-809.

1.3.3 *Discorso breve e utile scritto da un gentiluomo italiano e cattolico all'Italia, a beneficio, salute e conservazione di tutti gli Stati di quella. (1591)*<sup>184</sup>

Questo discorso-orazione, probabilmente il primo testo pervenutoci di Boccalini, per lunghissimo tempo ritenuto anonimo, è oggi con ragionevole certezza attribuibile al Nostro. Lo pongo in seguito agli altri due scritti per evidenziarne lo stretto rapporto ideologico-politico. L'oratore si dichiara cattolico - per far emergere il punto di vista romano contro la pseudocattolica casa Asburgica, e gentiluomo - per esprimere il carattere privato ma allo stesso tempo pubblico dell'orazione.<sup>185</sup>

Il primo argomento sviluppato nell'orazione è quello della lunga pace italiana "ozioso veleno che la consuma", la quale benché in apparenza sembri propizia al benessere dei suoi stati e alla religione cattolica, viene mantenuta grazie alla servitù parziale dei suoi stati agli spagnoli. La sua condizione non è differente da quella di altri stati europei, i quali hanno tentato anche con il dissidio religioso di liberarsi da tale giogo, come gli stati germanici, le Fiandre, ed in quel periodo la Francia oppressa dalla guerra civile. L'argomento vuole sottolineare lo stato di precarietà di tale apparente pace che in realtà nasconde delle mire al controllo totale della penisola: l'associazione con gli stati in conflitto con l'impero e gli spagnoli sta a significare che le mire totalitarie degli Asburgo non colpiscono solo gli eretici, come la propaganda cattolica vorrebbe far credere, bensì l'Italia stessa.

Il secondo argomento è la guerra civile francese, la quale dovrebbe essere il campo politico su cui misurare e analizzare l'ipocrisia spagnola. Per il Gentiluomo è oramai certo che la Spagna finanzia e fomenta una parte politica francese con l'intento apparente di proteggere la religione cattolica, ma con la volontà nascosta di assoggettare l'unica nazione che potrebbe contrastarne la tirannia universale. Tale argomento viene associato retoricamente alla condizione italiana; se la Spagna sembra bramosa di un territorio e di un popolo che gli è ostile come quello francese, quale ragione non potrebbe rendere certe le sue mire su di un territorio e su di un popolo che per lei è ancor più strategico come quello italiano? E se la sua politica è così ipocritamente interessata in Francia chi potrebbe negare che non lo sia ancora più ipocritamente in Italia?

Il terzo argomento è sviluppato sulla condizione italiana, e sul potere spirituale e temporale che le appartiene e di cui la Spagna tenta di appropriarsi con vari intrighi. Per quanto riguarda il potere spirituale il gentiluomo afferma che oramai è quasi interamente sotto l'autorità spagnola, la quale riesce a gestire il concilio per far eleggere papi a lei favorevoli<sup>186</sup> (non siamo ancora nel papato di Clemente VIII che smorzerà parzialmente questa tendenza). Per arrivare a questo si è servito del titolo di principe cattolico e di difensore della religione e della compravendita di cariche e di titoli, abbassando i potentati italiani a lei contrari e innalzando quelli a lei favorevoli. Inoltre si è servito dei gesuiti,

---

<sup>184</sup> Ivi, pp. 845-850.

<sup>185</sup> "Io sono cattolico, Dio grazia, e italiano, e non posso [...] non isfogare questa mia passione con gli amici e con i fratelli miei [...]". Ivi, p. 846.

<sup>186</sup> "Nella spirituale non è oramai persona che non discorra e non confessi che il re di Spagna si ha di maniera avvantaggiato, ch'egli possa oramai fare Papi e che perciò la corte di Roma dipenda per la maggior parte dalla autorità sua". Ivi, p. 847.

altro tema centrale in queste scritture, i quali si sono oramai impadroniti sia della religione, con il pretesto di difenderla dall'eresia, sia delle maggiori ricchezze degli stati italiani ed europei. Per spiegare il potere di questo ordine e il suo essere nascostamente l'arma politica asburgica contro i suoi oppositori, l'oratore ritorna sulla uniformità dei problemi tra gli stati soggetti alle eresie (Polonia, Germania, Inghilterra, Portogallo e Francia) e l'Italia. Tutti questi stati, compresa l'Italia, formano un blocco politico, il quale ancora non completamente pacificato e assimilato all'impero e alla Spagna, vede insinuarsi questa setta religiosa (i gesuiti) che con l'arma della confessione e dell'educazione tenta di sovvertire l'autonomie statali a vantaggio dell'impero e del regno di Spagna da lei servito.<sup>187</sup>

Per quanto riguarda il potere temporale italiano l'oratore si sofferma su tre modalità con le quali la Spagna tenta di assoggettare l'Italia. La prima è quella dei matrimoni, cioè promuovendo matrimoni tra la sua casa regnante e i potentati italiani riesce a portarli sotto la sua influenza. L'esempio che fa è quello del Duca Carlo Emanuele di Savoia che, sposatosi con Caterina Michela d'Asburgo figlia di Filippo II, è stato spinto ad una guerra contro la Francia, che l'unico risultato che potrebbe produrre è quello di vedere tolta la sua autorità politica a vantaggio degli stessi spagnoli, i quali in fondo non hanno altra ambizione che di poter così congiungere lo Stato di Milano con quello di Savoia. La seconda è quella delle ricchezze e dei titoli, cioè gli spagnoli con le ricchezze e i vani titoli portano nella loro orbita i nobili italiani con l'unico interesse di creare dissidi nei loro stati e spogliarne le ricchezza, donando loro uffici più dispendiosi che vantaggiosi. L'ultimo, e forse quello più rilevante, che vasta fortuna ebbe nella nostra letteratura civile, è quello degli aiuti militari, cioè gli stati italiani invece di concentrare la loro forza militare per difendere i loro stati, la disperdono per servire gli spagnoli, senza alcun beneficio nelle guerre contro la Fiandra, il Portogallo, l'Inghilterra, e in ultimo contro la Francia.<sup>188</sup>

Nella conclusione del ragionamento l'oratore riprende i temi sviluppati facendo una invocazione finale ai potentati italiani "Adunque, Italia mia": cioè suggerisce loro di diffidare della falsa religiosità degli spagnoli che sono stati coloro che hanno causato il Sacco di Roma, e di aprire gli occhi sulle reali intenzioni di tali pseudo cattolici, che desiderano deprimere le ricchezze e le autonomie italiane per poter alla fine comandare su tutta la penisola.

#### **1.4 Alla ricerca di un Principe italiano: scritti storico-politici minori di Alessandro Tassoni**

---

<sup>187</sup> "E perciò vediamo che una mano di religiosi claustrali (i gesuiti), che oggidi si vantano di esser stati suscitati da Dio per opporsi alle eresie de' nostri tempi, servendo agli umori e ai pensieri mascherati di religione di questo cattolico Nembrot (re di Spagna), si sono primieramente arricchiti e fattisi padroni di molte nobilissime entrate, con le quali erigendo tempj e monasteri pomposissimi e convocando a sé con mille loro invenzioni in apparenza sante i poveri popoli, si sono fatti tiranni spirituali delle anime, dei corpi e della robba loro. Questi, in Polonia, in Germani, in Inghilterra, in Portogallo, in Francia, introdottosi per servir a Dio, hanno in un tempo istesso e molto meglio servito al re di Spagna [...]". Ivi, pp. 847-848.

<sup>188</sup> "Ma quello che più importa, ecco con le guerre di Fiandra, di Portogallo, d'Inghilterra e oggi della misera Francia snervare questa e quell'altra provincia delle genti sue per mandarle a morir infelicamente, senza frutto alcuno, né di vittoria, né di reputazione". Ivi, p. 849.

#### 1.4.1 *Sopra l'editto pubblicato da Enrico IV (1598)*<sup>189</sup>

Lo scritto appare una risposta, con annessa analisi politica, a coloro che o per "ignoranza" o per "passione" non hanno compreso le motivazioni che hanno spinto Enrico IV a emanare l'editto di tolleranza. L'analisi quindi tende a dimostrare la giustezza di tale provvedimento e il beneficio che può arrecare alla Francia, agli equilibri europei, e alla religione cattolica.

Dopo la similitudine topica tra il sovrano e il medico, che hanno lo stesso compito di sanare il corpo e lo Stato e quindi medicare e risanare le ferite infette dalle malattie e dalle rivolte - in maniera decisa al nascere di tale infezioni e in maniera dolce e subdola quando tali forze infette hanno preso campo -, lo scritto si sofferma e analizza la validità del rimedio dolce attuato dal re di Francia, cioè cercare di sopire le sommosse interne tramite un editto che permetta la pace, e quindi il riassorbimento nello Stato delle istanze sovversive e distruttive, istituzionalizzando la fede cattolica nello Stato senza irritare e opprimere l'"eretica".

La causa della oramai grave malattia francese è individuata nel governo dei re fanciulli e nelle discordie dei principi di Francia, i quali avendo indebolito lo Stato hanno prodotto il nascere delle eresie ed altre turbolenze che si sono manifestate nella prolungata guerra civile. Il testo si sofferma quindi sulla fondatezza storica di tale decisione, riportando esempi della storia passata che attestino il risultato positivo della pacificazione per la sconfitta delle eresie e dei conflitti interni.

Anche l'analisi politica contemporanea dimostra la ragionevolezza di tale decisione pacifica, poiché da un lato ridimensiona la politica ipocrita della Spagna all'interno dello Stato francese, dall'altro toglie un pretesto ai principi che si sono sollevati contro il re solo per metterne in discussione il potere. Lo scritto, per dimostrare la sua tesi, ipotizza le conseguenze di una possibile continuazione militare del conflitto, il quale avvantaggerebbe la Spagna che desidera l'annientamento della potenza francese,<sup>190</sup> e rafforzerebbe i principi eretici, i quali aiutati sia dalla Spagna sia da altre potenze che hanno abbracciato l'eresia, vincerebbero il conflitto. Per raggiungere i propri scopi egemonici la Spagna potrebbe unire militarmente gli stati a lei soggetti contro i francesi oppure continuare a finanziare e sobillare una parte dei francesi contro il re. Questa situazione di aperto conflitto inoltre potrebbe portare la Francia ad indebolirsi tanto da permettere ai territori che hanno abbracciato l'eresia di conquistare posizioni nello Stato. Infatti, la continuazione del conflitto farebbe emergere ancora di più lo stato di frammentazione politica, con l'unica riuscita di un rafforzamento dei principi che hanno abbracciato l'eresia proprio in ragione della loro forza politica. In sintesi, quindi, l'ipotesi della guerra per sconfiggere l'eresia non potrebbe portare altro che lo stipularsi di un nuovo editto, ma questa volta più favorevole agli eretici che ai cattolici.

---

<sup>189</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., pp. 139-144.

<sup>190</sup> "[...] alcuni cattolici di nome più che di fatti, alla grandezza de' quali torna a proposito che la Francia, che sola può loro troncane il filo di quella possanza che con ogni studio procurano d'avere, sia sempre mai immersa in guerre civili, onde si disunisca e divenga talmente fiacca e debole che non possa far contrasto a quelli che, per l'altrui discordie fatti grandi, vorrebbero signoreggiare il tutto, come per lo passato non hanno mancato di dare denaro agl' eretici per tener vive le parzialità di Francia". Ivi, p. 140.

Per tali motivazioni il re ha pensato bene di concedere l'Editto di tolleranza ottenendo

[...] il mezzo ch'è più sicuro per scemar gl'eretici, ridurli ad ubidienza e a fede, privarli de' luoghi che tengono, goder dell'entrate che gli stessi s'usurpano e restituire il suo regno alla pristina gloria e grandezza, e poter vendicarsi de' suoi capitali nemici e soccorrere gl'amici acciò che non rimanghino oppresso dalla tirannia di chi vorrebbe signoreggiare il tutto, e far sì che gl'ecclesiastici godano le loro entrate.<sup>191</sup>

Tale editto, per Tassoni, potrebbe porre le basi del ritorno della Francia alla grandezza che gli appartiene, grandezza che potrebbe essere utile anche agli amici italiani e all'Europa nella difesa delle autonomie messe in pericolo dalla tirannia imperiale degli spagnoli; dal punto di vista della religione cattolica, lo stesso editto, regolamentando le pratiche eretiche e mantenendo i benefici ecclesiastici, potrebbe apportare le premesse per un riassorbimento delle eresie per consunzione.

Lo scritto si conclude con un confronto tra i luoghi in cui la pace ha prodotto un riassorbimento delle eresie ed altri dove il conflitto ha messo le basi per la vittoria di esse: si fanno gli esempi di Carlo V che con la sua guerra ha eccitato l'eresia in Germania tanto da costringerlo a concedere l'*Interim* "il fomento e l'idra delle eresie";<sup>192</sup> la Fiandra e l'Inghilterra che in conflitto con la Spagna hanno abbracciato l'eresia e continuano nella loro opposizione ai cattolici; le terre pacificate, al contrario, hanno visto in breve tempo sopire e annientare l'eresie, come è evidente in varie città europee e italiane.

#### 1.4.2 *Filippiche contra gli spagnuoli* (1615)

Le due Filippiche tassoniane sono da un lato in stretta connessione agli avvenimenti della guerra del Monferrato, fatta dal duca Carlo Emanuele di Savoia contro il ducato di Mantova, e rispondono ad una militanza politica del modenese a quello che egli riteneva il "primo guerriero d'Europa", ma dimostrano anche una coscienza politica dell'oratore, probabilmente non isolata, che seppur velleitaria (almeno a causa del successivo svolgimento storico), risponde ad analisi politiche pregevoli ed avanzate, in fase embrionale in alcuni passi del testo sull'*Editto* di Enrico IV prima analizzato, e formalizzate in alcuni pensieri politici che in maniera più teorica e dissimulata ritroviamo nei *Pensieri*, già ampiamente compilati dal poeta a questa data.

Già dal titolo è possibile riscontrare una volontà retorica-classicista che faccia del testo non solo un messaggio politico legato alla contemporaneità ma anche un modello di oratoria, che sulla scia di altri modelli illustri come Democrito e Cicerone, riesca a muovere l'animo del lettore nobile e letterato fino a divenire simbolo di una condotta politica e morale legata alla grande storia libertaria latina e greca. Lo scritto pare una continuazione della famosa tirata antispannola che conclude il *Principe* di Machiavelli:

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 142.

<sup>192</sup> "Quello di Germania è che dove Carlo V, aiutato dalla maggior parte de' prencipi allemanni, non poté estirpare l'eresia dal paese dell'elettore di Sassonia e di Hassen e d'alcune terre franche, sì che o astretto o volontariamente, non so come, concedette l'interim, che fu il fomento e l'idra dell'eresie, a' nostri di s'è veduto che la pace ha spente molte voraci fiamme in diversi luoghi poi che ha dato luogo alle dispute e al trattare insieme; [...]" Ivi, p. 144.

Non si debba, adunque, lasciare passare questa occasione, acciò che l'Italia, dopo tanto tempo, veggia uno suo redentore. Né posso esprimere con quale amore e' fussi ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne; con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime. Quali porte se li serrebbero? quali populi li negherebbero la obediencia? quale invidia se li opporrebbe? quale Italiano li negherebbe l'ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio. Pigli, adunque, la illustre casa vostra questo assunto con quello animo e con quella speranza che si pigliano le imprese iuste; acciò che, sotto la sua insegna, e questa patria ne sia nobilitata, e, sotto li sua auspizi, si verifichi quel detto del Petrarca:

Virtù contro furore  
Prenderà l'arme, e fia el combatter corto;  
Ché l'antico valore  
Nell'italici cor non è ancor morto.

Al di là della forma estetizzante, che ne farà uno dei testi simbolo del Risorgimento italiano, è interessante, per la nostra ricognizione storico-politica, far emergere i temi e gli argomenti utilizzati dall'oratore per dimostrare il suo assunto e cioè l'importanza di affiancare il duca Carlo Emanuele contro gli spagnoli per liberarsi dal loro giogo.

#### 1.4.3 *Filippica I*<sup>193</sup>

Il primo valore al quale si appella l'oratore è quello dell'"onore", tema classico e fondativo della cultura di Antico regime: ci si chiede retoricamente se "l'accettar promesse di provvisioni e croci e titoli vani" abbia "infettato" e resi servili quegli animi che in altro tempo dominarono il mondo. Il secondo valore è quello di "nazione" e di "patria": anche qui retoricamente l'oratore si chiede perché le altre nazioni possiedono dei popoli che comprendendo il valore dell'unità politica scordandosi delle inimicizie per far fronte a possibili conquistatori, e persino gli animali si legano tra loro per difendersi dagli attacchi, ma solo gli italiani abbandonano le armi italiane per "aderire all'armi straniere per seguir la fortuna del più potente". Di questi italiani fa quindi una distinzione tra coloro che oramai si sono asserviti completamente al potere e parla dei milanesi e dei napoletani, e coloro che potrebbero seguire il suo ragionamento, poiché anche se per "interesse" o per "timore" combattono come "venturieri" per gli stranieri, in cuor loro biasimano tale potere. Si dimostra che l'"interesse" economico e di titoli è oramai soltanto una vana esca degli spagnoli, i quali "estinte" le miniere dell'India e resi infruttuosi gli stati di Milano e di Napoli, versano in condizioni disastrose tanto da non poter neanche pagare i propri soldati. Anche la paura degli spagnoli, il "timore", è infondata, poiché sebbene Carlo V eroicamente ha conquistato gran parte dell'Italia, i suoi successori hanno così mal gestito il loro Stato e indebolito la loro forza militare, che lo Stato spagnolo appare adesso come un "elefante che ha l'anima di un pulcino", e gli eventi della guerra del Monferrato sono serviti proprio a dimostrarne la debolezza.

Risponde in questo modo a coloro che credono che il duca non possa riuscire nell'impresa perché troppo inferiore alla potenza spagnola: la risposta è giocata da un lato

---

<sup>193</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., pp. 219-226.

sulla richiesta di cui l'orazione si fa portatrice, e cioè che gli altri italiani liberi abbraccino la causa del duca, dall'altro sulla possibilità di aiuti esterni, i quali, malgrado hanno dimostrato che la Francia guidata da Maria de' Medici invece di abbracciare la causa del duca si sia alleata con gli spagnoli, "cosa inaudita", potrebbero arrivare dai Germani.

Ci dobbiamo soffermare un attimo su queste valutazioni. Quella Francia che Tassoni aveva esaltato nella condotta giudiziosa dell'Editto di Enrico IV, che avrebbe potuto grazie al suo risanamento riequilibrare lo strapotere spagnolo in Europa e in Italia, sotto la guida di Maria de' Medici sembra non comprendere l'importanza strategica dell'alleanza con il duca Carlo di Savoia, in una guerra che potrebbe rimetterla in gioco negli equilibri italiani e europei.<sup>194</sup> Il filofrancesismo del modenese, durante la reggenza di Maria dei Medici, si trasforma in anti-francesismo: ciò è estremamente rilevante poiché ci fa comprendere come la valutazione politica degli stati europei, in Tassoni, sia in stretta connessione alle vicende e alle alleanze nazionali di tali potenze. In sintesi possiamo dire che fino a quando la Francia con Enrico IV ebbe una strategia di contrasto agli spagnoli alleandosi con gli stati italiani ed avvicinandosi a Roma, Tassoni come altri letterati politici esaltarono e sostennero la Francia, al contrario quando la reggente Maria de Medici attuò una politica filospagnola, Tassoni, come altri, associarono l'antifrancesismo all'antispagnolismo.

Ritornando allo scritto, l'ipotesi dell'aiuto dei principi germanici (quelli in contrasto con la casa Asburgica e quindi protestanti) ci deve indurre a riflettere sulla funzione laica di questa orazione che, mettendo da parte la conflittualità confessionale, auspica una sollevazione europea contro gli Asburgo che possa favorire l'Italia nella sua liberazione dagli spagnoli, ma anche riequilibrare finalmente l'assetto politico europeo.

L'orazione prosegue difendendo le ragioni delle pretese del duca sul territorio del Monferrato e analizzando la condotta delle due potenze, francese e spagnola. Se i francesi si sono schierati con il duca di Mantova che ha con loro gradi di parentele, altrettanto non hanno fatto gli spagnoli che con il duca Carlo si erano uniti in parentela con il matrimonio dell'Infante Margherita: anzi hanno spinto il governatore di Milano a minacciare loro guerra qualora non avesse liberato il Monferrato occupato. Tale condotta smaschera la politica interessata di queste potenze sui territori italiani. In particolare appare adesso chiara la condotta spagnola, arrogante e dominatrice tanto da intromettersi in una questione di uno Stato libero come quello savoiano, che legittimamente aveva intrapreso la guerra. Così anche il matrimonio diventa il simbolo della condotta interessata degli spagnoli sui territori italiani, dice l'oratore:

Che ragione ha egli il Re di Spagna sopra il signor Duca di Savoia da comandargli come a suo suddito che disarmi a sua voglia? Quando il re suo padre gli diede la figliuola per moglie, disegnò forse

---

<sup>194</sup> "Piacca a Dio ch'io mi sia ingannato, come m'ingannai da principio nel fondamento ch'io feci sopra gli aiuti de' Francesi, i quali non saprei dire se in questo caso si mostrino più perfidi o più pazzi. La pazzia certo è manifesta mentre, dovendo e potendo aiutare un principe debole, loro confinante e confederato, contra un re potentissimo col quale professano natural nemicizia, non solamente nol fanno, anzi gli proibiscono gli aiuti e più tosto comportano, sedendo e ridendo, che il Re occupi le terre di lui e a loro medesimi fabbrichi fortezze sugli occhi che servano a tenergli lontani dagli stati ne' quali pretendono". A. Tassoni, *Lettere*, cit. n. 229, pp. 182-183, lettera del 10 ottobre 1614 al Conte di Polonghera.



di farlo in un medesimo tempo suo genero e suo vassallo? O pure s'immaginò di farlo suo suddito con assegnargli quella dote infelici di Napoli, che non si paga mai?<sup>195</sup>

Si capisce adesso il richiamo che appariva retorico all'"onore" e alla "nazione": la guerra del Monferrato ha reso evidente che la pace italiana non corrisponde ad una libertà e ad una autonomia dei suoi stati liberi, come lo era quello di Savoia, bensì è il modo con il quale la Spagna, e in misura minore la Francia, intendono erodere tale autonomia e libertà. E per far questo la Spagna utilizza la minaccia del governatorato di Milano:

Principi italiani, questo è punto che tocca a voi tutti né può dissimularsi. Il signor Governatore di Milano, dopo aver comandato alla Repubblica di Lucca, comandò al signor Duca di Modena, e fu obbidito. Ora mette un piede più in su e vuol comandare al signor Duca di Savoia e levargli lo stato, se non obbedisce; e se questa gli va colpita, non credano la Repubblica di Venezia e la Chiesa che la superbia spagnola non voglia passare anco più oltre.<sup>196</sup>

Si comprende anche perché tale orazione era indirizzata ai principi liberi e non a quelli già assoggettati dagli spagnoli; l'evento del Monferrato ha dimostrato che se non si libera l'Italia dal giogo spagnolo la libertà di questi stati è in pericolo, anzi è già fortemente dimezzata anche se loro credono di essere liberi:

Lo Stato della Chiesa sbandato e senza armi ha sopra il Regno di Napoli armato, che lo domina a cavaliere. La Toscana ha i ceppi di Portercole, Talamone, l'Elba, Piombino, Orbetello, e lo sprone della Sardegna per fianco. Lucca è pronta a servire, non che ad obbedire. Genova per li suoi interessi è più spagnola che italiana, e più soggetta al Re che le medesime terre del Re. Gli signori Duchi di Parma Modena e Urbino non solamente sono dipendenti, ma stipendiati e pagati. Quello di Mantova ha il monferrato nelle forbici di Milano. Di maniera che non ci resta se non la sola Republica di Venezia, la quale col Turco da un lato e con gli Spagnoli dall'altro, come fra due lime, si rimarrà finalmente consunta e distrutta.<sup>197</sup>

Anche se la condizione appare più che compromessa, l'oratore incita all'alleanza con il duca, poiché sia la situazione di crisi degli spagnoli, sia le ricchezze e le forze italiane, che seppur disgregate sono ancora potenzialmente in grado di rivaleggiare con qualsiasi esercito e nazione europea, possono far sperare che tale appoggio rivoluzioni quella che sembra una condizione irrimediabile.

L'orazione si conclude con una lunga invocazione all'unità dei principi italiani che sola potrebbe portare ad una autonomia territoriale che la renda all'altezza delle due potenze europee della Francia e della Spagna.

Notevole, e sicuramente emblematica, per la nostra tesi, è l'attualizzazione antimperiale, del famoso passo dell'*Agricola*<sup>198</sup> di Tacito, nella tirata antispagnola:

Pagano la nobiltà italiana per poterla meglio strapazzare e schernire, stipiendano i forestieri per aver piede negli stati altrui; avari e rapaci, se il suddito e ricco; insolenti, s'egli è povero; insaziabili in guisa che non basta loro né l'Oriente né l'Occidente; infestano e sconvolgono tutta la terra, cercando

<sup>195</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, p. 223.

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Ivi, p. 224.

<sup>198</sup> "[...] Romani, quorum superbiam frustra per obsequium ac modestiam effugias. Raptores orbis, postquam cuncta vastantibus defuere terrae, et mare scrutantur; si locuples hostis est, avari, si pauper, ambitiosi, quos non Oriens, non Occidens satiaverit: soli omnium opes atque inopiam pari adfectu concupiscunt. Auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant". Tacito, *Agricola*, XXX.

miniere d'oro; corseggiano tutti i mari, tutte le isole mettono a sacco. Indarno si cerca di mitigare la loro superbia con l'umiltà; le rapine chiamano proveccio, la tirannide ragion di stato; e saccheggiate e disertate che hanno le provincie, dicono di averle tranquillate e pacificate.<sup>199</sup>

Emblematica e simbolica, poiché l'orazione è fatta da un punto di vista "romano", "italico", "classico" e l'assimilazione di quel punto di vista con quello di un barbaro che fa una orazione contro l'imperialismo di Roma, ribalta completamente i valori in gioco in maniera paradossale: gli italiani, a cui l'esempio della gloria di Roma doveva guidare nel risveglio eroico per la liberazione, dovevano avere anche qualcosa di barbarico se volevano riuscirci, cioè avrebbero dovuto imparare dai nemici di Roma e forse in quel periodo storico dai popoli germani - nemici degli spagnoli.

#### 1.4.4 *Scrittura fatta, si crede, dal signor Alessandro Tassoni overo dal cavaliere Bertacchi nell'occasione della guerra seguita tra lucchesi e modenesi l'anno 1613 (1613)*

Questa relazione, scritta probabilmente poco prima della *I Filippica*, vuole essere una messa in burla e una risposta ai ragguagli<sup>200</sup> a favore dei lucchesi, cioè una risposta agli avvisi che circolavano a Roma sulla guerriccioia tra Modena e Lucca, avvenuta contestualmente all'inizio delle imprese del Monferrato. La inserisco tra le due *Filippiche* per evidenziare la contiguità tra la prima orazione, fortemente aulica ed eroica - a favore del duca di Savoia e della liberazione dell'Italia, e questa scrittura - che vuole deridere le velleità e la millanteria militare dei lucchesi (ma la derisione ovviamente colpisce anche l'eroismo dei modenesi, rimproverati privatamente nelle lettere dello scrittore). La conclusione della guerra è imputata non ad una sconfitta da parte di uno dei due contendenti, bensì alla volontà degli spagnoli di tenere pacificati e asserviti i territori italiani.

Il ragguaglio favorevole ai lucchesi appare a Tassoni pari ad una commedia in cui è protagonista il vanaglorioso capitano Bellerofonte, tale da potere essere ritenuta vera solo da persone sciocche come Calandrino (il celebre protagonista di alcune novelle del Boccaccio) o il Grasso legnaiuolo (protagonista della novella-beffa fiorentina del Quattrocento) o ciechi come "Cimabù" (proverbio fiorentino). Esso racconta di un numero eccessivo di morti e di spoglie e di trofei acquistati dai lucchesi, in maniera tanto pomposa che le loro imprese sembrano quelle dei fantasiosi romanzi di cavalleria spagnoli, che hanno come protagonisti Amadis di Gaula, il Cavaliere della Croce e quello dell'Ardente Spada. Ma, ci dice lo scrittore, a riprova delle esagerazioni, i morti non sono stati ritrovati; l'unica cosa che è stata distrutta è la campagna ed i suoi alberi, che sono stati dispogliati come se fossero soldati, ironizzando sull'idea di quella "savvia zucca" di Platone, espressa nel *Timeo*, degli uomini come "arbori alla rovescia e con le radici

<sup>199</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 225.

<sup>200</sup> "I signori Lucchesi mandano attorno scritture che magnifican le cose loro. E certo non può negarsi che non sieno molto bene capitanati e cauti in quello che fanno; ma ai nostri dove manca l'esperienza abbonda il coraggio, l'ardire serve loro d'industria e si mantengono padroni della campagna in maniera che a gusto loro hanno distrutta e disertata tutta la montagna del territorio lucchese, lasciando che gli inimici si godano i forti loro, dove son trincerati". A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 140, p. 99, lettera del 2 agosto 1613 al Conte di Polonghera.

all'insù". Le spoglie e i trofei che i lucchesi vantano non sono altro che "cerchi di botte", "pentole fesse", "zappe smanicate", "rastelli senza denti", "conocchie", "fusi", "aspe rotte".

La ridicolizzazione delle vanterie dei lucchesi è espressa satirizzando sulle narrazioni storiche delle battaglie famose, nelle quali si contavano i morti, si assistevano i feriti, ci si appropriava delle spoglie dei vinti e ci si gloriava dei trofei.<sup>201</sup>

Segue una descrizione campanilistica su quale dei due, i lucchesi o i modenesi, debba pendere la bilancia della vittoria: tende ovviamente verso i modenesi, ai quali quella guerra è servita "non già per ruina e per distruzione o per miseria, come altri dice perché così vorrebbe; ma per passatempo, per guadagno, per abbondanza e sto per dire, per cucagna".<sup>202</sup>

Il doppio binario sul quale gioca il modenese in questo periodo si congiungerà nel tono oratorio-ironico della *Filippica II* e come abbiamo già accennato nell'invenzione del genere eroicomico. Dal dicembre del 1614 Tassoni inizia infatti a comporre la *Secchia*. Da un lato quindi la sua vena comica lo porta a deridere le vicende campanilistiche che avvengono in Garfagnana, dall'altra il suo animo eroico lo spinge ad esporsi per la guerra del Monferrato, ma, con la pace del 1615 e la disillusione per la non sollevazione dell'Italia e dell'Europa, queste due istanze tendono ad unirsi in quello che diverrà il suo capolavoro eroicomico.

#### 1.4.5 *Filippica II* (1615)<sup>203</sup>

La seconda *Filippica* è stata scritta alcuni mesi dopo la prima, probabilmente in seguito alla trattativa di pace del 1 dicembre 1614,<sup>204</sup> la quale viene posta come la prova di una vittoria ai punti del duca sul colosso spagnolo. L'orazione infatti vuole dimostrare ai "politici di Roma" e quindi d'Italia, il loro abbaglio nel credere che le sorti del duca Carlo Emanuele nella guerra del Monferrato sarebbero state infauste e ne avrebbero causato la rovina. Dal punto di vista politico-storico, la *Filippica* non propone degli avanzamenti rispetto alle opinioni politiche di Tassoni che finora abbiamo messo in evidenza: esaltare l'orgoglio e il valore del duca Carlo Emanuele; deprecare la Spagna come potenza imperialista; deplorare la Francia (in maniera ancora più forte e notevole rispetto alla prima *Filippica*) che invece di cogliere l'occasione di contrastare la Spagna

---

<sup>201</sup> Ad un letterato che in gioventù aveva selezionato i luoghi di Tacito non poteva non ritornare alla memoria la descrizione della cruenta battaglia fatta da Germanico, vittorioso contro i Germani: "Magna ea victoria neque cruenta nobis fuit. quinta ab hora diei ad noctem caesi hostes decem milia passuum cadaveribus atque armis opplevire, repertis inter spolia eorum catenis, quas in Romanos ut non dubio eventum portaverant. miles in loco proelii Tiberium imperatorem salutavit struxitque aggerem et in modum tropaeorum arma subscriptis victarum gentium nominibus imposuit"; "Quella vittoria fu grande e non ci costò molto sangue. Dalla quinta ora del giorno fino a notte, i nemici trucidati ingombrarono con cadaveri e armi un tratto di dieci miglia; fra le spoglie si trovarono le catene che, sicuri della vittoria, avevano portato per i Romani. I soldati acclamarono, sul campo di battaglia Tiberio imperatore e innalzarono un tumulo, su cui posero, a mo' di trofeo, le armi, con sotto scritti i nomi dei popoli vinti". (Tacito *Annali* II 18) cito da Tacito, *Annali*, vol. I, libri I-VI, introduzione, traduzione e note di Mario Stefanoni, con un saggio di Mario Pani, Garzanti, Milano 2011, pp. 118-119.

<sup>202</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 207.

<sup>203</sup> Ivi, pp. 227-233.

<sup>204</sup> P. Puliatti, *Bibliografia di Alessandro Tassoni, I. Edizioni*, cit., p. 94 e n..

le si allea; biasimare gli italiani che invece di soccorrere il duca combattono per le fila straniere.

È interessante notare la comparazione e l'analisi che l'oratore fa tra i diversi imperialismi, romano, turco e spagnolo. L'imperialismo romano secondo Tassoni, riuscì a dominare lungamente le province conquistate perché concedeva loro la cittadinanza e riusciva ad integrarli nello Stato; quello turco anche, riesce a mantenere lungamente i suoi possedimenti, ma in maniera barbara, distruggendo i popoli a lei soggetti e deprimendone la nobiltà; gli spagnoli attuano una via di compromesso né civile come quella romana né barbara come quella turca, ma ipocrita, stipendiando tutti gli uomini che ritengono utili al loro disegno; ora però che le casse dello Stato spagnolo sono in difficoltà, sembra che inizino a "prorompere nei vizi", e per tale motivo appare necessaria una liberazione.

Si conclude rilanciando l'invocazione ai principi liberi ad imbracciare finalmente le armi contro gli spagnoli:

Sommo Pontefice, Repubblica di Venezia, Gran Duca di Toscana, ben sarete voi goffi se, avendo veduto il signor Duca di Savoia tenere il bacile alla barba di questo gran colosso di stoppa, non finirete voi di rintuzzargli l'orgoglio. Le vostre lentezze, le vostre freddezze, i vostri timori sono stati quelli che gli hanno dato baldanza.<sup>205</sup>

Lo stile del passo corrisponde al tono risentito di questa seconda *Filippica*, che ha preso atto delle velleità espresse nella prima, poiché nessun principe italiano sembra aver appoggiato la causa del duca:

Ma veramente nel giudicare m'abbagliai, non essendo stato l'aiuto d'alcuno, che abbia fatto accordare i capitoli della pace, ma il valor solo del signor Duca di Savoia e de' suoi capitani e soldati.<sup>206</sup>

Ciò nonostante rivendica il principio politico di liberazione dell'Italia possibile grazie alla debolezza che la Spagna ha dimostrato nella stipulazione della pace.<sup>207</sup>

L'ironia diventa l'arma per ridicolizzare i politici italiani:

Quelli che vogliono combattere in istecato per le fazioni di francia e Spagna e che scommettevano poco dianzi che il signor Duca di Savoia, assaltato dall'una, abbandonato dall'altra, si rimarrebbe in pochi giorni in farsetto? [...] Sempre i più dotti sono i più pusillanimiti; e come essi mancano di generosità. così non la considerano in altrui, ma misurano il vantaggio con l'occhio, mirando chi ha maggior busto o più mani o più piedi. Quando Alessandro passò con l'esercito in Asia, gli Ateniesi, che allora facevano i saputi della Grecia, l'ebbero per ispedito, parendo loro il granchio lerneo che andasse a mordere il piede ad ercole.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 232.

<sup>206</sup> Ivi, p. 231.

<sup>207</sup> Consapevolezza politica della debolezza della Spagna che già era stata espressa da Tassoni in altre occasioni, come all'inizio della guerra del Monferrato: "[...] dalle guerre del Monferrato, s'è almeno cavato questo segreto: che i ministri del Re non mangiano vivi quei che non gli ubbediscono subito. La monarchia di Spagna è un orco che dorme. Ognuno oggidi che abbia cuore può mirarlo da presso e misurarlo percioché, s'ei muove le braccia, le muove in sogno e lo strepito ch'ei fa russando impaurisce più quelli che hanno bisogno del suo aiuto che i suoi nemici. Chi avesse cent'anni di vita potrebbe sperar di vedergli far la morte di Morgante, che fu ucciso da un granchio". A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 141, p. 100, lettera del 9 agosto 1613 al Conte di Polonghera.

<sup>208</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 229.

Quasi una firma, questa del modenese, che dopo essersela presa con i filosofi e i letterati nei suoi scritti, se la prende anche con i politici: tutti loro misurano con l'occhio dell'autorità e non con quello della generosità e quindi della eccezionalità.

Il sarcasmo colpisce invece l'eroismo spagnolo:

Tanti disegni vani, tanti rumori d'armi, tanti fracassi d'eserciti, tanti strepiti di milioni, tante galee sul mare, tanti terzi di Spagna e d'Italia, tanti capitani famosi, tante minacce del Governatore di Milano che magnanime, *che memorande prove* hanno finalmente lasciato alle istorie moderne, alla posterità?<sup>209</sup>

Siamo in piena composizione dell'opera eroicomica, che prende alimento da questo atteggiamento sarcastico e nel contempo suggerisce la forma stilistica da utilizzare nell'orazione. Dopo aver descritto antifrasticamente le bellissime terre e le bellissime città del regno di Spagna, Tassoni si sofferma sul falso eroismo dei suoi soldati:

Da questo giardino del mondo, da questo porto delle delizie partono quelle legioni di cavalieri erranti che, avvezzi a pascersi di pane cotto al sole e di cipolle e radici e a dormire al sereno, con le scarpe di corda e la montiera parda da pecoraro, vengono a fare il duca nelle nostra città e a mettere paura non perché sieno bravi, ma perché, non avendo mai provato gli agi della vita, non si curano di perderla a stento<sup>210</sup>: forti solo mentre stanno rinchiusi nelle fortezze, invitti contro i pidocchi, pusillanimi incontra al ferro.<sup>211</sup>

Sembra già la descrizione di quei soldati pronipoti di don chisotto che formalizzerà nella sua *Secchia*.

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 227.

<sup>210</sup> Nelle *Considerazioni sulle rime del Petrarca* scrive: "- Canzone Italia mia, benché il parlar sia indarno -: Di voi pensate, e vederete come, / tien car altrui, chi tien se così vile: Cioè vedrete come questi barberi possono tener cari gli Italiani, che non tengono cari loro stessi, spargendo il sangue, e l'anima prezzolati *denis in diem assibus anima, e corpus aestimatur*. Disse Tacito". A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, cit., p. 200.

<sup>211</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 228.



## 2 Il genere misto *De' ragguagli di Parnaso* e della *Secchia rapita*

Il parresiasta sarà colui che dice la verità  
e che di conseguenza si smarcherà da tutto ciò  
che può essere menzogna e adulazione.  
(Michel Foucault, *Il governo di sé e degli altri*)

### 2.1 Prolegomeni al genere *De' ragguagli di Parnaso*

Questo è quanto in difesa della scrittura del Pepe, e delle *Considerazioni* del mio Padrone sopra il Petrarca m'è paruto di dire. Fra tanto non lascerò d'avvisare il lettore: che se in quelle *Considerazioni* egli forse desiderasse di vedere una ad una notate le cose da imitare, come ad una ad una paion notate quelle che sono da fuggire, non tarderà molto a farsi veder la Seconda Parte, nella quale con l'istesso ordine saranno tutte additate le vere bellezze di quelle *Rime*.

E allora s'avvederanno i superstizioni, e quelli che non sanno andare se non per la via de' carri, se'l mio Padrone pretese di nuocere a quel Poeta, o di giovare al publico. E ben ch'egli sappia che con tutto ciò non mancheranno di quelli, che tal fatica chiameranno inutile al mondo, e odiosa alle Muse; e la metteranno fors'anche su gli *Avvisi* con parole di scherno; non guarderà egli però a i vani cicalamenti de' *Menanti*, e lascerà abbaiare i cani alla Luna. Percioché il grano, quando è meschiato di loglio in maniera, che ne possan patire i semplici, è prudenza, e carità il vagliarlo, e nettarlo. Non per vendere il Loglio per cosa buona, ma per mostrare che quello è cibo da bestie, e sequestrarlo dal puro grano, che è cibo da huomini. Guardinsi pur essi come censurano i Principi, e i Religiosi, che importa più, il censurare i Poeti. E di questo sia detto assai.<sup>212</sup>

Questa è la chiusa de *La Tenda Rossa* di Tassoni, pubblicata nel 1613, che pone fine alla disputa letterario-accademica con l'ambiente universitario di Padova, sulle sue *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*. Per ora questo testo non mi servirà per analizzare la figura del poeta modenese o i suoi scritti, bensì per evidenziare le allusioni riferite a Boccalini ed ai suoi *Ragguagli di Parnaso* usciti in stampa sul finire del 1612. Questo passo, infatti, non solo è una delle prime attestazioni pubbliche, edite, della ricezione dei *Ragguagli*, ma anche una delle prime interpretazioni su di un luogo della prima *Centuria*, vale a dire il *Ragguaglio C*, intitolato *Apollo rifiuta una censura presentatagli da un letterato, fatta sopra un poema di un virtuoso italiano*.

Tassoni in questo passo, annuncia di voler scrivere una seconda parte delle *Considerazioni* sulle bellezze del Petrarca (che non vedrà mai la luce!), quindi sarcasticamente riprende chi potrebbe censurare anche questa opera, "magari", mettendola su degli "Avvisi con parole di scherno", affermando ma allo stesso tempo smentendosi che "non guarderà [...] i vani cicalamenti de' Menanti" e che "lascerà abbaiare i cani alla Luna". Espressioni e lessico fortemente connotati, come è possibile ravvisare, che ci forniscono varie suggestioni interpretative su come venissero letti i *Ragguagli*, cioè come un'opera di "scherno" e come dei "cicalamenti de' Menanti", ovvero come fantasie fatte da scrittori di bassa autorevolezza: Tassoni si sofferma sulla metafora del loglio e del grano e conclude con un avvertimento polemico a questi "Menanti" che "censurano i Principi e i Religiosi". Nello scritto ovviamente non compare il nome di

<sup>212</sup> A. Tassoni, *La Tenda Rossa, risposta di Girolamo Nomisenti ai dialoghi di Falcidio Melampodio*, In Francofort, 1613, pp. 168-169.

Boccalini ma - come è ricorrente nelle scritture di questo periodo - si risponde ad una possibile allusione con un'altra allusione altrettanto arguta e sferzante.

L'allusione di Tassoni a Boccalini appare certa, oltre che per il riferimento agli *Avvisi* o ai "Menanti", anche per la continuata metafora del loglio e del grano, che appare centrale nel ragguaglio boccaliniano.<sup>213</sup> Tassoni separa il loglio dal grano non per vendere gli scarti poetici, come sarcasticamente fa fare al "virtuoso" Boccalini, ma per far apprezzare meglio il grano, assimilato alle bellezze della poesia.

Il *Ragguaglio C* è stato interpretato, dal punto di vista strutturale della prima *Centuria*, come una chiusura significativa, nella quale Boccalini ha voluto difendersi preventivamente dalle possibili critiche alla sua opera, invitando gli eventuali censori a concentrarsi sulle bellezze più che sugli errori e scoraggiando coloro che potevano sentirsi colpiti dalle sue opinioni. Ad oggi, sembra condivisa la diversa idea che il "virtuoso" abbia voluto riferirsi alle critiche che hanno riguardato la *Gerusalemme liberata* ovvero alla polemica tra Tasso e la Crusca ed all'*Apologia* scritta dal poeta.<sup>214</sup> Personalmente condivido entrambe le interpretazioni, in quanto ritengo che questo ultimo ragguaglio contenga sia un valore strutturale di chiusura della *Centuria*, sia un riferimento alla censura ed alla conseguente difesa del Tasso dalla Crusca, per il valore emblematico dell'esperienza del maggiore poeta del secondo Cinquecento. A queste due interpretazioni ne aggiungerei una terza satirica e sincronica, in quanto ritengo che il lauretano abbia voluto alludere a possibili "censori" suoi contemporanei, tra i quali vi era sicuramente Alessandro Tassoni, che con le sue *Considerazioni* si era posto il compito di catalogare tutti gli errori del Petrarca, ovvero lo stile che in poesia non doveva essere imitato. Indizi che facciano pensare proprio al modenese sono sia la presenza del Petrarca, pochissime volte nominato, sia la frase dello stesso menante, laddove afferma di voler omettere il nome del censore per non "tirarsi addosso qualche brutta ruina": frase che ci fa pensare a letterati contemporanei allo scrittore.

L'importanza di questa attestazione sta proprio nella risposta data da Tassoni alle possibili accuse alluse nel *Ragguaglio*, che ci permette di ipotizzare un'interpretazione sincronica, per la maggior parte dell'opera. Infatti, non tutti i letterati contemporanei scherniti nei *Ragguagli* avranno fatto come Tassoni, anzi la maggior parte di essi avrà ascoltato il precetto di Boccalini, di lasciar cantare le cicale, oppure avrà seguito l'insegnamento dello stesso Tassoni, di lasciare abbaiare i cani alla luna. Sembra così riemergere con tutta la sua potenza e verità una delle chiavi di lettura dell'opera suggeritaci da Boccalini stesso alle *soglie*<sup>215</sup> del libro e cioè che questa si serviva di

---

<sup>213</sup> Apollo chiede al virtuoso: "Scegliereete dunque con le vostre mani, senza l'aiuto del crivello, il loglio tutto e le altre immondizie che troverete in un moggio di grano che pur ora da Columella, mio fattor generale, vi farò consegnare, e portatelo a noi, che vi diremo quello che doverete farne. — Da Columella incontanente a quello sfortunato fu consegnato il moggio di grano, pieno di tanto loglio, che molto tempo consumò a nettarlo; e in un canestro molto grande lo presentò a Sua Maestà. Disse allora Apollo a quel virtuoso che portasse il loglio in piazza e lo vendesse, ché libero dono li faceva del danaro che ne avesse cavato". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., pp. 367-368.

<sup>214</sup> "Nonostante le incertezze dei commentatori, si tratta certamente della polemica fra il Tasso e la Crusca, come mostrano il crivello e la mondata del grano dal loglio (l'abbruttare della Crusca), e la finale riprovazione delle «apologie»: con riferimento all'*Apologia* del Tasso contro la Crusca (1585), che anche non pochi sostenitori della *Gerusalemme* avrebbero volentieri sconsigliato all'autore". Ivi, p. 367.

<sup>215</sup> Cfr. G. Genette, *Soglie, I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.



persone ed epoche passate per censurare fatti e personaggi contemporanei: "parlar di uno e intender di un altro [...] nelle persone degli uomini morti riprender i vizi de' vivi".<sup>216</sup>

Mi sono servito di questa breve introduzione per mostrare la complessità interpretativa di quest'opera, difficilmente inseribile nella nostra storia letteraria e al contempo quasi impossibile da decifrare in tutti i suoi aspetti, maggiormente per la distanza storica che si frappone tra il nostro sguardo e l'essenza di quelle figure. Complessità ovviamente voluta dall'autore stesso per poter con maggiore libertà affermare i suoi precetti politici e morali e per sferzare, senza il rischio di essere perseguitato, principi, religiosi e letterati. Come egli afferma per Tacito:

Il discorre quantunque mediocrementemente intorno a qualsivoglia scrittore, ho creduto sempre che non sia facil cosa ancora a coloro che per dottrina ed esperienza hanno conseguito tanto sapere, che possono agevolmente farsi padroni di quell'intento, il quale ha tenuto avanti gli occhi quell'autore nella scrittura sua.<sup>217</sup>

A mio avviso, prima di fare qualsiasi tipo di ipotesi critica o poetica di quest'opera, è necessario mettere in evidenza e far riemergere tutte quelle tracce metaletterarie che l'autore ha disseminato nel paratesto<sup>218</sup> e nel testo della sua opera, per poi successivamente procedere ad una ipotesi sia di genere che di contestualizzazione culturale e di catalogazione storica del testo.

## 2.2 Il titolo dell'opera *Ragguagli di Parnaso*

Il titolo dell'opera, inizialmente *Avvisi di Parnaso*<sup>219</sup> e in definitiva nella *princeps*, *De' Ragguagli di Parnaso*<sup>220</sup>, ci fornisce la prima sintesi del procedimento utilizzato dallo scrittore, che ha inteso realizzare l'accostamento di una dimensione temporale cronachistica, funzionale e attualizzante, (come può essere quella dei fogli volanti che periodicamente uscivano nelle città, o delle lettere che ragguagliavano su eventi più o meno notevoli), ad una atemporale e letteraria come è quella per antonomasia del Parnaso; lo stesso titolo ci dà una precisa indicazione della forma utilizzata nell'opera e cioè quella di cronache in maschera letteraria e argomenti letterari in maschera cronachistica. La scelta di Boccacalini per un titolo da un certo punto di vista più *rematico* che *tematico*<sup>221</sup> è

---

<sup>216</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 372. Come afferma giustamente M. Bilotta: "Testimonianza del ricorso alla dissimulazione nei *Ragguagli di Parnaso* è la regolarità con cui i più feroci attacchi *ad personam* sono –paradossalmente, ma non troppo– anonimi e tale uso dell'anonimia può persino essere esplicitamente sottolineato dal gazzettiere, come avviene nel ragguaglio I, 100, in cui si presenta ad Apollo "un virtuoso, il nome del quale il menante, che non vuol tirarsi addosso qualche brutta ruina, giudiciosamente tace". L'atto del tacere, "giudiciosamente", per evitare ritorzioni è, dunque, tematizzato nell'opera, con un fine incastro metaletterario. Il ricorso alla dissimulazione da parte in primis dell'autore e quindi della voce narrante funziona come sostegno e giustificazione extratestuale a quella legittimazione della strategia del silenzio che affiora poi sistematicamente nel testo. La satira moralistica si trasforma continuamente in mascherata allegorica dai precisi intenti comici". M. Bilotta, *Silenzio e inganno: L'amara scienza della dissimulazione tra Tasso e Accetto*, New Brunswick-New Jersey January 2008, pp. 229-30.

<sup>217</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 965.

<sup>218</sup> Per la definizione di paratesto e per la sua importanza per la caratterizzazione del testo si veda G. Genette, *Soglie*, cit..

<sup>219</sup> Lettera del 28 settembre 1607 ad Enrico IV: "Il tempo poi che m'avanza dalle mie fatiche sopra Tacito ho speso per mia ricreazione in questi *Avvisi di Parnaso*, nei quali, scherzando negli interessi de' principi grandi e nelle passioni degli uomini privati, sensatamente ho detto il vero". TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 822.

<sup>220</sup> T. Boccacalini, *De' Ragguagli di Parnaso. Centuria prima*, Pietro Farri, Venezia 1612 e T. Boccacalini, *De' Ragguagli di Parnaso. Centuria seconda*, Barezzi Barezzi, Venezia 1613.

<sup>221</sup> Per le definizioni di *titolo rematico* e *tematico* si veda G. Genette, *Soglie*, cit., pp. 81-88. Secondo la definizione del teorico francese, a dire il vero, questo titolo dovrebbe rientrare in quelli che lui definisce *titoli misti*: "Tutto questo ci porta ai titoli misti, quelli cioè

dovuta alla consapevolezza dell'eterogeneità dell'opera e alla volontà di porre l'accento sulla forma mista utilizzata. Il titolo, quindi, suggerisce subito una possibile stilizzazione del genere ragguaglio ed una possibile deformazione realistica del Parnaso. In aggiunta, dal punto di vista linguistico-letterario, il titolo segnala un accostamento tra una parola di nessuna tradizione letteraria con un'altra fin troppo classica e classicistica, dando il metro stilistico dell'opera. L'ossimorico accostamento, ripreso dal poemetto degli *Avvisi di Parnaso* di Caporali, racchiude in sé simbolicamente la dimensione mista del genere, il suo carattere storico-politico e letterario, la sua maschera paradossale e carnevalesca; mentre la variazione del titolo da *Avvisi* a *Ragguagli* rappresenta l'appropriazione e la differenziazione del genere attuata da Boccalini. Ma vi è qualcosa in più, il titolo infatti è già una prima satira delle stampe dell'epoca dei menanti, nelle quali l'opinione pubblica periodicamente veniva ragguagliata sui fatti politici e di costume più rilevanti, spesso filtrati e suggeriti dall'apparato politico e propagandistico del potere. Il carattere di travestimento storico dei ragguagli era ben evidente ai letterati del tempo e non a caso Tassoni, come abbiamo visto, li definiva "cicalamenti", cioè "baie", cose inventate, a cui uno storico o una persona di lettere non doveva prestare attenzione per comprendere la realtà e descriverla. Mattia Franzesi in un suo bernesco *Capitolo sopra le nuove* ci fornisce un ritratto caustico e attendibile di questa moda pervasiva già verso la metà del Cinquecento:

Poich'adesso, Busino, ognun m'affronta  
Perch'io gli faccia parte della Nuove,  
Nuove, che non le sa, chi le racconta.

Prima che questa cosa esca d'altrove,  
Io vò dir delle Nuove in questa carta,  
Acciocché sempre in man me la ritrove.

Voglion costoro, avanti ch' e' si parta,  
Non ch' e' giunga un corriere, aver, l'avviso,  
Quando la fama ancor non se n'è sparta.

E non han prima guardatoti in viso,  
Che dopo quel baciare alla Spagnuola,  
Dopo una sberrettata, un chino, un riso:

Dopo la prima, o seconda parola,  
T'affrontan con un certo, che si dice?  
Dicesi, ch'ognun mente per la gola

[...]

Discorron Turchi, Italie, e Spagne, e France,  
Armate, libertà, guerre unioni,  
E pesan tutto con le lor bilance.

---

che comportano, chiaramente separati, un elemento rematico (il più spesso generico) e un elemento tematico [...]. Tutti i titoli di questo tipo cominciano con una designazione di genere, e dunque del testo, e continuano con una designazione del tema". Ivi, p. 88. Ma, a mio avviso, il teorico avrebbe dovuto fare un'ulteriore distinzione tra titoli "seri" e titoli "comici" dove i secondi ovviamente utilizzano un falso *tema*, come in questo caso potrebbe essere quello del Parnaso, per evidenziare esclusivamente il carattere paradossale dell'opera e quindi il suo *rema*.

[...]

Qualcun'altro la grazia si mantiene  
Del suo Padron; perché con queste cose  
O false, o ver, lo piaggia, e lo 'ntrattiene.

Certe Brigate son sì curiose,  
Che stan sempre in orecchi, e ne dimandano,  
E cercan di scoprir le Nuove ascose.

[...]

Le Nuove cosa son da Imbasciadore,  
Da uomin grandi di stato, e di governo,  
E non da quei, che van per la minore.

[...]

Lasciamo astrologare a chi indovina  
Per vie di conghietture, e di discorsi,  
E col cervel fantastica, e mulina.<sup>222</sup>

La ridicolizzazione di questi primi fogli giornalistici era una pratica popolare largamente diffusa, come è possibile attestare da un autore sensibilissimo alle carnevalizzazioni popolari e di piazza qual è Giulio Cesare Croce. Nella sua opera ce ne fornisce alcuni esempi, nei quali il gioco parodico è tutto incentrato sulla ovvietà e sull'inutilità di questi *Avvisi* venuti da tutte le parti del mondo; ne riporto solo uno tra i più curiosi per dare il metro della parodia:

In Tortona, alli 16 di giugno, fu trovato un huomo morto in una fossa, e si tiene che fusse vivo prima che morisse, e di tale opinione sono tutti quelli che hanno un poco di giudicio.<sup>223</sup>

Essa inoltre ha una legittimazione anche classicistica nel genere delle *Facezie* di Poggio Bracciolini che così ridicolizza alcune lettere-ragguaglio inverosimili:

XXXI Un prodigio

Quest'anno la natura ha prodotto parecchi mostri in luoghi vari. Nella zona di Senigallia (che è nel Piceno) una vacca ha partorito un drago di eccezionale mole, con la testa più grossa di quella di un vitello, il collo lungo un braccio, il corpo come quello di un cane e anche più lungo. [...]. Questo almeno a quanto riporta una lettera di Ferrara.<sup>224</sup>

La nobilitazione di questa carnevalizzazione in letteratura, come ho già accennato, è opera di Cesare Caporali, il quale in un poemetto bernesco in terzine gli dà uno statuto artistico maggiormente definito e stilizzato, immettendovi inoltre quel carattere satirico e polemico che poi verrà approfondito e reso organico e onnicomprensivo da Boccacini. Il carattere qualificante della riproposizione del titolo di Caporali nell'opera del lauretano è

<sup>222</sup> M. Franzesi, *Capitolo sopra le nuove*, in *Il secondo libro dell'opere burlesche*, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli. Di Mattia Francesi, dell'Aretino, Et di diversi autori, In Fiorenza 1555, cc. 58-59.

<sup>223</sup> G. C. Croce, *L'Eccellenza e Trionfo del Proco, e altre opere in prosa*, a cura di Monique Rouch, Pendragon, Bologna 2006, p. 132.

<sup>224</sup> P. Bracciolini, *Facezie*, I classici Bur, Milano, 1983, pp.151-153.

dimostrato anche dalla prima variazione in "*Avvisi dei menanti di Parnaso*",<sup>225</sup> che riprende i primi due versi degli *Avvisi di Parnaso* del perugino e suggerisce una visione della prima stesura non organizzata sotto il punto di vista di un unico menante:

Per questi ultimi *avvisi de' Menanti*,  
Che scrivon di Parnaso a questi, e quelli,  
Ch'ogni mese li pagano in contanti.

Chiaro Signor, nato a favor de' belli  
Ingegni, ci son nuove assai maggiori,  
Che se 'l Doria battesse i Dardanelli.

Io n'ho trascritto una sol copia, e fuori  
Ch'a me stesso, a nessun l'ho mostra e letta,  
Per dubbio degli ingrordi Stampatori.<sup>226</sup>

In questi versi si mette in evidenza, in apertura, anche la prima polemica sul carattere prezzolato e interessato de' Menanti, ai quali il poeta oppone una sorta di libera narrazione metapoetica sul ruolo del letterato e sullo stato delle lettere nel suo secolo, concludendo l'immagine dell'introduzione ai suoi avvisi, con gli "ingordi Stampatori", che pubblicavano ogni sorta di ragguagli e lettere di ragguagli, senza statuto di veridicità. La tirata satirica del perugino si dispiega nel capitolo-avviso,<sup>227</sup> variazione del capitolo epistolare bernesco, rappresentando un allegorico Stato di Parnaso, dal quale arrivano notizie allarmanti sulla condizione dei poeti, i quali sono costretti ad armarsi per fare guerra agli ignoranti e ai principi ingrati, denunciando una situazione di immoralità delle corti e il poco conto che si tiene della virtù e delle lettere, in mancanza di una disinteressata liberalità.

Questi *Avvisi* rappresentano sia lo spunto sul quale Boccalini ha costruito la sua idea di genere macroscopico di ragguaglio parnassiano; che uno dei fili, non di poco conto, con il quale ha tessuto la sua opera.<sup>228</sup> L'idea di utilizzare la maschera allegorica degli avvisi provenienti da Parnaso è per entrambi una scelta ideologica sul fronte delle lettere, della cultura e della verità. La consapevolezza del ruolo politico e sociale delle lettere e la problematizzazione dello statuto del letterato non deve essere ritenuta una condizione banale del letterato di fine Cinquecento e di inizio Seicento, e lo stile allegorico con il quale questa consapevolezza si maschera deve essere studiato come una particolarità di

---

<sup>225</sup> Lettera del 20 giugno 1609, *Al cardinal Scipione Caffarelli-Borghese*. TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 824.

<sup>226</sup> C. Caporali, *Rime di Cesare Caporali perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, nella stamperia di Mario Riginaldi, Perugia 1770, p. 380.

<sup>227</sup> "Analogo percorso, dalla *prestezza al disegno*, alla progettualità che muta una scrittura di servizio in letteratura, conosce l'avviso, anche qui con l'invenzione di un genere nuovo: gli "avvisi di Parnaso". E ulteriori rivelatori cortocircuiti si creano con la lettera. Il primo autore di *Avvisi di Parnaso*, il perugino Cesare Caporali, mescola infatti due modelli: il modello formale è quello dell'avviso a stampa, da lui messo in rima, ma la *inventio* deriva da una lettera dell'Aretino che descrive un viaggio di Parnaso da lui compiuto in sogno". G. Genovese, *Tra «prestezza» e «disegno», I generi dell'avviso e della lettera*, pp. 31-45, in *Festina Lente, Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a c. di C. Cassiani e M. C. Figorilli, Ed. di Storia e di Letteratura, Roma 2014, in particolare p. 38. Bisogna però ricordare che il genere del capitolo epistolare bernesco funge da mediatore stilistico tra la lettera del sogno di Parnaso di Aretino e quello che diventerà il capitolo-avviso di Caporali.

<sup>228</sup> Come nota Varese, anche se il discorso del critico si restringe alla spiegazione dell'opera di Boccalini; nelle pagine di Caporali: "[...] predomina il tono scherzoso e la satira si restringe soprattutto alla letteratura, a una letteratura puramente letteraria. Per intendere invece il valore di questi *Ragguagli*, bisogna tener presente che in questo genere letterario, per la sua stessa natura confluiscono vari elementi, allo stesso modo che nel linguaggio del Boccalini confluiscono vari linguaggi". C. Varese, *Traiano Boccalini*, Liviana Editrice, Padova 1958, p. 30.

questi scrittori e non, come accade soprattutto per Caporali, come una farraginosità stilistica o una manieristica ripresentazione della tradizione burlesca della prima metà del Cinquecento. Una rappresentazione satirica alla maniera di Caporali diventa un passaggio obbligato per un letterato moderno come Boccalini, per la consapevolezza del definitivo iato che si è venuto a creare tra l'ambiente cortigiano e la libertà del letterato, il quale deve iniziare a trovare altre strade per dedicarsi alle lettere in maniera non funzionale al potere o ai poteri dominanti. La rappresentazione del "secolo" negli *Avvisi di Parnaso*, oltre ad indicarci un immaginario allegorico persistente in Boccalini, ci fornisce una sintesi della capacità poetica e della fantasia morale al servizio dello statuto parresiasico della letteratura di Caporali:

Scrivon, ch' i Commissarj della guerra,  
Mentre facean cavar sotto le mura,  
Per far nuovi bastioni a quella Terra,

Ha trovata una statua, una figura  
D'oro, e di bronzo, e parte di cristallo,  
D'antica, e nobilissima fattura;

Che sopra un Mappamondo sta a cavallo,  
E sott' i piedi ha la Fortuna, e il Caso  
Per proprio fondamento, e piedistallo;

Mezzo il capo ha la chioma, e mezzo è raso  
Dalla curva collottola per retto  
Diametro, scendendo sin' al naso;

Su 'l qual per dar gli Scrittor soggetto,  
Si dice, ch'ella porta un par d'occhiali  
Di stravagante, e non più udit'effetto.

Perocchè scrivon questi naturali,  
Che son d' un'osso d'India, il qual s'appanna  
Al Sol delle virtù sante, e morali;

Talchè lontan non veggono una spanna,  
Nè di nettarli alcun presume, od osa;  
Così 'l vizio a le tenebre la danna!

Stà con la bocca aperta, e desiosa  
La statua, e mostra una mirabil sete  
D'ogni ricca materia, e preziosa;

Se ben versar per entro l'inquiete  
Fauci dell'ampia, e trasparente Gola  
Le si veggion' ognor varie monete.

Non ode fuor che d' un'orecchia sola,  
Ch'essend' a quella d'asino conforme,  
Mai non sente armonia, ne la consola.

Tumido poscia, orribil' e deforme  
Ha l'Idropico ventre cristallino,  
Tutto ripien di ricche, e varie forme.

Qui le rendite, i censi, e quel meschino  
Del perpetua Tributo alberga, e siede,  
Col giogo d'or sul collo à capo chino.

Qui l'empia Usura, ch' in poch'anni eccede  
Di gran lunga la sorte principale,  
Quasi in Corpo Diafano si vede.

Siede la Statua in atto trionfale,  
E mostra 'l membro d'or gonfiato, ed erto,  
Coi testicoli a guisa di Cinghiale.

Indi col braccio d'Edera coperto,  
E armato di manopola ribatte  
Da se l'afflitto, e magro, e nudo Merto.

Mentre da man sinistra porge il latte  
A un Satir, che l'aurata Idropisia  
Asciugando le va con le mignatte.

Qui 'l Menante è confuso, e quel che pria  
Dovea narrar, per ultimo ha lasciato,  
Che i piè di questa Statua eran d'Arpia.

Si dice che l'Oracolo dimandato  
Rispose, che quest'era il Secol nostro,  
Sott'orribil metafora mostrato.<sup>229</sup>

Questa "figura" può essere ritenuta una *mise en abyme* dell'opera satirica del perugino dove vengono riportati allegoricamente i caratteri viziosi del secolo: l'aver gli occhiali appannati che non permettono di vedere-vedersi, l'idropisia e la grassezza come ambizione smisurata e immorale, il fustigare il merito e quindi innalzare la servitù e l'ipocrisia; vizi che alimentano e nutrono la poesia satirica: "[...] il latte / A un Satir, che l'aurata Idropisia / Asciugando le va con le mignatte", immagine che emblematicamente sigilla il carattere indispensabile, purgante, medicante, della Satira.

Ho parlato di una possibile parodia della scrittura giornalistica, ma in realtà l'operazione compiuta da Boccacini, come prima da Caporali, risulta essere anche una nobilitazione dello stato di menante<sup>230</sup> e del genere giornalistico degli avvisi e dei ragguagli, in quanto ciò che si prefigge lo scrittore è proprio quel "dir daddovero" che dovrebbe essere proprio di colui che riporta i fatti storici al principe o ai virtuosi per "medicarli" ed istruirli.

---

<sup>229</sup> C. Caporali, *Rime di Cesare Caporali perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, cit., pp. 391-394.

<sup>230</sup> "Il mestiere di gazzettiere ha goduto a lungo di pessima fama. A Roma chi redigeva e vendeva fogli manoscritti di notizie era correntemente chiamato menante, che secondo un ingegnoso etimologista della metà del Seicento poteva derivare dal participio latino <minans>, che minaccia. La fantasiosa ipotesi lascia trasparire un'immagine ribadita e consolidata nel tempo. Il gazzettiere era personaggio poco affidabile, pronto a cacciarsi nei guai, un po' spia, un po' infido e pettegolo narratore di vicende per palati grossi. Dallo stile maldestro e fantasioso, era palesemente incurante oltre che delle norme della grammatica e della retorica, anche di quelle della morale. Era il prototipo dello scrittore prezzolato, indifferente alle ragioni della verità, sempre pronto ad offrirsi al migliore offerente e ad alterare per questo la versione dei fatti. La corrente accezione spregiativa del termine gazzettiere a cui è già capitato di accennare sta tutta qui: il gazzettiere delle origini fu sempre sensibilissimo alle ragioni del committente diretto, piuttosto che a quelle di una inimmaginabile etica professionale fondata sulle esigenze di lettori non identificabili, per altro ancora lontanissimi dal reclamare particolari diritti". M. Infelise, *Prima dei giornali: alle origini della pubblica informazione (sec. 16.-17.)*, Laterza, Roma 2002, p. 19.

La storia degli avvisi può risalire fino all'epoca romana, nella quale giornalmente si registravano i fatti notevoli successi sia nella città eterna che nei vari territori soggetti al potere di Roma. Abbiamo testimonianze di vari scrittori storici e politici, che si servivano di questi proto-documenti dell'epoca per redigere le storie, oppure per informarsi su cose minute, erudite, curiose, magari sfuggite alle penne di maggior grido. Attestazioni ci sono in Tacito, in Sallustio e in altri.<sup>231</sup>

Ma è l'epoca moderna quattro-cinquecentesca che vide il nascere e lo svilupparsi di quel tipo di scrittura che va sotto il nome di *Avvisi*, di *Ragguagli*, di *Gazzette*. Inizialmente manoscritti in fogli volanti o all'interno di lettere private,<sup>232</sup> diventarono in seguito un vero e proprio genere informativo e pubblicistico sugli eventi notevoli e istituzionali del mondo e sulle dinamiche commerciali ed economiche. Il processo di democratizzazione culturale, avviato dalla nascita della stampa e da un infittirsi della rete postale in tutti i maggiori centri culturali europei e non solo, iniziò a produrre una maggiore diffusione e riproduzione degli scritti letterari e delle notizie del mondo; dinamiche queste che andavano di pari passo con questo nuovo modo di informare ed informarsi. L'informazione inoltre, incominciò a specializzarsi in strumento di creazione dell'opinione pubblica: le notizie, prima relegate negli ambienti del potere, videro nel corso del Cinquecento una loro diffusione popolare nelle piazze, nei mercati e nelle botteghe dei semicolti, che con avidità recepivano e discutevano i fatti narrati negli avvisi, e magari come abbiamo visto in Giulio Cesare Croce li satirizzavano. Da lettura privata di corte diventarono veicolo delle discussioni e degli umori dei popoli, anche grazie a letture pubbliche e all'esiguo costo dei fogli e all'interesse per un tipo di narrazione continuata e periodica su alcuni fatti eclatanti.<sup>233</sup> Naturalmente ciò produsse un'attenzione da parte delle autorità politiche dell'epoca, che cercava di controllarne la stampa e arginarne la diffusione con proibizioni e pene esemplari, ma ciò nonostante la pratica degli *Avvisi* non conobbe un arresto e anzi divenne diffusissima e praticata in tutte le grandi città, prime fra tutte Roma e Venezia, che in Italia detenevano il primato per quantità e qualità delle notizie. A fare le spese di questa attenzione censoria del potere furono anche nomi eccellenti, primo fra tutti Niccolò Franco, autore tra l'altro conosciuto e apprezzato da Boccacini e probabilmente imitato in alcuni luoghi della sua opera.

---

<sup>231</sup> Ibid..

<sup>232</sup> Per la sovrapposizione dei generi lettera-avviso nel quattro-cinquecento si può essere d'accordo con Genovese: "In primo luogo è dalla lettera che nasce l'avviso, uno dei più importanti generi della *prestezza*. Legato alla contingenza, a un evento specifico, a un lasso di tempo delimitato, l'avviso a stampa è infatti in origine nient'altro che una lettera stampata, secondo due tipologie: una lettera privata che viene resa pubblica - in tutto o in parte - perché contiene notizie ritenute di interesse comune, o un testo concepito per la riproduzione seriale ma che della lettera conserva le caratteristiche formali: destinatario reale, luogo di partenza, clausole di apertura e di chiusura". G. Genovese, *Tra «prestezza» e «disegno», I generi dell'avviso e della lettera*, cit., p. 32.

<sup>233</sup> "Nel corso del Cinquecento l'avviso compì tutta la sua significativa parabola. Da generica segnalazione di un fatto, non dotata necessariamente di una sua propria specifica materialità, si trasformò in un oggetto ben definito destinato a soddisfare nuove esigenze informative e commerciali del tempo. La crescita della richiesta favorì lo sviluppo di un mercato della notizia non più occasionale e riservato solo alle alte sfere. La gazzetta fu appunto un avviso in grado di allargare la propria platea, capace di suscitare interesse nei riguardi delle vicende politiche in ambienti urbani nuovi. Vale inoltre la pena di insistere sull'importanza della periodicità e sulla dipendenza che questa determinò tra il mezzo di informazione e i suoi lettori. Se è naturale e scontato che eclatanti eventi politici e militari potessero determinare curiosità molto diffuse ma episodiche, tanto da determinare la stampa a partire dal terzo decennio del Cinquecento di singoli avvisi nella forma di fogli volanti occasionali, fu soprattutto la periodicità a favorire una crescente consuetudine con i fatti politici vicini e lontani, indipendentemente dalla loro rilevanza. Ogni numero portava avanti una narrazione avviata nelle settimane precedenti che proseguiva nelle successive, determinando il costituirsi di un rapporto stabile tra compilatore, foglio e lettore destinato a protrarsi nel tempo". M. Infelise, *Prima dei giornali: alle origini della pubblica informazione (sec. 16.-17.)*, cit., p. 17.

Come ci narra un *Avviso* dell'11 marzo 1569 "Questa mattina messere Niccolò Franco, già servitore di Morrone, è stato impiccato in Ponte. Si dice per avere infamati diversi signori illustrissimi, et per avere corrotti alcuni ministri di giustizia". La morte di Franco può essere considerata come uno spartiacque per quanto riguarda la censura di questi polemisti rinascimentali, dal mondo ancora liquido e disorganico di Pietro Aretino e di Franco, appunto, alla seconda metà del Cinquecento dove la pressione sui libelli famosi, sugli avvisi satirici, e su altre forme di pubblicità sgradita, verranno perseguiti e repressi duramente, e tale attenzione indurrà i seguaci satirici di questo periodo a meglio mascherare le loro invettive.

Una forma di ragguaglio satirico, che può essere considerato una delle fonti primarie dell'ideazione del genere boccaliniano e di una delle sue tematiche principali, quella politica, è la *Satyre Ménippée ou La Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris*.<sup>234</sup> La finta relazione-ragguaglio degli Stati generali tenuti in Francia nel 1593, gioca sulla trasformazione parodica e satirica dei discorsi politici delle diverse componenti presenti, smascherando le reali intenzioni dei partecipanti:

Parce que les Estats Catholiques nagueres tenus à Paris, ne sont point Estats à la douzaine ny communs, et accoustumez: Mais ont quelque chose de rare et singulier par dessusous les autres qui ayent jamais esté tenus en france, j'ai pensé faire chose agreable à tous bons Catholiques zelez, et servir à l'edification de la foy, d'en mettre par escrit un sommaire, qui est comme un *elixir* et *quinte-essence* tirre et abstraicte non seulement des harangues, mais aussi des *intentions*, et pretentions, des princiupaux personnages qui jouèrent sur cest eschaffaut.<sup>235</sup>

Tale relazione si finge redatta dall'ambasciatore-servitore del duca di Firenze per ragguagliarlo sui fatti francesi, per essere successivamente rubata dal palafreniere e infine tradotta in francese per servire sarcasticamente lo "zelo" cattolico. La descrizione dell'evento inizia prima dell'assemblea e rappresenta un ciarlatano intento a vantare le virtù benefiche di una sua droga chiamata *Higuiero d'Infierno*; tali virtù non sono altro che lo smascheramento delle intenzioni nascoste della Spagna e dell'utilizzo ipocrita della religione cattolica per imporre il controllo sulla Francia e l'Europa:

---

<sup>234</sup> Giustamente Varese ritiene questo scritto una delle fonti ispiratrici dell'opera; così il critico: "Più recenti esempi di satira politica e letteraria, volta anche verso gli stessi obiettivi polemicici del boccaliniano, possono essere entrati nella formazione e nella preparazione della struttura e dello spirito di questa vasta satira boccaliniana. Il nostro autore, così attento alle cose di Francia, a tutto quello che è antispagnolo, concorde per la sua posizione con l'atteggiamento dei cosiddetti politici francesi, può aver avuto sentore o conoscenza della famosa *Satyre Ménippée ou La Vertu du Catholicon d'Espagne*, probabilmente del 1594. Si tratta di un opuscolo in difesa di Enrico IV, contro la lega dei *guisards*, contro il partito spagnolo cattolico, opera di cinque dotti laici ed ecclesiastici, ispirata a Luciano e Rabelais. Nella letteratura francese essa prende posto come «une vraie comédie de moeurs; C'est, ... un véritable Tartuffe anticipé, le Tartuffe des ambitieux, des intrigants, des hypocrites de la politique». Quest'opera può essere stata letta con partecipazione ed interesse dal Boccalmi non soltanto per qualche spunto, come quello del ragguaglio LIII della centuria seconda contro l'ipocrisia, come ha notato il Rua, ma per una forza polemica smascheratrice impegnata in una satira che prende robustamente in mano tutti gli argomenti spagnoli e ne mostra la falsità e la grossolanità e per l'idoleggiamento della figura del principe forte e clemente, del tanto amato Enrico IV. La satira menippea si svolge attraverso una serie di discorsi, nei quali i personaggi bersagliati svelano la loro furbesca, malvagia e goffa essenza e non manca la citazione tacitiana, nel quadro di questa polemica". C. Varese, *Traiano Boccalmi*, cit., p. 31.

<sup>235</sup> *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris*, Édition critique de Martial Martin, Honoré Champion, Paris 2007, p. 7. Come spiega in nota il curatore dell'edizione critica moderna in riferimento al testo citato: "Cette *captatio* met en avant un certain nombre de traits constitutifs du texte: elle souligne d'abord, avec la retenue qui est de règle, selon le *topos* dell'*humilitas*, les limites d'une œuvre présentée comme un simple «sommaire» (ou un «abregé»); [...]. L'utilisation de la métaphore alchimique, à travers les termes d'*elixir* et de «quinte-essence», permet de filer ce motif de la brièveté, mais aussi l'exploitation systématique par la *Satyre Menippee* de la puissance révélatrice de l'ironie [...]". Ivi, p. 186.



Ce que ce pauvre mal-heureux Empereur Charles le Quint n'a peu faire avec toutes les forces unies et tous les Cantons de l'Europe, son brave fils Dom Philippes moynant ceste drogue l'a sçeu faire en se jouant avec un simple Lieutenant de douze ou quinze mil hommes.<sup>236</sup>

Se il ragguaglio ha la funzione di informare sulla realtà, il Parnaso è il luogo nella tradizione letteraria della sublimazione della realtà: il luogo dell'idealità e dell'eternità e del trionfo delle lettere e della gloria poetica; esso è il monte consacrato ad Apollo e alle Muse, a cui si può accedere solo per deificazione se si è superata la condizione umana per accedere alla divina. La possibilità di ragguagliare, di osservare e di interpretare questo assoluto, è il primo segnale del carattere funzionale del luogo ed anche una prima deformazione carnevalesca del linguaggio letterario. Ma il Parnaso non è solo un luogo letterario, bensì anche un simbolo sociologico attivo nell'epoca di Boccacini. L'iconologia classica dei miti era la veste con la quale la società cinquecentesca elitaria amava mostrarsi e rappresentarsi. L'associazione principe-Giove, principe-Apollo e corte-Parnaso o eroi classici e personaggi eminenti, era una costante dell'immaginario classicistico di Antico regime: bachtinianamente, la veste ufficiale con la quale veniva rappresentato il potere gerarchico e statico dell'epoca. Mettere in discussione quell'immaginario era prima di tutto, di per sé, destabilizzare lo *status quo*; mentre descrivere da menante dicendo "daddovero" era una forma di sovvertimento delle regole del gioco fittizio dell'immaginario propagandistico. Questo tipo di carnevalizzazione, praticato fin dall'antichità, si arricchisce nell'opera di Boccacini di un significato politico e militante, in senso moderno, che anticipa quella che diverrà l'effettiva democratizzazione di tutta la letteratura. Il Parnaso-letteratura da ufficiale e statico diventa definitivamente specchio delle contraddizioni della realtà, del suo relativismo, della sua paradossalità e delle sue ingiustizie. Ai ragguagli che ci mostrano ufficialmente eventi contraddittori in maniera encomiastica e parnassiana, falsificando la realtà, Boccacini sostituisce ragguagli veritieri di un mondo di Parnaso mascherato e carnevalizzato, per smascherare il suo secolo. Come scrive nei suoi *Commentari*: "Le Corti ed i Gabinetti de' Principi altro non sono in pratica, che botteghe di maschere, dove non se mercanteggia se non roba finte, fabricata per servizio dell'inganno".<sup>237</sup>

### **2.3 Alle *soglie* e dintorni dei *Ragguagli***

Negli scritti di Boccacini è possibile distinguere due tipologie di dediche ai *Ragguagli*, la prima è ideale e ideologica ed ha più valore di "*Dedica d'esemplare*" che di "*Dedica d'opera*";<sup>238</sup> la seconda è funzionale alla stampa e alla benevolenza dei suoi superiori, che ritroviamo alle *soglie* della *Prima* e *Seconda Centuria* edite. Dal punto di vista critico le prime hanno un notevole interesse, perché ci forniscono una chiara indicazione del punto di vista politico e ideologico del nostro autore, sciogliendo quelle possibile incongruenze e ambiguità che il testo letterario in forma mascherata può

---

<sup>236</sup> Ivi, p. 9. I pochi uomini con cui Filippo è riuscito in quello che Carlo V ha fallito sono i gesuiti ovviamente.

<sup>237</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 1094.

<sup>238</sup> Genette, *Soglie*, cit., pp.115-140.

presentarci. Il fatto che Boccalini abbia inizialmente pensato ad una dedica al Re di Francia Enrico IV,<sup>239</sup> ci induce a riconsiderare le possibili fonti del genere che egli ha sviluppato in stretta relazione con l'ambiente dei *politiques* francesi e del nuovo corso di tolleranza religiosa e di opposizione alla Spagna praticato durante questa reggenza, oltre ovviamente ad essere emblematico per l'ideologia politica di Boccalini.<sup>240</sup> Ritorna così in evidenza la possibile relazione che vi è tra il tipo di ragguaglio allegorico-satirico praticato dallo scrittore e la relazione satirico-politica della *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris*. Inoltre, tale prima dedica ad un re come poteva essere Enrico IV svuota il carattere ideologico della dedica ai cardinali Scipione Caffarelli Borghese e Bonifacio Caetani, e ci fornisce una possibile accettazione da parte dei suoi dedicatari della posizione politica filofrancese e antispagnola sottesa al testo. La seconda *Dedica d'eseplare* ideale e politica è verso il re d'Inghilterra Giacomo I, anche in questo caso ci è utile considerarla criticamente, perché ci fornisce il posizionamento politico-ideologico di Boccalini nello scacchiere internazionale in seguito all'uccisione di Enrico IV e suggestivamente avvicina l'opera ad un'altra fonte non italiana dei suoi ragguagli, l'*Utopia* di More,<sup>241</sup> la quale si ricollega ad un'altra fonte come la *Storia Vera* di Luciano. Anche in questo caso la presenza di questa dedica, mai andata in stampa, da una parte ci fornisce un punto di vista politico fortemente connotato, dall'altra sminuisce la dedica che di lì a poco uscirà in stampa, anche se nel contempo ci permette di constatare una possibile vicinanza tra il punto di vista dell'Inghilterra di Giacomo I e il signore cardinale a cui l'autore in definitiva dedicherà la sua opera.

Nella *Dedica* alla prima *Centuria dei Ragguagli di Parnaso* troviamo un primo assaggio di quale sia, secondo l'autore, la definizione della sua opera:

Quel tempo che avanza alle fatiche de' miei *Commentari*, che ogni giorno fabbrico sopra gli *Annali* e le *Istorie* del prencipe degli scrittori politici Cornelio Tacito, volentieri per mia ricreazione spendo nella piacevole composizione de' *Ragguagli di Parnaso*; ne' quali, scherzando sopra le passioni e i costumi degli uomini privati non meno che sopra gl'interessi e le azioni de' prencipi grandi, nell'uno e nell'altro soggetto sensatamente mi son forzato dir daddovero.<sup>242</sup>

Il *focus* critico auto-interpretativo si concentra interamente su "scherzando" e "dir daddovero" che ci evidenzia i due estremi del genere da lui proposto e cioè un insieme di "scherzi", di rappresentazioni comiche o satiriche, sotto le quali l'autore ha nascosto la realtà, ovvero ciò che egli ritiene vero.

Nella prefazione *A chi legge*, nei *Ragguagli* editi nel 1612, Boccalini esordisce con queste parole:

<sup>239</sup> Lettera del 28 settembre 1607 Al re di Francia, Enrico IV. *TRAIANO BOCCALINI*, cit., pp. 821-822.

<sup>240</sup> "Nostro Signore Iddio prosperi per molti anni quella vita della Maestà Vostra, nella quale non meno dei Francesi hanno grandissimo interesse quelli italiani, che ancor vivono liberi dalla crudele e avara servitù de' stranieri e i quali erano per pericolare, se la Maestà Vostra con il suo infinito valore non esaltava se stessa e quel suo floridissimo regno di Francia, che è contrappeso dell'inimici nostri e dal quale l'Italia, ridotta tanto vicina in servitù, riconosce quel poco di libertà che avanza". Ivi, p. 822.

<sup>241</sup> "A' nostri giorni Tomaso Moro gran cancelliere dell'Inghilterra lascia il collo sotto la mannaia del suo troppo ingiusto e libidinoso padrone". Ivi, *Commentarii*, p. 1073.

<sup>242</sup> Ivi, p. 83.

Co' gnatoni sempre famelici, i quali, benigno lettore, allora che fino alla gola hanno pieno il ventre, e che però grandemente essendo satolli delle vivande condite anco le più esquisite delicatezze, per dar nuovi gusti al palato, fino si sono chimerati i zuccheri bruschi.<sup>243</sup>

Il termine "gnatoni" non è neutro, ma ha implicazioni letterarie di notevole forza satirica. L'etimologia del termine è "mascella" e lo ritroviamo come nome parlante del servo parassita nell'*Eunuco* di Terenzio. Tale opera, come ci ricorda Firpo, è stata tradotta in italiano dal Boccacini in gioventù, quasi a rappresentare, simbolicamente, la sua entrata nel Parnaso letterario tanto desiderato. È opportuno riportare la traduzione del passo che caratterizza questo personaggio, fatta dal lauretano:

GNATONE: O Dio immortale! Che gran differenza è tra uomo a uomo e quanto è da più il savio del pazzo! [...] E' passato il tempo degli uomini dabbene di messer Bartolomeo da Bergamo! Questa nuova età, nella quale fiorisce la compagnia della lesina, è fatta per chi sa ben uccellare e far bene il fatto suo; Gnatone fu il primo che trovò il nuovo arcigogolo da buscarsi buone spese e far sempre tempone. Or odimi: - gli dissi di nuovo - si trova al mondo certa razza d'uomini che, con tutto che sieno e' più bei barbacani che vadino su per i campanili, vogliono però esser tenuti arcifanfani in tutte le scienze: io, quando m'abbatto in questi pecoroni, non mi contrappongo a loro altramente per non esser da essi schernito, ma spontaneamente gli applaudo e mostro strabiliarmi de' loro ingegni, né tu gli odi dir cosa che io non lodi, e se di nuovo quella stessa cosa bramano, io vo loro a seconda. Se alcuno dice di no, io subito nego, né così presto apre uno la bocca per dir di sì, che io confermo: finalmente ho fatto un commandamento a me stesso, di non contrapormi ad alcuno, e questa è una mercantanzia che rende cento per cento.

PARMENONE: Mira, che fantin di picche! Credi che, se costui avesse per le mani qualcuno di questi semplicioni, che con le sue furberie non lo mandasse in due giorni a' pazzzerelli?

GNATONE: [...] Or, quando quel poveruomo morto di fame vede che io son tanto onorato e apprezzato da costoro, mi si buttò ginocchione a' piedi e, con le braccia in croce, mi cominciò a pregare ch'io volessi insegnargli questa mia nuova arte da buscar bene da vivere; io gli risposi, che entrasse nella mia accademia e facesse ogni suo sforzo di imitar le mie virtù, perché io voglio, a somiglianza de' filosofi, e' quali pigliano e' nomi dai loro primi autori, che i parassiti siano chiamati Gnatonici.<sup>244</sup>

Questo pezzo della traduzione di Boccacini all'*Eunuco* di Terenzio ci dà la cifra stilistica della prefazione alla sua opera maggiore. Il termine Gnatone non è messo lì a caso, ma rappresenta la prima spia linguistica del carattere satirico dell'opera, la quale vuole essere prima di tutto un dialogo militante con i letterati a lui contemporanei: "È passato il tempo degli uomini dabbene di messer Bartolomeo da Bergamo!" dice il parassita Gnatone. Boccacini ironicamente chiama ad appello tutti gli Gnatonici, e con una auto-parodia si proclama un seguace di questi "crapuloni", "virtuosi", immettendo già nella prima similitudine un primo paradosso significante tra maschera e verità:

Potrebbe essere cha a Vostra Signoria illustrissima paresse che in alcuni luoghi di questi miei *Ragguagli* io troppo avessi parlato oscuro, ma da questo mancamento mi scusa non solo la qualità infelicissima de' tempi presenti, né quali così sono perseguitati gli scrittori che liberamente dicono il vero, come ne' passati secoli migliori erano puniti gli adulatori.<sup>245</sup>

L'assimilare i destinatari dell'opera, che in questo caso sono i letterati con l'autore del testo sotto il segno del parassitismo, è la prima maschera-figura dell'opera, che ribalta e carnevalizza uno dei luoghi retorici delle *Prefazioni* e cioè quella della *captatio*

<sup>243</sup> Ivi, p. 85.

<sup>244</sup> Ivi, pp. 901-903.

<sup>245</sup> Lettera al cardinale Ferdinando Gonzaga 17 novembre del 1612. Ivi, p. 834.

*benevolentiae*.<sup>246</sup> Il tema morale dell'adulazione, dell'ipocrisia e dell'ambizione, è forse il fulcro di questi *Ragguagli*, e Boccalini ne è ben consapevole quando scrive l'*A chi legge*, in quanto, inserendo anche se stesso nella schiera, ci fornisce una prima chiave di lettura del testo che rappresenta una maschera comica di servo parassita, che quando sembra adulare ed elogiare in fondo si beffa del suo padrone: "Gnatone fu il primo che trovò il nuovo arcigogolo da buscarsi buone spese e far sempre tempone". Così il riferimento, anche se vogliamo vieto, all'opera come cibo<sup>247</sup> e ai letterati come avventori già sazi di cose più serie, diventa il primo segnale meta-letterario che l'autore ci fornisce su quella che sarà la sua opera. Non è solo un gioco letterario o uno scherzo, ma una presa di posizione estetica di cui bisogna tener conto: se andiamo a fare una piccola ricognizione del termine gnatone nella letteratura a lui precedente, possiamo constatare come quel termine significasse il negativo per antonomasia per il letterato; mentre attraverso la connotazione metaforica di "virtuoso" che egli ha utilizzato, tale termine ci suggerisce il tono dello scritto e la posizione di sfida assunta dall'autore fin dall'inizio.

Un esempio del carattere fortemente ambiguo della maschera ce lo dà Boccalini stesso all'interno della sua opera. Nel *Ragguaglio XLIV* in questo modo conclude una discussione in Parnaso tra lo storico Batista Platina, "pasticcere di parnaso", e Agostino Nifo, celebre filosofo, il quale lo aveva bastonato per aver messo la sua insegna sopra la sua pasticceria: "- Taci, Platina - disse allora Apollo, - ché a denari in contanti ti hai comprato il male che ti è accaduto; perché l'arma degli uomini onorati e di un filosofo tale quale è il mio diletteissimo Nifo, deve esser venduta nelle librerie, non nelle pasticcerie, dove solo si devono appender quelle dei gnatonni".

Nell'*A chi legge* la similitudine virtuosi-gnatoni termina con il desiderio di questi di poter gustare degli "zuccheri bruschi".<sup>248</sup> Anche questo sintagma è fortemente connotato stilisticamente e negativamente, rimandandoci alla tradizione burlesca e satirica del Cinquecento, nella quale l'espressione indicava l'accostamento di due cose opposte, da parte di coloro che volevano con ambizione e avidità qualcosa di impossibile. Un esempio di tale connotazione si ritrova in Giovanni Mauro d'Arcano poeta friulano tra i più importanti della tradizione burlesca cinquecentesca, nel *Capitolo della Caccia*:

Come i soldati male avvezzi in guerra,

<sup>246</sup> Come afferma Genette nel descrivere *I temi del perché* nelle *Prefazioni*: "Questa tecnica si basa su ciò che la retorica latina chiamava *captatio benevolentiae*, e la cui difficoltà non veniva affatto ignorata: si tratta infatti pressappoco, diremo noi in termini più moderni, di *valorizzare il testo* senza indisporre il lettore con una valorizzazione troppo immodesta, o semplicemente troppo visibile, del suo autore". G. Genette, *Soglie*, cit., p. 195.

<sup>247</sup> Cfr. Macrobio: "Io pure affiderò alla penna le mie ricerche provenienti da diverse letture, in modo che riescano convenientemente ordinate nello scritto. Infatti le cose ben classificate si ricordano meglio, e la classificazione stessa, non disgiunta da una specie di lievito che come condimento dà il tono a tutta l'opera, amalgama i vari ingredienti in un unico sapore; sicché un passo, se anche si capisce donde fu tratto, tuttavia sembra diverso da come era nel suo contesto. Lo stesso fa la natura nel nostro corpo senza alcun nostro intervento: gli alimenti ingeriti son di peso allo stomaco finché rimangono inalterati e solidi vi fluttuano, ma, non appena interviene una mutazione della loro natura, si trasformano in forza e sangue. Applichiamo lo stesso processo al nutrimento dello spirito: non lasciamo intatto il frutto dei nostri studi, ad evitare che ci resti estraneo, ma cerchiamo di assimilarlo come una sorte di digestione: altrimenti potrà entrare nella memoria, non nello spirito". Macrobio, *I Saturnali*, Utet, Torino 2013. *Prefazione* 6-8.

<sup>248</sup> Ai letterati più arguti questa espressione nel contesto alimentare allegorico, e nel suo valore satirico, non poteva non ricordare i famosi passi del *Paradiso* dantesco, nei quali il poeta fiorentino sembra far descrivere il carattere satirico-purgante del suo viaggio: "[...] «Coscienza fusca / o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua *parola brusca*. // Ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov'è la rogna. // Ché se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta. // Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote; / e ciò non fa d'onor poco argomento". (*Paradiso*, XVII, vv. 124-135).

Cui non basta alloggiare a discretione,  
Che vogliono ancho saccheggiar la terra,

Et ciercan cose da muover questione,  
Cioè *zuccherò brusco*, et dolce agresto,  
Et dan tratti di corda alle persone,

Tanto che hor per quello, et hor per questo  
Vengono a voler tutto in una volta,  
Et in poche parole fan del resto,

Così la mala gente avara, et stolta  
Non contenta di quel, ch'havea a bastanza  
Ciercò ogni vena de la terra occolta<sup>249</sup>

In questo passo paradossale, il poeta friulano vuole censurare moralisticamente l'avidità delle persone che non si accontentano di ciò che la natura offre loro e per questo sono la causa della violenza e dell'ingiustizia del mondo; questo tema tra l'altro, nel suo aspetto morale, pacifista ed antimperialista, è centrale nell'opera di Boccacalini. L'aspetto interessante del passo boccacaliniano è la ripresentazione stilistica in chiave ironica della similitudine di Mauro "Come i soldati" sostituita "Co' i gnatoni", lasciando però sottotraccia la possibile sferzata verso l'avidità e l'ambizione moderna, burlescamente rivendicata, che riemerge solo come spia stilistica nei termini chiave "gnatoni" e "zuccheri bruschi", di esplicita derivazione comica. Un'altra attestazione qualificante è quella che troviamo nella *Priapea* di Niccolò Franco sonetto 59:

Soldati, ove pensate voi bravare?  
in campo forse, o forse ov'allogiate,  
e dove per usanza dimandate  
fin del *zuccherò brusco* a desinare?

Ladri, che ucciso sia senza tardare  
chi vi dà tanta ladra autoritate,  
se ben fusse la sacra Maestate,  
di Misser Carlo che 'l facesse fare.

Voi sete i valentuomini, canaglie?  
Voi? peroché le braccia, e 'l capo, e 'l petto  
v'attorniate di ferro e di maglie?

Cancar vi mangi, poiché non l'ho detto:  
or non son io da più ne le battaglie,  
se v'entro tutto ignudo, e senza elmetto?<sup>250</sup>

Anche in questo caso il sintagma ossimorico è funzionale in negativo ad una tirata satirica antimilitarista e forse antispannola, contro la presenza militare in Italia, visto il

---

<sup>249</sup> G. M. d'Arcano, *Della Caccia*, vv. 109-120, in F. Jossa, *La povera e fallita poesia*, ed. critica delle rime di G. M. d'Arcano, tesi di dottorato discussa a Firenze, relatore Villorosi correlatore Romei, 2014.

<sup>250</sup> Cito dall'edizione del XVIII sec., N. Franco, *Priapea*, in *Il Vendemmiatore, poemetto in ottava rima di Luigi Tansillo; e la Priapea, sonetti lussuriosi-satirici di Niccolò Franco*, stampato molto probabilmente a Parigi con la falsa indicazione di stampa: A Pe-King, regnante Kien-long, nel XVIII. secolo, p. 96.

riferimento a Carlo. Non ho trovato invece alcuna espressione analoga nel *Dialogo dell'Aretino* come suggerisce nel suo ultimo commento Baldassarri.

La similitudine tra autore-letterato e "gnatone", e "zuccherò brusco" e opera, si sposta dalla cucina nel laboratorio dell'alchimista, passando dalla falsificazione del parassita alla falsificazione dell'alchimia:

Onde per dar sempre delicato pasto ai voraci ingegni loro, fino hanno desiderato i *zuccheri bruschi* di veder nelle altrui nuove e capricciose composizioni meschiato il serio col piacevole: negozio che a' virtuosi così sempre è riuscito difficile, come agli alchimisti il fissare il mercurio: e il desiderio intenso che gli ambiziosi scrittori hanno di far acquisto della pubblica lode, non punto essendo inferiore all'ingorda avarizia degli alchimisti, ha cagionato che infiniti di essi più che molto hanno chimerato e sudato per talmente congelare l'instabil mercurio di unir l'utile col dolce, ch'egli stia saldo alla botta del martello di un sodo giudizio che sia inimico della falsa alchimia delle scurrilità.<sup>251</sup>

Come per la maschera di gnatone, così per quella dell'alchimista il rimando è a tutta quella tradizione cinquecentesca di connotazioni negative; ad iniziare dai sonetti di Niccolò Franco contro Aretino che forse è adombrato in quella "falsa alchimia della scurrilità", per finire con i "Cervellozzi Alchimisti", *Discorso XLIX* di Tomaso Garzoni che ce ne offre una esemplare raffigurazione:

Appaiono comunemente i Cervellozzi Alchimisti quelli, che con sciocco pensiero tendendo ad alto, vogliono con piccola cosa far cose grandi, con la viltà magnificarsi, con la povertà arricchirsi, con la miseria sublimarsi, con l'infermità acquistare un'ottimo stato di sanità, con la penuria farsi beati, e felici in un momento. Quindi è, che fra' lambicchi, e ampolle vanno distillandosi, lambiccandosi il cervello di continuo, à che modo possino trarsi dalle miserie, e divenire in un tratto fortunati; e, partendo da stato infimo, e vile poggiare con le ali di Dedalo, in un punto fino al cielo.<sup>252</sup>

Anche per la polisemia, e in questo caso l'ironia, che c'è dietro questo rappresentarsi come alchimista, è possibile rintracciare nello stesso testo di Boccalini le varie accezioni che dà alla maschera nei *Ragguagli*:

#### Centuria I

Ragguaglio XIX: "[...] e che il tutto accadeva con molta ragione: perciocché, così come non era possibile il dire che quell'infelice che per far l'alchimia si perdeva dietro i fornelli e le bocce, non fosse pazzo da catena, così faceva bisogno confessare che quel prencipe che di uno ignorante suo servidore avendo formato un bue d'oro l'adorava come suo idolo, di necessità fosse matto spacciato per tutte le regole"<sup>253</sup>

Ragguaglio XLI: "Che nel suo governo si forzasse e "omnia scire, non omnia exequi": perché il pigliar la briga di voler drizzar le gambe a' cani, era un perdere il cervello dietro ad un'alchimia da matti"<sup>254</sup>

Ragguaglio LII: "A questa replica rispose Apollo ch'egli non negava i meriti infiniti del duca, ma che di già felicissimamente cominciando gli uomini a venir in cognizione della falsa alchimia della milizia e dell'infelice esercizio del soldato, con ammetter il duca in Parnaso non voleva ritornar in maggior riputazione il miserabilissimo rompocollo degli uomini balordi"<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 85.

<sup>252</sup> T. Garzoni, *Il teatro de' vari e diversi Cervelli Mondani*, in *Opere di Tommaso Garzoni Da Bagnacavallo*, in Venetia, 1617, p. 90.

<sup>253</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 129.

<sup>254</sup> Ivi, p. 202.

<sup>255</sup> Ivi, p. 231.

Ragguaglio LXXII: "[...] i quali, molto spesso mutandosi, e tutti entrando nel nuovo governo con un ardentissimo zelo di voler nella prima settimana correggere il mondo, svergognano poi loro stessi con la pubblicazione di certi nuovi bandi chimerati da essi e pieni di quelle molte stravaganze, che sogliono uscir da quelli, che, negl'ingegni loro avendo fantasticato concetti nuovi, non sono stati accorti di prima misurarli con quella pratica, *che è il saldo martello che altrui fa conoscere l'argento fino dalla falsa alchimia*"<sup>256</sup>

Ragguaglio XC: "Non sai tu che i miei letterati sono quelli che con la penna loro rendono eterno il nome degli uomini militari? e non ti è noto che la gloria che altri si acquista con le armi, quando però elleno non si cingono per la religione e per la difesa della patria, è *falsa alchimia*, mercatanzia da pazzi disperati? e che la riputazione che gli onorati virtuosi si acquistano con l'esercizio delle buone lettere e con maneggiar la penna, sempre è oro fino di coppella? —"<sup>257</sup>

## Centuria II

Ragguaglio VIII: "[...] nel qual caso il titolo di prencipe, di duca e di marchese non era cosa veramente sostanziale, ma certa *falsa alchimia*, che molto somigliava quegli occhi di vetro che i guerci portano per coonestar la bruttezza della faccia, non perché lor facciano veder lume"<sup>258</sup>

Ragguaglio LXXVIII: "Il primo dunque volle che servisse per quei sfortunati che gettano le facultadi, consumano il cervello e *perdono la riputazione dietro l'alchimia*: pazzi veramente miserandi, per la salute de' quali ogni anima devota perpetuamente dovrebbe supplicar la Maestà divina."<sup>259</sup>

Ragguaglio LXXIX: "E se dall'esempio infelice di così gran monarca per l'avvenire gli uomini potenti non si spaventavano da così puzzolente impresa, faceva bisogno confessare che in essi tanta calamità così per immedicabil debolezza di cervello fosse cagionata, come gli uomini privati, accecati da una esecranda avarizia, *pazzamente si perdevano dietro le bocce e i fornelli per far l'alchimia*."<sup>260</sup>

Ragguaglio LXXXIX: "— Sire — disse, quello che io ora con questi occhiali rimiro, non altramenti è il secolo nel quale ora viviamo, ma un mondo pieno di ostentazioni e d'apparenza, con pochissima sostanza di bene e di vera virtù: dove numero grande d'uomini sono foderati d'una finta semplicità; vestiti della *falsa alchimia* di una apparente bontà, ma pieni d'inganni, di artifici e di macchinazioni: dove ad altro più non si studia che a cercar d'ingannare il compagno, e co' falsi pretesti di santissimi fini ne' baratri di sceleratissime imprese aggirar il suo prossimo."<sup>261</sup>

Come è possibile notare, in tutte le occorrenze il termine non viene utilizzato con una accezione positiva, per cui anche questa prova deve indurci ad interpretare il passo in chiave fortemente sarcastica e ironica verso i propri lettori-letterati. Utilizzando infatti le due maschere, dello Gnatone e dell'alchimista, Boccacini vuole al tempo stesso mascherare e smascherare il gioco letterario da sottoporre al lettore, il quale per comprendere a pieno l'essenza dell'opera dovrà utilizzare tutti gli strumenti della cultura e dell'arguzia.<sup>262</sup> Nello specifico, l'autore ci vuole suggerire ironicamente che la sua parola in questi scritti non è una parola da parresiasta, bensì da giullare, da parassita servo, da falsificatore, da alchimista, che deve essere vagliata ed interpretata. Finisce infatti le due similitudini con questa frase:

---

<sup>256</sup> Ivi, p. 276.

<sup>257</sup> Ivi, p. 343.

<sup>258</sup> Ivi, p. 397.

<sup>259</sup> Ivi, p. 555.

<sup>260</sup> Ivi, p. 557.

<sup>261</sup> Ivi, p. 576.

<sup>262</sup> "Questo fine gioco intellettuale respinge l'asetticità del trattato e prevede invece al suo interno una specie di dialogo implicito col pubblico, una interditorsività, una continua strizzatina d'occhio perché il lettore colga le intenzioni dell'autore". Messineo M. S., *All'ombra di Talia. I Ragguagli di un «moderno menante», Traiano Boccalini*, in *Le forme del narrare, Atti del VII Congresso nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003*, Vol. I, Polistampa, Firenze 2004, pp. 365-378, in particolare p. 370.

Nel numero di questi, stimolato dall'ardente sete di quella gloria della quale gl'ingegni migliori degli uomini *sono idropici*, mi trovo ancor io: il quale in somigliante *sofistica alchimia* ho soffiato più anni, e con qual felicità sta posto nel giudizio che ne farai tu.<sup>263</sup>

In questa chiusura egli aggiunge alle due maschere negative la terza dell'idropisia, della sofistica, entrambe fortemente connotate satiricamente e moralisticamente come già visto nella *figura* allegorica del *secolo* di Caporali. Questa problematizzazione e doppiezza stilistica serve al poeta sia come *diminutio* di sé e della sua opera, per poter con più libertà nascondere la "verità" che intende trasmettere, sia come rivendicazione di originalità su una base tradizionale satirica: la cucina infatti, dalla latinità - passando per Berni e i berneschi - rappresenta il luogo prediletto della satira, così come l'alchimia è una marca del genere satirico - almeno dall'esperienza di Folengo, con la maschera di Merlin Cocaio, in poi.

La seconda parte dell'*A chi legge* segue il procedimento retorico dell'*excusatio propter infirmitatem*,<sup>264</sup> nel quale l'autore sostiene la difficoltà dell'impresa attuata e l'impossibilità di darle un perfetto compimento. Questo tipo di procedimento retorico, che Genette chiama di "Parafulmine"<sup>265</sup>, si ripresenta nella *Prima Centuria* dei *Ragguagli* in forma diegetica, come già analizzato all'inizio del capitolo in rapporto a Tassoni. Per rafforzare il carattere audace e arduo della sua impresa letteraria, l'autore si paragona a Colombo e Gutenberg: entrambi i personaggi citati risultano in qualche modo emblematici per l'economia del genere. Pertanto, se Colombo è colui che ha scoperto un nuovo mondo, con tutte le implicazioni fantastiche e non, che ciò ha prodotto, Gutenberg - con la sua scoperta - ha posto le basi per un tipo di strategia letteraria economica e democratica, che è sempre più legata al tempo della produzione e fruizione. Il presentarsi invece, come un combattente contro Ercole, suggerisce il carattere morale e virtuoso dell'opera.<sup>266</sup>

L'*A chi legge* si chiude con una citazione tacitiana in latino che nobilita l'intero scritto e apre le porte all'assunto classico che si prefigge l'autore e cioè scrivere per la posterità: *suum cuique decus posteritas rependit*.<sup>267</sup>

Alle *Soglie* della sua prima opera, Boccalini ci fornisce degli strumenti per comprenderla attraverso procedimenti stilistici comici, satirici, morali, politici e classici, che vanno da Terenzio a Tacito passando per i satirici del Cinquecento. Tale strategia, in definitiva, si concretizza nel dispiegamento metaforico del titolo, che dal basso e sincronico ragguagli-*gnatoni* giunge fino all'alto e ucronico Parnaso-*posteritas*.

---

<sup>263</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 86.

<sup>264</sup> Cfr. G. Genette, *Soglie*, cit., pp. 204-206.

<sup>265</sup> "Questa funzione paradossalmente valorizzante viene espressa da Lichtenberg con una sola parola: «La prefazione di un libro potrebbe essere chiamata il parafulmine»". Ivi, p. 205.

<sup>266</sup> "Ma Boccalini prende dal Caporali un genere ancora in embrione, lo riavvicina, tornando alla prosa, al modello primigenio dell'avviso a stampa, e lo piega alle proprie esigenze, che sono quelle del moralista: senza questa curvatura non si spiegherebbe la sua straordinaria fortuna europea". G. Genovese, *Tra «pretezza» e «disegno», I generi dell'avviso e della lettera*, pp. 31-45, in *Festina Lente, Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a c. di C. Cassiani e M. C. Figorilli, Ed. di Storia e di Letteratura, Roma 2014, in particolare pp. 39-40.

<sup>267</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 87.



Il modo ironico e sarcastico con cui è costruito l'*A chi legge* ci rimanda, in qualche modo, ad un'altra prefazione<sup>268</sup> dello stesso tenore, che ci può spiegare il tipo di genere letterario che Boccacini aveva in mente quando scrisse la sua opera, e cioè la *Storia Vera* di Luciano di Samosata.

Come gli atleti e coloro che attendono agli esercizi del corpo badano a rendersi gagliardi non pure con la fatica, ma anche ogni tanto col riposo, che è creduto parte grandissima della ginnastica; così ancora quelli che attendono agli studi penso che debbano dopo le gravi letture riposare la mente per averla dipoi più fresca al lavoro. E avranno conveniente riposo se si occuperanno in tali letture, che siano piacevoli sì per certa grazia e urbanità, e sì per ammaestramenti non privi di leggiadria, come io spero sarà tenuto questo mio scritto. Il quale non solamente per la bizzarria del soggetto, e per la gaiezza dei pensieri dovrà piacere, e per avervi messe dentro molte finzioni che paiono probabili e verosimili; ma perché ciascuna delle baie che io conto, è una ridicola allusione a certi antichi poeti e storici e filosofi che scrissero tante favole e meraviglie; i quali ti nominerei se tu stesso leggendo non li riconoscessi.

Clesia figliuolo di Clesioco di Cnido, scrisse intorno all'India cose che egli non vide, e non udì dire da nessuno. Scrisse Iambulo molte meraviglie che si trovano nel gran mare; e benché finse bugie da tutti riconosciute, pur compose opera non dispiacevole. Molti altri fecero anche così, e scrivendo come certi loro viaggi e peregrinazioni lontane narrano di fiere grandissime, di uomini crudeli, di costumi strani. Duca di costoro e maestro di tale ciarlataneria fu l'Ulisse d'Omero, che nella corte d'Alcinoò contò della cattività dei venti, di uomini bestioni e selvatici con un solo occhio in fronte, di belve con molte teste, de' compagni tramutati per incantesimi, e di tante altre bugie che egli sciorinò innanzi a quei poveri sciocchi dei Feaci.

Abbattendomi in tutti costoro io non li biasimavo troppo delle bugie che dicono, vedendo che già sogliono dirle anche i filosofi, ma facevo le meraviglie di loro che credono di darcele a bere come verità. Onde anche a me essendo venuto il prurito di lasciar qualche cosetta ai posteri, per non essere io solo privo della libertà di novellare; e giacché non ho a contar niente di vero (perché non m'è avvenuto niente che meriti di esser narrato), mi sono rivolto a una bugia, che è molto più ragionevole delle altre, che almeno dirò questa sola verità, che io dirò la bugia. Così forse sfuggirò il biasimo che hanno gli altri, confessando io stesso che non dico affatto la verità. Scrivo dunque di cose che non ho vedute, né ho sapute da altri, che non sono, e non potrebbero mai essere: e però i lettori non ne debbono credere niente.<sup>269</sup>

Questo tipo di prefazione, ci apre una possibile interpretazione del testo, comprovata da vari parallelismi tra le due scritture: 1- la similitudine iniziale riguardante i letterati e virtuosi come gli atleti, nella quale Luciano probabilmente ironizza sull'agonismo dei letterati, è simile alla similitudine virtuosi-gnatonni di Boccacini che però capovolge l'assunto classico del riposo con quello di far sperimentare altri gusti al parassita-letterato; 2- l'ironico riferimento alle bugie degli scrittori in Luciano è insinuato da Boccacini nei termini Gnatonni e alchimisti; 3- la falsa affermazione di voler essere in competizione con loro e quindi per vanagloria partecipare al gioco letterario che è esplicita in entrambi; 4- ed infine, l'insinuarsi della differenziazione tra sé e i contemporanei: sia in Boccacini che in Luciano vi è un'esplicita dichiarazione di menzogna, che però è verosimile ed è in contrasto con quelli che dicono di dire la verità mentendo.

Se guardiamo inoltre, alla *Storia Vera* nella sua interezza, notiamo che l'idea del viaggio fantastico ed il fatto che Luciano si dichiara un cronista falso ma verosimile di questo viaggio, ci offre una serie di indicazioni probanti su una vicinanza ed una filiazione tra lo stile e i temi della sua opera e i *Ragguagli di Parnaso*. Un luogo sicuramente ripreso da Boccacini è l'approdo del viaggiatore Luciano nell'isola dei beati, variazione del mito

<sup>268</sup> Come afferma Genette nel suo capitolo sull'*Istanza prefativa*: "Ma il primo paragrafo della *Storia Vera* di Luciano costituiva una specie di prefazione polemica, che accusava di falsità tutti i racconti di viaggio precedenti, a cominciare da quello di Ulisse dai Feaci, e rivendicava il merito ambiguo di una fabulazione dichiarata". G. Genette, *Soglie*, cit., p. 162.

<sup>269</sup> Luciano, *Opere di Luciano, votate in italiano da Luigi Settembrini*, volume secondo, Felice Le Monnier, Firenze 1862, p. 89.

di Parnaso, nel quale egli incontra diversi eroi e personaggi letterari. A tal proposito riporto gli episodi dell'isola che possono considerarsi modelli dell'opera boccaliniana ed ancora prima caporaliana: 1- il processo del governatore Radamanto ai personaggi della letteratura-Elena o della storia-Alessandro il Macedone; 2- la festa nell'isola e la conseguente carnevalizzazione del luogo e dei personaggi; 3- il dialogo e la caratterizzazione dei filosofi più eminenti, per ridicolizzarne gli assunti ortodossi; 4- la critica alla pedanteria attraverso una discussione con Omero che confuta alcune interpretazioni sulla sua opera; 5- l'immagine di Empedocle "bruciacchiato", per enfatizzarne ironicamente la tragicomica fine; 6- l'attacco del paese degli empi all'isola dei beati e la conseguente difesa fatta dagli eroi e dai letterati.

Ma per adesso fermiamoci al prologo e continuiamo la nostra ricognizione nel paratesto e dintorni dell'opera di Boccalini.

Nella *Dedicatoria* alla seconda *Centuria* il discorso metapoetico sembra divenire più lineare e maggiormente consapevole ed esplicito:

Delle cose politiche e morali seriamente hanno scritto molti begl'ingegni italiani, e bene; con gli scherzi e con le piacevolezze, niuno, ch'io sappia. Questa piazza come vòta, questa materia come nuova mi son forzato di occupare e di trattar io, con quella felicità che dirà il mondo. È ben vero che l'impresa altrettanto mi è riuscita difficile, quanto i più saggi letterati negozio, se non impossibile, molto arduo almeno hanno sempre provato diletta con le facezie il lettore e non lo stomacar con le buffonerie; trattar materie alte e servirsi di concetti bassi; parlar di uno e intender di un altro; scuoprirsi e non volere esser veduto; dir de' sali e non inciampar nelle insipidezze; punger con la satira e non mordere con la maladicenza; scherzare e dir daddovero; trattar cose politiche e non offender chi domina; nelle persone degli uomini morti riprender i vizi de' vivi; con modesto artificio ne' tempi passati censurar le corrottele del secolo presente, e in un medesimo soggetto far quella gran forza di Ercole, quell'ultima gagliardia dell'ingegno umano, che altrui acquista la vera corona della lode, di mischiar l'utile col dolce.<sup>270</sup>

La prima constatazione da fare è che probabilmente il "niuno" è riferito ai "begl'ingegni italiani" e non alla letteratura *tout court*. In questa dedica Boccalini scopre le carte in tavola alzando la posta della sua franchezza, da un lato servendosi del parafulmine del potente cardinale Bonifacio Caetani, dall'altro consapevole del successo della prima *Centuria* che lo porta ad avere la sicurezza che la sua opera non verrà dimenticata e che i posteri comprenderanno l'eroismo della sua impresa, eroismo che resta sempre quello di "dir daddovero". Il procedimento di mascheramento dell'opera viene così svelato e reso esplicito, evidenziando più che la sostanza di quello che afferma, le modalità formali della rappresentazione; in questa sequenza ritroviamo una definizione esplicita del genere letterario e dello stile utilizzato dallo scrittore nei ragguagli. Nello specifico egli pone l'accento su: 1- il carattere polemico e sincronico; 2- l'utilizzo di uno stile misto, carnevalizzato, per trattare argomenti seri ed elevati; 3- il mascheramento del suo punto di vista e della sua ideologia.

Continuiamo la nostra ricognizione critica dei luoghi esterni al testo, che ci possono fornire alcune chiavi di lettura del testo stesso, nonché una possibile definizione di genere e di stile da lui utilizzato. Riporto, quindi, alcuni passi dei *Commentari*, partendo dalla definizione dell'opera di Tacito:

---

<sup>270</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 371-372.

Ma considerando la prudenza di Cornelio Tacito nell'intraprendere questa faticosa impresa, che s'egli avesse voluto scopertamente trattare di simigliante regole di politica non avrebbe potuto meritarsi il nome d'istorico, e non avrebbe potuto farlo con arrecare così copioso e nobile diletto a chi lo studia e contempla, oltre che egli sarebbe entrato in un pelago già felicemente navigato da illustri penne, o molto malegevole a praticarsi, massime nella stagione del suo secolo, risolvette di nascondere con studiato artificio un tesoro di sì gran pezzo, racchiudendolo sotto la chiave della presente istoria, descritta col titolo d'Annali, e fabricandovi come in uno scrigno tali secreti ripostigli, che non dovesse ad ogni mano imperita esser non malegevole aprire le cose più arcane e più gelosamente custodite, come altrimenti senza alcuna dubitazione sarebbe succeduto, se l'oculato scrittore avesse posto dissiferate le sue sentenze in faccia al volgo.<sup>271</sup>

Per Boccalini, Tacito rappresenta un maestro di stile letterario, per la sua capacità di nascondere nello "scrigno" le sue idee politiche. Se Boccalini in questi suoi commentari si prefigge il compito di sciogliere le vere intenzioni di Tacito, nella sua opera edita i *Ragguagli* cerca di seguire l'esempio tacitano; infatti così conclude la sua introduzione ai *Commentari*:

I Ragguagli del mio Parnaso passano per le mani di tanti uomini di senno, che non m'è che superfluo il ricordare qual frutto abbino cagionato con la maschera sul volto, mentre anche senz'occhi hanno fatto aprire gli occhi a gli uomini, che ciecamente dormendo lasciavano guidarsi per il naso dall'auttorità, e dagli artifizii non conosciuti o non osservati de' principi.<sup>272</sup>

Nei *Commentari* ci sono altri passi che possono servirci per comprendere qualcosa in più della poetica boccaliniana, in quanto il discorso estetico è sempre in funzione dei precetti politici e morali sottesi al testo.

Il principe che non vuole sopportare le satire, s'inganna, s'egli commette azioni da satire. Sinché egli farà cose cattive, sentirà dirsi di lui cose cattive. Le sue azioni dunque siano tali che possano comparire in mostra lodevole avanti il cospetto di tutti. Né si sogni di poter tenere celate quell'operazioni che commette meno che giuste, poiché il mondo ha un tribunale dove si castigano tutti i principe rei, che non hanno suppreiori in terra. Troppo sarebbero audaci e superbi i grandi, che non hanno paura di castigo terreno, se la commune degli uomini non s'avesse eretto un magistrato in cui si staffilassero i potentati della terra senza rispetto.<sup>273</sup>

Il tribunale a cui fa riferimento Boccalini è senza ombra di dubbio il suo Parnaso, e di rimando l'universale Parnaso delle lettere, che con i suoi satirici serve a dare il giusto peso alle azioni dei principi e degli uomini. Questa visione sintetizza la vicinanza dei suoi ragguagli, da un lato al genere della satira, dall'altro ad un sottogenere in prosa di essa, la satira menippea, che in alcune delle sue opere più emblematiche, come per esempio l'*Apokolokyntosis* di Seneca, risalita agli onori del Parnaso letterario cinque-secentesco grazie a Lipsio e alla sua imitazione, rappresenta plasticamente tale funzione giudiziaria, purgante.

Concludo questa prima parte dell'analisi del genere con una citazione, sempre tratta dai *Commentarii*, che dà il metro del sottofondo fortemente libertario degli scritti boccaliniani. È la tirata oratoria da parresiasta nei confronti di Bruto, Cassio e Lorenzino tirannicidi, posta in chiusura delle *Osservazioni sopra il terzo libro degli Annali*:

---

<sup>271</sup> Ivi, p. 969.

<sup>272</sup> Ivi, p. 971.

<sup>273</sup> Ivi, p. 1074.

Siano pur sicuri quelli che oprano virtuosamente, che leveranno loro stampa nel cuore degli uomini d'eterne lettere di perpetua gloria, le quali non è possibile ch'alcun principe e alcun tiranno, scancelli già mai con qualsivoglia artificio o spavento; perciò che non è in potere de' tiranni comandare, se non per tempo brevissimo, e fino che dura la vita loro; e <non> possono fare che una generosa e onorata azione fatta per salute della patria perda la vera lode tanto cara, e che dagli uomini non sia in eterno celebrata. Quanti uccisori di tiranni sono stati proibiti nominar nelle corti, e pure sono vissuti vivissimi sempre nella memoria degli uomini? E ora Cassio e Bruto e molto più Bruto vecchio, vivono, ed è la memoria loro oggi più celebre che mai. [...] L'età che verranno essalteranno fino alle stelle la virtù e l'animo risoluto di quell'uccisione del tiranno, ch'allora non si poté nominare, per portar rispetto a quel principe che possiede lo Stato ereditario del primo tiranno. Così Lorenzino de' Medici ancora averà dalla posterità tanta lode maggiore, quanto ora altri si sforza ch'il suo nome sia sepolto.<sup>274</sup>

Questa orazione piccola, libertaria e repubblicana del Boccalini deve essere sempre considerata nell'interpretazione delle sue scritture, deve rappresentare la pietra di paragone con la quale vagliare la sincerità delle sue posizioni, perché uno scrittore che pone la questione della libertà in questi termini, abbisogna di una chiave interpretativa per aprire il forziere della sua ideologia e poetica altrettanto audace.

## 2.4 Prolegomeni a *La secchia rapita*: letterarietà o ipertesto?

Prima di addentrarmi negli scritti tassoniani per cercare di dirimere la questione del genere letterario eroicomico che lo scrittore ha pensato e teorizzato, è a mio avviso fondamentale chiarire alcune questioni di carattere teorico e metodologico. In particolare sarebbe utile fare una precisazione in riferimento al critico Genette, che nella sua opera *Palinsesti* ha dedicato ampio spazio a questa tipologia di genere, catalogandone le possibili variazioni in rapporto alla sua idea di intertestualità e di riscrittura. Questo libro, di notevole fortuna per la critica tassoniana degli ultimi decenni ha, a mio avviso, distorto quella che è nella realtà la vera portata del genere, relegandolo negli angusti spazi della *parodia*, del *pastiche*. *La Secchia rapita* non è propriamente un'opera ipertestuale così come la definisce il teorico francese, bensì un testo che vive la letterarietà in maniera complessa, polimorfa e funzionale al messaggio civile, morale, militante del suo autore. C'è una differenza sostanziale e non eludibile tra letterarietà e ipertestualità nell'opera letteraria che la critica contemporanea dovrebbe sciogliere e problematizzare, per non banalizzarne la portata storica e la forte valenza civile e assiologica, aumentandone all'opposto l'autoreferenzialità formale.<sup>275</sup>

Genette cerca di teorizzare e di catalogare quell'ampia fascia di testi letterari che esplicitamente o implicitamente si rifanno ad uno o a più testi della tradizione. Il critico specifica, per circoscrivere il suo studio, che "Salvo eccezione, affronter[à] quindi l'ipertestualità dal suo versante più *soleggiato*: quello in cui la derivazione dall'ipotesto

<sup>274</sup> Ivi, p. 1328.

<sup>275</sup> "La realtà della conoscenza e dell'atto etico, realtà che in quanto conosciuta e valutata entra nell'oggetto estetico ed è qui sottoposta a una concreta intuitiva unificazione, individuazione, concretizzazione, isolamento e compimento, cioè a una totale organizzazione formale artistica mediante un materiale determinato, è da noi chiamata (in pieno accordo con la terminologia tradizionale) contenuto dell'opera d'arte (più esattamente: dell'oggetto estetico). Il contenuto è un momento costitutivo necessario dell'oggetto estetico, e ad esso è correlativa la forma estetica, la quale fuori di questa correlazione non ha in generale alcun senso". M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 27.

all'ipertesto è al tempo stesso totale (tutta un'opera B che deriva da tutta un'opera A) e più o meno ufficialmente dichiarata.<sup>276</sup> Questo per non cadere in una pratica critica che porterebbe a “riversare la letteratura universale in toto nel campo dell'ipertestualità, rendendone lo studio difficilmente padroneggiabile”:<sup>277</sup> giustissima precauzione per un'analisi che pretende di essere scientifica e teorica, su una fenomenologia quale quella letteraria che per definizione tende a vivere di letterarietà e di un continuo e non alienabile dialogo con quella tradizione, che la definisce e circoscrive, senza però completarne le variazioni e le possibilità. La difficoltà dell'assunto genettiano è dimostrata dal passaggio dalla teorizzazione, di quelle che sono le pratiche ipertestuali, all'inserimento di singole opere d'arte all'interno dei contenitori individuati.<sup>278</sup>

Potrebbe risultare superfluo, ai fini della nostra analisi, ripercorrere tutte le tappe del critico e quindi ridefinirne i contenitori e le opere, anche perché sarebbe difficilissimo conoscere criticamente tutte le svariate opere che inserisce nella sue classificazioni; pertanto, mi limiterò a verificare quella parte dell'analisi che fa riferimento a *La secchia rapita* e al genere eroicomico.

Partiamo dalla definizione di eroicomico in *Palinsesti*, così da seguire il metodo teorico di Genette e poi analizziamo i piccoli accenni al suo sottovalutato inventore Tassoni. A proposito del genere eroicomico Genette afferma:

Apparentemente, quindi, tutto è pronto fin dal 1674. Tutto tranne il termine d'eroicomico [...] perché la tradizione non aveva assegnato alcun termine generico (se non, molto sporadicamente, quello di *parodia*) a opere come la *Batrachomyomachia* o *La secchia rapita*. Ma il composto «eroico-comico» non è di sua invenzione. Esso è tratto apparentemente da Saint-Amant, che l'aveva usato per la prima volta nel 1640 per intitolare il suo *Passage de Gibraltar, caprice héroï-comique*. *Caprice* era mutuato da Tassoni, che aveva definito *La secchia rapita* un «capriccio spropositato, fatto per burlare i poeti moderni», e nella sua prefazione Saint-Amant si rifaceva esplicitamente a questo poema nel quale vedeva «l'eroico... mirabilmente mischiato al burlesco» (si tratta anche, per inciso, di una delle prime occorrenze francesi di questo aggettivo derivato dall'italiano «burlare», che visibilmente Saint-Amant non investe d'alcuna connotazione tecnica ma considera come un semplice equivalente di *comico*). *Eroicomico* sembra effettivamente coniato da questo autore, che lo userà anche in seguito per definire un'epistola, un'ode, e un altro capriccio: l'Albion (1644).<sup>279</sup>

Il termine eroicomico è ampiamente utilizzato da Tassoni prima che da altri autori tanto francesi quanto italiani. Il poeta modenese si vantava di essere il primo inventore di tale genere dandocene anche una prima formulazione teorica, nel paratesto della sua opera *La secchia rapita*; nella sua prima edizione *parigina*, la quale aveva nel titolo proprio *poema eroicomico* e in un *quesito* del suo libro di *Pensieri*. Avremo modo in seguito di analizzare che cosa sia l'eroicomico per Tassoni e come lo attui nella sua opera.

Genette prosegue la sua analisi del genere eroicomico arrivando a quella che per lui è la definizione più propria del genere, riprendendola da Boileau e dalla sua opera *Lutrin*:

---

<sup>276</sup> G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, p. 12.

<sup>277</sup> Ivi, p.13.

<sup>278</sup> "Il compito principale dell'estetica è quello di studiare l'oggetto estetico nella sua originalità, evitando di sostituirgli qualche fase intermedia della sua attuazione. Prima di tutto si deve intendere l'oggetto estetico sinteticamente, nella sua totalità, e si deve intendere la forma come forma del contenuto e il contenuto come contenuto della forma, e si deve intendere l'originalità e la legge del loro reciproco rapporto. Solo su questa base si può tracciare la giusta direzione di una concreta analisi estetica delle singole opere". M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 65.

<sup>279</sup> G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 157-158.

"«poema eroicomico», [...] che consiste nel trattare in stile epico (nobile) un soggetto basso e ridicolo".<sup>280</sup> Quanto questa definizione sia sterile e di poca o nulla applicazione critica è facilmente verificabile: se prendiamo esempi concreti di poemi definiti o autodefiniti eroicomici, primo fra tutti la *secchia rapita*, ci accorgiamo che la definizione non è propria del genere bensì di un'opera, magari quella di Boileau, e all'opposto la definizione può essere valida per altri generi letterari. *La secchia rapita* è vero che ha grosso modo un argomento basso e uno stile elevato ma ha anche un argomento eroico, una guerra, e uno stile che è una mistura nella quale è riscontrabile sia lo stile elevato che quello basso, sia la preziosità che la volgarità, il realismo, ciò che è comune anche ad altre opere eroicomiche. Tra l'altro è lo stesso Tassoni a spiegarci nella nota *Ai lettori* delle *Dichiarazioni di Gaspare Salviani* come questa definizione sia una cattiva interpretazione del suo poema e del genere eroicomico:

[...] si sono ingannati alcuni che s'hanno creduto di poter fare il medesimo col cantare una materia tutta burlesca con versi gravi, o una materia tutta grave con versi burleschi.<sup>281</sup>

Ma l'incomprensione e la semplificazione del critico è forse dovuta più che altro ad una studio superficiale dell'opera che dà inizio al genere; infatti i riferimenti all'opera di Tassoni sono oltremodo generici e approssimativi, ecco uno dei pochi: "*La secchia rapita* (1615-17) di Alessandro Tassoni è la prima espressione moderna di questo genere. Essa racconta in stile epico una guerra immaginaria scoppiata fra Bologna e Modena per una secchia rapita, come Elena",<sup>282</sup> queste sono le parole che il critico spende su tale opera, poi passa subito a parlare di Boileau. Non appare chiaro in questa breve frase neanche come abbia individuato le date 1615-17, la *princeps* parigina è del 1622, ma l'opera era già divulgata manoscritta dal 1618, se non da prima, e la prima attestazione della volontà dell'autore di comporla è del 1614. L'unico accenno nella frase ad una valutazione critica è quel "con stile epico" e quell' "immaginaria" che vorrebbero definire una guerra narrata per parodiare l'*Iliade* o lo stile epico nella sua totalità. Quest'affermazione potrebbe risultare inappropriata per vari aspetti: 1) la guerra narrata si serve di materiale storico, infatti anche il rapimento della secchia è avvenuto; 2) Tassoni non aveva nessuna intenzione di parodiare né un autore vissuto molti anni prima di lui né lo stile epico; 3) tutte le opere letterarie, per definizione, hanno una parte immaginaria.

Ritornando alle definizioni e alle categorizzazioni di Genette, egli postula per la pratica ipertestuale 4 modi: *parodia*, *travestimento*, *pastiche*, *caricatura*. Senza soffermarci su ognuno e definirli tutti, ci limiteremo ad affermare che secondo le definizioni del critico francese la pratica ipertestuale più adatta alla *Secchia* è il *pastiche*; del resto, così ha fatto anche Giulia Bertoni, nel suo libro sulla nascita e lo sviluppo del genere eroicomico:

Il poema di Tassoni può senz'altro essere ritenuto un'opera "ipertestuale", classificabile non come *parodia*, ma come *pastiche* (o, ancor più esattamente, come *charge*, variante satirica del *pastiche*), in quanto

<sup>280</sup> Ivi, p. 15.

<sup>281</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 613.

<sup>282</sup> G. Genette, *Palimpsesti*, cit., p. 153.

mira non a manipolare un singolo testo, ma a contraffare e reimpiegare la dinamica canonica dell'intero genere epico.<sup>283</sup>

Bisogna precisare che il *pastiche* o *charge* tra le categorie individuate è anche quello più evocativo, onnicomprensivo e meno afferrabile. Infatti, in questo ipergenere, Genette inserisce tutte quelle opere che vivono un rapporto più aperto e meno esplicito con la tradizione e gli ipotesti; il critico però, elude l'assunto posto all'inizio come fondativo dell'opera, e cioè quello di studiare la pratica ipertestuale circoscrivendola da quella che è la pratica per eccellenza della letteratura: la letterarietà. Appare inoltre paradossale sovrapporre questa tassonomia in opere del periodo classicistico in cui la composizione comica veniva auto-definita "pasticcio" e "torta", come ci ricorda il poeta cinquecentesco Caporali dopo aver visitato le cucine di Parnaso "La si cocean pasticci in picciol forno, / E qua le torte ai temperati fuochi" (*Viaggio di Parnaso*, Parte seconda, vv. 29-30); e le opere serie erano costituite principalmente di miele preso dai più belli e svariati fiori del giardino delle muse.

Questa breve puntualizzazione, che non vuole assolutamente essere esaustiva ed è ben cosciente dell'importanza di tante affermazioni puntuali fatte dal teorico Genette, vuole solo dimostrare che spesso un tipo di critica formalista, oltre a fondare teorie che appaiono generalizzanti, paradossalmente si riflette su alcune opere influenzandone in *secondo grado* la fruizione e spesso la valutazione.

## 2.5 La preistoria della *Secchia rapita*

Come è noto la prima prova che abbiamo dell'inizio della stesura della *Secchia rapita* è del 25 ottobre 1614, nella lettera al canonico Sassi in cui il poeta modenese chiede all'amico una cartina di Modena e dintorni.<sup>284</sup> Possiamo dire quindi, dai documenti in nostro possesso, che da quel mese e più o meno da quel periodo, inizia la storia del poema eroicomico tassoniano. Analizzando però gli anni precedenti a quella data, in particolar modo dalla fine del 1612, nelle sue lettere e nei suoi scritti polemici e militanti, ci appare evidente che la genesi di quella ideazione è stata lenta e complessa e che la nascita di quel genere così originale e allo stesso tempo così personale, possa essere spiegato, in parte, proprio da quella che possiamo definire la *preistoria* del poema.

Personalmente, porrei quattro eventi caratterizzanti per spiegare questa gestazione: due letterari, vale a dire l'uscita *De' Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini verso la fine del 1612 e la scrittura del libello polemico della *Tenda Rossa*; e due storici e complementari, la guerra del duca Carlo Emanuele di Savoia nel Monferrato con la conseguente militanza politica del poeta, e la guerricciola tra Modena e Lucca, che ha risvegliato il senso di fastidio del poeta per l'inappropriato eroismo dei suoi compaesani e, di rimando, per il suo Secolo antieroico.

---

<sup>283</sup> C. Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Nistri-Lischi, Pisa 1997, p. 15.

<sup>284</sup> "Avrei bisogno d'una tal descrizione del territorio di Modona in disegno che già fu stampata in legno. Ne ho scritto al signor Milano. Se si ritrova, aspetto che me la mandino". A. Tassoni, *Lettere*, cit., pp. 184-185.

Partiamo dagli stimoli storici: il primo riferimento alla guerricciola che stava avvenendo tra lucchesi e modenesi è in data 2 agosto 1613, in una lettera-ragguaglio indirizzata al Conte di Polonghera, con il quale qualche mese prima era iniziata una corrispondenza che aveva come oggetto l'inizio delle ostilità tra la casa Savoia e Mantova, nel Monferrato.

La guerra di Garfagnana si teneva per accomodata; ma s'intende che sia svanito l'accordo su l'aggiustarsi e i nostri, che da principio furon tenuti lenti, or sono incolpati dell'altro estremo. Dicesi che 'l gran Duca abbia a quei confini da dieci mila uomini in armi e che alla scoperta soccorra i lucchesi di munizioni e di vittuaglie; ma qui i Fiorentini per difesa del principe loro dicono che quella gente stia armata per sospetto del signor Duca di Savoia, che minaccia di passare in Toscana o per mare o per terra. I signori Lucchesi mandano attorno scritture che magnifican le cose loro. E certo non può negarsi che non sieno molto bene capitanati e cauti in quello che fanno; ma ai nostri dove manca l'esperienza abbonda il coraggio, l'ardire serve loro d'industria e si mantengono padroni della campagna in maniera che a gusto loro hanno distrutta e disertata tutta la montagna del territorio lucchese, lasciando che gli inimici si godano i forti loro, dove sono trincerati.<sup>285</sup>

Le notizie sulla guerricciola municipalista sono incorniciate in un contesto di corrispondenza eroico-militante, nel quale Tassoni si mostra consigliere, informatore e sostenitore dei gloriosi piani del duca Carlo Emanuele di Savoia; questo fa sì che stilisticamente e contenutisticamente tale guerra inizia a porsi come il risvolto burlesco rispetto alla più seria militanza savoiarda.

Intendo che la guerra di Garfagnana sarà finita e che i Lucchesi saranno i primi a disarmare, ma con poco guadagno de' nostri. In effetto la lode della milizia è rara perché non è mestier d'ognuno di maneggiar eserciti e tal si crede buon generale, per essere stato quattro o cinque anni in Bruscelles, che non sarebbe neanche buon fantacino. Al signor principe di Modona certo non mancano spiriti e pensieri generosi per fare ogni grande riuscita; ma avrebbe bisogno della scuola del suocero, ché ad un principe non può incontrar peggio che apprendere l'arte della milizia da persone di poca esperienza e di poca fortuna. Non hanno che fare le gesuiterie con l'essere uomo di guerra.<sup>286</sup>

Nel giro di una settimana iniziano ad emergere le critiche ai modenesi che, seppur risultassero vincitori del conflitto con i lucchesi, comunque non risponderebbero a quell'ideale eroico, da *milizia romana*, che Tassoni in quel momento intravede nell'interlocutore e nell'esercito sabauda. Critica ai modenesi che emerge in tutta la sua franchezza in un'altra missiva inviata lo stesso giorno al modenese Giuseppe Fontanelli.

È ben vero che la relazione delle cose di Montetortore sarebbe stata più opportuna due mesi fa, prima che la cosa fosse stata divulgata dai nemici a vantaggio loro. Non già che veramente alcuno abbia mai detto che i Toscani cacciassero i nostri, ma dicevano bene che i nostri eran fuggiti senza esser cacciati e che per fretta aveano lasciati di molti arnesi [...].<sup>287</sup>

Segue una "eroicomica" elencazione di "arnesi", fuori contesto rispetto alla battaglia, in stile tipicamente caporaliano, burlesco, e, vista la data, possiamo anche dire boccaliniano:

---

<sup>285</sup> Ivi, num. 140, p. 99.

<sup>286</sup> Allo stesso il 20 agosto 1613, ivi, num. 142, p. 101.

<sup>287</sup> Lettera del 20 agosto 1613, ivi, num. 144, p. 103.



[...] un baullo del capitano con dentrovi due scopette, due pettini, uno specchio grande, due ventaruole, una ombrella, sei palle di sapone muschiato, uno scattolino di polvere da far bianchi i denti, un paio di guanti d'ambra, due fiaschette: una d'acqua rosa e l'altra d'acqua di fior d'aranci, una dozzina di fazzoletti con le pieghe stampate, due sacchetti di spezie veneziane, una collanina falsa da portare al collo, due dozzine di strenghe di Napoli, un cuscinetto di rose da tener su lo stomaco, un cartoccio di muscardini da fare odorare il fiato, un tafetà da tener sopra i panni per la polvere, una montiera d'ormesino, un paio di pianelle di veluto, due pettinatori e, per ultimo, un ferro da accomodar la barba.<sup>288</sup>

Tassoni conclude la lettera con altre frecciate sarcastiche sul poco eroismo dei modenesi, che egli - per amor di patria - vorrebbe spingere al riscatto dell'onore perduto:

Orsù adesso è tempo di cancellar le macchie vecchie o d'intinger tutto il vestito nell'olio. V.S. avrà veduto il sonetto che dice:

E Modena al fuggir sempre sia pronta.

La prima volta si fuggì a Palerosa, che i Lucchesi chiamano Paurosa; la seconda si fuggì a Montetortore, che i Fiorentini chiamano Montecuniglio; guardiamoci, di grazia, da questa terza che ci preparano i Lucchesi di nuovo.[...] Chi fugge superchiato da maggior forza merita scusa; ma chi fugge senza vedere il nemico in faccia merita d'esser vestito da femmina e messo a filare, imperoché con il servirsi di nuovo di simil gente si dà materia ai vicini d'attaccarne ogni giorno le zaganelle per ridere [...].<sup>289</sup>

E' possibile notare - in questo passo - altre modalità stilistiche e contenutistiche che troveremo nella *Secchia*: la deformazione toponomastica, il tema della paura e della fuga.

L'ultimo di agosto del 1613 scrive al Claretti ancora della Garfagnana:

In Garfagnana sono gran genti in armi, ma pochi soldati; e quindi è che non si sentono prove da capitani, ma scorrerie da banditi. Si desertan le vigne, si tagliano gli alberi, s'abbruciano le capanne e i pagliai; ma le terre restano salve. Il signor Duca di Savoia si studia di rimettere in piedi la *milizia romana* e que' poverelli si affaticano *per rinovar le guerre di Bartolomeo da Bergamo*, che combatteva con le ballesstre.<sup>290</sup>

In questo passo è chiara l'opposizione tra la guerra del duca nel Monferrato che al poeta appare eroica (*rimettere in piedi la milizia romana*) e la guerriccioia della Garfagnana fatta *per rinovar le guerre di Bartolomeo da Bergamo*, cioè le guerre per burla, quelle che in un altro scritto chiamerà *per cuccagna*.

Il 10 settembre 1613 scrive al modenese Giovan Battista Milani, rimproverando il comportamento tenuto dai suoi concittadini e allo stesso tempo spronandoli ad un atteggiamento eroico.

Orsù che, se tardi avete messo a Castiglione l'assedio, spero che con lo spiantarlo presto vi leverete il soprano che v'ha messo la Corte di Roma di Scorzacastagni e che i vostri soldati, ora che hanno ripreso cuore e gustati i premî del loro ardire, non ricuseranno più ne fatica né rischio.[...] In ogni evento *ricordatevi*

<sup>288</sup> Ibid.. Questa elencazione vuole satirizzare sull'antieroisimo della battaglia, la quale sembra essere più un incontro tra femminette che uno scontro tra eroi, infatti gli arnesi sono tutti di stampo femminile. Allo stesso modo Giovenale nella satira II che può ritenersi una vera e propria fonte di questo ragguaglio e dell'ideazione eroicomica scrive: "e quell'altro tiene uno specchio, trofeo di Otone l'invertito, spoglia di Attore Aurunco, con cui quello si rimirava in armi mentre ordinava di innalzare i vessilli. Cosa davvero degna di nota nei nuovi annali e nella storia recente, che uno specchio sia stato bagaglio di una guerra civile. Che impresa, degna del più grande condottiero, uccidere Galba e curarsi la pelle; che fermezza, degna del più grande cittadino, aspirare sul campo di Bebrico al trono del Palatino, e spiacciarsi in faccia con le dita mollica di pane, con che non fece nel regno assiro la faretrata Semiramide, e nemmeno la sventurata Cleopatra sulla nave ad Azio". Giovenale, *Satire*, a c. di Biagio Santorelli, Mondadori, Milano 2011, vv. 96-109, pp. 22-23.

<sup>289</sup> Ivi, pp. 103-104.

<sup>290</sup> Ivi, num. 145, pp.104-105.

di Fulvio Flacco, al quale essendo stato spedito un corriere a posta da Roma con ordine che dovesse perdonare ai Capuani, fece decapitarli, poi lesse le lettere del senato.<sup>291</sup>

In questo exemplum militare, *ricordatevi di Fluvio Flacco*, vi è tutta l'ideologia eroico-storica di Tassoni, ed è facile capire cosa pensasse invece delle notizie che gli arrivavano da Modena.

Successivamente, il 25 settembre scrive al conte di Polonghera commentando la notizia della pace tra modenesi e lucchesi in seguito all'intervento spagnolo.

S'intende che sia seguito accommodamento fra i nostri e i signori Lucchesi, dopo che fu spiegata in Castiglione la bandiera reale acciò che non perissero i figliuoli legittimi di Sua Maestà. Noi siamo i bastardi. Nell'altre galee si trattano meglio i Buonavoglia che gli Sforzati; ma in questa nuova d'Italia s'una il contrario.<sup>292</sup>

Tale frammento ci rimanda ad alcuni avvenimenti del poema, ovvero: all'arrivo del nunzio pontificio (*S.R.*, XII), che placa gli animi dei due contendenti, imponendo una pace non risoltrice; alla metafora della nave Italia che è una nave alla rovescia, carnevalesca, che ritroveremo nel canto della giostra alla rovescia (*S. R.*, IX); al discorso che fa un modenese al nunzio:

-Il Papa è papa e noi siam poveretti,  
nati, cred'io, per non aver che mali;  
e però siam da lui negletti  
e al popolo fariseo tenuti eguali.  
Se per tiepidità noi siam sospetti,  
per diffidenza voi ci fate tali;  
ma se per troppo ardor, che possiam dire  
se non che 'l vostro giel nol può soffrire?  
(*S. R.*, XII, 28)

La sintesi di questo atteggiamento disincantato e dell'appropriazione di uno stile atto a rappresentarlo, la ritroviamo nel ragguglio burlesco-satirico *Scrittura fatta, si crede, dal signor Alessandro Tassoni overo dal cavaliere Bertacchi nell'occasione della guerra seguita tra lucchesi e modenesi l'anno 1613 (1613)*. Questa relazione, scritta probabilmente poco prima della *I Filippica*, vuole essere una messa in burla e una risposta ai raggugli<sup>293</sup> a favore dei lucchesi che circolavano a Roma. La conclusione della guerra, come già visto nella lettera, è imputata non ad una sconfitta da parte di uno dei due contendenti, bensì alla volontà degli spagnoli di tenere pacificati e asserviti i territori italiani.

L'operazione di trasformazione stilistica in chiave parodica e satirica del ragguglio divulgato dai lucchesi è sia un avvicinamento alla successiva strategia letteraria della *Secchia rapita*, sia una conseguenza del forte interesse suscitato dall'uscita *De raggugli*

---

<sup>291</sup> Ivi, num.147, pp. 106-107.

<sup>292</sup> Ivi, num. 148, p. 107.

<sup>293</sup> "I signori Lucchesi mandano attorno scritture che magnifican le cose loro. E certo non può negarsi che non sieno molto bene capitanati e cauti in quello che fanno; ma ai nostri dove manca l'esperienza abbonda il coraggio, l'ardire serve loro d'industria e si mantengono padroni della campagna in maniera che a gusto loro hanno distrutta e disertata tutta la montagna del territorio lucchese, lasciando che gli inimici si godano i forti loro, dove son trincerati." Lettera del 2 agosto 1613 al Conte di Polonghera. A. Tassoni, *Lettere*, cit., n. 140, p. 99.

di *Parnaso* di Boccalini. La messa alla berlina degli avvisi e dei ragguagli contemporanei tramite una parodizzazione del linguaggio pubblicitario e la carica politica di smascheramento delle falsificazioni storiche di tali scritti, trovano nel genere inventato dal lauretano una maschera stilistica appropriata e moderna che non poteva che affascinare l'arguto e impegnato Tassoni. La sedimentazione di possibili interpretazioni e allusioni, del tipo di scrittura boccaliniana, diventa da quel momento in poi per Tassoni una strada da percorrere verso la propria qualificazione e rappresentazione artistico-poetica. L'apparente giovialità e sociabilità della satira boccaliniana, passibile di diversi strati interpretativi e gustabile in vari gradi di salacità, appare al filosofo scettico dei *Pensieri* ed al censore delle lettere delle *Considerazioni*, come l'unica via percorribile per esprimere pienamente il proprio livore satirico e - nel contempo - per divertirsi con le incomprensioni che la maschera burlesca avrebbe prodotto. Durante la gestazione del genere eroicomico questo ragguaglio rappresenta, quindi, da un lato un esercizio di stile, dall'altro un primo tentativo-sondaggio per vagliare la piacevolezza e l'incidenza di tale strategia letteraria sul pubblico.

Il doppio binario militante e satirico sul quale gioca il modenese in questo periodo si congiungerà nel tono oratorio-ironico della *Filippica II*. Da un lato quindi la sua vena satirica lo porta a deridere le vicende campanilistiche che avvengono in Garfagnana, dall'altra il suo animo eroico lo spinge ad esporsi per la guerra del Monferrato: ma con la pace del 1615 e la disillusione per la non sollevazione dell'Italia e dell'Europa, queste due istanze tendono ad unirsi in quello che diverrà il suo capolavoro eroicomico.

La prova testuale di questa genesi è oltre che nello stile comune tra questo tipo di scritture derisorie e militanti e lo stile della *Secchia*, anche nell'inserimento nel VII canto di una tessera interamente ripresa da questa scrittura ragguaglio:

Ne' gangheri del ciel ferma ogni stella  
cessa di variar gl'influssi e l'ore;  
cade nel mar tranquillo ogni procella,  
rischiara l'aria insolito splendore.  
Da l'alto seggio allor così favella  
de la sesta lanterna il gran Motore:  
- Non affrettate, o dei, de gli odii il tempo  
ch'ancor verrà per voi troppo per tempo.

Vedete là dove d'alpestri monti  
risonar fanno il cavernoso dorso  
la Turrata col Serchio e fra due ponti  
vanno ambo in fretta a mescolare il corso;  
due popoli fra questi arditi e pronti  
in fiera pugna si daran di morso,  
e si faran co' denti e con le mani  
conoscer che son veri Graffignani.

O quante scorze di castagni incisi  
d'intorno copriran tutta la terra!  
quanti capi dal busto fian divisi

in così cruda e sanguinosa guerra!<sup>294</sup>  
Caronte lasso in trasportar gli uccisi  
ch'a passar Stige scenderan sotterra,  
bestemmierà la maledetta sorte  
che gli diè in guardia il passo de la morte.

Quinci in aiuto a' suoi correre armato  
vedrassi al monte il forte Modanese;  
quindi a i passi, ch'in pace avrà occupato,  
opporsi l'astutissimo Lucchese.  
Entrar potrete allor ne lo steccato  
tu Mercurio e tu Alcide a le contese,  
e provar se piú vaglia in quella parte  
l'accortezza o il vigor, la forza o l'arte.

Un Alfonso e un Luigi Estensi a pena  
d'un pel segnata mostreran la guancia,  
ch'a piú di mille insanguinar l'arena  
faranno or con la spada or con la lancia.  
Le squadre intere volteran la schiena  
dinanzi a i nuovi Paladin di Francia;  
e Castiglion fra le percosse mura  
sotto si cacherà de la paura;

pregando il conte Biglia in ginocchione  
che venga a far cessar quella tempesta,  
spiegando di Filippo il gonfalone  
con una spagnolissima protesta.  
Quivi potrete allor con piú ragione  
cacciarvi gli occhi e rompervi la testa:  
cessate intanto; e la pazzia mortale  
resti fra quei che fan là giù del male. -  
(S. R., VII, 37-42)

Se questi eventi storici possono essere ritenuti il filo conduttore guerresco e contenutistico della successiva ideazione eroicomica, l'uscita *De ragguagli* boccaliniani può essere ritenuto, come già accennato, lo stimolo stilistico che ha permesso a Tassoni di sperimentare questo tipo di scritture satirico-burlesche. Prima del 1612 lo stile comico-paradossale, presente nelle postille ad alcune opere, nelle *Considerazioni*, nella risposta all'Aromatario e nel *Discorso in biasimo delle lettere* non aveva quella forte coloritura cinquecentesca, bernesca, caporaliana e quindi boccaliniana, che invece da quella data diverrà una costante del poeta modenese. Da questo punto di vista, risulta emblematica la scelta di seguire e approfondire l'esempio caporaliano della *Vita di Mecenate* per il suo stile eroicomico, in linea con l'operazione fatta qualche anno prima da Boccalini nei suoi *Ragguagli di Parnaso*, che seguono e complicano gli *Avvisi* del perugino.

Come prova testuale possiamo riportare: le sue lettere che acquistano questo stile solo a partire dal 1613; la *Tenda Rossa* che si serve di una inusuale veste burlesca da

---

<sup>294</sup> "Delle spoglie non parliamo, essendo pur troppo vero che i Lucchesi ne averanno potuto portar via un carico di somaro per ciascuno poi che, assalita all'improvviso una squadra de' nostri che se ne stavano sonnacchiosi et immobili come tanti pali fitti sotto Motrone, forno preso, svaligiati e sconfitti et in fine scorticati tutti. Gran crudeltà! Ma V. S. non pianga; anzi rida meco perché non furono uomini, ma tronchi o pedali di castagni, a' quali con gran bravura fu cavata per forza la tonica e la miscia, o vogliam dire la scorza, in modo che, lasciati nudi belli e spogliati almeno dal mezzo in giù, se non son morti, se ne moriranno tutti certamente, se non d'altro, ben presto da paura e di freddo. Gran bravura!". A. Tassoni, *Annali*, cit., p. 204.

commedia; il ragguaglio-burlesco contro i lucchesi. Infine, la prova dell'interesse suscitato dai *Ragguagli* ci è data dalla continua richiesta all'amico Sassi di avere la seconda *Centuria*; richiesta continuata e unica nell'epistolario tassoniano.

In tal senso, potrebbe risultarci utile una breve analisi della *Tenda Rossa*. La strategia letteraria di questo libello polemico è indizio di una fascinazione di Tassoni verso la messa in maschera della scrittura.

Ogn'altro vi lascierebbe morire a stento: Ma già che come dite le nostre facezie rallegrano la brigata, i pari vostri non si voglion privare di questo gusto. Farete adunque ragione, che quella del Pepe sia stata la parte del Graziano; e che la mia sia quella del Trastullo suo servidore.<sup>295</sup>

Il poeta modenese si serve di Trastullo, maschera della commedia dell'arte, per rispondere colpo su colpo alla scrittura dell'avversario: la maschera del servo sciocco ha la funzione di rendere l'intero testo carnevalizzato, nel contempo ha la funzione di liberare la scrittura autoriale dai lacci dell'erudizione e di abbassare, di rimando, le pretese agonistiche del suo avversario; è ciò che abbiamo già visto nel ragguaglio-burlesco, dove l'assunto eroico-militante scende nel campo della commedia e la scrittura comica si innalza ad invettiva morale.

[...] e farò come faceva un re de' tartari, che si prendea gusto anch'egli di sventare gli otri troppo gonfiati. questi nelle sue guerre metteva la prima giornata una Tenda bianca in segno di general perdono. E se 'l nemico non si rendeva, metteva la seconda giornata una tenda rossa, ch'era indizio di morte a tutti coloro ch'avessero preso l'armi. Ma se questo poi non bastava, metteva la terza giornata una Tenda nera, che dinotava l'ultimo estrimio d'ogni età, d'ogni sesso. Gli Avvertimento del Pepe furon la tenda bianca; voi gli sprezzate: io vi presento ora la Tenda Rossa, e vò la morte di quelle sole ragioni, che saranno armate per voi da offesa, o da difesa. Le leggerezze, e le scipitezze che dire, popolo imbellè, io dono loro per questa volta la vita. ma se mi fate metter la tenda nera, non fù quel Re contra de' suoi nemici l'ira del Cielo, com'io farò quella di Parnaso contra di voi; [...].<sup>296</sup>

L'eroismo barbaro di Tamerlano scandisce la struttura dell'opera: dal titolo *Tenda Rossa* alle varie sezioni. Tale struttura corrisponde ad un'argomentazione satirica e sferzante da maschera comica, trasformando la critica letteraria in battaglia ed i letterati partecipi in istrioni comici: "com'io farò quella di Parnaso contro di voi", (Parnaso in maschera e guerra tra virtuosi e ignoranti, come nel filo conduttore dell'opera boccaliniana).

Bolzonata. 4. Principe de filosofi, e meraviglia de letterati? Capuccio, questo è ben altro che dir messere. Io mi pensava che 'l potta da Modena fosse il maggior huomo di Lombardia; e in effetto veggio che non bisogna mai credere di saper ogni cosa.<sup>297</sup>

L'istanza satirica e ideologica di questo testo sarà uno dei temi del genere eroicomico, mentre la rappresentazione dei letterati in contesti guerreschi, diverrà il contraltare narrativo della posizione militante argomentativamente espressa. Un esempio significativo di questo parallelismo è il personaggio protagonista Culagna nella *Secchia*,

---

<sup>295</sup> A. Tassoni, *La Tenda Rossa, Risposta Di Girolamo Nomisenti. A i dialoghi Di Falcidio Malampodio*, cit., p. 2.

<sup>296</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>297</sup> Ivi, pp. 21-22.

che viene a rappresentare l'ideale universale del letterato ridicolizzato; infatti già nell'onomastica Culagna ritroviamo la stessa strategia caricaturale espressa in questo libello:

Saetta. 17. Voi allucinate M. Culnegro, perché anche i pittori bassi sanno conoscere gli errori de' grandi [...].<sup>298</sup>

Anche la caratterizzazione da vanaglorioso, borioso, "pavone" di Melampodio si ripresenterà simbolicamente nella bandiera stendardo del conte di Culagna:

E farovvi avveduto quanto quel nome di Melampodio vi si convenga, cioè come habbate veramente neri, e deformati i piedi, spiegando nuovo pavone una coda composta d'altrui piume.<sup>299</sup>

Come già visto nella prima sezione di questo capitolo, la *Tenda rossa* si conclude con un avvertimento e una risposta proprio a Boccalini, quasi a sigillare l'importanza strategica che Tassoni concede a colui che ritiene un degno interlocutore della rappresentazione che vuole dare di sé e dei suoi scritti. Questa rappresentazione di un Tassoni censore delle lettere e fustigatore satirico lo ritroveremo infatti nel primo imitatore di Boccalini, il modenese Girolamo Briani.<sup>300</sup> In questa opera Tassoni diventa un personaggio dei *Ragguagli di Parnaso*, con la funzione proprio di censore satirico al servizio di Apollo, ricordando proprio la *Tenda Rossa*, come opera satirica e militare al tempo stesso:

Francesco Petrarca vien dichiarato dal Serenissimo Apollo Capitano Generale de' Poeti Italiani.

Francesco Petrarca essendo stato creato dal Serenissimo Apollo Capitano Generale de' Poeti Italiani, per rivedere con somma diligenza le schiere ad una, ad una, iscorse à prima vista il gran Torquato Tasso, e Lodovico Ariosto, à ciascuno de i quali, e conforme à i meriti, diede particolar carico di Luogotenenti Generali, e gli altri, che dietro loro seguirono, furono parimenti impiegati in quelle parti di essercito, che il loro valore richiedea, frà le quali vi fù annoverato il divino Molza, il Cavalier Battista Guarini, Cesare Caporali, il Berni, il Marino, e altri assai: e per Censori di così nobile compagnie furono eletti Lodovico Castelvetri, e Alessandro Tassoni, ambedue Modanesi, e Satirici Poeti, che per iscorgere le male ordinate schiere, scorrevano hora in questa parte, e hora in quella, per vedere se Annibal Caro in quel suo Canzoniero avesse versata nella Conca Marina l'urna del suo unguenti; il Tassone, volendo col considerato, iscoprire à qual parte fosse inciampato il Capitano Generale, hebbe per iscontro del Pepe, l'Aromatario, che sbruffandovi nella faccia, Pepe, Canella e Solfo, lo fece quasi il considerato, divenire infermo della vista; mà egli non men'accorto Censore, che valente guerriero, valendosi della tenda rossa, con la quale il Capitano Generale si difendea dal Sole e dalla pioggia, si assicurò da quelle sbruffate, che l'avversario per vilipenderlo, havea usate.<sup>301</sup>

## 2.6 Il titolo dell'opera: Da *Secchia* a *Secchia rapita*

---

<sup>298</sup> Ivi, p. 19.

<sup>299</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>300</sup> L. Firpo, *Il più antico imitatore del Boccalini: Girolamo Briani*, (Biblioteca degli eruditi e dei bibliofili, LIX) Sansoni, Firenze 1960.

<sup>301</sup> G. Briani, *Aggiunta s' Ragguagli di Parnaso Del Signor Trajano Boccalini Romano, Intitolata Parte Terza. Nella quale si contengono Cinquanta Ragguagli, e un solenne Convito fatto in Parnaso, per Girolamo Briani modenese*, Modena 1615(?), pp. 126-127.

Il titolo dell'opera della *princeps* parigina "La secchia poema eroicomico di Androvinci Melisone" diverrà definitivo nell'edizione romana con il titolo "La secchia rapita".

Il primo *titolo misto* può essere suddiviso in una parte *tematica*, *La secchia* ed in una parte *rematica*, *poema eroicomico*, con in chiusura un'indicazione dell'autore che si pone come mascherata di *Androvinci Melisone*. In particolare la parte tematica, *secchia*, che costituisce anche il primo titolo dato dal poeta, ci conduce verso un tipo di genere che ha avuto notevole fortuna nel secondo Cinquecento e nel primo Seicento: l'elogio paradossale. L'oggetto *secchia* salito a rango di tema poetico e di tema poetico eroico paradossale, ci rimanda a tutta una serie di opere cinquecentesche e classiche che sono il sostrato culturale e stilistico presente dietro l'ideazione del genere eroicomico: basti citare, per fare solo qualche esempio, *La peste* di Berni per l'elogio di una epidemia, oppure *La fava* di Mauro per l'elogio di un ortaggio, oppure *Il forno* di Della Casa per l'elogio di un luogo-oggetto e così via. Ma il tipo di titolo paradossale lo ritroviamo anche in precedenti classici che Tassoni nominerà in una delle sue prefazioni, in quella firmata Girolamo Preti, vale a dire la *Zanzara* attribuita a Virgilio, o l' *Elogio della mosca* di Luciano, sottacendo ma allo stesso tempo alludendo paralleli anche più significanti, come gli elogi e i biasimi di Elena, che si trovano in Luciano, in Gorgia e persino in una tragicommedia di Euripide.

L'accostamento della parte *rematica* invece, serve a qualificare il tipo di elogio paradossale e di genere effettuato dal poeta, ovvero porre quel tipo di tradizione in un nuovo genere narrativo che ha i poli oppositivi dell'eroico e del comico. Infine, il nome mascherato serve per *diminutio* poetica, in stile con la tradizione che prima abbiamo individuato come fondativa del genere, e allo stesso tempo come produttore di curiosità e di ambiguità. Il primo titolo quindi ci indica prima di tutto uno dei modelli primari del nuovo genere tassoniano: l'elogio paradossale.

La tradizione degli elogi e dei biasimi paradossali verso la seconda metà del Cinquecento, ha la funzione di bilanciare le spinte fortemente normative, che vengono sia dall'ambiente ecclesiastico in seguito al concilio tridentino, sia, forse di conseguenza, dall'ambiente letterario, con la riscoperta di Aristotele e la consacrazione delle autorità letterarie di Petrarca, Boccaccio e Dante. Come afferma Maria Cristina Figorilli: "L'elogio paradossale affonda le sue radici nella tradizione retorica antica, come estensione della pratica epidittica che si "perfeziona" nella sperimentazione tecnica di nuovi temi, fino ai più rari e inattesi. Se infatti gli elogi "regolari" attingono i propri oggetti al repertorio degli *endoxa* (ciò che è universalmente degno di lode), gli elogi paradossali pertengono al campo tematico degli *adoxo* (materiale di nessun valore) e, appunto, dei *paradoxa* o *admirabilia* ( argomenti contro l'opinione comune e per tanto, al di fuori del discorso epidittico, considerati indifendibili)".<sup>302</sup>

Se questa è la definizione retorica degli elogi paradossali, nella storia del pensiero e della letteratura, questi elogi hanno assunto nella precarietà ermeneutica della loro relatività, diversi significati. Infatti nell'antichità si può far risalire l'artificio retorico del

<sup>302</sup> M. C. Figorilli, *Meglio ignorante che dotto*, Liguori editore, Napoli 2008, p. 6.

paradosso alla dimostrazione sofistica della forza del logos: “Gli elogi paradossali nel momento di massima espansione della sofistica greca divennero espressione della potenza del logos, delle smisurate capacità tecniche degli oratori, di fronte alle quali tutto diventa lodabile, persino il disvalore e il negativo”.<sup>303</sup> Allo stesso tempo un moralista come Socrate, o ancora un cinico come Diogene, usavano questo espediente retorico o per tendere ad una conoscenza che aveva bisogno di una purificazione continua del contrario, come in Socrate, oppure, per scandalizzare la società e metterne in discussione le sue verità appaganti e quindi immorali, come in Diogene e poi nella setta stoico-cinica. Nell’epoca cristiana invece, l’elogio paradossale diventa una: “corrosione del principio classico del *decorum*, nella convinzione cristiana che il “basso” e l’umile possano avvicinarsi al divino in misura infinitamente maggiore rispetto ai cavilli della teologia più rigidamente razionalistica”.<sup>304</sup>

Questa tradizione in tutte le sue varianti si riproporrà nel mondo irrequieto e anarchico dei paradossi cinquecenteschi, e non solo avrà un’ampia diffusione e un importante successo editoriale, ma produrrà nelle generazioni successive in cui inseriamo lo stesso Tassoni, una carica scettica e relativistica che potremmo chiamare libertina. Infatti in Tassoni, questa spinta sarà soprattutto laica, filosofica e lontana da una sotterranea religiosità evangelizzante.

*L’Elogio del boia e Il biasimo delle lettere* di Tassoni, che possiamo definire come dei preludi a molti dei suoi *Pensieri* e alla paradossale *Secchia rapita*, sono organicamente inseribili in questa tradizione degli elogi e biasimi in prosa, con delle piccole differenze.<sup>305</sup> *L’Elogio del boia* è sì un gioco retorico e accademico, ma è anche, proprio per la scelta tematica di voler capovolgere i termini di eroismo, una tragica, ma leggera, messa in discussione del principio dell’onore tanto caro allo stesso poeta e al mondo a lui contemporaneo:

Non è, dunque, da esser tenuto infame il boia *nec infama iuris nec infamia facti*, ma degno d’onore, e di grandissimo onore, poi che l’azioni sue avanzano quelle de’ più famosi in guerra e de’ più lodati in pace, essendo egli uomo raro per ardir segnalato e per grandezza di cuore; né solamente giusto, ma squadra e braccio della giustizia in terra e che in esser benefattore avanza tutti gli eroi de’ gentili.<sup>306</sup>

Questo gioco tragico diventa uno spartiacque nell’evoluzione esistenziale e conoscitiva di Tassoni. Nell’*Elogio del boia* ci sono tutti i temi e le ossessioni dell’autore della *Secchia*, in un fermento ancora embrionale: il ribaltamento dell’eroismo che supera la morale, il suo andare al di là del bene e del male, si rovescia nell’infamità più statica, come può essere quella del boia, ma comunque eccedente la morale umana. Achille è il boia della sua incontestabile legge eroica, come il boia è un Achille istituzionalizzato.

---

<sup>303</sup> Ivi, p. 7.

<sup>304</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>305</sup> “In questa proliferazione manieristica dell’encomio paradossale, molti autori, ovviamente, furono dei piatti e meccanici ripetitori e solo pochi - come ad esempio il Tassoni, che sulla vena degli encomi paradossali compose non solo la *Secchia rapita*, ma anche molti dei famosi *Pensieri* - riuscirono a convogliare in quel drammatico contrasto fra cose e parole una persuasiva voce d’angoscia”. P. Cherchi, *L’encomio paradossale nel manierismo*, in *Forum Italicum*, 9 (1975), pp. 368-84, in particolare p. 382.

<sup>306</sup> A. Tassoni, *L’elogio del boia*, in *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1986, p. 364.



Ancora più esemplare è il *biasimo delle lettere*, dove il procedimento retorico risulta essere più complesso. Tassoni vuole denunciare la falsità e l'inutilità delle lettere, poiché per lui le lettere non hanno un carattere morale ma solo estetico, di falsificazione del reale. Per spiegare questo concetto elabora una letteratissima e retorica costruzione rovesciante che, sconfessando le lettere, si sconfessa essa stessa. Tassoni però manca di diplomazia: nella sua scrittura, pur di mettere in discussione una pseudo-verità, arriva a sconfessarne addirittura l'esistenza; per confutare il pedantismo e l'autorità dei letterati, arriva a negarne il senso, ben sapendo che il suo è un discorso da letterato e talvolta da pedante. Infatti, dopo vari sfoggi di erudizione, conclude con vanto di reputarsi come il più ignorante fra gli uomini: "Però, se le lettere fanno di questi favori, godane chi vuole, ch'io per me sempre riputerò mia ventura l'esser nato e morir ignorante",<sup>307</sup> ricordando vagamente quell'io so di non sapere socratico.

A tal proposito è da considerare esemplare l'argutissimo ritratto del letterato che ci presenta Tassoni in questo biasimo:

Narrasi che il tarabusso è un uccello di rostro molto lungo, di copiosissima piuma e di voce tanto terribile che, udita, mette spavento; ma dall'altra parte il busto è piccolissimo, e di poca o nulla carne e di natura così debole e fiacca che, punto che si sforzi il vento, egli non può volarli all'incontro. Questo, se ben si considera, è il ritratto del litterato: severo per lunga barba, nella toga e nel manto pomposo e grande, allo strepito della voce terribile e spaventevole; ma debole di forze, di corpo estenuato e di spirito così fiacco che, dove trova incontro, fuor che alla seconda del vento giamai non vola; d'istorico poeta, di poeta buffone, di filosofo adulatore, d'avvocato menzoniero e di medico ciurmatore.<sup>308</sup>

L'insinuante disequilibrio dell'*elogio del boia* e del *biasimo delle lettere* viene in qualche modo attutito nel libro dei *Pensieri*, per poi riesplodere nuovamente nella scrittura della *Secchia*, nel suo tema dominante e nel suo significato scettico-filosofico.

In questo modo Tassoni spiega, in una lettera del 1612, la sua volontà di scandalizzare la società letteraria nel *biasimo delle lettere*:

Ritornato da Tivoli, ove per alcuni giorni mi sono trattenuto, ho ritrovata una lettera di V. P. tutta piena di care ammonizioni da fare arrossare il settimo libro de' Miei Pensieri, come troppo licenzioso in biasimar le lettere. Prego V. P. ad iscusarlo in virtù di quella dichiarazione, eh' egli fa nel fine del primo Capitolo, sfidando i difensori delle Lettere a giostra non a battaglia, e a mirare che la sua vera intenzione non è di biasimar la natura stessa della cosa, ma l'abuso in che ella s'è abbandonata. Io non niego che non sia vero tutto quello che dice Vostra Paternità, che le Lettere nelle volontà bene inclinate aggiungano a gli uomini perfezione; ma che le Lettere facciano la buona inclinazione, questo lo nego, e aggiungo di più, che agli animi mal disposti accrescono malizia. Né questo V. P. il mi negherà, veggendo che anche i cibi, che non sono cattivi di lor natura, ne gli stomachi male affetti, si convertiscono in putredine. Le Lettere sono indifferenti al bene, ed al male: e se tali sono, non ha da esser men lecito a me il biasimarle, che agli altri il lodarle; e se tutti gli altri le lodano, io amo più questa singularità di biasimare una cosa non biasimata da alcuno, che il concorrer con la commune in lodar quello, che alcuno non biasima. Così Carneade si compiacque di lodar l'ingiustizia de' Romani, dalla quale tanti buoni effetti erano poscia nati. Così Diogene si fé beffe di colui, che voleva lodar Ercole, domandandogli chi 'l metteva in così fatto farnetico di lodare uno che non era mai stato biasimato. Sian l'armi anch'esse indifferenti, come pur pare a V. P. Se queste son biasimate e lodate, perché non si ha da poter fare il medesimo delle Lettere?<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Ivi, *Discorso in biasimo delle lettere*, p. 95.

<sup>308</sup> Ivi, p. 75.

<sup>309</sup> A. Tassoni, *Lettere*, vol. II, cit. pp. 155-156.

Il voler chiamare i letterati a giostra più che a battaglia, è un elemento tipico dell'atteggiamento di Tassoni, che vede nelle sue provocazioni un punto di partenza per un approfondimento successivo. Proprio quel richiamo a Carneade e a Diogene ci rimanda al carattere cinico delle sue provocazioni, che pretendono di scandalizzare il giudizio di coloro che, in cattiva coscienza, propongono un tipo di moralità ipocrita e falsa. Vediamo che un atteggiamento simile si troverà nella prefazione alle postille sul Petrarca, dove Tassoni biasima quegli "spiriti tiscicuzzi" che idolatrano il poeta di Valchiusa:

Odio per certo, nè mal talento contro il Petrarca re de' melici, non m'ha mosso: ma una stitichezza (per così dire) d'una mano di zucche secche, che non voglion che sia lecito dir cosa non detta da lui, né diversamente da quello ch'egli la disse, né che pur fra tante sue rime, alcuna ve n'abbia, che si possa dir meglio. Come se gli umani ingegni, in cambio di andar perfezionando e loro stessi e le cose trovate, ogni di più s'annebbiassero; e fosse da seguire la sacciatezza di certi barbassori, che auggiando gli usi moderni, vestono tuttavia con berrette a taglieri e le falde del saio fino al ginocchio.<sup>310</sup>

Il suo ideale eroico attivo e politico si riversa nella scrittura come un eccesso di vitalismo del pensiero critico che, di volta in volta, chiama a giostra la società letteraria del suo tempo o i grandi classici della letteratura e del pensiero.

Io non posso se non maravigliarmi che voi altri, signori letterati, tutti siate di opinione che in noi la contemplativa prevaglia di gran lunga all'attiva, immaginandovi che il contemplare e l'intendere in noi siano il medesimo, come nelle Creature Divine, che è il maggior inganno del mondo; perciocché le Creature Divine contemplano nel Ciel sereno, dove noi contempliam nella nebbia; sicché ben è vero che la contemplativa prevale di sua natura all'attiva, ma non in noi che l'abbiamo offuscata.<sup>311</sup>

Il *titolo tematico* definitivo de' *La secchia rapita* esibisce, oltre al nucleo paradossale che prima abbiamo analizzato, una prima prova di quello stile eroicomico che si approfondirà per l'intero poema. Se "secchia" è connotata linguisticamente nella tradizione poetica italiana come un termine basso, volgare, popolare, realistico e domestico; il rapimento, invece, convoglia simbolicamente una moltitudine di suggestioni letterarie della tradizione alta, eroica, cavalleresca, partendo naturalmente dall'archetipo del rapimento per eccellenza, quello di Elena. Il *titolo tematico* racchiude in sé, inoltre, il soggetto centrale del poema, cioè la causa simbolica scatenante l'azione principale: la guerra tra modenesi e bolognesi. Inoltre il titolo rivela l'accostamento del genere eroicomico al modello eroico più forte del cinquecento che è quello della *Gerusalemme Liberata*, e prima ancora quello trissiniano de' *L'Italia liberata dai Goti*, mantenendo il sintagma femminile sostantivo-participio aggettivale e trasformandolo in chiave comica e polemica. Da luogo di conflitto di civiltà, *Gerusalemme*, simbolo di unione dell'Occidente cristiano, e dal raggiungimento dell'obiettivo *Liberata*, si passa all'oggetto di una futile contesa municipale disgregante *Secchia* e al finale simbolico *Rapita*.

Nella dedicazione al "nipote del Rettor del mondo / del generoso Carlo ultimo figlio" alla prima sestina, interamente seria e canonica, si affianca il distico finale, dove il poeta chiede, anche qui, realisticamente e comicamente, di porgere "l'orecchia" per ascoltare

<sup>310</sup> Cito da G. Mazzacurati, *Rinascimento in transito*, Bulzoni, Roma 1996, p. 167.

<sup>311</sup> A. Tassoni, *Lettere*, vol. II, cit., p. 194.

“Elena trasformarsi in una secchia”. Il verso che chiude queste due ottave proemiali, diventa in tal modo la sintesi dell’intero poema, rimandando anche al titolo dell’opera *La secchia rapita*, collegando l'oggetto alla bella regina greca. Inoltre, quel trasformarsi, diventa rivelazione ermeneutica di un poema, che vive di trasformazioni e metamorfosi che vanno dalla tradizione eroica alla storica comicità municipale e viceversa.

## 2.7 Alle soglie e dintorni de *La secchia rapita*

Durante la stesura dei primi dieci canti della *Secchia* e a chiusura della stessa, Tassoni ci fornisce nell'epistolario numerosi spunti di riflessione per comprendere il genere poetico che ha in mente e i reali bersagli del poema. A mio avviso, questi indizi possono essere sintetizzati in due atteggiamenti: il primo è ravvisabile in una lettera del 17 ottobre 1615 al canonico Sassi: "La vita nostra è un periodo. Mi tornano a piacer quelle cose che mi piacevano quand'io era giovane, e tanto più che mi disviano dai pensieri della trista fortuna di tutta la nazione";<sup>312</sup> il secondo è nella lettera del 16 gennaio 1616 al Barisoni, letterato padovano, in seguito all'invio della copia dei dieci canti conclusi: "S'io era qualche giovinotto ambizioso, V.S. mi faceva andare in gloria con le tante lodi che dà alla mia stralunata poesia della *Secchia*. Ma già che ha tolto a favorir lei e me, io La prego a mostrarla come cosa della mia gioventù perché temo che in questa età non m'addossi qualche nome di vecchio matto. Ben si può dire ch'io l'abbia riveduta di fresco e battezzatala io medesimo per un capriccio spropositato fatto per burlare i poeti moderni".<sup>313</sup> Il primo atteggiamento è tutto civile e morale, e sintetizza un atteggiamento del poeta disilluso e in qualche modo di reazione ad una visione politica e morale oramai realistica e scettica. Il secondo, invece, è prettamente letterario e prosegue un atteggiamento già presente nelle *Considerazioni* e nelle altre opere polemiche del modenese, nelle quali lo scrittore si pone in contrapposizione ad una visione poetica contemporanea che reputava posticcia e vacua. Il primo atteggiamento risulta militante in senso politico e morale, il secondo militante in senso poetico o addirittura antipoetico. Questi due atteggiamenti sono uno lo specchio dell'altro e si riflettono e si alimentano su una base d'ispirazione che è quella municipale, sia contro alcuni personaggi di Modena da cui si sentiva colpito nell'onore, sia contro i lucchesi e i fiorentini che nella guerricciola avevano disonorato la sua patria. I tre stimoli e i tre bersagli sono sedimentati in strati diversi, secondo ciò che Tassoni desidera mettere in risalto o nascondere: in base all'opportunità della pubblicazione (la quale troverà diverse difficoltà), in base al depistaggio della censura che segue con attenzione la possibile pubblicazione, ed in base alle dispute letterarie e politiche che si susseguono nel tempo della pubblicazione.

---

<sup>312</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., p. 225.

<sup>313</sup> Ivi, p. 243.

L'attenzione teorica con cui il poeta si fa mediatore per spiegare e legittimare il nuovo genere poetico eroicomico è ravvisabile sia nei paratesti dell'opera sia in alcuni suoi *Pensieri*.<sup>314</sup>

La prima prefazione dell'opera redatta dal poeta, e firmata con lo pseudonimo di Alessio Balbani, fu inviata all'amico Barisoni (1618-19), per una possibile stampa a Venezia che non avverrà. Il poeta finge che il manoscritto sia stato inviato ad Onorato Claretti per farlo stampare fuori dall'Italia. Il mascheramento del nome dell'autore in Androvinci Melisone viene sciolto ed esplicitato nella prefazione stessa: «L'autore fintamente nomato Androvinci Melisone significa in italiano Alessadro Tassoni, quell'istesso che ha fatto i libri de' *Pensieri*».<sup>315</sup> In questo modo il prefatore collega l'opera poetica dell'autore alla pratica scettico-paradossale dei suoi *Pensieri*, in un'unica immagine serio-faceta e impegnata-satirica. *L'A chi legge* ha la funzione di difesa dell'opera per la novità stilistica di cui è portatrice, nel contempo calca sul carattere piacevole e ludico dell'esperimento, in grado di soddisfare sia i dotti che gli idioti. Vengono nominati in maniera qualificante Berni e Pulci come precursori dell'opera sotto diverse angolazioni: il Berni per lo stile ma non per la struttura e l'invenzione, e viceversa il Pulci per il tipo di materia ma non per lo stile e il rigore. Il carattere paradossale dell'opera è insinuato nella difesa poetica contro i possibili attacchi rigoristi, dove i precetti di verosimiglianza, di unità e di decoro, vengono introiettati dalla materia paradossale dell'opera:

Ma l'autore della *Secchia* ha fatto poema misto nuovo e secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al soggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile, tutta intiera, fondata sopra istoria nota per fama, non particolareggiata d'alcuno e che fin dalla sua origine ebbe più del meraviglioso che l'istessa guerra troiana poi che 'l nascere una guerra così grande che armò tante città l'una contra a l'altra per recuperare una secchia di legno ha molto più del meraviglioso che se si fossero armate per recuperare una reina, come fecero i Greci.<sup>316</sup>

Anche in questo passo, l'argomentazione porta a circoscrivere il nucleo centrale dell'opera legittimandolo nell'archetipo epico del rapimento di Elena e della guerra di Troia. Il richiamo ai letterati lettori, con la citazione di Sesto Empirico: "verificandosi il detto di Sesto Empirico che le poesie allora piacciono, quando sono chiare", ha la funzione di nobilitare il gioco paradossale con un posizionamento filosofico scettico. Allo stesso modo il richiamare l'attenzione sul suo libro de' *Pensieri* - all'inizio dello scritto - serviva per nobilitare il gioco attuato dall'autore: il diletto così offerto all'ozio dei letterati e allo svago dei semplici, vestito di chiarezza e di facilità, si colora di un'intenzionalità dissacrante, cinica, scettica, filosofica e civile.

La seconda prefazione,<sup>317</sup> che è quella della *princeps* parigina del 1622, non ha grosse variazioni rispetto alla prima, per il tipo di strategia tutta giocata sulla legittimazione del

---

<sup>314</sup> "Il Tassoni è autorevole critico di se stesso. Le enunciazioni di poetica e i giudizi da lui formulati intorno alle proprie opere sono parametri che forniscono valide chiavi di lettura e con i quali la filologia deve, ancora oggi, fare i conti". P. Pulianti, *Introduzione a La Secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. LX.

<sup>315</sup> Ivi, pp. 593-594.

<sup>316</sup> Ibid..

<sup>317</sup> Ivi, pp. 355-356.

genere, che viene definito per la prima volta esplicitamente eroicomico. Nella seconda parte, segue il procedimento retorico dell'*excusatio propter infirmitatem*,<sup>318</sup> visto anche nella prefazione de *Ragguagli*: Tassoni cerca di sminuire sia l'impegno profuso nella composizione, "(che fu una state nella sua gioventù)",<sup>319</sup> sia la profondità del genere fatto "per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco",<sup>320</sup> evidenziando allo stesso modo di Boccalini, il merito di essere l'iniziatore di un genere che però dovrà aspettare altre prove, per divenire compiuto ed arrivare a perfezione.<sup>321</sup> Se è molto probabile la discendenza da Boccalini di questa puntualizzazione di Tassoni sull'originalità e la primogenitura come *excusatio*, ancora più certa è la conoscenza del poeta del passo di Huerte (molti sono i riscontri con i testi del medico utilizzati come fonte per alcuni *Pensieri*) sull'argomento, che potrebbe essere alla base anche della concezione boccaliniana:

Colui che trova cose nuove merita particolare considerazione, perché se scopre principi degni di nota consente a quelli che lo seguiranno, partendo da questi semi, di ampliare l'arte e di attribuirle la considerazione e la stima che le convengono. Alludendo a questo Aristotele ebbe a dire che gli errori di coloro che per primi hanno dato inizio al filosofare debbono essere tenuti in gran conto; è infatti molto difficile trovare cose nuove, ed è facile, al contrario, aggiungere alti concetti a ciò che è già stato detto e trattato, pertanto i difetti del primo non meritano, per questa ragione, di essere molto criticati né, d'altra parte, merita lode chi continua il percorso già tracciato.<sup>322</sup>

La differenza tra l'abbozzo e la prima prefazione in stampa sta nella chiusura allusiva di una possibile ricezione satirica dell'opera:

Egli nel rappresentare le persone passate s'è servito di molte presenti, come i pittori, che cavano dai naturali moderni le faccie antiche, perciòché è verisimile che quello che a' di nostri veggiamo altre volte sia stato. Però, dove egli ha toccato alcun vizio, è da considerare che non sono vizi particolari, ma communi del secolo; e che, per esempio, il Conte di Culagna e Titta non sono persone determinate, ma le idee d'un codardo vanaglorioso e d'un zerbino romanesco. E tanto basti.<sup>323</sup>

Questo accenno al carattere allegorico del genere e all'utilizzo dell'anacronismo per mascherare i bersagli dell'opera, risponde sia ad un'esigenza di deviare possibili interpretazioni satiriche sincroniche *ad personam*, sia per insinuare una serietà morale e civile nel genere e nell'opera che è mascherata dal paradosso narrativo e dai personaggi-istrioni presi in prestito dal teatro comico e dalla commedia dell'arte del poltrone vanaglorioso e dello zerbino romanesco.

Le modalità prefatorie della *Secchia* sono state una delle cause del tipo di ricezione dell'opera fino ai nostri giorni; mentre Tassoni non faceva altro che puntare sulla novità e sulla giocosità del testo, i lettori del suo periodo vedevano in questa strategia una delle prove dell'ironia e del sarcasmo dell'autore, non di certo una delle prove della futilità dell'opera. Con il passare del tempo, questo atteggiamento ha perso la sua funzione di

---

<sup>318</sup> Cfr. G. Genette, *Soglie*, cit., pp. 204-206.

<sup>319</sup> A. Tassoni, *La secchia e scritti poetici*, p. 355.

<sup>320</sup> Ibid..

<sup>321</sup> "Or questa nuova strada, come si vede, è piaciuta comunemente. All'autore basta averla inventata e messa in prova con questo saggio. Intanto, com'è facile aggiugnere alle cose trovate, potrà forse qualch'altro, avanzarsi meglio per essa". Ivi, p. 256.

<sup>322</sup> J. Huerte, *Esame degli ingegni*, a cura di Raffaele Riccio, CLUEB, Bologna 1993, p. 45.

<sup>323</sup> A. Tassoni, *La secchia e scritti poetici*, p. 355.

parafulmine alla censura e di agonismo con le altre opere del periodo, per diventare invece, suo malgrado, la spiegazione della comicità frivola e municipale dell'opera.

Interessante perché di tutt'altro tenore è la prefazione firmata Girolamo Preti, in precedenza firmata Giambattista Brugiotti, ma sempre di Tassoni, del 1625, sia perché gioca sul nuovo titolo dell'opera *Secchia rapita*, facendo credere che "rapita" stia a significare la rapacità con la quale i lettori aspettavano la stampa, sia per la puntualizzazione del carattere satirico dell'opera. Tra gli autori classici chiamati in causa come possibili predecessori di Tassoni ritroviamo per la prima volta due autori esplicitamente satirici e morali, cioè Seneca e Luciano:

Seneca, che fu il più grave e 'l più severo autore che giammai scrivesse fra' latini, non si sdegnò di fare un libro tutto di scherzo con cui va beffeggiando Claudio Cesare. Luciano dottissimo scrittore fra gli antichi e chiarissimo lume della greca eloquenza, in tutti i suoi libri sempre giocoso e beffardo, scherza e de' vivi e de' morti, motteggia gli eroi e gl'Iddii e finalmente fa beffe non solo ad altrui, ma anche a se stesso.<sup>324</sup>

L'importanza di questo accostamento sta proprio nel carattere modellizzante dei due scrittori, il primo politico e morale, il secondo filosofico e morale: la *Secchia rapita* così, qualche anno dopo la pubblicazione, inizia a esplicitare nel paratesto quello che è il nucleo centrale del suo genere e che diverrà esplicito nella definizione di genere eroicosatirico fatta nelle *Dichiarazioni di Gaspare Salviani*.<sup>325</sup> Nel procedimento dialogico di questa prefazione, infatti, viene imputato all'autore della *Secchia* un eccesso di maldicenza, descrivendone le modalità con una similitudine per la nostra tesi emblematica: "cioè essere la natura de' motti cotale, ch'essi, come la pecora morde, deono così mordere l'uditore e non come 'l cane, perciocché, se come cane mordesse, il motto non sarebbe motto, ma villania".<sup>326</sup> Tale imputazione viene però difesa giocando sul carattere universale del tipo di satira utilizzata: "Inoltre non v'ha alcuno, e per avventura alcuno non v'ebbe mai, il qual dovesse applicare a sé queste piacevolezze, le quali furon dette o per gli altri o per nessuno e per uomini finti, ma non nati".<sup>327</sup>

Per esplicitare infine, ancora in maniera più chiara la complessità del genere, il prefatore si dilunga su una spiegazione per certi versi illuminante e forse per la prima volta in linea con il tipo di genere complesso dell'opera. In chiusura del procedimento dialogico e quindi in posizione di sintesi e problematizzazione così fa parlare uno dei dialoganti:

Avvertasi, ripigliò un difensor della *Secchia*, che Platone in quel luogo parla di quelle antiche comedie le quali eran procedute tant'oltre nella licenza e nell'ardire, che gl'istrioni in scena nominavano altrui e mostravano a dito e questo e quello in fra gli spettatori. onde fu convenevole per ragion politica l'impor silenzio a sì fatte comedie, come dichiara Orazio e l'istesso Platone, che quivi parla solo de' comici e di que' pubblici cantori i quali o recitando o cantando mordevano altrui ne' teatri. Ma la *Secchia*, ancor che ella abbia i sali comici, non è commedia e non si rappresenta nella scena, ma si legge in su le carte e non nomina alcun presente né vivente, ma quei che furono, anzi per avventura mai non furono ne' secoli andati. E ben che soglia l'autore bene spesso usar nomi di personaggi noti e viventi, ciò fa per valersi dell'avvertimento

---

<sup>324</sup> Ivi, p. 605.

<sup>325</sup> "Il sale della satira è il condimento della comedia. Ma il poeta sfuggì di chiamare questa sua invenzione nuova di poetare eroisatirica, sapendo quanto il nome di satira sia odioso in questi tempi e sospetto a quelli che dominano". Ivi, p. 699.

<sup>326</sup> Ivi, p. 605.

<sup>327</sup> Ivi, pp. 605-606.

d'Aristotele, il quale insegna essere espediente al poeta introdurre nelle favole nomi di personaggi non ignoti, ma o conosciuti o mentovati perché l'azione par tanto più verisimile e dal verisimile originato principalmente il diletto. In somma l'autor non ebbe mai intenzion di motteggiar chi che sia, come egli stesso si protesta, ma d'osservare il costume di Marziale, il quale ne' suoi scritti soleva *parcere personis, dicere de vitiis*. E non si dimenticò il nostro poeta dell'avvertimento d'Aristotele che l'uomo civile e insieme piacevole impone a se stesso una legge nel motteggiare: che non sieno gli scherzi mordaci, ma sempre innocenti.<sup>328</sup>

La capacità di mascherare gli attacchi e di renderli universali viene sostenuta facendo leva proprio sul nuovo tipo di genere inventato dal poeta modenese: non vi è più l'istrione o il cantore che indicava al pubblico la satira *ad personam*, bensì la lettura su carta che porta a confondere il o i possibili bersagli della satira; inoltre, la maschera di una storia passata ed i personaggi che sono più o meno rilevanti per il bersaglio esplicito, permette di alleggerire e di rendere sociabile un testo comunque salato-salace. Il riferimento alla commedia e agli istrioni infine, ci riporta ad un tipo di strategia che Tassoni aveva già sperimentato nel libello della *Tenda Rossa* e che, come vedremo in un altro capitolo, arriverà a compimento ed a maturazione nell'inserimento dei due canti, nei quali sono protagonisti il Conte di Culagna e il romanesco Titta di Cola, i due istrioni della *Secchia rapita*.

## 2.8 Un pensiero tassoniano rivelatore di poetica

### *Poeti antichi e moderni*

Intorno alla poesia più c'è da contendere. Ella, come altrove fu detto, si divide in due parti, cioè rappresentativa e narrativa. E la rappresentativa gli antichi in due altre la divisero: comica e tragica. Ma i nostri hanno inventata una terza specie né comica né tragica, chiamata pastorale; sì che possiamo sicuramente dire che oggi ella si divide in tre, cioè comica, tragica e boschereccia. La narrativa in quattro specie si divide perciò che o spiega lodi divine, e chiamasi innica o ditirambica; o narra azioni umane virtuose eccedenti l'uso comune, e chiamasi eroica; o biasima e motteggia i vizi, e chiamasi satirica; o descrive passioni ed affetti, e chiamasi melica o lirica. E ciascuna di queste spezie ha certi suoi modi e versi particolari, essendo che senza versi già conchiudemmo che non si possa far poesia. Alcuni nondimeno de' nostri hanno queste spezie confuse insieme, facendone risultare un misto che a molti è piaciuto, come per esempio la tragicommedia pastorale del Guarino e 'l poema di Dante, che potrebbe chiamarsi eroisatirico poi che il suo Inferno non è altro che satira e 'l Paradiso è tutto narrazione eroica mischiata d'innica e 'l Purgatorio è parte eroico, parte satirico. E noi ancora abbiamo con la nostra *Secchia rapita* dato a dividere che si può far poema eroicomico. Di maniera che la poesia nostra, quanto al suo tutto, viene a risultare più assai copiosa che non era l'antica. Che quantunque alcuni degli antichi inventassero alle volte spezie diverse dalle già dette, non furono però lodate né accettate come le nostre e Aristotele nella sua Poetica non ne fe' caso alcuno. Ma quanto alla comica e tragica, io tengo i nostri poeti per molto inferiori agli antichi e credo in particolare che sinora non sia stato ritrovato nella nostra favella verso a proposito né per l'una né per l'altra.

Comedie in versi, non abbiamo se non quelle dell'Ariosto che meritano d'esser nominate. In prosa n'abbiamo veramente infinite e molte ce ne sarebbero di perfette, riguardando alla favola; ma perché mancano di numero poetico, mancano insieme del nome di poesie. E torto si farebbe a' poeti veri che usano il verso antepoendo o paragonando loro quelli che scrivono in prosa le medesime cose.

Delle tragedie similmente n'abbiamo di molte fatte da valentuomini in altre professioni; ma in questa, o sia stata la loro poca fortuna o l'imperfezione della nostra lingua nelle cose gravi, non ci è stato finora alcuno che sia arrivato a segno di passar la mediocrità. Ma nelle pastorali all'incontro, dove si richiede dolcezza e languidezza di stile, i nostri poeti hanno scritto con eccellenza tale che non gli agguagliano le

---

<sup>328</sup> Ivi, p. 606.

più ornate e leggiadre composizioni degli antichi.

Nella satira alcuni moderni si sono veramente avanzati, come l'Ariosto e 'I Caporali; ma alcuni altri hanno passato in eccesso tale di maledicenza o disonestà che le loro poesie sono state proibite, come perniziose a' buoni costumi.

Nella melica furono eccellentissimi i Greci e i Latini; ma certo non furono più eccellenti de' nostri perciòché questa spezie di poesia richiede lo stile ornato e pieno di concetti e d'acutezza e di scherzi, in che la nostra lingua toscana mirabilmente fiorisce. Aggiugnesi che i poeti nostri hanno spogliate tutte l'altre lingue straniere delle più belle frasi e dei più vaghi concetti e n'hanno arricchite in maniera le rime loro che al presente la lirica poesia italiana non è altro che una mirabil raccolta di tutte le bellezze poetiche che non pur sono sparse in diverse lingue, ma che possono in tempo alcuno essere immaginate da qual si voglia gentile spiritoso intelletto.

Rimane a dir dell'eroica, nella quale in tanti secoli i Greci non ebbero altri degno di fama grande che Omero, ne' cui poemi non si può veramente negare che, oltre la vaghezza e bontà dello stile e del verso, non vi siano parimenti diverse altre bellezze, riguardando massimamente alla rozza età in ch'egli visse. Ma per la maggior parte sono pieni di scipitezze di sorte che l'imitarle al presente sarebbe un farsi tener per leggiero, come fe' il Tasso, che nella seconda Gierusalemme lasciò la prima favola per imitare Omero e si rimase arenato.

I latini ebbero di molti poeti eroici. Ma que' loro Lucani e Stazi e Silli Italici furono uomini poco più che mediocri. Si che l'eccellenza della poesia latina eroica tutta si restringe in Vergilio.

Ma noi, lasciati alcuni altri di minor grido, abbiamo que' due sovrani lumi della lingua e dell'età nostra, l'Ariosto e 'I Tasso, che l'invidia può bene in questa fresca età scuotere e travagliare, ma non farà già ella che ne' secoli che verranno non sieno illustri e gloriosi sopra tutti gli antichi. Quantunque gli antichi, non avendo per tanti secoli trovati competitori, si sieno andati avnzando ad un eccesso di fama tale che 'I passare più oltre paia richiedere ingegno sovraumano.<sup>329</sup>

Questo *pensiero* ci concede numerosi spunti critici per comprendere meglio quali siano le convinzioni poetiche di Tassoni. Vedremo come, dietro ad un *pensiero* riguardante la comparazione tra poesia moderna ed antica, l'autore suggerisca una propria visione poetica e definisca chiaramente i modelli che convivono nella sua opera maggiore, *La secchia rapita*. La prima posizione da evidenziare è tutta di carattere formale. Per Tassoni non esiste arte poetica che non sia l'arte di comporre in versi, quindi, tutto ciò che è stato scritto in prosa, non merita il nome di poesia: concezione aristotelica, ma diciamo di un aristotelismo intransigente e ortodosso.<sup>330</sup>

Questa idea era già stata esposta nel *pensiero* su Lucrezio e Boccaccio, in cui ambedue venivano esclusi dalla sua idea poetica: l'uno perché aveva scritto in versi ma su di un argomento filosofico e scientifico, l'altro perché aveva scritto in prosa una narrazione che aveva delle bellezze poetiche. A tal proposito, con la tipica espressione votata al paradosso, Tassoni aveva espresso il parere che se proprio si fosse voluto dare il nome di poeta ad uno dei due, ebbene sarebbe stato più giusto darlo a Lucrezio, proprio perché aveva scritto in versi. Scrive Tassoni:

La poesia, dunque, è imitazione fatta con numero armonioso di parole. E per questo *l'Istoria falsa* e i *Dialoghi* di Platone e degli altri e le novelle in prosa non meritano nome di poesia perché mancano della differenza specifica, che è il numero armonioso delle parole. Si che Luciano, *Amadigi di Gaula*, Eliosoro, Achille Tazio, Apuleio, Giovan Boccaccio nelle novelle e gli altri di questa schiera saranno imitatori sì, ma poeti non mai.<sup>331</sup>

<sup>329</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 869-870.

<sup>330</sup> "Il verso rappresenta per il Tassoni una sorta di quintessenza del dire che da un lato merita considerazione per le sue origini sacrali e le sue potenzialità di sublimazione della materia, e dall'altro presuppone particolari doti di perizia tecnica o di «industria». Di ciò la restrizione del concetto di poetica al puro artificio formale («Poetica è l'arte di comporre bene i proemi»)". P. Puliatti, *introd.* a *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. XXI.

<sup>331</sup> Ivi, p. 766.



Questa affermazione sembra non dare adito a possibili retromarce, ed è anche una spiegazione del perché Tassoni non utilizzi la prosa per la sua invenzione eroicomica, distanziandosi aristocraticamente dalle numerose opere in prosa della sua epoca. C'è, in lui, una ortodossia formale che concede solo al verso e alla forma poetica uno statuto letterario in senso stretto, e qui, risiede anche la distanza che c'è, tra il poema eroicomico italiano ed altre opere italiane ed europee scritte in prosa, che molto hanno in comune con la *Secchia*, come i *Ragguagli di Parnaso*, *Gargantua e Pantagruel* e *Don Chisciotte*.

Possiamo prendere spunto da questa visione tassoniana per approfondire il problema metrico della *Secchia rapita*. Scrive Tassoni: “E ciascuna di queste spezie ha certi suoi modi e versi particolari, essendo che senza versi già conchiudemmo che non si possa far poesia”, e la scelta per la sua invenzione eroicomica cadrà sul metro dell'ottava rima.

La scelta dell'ottava per l'eroicomico non è ovvia, soprattutto se vogliamo prestare credito alla testimonianza di un contemporaneo del modenese portata alla luce da Puliatti: secondo l'abate Matteo Pagliaroli, il poeta avrebbe in un primo momento optato per la terza rima.<sup>332</sup> Tassoni pertanto avrebbe seguito inizialmente l'esempio di Caporali, dei poeti berneschi e delle terzine satiriche dell'Ariosto, le quali, come scrive Ferroni, si inseriscono in “una diffusa volontà di costruire un genere discorsivo, mirante a disporre la riflessione morale su di uno sfondo di tipo “realistico”, a mischiare registri e prospettive diverse”;<sup>333</sup> nonché ovviamente la via tracciata dal realismo dantesco. Il dubbio iniziale, sul metro da utilizzare, ci spinge a fare un'ulteriore riflessione per l'interpretazione del poema. La tesi secondo cui Tassoni avrebbe voluto parodiare uno stile epico diventato ripetitivo e stanco non può essere ritenuta fondamentale per la comprensione dell'opera, perché non era questa l'intenzione iniziale del poeta; questo sentore parodico è, forse, una conseguenza della scelta operata verso l'ottava, che aveva raggiunto il suo apice epico in Ariosto ed in Tasso e che, nella riscrittura eroicomica produceva inevitabilmente una degradazione di quello stile.

Tassoni, infatti, avrà l'abilità di innestare le sperimentazioni della terzina burlesca e satirica dei berneschi, e della narrativa dantesca, nel metro più adatto alla rappresentazione narrativa epica, che è l'ottava rima,<sup>334</sup> portata al suo splendore da Ariosto.

Già Dante, era riuscito abilmente a far convivere nella forma metrica della terzina varie strutture: narrative, argomentative e descrittive, e a congiungere il linguaggio elevato (idealizzante) a quello basso (realistico). Berni e i suoi successori, continueranno questo esperimento, per le loro operazioni paradossali, burlesche e satiriche; Caporali cercherà di costruire un poema più ampio con quelle stesse caratteristiche, mentre Tassoni innesterà questa tradizione in terza rima nell'ottava rima narrativa, che comporterà la nascita di un nuovo tipo di ottava, eroicomica. L'idea è quella di dare un nuovo metro al

---

<sup>332</sup> Cfr. P. Puliatti, *Tassoni e l'epica*, in “Studi secenteschi”, L. S. Olschki, Firenze 1984, p. 40. Sulla testimonianza cfr. anche P. Puliatti, *Problemi attribuzionistici delle rime del Tassoni*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», XI, vol. I, 1979, pp. 159-195.

<sup>333</sup> G. Ferroni, *Ariosto*, Salerno, Roma 2008, p. 86.

<sup>334</sup> Una delle *Sentenze* di Tassoni recita: “Epicum poëma versus dependentes ac concatenatos requirit [...]. Hinc Castrovitreus actavas parum idonea putat”. Cfr. *Tassoni e l'epica*, cit., p. 40.

nuovo genere inventato e non quello di parodiare un metro quale quello dell'ottava, che aveva perso la sua vitalità. Se, per Tassoni, è fondamentale il metro poetico per la creazione poetica narrativa, la sua volontà diventa quella propositiva, di una riforma dell'ottava che riesca a superare il modello eroico e cavalleresco, inglobando altri registri e altri modelli.

Per fare un esempio concreto di come Tassoni cerchi di inserire nell'ottava alcune sperimentazioni proprie della terzina, prendiamo il tipo di ottava dominante, riscontrata dalla maggioranza della critica, precedente verso una soluzione comico-realistica del distico finale:

Bruni gli occhi e i capegli, e rilucenti,  
rose e gigli il bel volto, avorio il petto,  
le labbra di rubin, di perle i denti,  
d'angelo avea la voce e l'intelletto.  
Maccabrun dall'Anguille in que' commenti  
che fece sopra quel gentil sonetto  
«Questa barbata e dispettosa vecchia»,  
scrive ch'ell'era sorda da una orecchia.  
(*Secchia*, I, 17)

Essa ha il suo modello sicuramente nella tradizione bernesca della terza rima, dove la trovata bizzarra e insolita, ma anche la caduta realistica e familiare veniva scandita anche dalla rima delle terzine o tra le terzine. Così fa per esempio Caporali rimodulando nella terzina una rima cara a Pulci:

Così di quel già glorioso, e magno  
Pompeo finì la generosa prole;  
e fu peccato; ch'era buon compagno.  
(*Vita di Mecenate*, VIII, 364)

Questo modello lo troviamo imitato esattamente in altre soluzioni comiche all'interno dell'ottava tassoniana, dove si ripresenta proprio il modello della terzina caporaliana:

[...]  
l'alma col sangue. E certo fu peccato,  
ch'amico più fedel non potea darse  
e non bevea giammai vino inacquato.  
[...]  
(*S. R.*, VI, 60)

La trovata di Caporali, di far rimare “Magno” con “compagno” dopo il commento ironico del narratore “fu peccato” è simile a quella tassoniana, di far rimare “peccato” con “inacquato”; essa produce quella caduta comica, che è un fatto caratteristico dell'eroicomico, ma anche della tradizione bernesca. Confrontiamo per esempio questa descrizione polemica della primavera, con la sua altalenante discordanza di registro nel *Capitolo primo della peste* di Berni con la prima descrizione della primavera nella *Secchia rapita*:

Cominciano e poeti dalla destra  
parte dell'anno e fanno venir fuori  
un castron coronato di ginestra;

copron la terra d'erbette e di fiori,  
fanno ridere il cielo e gli elementi,  
vogliono ch'ogniun s'impregni e s'inamori;

che i frati, allora usciti de' conventi,  
a' capitoli lor vadano a schiera,  
non più a dui a dui, ma a dieci e venti;

fanno che 'l pover asin si dispera,  
ragghiando dietro alle sue inamorate;  
e così circoscrivon primavera.  
(*Capitolo primo della peste a maestro Piero Buffet cuoco, 10*)

Del celeste monton già il sol uscito,  
saettava co' rai le nubi argenti,  
parean stellati i campi e 'l ciel fiorito,  
e sul tranquillo mar dormieno i venti;  
sol Zefiro ondeggiar facea sul lito  
l'erbetta molle e i fior vaghi e ridenti,  
e s'udian gli usignuoli al primo albore  
e gli asini cantar versi d'amore,  
(*S. R., I, 6*)

Alla polemica metaletteraria esplicita e argomentativa del Berni si sostituisce quella narrativa implicita di Tassoni, ma è evidente che l'ultimo verso su cui è concentrata la sferzata "gli asini che cantano i versi amorosi" deriva proprio da quel movimento altalenante delle terzine bernesche, da stile elevato a contrappunto polemico.

Un altro esempio che prendo però dai primi due versi di un sonetto e non da una terzina tipico di Berni, è quello di far dialogare due versi di registro opposto:

Chi vuol veder quantunque può natura  
In far una fantastica befana  
(*Rime, Sonetto in descizion dell'Arcivescovo di Firenze, LXI, 1-2*)

Dove l'incipit petrarchesco

Chi vuol veder quantunque può Natura  
e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei,  
(*Rerum vulgarium fragmenta, CCXLVIII, 1-2*)

serve per introdurre un'iperbole paradossale. È lo stesso procedimento che farà Tassoni per i versi che introducono il suo poema:

Vorrei cantar quel memorando sdegno  
ch'infiammò già ne' fieri petti umani  
un'infelice e vil secchia di legno  
(*S. R., I, 1*)



e illuminò così l'aer dintorno che parve senza sol nascere il giorno	S.R. IV 22
Gli fece luce mostrandoli intorno, Come un sol fosse in cielo a mezo giorno	O.I. II VIII 18
Cotanti lumi accesi avea de intorno, Che si cerniva come fusse il giorno	O.I. III I 53
si chiaramente ognun si vedea intorno che la notte pareva mutata in giorno	O.F. XL 6
or da la nube uscendo i raggi intorno più chiari spiega e ne raddoppia il giorno	G.L. IV 29
giugneano a punto al numero di mille gli armati abitator di quattro ville.	S.R. III 32
mandò cento cavalli, e intorno a mille fanti raccolti da sue amene ville.	S.R. III 47
E queste quattro avean sei volte mille fanti raccolti da sessanta ville.	S.R. III 73
Taccio d'Argenta, di Lugo e di mille altre castella e popolose ville	O.F. III 41
Poi raccoglieva una città di mille in val di Po case disperse in ville	G.L. XVII 70 <sup>337</sup>

Dobbiamo dire, invece, che proprio queste reminiscenze individuate dalla critica, ci invitano ad allontanarci dall'idea che solo nel distico finale Tassoni avrebbe attuato quella discesa comico-straniante, rispetto all'impianto complessivo dell'ottava. Gli esempi, infatti, dimostrano come nell'ottava eroicomica non ci sia sempre lo stesso movimento, ma convivano una varietà di soluzioni. Partendo proprio dai distici individuati e risalendo all'intera ottava, possiamo vedere che l'effetto straniante può essere presente all'interno dell'ottava con parole dialettali e volgari, come nel caso del primo esempio riportato:

Allor Gherardo a' suoi diceva: - O forti,  
ecco Dio che divide e che confonde  
questi *bedani*. Udite i lor consorti,  
che sono del Panaro anco a le sponde.  
Prima del giugner lor, questi fien morti,  
pochi e stanchi e ridotti entro a quest'onde.  
Seguitatemi voi, ché larga strada  
io vi farò col petto e con la spada - .  
(S. R., I, 25)

Oppure possiamo notare come non sia affatto presente, e l'intera ottava si muova canonicamente nel registro epico:

Passavan cheti e taciturni avanti,

---

<sup>337</sup> Ivi, pp. 170-171.

senza ronde scontrar né sentinelle,  
quando cessaro a l'improvviso i canti  
e i gridi e gli urli andar fino a le stelle.  
I cavalli lasciaro addietro i fanti  
allora e Marte accese due facelle  
e illuminò così l'aer d'intorno  
che parve senza sol nascere il giorno.  
(S. R., IV, 22)

Nel caso del *topos* ripetuto nei distici finali delle rassegne degli eserciti della *Secchia* con la rima mille-ville, troviamo un innalzamento di registro nella reminiscenza epica rispetto alla prima sestina dell'ottava, ricordando che i toponimi e i nome di persone, hanno un ruolo di straniamento comico-popolare:

Bertoldo Grillenzon li conducea,  
gran giucator di spada e lottatore;  
nella bandiera un materasso avea,  
che sdruccio spargea la lana fuore.  
Questa schiera de l'altra esser potea,  
se non uguale, almen poco maggiore;  
giugneano a punto al numero di mille  
gli armati abitator di quattro ville.  
(S. R., III, 32)

Ma le due di Soraggio e di Sillano,  
da Otton Campora l'una era guidata,  
l'altra da Iaconia di Ponzio Urbano,  
che porta una fascina incoronata.  
La stella mattutina il Camporano  
con una cuffia rossa ha figurata.  
E queste quattro avean sei volte mille  
fanti raccolti da sessanta ville.  
(S. R., III, 73)

La distanza che c'è con l'ottava ariostesca è dovuta ad una continua variazione di registri, che non permette un dispiegarsi continuo della narrazione all'interno della strofa, e che la avvicinano al contrario all'andamento più chiuso delle terzine. Si può condividere la critica Cabani quando dice che:

L'ottava della *Secchia rapita* può presentarsi composta di pezzi prefabbricati, a mosaico (riprese di interi versi o, più in generale, di alcune fondamentali strutture di verso) o interamente modellata sull'impalcatura di ottave illustri. Bàrberi Squarotti ne ha messo bene in luce la natura frammentaria, il suo risolversi "in una successione di distici, molto distaccati, quasi discontinui": l'esatto opposto, potremmo concludere, di quella ariostesca.

Meno convincente, a mio giudizio, la conclusione che ne trae:

Non sarebbe corretto parlare propriamente di un ritorno alla maniera preboiadesca, ma è certo che l'ottava della *Secchia* ha di rado un respiro unitario: come accennavo, essa riproduce nel suo microcosmo la natura frammentaria e spesso "sconclusionata" del macrocosmo del poema.<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> Ivi, pp. 176-177.

Va rivelato, invece, che nel suo andamento narrativo frammentario, il microcosmo dell'ottava tassoniana esprime compiutamente la dialogicità e la provvisorietà dei punti di vista che macroscopicamente investe l'intero poema.

Non si può quindi, generalizzare e ricondurre la costruzione dell'ottava eroicomica unicamente ai modelli epici dell'ottava solo perché muovono verso una soluzione della narrazione, della descrizione o dell'argomentazione nel distico finale, né tantomeno innalzare un tipo di ottava - con straniamento finale - ad unico esempio della particolarità eroicomica. E' il caso invece, di dare uno sguardo anche alla tradizione della terza rima, dove questi contrasti di colori sono presenti e tipici.

Sintetizzando, al massimo possiamo dire che, nella *Secchia rapita* avviene una deflagrazione della tradizione comico-realistica in versi nell'ossatura portante della tradizione epica cavalleresco-eroica e che, quella tradizione comico-realista aveva trovato più nel modello della terzina che in quello dell'ottava, un compromesso polemico, tra una tradizione letteraria alta ed una tradizione popolare. Ricordo, infine, l'affermazione di Tassoni sui possibili antecedenti del poema:

È vero, che alcuni altri versificatori toscani avevano già prima mischiate facezie tra le cose gravi, come il Bernia, ed il Pulci. Ma il Bernia, non fece poema epico: solamente aggiunse alcune poche ottave ai *Canti* del Boiardo. E il Pulci uscì dall'arte, e perdè la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azioni inverosimili, e favole puerili.<sup>339</sup>

Come sempre, abilmente Tassoni sintetizza le differenze che intercorrono tra lui ed altri autori che potrebbero essergli accostati, come Pulci e Berni, e preventivamente evidenzia le differenze strutturali che il suo poema presenta rispetto a due tradizioni comiche, come quella cavalleresca ma popolare del Pulci e quella burlesco-paradossale del Berni. La mancanza di Berni è solo quella di non aver fatto un poema epico: per il resto la corrispondenza di stile appare possibile. Con Pulci, invece, le distanze aumentano, e se è vero che il contenuto è eroicomico, la forma non è conseguente, anzi è "dozzinale", e in più, la sua opera non risponde ad altri due requisiti tassoniani fondamentali ovvero la verosimiglianza e la meraviglia: "azioni inverosimili", "favole puerili".<sup>340</sup>

Appare meno casuale, adesso, ritornando al *pensiero* di Tassoni, che al momento di ricercare un modello per la sua invenzione eroicomica, si rifaccia proprio all'inventore della terzina ed all'esperienza del genere misto della *Commedia* dantesca.

Un paragone tra la *Secchia* e la *Divina Commedia* può sembrare fuori luogo, ma quello che ci interessa è comprendere perché, Tassoni stesso, attui questa assimilazione. Se Dante ha combinato nel suo poema eroisatirico, la poesia innica del *Paradiso*, quella satirica dell'*Inferno* e quella eroisatirica del *Purgatorio*, Tassoni combinerà nella sua *Secchia* il genere satirico, quello comico e quello eroico. Nascerà, in tal modo, il genere eroicomico: sappiamo che Tassoni l'avrebbe più volentieri chiamato eroisatircomico.

<sup>339</sup> A. Tassoni, *Lettere*, vol. II, cit., p. 92.

<sup>340</sup> Nella prefazione *Ai Lettori* sottoscritta con lo pseudonimo di Paolino Castelvechio Tassoni afferma inoltre: "Questo poema della *Secchia rapita* non ha bisogno d'esser lodato per accreditarsi perciocché quale egli sia il giudizio commune il dimostra, ben che non vi siano mancati de' cervelli stravolti che l'hanno giudicato col giudizio dell'asino, il quale sentenziò che cantava meglio il cucco del rusignolo. Ma non è meraviglia poi che anche alla nostra età abbiamo veduti ingegni che hanno anteposto il *Morgante* del Pulci alla *Gierusalemme* del Tasso". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 609.

Nelle dichiarazioni di Gaspare Salviani leggiamo: “Il sale della satira è il condimento della comedia. Ma il poeta sfuggì di chiamare questa sua invenzione nuova di poetare eroisatiricomica, sapendo quanto il nome di satira sia odioso in questi tempi e sospetto a quelli particolarmente che dominano”.<sup>341</sup>

Tale consapevolezza di genere dimostra che nel pensiero sui poeti antichi e moderni Tassoni si serva dell'autorità di Dante per giustificare la sua operazione artistica, per cui accetta anche una filiazione a una tradizione quale quella dantesca, che nel Seicento continuava ad avere numerosi avversari.<sup>342</sup> Inoltre è assordante il silenzio che qui viene fatto su di un altro poeta fondatore di una tradizione letteraria opposta, o quantomeno parallela, a quella dantesca: ci riferiamo naturalmente a Petrarca.

La posizione di Tassoni su Dante, però, va vagliata inserendola nel contesto culturale in cui è vissuto l'autore, quindi va analizzata alla luce delle due dispute culturali ereditate dal Cinquecento sul poeta fiorentino: la prima era la *querelle* sull'autorità linguistica di Dante, che insieme a Petrarca e a Boccaccio, erano stati presi a modelli dall'Accademia della Crusca per redigere il primo vocabolario della lingua italiana; la seconda, sui generi letterari e sulle prescrizioni della poetica di Aristotele. Per quanto riguarda la prima contesa, Tassoni si pone come la maggioranza di quelli che verranno chiamati “modernisti”: egli riteneva che non bisognava rifarsi all'autorità dei trecentisti per istituire un modello linguistico italiano, ma bisognava invece prendere come modello i letterati moderni, che secondo il poeta avevano migliorato e raffinato la lingua italiana. Come afferma Puliatti:

A livello ideologico e in ordine ai principi lessicologici il *Vocabolario* del 1612 dimostrava il possesso da parte dei suoi compilatori di una concezione della lingua come realtà assolutamente oggettiva e statica, non solo immodificabile da agenti esterni, ma anche inattaccabile da qualsivoglia fenomenologia, anzi priva di fenomenologia: in altri termini patrimonio immobile, perché chiuso e storicamente consolidato, avente precise delimitazioni di spazio (l'area fiorentina o, al massimo, toscana) e di tempo (l'età d'oro del trecento).<sup>343</sup>

Opposta, invece, era l'idea di lingua di Tassoni, che la riteneva:

[...] un fatto estremamente dinamico o, se si vuole, il soggetto di una ininterrotta fenomenologia evolutiva per effetto non di partenogenesi né di determinismo, ma per azione creativa e innovativa elitaria di cui sono promotori «uomini dotti» e scrittori «di giudizio» («idioti» e «volgo» ne sono, invece, corruttori).<sup>344</sup>

Appare ovvio quindi, che alcune prese di posizione censorie su Dante, servano polemicamente per avvalorare questa tesi del poeta e non per sminuire la grandezza di Dante.

Per quanto riguarda la *querelle* sul genere da attribuire alla *Commedia*, ci si divideva

---

<sup>341</sup> Note di Gaspare Salviani, *ivi*, p. 699.

<sup>342</sup> G. Tavani nel suo studio *Dante nel Seicento: saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, L. S. Olschki, Firenze 1976, mette in discussione il luogo comune che vuole un Seicento indifferente verso il poeta fiorentino, affermando che le poche edizioni della *Commedia* non sono una prova del poco interesse su Dante e che la *Commedia* poteva essere letta nelle numerose edizioni cinquecentesche a disposizione, portando a conferma della sua tesi dei documenti di letterati dell'epoca.

<sup>343</sup> P. Puliatti, *Il pensiero linguistico di Tassoni e la Crusca*, in “Studi secenteschi” 25, L. S. Olschki, Firenze 1984, p. 3.

<sup>344</sup> *Ivi*, p. 8.



tra i fautori dell'ortodossia aristotelica che biasimavano il poeta fiorentino, per non aver adempito alle prescrizioni dello Stagirita, e coloro che, invece, contrastavano quell'ortodossia in nome dell'originalità e dell'evoluzione della letteratura. Tassoni si colloca, come abbiamo visto, a favore di quest'ultima tesi.

La *querelle*, comunque, parte da ben più lontano, diciamo dall'uscita del libro del poeta fiorentino, infatti già tra i contemporanei la maggioranza dei commentatori censurava la violazione dei canoni della scolastica. Ma tra i contemporanei, come ha rilevato Auerbach, c'erano anche coloro che originalmente inauguravano una via critica, che comprendesse l'invenzione dantesca, come Benvenuto da Imola:

Modo est hic attente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae [ogni specie di filosofia ], ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, id est reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcat dignitati, potestati vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius posset intitulari satyra [ e forse qui il pensiero si volge anche al sirventese ] quam tragoedia vel comoedia. Potest etiam dici quod sit comoedia, nam secundum Isidorum comoedia incipit a tristibus et terminator ad laeta. Et ita liber iste incipit a tristi materia, scilicet ab Inferno, et terminator ad laetam, scilicet ad Paradisum, sive ad divinam essentiam. Sed dices forsan, lector: cur vis mihi baptizare librum de novo, cum autor nominaverit ipsum Comoediam? Dico quod autor voluit vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu literalis, quamvis in genere suo sit sublimi set excellens...<sup>345</sup>

Nel nuovo revival scolastico del Seicento questa *querelle*, si ripresenterà come un problema mai risolto: da un lato l'autorità del *Sommo Poeta*, dall'altro l'autorità del sommo filosofo. A tal proposito è emblematico vedere come Boccacini ridicolizzasse quanti continuassero ancora a polemizzare, sul genere della *Commedia*:

Mentre il famosissimo Dante Alighieri si trovava l'altro giorno in un suo casino di villa, che in un luogo molto solitario si era fabbricato per poetare, alcuni Letterati ascosamente gli entrarono in casa, ove non solo lo fecero prigioniero, ma havendogli posti i pugnali alla gola, e appuntati gli archibusi ne i fianche, gli minacciarono la morte, s'egli non rivelava loro il vero titolo del suo Poema, se veramente lo chiamò *Commedia Tragicommedia*, o poema heroico.<sup>346</sup>

Tassoni e Boccacini non sono i soli, nel Seicento, a vedere nella *Commedia* una innovativa commistione di generi e in Dante un precursore delle loro invenzioni letterarie satiriche. Campanella, per esempio, va addirittura oltre le posizioni del poeta modenese:

Credo che in questo solo siano raccolti poemi e leggi, di filosofia fisica e morale, di matematica e di politica, in modo che paiono uno solo. Trovi in esso commedie, satire, tragedie, elegie, epigrafi, proprietà e pregi di elocuzione, figurazioni, traslati quasi per natura fluenti, non congegnati ad arte. Ma il popolino e

<sup>345</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, Einaudi, Torino 1956, vol. I, pp. 203-204. Riporta la traduzione nella nota 1 a p. 204: "Ora bisogna qui notare che come in questo libro c'è ogni genere di filosofia, come s'è detto, così c'è ogni genere di poesia. Onde chi volesse guardare attentamente, qui c'è tragedia, satira e commedia. Tragedia, poiché descrive gesta di pontefici, re, baroni e altri magnati e nobili, come appare chiaro in tutto il libro. Satira, cioè rimproverante: e infatti rimprovera mirabilmente e coraggiosamente ogni genere di vizi, senza risparmiare la dignità: il potere o la nobiltà di alcuno. Perciò a maggior ragione potrebbe avere il titolo di *Satira* che non di tragedia o commedia. Certo si può anche dire che sia una commedia, giacché secondo Isidoro la commedia comincia dal triste e finisce nel lieto: proprio come questo libro comincia da una materia triste, cioè dall'Inferno, e termina lietamente, cioè col Paradiso, ovverosia con l'essenza divina. Ma tu dirai forse, o lettore: perché mi vuoi di nuovo battezzare il libro, una volta che l'autore gli ha messo il nome di *Commedia*? Rispondo che l'autore ha voluto chiamare il suo libro *Commedia* dallo stile basso e popolare, poiché in effetti è umile dal punto di vista linguistico, benché nel suo genere sia sublime ed eccellente [...]".

<sup>346</sup> T. Boccacini, *De' ragguagli di parnaso*, Centuria I, Appresso Pietro Farri, Venezia 1612, p. 469.

i grammatici insulsi, che si commuovono alle parole eleganti, non a quelle che esprimono bene l'idea, criticano Dante, il quale, per mettere davanti agli occhi le scienze e la verità delle cose, le esprime in diversi personaggi con termini tanto vivi, che le parole stesse sembrano cose, non parole.<sup>347</sup>

La frase finale “per mettere davanti agli occhi le scienze e la verità delle cose, le esprime in diversi personaggi con termini tanto vivi, che le parole stesse sembrano cose, non parole” inserisce Dante in un'altra polemica rinascimentale, che ha toccato numerosi letterati, e cioè il rapporto *res* e *verba*. Dante non viene visto solo come l'inventore di un nuovo genere misto, ma anche come il primo rappresentante di quella poetica delle *res* che, passando attraverso Berni e i berneschi, giunge fino a Boccacini ed al paradosso eroisatirico della *Secchia rapita*.

E che la temperie culturale di quel periodo fosse favorevole alla paternità di Dante, per un tipo di poetica innovativa, ce lo conferma un altro letterato con un cognome emblematico: Alessandro Guarini.

Alessandro Guarini, figlio di Battista Guarini autore del *Pastor Fido* citato anch'esso in questo *pensiero* di Tassoni come modello di commistione di genere oltre la *Commedia*, scriveva in quel periodo un dialogo - neanche a crederci - tra Caporali e Tasso, in cui il tema dominante era proprio il *Sommo Poeta* Dante. Dialogo in cui il poeta satirico Caporali ed il poeta eroico Tasso convengono sia sulla grandezza di Dante, che sulla sua capacità di rappresentare la realtà, anche se cruda:

[...] se altrove là nel VIII canto pur dell'*Inferno* avesse egli temuto il puzzo del fango, come temeriano molti pur troppo schifi, non avrebbe spaventata la superbia e l'orgoglio de' viventi coll'orribile e debita pena di puzzolente pantan, ove sono que' rei che vi stanno fitti a monti un sull'altro, recendola innanzi a' lettori, come se la mirassero cogli occhi propri, nel paragone del ciacco.<sup>348</sup>

Esaltano inoltre la capacità del poeta di muoversi consapevolmente, nel suo poema, tra gli stili e tra le argomentazioni, con una similitudine col cavaliere che deve saper guidare il suo destriero:

[...] non fu mai portato dal caso l'ingegno di quell'eccelente scrittore; il che fu sempre la sua somma eccellenza. Ché come quello buon cavaliere non può dirsi, che così bene il corridor non arresta, come lo spinge; così chi dell'ingegno suo non sa reggere il freno sì, che a mezzo il corso il ritenga, e ritenutolo lo risospinga, ed indi l'alzi, l'abbassi, e finalmente, secondo l'occasione, a sua voglia lo stringa e lo raggiri; tale non è vero, che valoroso scrittore possa chiamarsi.<sup>349</sup>

Ciò che ci interessa dimostrare è come non sia assurdo vedere in quella paternità eroisatirica del Tassoni qualcosa in più della necessità di difendere la sua invenzione poetica, e che si possa scorgere un retroterra culturale capace di aprire il campo ad una filiazione di poetica con l'autore della *Commedia*.

L'intuizione di Tassoni di avvicinare la *Secchia* al poema di Dante non è solo di carattere linguistico, o di genere, ma anche contenutistico e ideologico. Infatti, nella costruzione della *Divina Commedia* convivono due momenti: quello formale, di sintesi

---

<sup>347</sup> Prendo la citazione da G. Tavani, *Dante e il seicento*, cit., p. 42.

<sup>348</sup> Ivi, p. 87.

<sup>349</sup> Ivi, p. 95.

di generi, e stili diversi<sup>350</sup> e quello contenutistico, di rappresentazione realistica e assiologica del mondo,<sup>351</sup> in una amalgama perfetto e ben riuscito; un po', se vogliamo, ciò che in piccolo avviene nella *Secchia*. La differenza sostanziale tra i due è che in Tassoni sembra perdersi definitivamente l'aspetto metafisico della realtà. Questa perdita è causata da una forte carica scetticistica e relativistica del poeta modenese: in lui viene meno il polo di tensione attrattivo positivo, sia a livello formale che religioso-morale-civile. Quello che resta, è un eterno purgatorio, per fare una metafora, che non attende a nulla, che ha in sé un carattere positivo, ma che diventa vano, per mancanza di un premio o di una salvezza.

Il paradiso è visto veramente come un al di là della vita. Vita e realtà, invece, hanno molto di infernale e putrido. Così, descrive Tassoni, due morti antieroidiche:

Giù ne la fossa, in loco assai profondo,  
giaceva a piè de l'assalite mura  
una gran massa di pantano immondo  
e di fracido stabbio e di bruttura.  
Quivi caddero entrambo e andaro al fondo  
e, d'abito mutati e di figura,  
tornar senz'altro danno a rivedere  
l'almo splendor de le celesti sfere.  
(S. R., V, 11)

Solo "mutati d'abito", potranno andar a "riveder le stelle", però la loro purificazione non passa attraverso la storia e la realtà, ma nella loro assenza. I loro corpi e le loro azioni, comunque, sono sommersi dal pantano della realtà, come in questa narrazione anti-ideale e storico-realistica.

L'eroismo nella *Secchia* esiste, ma è vanificato dall'assurdità del contesto che lo produce; i valori positivi ci sono, ma sono nullificati dalla mancanza di premio non dico religioso, ma neanche civile. Alla fine nulla ha senso e tutte le azioni sono vane, sia quelle eroiche che quelle volgari e comiche. E si ritorna a "mangiar l'oca a casa", conclude nella *Secchia* Tassoni: funzione primaria dell'uomo che non lo rende affatto diverso da un animale. E' un purgatorio, quindi, che non purifica, anzi nullifica ogni spinta all'elevazione. E qui torniamo al carattere paradossale e ironico di Tassoni: non c'è una soluzione nella *Secchia*, né in una scelta forte di stile, né in un modello eroico-civile di comportamento, ma la soluzione è altrove, nel riso ironico che suscita questo scetticismo.

Nel *pensiero* sopra citato, vengono nominati tra i moderni, anche Ariosto (come esempio di eccellenza sia per il poema che per la satira), Tasso (che però viene criticato perché nella riscrittura della *Gerusalemme* si schiaccia su posizioni eccessivamente aristoteliche), Guarini (perché anche lui aveva optato nei suoi drammi per una contaminazione di stile e di generi) e Caporali (oggi dimenticato, ma che servì sicuramente come modello, per la *Secchia* e per lo stile eroisatirico di Tassoni).

<sup>350</sup> "In nessun altro autore la mescolanza degli stili talmente s'avvicina alla violazione di ogni stile." E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 200.

<sup>351</sup> "I soggetti che la *Commedia* presenta, offrono una mescolanza di sublime e d'infimo che agli antichi sarebbe sembrata mostruosa: si trovano insieme personaggi della storia recente o addirittura contemporanea e [...] ordinarissimi e oscuri". Ivi, p. 200.

Prima di soffermarmi sui modelli eroico-cavallereschi della *Secchia*, esemplificati in questo *pensiero* dalla grandezza di Ariosto e Tasso, voglio soffermarmi sugli altri due poeti chiamati in causa da Tassoni: Guarini e Caporali.

Battista Guarini, poeta ferrarese (1538-1612), è stato visto da più critici come un precursore del gusto barocco. Nel suo *Pastor fido*, ritenuto l'opera maggiore del poeta, Guarini aveva cercato di superare i generi della tragedia e della commedia, nella tragicommedia. Naturalmente, questa invenzione aveva suscitato un'ampia polemica sulla possibilità o meno di contraddire Aristotele, per cui i cosiddetti "modernisti"<sup>352</sup> si erano schierati a favore dell'autore del *Pastor Fido*, prefigurando una vittoria dell'originalità e dell'invenzione a scapito della regola. Oltre a giustificare l'operazione della *Secchia*, Tassoni vuole dimostrare la disponibilità del gusto moderno a mischiare le carte, ad innovare, ad inventare nuovi generi.

La presenza di Caporali, invece, è meno ovvia da questo punto di vista, anche se il letterato perugino, in quel periodo, godeva di miglior fama di quella odierna e rappresentava il poeta-modello per chi volesse scrivere satira nel Seicento. Ciò, comunque, non spiega la sua presenza nel parnaso tassoniano di moderni, se non per la sua opera di avvicinamento a *La secchia rapita*. Oltre a notevoli e interessanti trovate satiriche e comiche, questo poeta inquieto e scapigliato, con la sua *Vita di mecenate*, compie un passo in avanti verso la modernità rispetto ad Ariosto e Tasso, per la capacità di inserire, nel suo poema, una visione polemica e satirica nei riguardi della contemporaneità. C'è un grado allegorico molto alto, che va al di là del semplice *lusus*, ed innesta interpretazioni che pungono fortemente i valori reali e non ideali della sua epoca. Tassoni, come prima di lui Boccacini, seguirà questa via e la inserirà nel suo impianto esplicitamente epico, più compiutamente attento al risultato formale ed armonico dello stile.

Proviamo a soffermarci sul modello letterario predominante nella *Secchia rapita*, parlo ovviamente del modello eroico-cavalleresco, che costituisce l'ossatura narrativa del poema eroicomico.

Inseriamo quindi Tassoni in questo processo letterario, per dimostrare sia le differenze sostanziali con quella tradizione sia il modo in cui l'autore riesce ad appropriarsene, per costruire un nuovo modello di rappresentazione, che storicamente, nella modernità, verrà inglobato in quel forte ed attrattivo contenitore romanzo-romanzesco: "la sua *Secchia rapita*, può leggersi a vari strati, a seconda che si abbia la mira volta alle sue spalle (ad un intersecarsi del *Baldus* con la *Liberata*, ad esempio), o agli spazi che progetta (la dissoluzione dell'epos all'interno della sua contraffazione)".<sup>353</sup>

Per quanto riguarda l'eroico - cavalleresco, i modelli forti a cui fa riferimento Tassoni, sono Ariosto e Tasso, che - a parer suo - sono superiori ai modelli antichi Virgilio e Omero. La appropriazione di questi modelli, però, non è acritica, ma passa attraverso varie fasi speculative. Con entrambi, c'è un duplice atteggiamento: se da un lato vengono

---

<sup>352</sup> Emblematico il quadretto di Boccacini: "Poco appresso da un leggiadrissimo villano ferrarese chiamato «il Pastor Fido» a sua Maestà fu fatto dono d'una odorifera e bellissima torta". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 158.

<sup>353</sup> G. Mazzacurati, S. Battaglia *La Letteratura Italiana. Rinascimento e Barocco*, Sansoni, Firenze 1974, p. 386.

presi come modelli positivi, per esempio a confronto di una presunta superficialità di Omero, dall'altro lo scrittore non si risparmia nel criticarne alcuni aspetti.

Il rapporto con Ariosto è in continua evoluzione: dalle postille, che presentano numerose censure, sia di carattere linguistico che strutturale, si arriva alla rivalutazione e alla difesa del *Furioso*, nel quesito "Se la favola del poema epico dell'Ariosto abbia unità":

Aristotele, benché egli non avesse mai poetato, pretese d'insegnare agli altri l'arte di ben poetare, e gli venne fatto. Fra le regole, dunque, ch'ei diede la principale fu che la favola dell'epico e del tragico fosse una sola. Il che avendo voluto osservare diversi compositori, per mancamento d'ingegno non ne sono riusciti a bene; e all'incontro l'Ariosto col cantar cento favole nel suo poema e 'l Guarino col rappresentarne due insieme nella sua tragicommedia hanno avuto applauso grandissimo. E molti tuttavia tengono che, se Aristotele risuscitasse e vedesse que' due poemi, correggerebbe quello che scrisse o, almeno, confesserebbe che si possono anche rappresentare insieme molte favole e bene.<sup>354</sup>

Ariosto diventa una prova autorevole della possibilità di utilizzare più storie all'interno della fabula principale, legittimando l'operazione della *Secchia* e le sue deviazioni strutturali. Il poema dell'*Orlando Furioso*, inoltre, sembra legittimare l'eroismo paradossale del poema di Tassoni, nato dal rapimento di una secchia di legno. In un quesito su Omero, parlando delle azioni eroiche, che secondo Tassoni devono eccedere quelle comune degli uomini, il poeta modenese, paradossalmente arriva ad affermare che la pazzia di Orlando è più eroica dell'ira di Achille.

Infatti dopo aver affermato che:

[...] l'ira di Achille cantata da Omero non è azione; anzi un cessa mento d'azione poi che Achille adirato non opera nulla, ma se ne sta oziosamente mirando la ruina de' suoi. Adunque la favola dell'Iliade non ha fondamento per lo quale si possa chiamare non solamente eroica, ma neanche azione.<sup>355</sup>

Sostiene:

All'Ariosto forse si potria opporre che, avendo egli tolto a cantare la pazzia d'Orlando, fosse soggetto alle stesse difficoltà che l'ira d'Achille. Al che si risponde che lo scopo principale dell'Ariosto non è la pazzia d'Orlando, ma i successi della guerra d'Agramante, come egli stesso dichiara ne' primi versi, tra' quali poscia tengono il primo luogo la pazzia d'Orlando e l'amor di Ruggiero. Ma quando ancora l'Ariosto avesse tolto principalmente a cantar la pazzia d'Orlando, non sarebbe però soggetto alle stesse opposizioni perciocché la pazzia d'Orlando, tutto che non possa chiamarsi virtuosa, non resta per questo d'essere azione, e azion eroica, poi che anco in quella infirmità Orlando fa cose meravigliose ed eccedenti l'uso comune degli uomini e, se opera male, non è per sua elezione, ma per difetto d'istrumento e per infermità, come nell'*Ercol Furente*.<sup>356</sup>

Ariosto quindi, resta un modello per la nascita dell'eroicomico, grazie a due fattori principali: l'aver dimostrato come si possa fare poema epico intrecciando più storie narrative, e l'aver inserito in una narrazione epica, ovvero nella guerra tra Agramante e Carlo, un'azione paradossalmente eroica, tipo la pazzia di Orlando. Tassoni sarà ancora più radicale, dando all'azione paradossale lo statuto di causa simbolica della guerra

<sup>354</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 763.

<sup>355</sup> Ivi, p. 782.

<sup>356</sup> Ivi, p. 783.

eroica, tra modenesi e bolognesi.

Se vogliamo, anche il titolo straniante può riportarci al modello ariostesco. Come spiega Ferroni a proposito dell'*Orlando Furioso*:

Nel suo titolo il poema esibisce il nucleo centrale della sua invenzione narrativa e il proprio iscriversi in un orizzonte di contraddizione, sostenuto dal riferimento a diverse tradizioni letterarie: esso indica la follia di Orlando come dato tematico centrale e caratterizzante, con l'implicito paradosso di qualificare come « furioso » l'eroe "saggio" per eccellenza, Orlando.<sup>357</sup>

Lo stesso avviene per il titolo del poema tassoniano, che suggerisce due tradizioni differenti, associandole stilisticamente: la *secchia* ci riporta a quella comico realistica e paradossale mentre il tema del rapimento a quella eroica.

Tasso rappresenta per l'autore il modello per eccellenza dell'eroico: nessuno più di lui è riuscito a rappresentare i veri valori dell'eroismo in una rappresentazione che non diverge mai dall'obiettivo prefissato. Il poeta della *Gerusalemme* è quasi sempre un termine di paragone positivo sia per richiamare la correttezza del genere eroico, che per quanto riguarda l'unità di azione, la verosimiglianza, la meraviglia e il decoro:

Ché se pigliamo per esempio la *Gierusalemme Liberata* del Tasso, a un'azione d'un principe che va d'Occidente in Oriente a liberare il sepolcro del suo Dio e 'l suo popolo dalla tirannide de' barbari e che in pochi giorni distrugge varî eserciti d'infedeli, arti di demoni e forze d'incanti, e fonda una nuova monarchia in Palestina non si può opporre che non abbia tutte le condizioni richieste, vogliasi bontà, unità, perfezione, verisimilitudine, misura giusta, varietà o meraviglia.<sup>358</sup>

In questo passo Tassoni, a differenza dell'argomentazione paradossale per difendere l'Ariosto, sembra dare la palma dell'eroico – diciamo - assoluto a Tasso, vista la linearità dell'esposizione. Proprio questa linearità, distanza Tasso da Ariosto riguardo al modello utilizzato per l'eroicomico.

Se il poema tassiano in senso stretto ha un'influenza diretta sulla *Secchia*, le discussioni di poetica sul poema eroico hanno una forte influenza indiretta; discussioni che porteranno alla successiva riscrittura della *Gerusalemme*, in chiave omerica e aristotelica. Come emerge dal quesito preso in esame:

Ma per la maggior parte sono pieni di scipitezze di sorte che l'imitarle al presente sarebbe un farsi tener per leggero, come fe' il Tasso, che nella seconda *Gierusalemme* lasciò la prima favola per imitare Omero e si rimase arenato.

Tasso, come è noto, rappresenta un punto di passaggio dal mondo fantastico del cavalleresco al mondo storico dell'eroico. Se la prima *Gerusalemme* si teneva in equilibrio tra questi due mondi, nella riscrittura avverrà un inaridimento e una chiusura eccessiva del poema.

---

<sup>357</sup> G. Ferroni, *Ariosto*, cit., p. 137.

<sup>358</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., *Quisito XI*: "Se Omero nell'*Iliade* sia quel sovrano poeta che i Greci si danno a credere", p. 783. Molti dei *Pensieri* si inseriscono in discussioni contemporanee e portano su di loro una carica polemica, di scandalo, di provocazione. In questo pensiero la comparazione tra le azioni dell'*Iliade* a quella dei due poeti moderni Ariosto e Tasso serve soprattutto per mettere in discussione l'autorità di Omero, che per molti rappresentava il modello da imitare per il poema epico. Ma quello che ci interessa in questa discussione è vedere le argomentazioni in positivo che Tassoni propone per i due poeti moderni, perché rappresentano comunque una sua visione del poema epico.

In un passo de *La secchia rapita* Tassoni così inserisce un suo discendente:

Qui chiuse il Bolognino il suo sermone  
e rise ognun quanto potea più forte.  
Era capo di banca un Rarabone  
dal Tasso, arridottor cavato a sorte:  
per soprano me gli dicean Tassone  
perch'era grosso e avea le gambe corte.  
Questi, poiché 'l senato in lui s'affisse  
compose il volto e si rivolse e disse:  
(S. R., II, 7)

Tassoni nel suo rapporto con l'epica, è un Tasso che diventa grottesco, un eroismo che diventa eroicomico, un manierismo che diventa squarcio espressionista. La deformazione di questo antenato di Tassoni, ben si presta a compararsi a quell'altra deformazione che sarà l'opera del più illustre discendente. Se Tasso cerca di ingabbiare, contenere, regolarizzare e normalizzare il poema eroico, ciò comporterà involontariamente l'implosione dell'eroico nella liberazione eroicomico.

Il Tassoni teorico, quindi, cerca di porsi in equilibrio tra questi due atteggiamenti poetici: se per giustificare la molteplicità di azioni e la sua idea di meraviglioso nella *Secchia* si richiamerà all'autorità di Ariosto, per legittimare la poetica della verosimiglianza e del decoro sembra posizionarsi sul modello tassiano del poema eroico.<sup>359</sup> Ma ambedue vengono superati nella *Secchia*, a causa della componente comico-realistica innestata: componente comico-realistica che viene introdotta inconsapevolmente nel poema eroico, a causa delle contemporanee speculazioni poetiche, sulla verosimiglianza e sull'idea aristotelica di epos. Può sembrare paradossale, ma proprio gli strumenti critici che, nella seconda metà del Cinquecento, riformano il romanzo cavalleresco di Ariosto verso un poema eroico-storico, porteranno alla dissoluzione dell'epos ed alla sua ridicolizzazione. Questo atteggiamento è pienamente riscontrabile negli scritti critici di Tassoni, per esempio su Omero o nelle postille all'Ariosto: egli utilizza gli strumenti della verosimiglianza e del decoro, per censurare inverosimiglianze e immoralità, e quello che ne viene fuori è il riso eroicomico.

Un esempio tra i molti su Omero:

Ettore, dipinto altrove sì coraggioso, contra le preghiere del padre e della madre vuol combattere con Achille e subito che lo vede si mette a fuggire; e Achille, descritto per tanto eccellente nel corso che Omero nol nomina mai senza l'attributo di veloce piede, lo seguita tre girate dintorno alle mura d'Ilio e mai nol raggiugne. Né i fratelli e gli amici d'Ettore sono da tanto che, veggendol cacciato da un uomo solo, in tre volte ch'ei gira le mura della sua patria gli aprano una porta dove possa ricoverarsi o gli porgano aiuto alcuno.<sup>360</sup>

Ed uno su Ariosto:

---

<sup>359</sup> “La favola dunque ne diletta non come falsa, ma come meravigliosa e simile al vero perciocché come meravigliosa produce una curiosa novità che invaghisce la mente, la qual sempre d'apprender cose insolite e nuove ha diletto; e come simile al vero inganna e fa in certa maniera forza all'immaginativa e quindi all'intelletto, che con non minor gusto sotto quella imitata sembianza che sotto la vera l'apprende, nella maniera che vediamo quelli che rappresentano immascherati non dilettao meno, quando lo fanno con grazia, degli stessi rappresentati”. A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 746.

<sup>360</sup> Ivi, p. 799.

Più non starai tu meco; e questo sia  
l'ultimo biasmo c'ho d'averne al mondo. -  
Così dicendo, smonta ne la via:  
piglia una grossa pietra e di gran pondo,  
e la lega allo scudo, ed ambi invia  
per l'alto pozzo a ritrovarne il fondo;  
e dice: - Costà giù statti sepulto,  
e teco stia sempre il mio obbrobrio occulto. –  
(*O. F.*, XXII, 92)

Postilla di Tassoni: “*Perché lo scudo da sé non sarebbe ito al fondo.*”<sup>361</sup>

Benedetto Croce, giustamente, parlando di Trissino, il fautore più intransigente di questo atteggiamento eroico-storico, scrive:

Ma il Trissino che non portava nel suo poema nessun impeto e nessuna virtù creativa, non poté offrire se non un omerismo e un realismo da burla, e che quasi si direbbe per burla, se pur troppo nol fosse sul serio.<sup>362</sup>

In questo caso il filosofo riprende involontariamente la stessa critica che Tassoni aveva fatto ad Omero:

Però, se Omero scrisse così fatte cose per burla e per far ridere, va bene.<sup>363</sup>

Le critiche hanno però un sapore opposto: Tassoni critica la mancanza di verosimiglianza e decoro, Croce l'eccessiva verosimiglianza. I due atteggiamenti comunque sono molto più vicini di quanto si possa immaginare. Prendiamo per esempio le postille di Tassoni ad Ariosto: la mancanza di verosimiglianza viene derisa da Tassoni, ma la cosa più paradossale è che l'aggiustamento al verosimile diventa ancora più comico della sua mancanza.

Poi che l'augel trascorso ebbe gran spazio  
per linea dritta e senza mai piegarsi,  
con larghe ruote, omai de l'aria sazio,  
cominciò sopra una isola a calarsi;  
[...]  
(*O. F.*, VI, 19)

Postilla di Tassoni: “*e quanto tempo sté a giugnere in India? Di che cibo si nutri? Nel ritorno si trova.* C 10 st. 73.”<sup>364</sup>

Quasi che Tassoni intuisse che la distruzione dell'immaginario astratto e fantastico di Ariosto avrebbe comportato un riso ancora più accentuato di quel sorriso che era sicuramente già presente nell'ironia ariostesca.

La sofferenza con cui Tasso attenua l'immaginario fantastico e libero di Ariosto, per

<sup>361</sup> Cito da, M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello*, cit., p. 62.

<sup>362</sup> G. Mazzacurati, S. Battaglia, *La Letteratura Italiana. Rinascimento e Barocco*, cit., p. 207, nota 1.

<sup>363</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 797.

<sup>364</sup> M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello*, cit., p. 63.



una poetica più attenta ai canoni della verosimiglianza e del decoro, porta alla deflagrazione del realismo nell'epos ed alla nascita dell'eroicomico. Il passaggio dal verosimile al reale, permetterà l'immissione della tradizione comico-realistica nella narrazione epica, fino a giungere al romanzo moderno ed alla parola romanzesca.

Nell'epoca dell'ascesa creativa del romanzo – e in particolare nei periodi di preparazione di questa ascesa – la letteratura è inondata di parodie e di travestimenti di tutti i generi letterari nobili (proprio dei generi, e non di singoli scrittori e correnti), parodie che preannunziano, accompagnano e abbozzano il romanzo.<sup>365</sup>

Bachtin aveva perfettamente intuito come, uno dei momenti chiave della storia letteraria, che sancisce un passaggio di testimone tra epos e romanzo nella narrativa, è il periodo rinascimentale e tardorinascimentale. I suoi studi su Rabelais e sul romanzo in generale, cercano di individuare questo passaggio nella demolizione ironica e comica dell'epos cavalleresco e del suo cronotopo assoluto, con l'immissione del reale contemporaneo-storico e l'inserimento di codici, che lui stesso ha definito extra-letterari.

La *Secchia rapita*, definita da più parti parodia di genere, *pastiche* letterario, assume in questa prospettiva, per quanto riguarda la particolarità italiana, una dimensione esemplare e simbolica. Possiamo tranquillamente definirla come uno spartiacque, tra il mondo di Ariosto e Tasso e la difficile gestazione del romanzo italiano. E in una dimensione più ampia della storia letteraria italiana, possiamo chiaramente affermare, che la *Secchia rapita* sia anche un punto di contatto tra Dante e Manzoni: non sarà di certo un caso che Tassoni narri - nel suo poema - una storia medievale, e che Manzoni si rifaccia - nei suoi *Promessi sposi* - a un falso documento del 1600 e poco più.

In conclusione adesso ci sembra più evidente che, in questo *pensiero* sulla comparazione tra la poesia antica e moderna, che abbiamo chiamato rivelatore, le scelte di nominare un poeta anziché un altro, un'opera anziché un'altra, non sono casuali, ma tendono a convergere sul nuovo genere inventato dal poeta, cioè *La secchia rapita*. Non è un caso che, tra i moderni, quelli nominati sono tutti presenti nel poema eroicomico in maniera diretta e indiretta e che, la vicinanza con il maggiore tra loro, ovvero Dante, serva proprio a proteggere Tassoni da eventuali critiche e per affermare decisamente la sua visione poetica. Come dimostra l'analisi del suo libro, sul paragone tra gli ingegni antichi e moderni, Tassoni ha una idea della storia letteraria, e più precisamente delle sue forme diremmo oggi dialettiche, di una continua evoluzione tecnica, di un'appropriazione della storia come suo superamento. A Dante si dà il merito di aver percorso una nuova strada nella letteratura, e che questa strada abbia condotto, non in maniera lineare (tramite deviazioni: Ariosto, Tasso, Guarini, Caporali) alla *Secchia rapita*, che nuovamente le ha incorporate.

Questo *pensiero* dimostra, inoltre, una consapevolezza ideologica ed estetica. Lo stile dell'opera eroicomico, infatti, è intellettualistico, non sentimentale: intellettualistica è la forma altamente letteraria; ideologica è la spinta alla creazione dell'opera stessa. Tassoni ce lo conferma anche nelle premesse alle varie edizioni della *Secchia*, c'è, in lui, la

---

<sup>365</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 448.

volontà di vedere come due stili che piacevano separatamente, potessero dilettere congiuntamente, ma dietro a quei due stili ci sono anche due tradizioni letterarie, che convergeranno.

Se la mistura, la veste cangiante rappresentano la consapevolezza dell'officina poetica di Tassoni, la materia della narrazione, la guerra per una secchia, i personaggi che vengono rappresentati, gli episodi di guerra e gli episodi romanzeschi sono un altro tipo di mistura, che è contenutistica ed è scelta anch'essa, per motivi ideologici-morali-politici. La capacità infine, di unificare queste due istanze, quella estetica di commistione di forme diverse e quella contenutistica, di commistione di eventi e azioni assiologiche, è un'altra prova della capacità poetica in Tassoni.

Se si fa della *Secchia* un poema politico-satirico, oppure -al contrario - solo un'opera buffa; se si afferma che la *Secchia* sia una parodia del suo periodo o - al contrario - solo una parodia letteraria, non si coglie veramente la peculiarità di questo poema, che è comprensibile solo sovrapponendo tutte queste opinioni critiche. La bellezza e la particolarità della *Secchia*, sta proprio nella capacità di convogliare su di sé tutte queste esigenze del linguaggio e della rappresentazione artistica.

### 3. Dal miele "brusco" ai fiori: decostruendo il testo dei *Ragguagli*

Per questo genere di scoperte, fatte per sbaglio, gli inglesi hanno un termine che non esiste nel nostro lessico se non per ricalco: "serendipità".  
(U. Eco, *Che bell'errore!*)

Il conoscitore d'arte è paragonabile al detective che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più.  
(C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*)

#### 3.1 Ancora sul titolo: *Centuria*

Cerchiamo, anche in questo capitolo, di rintracciare altri possibili indizi per meglio comprendere l'operazione letteraria boccaliniana, iniziando a decostruire e destrutturare il testo dei *Ragguagli*. Partiamo dalla struttura dell'opera: essa è formata da almeno due parti edite prima della morte dell'autore, distinte in *Centurie* ovvero composte da cento *Ragguagli* l'una. La denominazione *Centuria* che avremmo dovuto analizzare nel paragrafo riguardante il titolo, poiché è una parte di esso,<sup>366</sup> la analizziamo qui perché in stretta connessione con la struttura e con alcune tracce metaletterarie del testo: essa è emblematica per l'economia del nuovo genere; è una spia attraverso la quale l'editore-autore presenta la nuova opera ai possibili lettori-interpreti, i quali già dalla *Centuria prima* sono consapevoli di leggere un'opera divisa in più *Centurie*, e sono sollecitati ad attendersi una continuazione dell'opera, la quale a sua volta è legata alla vita dell'autore, "menante" e narratore dei singoli ragguagli.

Se scorriamo il catalogo delle stampe precedenti all'opera, possiamo notare come tale denominazione sia stata utilizzata perlopiù per opere in latino, a carattere storico e religioso,<sup>367</sup> o epistolare. In lingua italiana ritroviamo solo un'opera di traduzione che utilizza *Centuria* come una semplice definizione di struttura,<sup>368</sup> ovvero opera composta da cento parti. Se stringiamo il campo di queste edizioni ad autori o opere che abbiano potuto influenzare la denominazione e la struttura dei *Ragguagli*, emerge con evidenza l'epistolario di Giusto Lipsio, diviso in *Centuriae* e più volte ristampato: dall'edizione della *Centuria prima* nel 1586<sup>369</sup> fino alle *Miscellaneae quarta e quinta, centuriae* postume

<sup>366</sup> *De' / ragguagli / di Parnaso / di Traiano Boccalini / romano. / Centuria prima. / All'illustriss. et reverendiss. / sig. cardinal Borghesi. / Con privilegi di molti principi d'Italia, e fuor d'Italia della maestà christianissima.*, in Venetia, Appresso Pietro Farri, MDCXII. / Con licenza de' superiori. *De' / ragguagli / di Parnaso / di Traiano Boccalini / romano / Centuria seconda. / All'illustriss. et reverendiss. / sig. cardinal Caetano / co i privilegi di tutti i potentati d'Italia, e fuor d'Italia / della maestà christianissima.*, in Venetia, MDCXIII., / appresso Barezzo Barezzi. / con licenza de' superiori.

<sup>367</sup> Cfr. A. Ciccarelli, *La formazione intellettuale e le radici classiche di un intellettuale della Controriforma: Traiano Boccalini, tesi di dottorato in Storia Moderna discussa presso l'Università degli Studi del Molise*, a.a. 2010-11, relatrice Prof. Michaela Valente, in particolare *La controriforma e il dibattito sulla storia*, pp. 119-146. La studiosa sembra mettere in relazione l'utilizzo della struttura delle *Centurie* da parte di Boccalini con le polemiche storiche e religiose coeve sui Centuratori di Brandeburgo. Anche se le argomentazioni della Ciccarelli appaiono suggestive, a mio avviso, non hanno nulla a che vedere con la scelta boccaliniana, che in questo caso, come dimostreremo, è legata al nuovo genere e non all'ideologia storiografica o religiosa o politica.

<sup>368</sup> L. Carboni, *L'huomo giusto, o la Centuria delle lodi dell'huomo christiano*, appresso Giacomo Antonio Somasco, In Venetia 1594.

<sup>369</sup> G. Lipsio, *Iusti Lipsii Epistolarum selectarum, centuria prima*, apud Christophorum Plantinum, Antuerpiae 1586.

edite nel 1611,<sup>370</sup> un anno prima dell'uscita della prima parte dell'opera boccaliniana. Fin dalla prima edizione delle *Epistolae*, Lipsio si pone come un rinnovatore del genere in competizione con gli italiani;<sup>371</sup> nell' *epistola 28* della *Centuria prima* scrive (riporto la traduzione francese di J. Jehasse): "cette intention vient de m'être donnée, je ne le nie pas, par les Italiens: j'ai vu leurs lettres complaisamment éditées, et - je parlerais librement - je ne les leur ai pas enviée. Pourquoi? Les croirais-tu d'un style soigné? Elles ne sont souvent pas du tout latines. D'une pensée pénétrante? C'est pur torpeur et tiédeur. O Italie, où sont tes Politiciens?"<sup>372</sup>

Lo stretto rapporto ragguagli/lettere come genere informativo, la relazione/competizione, tra Boccalini e Lipsio come interpreti di Tacito, la probabile influenza della satira menippea composta da Lipsio sul modello seneciano<sup>373</sup> ci inducono a caricare la denominazione *Centuria* anche di una possibile indicazione del nuovo genere e non solo come una neutra definizione di opera di cento parti. In altri termini, un lettore-letterato seicentesco interpretava già dal titolo la stretta relazione che intercorreva tra la raccolta dei ragguagli e quella delle lettere, e tra Boccalini e Lipsio. A mio avviso, Boccalini pone l'autore fiammingo come suo specchio e competitore del tempo: il doppio binario sul quale gioca il lauretano, di interprete di Tacito e di scrittore di ragguagli-lettere alla contemporaneità, è una delle prove di tale competizione, e il porre l'accento sull'originalità, sia come interprete di Tacito, sia come inventore di un nuovo tipo di satira menippea in forma di ragguaglio-lettera né è la conseguenza.

L'insofferenza di Boccalini per il genere epistolare<sup>374</sup> è espressa nel *Ragguaglio XIII* della *Centuria prima*: *Giovanfrancesco Peranda con difficoltà ottiene da Apollo di essere ammesso in Parnaso, e disprezza la proferta di Girolamo Fracastoro, che volea farle riavere la luce perduta*.<sup>375</sup> Giovanfrancesco Peranda, segretario della famiglia Caetani, viene ammesso in Parnaso solo in seguito all'intercessione dei suoi signori, poiché il suo libro di lettere da solo non basta per raggiungere quella immortalità che comunque poteva meritarsi come modello di segretario. Apollo, infatti, è "stomacato di simil sorte di composizioni"<sup>376</sup> e piuttosto propenso a "levar dalla biblioteca la maggior parte degl'infiniti volume di lettere che si trovano",<sup>377</sup> piuttosto che "aggiungervene pur uno de' nuovi".<sup>378</sup> Il perché della bocciatura estetica di questo genere è che la "libreria delfica"<sup>379</sup> riceve solo "scritti d'invenzione e di lucubrate fatiche",<sup>380</sup> mentre tali libri di *Lettere* altro

<sup>370</sup> G. Lipsio, *Iusti Lipsi Epistolarum selectarum centuria quarta miscellanea postuma*, ex Officina plantiniana apud Viduam & filios Ioannis Moreti, Antuerpiae 1611; *Iusti Lipsi Epistolarum selectarum centuria quinta miscellanea postuma*; ex Officina plantiniana apud Viduam & filios Ioannis Moreti, Antuerpiae 1611.

<sup>371</sup> J. Jehasse, *La Renaissance de la critique: l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne 1976.

<sup>372</sup> Ivi, p. 270.

<sup>373</sup> La *princeps* è del 1581, J. Lipsius, *Satyræ Menippææ. Somnium. Lus in nostri aevi criticos*, ex officina Christophori Plantini, architypographi regij, Antuerpiae 1581. In quegli anni il lauretano era studente a Perugia e molto probabilmente gli giunse l'eco di questo saporitissimo gioco accademico.

<sup>374</sup> Cfr. E. Russo, *Boccalini e la critica in Parnaso*, p. 113, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, Atti del Convegno di Studi, Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013, a cura di Laura Melosi, Paolo Procaccioli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015.

<sup>375</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., pp. 119-121.

<sup>376</sup> Ivi, p. 119.

<sup>377</sup> Ibid..

<sup>378</sup> Ibid..

<sup>379</sup> Ibid..

<sup>380</sup> Ibid..

non sono che "ingombra scanzie"<sup>381</sup> che chiunque avrebbe potuto stampare e scrivere. La sferzata di Boccalini si scaglia, oltre che sulla facilità del genere, anche contro l'ambizione degli scrittori epistolari, i quali per parer grandi "avevano ardito publicar lettere false, scritte a quei re e a quei principi grandi ch'eglino non avevano giammai conosciuti di vista, non che con esso loro avessero avuto negozio alcuno".<sup>382</sup> Il *Ragguaglio* nella sua totalità ha un duplice bersaglio, da un lato vi è una encomiastica e paradossale accettazione dell'opera del Peranda (definita la più notevole del genere), legata all'esaltazione della famiglia Caetani, protettrice del Boccalini stesso e finanziatrice della stampa dei *Ragguagli*; dall'altro vuole censurare il grande successo che gli epistolari conseguivano nella sua epoca, *in primis* proprio l'epistolario lipsiano, focalizzando l'encomio non sull'autore bensì sul suo signore, sminuendone in questo modo il valore estetico e civile. L'argomentazione contrastiva sull'originalità dell'invenzione e sulla fatica della composizione ci deve indurre a caricare tale censura anche di un significato autogiustificativo del nuovo genere inventato da Boccalini, in stretta relazione con il genere epistolario. Se andiamo infatti a scorrere l'opera, come faremo, possiamo notare come l'argomentazione sull'originalità e sulla fatica sia sempre in relazione a *Ragguagli* che vogliono in qualche modo legittimare il nuovo genere o censurare autori accostabili al lauretano, o per genere o per stile.

Possiamo notare come nel *Ragguaglio LIII* della *Centuria prima*, *La rissa pericolosissima, che per causa molto leggiera nacque tra i pedanti di Parnaso, da Apollo vien quietata*,<sup>383</sup> Boccalini associ ai grammatici pedanti, "gli epistolari e i commentatori",<sup>384</sup> i quali tra loro si azzuffano per il disaccordo sulla grafia di "consumptum"<sup>385</sup>, cioè se sia più corretto scriverlo con la "p" o con la "t". Il focus quindi è sulla messa in ridicolo della pedanteria e delle tre tipologie di letterati e di generi letterari ad essa affini: grammatici - libri di grammatica, "epistolari" - libri di epistole, commentatori - libri di commenti. Ovviamente uno degli interpreti a lui contemporanei più importanti, che incarna tutti i generi riportati, è proprio il fiammingo Giusto Lipsio. Nel *ragguaglio* Denis Lambin (1516-1572), grammatico e filologo francese, viene colpito da Paolo Manuzio (1512-1574), figlio del noto editore Aldo, con un sasso romano "nel quale «consumptum» era scritto con la lettera p".<sup>386</sup> Il grammatico francese viene citato anche da Lipsio nel *Somnium*.<sup>387</sup> "Ille in aurem mihi infudit, Duonysium Lambinum esse".<sup>388</sup> Più avanti analizzeremo meglio il rapporto intertestuale tra il *Somnium* e i *Ragguagli*, per adesso tale accostamento ci è servito per dimostrare come in un *ragguaglio* contro i grammatici, gli epistolari e i commentatori, Boccalini abbia dato un ruolo centrale ad un autore "oltramontano" legato a Lipsio e alla sua satira. Notiamo inoltre come tale

<sup>381</sup> Ibid..

<sup>382</sup> Ibid.. Tale critica colpisce inevitabilmente l'iniziatore italiano del genere, Pietro Aretino, a cui già molti contemporanei imputavano la falsificazione della corrispondenza.

<sup>383</sup> Ivi, pp. 233-234.

<sup>384</sup> Ivi, p. 233.

<sup>385</sup> Ibid..

<sup>386</sup> Ibid..

<sup>387</sup> Da adesso in poi userò questo titolo per citare la satira menippea di Lipsio.

<sup>388</sup> J. Lipsius, *Satyra Menippaea*, cit., p. 23.

personaggio venga deriso e ingiuriato proprio da un editore, filologo, italiano, Paolo Manuzio che con una prova evidente mette fine ad un'inutile controversia pedantesca.

La stessa evidenza con cui Manuzio risolve comicamente la controversia su "consumptum", viene descritta nel *Ragguaglio XXXI della Centuria prima: Per le feste di carnevale i virtuosi corrono in Parnaso i palii, e fanno altre dimostrazioni di allegrezze*.<sup>389</sup> Scrive il menante in riferimento agli allestimenti per le feste:

[...] da Aulo Gellio, che i signori riformatori della moderna pedanteria al dispetto delle carte vogliono che si chiami Agellio [...].<sup>390</sup>

Boccalini, oltre ad utilizzare la stessa strategia derisoria del "sasso romano" - "a dispetto delle carte", riprende una controversia sulla grafia del nome di Aulo Gellio,<sup>391</sup> che aveva visto come protagonisti proprio Lipsio e Denis Lambin. A tal proposito un commentatore settecentesco del *Somnium* dopo il riferimento a Lambin annota:

Hic est, in quem fere tota Satyra singulatim conscripta est. et propriae fuerunt Lipsio cum illo irarum caussae, inter eas de nomine *A. Gellii*, quem Lipsius malebat *Agellium* dicere. quod vero totum Lambinus *pruriginem novaturientiu(n)m* dixerat. Res vel ex Mureti Epistolis nota est: unde simul apparet quam multorum odio agitatus sit bonus ille Lambinus. iurene an iniuria non dicam.<sup>392</sup>

Nel ragguaglio in questione, il porre l'accento sui "riformatori della moderna pedanteria" vuol riferirsi allusivamente ad un gruppo di studiosi che si rifacevano anche alla lezione del grammatico fiammingo, il quale agli albori della sua carriera, nella satira del *Somnium*, aveva ridefinito un metodo e una scuola, quella dei *Correctores*. Cicerone auspicando per loro la legge Cornelia sugli omicidi nel *Somnum* li definisce:

Cum ecce exortum est genus hominum audax, inquires, ambitiosum, qui Correctores se dicunt.<sup>393</sup>

### 3.2 Il sogno del trionfo: la funzione Lipsio nei *Ragguagli*

Ritornando a Lipsio è possibile notare come all'interno dei *Ragguagli* venga tacciato dell'accusa di non originalità, di pedanteria e di seguire modelli precostituiti. Lipsio viene nominato per la prima volta nel *Ragguagli XII, Centuria Prima: Nella dieta generale de' letterati intimata da Apollo in Elicona, sua Maestà contro l'aspettazione di ognuno decreta l'eternità al nome di Vincenzo Pinti, nella corte di Roma detto «il cavalier del liuto»*,<sup>394</sup> ragguaglio che precede quello dedicato a Peranda e alla critica al genere epistolario, precedentemente analizzato.

<sup>389</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 156-162.

<sup>390</sup> Ivi, p. 156.

<sup>391</sup> Cfr. Ivi, nota 6, p. 156: "in realtà, nota Firpo, si tratta di: «un qui pro quo medievale, che aveva fatto incorporare nel nome l'iniziale del prenome, mutando Aulo Gellio in Agellio»." I due commentatori però non danno il giusto rilievo ai "riformatori della moderna pedanteria" a cui in realtà è riferita la burla.

<sup>392</sup> *Tres Satyrae Menippeae, L. Annaei Senecae Apokolokyntosis, I. Lipsii Somnium, Petri Cunaei Sardi Venales, Recensitae et notis perpetuis illustratae*, Apud Georg. Christoph. Wintzerum., Lipsiae 1720, p. 81, nota 10.

<sup>393</sup> G. Lipsius, *Satyra Menippaea*, cit., p. 12.

<sup>394</sup> Ivi, p. 117-118.

La dieta dei letterati è indetta per "dar l'eternità al nome di un virtuoso".<sup>395</sup> Varie sono le proposte tra cui quella di nominare Giusto Lipsio: "uomo fiammingo, gli scritti lucubratissimi del quale tanta fragranza rendevano in Parnaso, che in tutti i virtuosi avevano destato più tosto rabbia di divorarli che appetito di gustarli".<sup>396</sup> Alla proposta di Lipsio segue quella di Serafino Olivieri Razzali, cardinale e decano della Sacra Rota,<sup>397</sup> per i suoi meriti di erudito e di eterno studioso: "faceva il miracolo maggiore l'essersi saputo che un prelato pieno di tante scienze, colmo di tante virtù, era morto scolare".<sup>398</sup> Alla fine della dieta, però, viene eletto all'immortalità con lo stupore di tutti i virtuosi il cavalier del liuto per insegnare "ai principi e a' privati l'arte necessaria di accordar i liuti".<sup>399</sup> fuor di metafora insegnare ai politici di favorire la naturale inclinazione degli uomini e di non sforzarli a fare cose di cui non sono all'altezza. Alla luce della nostra tesi appare probabile anche qui una frecciata al fiammingo, al quale viene affiancato un erudito, Olivieri, che non aveva composto nulla di originale e a cui viene anteposto un musicista italiano in grado di insegnare un precetto politico e morale pratico, semplice, e possiamo dire machiavellico. L'elogio, in questo caso paradossale, di Lipsio e dei suoi scritti emerge nella lingua e nello stile, oltre che letteralmente, dall'utilizzo del superlativo assoluto "lucubratissimi"<sup>400</sup> utilizzato in maniera contrastiva, come già visto precedentemente, in rapporto alla poca fatica degli scrittori di lettere e nella metafora del "divorarli" utilizzata anche da Boccalini per i suoi *Ragguagli* nell'*A chi legge*, "Come i Gnatoni...". Questo ragguaglio, quindi, ci indica da un lato come gli scritti di Lipsio fossero letti con attenzione dagli studiosi dell'epoca e particolarmente da Boccalini stesso, dall'altro l'ironia con la quale il lauretano li interpretava.

Al letterato fiammingo sono dedicati due ragguagli il XXIII<sup>401</sup> e l'LXXXVI,<sup>402</sup> della *Centuria prima*, i quali narrano la sua ascesa al Parnaso e la sua consacrazione.<sup>403</sup> Il *Ragguaglio XXIII* narra il "trionfo"<sup>404</sup> di Lipsio e la conseguente disputa con Tacito su di un luogo dello storico latino male interpretato. Questa ascesa viene interrotta più volte: la prima per i preparativi scenici, eccessivamente pomposi<sup>405</sup> che fanno emergere l'ambizione anche un po' ridicola di Lipsio e del suo popolo; la seconda per un litigio tra

<sup>395</sup> Ivi, p. 117.

<sup>396</sup> Ibid.

<sup>397</sup> Cfr. E. Russo, *Boccalini e la critica in Parnaso*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., p. 113.

<sup>398</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 118.

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> Questo è un termine chiave per Boccalini, poiché rivela una visione poetica fatta di attenzione, di studio, di lavoro continuo e costante. Non a caso nell' *A chi legge* viene utilizzata una metafora corrispondente per descrivere la composizione dei *Ragguagli* e cioè l'aver "consumato l'olio e l'opera". Si noti, però, come vedremo, come ciò sembra non bastare a Lipsio per raggiungere l'immortalità, poiché sembra mancargli l'originalità e il coraggio.

<sup>401</sup> *Giusto Lipsio con solenne cavalcata essendo ammesso in Parnaso, il seguente giorno dopo il suo ingresso, contro l'aspettazione di ognuno, accusa tacito per empio, e dalla sua accusa riporta poco onore*. Ivi, pp. 133-139.

<sup>402</sup> *Giusto Lipsio, per emendare il fallo di aver accusato Tacito, così intensamente l'osserva, che appresso Apollo vien imputato di idolatrarlo. Onde dopo un finto supplicio da Sua Maestà alla fine è lodato e ammirato*. Ivi, pp. 324-331.

<sup>403</sup> Cfr. P. Guaragnella, *Politica e arte storica nei Ragguagli di Parnaso*, pp. 51-77, in particolare pp. 55-58, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit.. Il critico interpreta entrambi i *Ragguagli*, suggerendo un possibile incontro scontro, ideologico e storiografico, da parte del lauretano con il famoso tacitista Lipsio.

<sup>404</sup> Per l'accostamento del genere dei *Ragguagli* a quello dei *Trionfi* si veda Firpo. L. Firpo, *Allegoria e satira in Parnaso*, «Belfagor», I, 1946, pp. 673-699.

<sup>405</sup> "[...] la pubblica entrata nondimeno di personaggio tanto qualificato fu differita fino a martedì della settimana passata: mercé che la nobilissima nazione fiamminga, con le dimostrazioni di straordinari onori fatti verso quel suo cittadino, volle segnalar se stessa in quella occasione; perciòché ne' più onorati luoghi di Parnaso eresse molti archi trionfali con magnifica splendidezza fabbricati alla reale." *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 133.

Seneca morale e Tacito politico, su chi dei due si sarebbe dovuto disporre alla destra di Lipsio durante la cavalcata trionfale; la terza dal malore di Pausania e dalla sua conseguente orazione, nella quale lo storico greco piange lo stato della sua nazione divenuta barbara al contrario della "Fiandra"<sup>406</sup> civile e produttrice di cultura. La cavalcata-trionfo rappresenta in figura l'opera del fiammingo, della quale Boccalini vuole criticare da un lato la poca originalità rappresentata dalla presenza delle due guide, quasi due tutori, dall'altro l'impostazione ideologica che anacronisticamente si serviva ancora di giudizi morali,<sup>407</sup> stoici, senechiani per interpretare i "presenti infelicissimi tempi"<sup>408</sup> a cui invece abbisognava un sguardo politico scevro da "pedanterie"<sup>409</sup> e da cose "ammuffite".<sup>410</sup> In tutte queste interruzioni è possibile porre in risalto il duplice atteggiamento di esaltazione e di critica al letterato fiammingo, critica che si dispiega analiticamente nell'ultima parte del *Ragguaglio* in cui viene confutata un'interpretazione zelante di Lipsio su di un passo di Tacito. Ma il passo che ci interessa rilevare per il nostro discorso è quello relativo all'accusa esplicita di poca originalità e di pavidità fatta a Lipsio; partiamo dalla poca originalità:

Giunto che fu il Lipsio nel fòro delfico, non li fu concesso di poter a ciel sereno rimirare il divino splendore di Sua maestà, né meno a piè delle scale del real palazzo fu incontrato e ricevuto dalle serenissime muse, solo essendo stimati degni di questi segnalati favori gli scrittori d'invenzione, dilettevoli di Apollo e delle serenissime muse, e gli scritti dottissimi del Lipsio solo si vedevano laboriosi e mirabili per una varia e molteplice lezione, cosa così comune a tutti gli scrittori oltramontani, che sono stimati avere il cervello nella schiena, come agl'italiani, che l'hanno nel capo, il sempre inventar cose nuove, lavorar con la materia cavata dalla miniera del proprio ingegno con sudori e stenti grandi, non con la roba degli altri scrittori tolta in prestito, essendo riputata cosa da sartorello mendico, da critico fallito rappezzar le toghe stracciate de' letterati, da sarto pratico e famoso nell'arte tagliare e cucir vestimenti nuovi con fogge e ricami non più veduti.<sup>411</sup>

La sferzata che viene data a Lipsio, "critico fallito" che rappezza "le toghe stracciate de' letterati", permette all'autore sia di esaltare gli ingegni italiani che hanno il cervello "nel capo" e non nella "schiena" (non rivolta esclusivamente alla tradizione), sia di definire metaforicamente la mistura letteraria con la quale deve essere composta un'opera originale: "tagliare e cucire vestimenti nuovi con fogge e ricami non più veduti". Questa modalità compositiva non è altro che la strategia stilistica utilizzata per la composizione dei *Ragguagli* che non a caso vengono nominati nel proseguo del ragguaglio: "Io che scrivo i presenti *Ragguagli*, mi trovai presente [...]";<sup>412</sup> quasi a sigillare il valore della sua opera in contrapposizione a quella del fiammingo.

L'altra accusa che viene fatta è quella di non aver scritto le storie di Fiandra "per certi rispetti":

---

<sup>406</sup> Ivi, p. 136.

<sup>407</sup> Cfr. M. C. Figorilli, «Cose politiche e morali». *La presenza di Machiavelli nei Commentarii sopra Cornelio Tacito di Traiano Boccalini*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., pp. 217-235. A mio avviso appare pregnante la differenziazione che sembra guidare la studiosa tra moralismo teorico-precettivo classicista e aristotelico, e moralismo performativo, proprio dei moralisti italiani. Su questo argomento A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna 2010 e G. Ferroni, *Machiavelli, o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Doninzelli, Roma 2003.

<sup>408</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 134.

<sup>409</sup> Ibid..

<sup>410</sup> Ibid.

<sup>411</sup> Ivi, p. 134-135.

<sup>412</sup> Ivi, p. 136.



Sono alcuni che han detto che il Lipsio così poco e da Sua maestà e dalle serenissime muse sia stato favorito, per disgusto, che hanno avuto di lui, al quale avendo essi dato nobilissimo talento per potere alla tacitista scriver le guerre civili di Fiandra, tanto desiderate dall'università de' virtuosi, per certi rispetti, nondimeno da Sua maestà riputati molto vili, fino aveva fatta resistenza all'ispirazione mandatali da lui e dalle serenissime dive. Ma quest'ultimo è sospetto fondato nel verisimile; la prima è opinione sostenuta dalla verità.<sup>413</sup>

Se la prima accusa è vera, cioè che Lipsio non ha raggiunto l'apice della gloria per non essere stato originale, il sospetto di pavidità, per cui non avrebbe composto la storia di Fiandra alla tacitista, appare verosimile. Ciò non può che creare disgusto in Boccacini, associabile ad Apollo, il quale reputa dovere dello storico e del letterato quello di dire in ogni modo la verità.<sup>414</sup> Verità che il lauretano nasconde nei suoi *Ragguagli* usando la maschera allegorica e verità che egli sviluppa nei suoi *Commentarii* a Tacito, sollecitando criticamente e attualizzando il testo latino. La competizione sul tacitismo, come abbiamo detto, emerge in tutta la sua portata nel finale del *Ragguaglio* dove viene confutata dallo stesso Tacito un'interpretazione deteriora di Lipsio, il quale deve confessare che gli scritti dell'interlocutore Tacito "più che si leggono, meno si intendono, e che i tuoi *Annali* e le tue *Istorie* non sono lezione da semplice grammatico come son io".<sup>415</sup>

Il secondo *Ragguaglio* di cui è protagonista Lipsio, l'LXXXVI della *Centuria prima*, si ricollega al primo dal punto di vista narrativo: l'autore fiammingo si pente di aver ingiuriato Tacito e perciò cade nell'errore opposto di idolatrarlo. Il fulcro tematico appare essere la "costanza", con la quale Lipsio rivendica il suo amore per Tacito anche a costo della morte; "costanza" che diviene un precetto politico che si incarna nella fedeltà al proprio signore. Ricordiamo che in questo caso la frecciata colpisce anche un'opera di Lipsio, il *De Constantia* pubblicato la prima volta nel 1584.<sup>416</sup> Ma quello che ci interessa sottolineare è il giudizio che anche in questo ragguaglio viene dato a Lipsio, il quale anche se aveva "lasciati al mondo scritti ordinari, le sole sue fatiche sopra Tacito erano quelle che gli avevano fatto meritare la stanza di Parnaso e l'onorata fama immortale appresso le genti".<sup>417</sup> La subordinazione di Lipsio a Tacito prova il giudizio ambivalente di Boccacini, il quale da un lato è profondamente interessato all'opera del fiammingo per i suoi meriti di studioso, di erudito, di filologo; dall'altro vuole metterne in evidenza la

<sup>413</sup> Ivi, p. 135.

<sup>414</sup> "[...] se fu mai tempo alcuno nel quale l'istoria avesse bisogno d'esser scritta da quei elevati ingegni de' quali favella qui Tacito, è questo del secolo presente, nel quale l'azione de' principi grandi non camminano in giuppone, come già costumavano, ma con la pelliccia fodrata di broccati d'interessi diabolici [...] di modo che non mai fu tempo più implicato di questo, nel quale dovessero gli storici scrivere *abditos principis sensus, et quid occultius parant*. Ma per fatal disgrazia del genere umano allora manca il beneficio della verità istorica, quando n'è più cresciuto il bisogno; calamità per certo degna d'essere dagli uomini virtuosi compianta, perché la lezione dell'istoria, ch'è la più saporita vivanda che possa esporsi alla mensa d'uomini accappati, è divenuta tanto insipida che non può masticarsi, essendo dell'azion de' principi solamente lecito lo scrivere la scorza piena di finzioni, e non la medolla piena di verità, la quale pasce l'animo altrui e l'arricchisce d'abbondantissimi precetti necessari alla vita umana. [...] Ond'è che solamente i secretarii e consiglieri de' principi, e nelle repubbliche i costumati senatori d'esse, possono arrivare alla palma di scrivere istorie veramente compite, le quali qualità essendosi ritrovate nel Machiavelli e nel Guicciardini, non è meraviglia se l'istorie loro siano tanto comentate. E granchio ben grosso pigliano quelli che si persuadono tutta la bellezza d'un'istoria consistere nello stile, perché elle si leggono da' giudiziosi per sapere i fatti, non per imparar la rettorica e le belle parole, per far acquisto della prudenza, non della grammatica". T. Boccacini, *Considerazioni sopra la «Vita di Agricola»*, a cura di G. Baldassarri, Antenore, Roma-Padova 2007, pp. 20-23, citato in G. Baldassarri, *I tempi della scrittura nei Comentarî a Tacito*, in *Traiano Boccacini tra satira e politica*, cit., pp. 181-200, in particolare pp. 195-196.

<sup>415</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 139.

<sup>416</sup> J. Lipsio, *De constantia libri duo qui alloquium praecipue continet in publicis malis*, Lugduni Batavorum 1584. Il fiammingo scrive il *De constantia* ad imitazione del *De Clementia* di Seneca.

<sup>417</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., pp. 328-329.

diversità di tacitista, di critico e di scrittore sminuendone il valore e confinandolo negli spazi angusti dell'imitazione, della venerazione, della prudenza stoica. Se il Tacito di Lipsio diviene il Tacito anche di Apollo, "il mio e il tuo Tacito",<sup>418</sup> perché corretto dal moralismo seneciano e depurato dal suo carattere aggressivo, Boccacalini al contrario si pone in maniera agonistica e critica nei confronti dell'autore romano e se ne serve per smascherare i meccanismi del potere. La prova della valutazione negativa della "costanza" di Lipsio è nell'introduzione del *Ragguaglio*, dove si accusa il critico di essere passato da un errore, quello di considerare Tacito empio, al suo opposto, ovvero di ritenerlo un'autorità indiscussa.

L'esame di questi due ragguagli ci è servita per evidenziare il complesso rapporto che intercorre tra Boccacalini e Lipsio; complessità che, a mio avviso, deve indurci a riflettere sulla possibilità che il lauretano nell'invenzione del genere ragguaglio parnassiano sia stato influenzato anche dall'imitazione che Lipsio nel suo *Somnium* aveva fatto della ridicola deificazione di Claudio di Seneca.<sup>419</sup> Questo gioco accademico ebbe un'eco notevole nella repubblica letteraria dell'epoca e portò alla rinascita del genere menippeo e alla sua prima codificazione nel 1605, ad opera del Casaubon.<sup>420</sup> Boccacalini, anche in questo caso, si sarebbe posto come rivale di Lipsio e partendo da uno spunto imitativo accademico, come poteva essere quello del *Somnium* lipsiano, avrebbe sviluppato un nuovo genere "italiano" con lo stile e le tematiche proprie della satira menippea; in altri termini avrebbe dimostrato alla repubblica delle lettere come fosse possibile passare dall'imitazione di un grammatico "oltramontano", sterile e pedante, all'invenzione impegnata di un letterato italiano, caratterizzata da uno stile originale nel quale la letteratura diventava politica e la politica letteratura.

La satira di Lipsio rappresenta un sogno in cui il critico assiste ad un Consiglio di letterati senatori nel tempio di Apollo a Roma, dove si discute sulla bontà o meno della filologia e delle edizioni contemporanee.<sup>421</sup> Il critico si immagina in tarda notte, solo, nel foro romano sotto il Monte Palatino dove si trova il Tempio di Apollo; verso l'alba, vede giungere varie ombre dalla biblioteca Tiberina e dalla biblioteca Ulpia con in mano dei

---

<sup>418</sup> Ivi, p. 330.

<sup>419</sup> Già Varese aveva suggerito un possibile accostamento tra le due opere, pur tra piccole inesattezze: "Con il sottotitolo di *Satira Menippea*, Giusto Lipsio dedicava nel 1585 a Giulio Cesare Scaligero un suo *Somnium, Lusus in nostri aevi criticos*. In questo sogno egli immagina non soltanto di vedere degli uomini pallidi, macilenti, che entrano nel Senato dell'antica Roma, uscendo dalla biblioteca, ancora affaticati dai maltrattamenti dei critici, ma, addirittura, di rivolgersi ad Apollo. Contro i danni, contro i capricci della critica, si chiede e si invoca da Apollo un valido aiuto, una garanzia contro le ingiuste offese: si intrecciano discussioni, intervengono Sallustio e Ovidio, appare l'umanista Cristoforo Longolio, vittima giovanile della maldicenza e dell'acredine dei critici e di un amore troppo acceso per la bella forma latina. Anche qui si distende nella satira un motivo caro a Boccacalini, la protesta contro la pedanteria, contro il rigore presuntuoso dei critici; anche qui si riuniscono come a parlamento antichi e moderni personaggi; anche qui Apollo viene invocato come custode, guida e insieme simbolo, della letteratura". C. Varese, *Traiano Boccacalini*, Liviana, Padova 1958, p. 31-32. Ricordiamo invece che la *princeps* dell'opera è del 1581. È dedicata a Giuseppe Scaligero e anche se la satira è autoironica e vuole mettere in ridicolo i cattivi filologi e alcune edizioni scorrette, vuole allo stesso tempo legittimare la moderna filologia critica di cui Lipsio si dichiara seguace.

<sup>420</sup> Cfr. I. A. R. De Smet, *Menippean satire and the republic of letters, 1581-1655*, Droz, Genève 1996. Come sottolinea la studiosa, una delle prime compiute definizioni di satira menippea nell'età moderna viene formulata da Casaubon nel 1605, proprio sulla scia del *Somnium* lipsiano e di un'archeologica ricerca sul genere. I. Casaubon, *Isaaci Casauboni De satyrica Graecorum poesi, & Romanorum satira libri duo. In quibus etiam poetae recensentur, qui in vtraque poesi floruerunt*, apud Ambrosium & Hieronymum Drouart, via Iacobaea, sub scuto Solaris aurei, Parisiis 1605. Nota Limetani, per quanto riguarda la satira in versi, come sulla scia di Giulio Cesare Scaligero, di Lipsio e di Casaubon, anche il Boccacalini proclama principe della satira latina Giovenale. U. Limetani, *La satira nel Seicento*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1961, pp. 12-14.

<sup>421</sup> "Cum ecce exortum est genus hominum audax, iniquis, ambitiosum, qui Correctores se dicunt". J. Lipsius, *Satira Menippeaea*, cit., p. 12.

libri, dirette verso il tempio. Tra queste riconosce il suo amico letterato Janus Dousa che gli spiega come quelle persone che a lui sembrano semplice volgo siano in realtà dei senatori-letterati, e prendendolo per mano lo conduce come in processione verso l'entrata del tempio. Sul portico dell'entrata è affisso un avviso in cui Cicerone per la mattinata indice un'assemblea senatoria. Il narratore nota che nel tempio entrano pochi vecchi, pochi uomini, molti giovani e qualche adolescente. Mentre tutti entrano, Dousa spiega a Lipsio che il console del senatoconsulto è Cicerone insieme a Plauto, quest'ultimo a causa di un malanno però non poteva presiedere all'assemblea: fuor di metafora il malanno di Plauto indica le forti scorrezioni ricevute da parte dei filologi e degli stampatori moderni. Hanno così inizio le orazioni: l'orazione di Cicerone è contro quelli che lui chiama i "Correctores" moderni che hanno messo in serio pericolo le lettere classiche e per i quali chiede l'applicazione della legge Cornelia, istituita contro gli assassini e sicari. Lipsio e l'amico si sentono chiamati in causa dalle accuse e hanno paura per la loro incolumità. Seguono le orazioni di Sallustio e di Ovidio in linea con quella di Cicerone. Quando tutto sembra perduto e il senato sembra eleggere la posizione di Cicerone prende la parola Varrone, che con un'abilissima orazione riesce a convincere dell'importanza della filologia moderna e del bene che fino a quel momento aveva apportato alle lettere classiche. L'assemblea quindi cambia improvvisamente opinione e accetta di riformare e non di sopprimere la filologia. Si stabiliscono allora alcune regole per questi Correctores e le conseguenti pene.<sup>422</sup>

Questa satira fu composta da Lipsio durante il suo soggiorno lavorativo all'università di Leiden e l'obiettivo, come ha spiegato molto bene Ingrid A. R. De Smet, è quello di censurare un tipo di filologia cinquecentesca a suo avviso scorretta e all'opposto di legittimare e di esaltare un ambiente accademico che si rifaceva alla lezione di Giulio Cesare Scaligero, padre di Giuseppe Scaligero, a cui è dedicata la satira. Essa ebbe un notevole successo, sia per la ripresentazione esplicita di un genere che appariva riemerso archeologicamente, sia per la vivacità con la quale venivano rappresentati argomenti di notevole interesse per la repubblica letteraria del periodo<sup>423</sup>. Il genere dell'opera risente di più modelli classici: sicuramente l'*Apocolocyntosis* o *Ludus de morte Claudii* di Seneca, dal quale riprende varie strategie stilistiche; Cicerone e Luciano e ancora Seneca per l'utilizzo del sogno rivelatore; infine ancora Luciano per il tipo di assemblea-dieta di personaggi di varie epoche.<sup>424</sup> Non bisogna però dimenticare anche la lezione dei letterati

<sup>422</sup> Il procedimento narrativo finale del *Somnium* sul congresso di letterati con annessa riforma è ripreso da Boccalini in un ragguaglio emblematico per la nostra tesi, cioè il Ragguaglio LIV della *Prima Centuria*, *Per rimediare ai molti disordini che si veggono nelle istorie, dopo una general congregazione degl'istorici, Apollo contro essi pubblica un severo editto; e molti storici degli errori loro vengono ripresi*. TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 234-240.

<sup>423</sup> "The publication of Lipsius's Menippean satire in 1581 roused fierce reactions from many of his contemporaries: the vehement criticism, however, combined with Lipsius's standing as a scholar, as well as the perception that here another Classical genre (or subgenre) had been restored, probably enhanced the *Somnium's* popularity and diffusion, as reflected for example in the sheer number of reprints. At any rate, Lipsius's *Somnium* clearly brought instant inspiration to many others to apply the Menippean tool of ridicule within various polemics and controversies". I. A. R. De Smet, *Menippean satire and the republic of letters, 1581-1655*, cit., p. 87.

<sup>424</sup> "Lipsius's *Somnium* is primarily modelled on the *Apocolocyntosis*, also (if not better) known then as the *Ludus de morte Claudii*: this dependence is made apparent by the second subtitle (*Lusus in nostri aevi criticos*), as well as by the opening word of the *Somnium* which echo the first lines of Seneca's satire. Indeed, Lipsius's opening phrase 'Quid hoc anno Romae in senatu dictum, actum, cautum sit, volo memoriae proderet' vividly calls to mind Seneca's 'Quid actum sit in caelo ante diem III idus Octobris anno nouo, initio saeculi felicissimi, uolo memoriae tradere.' In addition to this and other textual allusions to the *Apocolocyntosis*, Lipsius also borrowed from it the idea of a council deciding over the fate of the person (or in this case the persons) ridiculed. Admittedly, the council, just as the parodic *senatusconsultum* at the end of Lipsius's satire, may point to inspiration drawn from Lucian". Ivi, p. 88.

italiani nell'utilizzo del modello sogno come occasione di critica alla società e alla cultura, Dante *in primis*, Alberti e Aretino, a mio avviso competitivamente sottaciuti e nascosti dal fiammingo e dimenticati anche dalla De Smet, ma sicuramente letti, ammirati e imitati da Lipsio. Nell'*Ad lectorem* vi è una prima attestazione di quella che possiamo definire una nuova idea di genere satirico moderno, che si allontana dall'invettiva *ad personam* grazie all'utilizzo di strategie di mascheramento e allegorizzazione:

Quadam in hoc scripto obscuriora fore iuventuti scio, Lector: idque consulto consilio a nobis factum. Satyra enim aliter non sit. Simul excitanda et attollenda ingenia sunt: ut aliquando pedes discant sine manu ductore.<sup>425</sup>

La satira si pone come "un tableau allégorique, une énigme propre à «exerciter et relever les esprits»".<sup>426</sup> Strategia che fu una decina d'anni dopo utilizzata in chiave politica nella *Satyre Ménippée ou La Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estas de Paris* che nomina esplicitamente il modello lipsiano nel paratesto: "un docte Flamand antiquaire".<sup>427</sup>

Cerchiamo quindi di rintracciare alcune possibili allusioni intertestuali all'opera satirica del fiammingo nei *Ragguagli*, anticipando quelle che sono le concordanze strutturali che possiamo definire proprie del genere menippeo, e cioè:

- cronotopo fantastico e allegorico (foro romano, Tempio di Apollo - macrocronotopo Parnaso);
- punto di vista diegetico-extradiegetico (Lipsio autore, personaggio - Boccalini autore, menante);
- stile dialogico (discorso altrui, intertestualità, intratestualità).

Come già anticipato nel compendio del *Somnium*, Lipsio si ritrova nel foro romano e sembra non riconoscere le ombre di quelli che l'amico gli svelerà essere i senatori letterari:

Sed dic, sodes, hanc turbam scis quae sit? Vah, inquit, turbam tu appellas? Senatus est litteratorum.<sup>428</sup>

Nel *Ragguaglio XXIII* dedicato al "trionfo" di Lipsio, all'inizio della cavalcata Boccalini così descrive l'incontro del fiammingo con i letterati:

E meraviglia grande apportò ad ognuno il vedere che nel primo congresso il Lipsio per nome salutò tutti i più nobili personaggi romani che andarono ad incontrarlo, de' quali mostrò di aver distintissima cognizione.<sup>429</sup>

La narrazione di Boccalini come si può notare sembra porsi in maniera agonistica e contrastiva a quella lipsiana.

---

<sup>425</sup> J. Lipsius, *Satyra Menippaea*, cit., p. 4.

<sup>426</sup> J. Jehasse, *La Renaissance de la critique : l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, cit., p. 253.

<sup>427</sup> I. A. R. De Smet, *Menippean satire and the republic of letters, 1581-1655*, cit., p. 45.

<sup>428</sup> J. Lipsius, *Satyra Menippaea*, cit., p. 8.

<sup>429</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 133.

Lipsio all'inizio della sua satira-sogno descrive la notte che avvolge il foro romano, quindi l'aurora e infine narra la sua salita al Tempio di Apollo dove avverranno le orazioni in mattinata. Così descrive l'inizio del sogno:

Desierant latrare canes, urbesque silebant,  
omnia noctis erant placida composta quiete.

vel, ut cum Varrone clarius dicam, iam noctis meridies erat: cum tetigit me virga valentior Dius Somnus. Autumni tempus erat. Itaque multae et variae circum caput meum volitantes umbrae: donec sub *Auroram* Somnium ad me venit, longum, firmum, certum. Nam recta aduolare mihi visum est Cornea porta. Eius hic habitus, et forma. Visus mihi sum Romae esse in foro, ad radices montis Palatini.<sup>430</sup>

L'indicazione temporale notturna e aurorale è fondamentale, come vedremo, per l'economia del genere, poiché rappresenta l'ora dei sogni-visioni. Abbiamo già detto che Boccacini nel *Ragguaglio XXIII* fa giungere Lipsio nel foro delfico dopo la cavalcata, senza concedergli la vista di Apollo e delle muse, perché ritenuto autore poco originale. Segue la descrizione di Apollo che osserva Lipsio giunto nel foro:

Stette Apollo a rimirar lo spettacolo della cavalcata da quella loggetta che sta allato all'appartamento dell'*Aurora*, la quale *i signori poeti italiani* chiamano *balcon celeste*, ed era coperto da una bianca nube, la quale, come in somigliante occasione è solito farsi, appunto allora che il Lipsio fu giunto nel mezzo del fòro delfico, da un soavissimo zefiro un poco fu diradata; onde Sua Maestà con lo splendore di un solo suo raggio col quale riguardò quel suo virtuoso, *lo purgò di ogni macchia d'ignoranza* che li fosse potuta esser rimasta addosso, e lo fece divenir perfetto letterato. Salito poi che fu il Lipsio nella grande sala dell'audienza, nello stesso principio dell'orazione che aveva cominciata [...].<sup>431</sup>

Tale segmento ha in sé una duplice valenza, la prima narrativa e letterale, cioè viene narrato l'incontro con Apollo che purga l'ignoranza di Lipsio; la seconda allegorica e temporale, cioè Apollo-sole appostandosi affianco all'aurora "balcon celeste" vede la cavalcata-opera di Lipsio, ma solo grazie al diradarsi delle nubi aurorali "una bianca nube, la quale, come in somigliante occasione è solito farsi, appunto allora che il Lipsio fu giunto nel mezzo del fòro delfico" riesce a colpire con un raggio purgante il fiammingo. Questa indicazione temporale allegorica serve a Boccacini come una prova arguta di come i "poeti italiani", citati esplicitamente proprio per sigillare la polemica a loro favore, riescano a presentare con originalità quello che Lipsio aveva descritto servendosi di cose rancide latine: la citazione per descrivere la notte e la ripresa di Seneca e Varrone sul tempo e la stagione.

La metafora del "balcon celeste" per rappresentare l'aurora è utilizzata da molti poeti italiani, tra i quali ritroviamo l'Aretino nelle *Stanze de la Sirena*<sup>432</sup> e Marino nelle *Rime*

<sup>430</sup> J. Lipsius, *Satira Menippaea*, cit., p. 7.

<sup>431</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 135.

<sup>432</sup> "Tosto che le gran fasce orride e negre / de le cose il color fecero oscuro, / le buone Stelle che ascoltarò allegre / le lodi sue, vestite d'oro puro, / da i celesti balcon cacciar le pegrè / a dare a lei e quelle che le furo / avare e contra: onde tal fallo arditò / mostra nel ciel la lor vergogna a dito." *Stanze in lode di Madonna Angela Serena*, st. 56, in P. Aretino, *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, tomo I, Salerno editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino» I), Roma 1992, p. 244.

*Marittime*,<sup>433</sup> entrambi imitatori di Dante nel *canto IX* del *Purgatorio*.<sup>434</sup> In base alla nostra tesi appare emblematica l'allusione all'Aretino, il quale aveva pubblicato una Lettera-Parnaso ritenuta dai critici<sup>435</sup> come una delle fonti primarie del genere dei *Ragguagli* e che anni prima rintracciamo nell'altra fonte parnassiana dei *Ragguagli* il *Viaggio* e gli *Avvisi di Parnaso* di Caporali. In questo ragguaglio-sogno aretiniano rinveniamo sia l'esaltazione delle *Stanze de la Sirena*:

Ne lo starmi contemplando i cimbali, le cornamuse, e gli altri stumenti con che esse trapassano il tempo, ecco il buon Febo che sciorina su l'aria del *Salomone*, due stanze de la *Sirena* [...].<sup>436</sup>

Sia l'attacco al rancidume degli umanisti e dei grammatici:

La conclusione del sonno fu ch'io mi trovai in un mercato, pareva a me, dove gli stornelli, le gazzuole, i corbi, e i pappagalli, imitavano l'ocche de la vigilia d'ogni Santi. A gli uccelli ch'io dico, erano pedagoghi alcuni togati, barbati e disperati, non per altro che per avere a insegnargli a favellar per punti di Luna. Oh che spasso che avereste preso d'una ghiandaia che specificava «unquanto», «uopo», «scaltro», «snello», «sovente», «quinci e quindi» e «restio». Avreste smascellato gustando Apollo, che tutto avampato da la colera aveva fatto alzare a cavallo un goffo che non poté mai far dire a un lusignolo: «Gnaffe»; onde gli ruppe il fondo de la cetera in sul forame, e la fama i manichi de le trombe.<sup>437</sup>

Appare quindi qualificante una probabile allusione, tra i poeti italiani, all'Aretino in chiave agonistica con Lipsio, sia per quanto riguarda la satira menippea, sia per quanto riguarda il genere epistolare, che in Aretino in questo caso è mirabilmente intrecciato alla satira, rivendicando in questo modo non solo l'originalità degli italiani per quel tipo di testi, ma anche una loro primogenitura. Sicuramente non c'è solo Aretino dietro quei "poeti italiani", bensì vi è un'allusione anche al "Sommo" dei poeti, vale a dire Dante, che tra l'altro è una fonte ispiratrice della lettera aretiniana<sup>438</sup> e dei testi parnassiani di Caporali. Un lettore acculturato del tempo sicuramente avrebbe associato il passo anche ad uno dei luoghi più famosi ed emblematici, quasi una *mise en abyme*, della *Commedia* dantesca; mi riferisco ovviamente al sogno premonitore del *canto IX* del *Purgatorio*:

<sup>433</sup> *Descrive un'Aurora marittima, in tempo che vide la sua ninfa*: "Spuntava l'alba, e l' rugiadoso crine / già la stella d'Amor sparso cogliea, / e già grembi di fior, nemi di brine / dal celeste balcon Clori scotea. // Le cerulee bellezze e mattutine / il mar dal ciel, il ciel dal mar predea: / e tranquillo e seren senza confine / un mar il ciel, un ciel il mar pareo. // Ridean vestiti di smeraldo i lidi, / di smeraldo gli scogli; era ogni speco / d'argento, di zaffir, di perle adorno: // quando mi volsi, e la mia Lilla io vidi, / e dissi: – Or chi menar potea mai seco, / altri che 'l mio bel sol, si lieto giorno? –". G. B. Marino, *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Edizioni Panini, Modena 1988, p. 29.

<sup>434</sup> "La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente" (*Purg.*, XI, vv. 1-2).

<sup>435</sup> Ritorna sull'importanza del modello aretiniano Paolo Procaccioli: "Nessuna meraviglia allora che si possa indicare un esatto antecedente del ragguaglio boccaliniano nel 'sogno di Parnaso' aretiniano [...] Un precedente che a me pare tale da render conto *ad unguem* di tratti decisivi della ripresa boccaliniana. A cominciare dall'elezione della forma epistolare e dalla giocosa utilizzazione dell'aldilà parnassico come rispecchiamento critico dell'aldiqua e come occasione insieme comica (appuntamento di parodia e satira) e di militanza. Non sarà un dettaglio che come quelle del menante anche la pagina aretiniana abbia solo l'apparenza della lettera, di fatto essendo un pretesto per una serie di prese di posizione politiche e letterarie". P. Procaccioli, *Boccalini lettore e giudice del Cinquecento letterario*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., p. 98.

<sup>436</sup> *Let. 280, Libro Primo, Al S. Gianiacopo Lionardi*, in P. Aretino, *Lettere*, tomo I, a cura di Paolo Procaccioli, Salerno editrice («Edizioni Nazionali delle Opere di Pietro Aretino» IV), Roma 1997, p. 386.

<sup>437</sup> *Ivi*, p. 389.

<sup>438</sup> "Ad esempio, nel XXII canto del *Purgatorio*, Stazio dice al suo maestro Virgilio: «tu prima m'inviasti / verso Parnaso a ber ne le sue grotte». Il verso dantesco utilizza chiaramente il Parnaso con riferimento alla poesia che Stazio impara da Virgilio. Questa interpretazione della simbologia parnassiana dovette arrivare all'Aretino che immaginò il Parnaso come un vero e proprio monte che i letterati provano allegoricamente a scalare." M. Magnati, *I «Ragguagli di Parnaso». L'invenzione di un genere letterario*, in *Traiano Boccalini, Ragguagli di Parnaso, Testi scelti e studi*, a cura di Laura Melosi, Eum, Macerata 2013, pp. 109-128, in particolare p. 114. Non è solo il simbolo di Parnaso a giungere fino ad Aretino da Dante, bensì anche il sogno-visione, alcune figure, come i letterati che nuotano nell'inchostro "chi non sa notare, ci affoga; chi nota, vien via a la riva col più gaglioffo aspetto che mai vedesse Dante ne la tresca de le animucce ch'egli messe ne la pece de l'inferno" (Aretino, *Lettere*, vol. I, *Let. 280*), e anche il tipo di linguaggio.

La concubina di Titone antico  
già s'imbiancava al balco d'oriente,  
fuor de le braccia del suo dolce amico;

di gemme la sua fronte era lucente,  
poste in figura del freddo animale  
che con la coda percuote la gente;

e la notte, de' passi con che sale,  
fatti avea due nel loco ov'eravamo,  
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale;

quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,  
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai  
là 've già tutti e cinque sedavamo.

Ne l'ora che comincia i tristi lai  
la rondinella presso a la mattina,  
forse a memoria de' suo' primi guai,

e che la mente nostra, peregrina  
più da la carne e men da' pensier presa,  
a le sue vision quasi è divina,

in sogno mi pareva veder sospesa  
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,  
con l'ali aperte e a calare intesa;

ed esser mi pareva là dove fuoro  
abbandonati i suoi da Ganimede,  
quando fu ratto al sommo consistoro.

(*Purg.*, XI, vv. 1-24)

Non sarà peregrino infine notare due riprese post-boccaliniane della metafora: l'insegnamento poetico e civile dantesco e successivamente boccaliniano del sogno-visione-aurorale giunge fino al *Pianto d'Italia* di Fulvio Testi, nel quale vengono unificate le istanze civili, morali e poetiche sotto l'insegna di un sogno patriottico; l'utilizzo della citazione dantesca come prova di originalità arguta dei poeti italiani giunge fino a Tassoni.

In Testi la personificazione dell'Italia con le sembianze di una sconsolata e afflitta donna si dilegua all'apparire dell'aurora, spingendo all'azione il principe Carlo Emanuele di Savoia e gli italiani:

Volea più dir; ma Tramontando allora,  
Tuffò Cintia nel mar l' argenteo como,  
E dal balcon celeste aprìa l' aurora,  
Col piè di rose e il crin di raggi adorno;  
E già con voce tremula e canora  
Salutavan gli augelli il nuovo giorno;  
Ond' ella a un punto sparve, e i' mi destai,  
Che gli occhi il sol già mi feria coi rai.

In Tassoni la rivendicazione dell'imitazione e della trasformazione dei versi danteschi<sup>439</sup> si compie nel declassamento dell'aurora a "puttanella":

Già l'uscio aperto avea de l'Oriente  
la puttanella del canuto amante,  
e 'n camicia correa bella e ridente  
a lavarsi nel mar l'eburnee piante;  
spargeasi in onde d'oro il crin lucente,  
parea l'ignudo sen latte tremante,  
e a lo specchio di Teti il bianco viso  
tingea di minio tolto in paradiso:  
(S. R., VIII, 15)

Ritornando al *Ragguaglio XXIII* possiamo, dopo aver sciolto la metafora temporale, scandirlo nelle sue sequenze narrative: la cavalcata-opera di Lipsio è fatta di notte, fuor di metafora senza l'ispirazione del sole-Apollo; il raggiungimento del foro all'albeggiare, con conseguente purgazione di Lipsio; la salita per l'audienza-convito e la successiva orazione di Pausania in mattinata. Con la stessa scansione temporale allegorica viene cadenzato il testo del *Somnium* di Lipsio: notte-sogno-aurora, foro romano all'albeggiare, ascesa al Tempio di Apollo e senatoconsulto in mattinata.

Un altro indizio testuale di tale collocazione temporale nel *Ragguaglio*, ugualmente significativa e allusiva, è lo svenimento di Pausania:

I famigli di Pausania dissero che quell'accidente poteva esserli venuto per mera debolezza, perché l'ora essendo tarda, prima di uscir di casa non aveva Pausania, com'era suo costume, rifocillato l'animo nella sua biblioteca, pigliando due cucchiari di conserva fatta dalle poesie di Pindaro.<sup>440</sup>

"L'ora tarda" che aveva costretto il povero Pausania a non prendere i suoi soliti cucchiari delle mielate poesie di Pindaro, rappresenta l'alba; così Boccalini mette in ridicolo nuovamente il gioco allegorico temporale di Lipsio, tra luce e ombra e tra giorno e notte, rivendicando l'originalità italiana e propria, e ridicolizzando le pretese classicheggianti del fiammingo.

Altre spie intertestuali sono: la funzione del personaggio Lipsio che non riesce ad esporre la propria orazione, espediente narrativo utilizzato dallo stesso in maniera autoironica nel *Somnium*; la presenza del grammatico Denis Lambin e l'allusione ai "riformatori della moderna pedanteria", precedentemente analizzati.

Se queste possibili riprese intertestuali dimostrano il carattere agonistico con il precedente lipsiano, altre possono essere considerate in linea con l'impostazione del *Somnium*: l'utilizzo allegorico delle ferite e della tortura ai letterati per segnalare un'invasione della filologia, della critica o della censura sui testi; il raffigurare questi grammatici, filologi, censori, editori come torturatori o attentatori o sicari<sup>441</sup>. Non credo

<sup>439</sup> Cfr. M. Arnaudo, *Dante barocco, L'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Longo editore Ravenna, Ravenna 2013, p. 231. M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello : Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, cit., p. 148.

<sup>440</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 135.

<sup>441</sup> Emblematica risulta questa metafora dei "Sicari" nel *Ragguaglio LIV* della *Prima Centuria* su come vada scritta la storia: "Dichiarando che il publicar al mondo istorie false sia un assassinar alla strada i virtuosi che le leggono; epperò vogliamo che quei che incorrono in così enorme eccesso, irremissibilmente con le medesime pene dell'assassinio sieno puniti; e perché chiaramente ne



che tali allegorie siano proprie del genere, o almeno non mi pare di rilevarle né in Luciano, né in Seneca, né in Aretino o Caporali. Luciano in effetti attua lo stesso procedimento per i filosofi nella *Vendita di vite all'incanto* per indicare il tipo di filosofia in figura umana, e inoltre rappresenta i grammatici, come vedremo nella *Storia vera*, come scocciatori importuni di Omero. Dante sicuramente può ritenersi il primo ad attuare l'allegorizzazione corporale dei personaggi per esprimere le loro opere e i loro vizi, ma la sovrapposizione salute del personaggio-salute dell'opera e invadenza corporale-invasione dei critici, mi sembra un'invenzione di Lipsio, o quantomeno questa allegoria presente nel *Somnium* è centrale, tanto quanto lo è in quei *Ragguagli*<sup>442</sup> di stretta tematica letteraria.

### 3.3 Castrati e castranti: alla scuola di Muret

Seguendo nei *Ragguagli* la dorsale lipsiana analizziamo un altro personaggio che possiamo ritenere speculare al fiammingo, vale a dire il francese Marc-Antoine Muret: anch'egli tra i "pedanti, gli epistolari e i commentatori" della generazione di Lipsio, di cui era amico e corrispondente; anch'egli "oltramontano" e tra l'altro anch'egli tacitista<sup>443</sup> oltre che insigne oratore e grande studioso di Terenzio.<sup>444</sup>

Il francese viene nominato per la prima volta nel *Ragguaglio LXXXVI* della *Centuria Prima*, analizzato nel paragrafo precedente in riferimento a Lipsio che ne è il protagonista. La funzione di Mureto nel ragguaglio è solo di rappresentante tacitista insieme a Mercereo, Beato Renano e Fulvio Orsino: i quattro denunciano per pura invidia l'idolatria di Lipsio nei confronti di Tacito, anche se ipocritamente la mascherano come una giusta vendetta scaturita dall'indignazione della precedente accusa dello stesso Lipsio a Tacito.

A Mureto viene dedicato un intero ragguaglio l'*LXXXVIII* della *Centuria seconda* che, in qualche modo, possiamo ritenere speculare<sup>445</sup> a quello lipsiano dove appare per la prima volta. I nuclei tematici del ragguaglio risultano essere due: l'esaltazione della

---

consta che principi anco sopra le penne libere degli istorici si sono arrogati tanta autorità, che non permettano che di essi si pubblici cosa, ancorché vera, che non sia di loro intiera soddisfazione; pretensione che dagli scritti altrui talmente ha sbandita la verità istorica, che, per le obscene adulazioni con le quali i moderni principi vogliono essere adulati, gl'ingegni grandi dei nostri migliori virtuosi essendo apaventati, l'importantissimo carico di scrivere l'istorie, solo riserbato ai più scelti letterari, con ignominia grande del secolo presente e infinito danno dell'etadi future, oggi si vede capitato in mano di gente ignorantissima; [...]". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 235.

<sup>442</sup> Cfr. L. Melosi, *Lettura di ragguaglio III, 15*, in *Traiano Boccalini, Ragguagli di Parnaso, Testi scelti e studi*, a cura di Laura Melosi, Eum, Macerata 2013, pp. 129-134. In riferimento al *Ragguaglio* sull'attentato di Salviati a Boccaccio, giustamente afferma la studiosa: "Malgrado l'intavolatura solenne, la storia è chiaramente rappresentata come un atto criminale, una violenza privata. [...] Per capire bisogna sapere, in realtà, che per *Boccaccio* si deve intendere qui il *Decamerone*, e per le «molte ferite» con le quali egli fu talmente deturpato e lacerato che i suoi ammiratori non potevano riconoscerlo, si deve intendere una nuova stampa del capolavoro del certaldese [...]". Pp. 132-133.

<sup>443</sup> Molto probabilmente Boccalini conobbe Mureto a Roma poco prima della sua morte avvenuta nel 1584. Scrive infatti nei *Commentarii*: "*Opportunus magnis conatibus transitus rerum* [Hist. I 21]. Confessava Marc'Antonio Moretto che queste parole di Tacito erano difficili ad intendersi, e avendo sopra il senso d'esse udito il parere d'uomini letteratissimi nella corte di Roma, non ne trovò mai alcuno che gli desse intiera soddisfazione". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 1597. Il riferimento viene citato in G. Baldassarri, *I tempi della scrittura nei Comentarî a Tacito*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., pp. 181-200, in particolare p. 185n.

<sup>444</sup> Ricordiamo che in gioventù Boccalini scrisse una traduzione dell'*Eunuco* di Terenzio.

<sup>445</sup> Sull'attenzione boccaliniana alla coesione strutturale e stilistica dell'opera e su alcune simmetrie tra i *Ragguagli* e le *Centurie* si veda, I. Pini, *Simmetria e opposizione nelle due centurie dei Ragguagli di Parnaso*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., pp. 125-141. Dice giustamente la studiosa: "Queste costruzioni in parallelo, a volte rovesciate, fanno parte del complesso gioco di specchi che è alla base dei *Ragguagli* e che costituisce una caratteristica fondamentale della letteratura paradossale. Essi caso per caso, hanno la funzione di porre in evidenza alcune tematiche diffratte, di moltiplicare le angolazioni, di interessare richiami puntuali all'interno della linearità spezzata del discorso. Credo, inoltre, che questa strategia compositiva serva ad illuminare vicendevolmente il significato degli avvisi e a suggerire nuove possibili interpretazioni". Ivi, p. 141.

capacità politica e della figura di Enrico IV e, ancora una volta, la messa in ridicolo di un pedante "oltramontano". Mentre Enrico IV diventa un tacitista in azione,<sup>446</sup> ancora una volta un tacitista letterato interpreta moralmente e senecianamente un'operazione schiettamente politica.<sup>447</sup> Anche in questo caso l'accusa che viene fatta è quella di non comprendere le dinamiche politiche perché Apollo dice: "Ben si conosce [...] o virtuoso francese, che solo hai lettere da grammatico".<sup>448</sup> Come nel ragguaglio su Lipsio anche questo ha una parola tematica stoica, "clemenza", nell'altro era "costanza" e in entrambi si annuncia un'orazione che non avverrà mai. Ma a differenza del *Ragguaglio* su Lipsio in cui Apollo esalta la "costanza" del fiammingo, in questo caso invece, smaschera la falsa "clemenza" dell'azione di Enrico.

L'accostamento-contrapposizione della decisione di Apollo nei due ragguagli speculari è sigillata da sintagmi ripetuti: "il mio e il tuo Tacito" del ragguaglio di Lipsio, in cui Apollo condivide il precetto morale-politico della "costanza" diventa "il mio e il tuo Enrico" in quello su Mureto, in cui Apollo rigetta l'interpretazione morale della "clemenza" in Enrico IV; quasi a riprova di ciò che era intuibile, e cioè che nel caso di Lipsio Boccacalini non approvi la decisione di Apollo di condividere la dimostrazione di subordinazione da parte del fiammingo.

Sintetizzando possiamo dire che i due ragguagli sono tra loro legati specularmente sotto l'insegna del precetto politico tacitiano di utilizzare il perdono come arma politica e al contempo sono entrambi una messa in ridicolo di un tipo di interpretazione tacitista colorata senecianamente e stoicamente come "costanza" e "clemenza".

Mureto è coprotagonista anche del saporitissimo *Ragguaglio LXXII* della *Centuria Terza: Apollo sospende la cerimonia dell'ammissione in Parnaso del padre Francesco Benci e, pregato dalle serenissime Muse, ordina ch'egli venga scacciato*.<sup>449</sup> Francesco Benci è un umanista italiano, allievo di Mureto e corrispondente ed amico di Lipsio, oltre che curatore di varie edizioni di classici latini.<sup>450</sup> Il *Ragguaglio* rappresenta la "cavalcata-trionfo" carnevalesca dell'erudito italiano e l'altrettanto carnevalesca incoronazione e detronizzazione di Mureto.

La prima sequenza rappresenta come abbiamo detto la cavalcata trionfale del letterato: il sarcasmo nascosto della rappresentazione ci permette di far luce anche su altre sezioni dei *Ragguagli* precedentemente analizzati. Benci viene presentato in Parnaso grazie a due meriti: i suoi studi ("gli scritti locubratissimi del quale con vive voci e vivi suffragi furono approvatissimi da tutto il sacro collegio dei letterati") e i suoi meriti di oratore ("gli fu subito assegnato il luogo tra i più famosi oratori latini dell'età moderna"). Il primo merito è letteralmente una ripresa della prima presentazione di Lipsio in Parnaso

---

<sup>446</sup> Enrico IV sembra seguire proprio l'esempio di Tacito nel *Ragguaglio LXXXVI* di cui è protagonista Lipsio: "Tacito conoscendo quanta riputazione altrui arrechi la prontezza del facil perdono, con magnanimità degna di senator romano non solo al Lipsio liberamente condonò l'ingiuria ricevuta, ma [...] caramente lo ringraziò dell'occasione che li porgeva di fare acquisto di quella gloria che altrui arreca il sinceramente scordarsi l'ingiurie ricevute". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 325.

<sup>447</sup> "Perché non avendo, la politica, teorica da potersi far di essa una gramatica che altrui insegni l'altre di ben governare gli stati, tutta stava posta nella pratica; della quale quei che non l'avevano appresa nelle secretarie de' prencipi grandi e ne' consigli di stato, per non farsi ridicoli al mondo, quando dicono e scrivono cose degne di staffilate, non dovevano mai ragionarne". *Ragguaglio LXXXVI, Cent. I*, Ivi, p. 283.

<sup>448</sup> Ivi, p. 574.

<sup>449</sup> Ivi, pp. 741-742.

<sup>450</sup> Cfr. R. Negri, *Benci, Francesco*, in *DBI*, cit., vol VIII, pp. 192-193.

"Giusto Lipsio, uomo fiammingo, gli scritti lucubratissimi del quale tanta fragranza rendevano in Parnaso"; il secondo merito è in linea con il suo maestro Mureto che viene descritto nel ragguaglio ad egli dedicato come "famoso letterato e grande orator francese". Segue a questa rappresentazione di Benci metà lipsiana e metà muretiana, una frecciata sarcastica ai gesuiti di cui era un esponente:

[...] la cavalcata, che si preparava per accompagnarlo alla real sala dell'audienza, di numero e di qualità di personaggi era straordinaria<sup>451</sup>, ognuno venne in chiara cognizione, le scuole de' padri Gesuiti esser fecondissimo seminario di letterati moderni, e quel famoso cavallo troiano, dal quale del continuo si veggono uscir incliti eroi in tutte le arti liberali [...].<sup>452</sup>

Il focus polemico del frammento è tutto nel sintagma "cavallo troiano" che rappresenta la strategia subdola dell'erudizione dei gesuiti, più volte al centro della polemica politica e letteraria di Boccalini.

L'elezione di Benci in Parnaso viene assistita dal maestro Mureto "per aversi nella sua scuola allevato così segnalato virtuoso". Segue l'entrata trionfale di Mureto:

[...] in mezzo il fòro, in un trono molto rilevato e sotto un ricco baldacchino fu posto nella seggia curule, con il latoclavo romano di broccato, dove dai maestri delle cerimonie a nome delle serenissime muse veniva incensato con la mirra sabea.<sup>453</sup>

Il cerimoniale viene descritto con attenzione erudita, in linea con il personaggio e con il suo specchio, Lipsio, il quale nel *Somnium* cerca di recuperare i "prisci et non vulgari ritus"<sup>454</sup>: "ricco baldacchino", "seggia curiale", "latoclavo romano di broccato"; si conclude con l'incensamento fatto fare dalle muse con la "mirra sabea". Questa conclusione non può che carnevalizzare l'intera sequenza. Possiamo infatti ritenerla anche un'allusione alla femminilizzazione di Ercole ad opera di Ofale, ripresa da grandi poeti italiani<sup>455</sup> e da una lunga tradizione pittorica, narrata nella tragedia di Seneca, *Ercole sul Monte Eta*:

Hospes Timoli Lydiam fovit nurum  
 et amore captus ad leves sedit colos,  
 tenerum feroci stamen intorquens manu.  
 Nempe illa cervix spolia deposuit ferae  
 crinemque mitra pressit et famulus stetit,  
 hirtam Sabaea marcidus myrrha comam:  
 ubique caluit, sed leui caluit face.<sup>456</sup>

<sup>451</sup> Allo stesso modo si presenta la cavalcata trionfale di Lipsio: "La cavalcata fu notevole, perché i letterati di tutte le scienze in numero molto grande favorirono quel virtuoso porporando [...]". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 133.

<sup>452</sup> *Ivi*, p. 742.

<sup>453</sup> *Ibid.*

<sup>454</sup> G. Lipsio, *Satira Menippaea. Somnium. Lusus in nostri aevi criticos*, cit., p. 3.

<sup>455</sup> Tasso pone l'episodio come emblema figurativo, nel palazzo di Armida, quasi una *mise en abyme*, dell'avventura amorosa di Rinaldo: "Mirasi qui fra le meonie ancelle / Favoleggiar con la conocchia Alcide: / Se l'inferno espugnò, resse le stelle / Or torce il fuso; Amor se 'l guarda, e ride. Mirasi Jole con la destra imbellesse / Per ischernò trattar l'ermi omicide; E 'n dosso ha il cuoio del leon, che sembra / Ruvido troppo a sì tenere membra." (*G. L.*, XVI, 3).

<sup>456</sup> Seneca, *Hercules Oetaeus*, vv. 371-377. Riporto la traduzione moderna: "Ospite del Tmolo, egli blandì la giovane Lidia e per amore si assise alla leggera conocchia, intrecciando con la terribile mano il filo inumidito dalla sua saliva. Certo la sua cervice si spogliò della pelle della belva ed egli poggiò una mitra sui capelli e stette in piedi da servo, con l'irta chioma impregnata di mirra araba: dovunque s'infiammò, ma s'infiammò sempre d'un tenue fuoco". Seneca, *Tutte le opere*, Newton Compton Editori, Roma 2015.

L'allusione alla femminilizzazione di Mureto ha un duplice bersaglio, da un lato vuole colpire l'omosessualità del letterato, dall'altro ancora una volta vuole ridicolizzare la superficialità politica con la quale questi letterati interpretano il proprio tempo. La carnealizzazione<sup>457</sup> dell'incoronazione riprende una modalità trionfale romana, i *carmina triumphalia*, nella quale i soldati potevano, senza pena di essere condannati, ridicolizzare il proprio comandante.<sup>458</sup> L'esempio più notevole è quello di Cesare raccontato da Svetonio in cui si fa allusione proprio alla sua omosessualità:

Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem:  
ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias,  
Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem.<sup>459</sup>

Ritornando alla struttura del ragguaglio è possibile notare come il riferimento alla "mirra sabea" spezzi la narrazione in due parti: la prima falsamente elogiativa e la seconda derisoria e sprezzante. Infatti così prosegue il ragguaglio:

E già la pompa della solenne cavalcata era arrivata tant'oltre, che le accademie d'Italia con la famosa zucca degli Intronati, dalla quale con stupor grande di ognuno perpetuamente si vedevano uscir uomini grandemente salati, eran giunte nel fòro Massimo, quando l'infelice Moreto, d'ordine espresso di Sua Maestà, fu fatto scender dal trono, il quale, pieno di confusione e vergogna, privatamente se ne ritornò a casa, e nel medesimo istante comandò Apollo che la cavalcata ritornasse indietro e che il padre Benci andasse per i fatti suoi e quanto prima sgombrasse da tutta la giurisdizione di Parnaso.<sup>460</sup>

Il riferimento alle accademie d'Italia e in particolare all'accademia degli Intronati è una sferzata contro un tipo di atteggiamento "oltramontano" e gesuitico e al tempo stesso un'esaltazione di una tradizione italiana, "uomini grandemente salati", tra i quali vi è l'autore stesso, che con due semplici parole "mirra sabea" ha distrutto l'intera scenografia trionfale dei due pedanti. Il riferimento particolare agli Intronati e al sale dell'allusione oscena stigmatizzano l'omosessualità di Mureto: quella accademia era caratterizzata dall'attenzione al sesso femminile e all'amore eterosessuale come ce lo descrive Boccalini stesso nei ragguagli XIV e il XXII della *Centuria prima*, dedicati alle accademie italiane.

Nel *Ragguaglio XIV* il rimedio alla corruzione delle accademie viene affidato ai "signori riformatori delle buone lettere: dove essendo eglino andati, trovarono quei

---

<sup>457</sup> "E ciò si ritrova a volte anche in alcuni riti di epoca posteriore. Così, per esempio, nella Roma antica, anche nella fase statuale, durante la cerimonia del trionfo, si celebrava e si derideva nello stesso tempo il vincitore; e la stessa cosa accadeva durante i funerali: si rimpiangeva (si celebrava) e si derideva il defunto". M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1982, p. 9.

<sup>458</sup> Anche Marziale testimonia la pratica: "Contigeris nostros, Caesar, si forte libellos, / terrarum dominum pone supercilium. / Consuevere iocos vestri quoque ferre triumphi, / materiam dictis nec pudet esse duces. / Qua Thymelen spectas derisoremque Latinum, / illa fronte precor carmina nostra legas. / Innocuos censura potest permittere lusus: / lasciva est nobis pagina, vita proba". Marziale, *Epigrammaton libri*, I, 4. Riporto la traduzione moderna: "Se per caso, o Cesare, ti capiteranno nelle mani i miei libretti, spiana la tua fronte padrona del mondo. Anche i vostri trionfi sono abituati a tollerare gli scherzi e il generale non si vergogna di divenire oggetto di maldicenze. Ti prego di leggere i miei carmi con quello spirito con cui ammiri Timele e quel burlone di Latino. L'ufficio di censore può permettere gli scherzi innocenti: i miei versi sono lascivi, ma la mia vita è onesta". Marziale, *Epigrammi*, a cura di Giuseppe Norcio, Utet, Torino 2004, I, 4.

<sup>459</sup> Svetonio, *Vita Caesaris*, 49. Riporto la traduzione moderna: "Cesare ha sottomesso le Gallie, Nicomede ha sottomesso Cesare: / Ecco, Cesare che ha sottomesso le Gallie, ora trionfa, / Nicomede che ha sottomesso Cesare, non riporta nessun trionfo". Svetonio, *Vita dei Cesari*, Garzanti, Milano 2010, *Libro primo, Cesare*, 49.

<sup>460</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 742.

signori tanto occupati nel mestiere importantissimo, che perpetuamente hanno per le mani, di far delle lancie fusi [...]".<sup>461</sup> L'allusione sessuale alla sodomia dei "riformatori" oltre che all'inutilità della loro funzione appare evidente: "perpetuamente hanno per le mani" e "far delle lancie fusi".

Nel *Ragguaglio XXII* così viene descritta l'Accademia degli Intronati:

Ma poco tempo passò che alle nari di Sua Maestà giunse certo odore molto spiacevole, per lo quale comandò all'Archintronato che in tutti i modi dismettesse quella pratica: perciocché si era finalmente avveduto che la vera poetica delle donne era l'aco e il fuso, e gli esercizi letterari delle dame co' virtuosi somigliavano gli scherzi e i giuochi che tra loro fanno i cani, i quali dopo breve tempo tutti forniscono alla fine in montarsi addosso l'un l'altro.<sup>462</sup>

Alla luce di quanto detto analizziamo la conclusione del ragguaglio su Benci e Mureto:

Non è possibile credere l'ammirazione che diede a tutti i virtuosi così repentina risoluzione di Sua Maestà e il dolore che ne senti il virtuosissimo Benci, contro il quale, sebbene aveano fatti pessimi offizi Marziale, Orazio, Terenzio, Ovidio e altri famosissimi poeti latini, nondimeno, perché questi poco furono ascoltati, si spinsero le stesse serenissime muse, le quali scapigliate comparvero avanti Sua Maestà e come forsennate, severamente percotendosi il petto, lacerandosi le gote e troncandosi le chiome, con alta voce e dirottissimi pianti chiedeano vendetta dell'ingiurie ch'erano state fatti ai loro poeti, e dissero che Benci era uno di quei moderni castrapoeti, che non solo avevano castrato Marziale, Terenzio, Orazio, il loro diletteissimo Ovidio e altri, ma che allo stesso Virgilio senza discrezione alcuna avevano tagliata tutta la *Priapea*.<sup>463</sup>

La critica alla pedanteria e l'allusione sessuale sono figurate dall'eccessivo dolore delle serenissime muse che, dopo aver fatto deridere Muret con la Mirra Sabea, partecipano al lutto ("scapigliate", "percotendosi il petto", "lacerandosi le gote", "troncandosi le chiome") per la castrazione dei loro poeti-amanti. Anche questa rappresentazione vuole carnevalizzare gli antichi rituali funebri romani di cui vengono riprese le modalità sceniche delle Prefiche.

L'interpretazione allegorico-letteraria invece viene rappresentata ancora una volta dalla sovrapposizione personaggi-opere e invadenza critica-tortura corporea. Il curatore Benci aveva in qualche modo amputato le parti erotiche delle opere di Marziale, di Terenzio, di Orazio e di Ovidio. L'intero ragguaglio viene sigillato, quindi, dal taglio della *Priapea*, suggerendo un rimando intertestuale, stilistico e ideologico ad uno dei più riusciti epigrammi di Marziale:

Versus scribere me parum severos  
nec quis praelegat in schola magister  
Corneli, quereris: sed hi libelli,  
tamquam coniugibus sui mariti,  
non possunt sine mentula placere.  
Quid si me iubeas talassionem  
verbis dicere non talassionis?

<sup>461</sup> Ivi, p. 121.

<sup>462</sup> *Ragguaglio XXII, Centuria prima, I signori accademici Intronati nella loro accademia avendo ammesse le più principali poetesse di Parnaso Apollo comanda che siano levate*. Ivi, pp. 132-133.

<sup>463</sup> Ivi, p. 742.

Quis Floralia vestit et stolatum  
 permittit meretricibus pudorem?  
 Lex est carminibus data haec iocosis,  
 ne possint, nisi priuriant, iuvare.  
 Quare deposita severitate  
 parcas lusibus et iocis rogamus,  
 nec castrare velis meos libellos.  
 Gallo turpius est nihil Priapo.<sup>464</sup>

### 3.4 Case di miele, formiche infestanti e lenti cavalcate: Dante e Ronsard

Concludendo la dorsale lipsiana analizziamo il *Ragguaglio XCVIII*<sup>465</sup> della *Centuria prima* che ha come protagonisti Dante e Ronsard<sup>466</sup> e che può sintetizzare i discorsi fin qui fatti. Prima di tutto evidenziamo come l'accostamento produca una duplice riflessione, in quanto i due possono essere associati e considerati padri del "volgare" poetico delle due rispettive nazioni: Dante il primo grande poeta italiano e Ronsard, allievo di Muret, primo riformatore e codificatore del volgare poetico francese. Allo stesso tempo, però, è possibile evidenziare quanto l'accostamento sia contrastivo, Dante campione di innovazione, Ronsard al contrario fondatore su base classicista e petrarchista.<sup>467</sup>

Decostruendo il ragguaglio possiamo dividerlo in tre sequenze: 1) Dante viene assalito da alcuni letterati per sapere il vero titolo della *Commedia*, quindi il suo vero genere e viene salvato dall'arrivo di Ronsard; 2) Apollo conosciuto il crimine decide di punirlo e chiama Ronsard come testimone, ma questi si rifiuta di fare i nomi; 3) Ronsard viene torturato, sembra compiacersene, fino a che viene posto su un cavallo lento senza "sproni e bacchetta"<sup>468</sup> e confessa che a torturare Dante sono stati dei pedanti: Mazzoni e altri due. I nuclei tematici del ragguaglio risultano essere due: 1) il Sommo Poeta torturato e quasi ucciso da alcuni critici; 2) Ronsard prima salvatore di Dante, poi reticente e infine enigmaticamente loquace.

Per quanto riguarda il primo nucleo tematico, Dante-critici<sup>469</sup>, la figura di Dante diventa funzionale ad esporre un'idea poetica dell'autore che vuole legittimare la sua opera

<sup>464</sup> "Caro Cornelio, tu ti lamenti / Ch'io scriva versi poco decenti / che a scuola leggere non si conviene: / ma i libri miei, sàppilo bene, / piacciono solo come lo sposo / piace alla moglie: se ci ha quel coso. / Vuoi ch'io con stile da funerale / componga un inno matrimoniale? / Chi è quel tanghero che per le feste / di Flora mette tanto di veste / lunga e accollata a una donnaccia? / Questa è la legge, piaccia o non piaccia, / che fa pei liberi carmi giocosi: / vanno, se sono pruriginosi. / Metti da parte, dunque, cotesto / cipiglio austero: ti viene chiesto / soltanto d'essere un po' indulgente / per questi innocui scherzi da niente, / e d'astenermi dall'operarmi / la castrazione di questi carmi. / E' uno spettacolo dei più ridicoli, / credi, un Priapo senza testicoli". Marziale, *Tutti gli epigrammi*, a cura di Alberto Gabrielli, Classici Utet, Torino 1957, pp. 68-69. *Libro primo, Epigramma 35*.

<sup>465</sup> *Dante Alighieri, da alcuni virtuosi travestiti di notte essendo assalato nella sua villa e maltrattato, dal gran Ronzardo francese vien soccorso e liberato*. TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 363-365.

<sup>466</sup> Quantomeno ingenua l'esaltazione di M. Fumaroli per la rappresentazione del connazionale Ronsard fatta nel *Ragguaglio*: "Pur tuttavia non vi è alcuna vanità nazionale nella rappresentazione allegorica di Boccacini. Così è il «gran Ronzardo» che alla Corte dell'Apollo boccacaliano salva generosamente il suo collega Dante da un brutto frangente". M. Fumaroli, *Le Api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Adelphi, Milano 2005, p. 40.

<sup>467</sup> "Tra gli idoli che il Ronsard si sceglie, e al gregge suo impone, non v'era Dante. Moltissimo concedeva all'estetica degli Italiani del tempo, che trascuravano Dante, ispido nella lingua, oscuro ne' concetti, per votarsi al Dio Petrarca, uscito trionfante, sul carro di luce, dalla barbarie medievale". A. Farinelli, *Dante e la Francia: dall'Età media al secolo di Voltaire*, Slatkine Reprints, Genève 1971, Vol. I. p. 424.

<sup>468</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 365.

<sup>469</sup> Per la ricezione critica e poetica di Dante tra Cinque e Seicento si vedano: M. Arnaudo, *Dante barocco, L'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Longo editore Ravenna, Ravenna 2013. In particolare, pp. 15-57. G. Tavani, *Dante nel seicento: saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, L. S. Olschki, Firenze 1976. U. Limentani, *La satira nel Seicento*, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1961, pp. 15, 286, 380.

agli occhi dei regolisti cinque-secenteschi e rivendicarne la libertà inventiva. Così come il Sommo Poeta è andato al di là dei canoni di poetica classica e dei suoi generi, altrettanto tenta di fare Boccacini: mette in ridicolo, con un semplice quadretto, una *querelle* che durava dall'uscita stessa della *Divina Commedia* e un tipo di critica moderna castrante e moralizzante, che interviene sui testi senza curarsi delle volontà e della libertà del poeta.<sup>470</sup>

Per spiegare invece cosa c'è dietro la funzione Ronsard possiamo ricollegarci a quella che abbiamo prima individuato come la funzione Lipsio, cioè il confronto scontro che Boccacini attua con i letterati "oltramontani" e di riflesso con alcuni loro seguaci italiani. A Ronsard, vuole sì riconoscergli dei meriti, ma vuole anche ridicolizzarlo per la reticenza con la quale nega di aver visto i torturatori di Dante.

Rintracciamo anche per questo *Ragguaglio* delle tracce intratestuali e intertestuali per comprovare la nostra interpretazione e per riconfermare la vicinanza di questi ragguagli alle fonti primarie fino a qui individuate.

Dal punto di vista strutturale questo ragguaglio è comune ad altri nei quali Boccacini vuole legittimare la sua idea estetica (per esempio quelli dedicati a Tasso, il quale come Dante deve difendersi dai pedanti e dai censori). Ricordiamo come i grammatici sicari e torturatori li ritroviamo, come già detto, nel *Somnium* di Lipsio, per i quali Cicerone propone la legge Cornelia; ma in linea con la contrapposizione poetica tra Lipsio e Boccacini, notiamo come i critici in questo caso non abbiano alcuna funzione positiva, bensì parassitaria. Per quanto riguarda la fabula del ragguaglio (il maggiore poeta italiano viene catturato e quasi ucciso da alcuni grammatici), essa deriva dalla *Storia Vera* di Luciano. Riporto il passo in questione:

Non erano scorsi due o tre giorni, e io avvicinatosi al poeta Omero chiacchierai di molte cose, e gli domandai di dove era, dicendogli che di questo fino al giorno d'oggi si fa un gran quistionare tra noi. Ed egli mi rispose che sapeva come alcuni lo fanno di Chio, altri di Smirne, e molti di Colofone; ma egli era di Babilonia, e dai suoi cittadini non chiamato Omero, ma Tigrane; e che poi venuto in Grecia con altri ostaggi, qui chiamati omeri, aveva mutato il nome. Gli domandai anche di certi versi ritrovati, se erano stati scritti da lui; ed egli mi disse che tutti eran suoi; onde io mandai un canchero a Zenodoto e ad Aristarco grammatici che cercano il pelo nell'uovo. E questo verso? Sì. E quest'altro? Anche. E perché cominciasti da quel Cantami l'ira? Perché così mi venne in capo: credi tu che ci pensavo? Ed è vero, come dicono molti, che scrivesti l'Odissea prima dell'Iliade? Costoro non sanno quel che si dicono. Che egli poi non era cieco, come dicono, me ne avvidi subito, perché lo guardai in fronte: onde non fu bisogno domandarlo. E di queste chiacchierate ne facevamo spesso: quando lo vedevo sfaccendato, mi avvicinavo a lui e gli domandavo qualche cosa; ed egli volentieri mi rispondeva a tutto, specialmente dopo che si sbrigò d'una causa, che egli vinse. Gli fu posta una querela d'ingiuria da Tersite, per quei motti scottanti che gli gittò nella sua poesia, ma Omero si prese Ulisse per avvocato, e riuscì vincitore.<sup>471</sup>

Anche in questo caso Omero, nell'isola dei Beati, confuta la pedanteria di alcuni grammatici-commentatori, Aristarco per antonomasia, su quella che possiamo definire da secoli la *querelle* omerica: le origini; se sia il reale autore di tutti i versi delle opere; la motivazione dell'*incipit* e la cronologia della composizione dei poemi. La derisione luciana contro la pedanteria e l'avvalersi del Poeta, per antonomasia Omero, serve a

<sup>470</sup> Cfr. P. Procaccioli, *Boccacini lettore e giudice del Cinquecento letterario*, cit., pp. 108-110.

<sup>471</sup> Luciano, *Storia vera*, cit..

legittimare l'alto tasso di originalità delle sue opere e al contrario deridere l'inutilità della critica a lui contemporanea. Possiamo notare come Boccacalini si serva dello schema di Luciano per esprimere la stessa visione estetica, sostituendo alla trovata finale della querela e difesa di Ulisse, la liberazione e successiva testimonianza di Ronsard, che gli permette di innestare anche una critica diretta verso alcuni autori oltramontani e classicisti.

Per quanto riguarda la funzione del personaggio Ronsard, la prima traccia intratestuale che analizziamo è la sua reticenza nell'accusare i torturatori e quindi la sua funzione allegorica: la reticenza rappresenta la pavidità e la dissimulazione con cui il poeta affronta i delitti e le brutalità del proprio tempo che ritroviamo anche nel ragguaglio su Lipsio, cioè l'accusa che gli viene fatta di non aver composto la storia di Fiandra per "certi rispetti". Il masochismo con cui sopporta le torture è figura sia della sua poetica patetica, elegiaca ed intimista, che dell'accettazione delle regole, pari a torture, imposte dai teorici e critici cinquecenteschi; allo stesso modo della "costanza" e dello stoicismo seneciano di Lipsio nell'accettare l'autorità e i *publicis mali*<sup>472</sup>. Il non riuscire a cavalcare senza "sproni e bacchetta" un cavallo lento è figura della mancanza di riflessione, "lucubratezza" nel comporre e del bisogno di una guida esterna, probabilmente religiosa "bacchetta"<sup>473</sup>; tale figura dal punto di vista letterario è opposta a quella di Lipsio i cui scritti sono "lucubratissimi", ma, dal punto di vista morale ha molto in comune con la sua cavalcata eccessivamente pomposa (con i due tutori che lo scortano) e con la fretta con cui la sua ambizione lo porta a censurare il suo principe Tacito appena due giorni dopo essere salito in Parnaso.

Dobbiamo soffermarci più approfonditamente sul concetto di "lentezza" che nel ragguaglio che stiamo analizzando viene simbolizzato come tortura inflitta a Ronsard ("cavalcar un cavallo che andasse di passo lento"), e che risulta essere un nucleo tematico chiave dell'opera di Boccacalini.

Nel *Ragguaglio LI*<sup>474</sup> della *Centuria prima* sui luoghi comuni confutati si discute il proverbio "festina lente" e per dimostrare che alle volte è più opportuna una risoluzione veloce, si afferma "e alla francese prima operare e poi discorrere e operare". Tale elogio alla risolutezza francese diventa deteriore per un poeta come Ronsard che deve raggiungere la saggezza e la maturità poetica gradualmente.

Nel *Ragguaglio XCVII*<sup>475</sup> della *Centuria prima* che precede quello su Dante e Ronsard l'argomento è proprio la lentezza e la lucubratezza. Esso è costruito come un biasimo paradossale suggerito dall'iniziale dubbio dei virtuosi alla caccia indetta da Apollo contro le tartarughe e le formiche. Destrutturandolo possiamo notare come persegua un duplice obiettivo, uno estetico e l'altro morale. Quello morale è esplicito,

---

<sup>472</sup> J. Lipsio, *De constantia libri duo qui alloquium praecipue continet in publicis malis*, cit..

<sup>473</sup> Per l'interpretazione ci può aiutare Tassoni che alla voce "bacchetta" del vocabolario della Crusca postilla: "E bacchettone oggidì per ippocritone." A. Tassoni, *Postille al primo Vocabolario della Crusca*, ed. critica a cura di Andrea Masini, Presso L'accademia, Firenze 1996, p. 28.

<sup>474</sup> *Essendo tra i virtuosi nato dubbio sopra la verità di alcune sentenze e detti di uomini saggi, nella dieta generale celebrata in Elicona fu disputato e risoluto sopra il vero significato di essi.* TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 226-230.

<sup>475</sup> *Apollo fa una caccia generale contro le formiche e le tartarughe, come animale amendue di mal esempio al genere umano.* TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 362-363.



vale a dire il biasimo dei due animali è figura del biasimo all'avarizia e all'interesse personale, così come l'elogio finale delle api è esaltazione della liberalità e del pubblico interesse. Quello estetico invece è implicito e suggerito solo dalla iniziale protesta dei virtuosi:

Allora molti virtuosi, avidi di saper la cagione dell'odio che Sua Maestà aveva concepito contro quegli animali, gli dissero che pareva loro che la tartaruca non solo fosse simbolo della matura tardanza, ma vero tipo di que' poveri virtuosi che con esso loro portano la casa del lor patrimonio e tutte le sostanze delle buone lettere. E che le formiche, che agli uomini insegnavano il sudor nella state della gioventù per accumular il vitto nel verno della vecchiaia, come mirabile esempio della provvidenza da Sua Maestà nella moltiplicazione della specie loro più tosto meritavano di esser aiutate che perseguitate.<sup>476</sup>

I virtuosi, quindi, riconoscono nella lucubratezza e nell'accumulo dello studio un esempio per i letterati da emulare.

A questi rispose Apollo che così era, ma che gli uomini tutti, più inclinati al vizio che alla virtù, da quegli animali avendo pigliati esempi scandalosissimi, non l'imitavano nelle cose buone.<sup>477</sup>

Apollo ammette l'esempio virtuoso per i letterati, ma censura la cattiva interpretazione che ne danno "gli uomini tutti". Vediamo infatti come la spiegazione del cattivo uso che "gli uomini tutti" hanno fatto dell'esempio della tartaruga e della formica, sia in fondo anche un insegnamento per i letterati e per le loro opere.

Perciòché certi avaroni appassionati e bruttamente schiavi degli interessi propri, dalla sola tartaruca avevano imparato lo scelerato costume di star sempre con la testa, con le gambe, con le mani e con tutte le membra dei pensieri loro ascosti entro la scorza dei loro interessi, e portare indosso la casa delle proprie comodità con tanta sordidezza e ostinazione di non uscirne mai, che loro idolo avevano fatto il solo interesse della propria utilità.<sup>478</sup>

Se sostituiamo agli "avaroni" i letterati, per esempio quelli che venivano definiti "stittici" e pedanti, e recuperiamo la metafora da loro introdotta sulla casa della tartaruga figura del "patrimonio" e delle "sostanze delle buone lettere" notiamo come il vizio di chiudersi nel proprio interesse (speculativo) possa essere a loro comune. Lo stesso vale per la metafora delle formiche:

Che poi dalle formiche infiniti avevano pigliato l'infelice esempio di stentare e crepar di notte e giorno il cuore, senza giammai pigliarsi un'ora di onorata recreazione, per accumular per ogni strada, anco illecita, il grano di quelle ricchezze, che poi alla fine veniva guastato dalla pioggia dell'ira di Dio o rubato dai topi, dai ladri, dagli sbirri, dai giudici e dai fiscali che perpetuamente uccellano alle facultà di questi avaroni: i quali, a guisa di formiche non curando di essere, ancorché abbondevoli d'ogni bene, magre e distrutte, con vitto da cane patendo nella vita, con un vestito mendico nella riputazione, tanto s'immergevano nella sordidezza e nella rapacità loro, che non curavano di essere perseguitati, strapazzati e da ogni sorte e qualità d'uomo calpestatì, come accade alle formiche che tanto sciocamente camminano per le pubbliche strade.<sup>479</sup>

---

<sup>476</sup> Ivi, p. 362.

<sup>477</sup> Ibid..

<sup>478</sup> Ivi, pp. 362-363.

<sup>479</sup> Ivi, p. 363.

Alla condotta delle formiche viene imputata non solo una ricerca compulsiva del proprio interesse, ma anche l'essere parassitari all'umanità e allo stesso tempo succubi e schiavi. Se anche in questo caso restringiamo l'esempio ai letterati possiamo notare che, la rappresentazione sembra proprio descrivere l'attività cortigiana e erudita, la quale cerca di beneficiarsi di tutto ciò che pare utile al proprio interesse ed è incapace di imporsi pubblicamente in maniera libera, politica, originale.

A questi due esempi negativi, come abbiamo detto, Apollo contrappone le api:

E che la maestà di Dio nelle mirabilissime api avendo posta quella virtuosa provvidenza che è senza difetto, a quelle dovevano gli uomini rivoltar gli animi loro per imitarle: le quali con buona grazia di tutti, senza far danno ad alcuno, fabbricavano la casa piena di miele tolto da' fiori, ove con l'odio universal d'ognuno le formiche rubavano il grano dai granari altrui; e che le api fabbricavano il miele e la cera non solo per propria utilità, ma per beneficio universale del genere umano. Documento preziosissimo che quegli esercizi e quelle fatiche sono santissime e benedette da Dio, che alla propria utilità hanno congiunto il pubblico beneficio: ove la formica accumulava solo per se stessa odiose ricchezze rubate agli altri.<sup>480</sup>

Anche in questo caso proviamo a interpretare l'esempio in chiave letteraria. La casa ancora una volta è figura dell'opera o meglio degli studi dei letterati: essi devono costruire la propria sapienza in maniera originale e libera e ciò comporta quel pubblico beneficio che sembra essere per Boccalini il fine ultimo degli esercizi e fatiche della letteratura. All'opposto ancora una volta i letterati-formiche rubano e conservano invece di metabolizzare come le api le fatiche altrui per puro interesse individuale e sono infesti all'umanità.

Anche la controprova intertestuale di questo ragguaglio ci conduce ad un tipo di interpretazione metaestetica. L'utilità o meno delle formiche in rapporto alle api<sup>481</sup> la ritroviamo nel *De remediis* di Petrarca<sup>482</sup> e, la famosissima metafora delle api per rappresentare lo studio fruttuoso e l'originalità è presente nelle *Epistole familiari* dello stesso. Riportiamo i passi:

[...] Che fanno infine alle aie e ai granai «il punteruolo e la formica». come dice il poeta, «teme una vecchiaia bisognosa»? Quale è il fervore e l'agitazione di questo piccolissimo animale, sicché mentre provvede al suo inverno, turba la nostra estate? Avrei stentato a credere agli altri, ma poiché *l'ho provato sulla mia pelle* so quanto sia non solo *fastidioso* ma anche noioso quell'animale polveroso con la sua *schiera sollecita*, sempre tanto affaccendato nelle spedizioni, che saccheggia non solo i campi, ma anche gli armadi, i letti e le dispense. Ormai comincio a credere che, nel territorio di Pisa, il castello che appare ai naviganti poco lontano dal mare, sia stato abbandonato per un'invasione di formiche: raccontano che un fatto del genere sia accaduto anche nel territorio di Vicenza, ma io sono propenso a credere che sia accaduto in entrambi i posti e che possa accadere dovunque. *Poco tempo addietro le formiche per poco non mi fecero scappare non dico dalla casa in campagna ma da quella in città*, al punto che si è dovuto rimediare col fuoco e col la calce, e alla fine rimuovendo le cose; e potrei credere ad Apuleio *che mangerebbero un uomo pur non cosperso di miele*, né potrei negare che ne resto sbalordito.

Qual è il motivo per cui qualcuno ha proposto la formica come esempio di sollecitudine, e gli altri hanno tessuto lunghi discorsi su di essa, che ne decantano la parsimonia e lo zelo? Avrebbero fatto bene, se ogni sollecitudine fosse lodevole: la formica potrebbe essere un esempio valido per i predoni, non per quegli uomini che intendono vivere del proprio, senza recar danno agli altri. Questo è animale sollecito, chi

<sup>480</sup> Ibid.

<sup>481</sup> "Dobbiamo infatti in certo qual modo imitare le api: esse volano cogliendo qualcosa da ogni fiore e poi mettono in ordine ciò che hanno ammassato, lo distribuiscono nei favi e trasformano i vari succhi in un unico sapore con un sistema di miscelazione loro particolare." Macrobio, *Saturnali*, cit., Prefazione, 4, cfr. Seneca, *Epist.* 84, 2-10.

<sup>482</sup> Per l'importanza del *De remediis* per la tradizione dei "moralisti" italiani si veda A. Quondam. *La forma del vivere*, cit..

non lo sa, ma è disonesto e ingiusto, *poiché vive di rapina*; non è esempio di alcun zelo, se non a fin di male; non è di nessuna utilità e non reca vantaggi, ma molteplici noie. Lo dico ancora, mi meraviglio perché abbiamo dato questo esempio, abbiamo lodato quest'animale, soprattutto quando abbiamo *l'ape, animale zelante e molto previdente, che non fa male a nessuno, è utile a molti, a se stesso e agli altri, e giova a noi con un'arte che gli ha donato la natura e con quella sua nobile fatica*.<sup>483</sup>

Confesso di non poterti dare su quanto chiedi che un unico consiglio; se alla prova risulterà inefficace, dovrai prendertela con Seneca; se efficace dovrai ringraziare lui, non me; vorrei insomma che lo ritenessi in ogni caso il responsabile. Eccolo in breve: *nell'invenzione bisogna imitare le api le quali non restituiscono dei fiori quello che hanno preso, ma ne sanno comporre cera e miele con stupenda miscelazione*. [...] Questo però dico: che la vera eleganza sta nel fare come le api: riproporre con le nostre parole i concetti, anche se appartengono ad altri. Bisogna però che lo stile non sia di questo o di quello, ma nostro soltanto, anche se ricco di molte influenze; [...].<sup>484</sup>

Boccalini attua in questo modo una sincrasi delle fonti petrarchesche, che rappresenta anche un esercizio di stile, e allegorizza la sua visione estetica, la quale deve avvalersi di uno studio lento e prolungato nel tempo sulla tradizione, scevro da autorità e condizionamenti esterni, originale e soggettivo, e infine utile, civile, di pubblico interesse. Possiamo notare inoltre come *l'otium* letterario petrarchesco si trasformi nel *negotium* boccaliniano, Petrarca quindi corretto da Dante.

Ritorniamo adesso al ragguaglio su Dante e Ronsard e guardiamolo con gli occhiali del precedente: Dante è nella sua villa che potremmo definire metaforicamente alla petrarchesca come cosparsa "di miele" (costruita con la sua sapienza e originalità) e, proprio per questo motivo, arrivano dei pedanti-formiche. I critici-formiche invadono la casa del poeta per rubargli il significato della sua opera e Dante risponde loro da poeta civile e pubblico: "Dante sempre rispose che que' loro non erano termini degni di un suo pari, ma che in Parnaso gli facessero simil domanda, ché loro avrebbe data ogni soddisfazione [...]"; ma ovviamente le formiche-pedanti preferiscono torturarlo privatamente.

Analizziamo adesso la funzione Ronsard con gli stessi occhiali. È vero che Ronsard viene definito "gran Ronzardo, prencipe de' poeti franzesi" e che gli viene concesso di abitare vicino a Dante; è anche vero che si "armò subito e ratto corse al rumore" liberando in questo modo il poeta, ma non abbiamo prova del suo eroismo fattuale, in quanto "que' letterati [...] temendo che con Ronzardo fossero altre genti, se ne fuggirono". Alla prova pubblica, cioè davanti al tribunale, nega il suo coinvolgimento: "non solo negò di aver riconosciuti di faccia que' tali, ma [...] disse che nemmeno gli aveva pur veduti". I giudici sospettando che Ronsard considerasse "sua indignità offendere alcuno" e per questo "non volesse propalare i delinquenti" procedono alle torture. Se la tortura in casa fatta dai pedanti-formiche aveva prodotto lo sdegno di Dante, le punizioni pubbliche a Ronsard hanno l'effetto contrario: "perciocché disse sentir troppa inestimabil dolcezza di così patire per non offender alcuno." E solo la tortura del cavallo riesce a farlo parlare:

---

<sup>483</sup> F. Petrarca, *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, introd., commento e cura di Enrico Fenzi, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2009, *Libro secondo, Prefazione*, 16-17, pp.163-164.

<sup>484</sup> F. Petrarca, *Le familiari, Libro primo*, introd. trad. e note di Ugo Dotti, Archivio Guido Izzi, Roma 1991, *Libro primo, epist. VIII*, A Tommaso da Messina, p. 57.

[...] per tormentare un francese con dolori di morte, non altra corda, non altra veglia, non altro fuoco migliore si trovava, che *senza sproni e bacchetta* farlo *cavalcar un cavallo che andasse di passo lento* [...]. Cosa nel vero mirabile fu il vedere che Ronzardo non così tosto fu posto sopra il cavallo, che l'infelice dimenando le gambe, storcendosi nella vita e di continuo, per farlo andare in fretta, dando sbrigiate al cavallo, diede in così fatta impazienza e da così penosa agonia d'animo fu soprapreso, che tutto affannato: -Scendetemi- disse [...] scendetemi presto, *ché voglio dir la verità* [...].<sup>485</sup>

Il personaggio così viene quasi ad identificarsi con un istrione comico, un cavaliere glorioso, un poeta ridicolo, come in molte rappresentazioni teatrali del periodo. Alla luce di quanto affermato sulla lentezza e sull'utilità pubblica appare chiaro che Ronsard soffra di un triplice vizio: di non assolvere alla sua funzione pubblica di poeta e anzi gongolarsi nel suo intimismo sofferente; di non aver la capacità di lucubrare la tradizione al fine di costruire qualcosa di originale e di non saper produrre senza una guida-autorità (sproni e bacchetta). La "prova" pubblica della cavalcata lenta rappresenta una specie di tortura "contrappasso" che produce la giusta nemesi: "dir la verità".

---

<sup>485</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit, p. 365.

## 4 Struttura narrativa "secondo arte": lettura della *Secchia rapita*

Il metodo della scienza è razionale: è il migliore che abbiamo.  
Perciò è razionale accettare i suoi risultati;  
ma non nel senso di confidare ciecamente in essi:  
non sappiamo in anticipo dove potremmo essere piantati in asso.  
(Karl Popper, *Poscritto alla logica della scoperta scientifica*)

### 4.1 L'aggiunta macrostrutturale tra le due redazioni della *Secchia rapita*

*La secchia rapita* è un'opera che conta due redazioni successive:<sup>486</sup> la prima manoscritta in dieci canti, conclusa più o meno verso la fine del 1615,<sup>487</sup> e la seconda di dodici canti, conclusa già nel 1618<sup>488</sup> nell'assetto complessivo che avrà della *princeps* di Parigi del 1622. La storia redazionale della *Secchia* è già stata studiata proficuamente da Besomi e Puliatti nelle loro distinte edizioni dell'opera; non è superfluo però indagare le motivazioni che hanno spinto Tassoni ad ampliare il poema e le modalità con le quali questa operazione è stata effettuata. La domanda da porsi è perché il poeta abbia voluto inserire un nuovo episodio in un determinato luogo del poema e con determinate caratteristiche. La risposta, naturalmente, non può essere quella sottaciuta, ma concorde dei critici, secondo la quale Tassoni abbia anticipato e quindi divulgato la prima redazione incompiuta, (che in realtà era già nella sua interezza di dodici canti nella mente del poeta), per la fretta con la quale gli amici gliela chiedevano.<sup>489</sup> A mio avviso, con la prima redazione si può ritenere conclusa una prima spinta creativa: la forma in dieci canti, infatti, non è incoerente o monca in sé, sia perché riprende il modello in dieci canti della *Vita di Mecenate* di Caporali, sia perché viene legittimata dal modello eroico tassiano in venti canti, dimezzandolo come struttura e come visione estetica. Analizziamo quindi la prima redazione, che rimarrà tale fino al 18 novembre 1617, quando Tassoni scriverà al Barisoni: "Son dietro ad aggiungere due altri canti alla *Secchia*, quali manderò poi a V.S. quando saranno finiti."<sup>490</sup>

<sup>486</sup> Per la storia editoriale della *Secchia rapita* si veda A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1989; A. Tassoni, *La secchia rapita. I. La prima redazione*, ed. critica a cura di O. Besomi, Antenore, Padova 1987 e *La secchia rapita. II. Redazione definitiva*, ed. critica a cura di O. Besomi, Antenore, Padova 1990.

<sup>487</sup> Se la prima redazione è conclusa nel suo assetto macroscopico verso la fine del 1615, solo dopo quasi un anno di revisioni possiamo ritenerla pronta per la stampa, e cioè nel novembre del 1616, data in cui Tassoni crede di poter stampare l'opera. Nella lettera del 19 dicembre 1615 al Barisoni, Tassoni afferma di star facendo copiare il poema da un copista: è da ritenere quindi che a quella data l'assetto macroscopico della prima redazione fosse concluso. A. Tassoni, *Lettere*, a cura di P. Puliatti, Laterza, Roma-Bari 1978, vol. I, num. 297, p. 238.

<sup>488</sup> I canti finiti vengono mandati a Barisoni per aggiungerli, insieme alle nuove correzioni, alla prima redazione il 18 settembre del 1618: "Ora venendo il signor Francesco Zabatella per suoi affari costà, non ho voluto lasciar di salutar V.S. con mie lettere per ricordarmeLe servitore. E perché Ella mi scrisse alli mesi passati in materia della *Secchia*, io mando a V.S. con quest'occasione li due canti aggiunti, i quali vanno dopo il nono e quello che ora è il decimo vuol essere il duodecimo ed ultimo." A. Tassoni, *Lettere*, cit., vol. I, num. 419, p. 360.

<sup>489</sup> L'affermazione di Tassoni del 16 gennaio 1616: "i canti dovevano esser dodici e si dovea introdurre Pietro d'Abano a condurre diavoli in favore de' Modenesi; ma monsignor Querenghi m'ha messa tanta fretta che m'ha fatto finire alli dieci canti" (A. Tassoni, *Lettere*, cit., vol. I, num. 303, p. 246), va intesa non alla luce dell'ampliamento successivo in dodici canti, bensì, come un progetto diverso che ancora non aveva il suo assetto definitivo, e che lo ha trovato in dieci anche per cause esterne, e cioè per esempio la fretta del Querenghi. L'ampliamento successivo, infatti, non sarà quello dichiarato in questa lettera. Inoltre questo possibile episodio "meraviglioso" su Pietro d'Albano che guida i diavoli da condurre in favore di Modena, ci fa luce sull'idea originaria del poeta di trasformare la struttura tassiana immettendovi materiali eroi-comici come in questo caso quelli che rimandano al *Baldus* di Folengo.

<sup>490</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., vol. I, n. 396, p. 396.

La prima redazione narra interamente quelle che sono le vicende della guerra tra Modena e Bologna, dall'antefatto fino alla conclusione della guerra, inoltre presenta, in due luoghi strategici dell'opera, cioè nei canti II e il IX, delle narrazioni fantastico-allegoriche: il concilio degli dèi e una giostra meravigliosa, in linea con il modello tassiano che pone il concilio infernale e la divagazione dell'isola di Armida in posizione speculare.<sup>491</sup> La struttura, così, ha in sé un equilibrio geometrico<sup>492</sup> che potremmo definire a cerchi concentrici: dal primo cerchio dei canti esterni I e X, dove viene narrato l'antefatto e la fine della guerra, si passa al secondo cerchio dei canti II e IX che abbiamo detto perlopiù fantastici, poi al terzo dei canti III e VIII di preparazione alla guerra e di tregua militare, dove vi è la chiamata alle armi di re Enzo e le rassegne dell'esercito speculare all'invio di Ezzelino con le sue truppe, fino ad arrivare al nucleo centrale dei canti IV-V e VI-VII, dove sono narrati gli episodi dell'*orribil guerra*. Si può ritenere, quindi, che la struttura geometrica della prima redazione sia una delle prove dell'organicità e della completezza della prima visione del poema. La difficoltà di riuscire a stampare questa prima redazione, però, si prolungherà nel tempo, tanto che il poeta in un diverso periodo creativo, che sopraggiungerà verso la fine del 1617, e si protrarrà per tutto il 1618, comporrà altri due canti e li inserirà tra il IX e il X canto dell'assetto iniziale. Questi due canti narrano perlopiù un episodio novellistico e da commedia che ha come protagonisti il Conte di Culagna e Titta di Cola e vengono inseriti nel periodo della tregua militare, dopo il canto della giostra. All'interno del primo canto inserito vi è l'episodio di Venere che va a Napoli, per spingere alla guerra Manfredi, fratello di re Enzo imprigionato; episodio che da un lato bilancia la digressione da commedia dei canti, affiancandovi anche qui geometricamente un episodio che ricalca il tema tragico dell'amore incestuoso, dall'altro ricollega la tregua alla *fabula* guerresca. Dal punto di vista della struttura è possibile riscontrare una trasformazione da una struttura chiusa e regolata, a cerchi concentrici - come dicevamo -, ad una dove l'elemento accidentale, cioè la digressione dei due canti, ricopre un ruolo centrale e simbolico, e così a mio avviso, ci si posta leggermente dal modello tassiano della narrazione verso il modello ariostesco: non è una casualità il fatto che dopo la giostra in cui vi era in premio uno scudo che raffigurava Martano, l'eroe-comico dell'Ariosto, il poeta inserisca un episodio dove il vincitore di quella giostra, Culagna, diventerà il protagonista di una divagazione che ricalca tra l'altro gli inganni, l'adulterio e le dinamiche, che erano propri dell'episodio ariostesco di Grifone, Origille e Martano. Inoltre il poema raggiunge la forma virgiliana dei dodici canti, ponendosi dal punto di vista strutturale come un dimezzamento dell'opera omerica, legittimando anche da questo punto di vista il verso "Elena trasformarsi in una secchia".

<sup>491</sup> Cfr. E. Russo, *Guida alla lettura della «Gerusalemme liberata» di Tasso*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014. In particolare si veda il capitolo *La struttura della Gerusalemme liberata*, pp. 50-78.

<sup>492</sup> Anche Rinaldi individua una forma a "cornici" nella struttura della *Secchia*. Cfr. R. Rinaldi, *Con cambio secco*. *Geometrie del Tassoni*, in *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'arcadia a Tassoni*, Franco Angeli, Milano 2010. L'interpretazione di Rinaldi potrebbe essere ampliata dal confronto delle due redazioni, infatti la struttura calibrata a cornici è riscontrabile, con una precisione da "orologio", solo nella prima redazione in dieci canti; nella seconda redazione in dodici, anche se non viene distrutta completamente, è però deformata con l'immissione di due canti tematicamente, ma non ideologicamente ed esteticamente, distanti dalla guerra eroicomica e in posizione tale da squilibrare leggermente quelle che erano le corrispondenze geometriche dei canti.

Il cambiamento di strategia dalla prima alla seconda redazione è comprovato anche dall'assenza di dichiarazioni di Tassoni precedenti al 1617, che faccia pensare ad una ipotesi di ampliamento così come poi è avvenuto; vi è in quel periodo solo una generica dichiarazione sull'ipotesi di inserire alcuni diavoli da condurre in favore di Modena, in linea con la strategia interamente guerresca della prima redazione. Ad avvalorare la tesi di un cambiamento strategico vi è l'evidenza di un cambiamento tematico e stilistico dei nuovi canti, che sembra prodursi come una scrittura di secondo grado, da inserirsi in un luogo ininfluenza per la guerra, ma centrale per l'interpretazione, tale da riflettere l'intero poema come era uscito nella sua prima veste manoscritta. Infatti la strategia della seconda redazione della *Secchia* sembra seguire delle dinamiche che l'uscita della prima redazione manoscritta avevano alimentato nell'ambiente vicino al poeta, giocandoci in maniera ironica e sofisticata, per spiazzare da un lato le attese dei lettori e dall'altro, per complicare quelle che erano le semplificazioni circolanti dopo l'uscita della redazione manoscritta; dando in definitiva anche una nuova struttura al genere eroicomico in dodici canti, appunto.

Il fatto che l'episodio che vede come protagonisti Titta e Culagna non abbia nessun collegamento con la guerra del poema e che ciò nonostante i due personaggi diventino i protagonisti dell'intero poema, sia per quantità di ottave in cui vengono narrate le loro gesta, sia per il valore fortemente simbolico che assumono, ci deve indurre a riflettere su come la visione creativa di questo episodio si ricollegli alla visione complessiva della *Secchia*.

L'azione collettiva della guerra, nella prima redazione in dieci canti, anche se elegge Culagna come rappresentante in negativo del poema - in seguito alla vittoria di una giostra alla rovescia -, e Tiello di Tollo (primo nome di Titta di Cola) come suo vice, non impone una gerarchia qualitativa e quantitativa tra i personaggi tale da poter affermare che vi sia un protagonista dell'intero poema; protagonisti invece che si impongono nei due canti aggiunti e scardinano quelle che erano le certezze della prima redazione, per complicarle, disattenderle, con una profondità che era sconosciuta alla prima redazione. Alla forte caratterizzazione comica del Conte viene ad affiancarsi un'altra forte caratterizzazione quale è quella del personaggio di Titta di Cola, che non è una semplice spalla comica, ma un vero e proprio protagonista comico: un personaggio carico di forti implicazioni poetiche, che riesce sia a moltiplicare la simbolicità del Conte e sia ad inserirsi di diritto a simbolo del poema come co-protagonista dell'intera narrazione. La novità più importante nel passaggio dalla prima alla seconda redazione, sta proprio in questo nuovo personaggio Titta di Cola, che da simbolo statico di cortigiano nel canto della giostra, diventa uno dei protagonisti di tutto l'episodio dei canti inseriti nella redazione che vedrà la stampa.

Uno dei motivi dell'ampliamento in questa direzione borghese e cittadina è dovuto, a mio avviso, proprio alla prima ricezione dell'opera: il personaggio del Conte ha in sé - già nella prima redazione - caratteri fortemente satirici, che suscitavano curiosità tra i primi lettori del poema; Tassoni facendolo protagonista di un nuovo episodio, da un lato connotava ancora di più l'intero poema come una satira legata alla contemporaneità,

dall'altro alimentava quella curiosità mondana che è uno dei motivi del successo immediato del poema. Affiancando al Conte un personaggio complesso come Titta di Cola, induceva i lettori a chiedersi quale fosse il vero bersaglio del poeta e chi avesse voluto ridicolizzare dietro questo nuovo personaggio. Una dimostrazione della centralità dell'episodio è la riproposizione dell'allegorica vittoria cavalleresca del pavido Culagna nella giostra carnevalesca, nella vittoria in chiave mondana di Titta nel duello con il Conte per insufficienza dell'avversario; la focalizzazione finale su Titta di Cola serve ad eleggere il personaggio a simbolo paritario del Conte per quella che è l'economia paradossale e comica della narrazione.

L'importanza che Tassoni dà a questo episodio è riscontrabile nella corrispondenza con il Barisoni (suo consigliere e curatore), colui che attende ad una possibile stampa padovana dell'opera, che come sappiamo non arriverà mai; scrive a canti conclusi il poeta: "Titta nel testo è l'istesso che 'l cavalier romanesco descritto nel nono canto, che nel testo di V.S. è nominato con altro nome; ma l'ho mutato in Titta di Cola ed è messo per l'idea d'un romanesco, come il Conte di Culagna è messo per l'idea d'un poltrone. E però non occorre andar fantasticando ch'io abbia voluto intender né questo né quello perché questa è stata la vera mia intenzione: di voler descrivere un zerbino romanesco e un poltrone ambizioso. E V.S. sa che 'l fine del poeta è di cavare il particolare dal generale, al contrario dell'istorico".<sup>493</sup> Tassoni afferma che la sua intenzione è quella di inserire un altro personaggio che rappresenti, come il Conte di Culagna, un tipo umano ideale: come il Conte rappresenta un poltrone, così Titta deve rappresentare uno zerbino<sup>494</sup> romanesco. Afferma inoltre che entrambi non rappresentano persone reali, negando una possibile satira *ad personam*, che come abbiamo detto già era largamente circolante soprattutto per quanto riguardava la figura del Conte; ma lo zelo eccessivo mostrato da Tassoni non gioca certo a favore della tesi del carattere puramente ideale dei personaggi.

## 4.2 La narrazione eroicomico

Voi buona gente che con lieta ciera  
mi siete stati intenti ad ascoltare,  
crediate che l'*istoria* è bella e *vera*;  
ma io non l'ho saputa raccontare.  
Paruta vi saria d'altra maniera  
vaga e leggiadra, s'io sapea cantare;  
ma vaglia il buon voler, s'altro non lice,  
e chi la leggerà viva felice.  
(S. R., XII, 79)

Tassoni a conclusione del suo poema sembra dirci che, a parte tutte le interpretazioni critiche possibili e i relativi significati satirici, morali, politici, estetici riscontrabili, ha voluto raccontarci una *storia vera*, con tutto il lucianesimo insito in questa allusione.

<sup>493</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., vol. I, num. 422, p. 363.

<sup>494</sup> Il significato di *zerbino* è da far risalire al personaggio dell'*Orlando Furioso*: "Non è un sì bello in tante altre persone: / natura il fece, e poi roppe la stampa." (*O. F.*, X, 84). Cfr. GDLI: "Zerbino, sm. Giovane galante, che conduce una vita frivola, che ha modi leziosi, affettati, zerbino." Vol. XXI, p. 1070.



Leggendo la critica contemporanea appare proprio questa l'imputazione che viene posta al poema eroicomico tassoniano, cioè la sua capacità o meno di raccontare una storia.<sup>495</sup> Infatti la maggior parte degli studiosi ritiene che la sua narrazione sia un pretesto per giocare capricciosamente su *topoi*, stereotipi, archetipi, tessere, sovrapposti gli uni agli altri con un processo tipico di accumulazione barocca.<sup>496</sup>

Tassoni, a mio avviso, sarebbe stato un Cervantes o un Rabelais per qualsiasi nazione, cioè l'iniziatore della stagione delle grandi narrazioni realistiche, "romanzesche",<sup>497</sup> pluridiscorsive, moderne, ma per la critica italiana sembra restare il demolitore del poema epico e l'inventore di quella combinazione di versi eroici e di *trouvailles* burlesche che con "cambio secco"<sup>498</sup> o con una caduta sul distico finale<sup>499</sup> tende a far sorridere i lettori. Anche ammettendo questa interpretazione, un passo ulteriore dovrebbe essere quello di ricercare i modelli comici e eroi-satir-comici, che possono legittimare o far comprendere la dialogicità semantica e discorsiva di quello stile giullaresco.

A questo riguardo, appare sorprendente la pervasività di un giudizio critico sul meccanismo narrativo della *Secchia rapita*<sup>500</sup> del critico Giovanni Pozzi, espresso in un articolo del 1987, ripreso dalla maggior parte dei critici tassoniani contemporanei.<sup>501</sup> Nel suo articolo, dopo aver elogiato l'accuratezza teorica con la quale Tasso costruisce la sua macchina narrativa, in merito al poema tassoniano afferma:

La *Secchia* ha un'importanza eccezionale nella letteratura italiana, al di là della sua qualità intrinseca, come caso esemplare. Introduce un nuovo genere letterario e chiude la vicenda straordinaria del poema narrativo, insieme al Marino: una vicenda gloriosa, che non ha riscontri in Europa. Iniziata con Pulci e Boiardo, ha come punti supremi Ariosto e Tasso, ma con Marino e Tassoni si estingue.<sup>502</sup>

---

<sup>495</sup> Un esempio di una possibile analisi strutturale pre-strutturalista ce lo fornisce Umberto Ronca, che dopo aver riassunto il poema afferma: "Questo il sunto del poema: dal quale si capisce bene come l'azione unica, essenziale; sia costituita da' numerosi fatti d'arme cagionati dal rapimento d'una Secchia, e diretti alla difesa da una parte e al racquisto dall'altra della medesima. Tuttociò che non fa parte intrinseca della ininterrotta serie di preparativi di guerra, di scaramucce, d'assedii, di battaglie campali intese a definir la questione, è tutta parte episodica. Il poema va diviso in quattro parti distinte, che rappresentano quattro momenti essenziali nello svolgimento della favola; cioè A) in un *proemio* o *protasi*, in cui si determina il motivo di tutta l'azione, il rapimento cioè della Secchia (C. I); B) quindi, andate a vuoto le trattative di accordo, in una parte centrale (C. II-VIII) costituita da' preparativi di guerra e dai fatti d'arme principali; C) in seguito a che, concordata una tregua di dieci giorni, l'azione s'arresta, e si hanno gli episodi di Scarpinello, del conte di Culagna e di Titta (IX-X-XI); D) finché all'ultimo, spirato il termine della tregua, si riprende l'azione principale, che si risolve in una *catastrofe* mirabilmente proporzionata alla natura del poema (C. XII)". U. Ronca, *Studio critico*, Tip. B. Punturo, Caltanissetta 1884, p. 21.

<sup>496</sup> In controtendenza lo studioso Arbizioni afferma: "Il poema eroicomico di Tassoni non intende parodiare l'epica, ma creare un dialettico contrappunto, una "variazione" nei confronti dell'epica, secondo anche quella moderna propensione ad arricchire il catalogo dei generi letterari per via di contaminazione e conseguente reciproca allusione. [...] L'esplicita motivazione del poema eroicomico del Tassoni consiste nella moderna progettualità di un nuovo genere attraverso il quale trovare corrispondenza con l'antierica contemporaneità, in dialettica con il poema eroico, che anch'esso, nella sua multiformità (e anche nella linea del sacro), sotto la scorza dell'eroica solennità, può essere interprete, seppur in maniera più occulta, di moderne inquietudini e contraddizioni. Certo agli occhi del Tassoni, non era più attuale la possibilità che il poema eroico potesse farsi tramite di una forte parènesi capace di incidere sulla storia contemporanea (come era nel progetto tassiano); e l'eroicomico poteva apparire il solo verosimile compatibile con l'antierica contemporaneità, che continuamente si affaccia a riscontro della storicità della vicenda narrata". G. Arbizioni, «Poema nuovo e secondo l'arte»: l'eroicomico secentesco, in *Gli "irregolari nella letteratura, Atti del convegno di Catania 31 ottobre-2 novembre 2005*, Salerno editrice, Roma 2007, pp. 193-224, in particolare, pp. 204-208.

<sup>497</sup> In questo caso, come in tutto il capitolo, si intenderà il termine *romanzesco* in chiave bachtiniana, cioè un tipo di narrazione realistica, dialogica, alle sue origini fortemente compromessa con il comico, il basso-corporeo, l'ideologia naturalistica popolare e contadina. Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit..

<sup>498</sup> Cfr. R. Rinaldi, "Con cambio secco". *Geometrie del Tassoni*, in *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'arcadia a Tassoni*, cit..

<sup>499</sup> La poca, a mio avviso, esemplarità di questo tipo di struttura stilistica dell'ottava tassoniana per spiegare lo stile del poema è analizzata nel paragrafo *Un Pensiero rivelatore di poetica*, in questa tesi.

<sup>500</sup> G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell'"Adone" e nella "Secchia rapita"*, «Nuova Secondaria», IV, 1987, pp. 24-29.

<sup>501</sup> Cfr. *Lettura della Secchia rapita*, a c. di Davide Conrieri e Pasquale Guaragnella, Argo, 2016.

<sup>502</sup> G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell'"Adone" e nella "Secchia rapita"*, cit., p. 29.

Tassoni come Marino diventa il demolitore del "poema narrativo" e della sua "gloriosa" tradizione italiana. Pozzi, grande studioso di Marino, così spiega la demolizione barocca della narrazione nell'*Adone*:

Se la narrazione è una macchina congegnata i cui ingranaggi producono effetti adeguati, Marino costruisce macchine inutili, che si muovono ma non producono effetti.<sup>503</sup>

La storia è fuori dal racconto, ed il racconto è a sua volta fuori dalla vita. Per questo il poeta ideale [...] vive su un'isoletta lacustre al centro di un'isola marina, beato con la sua Lilla. Manco a dirlo, è un autoritratto.<sup>504</sup>

Il critico oltre a riscontrare una immobilità di fondo all'interno della narrazione che ne inficia il movimento causale, individua nella separatezza del poeta e nella mancanza di "storia", e quindi di realtà effettuale, la causa della "non narrazione" marinista.

Per quanto riguarda la *Secchia* il critico scrive:

Se Marino costruisce macchine inutili, Tassoni costruisce macchine che s'inzeppano o che impazziscono, producendo mostri.<sup>505</sup>

Ciò che viene imputata alla struttura narrativa eroicomica è la non causalità di alcuni eventi che s'"inzeppano" o la sproporzione e l'assurdità degli effetti non congruenti alle cause che "impazziscono". Bisognerebbe però precisare che quando un congegno si inceppa, non funziona; se qualcosa impazzisce non segue ciò che è ragionevole che segua, e infine se qualcosa produce dei mostri, bisognerebbe chiedersi se il "fine" come direbbe Aristotele e l'intenzionalità di colui che ha creato tale macchina, sia stata quella o un'altra. Questa affermazione critica sembra scontrarsi con le interpretazioni che riscontrano in Tassoni una precisione da "orologiaio"<sup>506</sup>, un'attenzione teorica al limite della pedanteria e una coesione testuale congruente alla materia narrata.

La "non narratività" del poema viene rilevata fin dal titolo da Pozzi:

Il titolo del Tassoni, "Secchia rapita", cade sulla favola principale, ma sul principio, non sulla conclusione. E' il contrario dell'esempio famoso del Tasso: *Gerusalemme liberata*, che cade sulla fine. Il titolo del Tasso mette in valore la rimozione del danno, quella del Tassoni, il principio del danno. Il titolo del Tasso sottolinea il concetto-base della mutazione in positivo (dal male al bene) che è tipico di ogni epopea. Il titolo del Tassoni esalta il non racconto, cioè la non mutazione nascosta sotto le apparenze del racconto.<sup>507</sup>

Partendo proprio da questa interpretazione sul titolo, possiamo fare una riflessione narratologica sul diverso approccio causale nella *fabula* del poema tra Tasso e Tassoni: mentre per Tasso vi è un processo teleologico, cioè l'*azione risoltrice* "la liberazione di Gerusalemme" spiega ed esalta la narrazione in maniera retrospettiva donandole un senso ideale e fatale, così come era avvenuto per *L'Italia liberata dai Goti* di Trissino; in

---

<sup>503</sup> Ivi, p. 27.

<sup>504</sup> Ibid.

<sup>505</sup> Ivi, p. 29.

<sup>506</sup> Cfr. R. Rinaldi, "Con cambio secco". *Geometrie del Tassoni*, in *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'arcadia a Tassoni*, cit.,

<sup>507</sup> G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell'"Adone" e nella "Secchia rapita"*, cit., p. 29.

Tassoni l'*azione complicante* muove la narrazione e le fornisce un altro tipo di senso naturalistico, performativo,<sup>508</sup> effettuale e satirico. Infatti potremmo rilevare come sia l'*azione complicante* e non l'*azione risoltrice* ad esaltare narratologicamente l'*azione trasformatrice*, cosa ben compresa da Ariosto che intitolò il suo poema *L'Orlando furioso* e non "L'Orlando rinsavito".

Questo differente approccio nel titolo, finalistico quello tassiano e trissiniano, causale-paradossale quello tassoniano, spiega anche la diversa visione filosofica ed estetica dei tre poeti, quella di Tasso e Trissino metafisico-aristotelica e quella di Tassoni telesiana e critico-aristotelica.<sup>509</sup> Per il filosofo Tassoni le dinamiche naturali non possono essere spiegate da cause esterne a tale meccanismo, escludendo così a priori l'elemento metafisico e finalistico. Infatti nel *I Quesito del Libro Secondo de' Pensieri* Tassoni scrive:

Aristotele dell'ottavo libro de' *Naturali principii* si sforza di provare con diverse ragioni per via del moto che sia necessario venire ad un primo motore immobile, separato e perpetuo. E questi la comune tiene che sia Dio, che, separato da' cieli, sovrasta e dà legge a tutti i cieli. E non ha dubbio che senza Dio né il cielo né qual si voglia cosa dell'universo si muove. [...] Ma perché questo è il principio che considerano il teologo e l' metafisico e noi, favellando naturalmente de' globi celesti, corpi naturali, ricerchiamo la prossima, naturale e immediata cagione de' moti loro [...] Che dove Aristotele disse che il moto cagionava il calore, noi diciamo che questo è per accidente; ma che per natura il calore cagiona il moto.<sup>510</sup>

In questo *Pensiero* Tassoni afferma che, ciò che è analizzabile e argomentabile (e quindi narrabile) è il processo naturale con le proprie connessioni causali, e che la finalità o causalità divina esterna a tale meccanismo è materia teologica e metafisica.<sup>511</sup>

Tale approccio filosofico ci fa luce anche sul processo causale naturalistico del poema eroicomico focalizzato sul "calore". Dopo una descrizione della primavera, ha inizio la narrazione con questo tipo di causalità: "quando il *calor* de la stagion novella, / che *movea* i grilli a saltellar ne' prati, / *mosse* improvvisamente una procella / di Bolognesi a' loro insulti usati." (*S. R.*, I, 7, vv. 1-4). Siamo ovviamente agli antipodi della narrazione teleologica tassiana o trissiniana in cui lo sguardo divino guida dall'alto la liberazione di Gerusalemme o dell'Italia,<sup>512</sup> donandole un senso fatale; vediamo in comparazione le cause che muovono le tre narrazioni:

---

<sup>508</sup> Sulla visione etica e politica, relativa e performativa, del classicismo italiano, si veda A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit.

<sup>509</sup> Nel *Quesito XXXV Se in filosofia si possa ad Aristotele contraddire*, così Tassoni rivendica l'originalità e i modelli della sua filosofia: "Ma se detratte l'eresie, i tre primi autori furono da principio dagli aristotelisti beffeggiati e burlati, ora ben sono conosciuti da chi gl'intende e gli scritti di Pietro Ramo in Francia sono in grandissimo prezzo e quelli del Cardano, tutto che armati più tosto in apparenza che d'armi sicure contra Aristotele, pur sono desiderati dalla curiosità de' lettori. E già Telesio ha cominciato a far setta e i telesiani s'odono nominar per le scuole, aderendovi particolarmente i Calabresi suoi. Però chi sa che, se pure in vita sarò burlato, non mi succeda dopo morte lo stesso? E che i Modanesi miei, come non cedono a' Calabresi d'acutezza né di bellezza d'ingegno, così non imitano il loro esempio in sostentar e difendere quelle opinioni che nella città loro avranno avuto principio?". A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 838.

<sup>510</sup> Ivi, p. 409.

<sup>511</sup> La persistenza di questo tipo di ideologia rinascimentale relativistica è ben espressa da un *Ricordo* di Guicciardini: "E filosofi e teologi e tutti gli altri che scrutano le cose sopra natura o che non si veggono, dicono molte pazzie: perché in effetto gli uomini sono al buio delle cose, e questa indagine ha servito e serve più a esercitare gli ingegni che a trovare la verità". F. Guicciardini, *Ricordi*, Salerno editrice, Roma 1990, *Ricordo* 125, p. 95.

<sup>512</sup> "Ma soprattutto risulta parallela la distribuzione delle sequenze fondanti dell'edificio epico. Classico topos di matrice omerica, il "prologo in cielo" è il disvelamento del piano provvidenziale che struttura il testo: precede l'azione e ne definisce preventivamente i destini, conferendo all'epica la sua caratteristica struttura prolettica, scandita dalla reiterata enfasi sul fine ultimo. Nell'*Italia* esso rappresenta l'istituzione di un fuoco fisso sul racconto che è quello dell'«occhio divino che vede il tutto» in cui è sussunta l'unità

Del celeste Monton già il sol uscito  
saettava co' rai le nubi argenti,  
parean stellati i campi e 'l ciel fiorito,  
e su 'l tranquillo mar dormieno i venti;  
sol Zefiro ondeggiar facea su 'l lito  
l'erbetta molle e i fior vaghi e ridenti,  
e s'udian gli usignuoli al primo albore  
e gli asini cantar versi d'amore:

quando il calor de la stagion novella,  
che movea i grilli a saltellar ne' prati,  
mosse improvvisamente una procella  
di Bolognesi a' loro insulti usati.  
Sotto due capi a depredar la bella  
riviera del Panaro usciro armati,  
passaro il fiume a guazzo, e la mattina  
giunse a Modena il grido e la ruina.  
(S. R., I, 6-7)

E 'l fine omai di quel piovoso inverno,  
che fea l'arme cessar, lunge non era;  
quando da l'alto soglio il Padre eterno,  
ch'è ne la parte più del ciel sincera,  
e quanto è da le stelle al basso inferno,  
tanto è più in su de la stellata spera,  
gli occhi in giù volse, e in un sol punto  
[e in una]  
vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna.  
(G. L., I, 7)

L'altissimo Signor che 'l ciel governa  
si stava un di fra le beate genti  
risguardando i negozi de' mortali,  
quando un'alma Virtù, che Providenza  
da voi si chiama, sospirando disse:  
O caro padre mio, da cui dipende  
ogni opra che si fa là giuso in terra,  
non vi muove pietà quando mirate  
che la misera Italia già tant'anni  
vive suggetta ne le man de' Gotti?  
(I. L. G., I.)<sup>513</sup>

La controprova di questo approccio causale-terreno tassoniano, che supera le differenze di genere, è riscontrabile nel poema epico incompiuto dell'*Oceano*, che dimostra come per il poeta modenese persino l'azione eroica sia motivata da un'istanza terrena e non divina. Il poema si apre infatti, dopo la consueta descrizione temporale primaverile ed aurorale, con il discorso di Cristoforo Colombo - nuovo Ulisse - che pone le "motivazioni" di quel viaggio, quindi la causa prima della narrazione: "Oscura abbiamo e neghittosa vita / fin qui dormito; or s'incomincia l'ora / che fuor de la vulgare nebbia infinita / usciamo al dì lucente. Ecco l'aurora. / Questa via ch'altri mai non ha più trita / vi conduco a solcar del mondo fuora, / acciò che fuor de la comune schiera / uscite meco a fama eterna e vera." (*Oceano*, I, 6).

Parlare quindi in questo caso di svuotamento eroico nel poema eroicomico, mi sembra riduttivo, se non inappropriato, poiché è riscontrabile un diverso atteggiamento filosofico sulla realtà che produce un differente modo di narrare e dare senso alle causalità e alla storia, nonché un dissimile intento politico e ideologico che spiegheremo con più ampiezza in altra sezione: Tasso vuole esaltare la guerra dei cristiani uniti contro gli infedeli<sup>514</sup> in linea con l'ideologia controriformistica e la battaglia di Lepanto; Trissino la liberazione d'Italia per mano di Giustiniano in linea con l'occupazione italiana e la restaurazione imperiale di Carlo V;<sup>515</sup> Tassoni vuole porre l'accento sulla mancanza di coesione e di intento ideologico nelle lotte fratricide italiane passate e contemporanee, simboleggiate da cause endemiche e pretestuose come un rapimento di un oggetto inutile, e il posizionamento improduttivo e interessato della Chiesa e dell'impero, in linea con le sue scritture politiche.

---

d'azione. [...] All'apertura della *Liberata* assistiamo alla medesima scena, con il «Padre del Cielo» che interviene a tutelare il corpo cristiano (e dunque il testo) dalle minacce di disgregazione (I, 7-11); tuttavia, l'occhio divino contempla non solo il fine, ma anche l'"errore", non solo la norma ma anche la sua devianza, con significative conseguenze sul piano delle strategie testuali". S. Zatti, *L'ombra del Tasso*, Mondadori, Milano 1996, p. 91-92.

<sup>513</sup> Per comodità cito i versi del poema dall'edizione online della Biblioteca italiana. G. Trissino, *L'Italia liberata dai Gotti*, <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001420/bibit001420.xml>.

<sup>514</sup> "Quando il Dio cristiano si volge a contemplare i crociati sparsi in Palestina, egli dispone di una simile visione panoramica che consente di abbracciare ogni cosa "in un sol punto e in una sola vista", ovvero di comprendere la varietà come unità". S. Zatti, *L'ombra del Tasso*, cit., p. 93.

<sup>515</sup> "Il progetto del poema eroico manifesta, in ultima analisi, una volontà di controllo genuinamente politico su ciò che appare nell'anarchia e nel disordine indisciplinato delle due forme. Il sogno trissiniano di restaurazione del racconto omerico insegue infatti, come vedremo, l'analoga restaurazione di un sogno arcaico, di marca neo-ghibellina, che vedeva in Carlo V, dedicatario del poema, il fantasma riformatore di un'Europa nuovamente unita e pacificata: era insomma la sintesi anacronistica di vecchia feudalità e moderno assolutismo". Ivi, p. 79.

Come scrive Tassoni nel paragone tra la *Milizia antica e moderna*, *Capitolo XI del X Libro de' Pensieri*:

Intorno alla guerra le cose principali che si considerano sono: *la giustizia della causa*; l'esperienza, il valore e la fortuna de' capitani; la disciplina e bravura de' soldati; l'arte nell'accamparsi e marciare; l'ordine nello schierarsi in battaglia; la pratica nel maneggiare armate per mare; l'astuzia nel valersi di stratagemmi e vantaggi; la qualità delle armi e delle macchine offensive e difensive; la maniera dell'oppugnare e difendere, e la copia delle munizioni e vittuaglie e danari da mantener gli eserciti.<sup>516</sup>

*La giustizia della causa* è il primo e più importante motore qualificante delle azioni guerresche. Giustizia moderna delle guerre che il filosofo Tassoni così sarcasticamente liquida:

Lascio la ragion delle guerre perciocché i nostri principi, essendo cristiani e timorati di Dio, non si dee credere che le muovano mai se non giustamente.<sup>517</sup>

Se volessimo continuare nel raffronto ideologico tra Trissino, Tasso e Tassoni e comprendere l'originalità tassoniana, dovremmo riportare anche un paio di *Pensieri* del modenese sulla legittimazione politica e religiosa della guerra per uccidere e saccheggiare e sull'importanza concessa al desiderio di ricchezza come sprone all'azione guerresca: il primo è il *Quisito XXVIII Perché gli antichi non combattessero per la religione, come fanno i moderni*, il secondo è il *XXXVIII Se i danari siano il nervo della guerra*, dell'*VIII Libro*. Nel primo vi è una superba analisi sociologica che ancora oggi potrebbe avere una valenza educativa:

Ma ne' tempi nostri infinite sono le sette che non discordano in un membro particolare, ma nell'essenza e nel fondamento: ateisti, giudei, maomettani, idolatri, luterani, ariani, seguaci d'Ali e di Bubacher, interpreti e fondatori di leggi nuove e contrarie e distruttive l'una dell'altre. Si che non è maraviglia se per questo vengono all'armi; e tanto maggiormente che da un lato la religione nostra cattolica tiene per fede di far cosa accettabilissima a Dio distruggendo le sette e dall'altro i Maomettani non solamente credono questo, ma hanno per precetto nell'*Alcorano* loro di saccheggiare e soggiogare e uccidere tutti coloro che alla sua falsa legge non crederanno e di fargli o creder per forza o pagar loro tributo; dove fra le sette degli antichi non c'è memoria che fosse tal credenza né tal precetto, giudicando eglino tutte le religioni comunque in apparenza ridicolose avessero i loro principii su qualche ragione fondati e fossero tutte generalmente grate ed accette a Dio. [...] *Ma in effetto il punto consiste nell'essere oggidì le religioni distruttive l'una dell'altra, con ferma opinione che tale distruggimento appo Dio acquisti merito*. Cosa che non credean gli antichi, eccettuando, come ho detto, gli Ebrei.<sup>518</sup>

La conclusione del pensiero riporta un esempio plutarchiano assurdo di scontri religiosi simile alla sua guerra eroicomica:

E però un solo caso di guerra si legge in Plutarco succeduto per causa di religione tra quei di Cinopoli e quei d'Ossirinchi, popoli egiziani; e questo perché, adorando i primi i cani e i secondi il pesce Aco, i Cinopoliti, avendo presa una quantità di quei pesci, se li mangiarono; onde gli Ossirinchiti, riputando ciò fatto in loro disprezzo, anch'essi, presi una quantità di cani, gli uccisero e sacrificarono al pesce loro. E quindi venuti all'armi, erano per rimanere o gli uni o gli altri distrutti, se i Romani non vi s'interponevano.

<sup>516</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 859.

<sup>517</sup> Ibid..

<sup>518</sup> Ivi, p. 727.

Come a' di nostri in Parigi, regnando Carlo IX, i cattolici in un giorno determinato distrussero gli Ugonotti.<sup>519</sup>

Nel secondo *Quisito* viene derisa l'opinione che il fulcro della guerra sia l'ideale, la virtù o altro, con questa battuta:

[...] vorrei che venisse un poco un Carlo Magno con un esercito di paladini senza danari e cominciasse una guerra e vedremmo i bei salti ch'egli farebbe a digiuno.<sup>520</sup>

Anche questo pensiero si conclude con una sentenza tacitiana illuminante:

Conchiudo finalmente con quello che disse Tacito in persona di Cereale nel 4. dell'*Istorie*: *Neque quies gentium sine armis, neque arma sine stipendiis, neque stipendia sine tributis haberi queunt*. E questa è la catena che lega il mondo e che mantiene i principati e gl'imperi.<sup>521</sup>

Se può sembrare simile l'approccio fortemente intellettualistico e teorico dei tre autori verso il proprio prodotto artistico, è possibile notare come Tasso abbia una costante attenzione al significato letterario, teleologico, religioso-morale (il bene e il male di Pozzi); Trissino a quello letterario, teleologico e politico<sup>522</sup>-encomiastico; mentre Tassoni sembra più interessato al significato politico-satirico, letterario e filosofico-naturalistico. Inoltre, i primi due scrivono un poema eroico e Tassoni un poema eroi-satir-comico, differenza di genere che a volte viene dimenticata. Per Tassoni il mondo è folle e risibile perché in preda ai sensi, e circoscrivendo la sua visione filosofica geograficamente e storicamente dà a quella follia e risibilità anche un significato politico; o meglio sarebbe opportuno dire il contrario, vista l'istanza politica che ha dato origine all'opera: dall'*indignatio* politica arriva alla rappresentazione filosofica e scientifica del mondo secondo *iuxta propria principia*.

Ritornando a Pozzi, egli nel suo articolo termina l'argomentazione collegando la *Secchia* all'*Adone* sotto il segno della mancanza di Storia e di senso assiologico:

Il metro di lettura della *Secchia* come dell'*Adone*, per adeguarsi al programma dei poeti, deve inseguire la loro capziosa opera di costante demolizione della storia (intesa come favola e intesa come oggetto di natura storica); in modo analogo a quello con cui si legge un «nouveau Roman».<sup>523</sup>

Se, a mio avviso (ma non è l'oggetto di questo studio), questa affermazione potrebbe essere appropriata per l'*Adone*,<sup>524</sup> risulta però del tutto inadeguata per la *Secchia*. Più che una demolizione della storia con la "s" maiuscola o minuscola, quella della *Secchia*

<sup>519</sup> Ivi, p. 728.

<sup>520</sup> Ivi, p. 747.

<sup>521</sup> Ivi, p. 748.

<sup>522</sup> "L'Italia del Trissino, come sarà la Gerusalemme del Tasso, è liberata dall'esterno. Ma il paragone fra i due poemi, che è per tanti altri buoni motivi inevitabile e istruttivo, sottolinea l'assenza, nel poema del Trissino, di un motivo religioso che concorra con quello eroico, e per contro la presenza di un atteggiamento fortemente polemico nei riguardi del clero in genere e della Chiesa di Roma in ispecie. È il poema di quella aristocrazia feudale, di antica e di recente origine, che d'accordo colla Chiesa di Roma nel preservare l'unità religiosa, riaffermò a metà del Cinquecento in Italia e indi innanzi gelosamente difese, contro la Chiesa stessa, il suo predominio sulla società e sullo stato". C. Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino: Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979*, a c. di Neri Pozza, Odeo del Teatro Olimpico, Accademia Olimpica, Vicenza 1980, p. 22.

<sup>523</sup> G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell'"Adone" e nella "Secchia rapita"*, cit., p. 29.

<sup>524</sup> Cfr. G. Marino, *Adone*, a c. di Emilio Russo, BUR, Milano 2013.

appare un'esaltazione della verità effettuale contro la sublimazione storica o falsificazione, che dir si voglia, fatta dai poeti (magari cortigiani) immischiati con il potere o con la religione: Tassoni attua una critica storica e formale sotto l'insegna di un racconto verosimile e dimostra di aver ben assimilato la lezione politica di Tacito, Machiavelli e Guicciardini, su come vada analizzata la realtà effettuale. Non è un caso che in un suo *Quisito* sopra la lingua citi il notissimo proemio della *Storia d'Italia* di Guicciardini, passo che potremmo ritenere il sottotesto politico complessivo del suo poema eroicomico:

Io ho deliberato di scrivere le cose accadute alla memoria nostra in Italia, dappoi che l'armi de' franzesi, chiamate da' nostri principi medesimi, cominciorono con grandissimo movimento a perturbarla: materia, per la varietà e grandezza loro, molto *memorable* e piena di *atrocissimi accidenti*; avendo patito tanti anni Italia tutte quelle calamità con le quali sogliono i miseri mortali, ora per l'ira giusta d'Iddio ora dalla *empietà* e *sceleratezze* degli altri uomini, essere vessati. Dalla cognizione de' quali casi, tanto vari e tanto gravi, potrà ciascuno, e per sè proprio e per bene publico, prendere molti salutiferi documenti onde per innumerabili esempli evidentemente apparirà a quanta instabilità, *né altrimenti che uno mare concitato da' venti*, siano sottoposte le cose umane; quanto siano perniciosi, quasi sempre a se stessi ma sempre a' popoli, i consigli male misurati di coloro che dominano, quando, avendo solamente innanzi agli occhi o *errori vani* o le *cupidità presenti*, non si ricordano delle spesse variazioni della fortuna, e convertendo in detrimento altrui la potestà conceduta loro per la salute comune, si fanno, per *poca prudenza* o per *troppa ambizione*, autori di nuove *turbazioni*.<sup>525</sup>

L'analisi di Pozzi ci stimola queste domande: ma siamo sicuri che il critico Pozzi quando parla di narrativa e non narrativa non faccia esclusivo riferimento al rapporto di queste opere secentesche con il poema eroico tassiano? In base ai suoi ragionamenti, come catalogare la *Batracomiomachia*, il *Baldus*, la *Vita di Mecenate* di Caporali, una favola di Fedro, o una qualsivoglia narrazione comico-realistica, come ce ne sono molte nel *Decamerone*, dove non vi è un esito teleologico delle azioni, ma performativo? La narrazione paradossale, perché tale, smette di essere narrazione? Quando il critico parla di inceppi a cosa si riferisce? Vi sono mai nella *fabula* o nell'*intreccio* del poema tassiano tali inceppi? Quando parla di "mostri" a cosa si riferisce? Il rovesciamento assiologico non è l'altra faccia della medaglia, dal punto di vista strutturale, della medesima macchina narrativa eroica? Siamo sicuri che l'opera di Pulci sia più narrativa della *Secchia rapita*? Il fatto che Tassoni utilizzi l'ottava e alcune strutture del poema epico significa che Tassoni abbia voluto svuotarne il senso, anche narrativo, o, più che altro, che si sia servito di quel meccanismo perché funzionale al suo tipo di narrazione? Dove sono le prove che spiegano la non narrativa del poema?

Si cercherà in questo capitolo di trovare alcune risposte a queste domande.

Come ha affermato Tassoni stesso, la poesia narrativa si distingue in quattro tipologie e non si circoscrive riduttivamente, nella "grande narrazione epica":

La narrativa in quattro specie si divide perciò che o spiega lodi divine, e chiamasi innica o ditirambica; o narra azioni umane virtuose eccedenti l'uso comune, e chiamasi eroica; o biasima e motteggia i vizi, e

---

<sup>525</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 810-811.

chiamasi satirica; o describe passioni ed affetti, e chiamasi melica o lirica. [...] E noi ancora abbiamo con la nostra *Secchia rapita* dato a divedere che si può far poema eroicomico.<sup>526</sup>

Se si sposta il punto di vista analitico dalla tradizione "gloriosa" del poema narrativo-eroico-cavalleresco a quella altrettanto "gloriosa" della nostra tradizione comica-realistica-narrativa, come per esempio per fare tre nomi Pulci, Folengo, Caporali, si può affermare, con maggiore probabilità di verità, che il poema di Tassoni rappresenti il poema narrativo più regolare e riuscito della nostra tradizione comico-realistica, e forse della tradizione comica-realistica *in toto*. Almeno per dare voce anche alla volontà stessa del poeta-critico che non a caso, in rapporto a Pulci e Berni, afferma:

È vero, che alcuni altri versificatori toscani avevano già prima mischiate facezie tra le cose gravi, come il Berni, ed il Pulci. Ma il Berni, non fece poema epico: solamente aggiunse alcune poche ottave ai *Canti* del Boiardo. E il Pulci uscì dall'arte, e perdè la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azioni inverosimili, e favole puerili. Ma l'autore della *Secchia* ha fatto poema misto nuovo e secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al soggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile, tutta intiera, fondata sopra istoria nota per fama, non particolareggiata d'alcuno e che fin dalla sua prima origine ebbe più del meraviglioso che l'istessa guerra troiana poi che 'l nascere una guerra così grande che armò tante città l'una contro l'altra per ricuperare una secchia di legno ha molto più del meraviglioso che se si fossero armate per recuperare una reina, come fecero i Greci.<sup>527</sup>

Quello che differenzia Tassoni dagli altri poeti satirici e comici è la struttura regolata tassiana e aristotelica, l'attenzione alla verosimiglianza e infine un verso adeguato al suo tipo di satira, eroico e comico. Questo lo ribadisce continuamente:

Altri hanno avuto opinione che non occorressero osservar le regole della *Poetica* d'Aristotele ed hanno infilzate insieme delle favole trovate a caso senza giudizio, senza metodo e senza imitazione, perdendoci intorno la fatica e 'l nome di poeta. Il cantar scipitezze inverosimili è proprio degl'idioti, che hanno vena, ma non hanno giudizio. Il cantar delle seccaggini stentate è proprio de' dotti, che compongono senza vena. Però vaneggiano coloro che senza natura e senz'arte si credono d'uguagliare le cose fatte con natura e con arte.<sup>528</sup>

Il suo è un poema misto regolare, "secondo arte".

La narrazione eroicomico è al servizio di una duplice focalizzazione interpretativa, storico-morale ed estetica, non assoluta, che gli dona più sensi e più punti di vista. L'argomento utilizzato per la narrazione è, come afferma sia lo stesso Tassoni sia lo studioso che più si è concentrato su questo aspetto,<sup>529</sup> interamente storico, documentabile e verosimile; ma relativo al proprio punto di vista storico e mai assunto a paradigma assiologico-temporale, cosa che fa l'epica, svuotando il senso effettuale della storia per legittimarla in senso assoluto.<sup>530</sup> Infine è da notare come nell'ultima versione in dodici

<sup>526</sup> Ivi, p. 869.

<sup>527</sup> A. Tassoni, *Lettere*, vol. II, cit., p. 92.

<sup>528</sup> A. Tassoni, *La secchia e scritti preparatori*, cit., *Ai lettori*, p. 613.

<sup>529</sup> Cfr. V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*, cit..

<sup>530</sup> "La realtà contemporanea può entrare nei generi letterari alti soltanto ai suoi strati gerarchicamente superiori, già distanziati dalla loro posizione nella stessa realtà. Ma, entrando nei generi letterari alti "ad esempio, nelle odi di Pindaro, in Simoniade), gli avvenimenti, i vincitori e gli eroi dell'età contemporanea «alta» sono come associati al passato, sono intrecciati attraverso anelli e legami di mediazione nel tessuto unitario del passato e della tradizione eroica. Essi ricevono la propria altezza e il proprio valore attraverso questa associazione al passato come fonte di ogni autentica essenzialità e validità. Essi, per così dire, sono tolti dall'età contemporanea con la sua incompiutezza, in conclusione, apertura, con la sua possibilità di reinterpretazioni e rivalutazioni. Sono elevati al livello assiologico del passato e acquistano in esso la loro compiutezza". M. Bachitn, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 459-460.



canti l'opera possieda anche un protagonista complesso, un personaggio come il Conte di Culagna (insieme al rivale Titta di Cola) che assume su di sé l'intero senso assiologico-performativo della narrazione, in linea con i progetti più avanzati della narritività antica e moderna.

Ed è proprio sul senso assiologico-performativo della narrazione che voglio porre l'accento, perché penso che sia proprio questa l'incomprensione più comune sul poema eroicomico tassoniano: se non si riconosce il senso e i valori in campo nell'opera, essa diventa un vuoto gioco parodico. Per comprendere invece ciò che aveva in mente Tassoni, penso che non vi siano parole più limpide di quelle che Bachtin ha utilizzato per spiegare il diverso livello di senso tra l'epopea e il romanzo:

La parola epica per il suo stile, per il tono e il carattere del suo sistema d'immagini è infinitamente lontana dalla parola di un contemporaneo, rivolgendosi a contemporanei [...]. Sia il cantore sia l'ascoltatore, immanenti all'epopea come genere letterario, si trovano in uno stesso tempo e a uno stesso livello assiologico (gerarchico), mentre il mondo raffigurato degli eroi è a un livello assiologico-temporale completamente diverso e inaccessibile, separato dalla distanza epica. Tra essi fa da mediatore la tradizione nazionale. Raffigurare l'evento a un livello assiologico-temporale identico al proprio e a quello dei propri contemporanei (e quindi anche sulla base dell'esperienza e dell'invenzione personale) significa compiere un rivolgimento radicale e passare dal mondo epico in quello romanzesco.<sup>531</sup>

Tassoni, relativizzando alcune sequenze strutturali della narrazione eroica e sincronizzando il narrato con la contemporaneità, compie una rivitalizzazione e risemantizzazione della struttura narrativa eroica<sup>532</sup> e dei suoi *topoi*.

Per fare un esempio chiarificatore, il "meraviglioso cristiano" di Tasso si pone come un elemento strutturale della narrazione e ne guida i passaggi epici e "romanzeschi"; in Trissino "[...] Dio non è che la duplicazione del Giove omerico, e la sua corte celeste non è che un Olimpo deterritorializzato e ridefinito nel nome proprio di ciascun angelo: la loro economia d'intervento è sempre funzionale alla produzione proprio delle «azioni formidabili e misericordiose», alle «recognizioni», alle «evoluzioni», alle «passioni» che percorrono il tessuto narrativo della «favola». Per complicare, sciogliere, salvare, condannare, avvertire, confondere, eccetera. Nessun evento è possibile, nell'*Italia* trissiniana, senza l'intervento del Cielo";<sup>533</sup> il concilio degli dèi di Tassoni e l'episodio della giostra, invece, attraverso una sorta di carnevalizzazione e risemantizzazione del "meraviglioso" in chiave allegorica<sup>534</sup> e lucreziana, si pone in relazione alla storia effettuale, performativa umana e quindi romanzesca moderna.

<sup>531</sup> Ivi, p. 455.

<sup>532</sup> "Per la concezione epica del mondo «inizio», «primo», «fondatore», «antenato», «precedente», ecc. sono categorie non puramente temporali, ma assiologico-temporali, sono cioè un superlativo assiologico-temporale che si realizza sia nei riguardi degli uomini sia nei riguardi di tutte le cose e gli eventi del mondo epico: in questo passato tutto è bene, e tutto ciò che è sostanzialmente buono (il «primo») è soltanto in questo passato. Il passato epico assoluto è l'unica fonte e principio di tutto il bene anche per i tempi successivi. Così afferma la forma dell'epica. La memoria e non la conoscenza è la facoltà e la forza creativa fondamentale della letteratura antica. Così è stato, e non si può mutare la cosa; la tradizione riguardante il passato è sacra. Non c'è ancora la coscienza della relatività di ogni passato". Ivi, p. 457.

<sup>533</sup> A. Quondam, *La poesia duplicata: imitazione e scrittura*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino: Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979*, a c. di Neri Pozza, Odeo del Teatro Olimpico, Accademia Olimpica, Vicenza 1980, p. 93.

<sup>534</sup> Il senso allegorico del "meraviglioso" di Tassoni è legittimato teoricamente anche dalla *Difesa* di Mazzoni a Dante, nella quale il filosofo dispiega la sua argomentazione su tutte le possibilità del poeta di rendere credibile allegoricamente ciò che letteralmente appare inverosimile, salvando così la verosimiglianza del meraviglioso quando questa è lontana dalle credenze dei lettori e dello stesso autore. Dice nel *Sommario* dell'opera infatti: "La quarta specie del credibile meraviglioso nasce dall'allegoria fondata nel senso letterale impossibile e di questo si è trattato dal cap. trentesimottavo fin'al cap. quarantesimonono provando in questo discorso,

La lezione lucreziana e democritea sulle divinità come simulacri<sup>535</sup> della mente è pienamente matura nel poeta modenese come dimostra la critica che pone ad Omero:

Volle anche l'istesso autore che Omero insegnasse a Democrito que' simulacri suoi, quando nell'Iliade ei disse:

Arcitenens vero simulacrum fecit Apollo,

Come se l'ingegno di Democrito, che fu uno de' maggiori filosofi che vedesse l'antichità, avesse avuto bisogno delle ciance vane d'Omero per fondare i principj della sua filosofia; o che il simulacro di che favella Omero, che fu un corpo aereo formato da una potenza divina, abbia che fare con quelli che introdussero Democrito ed Epicuro,

quae, quasi membranae summo de corpore rerum  
directae, volitant ultro citroque per auras,

come disse Lucrezio.<sup>536</sup>

Riprendendo un giudizio positivo di Tassoni su un'azione eroica di Tancredi nella *Gerusalemme* non guidata dal "meraviglioso cristiano" e sarcastica sugli dèi d'Omero, possiamo ben comprendere cosa si proponesse di fare nella sua narrazione:

E questo si chiama valore eroico, non quello di que' bambocci greci che non facevano nulla, se non erano mossi da que' loro dei de' ranocchi, come appunto i bambocci di stracci, che non si muovono, se dalle mani de' cantimbanchi non sono maneggiati e girati.<sup>537</sup>

La rivitalizzazione e la risemantizzazione della struttura eroica si trasmette in maniera congruente dalle sequenze narrative a quelle linguistiche: dalla stilizzazione eroico-lirica di Tasso, si passa alla mimesi linguistica del reale, pluringuistica, in questo caso molto più vicino all'esperimento dantesco trissiniano. L'infrazione linguistica comica o bassocorporale, grottesca, realistica, popolare, che Bachtin pone al servizio di una lunga storia per la nascita della "parola romanzesca", serve al poeta della *Secchia* per uniformare lo stile al contenuto, per sincronizzare e rendere piena di senso una narrazione performativa, e per unificare i punti di vista esterni dei lettori a lui contemporanei all'oggetto della narrazione. Come afferma Bachtin: "La realtà contemporanea, il «basso» presente e fluente e transuente, questa «vita senza inizio e senza fine» è stata oggetto di raffigurazione soltanto nei generi letterari bassi. Ma prima di tutto essa era oggetto principale di raffigurazione nella sfera vastissima e ricchissima della creazione comica

---

ch'Aristotele ha nella sua *Poetica* concesso il senso impossibile letterale a' Poeti, pur ch'essi nascondono in quello qualche bella allegoria: sopra che veggasi ciò che si è scritto nel quarantesimosecondo cap. E poi si è conseguentemente dimostrato nel quarantesimoterzo cap. che Dante non ha fallato nel mettere Catone nell'entrata del *Purgatorio* [...] Nel quarantesimosettimo si è fatto toccar con mano, che li Poeti per formare una bella allegoria hanno qualche volta finte nove favole impossibili nel senso letterale. E per questa medesima allegoria si è dimostrato nel quarantesim'ottavo, che molti Poeti Christiani non si sono guardati di spargere ne' suoi Poemi le favole de' Gentili". I. Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri. Nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di M. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'arte Poetica, e di molt'altre cose pertinenti alla Philosophia, e alle belle lettere. Parte prima. Che contiene li primi tre libri. Con due tavole copiosissime*. Appresso Bartolomeo Raverij, In Cesena 1587, *Proemio* cap. 97-98.

<sup>535</sup> Cfr. A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime di Petrarca*, cit., pp. 154-156.

<sup>536</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 777.

<sup>537</sup> Ivi, p. 789.

popolare".<sup>538</sup> La narrazione archetipica ed epica, statica e stilizzata, si trasforma in una narrazione realistica, oggettuale, relativistica, servendosi del comico.

### 4.3 Il proemio e le motivazioni dell'opera: dall'*indignatio* alla satira mascherata

Il fatto che Tassoni nella sua prima spinta creativa abbia organizzato il suo poema geometricamente e compiutamente, dovrebbe essere studiato con attenzione per meglio comprendere le stratificazioni contenutistiche e formali che porteranno verso la complessità semantica e interpretativa del poema concluso. Ad esempio, appare non appropriata un tipo di interpretazione che pone l'intero poema a servizio di una satira municipale verso il nemico modenese del poeta: Brusantini padre o figlio<sup>539</sup>. Infatti risulta spropositato costruire un poema di 707 ottave (questo è il numero della prima redazione) per colpire un personaggio che appare in meno di 30 ottave e in misura rilevante solo alla fine del canto della giostra. E non si può dire diversamente di altri personaggi che nella prima redazione rivestono quantitativamente più o meno la stessa portata. Neanche quella della parodia a me sembra convincente e capace di spiegare la complessità dell'operazione tassoniana. Il poeta stesso sembra risponderci commentando un luogo del poema in cui l'intertestualità epica appare evidente:

Il signor Guglielmo Mons. Agente del serenissimo Elettore di Colonia, paragonò questo luogo con quello d'Omero e Vergilio, e non gli parvero da competere: ma io so ch'l poeta non ebbe intenzione di concorrere con essi.<sup>540</sup>

Se questa fosse l'intenzione del poeta il contenuto non sarebbe altro che un pretesto per giocare con la forma epica svuotandola ideologicamente, ridicolizzandone gli stereotipi e deformandone il dettato. Ma se leggiamo solo l'*incipit* della prima redazione ci accorgiamo che poco di parodistico ci può essere in un attacco come:

Vorrei cantar quel memorando sdegno  
che 'l fior d'Italia fe' mangiar da' cani  
per una secchia d'infelice legno  
che tolsero ai Petroni i Gemignani.  
Febo, tu che raggiri entro 'l mio ingegno  
l'orribil guerra e gli accidenti strani,  
tu che sai poetar, servimi d'aio  
e tiemmi per le maniche del saio. 541

Vorrei cantar quel memorando sdegno  
ch'infiammò già ne' fieri petti umani  
un'infelice e vil secchia di legno  
che tolsero ai Petroni i Gemignani.  
Febo, che mi raggiri entro lo 'ngegno  
l'orribil guerra e gl'accidenti strani,  
tu che sai poetar, servimi d'aio  
e tiemmi per le maniche del saio.

(S. R., I, 1)

<sup>538</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 462.

<sup>539</sup> Dice giustamente Ronca: "Onde ove noi consideriamo in base a questi dati di fatto che fino a tutto il 1616 non era dal Tassoni peranco stata composta quella parte della *Secchia* che prende più di mira il Brusantino, e neppure compresa nel disegno primo del poema, che anzi, nella concezione generale di quest'opera, que' due canti che non potè fare per la troppa fretta, dovevano essere soggetto di ben altro, cioè d'impresie diaboliche, e che quindi il presunto sfogo di vendetta contro il Brusantino, il quale avrebbe dato origine al poema, si può ridurre forse a qualche ottava quà e là interpolatamente seminata, potremo, io credo, tenere come indubitato che la composizione della *Secchia* si debba a una ragione molto meno individuale e assai più alta che non sia una bizza personale, uno sfogo di privata vendetta". U. Ronca, *La Secchia rapita di Alessandro Tassoni, Studio critico*, cit., pp. 14-15.

<sup>540</sup> A. Tassoni, *La Secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 668.

<sup>541</sup> Ivi, p. 163.

Il secondo verso, poi modificato nella redazione definitiva, spicca sull'intera ottava come una possibile satira verso le guerre municipalistiche italiane, le quali hanno fatto mangiare dai cani il fior d'Italia: lo stile aspro senza cadute comiche, serve per avvicinare lo stile epico del primo verso alla realtà materiale e verosimile della narrazione. Qualora volessimo dare un timbro sarcastico<sup>542</sup> a quel "fior d'Italia", resta il fatto che quella guerra inutile abbia prodotto morti, e nella prima redazione questo veniva messo in evidenza, come è messo in evidenza a conclusione del poema la "campagna rasa", cioè distrutta e depredata: il timbro parodico qui sembra non avere alcuna funzione poetica anche se i versi rieccheggiano il proemio omerico. Il verso eroico iniziale attutito dal "Vorrei" sembra al servizio dello sdegno del poeta altrettanto memorabile per quella guerra inutile; così come l'invocazione ad Apollo che chiude l'ottava sembra ingentilire qualcosa di ben più sferzante. Personalmente affiancherei questi versi alla voce eroico-satirica e sarcastica di Giovenale,<sup>543</sup> o di Dante, ingentilita dal riso beffardo e paradossale di Berni, Mauro<sup>544</sup> o dei loro epigoni. Infatti il primo verso rievoca il sarcasmo giovenaliano della satira II:

Res memoranda novis annalibus atque recenti  
historia, speculum civilis sarcina belli.<sup>545</sup>

A comprova di questa suggestione, vi sono le poesie e le scritture politiche del periodo, come per esempio nella *I* e nella *II Filippica*, dove il poeta afferma:

Tutte l'altra nazioni, quante n'ha il mondo, non hanno cosa più cara della loro patria, scordandosi l'odio e l'inimicizie che regnano fra loro per unirsi a difenderla contro gl'insulti stranieri. Anzi i cani, i lupi, i leoni dell'istessa contrada, del medesimo bosco, della foresta medesima, si congiungono insieme per la difesa comune; e noi soli Italiani, diversi da tutti gli altri uomini, da tutti gli altri animali, abbandoniamo il vicino, abbandoniamo l'amico, abbandoniamo la patria per unirci con gli stranieri nemici nostri!<sup>546</sup>

<sup>542</sup> Afferma Mazzoni nella sua *Difesa* che "[...] il Sarcasmo è ogni volta che alcuno con finto riso, e con simulate parole mostra di contentarsi di quello, che gli porge sdegno, e rabbia grande". I. Mazzoni, *Difesa di Dante*, cit., *Libro primo*, p. 60.

<sup>543</sup> L'altezza dello stile satirico giovenaliano è spiegato dallo stesso poeta: "Fingimus haec altum satura sumentem coturnum / scilicet, et finem egressi legemque priorum / grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu, / montibus ignotum Rutulis caeloque Latino?". Riporto la traduzione moderna: "Forse ho inventato tutte queste cose, facendo calzare alla satira l'alto coturno, forse, infrangendo i limiti e la regola posta dai predecessori vado gridando, invasato da Bacco, un carne solenne degno del grande stile di Sofocle, sconosciuto ai monti dei Rutuli e al cielo latino?". Giovenale, *Satire*, a c. di Biagio Santorelli, Mondadori, Milano 2011, *Satira 6*, p. 105.

<sup>544</sup> Come afferma Jossa: "Il poeta per burla ha ingannato anche i lettori più attenti: si tratta invece di una poesia difficile, ironica, che fa dell'ambiguità la propria cifra stilistica e proprio per questo necessita di un'esegesi più attenta". G. Mauro D'Arcano, *Terze rime*, Edizione critica e commento a cura di Francesca Jossa, Vecchiarelli editore, Roma 2016, p. 15.

<sup>545</sup> "Cosa davvero degno di nota nei novi annali e nella storia recente, che uno specchio sia stato bagaglio di una guerra civile." Giovenale, *Satire*, cit., *Satira 2*, pp. 22-23. In riferimento ai versi che precedono quelli riportati, giustamente il commentatore Biagio Santorelli, per spiegare lo stile eroico sarcastico utilizzato da Giovenale, afferma: "Evidente dunque il biasimo che l'ironico accostamento riversa sia su questo effeminato, che sfoggia uno specchio come trofeo (mentre un tempo erano le spoglie di guerra a provare il valore militare degli eroi), sia sullo stesso Otone, che prima della battaglia decisiva impugna uno specchio (in un atteggiamento ben diverso da quello di Turno, che si scaglia contro il nemico brandendo una lancia). Ivi, p. 292. Iacopo Mazzoni indica questa satira come il modello della *satira mista* a cui appartiene anche il genere della *Commedia* dantesca: "[...] la Satira può essere, o rappresentativa, o narrativa, o mista. La rappresentativa è quella, che senza il Poeta introduce le persone, che da se stesse parlano, e si può dividere anchor ella in due specie, cioè in quella, che è fatta di persone senza nome, come è quella di Persio, e in quella, ch'ha li nomi proprij, come è la terza, e la quarta del secondo libro d'Horatio. La narrativa è quella, dove parla il Poeta solo, come è la sesta del primo libro d'Horatio. La mista è quella, nella quale il Poeta, e le persone imitate parlano, di che n'habbiamo essemplio nella seconda di Iuvenale. Hora io dico, che la Satira di Dante si deve ridurre sotto a questo terzo capo delle *Satire miste*." I. Mazzoni, *Difesa di Dante*, cit., *Libro secondo*, p. 389. L'accostamento risulta ancora più emblematico se si ricorda che Tassoni aveva avvicinato il genere eroisatirico del suo poema alla *Commedia* dantesca, in particolare al *Purgatorio*.

<sup>546</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, Vol. I, cit., p. 219. L'impianto fortemente letterario è già presente nella *Filippica* stessa che infatti riprende un *Epodo* di Orazio: "Quo, quo scelesti ruitis? aut cur dexteris / aptantur enses conditi? / Parumne campis atque Neptuno super / fustum est Latini sanguinis, / non ut superbas invidae Karthaginis / Romanus arces ureret, / intactus aut Britannus ut descenderet / sacra catenatus via, / sed ut secundum vota Parthorum sua / Urbs haec periret dextera? / Neque hic lupis nec fuit leonibus / umquam nisi in dispar feris. / Furor caecos an rapit vis acrior / an culpa? Responsum date. / Tacent et albus ora pallor

Tanti disegni vani, tanti rumori d'armi, tanti fracassi d'eserciti, tanti strepiti di milioni, tante galee sul mare, tanti terzi di Spagna e d'Italia, tanti capitani famosi, tante minacce del Governatore di Milano che magnanime, che *memorande prove hanno finalmente lasciato alle istorie moderne, alla posterità?*<sup>547</sup>

Oppure la *Scrittura fatta, si crede, dal signor Alessandro Tassoni ovvero dal cavaliere Bertacchi nell'occasione della guerra seguita tra lucchesi e modenesi l'anno 1613 (1613)*, nella quale il tono burlesco-sarcastico serviva a censurare i *Ragguagli encomiastici* circolanti intorno quella guerricciola, operazione che, come ho tentato di spiegare nel paragrafo *Preistoria della Secchia rapita*, anticipa la scrittura eroicomica.

Le guerre municipali e contemporanee sono memorande per infamia e per *institutio* politico non per *institutio* epico o encomiastico.

Nella seconda redazione della *Secchia* il verso "che 'l fior d'Italia fe' mangiar da' cani" viene sostituito con un altro eroico in linea con il primo "ch'infiammò già ne' fieri petti umani" (*S. R.*, I, 1, v. 2), facendo perdere l'intera suggestione sdegnosa patriottica ("fior d'Italia") e la carica realistica di cui era portatore (mangiare e morte); universalizzando il sentimento "petti umani" e concentrando la sproporzione causale nel sintagma "*vil secchia*" (*S. R.*, I, 1, v. 3). *L'incipit* in questo modo diviene uniforme e in linea con il distacco ironico tra il narratore e il narrato suggerito dall'iniziale "Vorrei",<sup>548</sup> posto in apertura coma spia letteraria del genere satirico:

[...] Nunc mihi paucis / Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicerri, / Musa, velim memores et quo patre natus uterque / contulerit litis. [...]<sup>549</sup>

Se per Tassoni e per alcuni lettori del suo tempo questa sostituzione non modificava totalmente il tono sdegnoso dello scritto e la sua interpretazione, nei lettori contemporanei

---

inficit / mentesque percusae stupent. / Sic est: acerba fata Romanos agunt / scelusque fraternae necis, / ut inmeritis fluxit in terram Remi / sacer nepotibus cruor". Riporto la traduzione moderna: "Dove, dove vi precipitate, o scellerati? o perché impugnate con le destre le spade, già chiuse nel fodero? Poco forse è stato sparso del sangue latino sui campi e sul mare? e quello, non perché il soldato romano desse alle fiamme le superbe torri della rivale Cartagine, o l'indomito Britanno discendesse incatenato per la via Sacra; ma perché, secondo il desiderio dei Parti, questa città perisse di sua propria mano. Ma tal costume non ebbero né i lupi né i leoni, i quali non inferiscono mai, se non con belve di diversa natura. Vi trascina dunque follia cieca, o una forza strapotente, o una colpa da espiare? Rispondete! Tacciono: e un bianco pallore si dipinge sui volti, e gli animi scossi restano stupefatti. Così è: un crudele destino perseguita i Romani e la colpa della uccisione fraterna, da quando fu sparsa a terra, maledetto per i discendenti, il sangue dell'innocente Remo". Orazio, *Opere*, a c. di Tito Colamarino e Domenico Bo, Utet, Torino 2008, *Epodo VII*, pp. 64-65.

<sup>547</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 227.

<sup>548</sup> Afferma Papini in nota al "Vorrei" incipitario: "Nota la mossa tutta burlesca. I poeti eroici dicono: canto-canta, dea, e simili: il Tassoni dice vorrei cantar quasi a indicare il suo sgomento davanti a tanto soggetto". A. Tassoni, *La secchia rapita di Alessandro Tassoni con commento di Pietro Papini*, G. C. Sansone editore, Firenze 1912. Anche Besomi è della stessa idea: "La *propositio* è però formulata - con scarto rispetto alla norma - al condizionale: ironico atteggiamento che rinvia per l'opposizione «volere-sapere» (poetare) al v. 7 *sai poetar* e all'ultima o. del poema, XII 80, 3-8". O. Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla «Secchia rapita»*, in *Il commento ai testi*, a c. di Ottavio Besomi, Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser 1992, pp. 373-407, in particolare p. 403.

<sup>549</sup> "Ora vorrei, o Musa, che mi ricordassi in breve la battaglia del buffone Sarmento con Messio Cicerro e, di qual padre nato, l'uno e l'altro vennero alle mani". Orazio, *Opere*, cit., *Libro primo, Satira V*, vv. 51-54, p. 127.

ha prodotto un'interpretazione giocosa e parodica.<sup>550</sup> Il critico Davide Conrieri<sup>551</sup> per esempio, in riferimento all'*incipit* e alle prime ottave afferma: "La facile riconoscibilità del modello è il necessario presupposto per dar risalto al *capriccio* della sua rielaborazione".<sup>552</sup> Questo tipo di lettura potrebbe essere però complicata interpretando il verso eroico "riconoscibile", al servizio del giudizio satirico e morale, rilevando come la meschinità delle azioni basse (la guerra fratricida per un secchio) e il loro corrispettivo formale (l'infrazione comica e prosastica) sia subito contrassegnata come tale, cioè "*vil*", non essendovi nessuna esaltazione dell'oggetto negativo tale da deformare - parodiandolo - il dettato eroico. Lo stesso vale per l'invocazione ad Apollo, a grado zero appare sicuramente burlesca e comica, come afferma Conrieri: "La figura del poeta è così investita da un lampo comico, che si fa luce piena nel finale dell'ottava, quando è rappresentata bensì come quella di un adulto per l'abito (il «saio»), ma sorretto per le maniche come un bambino da Febo in funzione di «aio». La solennità dell'ispirazione divina è degradata in una immagine comicamente sconclusionata".<sup>553</sup> Se invece cerchiamo di esaltare il valore polisemico dei versi, potremmo considerare anche l'invocazione come satirica, in particolare come una sferzata contro alcuni poeti o letterati guidati da qualsivoglia pregiudizio o imposizione del potere,<sup>554</sup> oppure come una richiesta ironica ad Apollo di alleggerire, attutire, la sua indignazione e il tono satirico conseguente. Cerchiamo di entrare più nel dettaglio: la rima aio/saio potrebbe suggerire un possibile riferimento ideologico e politico, poiché "aio" è una parola di origine spagnola che potrebbe essere stata inserita come indizio significante. Non è peregrino ricordare che durante la stesura della prima redazione Tassoni abbia ricevuto in dono un testo del teatino Vincenzo Gilberto, il cui titolo spiega il contenuto precettivo del testo, *L' Aio, ovvero Gli ammaestramenti del cristiano di don Vincentio Giliberto ... Con soliloqui diuotissimi della Passione di Cristo, del Santissimo Sacramento e delle mortificazioni. Con due tauole*. Nella lettera però Tassoni burla l'arcivescovo Ferrante Boschetti, colui che ha portato in regalo il libro, perché prima di incontrarlo "s'è fermato in Fiorenza a visitare i suoi *bacchettoni* e le monache sante ed è arrivato con una ciera bonissima che non pare che mai si sia disciplinato".<sup>555</sup> L'espressione satirica "tiemmi per le maniche del saio", per altro proverbiale, è già stata utilizzata dal poeta nel libretto polemico della *Tenda Rossa*:

<sup>550</sup> Concordo perfettamente con l'interpretazione di Settembrini: "La Secchia fu scritta in tempi tristi, e il suo sorriso copre dolore profondo; è una piacevolezza che ha qualcosa di amaro, di mordente, di crudele; è lo scherzo che aveva a fianco l'Inquisizione e lo spagnolo [...] il suo poema che pare uno scherzo è una protesta; [...] Il Tassoni, come il Pulci, l'Ariosto, il Folengo, il Cervantes, si ride della cavalleria e dei poeti che cantavano sul serio le imprese cavalleresche, se ride degli eruditi e della loro mitologia, si ride dei Cruscantì [...] non risparmia nessuno, e strapazzando gli antichi egli mira a' suoi contemporanei, che non sapevano unirsi e cacciare lo straniero, e per cagionuzze ridevoli contendevano fra loro. Egli non vuol divertire ma pungere gli uomini del suo tempo [...] Il suo poema è stato giudicato troppo leggermente, è stato considerato così in aria come un poema burlesco [...] I pedanti ne hanno lodato [...] soprattutto il grandissimo fine di deridere la mitologia. Fu bene per lui che non l'avessero capito, perché avrebbero messo il libro all'Indice e lui in prigione [...]". La citazione è presa da U. Ronca, *Studio critico*, cit., p. 83.

<sup>551</sup> D. Conrieri, *Canto I*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 9-24.

<sup>552</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> Questo tipo di lettura inoltre è in linea con la tradizione comica italiana: "La *deminutio* dell'io burlesco, che si professa ignorante e capriccioso, in balia del proprio umore bizzarro, lungi dal denotare una poesia improvvisata o incolta, è funzionale al rifiuto di un codice poetico che sembra piegato dagli ipocriti poeti cortigiani essenzialmente ad *inostrare* e *infiorare* i signori". G. Mauro D'Arcano, *Terze rime*, cit., p. 55.

<sup>555</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., num. 256, p. 205.

*Melamp.* Voi pretendete costituir nuovi fondamenti, e farvi su nuove schiribizzate filosofie, e trabacchelle, ov'egli studia d'imparar da tutti coloro, come da maestri primati.

*Saetta. 10.* E' proprio de' ragazzi scolai il credere, che niuno sappia nulla eccetto i loro maestri. Però non mi maraviglio, che voi diciate questo, perché *camminate ancora con la balia dietro, che vi tien per le maniche del saio, e v'insegna a mettere i piedi giusto nelle pedate d'Aristotele*, dandovi ad intendere, che l'altre son trabacchelle: e chi sà, che non vi mandino un giorno a gambe levate?<sup>556</sup>

L'ironia dell'invocazione quindi potrebbe anche rappresentare una frecciata contro la censura, contro l'educazione alla sottomissione (ispano-cattolica),<sup>557</sup> contro i gesuiti e gli ordini religiosi, contro l'educazione remissiva e zerbinesca impressa ai giovani della classe dirigente italiana, causa della perdita di fierezza, di senso civico, di senso di patria e di libertà di pensiero e di espressione:

Ma voi altri avete ragione, ché se non vi serviste di questa superstizione ad offuscar gl'intelletti della gioventù, si tornerebbe a filosofare con l'antica libertà e voi correreste il rischio di perdere i salari che vi dà il pubblico perché con sofisticherie difendiate la dottrina d'Aristotele e tutte le sue chimere.<sup>558</sup>

Questo tipo di satira - antispagnola e antigesuitica - è centrale anche nei *Ragguagli* di Boccalini, che, come proverò a dimostrare, sono fondamentali per la comprensione del poema. Ricordiamo che lo stesso Apollo nel II canto della *Secchia* ha "il toson del Re di Spagna",<sup>559</sup> in linea con Caporali, che nell'*Esequie di Mecenate*, fa indossare alla Chienea di Apollo una "coperta sontuosa", "Come quella, Signor, che col tributo / Manda alla Santa Sede il Re di Spagna".<sup>560</sup>

La prima ottava così contiene le due istanze della narrazione, quella politica il "memorando sdegno" per una "vil Secchia" e quella estetica "tiemmi per le maniche del saio", sotto il segno della satira militante, fornendoci quello che possiamo definire la *motivazione*<sup>561</sup> *artistica*<sup>562</sup> e *compositiva*<sup>563</sup> del poema. E inoltre ci rimanda a quelle scritture che abbiamo definito anticipatrici della *Secchia rapita*, cioè le scritture politiche e la *Tenda rossa*.<sup>564</sup>

---

<sup>556</sup> A. Tassoni, *Tenda rossa*, cit., p. 9.

<sup>557</sup> Non è un caso che il "saio" lo ritroviamo anche indosso a Giove in una ottava poi modificata per ovvia prudenza: "Venne al fin Giove in abito divino, / de le sue stelle nuove incoronato / e con un manto d'oro ed azzurrino / de le gemme del ciel tutto fregiato. / Le calze lunghe avra senza scappino / e 'l saio e la scrasella di broccato; / e senza rider punto o far parola / andava con sussiego a la spagnola". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 1126.

<sup>558</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., p. 109.

<sup>559</sup> Per comprendere il tono satirico dell'espressione si veda "Per il toson del Re di Spagna", poesia del modenese sul carattere servile della nobiltà italiana: "[...] / sì che dir si potrebbe, e con ragione / che dell'Italia quasi ogni signore / inferno giace nel mal di castrone". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 96.

<sup>560</sup> C. Caporali, *Rime di Cesare Caporali perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carli Caporali*, cit., p. 257.

<sup>561</sup> "Il sistema dei motivi di cui si compone la tematica dell'opera deve avere una certa unità estetica. Se i motivi o il complesso dei motivi non sono sufficientemente "adatti" all'opera, se il lettore avverte un senso di insoddisfazione per i legami esistenti fra un particolare complesso di motivi e il resto dell'opera, si dice che quel complesso di motivi "sfugge" dall'opera. Se le varie parti dell'opera sono mal connesse l'una con l'altra, essa si "disgrega". Per questo l'introduzione dei singoli motivi o complessi di motivi deve essere giustificata (motivata). Il sistema dei procedimenti miranti a giustificare l'introduzione di motivi, o di complessi di motivi, si chiama *motivazione*". B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 193.

<sup>562</sup> Per *motivazione artistica* intendo in linea con Tomaševskij il processo di legittimazione poetica della narrazione in un complesso gioco di introiezione memoriale e contrapposizione alla tradizione letteraria. Ivi, pp. 198-201.

<sup>563</sup> "*Motivazione compositiva*. - Si basa sul principio dell'economia e convenienza dei motivi." Ivi, p. 193. Una corretta composizione letteraria è tale se tutti i motivi che la compongono sono congruenti alla *motivazione compositiva* che in questo caso è una guerra eroi-satir-comica.

<sup>564</sup> Cfr. in questa tesi *La preistoria della Secchia rapita*.

Il "memorando sdegno" è stato interpretato da Maria Cristina Cabani come un richiamo intertestuale all'ira di Achille di Omero, investito anche di un significato metanarrativo così spiegato dalla critica:

Vale la pena di ricordare il giudizio negativo che Tassoni esprimeva nei *Pensieri* sull'ira di Achille, improduttiva dal punto di vista dell'azione eroica: "Ma l'ira si Achille [derivata dalla perdita di Briseida, cioè da un pretesto vizioso] cantata da Omero non è azione, anzi un cessamento d'azione, poi che Achille adirato non opera nulla, ma se ne sta oziosamente mirando la ruina de' suoi. Adunque la favola dell'*Iliade* non ha fondamento per lo quale si possa chiamare non solo eroica, ma neanche azione" (p. 782). L'obiezione è dunque di tipo narratologico e non morale. L'ira in se stessa, sulla quale Tassoni disquisisce a lungo, non è da considerarsi negativamente, soprattutto se essa è "ragionevole" (p. 760).

L'osservazione è particolarmente interessante se la si pone in rapporto al cosiddetto "antidynamismo narrativo" della *Secchia*. Nel poema, infatti, il *memorando sdegno* iniziale non produce un'azione reale, cioè non conduce alla effettiva riconquista dell'oggetto rubato, ma solo una azione simulata, un movimento di forze del tutto improduttivo. Considerata l'importanza che Tassoni - in questo buon aristotelico - dà al concetto di azione, si può valutare la carica sovversiva che ha per lui negare nei fatti proprio il fondamento dell'*epos*, pur avendo proclamato fin dall'inizio di rispettarlo: "L'azione è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine".<sup>565</sup>

È interessante riportare questa interpretazione, perché ci ricollega all'interpretazione di Pozzi sull'antidynamismo dell'opera. Infatti, la critica individua un possibile richiamo omerico (come vedremo, ribadito da Tassoni stesso con il verso "Elena trasformarsi in una Secchia"<sup>566</sup>) e accoglie la tesi pozziana sull'antidynamismo dell'opera.

La congruità del richiamo omerico è reso ancora più esplicito dal verso "che 'l fior d'Italia fe mangia da i cani" che riprende i versi incipitari dell'*Iliade*:

di cani e d'augelli orrido pasto  
lor salme abbandonò [...]<sup>567</sup>

La spiegazione narratologica potrebbe però essere diversa da come viene interpretata, poiché Tassoni in quel passo preso come esempio dalla Cabani si riferisce all'"azione eroica" e non all'azione in generale:

Primieramente, adunque, quando Aristotele nella su *Poetica* parla di *favola eroica* intende senza dubbio d'una *azione favolosa* che abbia del meraviglioso e dell'eccedente in grandezza e bontà le comuni azioni degli uomini. Onde, se sotto questo nome *non* possono cadere le *comuni azioni ordinarie* [...].<sup>568</sup>

È utile precisare che, mentre l'ira di Achille lo spinge fuori dalla guerra (è questa la critica che Tassoni pone ad Omero rispondendo allusivamente a Tasso e Trissino e a quanti lo avevano difeso),<sup>569</sup> il "memorando sdegno" (seppur spropositato, ironico,

<sup>565</sup> M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello*, cit., pp. 158n-159n. Questo tipo di interpretazione è stata ripresa da Pasquale Guaragnella. Cfr. *Osservazioni su Alessandro Tassoni*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 209.

<sup>566</sup> "L'operazione eroicomica è dunque una trasformazione, cioè un intervento parodico su qualcosa di noto che consiste nella sua degradazione, da donna a vil oggetto." Ivi, p. 159.

<sup>567</sup> Mi servo della celebre traduzione di Monti. V. Monti, *Iliade di Omero*, Oscar Mondadori, Cles (TN) 2012, p. 19.

<sup>568</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 782.

<sup>569</sup> Tasso parlando dell'unità d'azione confacente al poema eroico afferma: "Questa condizione dell'integrità mancherebbe parimente nell'*Iliade* d'Omero, se vero fosse che la guerra Troiana avesse presa per argomento del suo poema; ma questa opinione di molti antichi, refutata e confutata da i dotti del nostro secolo, chiaramente per falsa si manifesta; e se Omero è buon testimonio della proprio intenzione non la guerra di Troia, ma l'ira d'Achille si canta nell'*Iliade*: «Dimmi, Musa, l'ira d'Achille figliuol di Peleo, la quale recò infiniti dolori a i Greci e mandò molte anime d'Eroi a l'inferno». [...] Sì che perfettissima d'ogni parte è quella favola, e nel seno della



sarcastico, folle) produce una guerra e quindi un'azione. Riportiamo un passo dello stesso *Quisito* sull'azione paradossale, ma pur sempre azione, riferita alla pazzia di Orlando:

All'Ariosto forse si potria opporre che, avendo egli tolto a cantare la pazzia d'Orlando, fosse soggetto alle stesse difficoltà che l'ira d'Achille. Al che si risponde che lo scopo principale dell'Ariosto non è la pazzia d'Orlando, ma i successi della guerra d'Agramante, come egli stesso dichiara ne' primi versi, tra' quali poscia tengono il primo luogo la pazzia d'Orlando e l'amor di Ruggiero. Ma quando ancora l'Ariosto avesse tolto principalmente a cantar la pazzia d'Orlando, non sarebbe però soggetto alle stesse opposizioni perciocché la pazzia d'Orlando, tutto che non possa chiamarsi virtuosa, non resta per questo d'essere azione, e azione eroica, poi che anco in quella infermità Orlando fa cose meravigliose ed eccedenti l'uso comune degli uomini e, se opera male, non è per sua elezione, ma per difetto d'istrumento e per infermità, come nell'*Ercol Furente*.<sup>570</sup>

Tassoni pone l'azione paradossale di Orlando come nucleo della sua azione collettiva eroicomica, infatti si potrebbe calibrare questa affermazione sulla *fabula* della *Secchia rapita*: il "memorando sdegno", che produce morti, campagne distrutte, imprigionamenti di re, concili divini e quant'altro, pur se azionato dalla cattiva percezione di un oggetto inutile come un secchio, non cessa però di essere un'azione, e se l'azione è negativa, lo è per il difetto politico della disunità italiana. Come prova di questa ripresa macrostrutturale abbiamo i richiami intertestuali alla pazzia di Orlando in luoghi strategici della narrazione, come nella cattura di re Enzo, rilevato dalla Cabani, e nella follia di Culagna all'inizio del racconto borghese, inserito nella seconda redazione, che è una rifrazione della *fabula* principale, come vedremo più attentamente nei paragrafi a loro dedicati.

L'affermazione conclusiva della critica pone l'accento sulla volontà del poeta modenese di distruggere nella sua opera eroicomica dall'interno l'*epos* e quindi le unità aristoteliche:

Considerata l'importanza che Tassoni - in questo buon aristotelico - dà al concetto di azione, si può valutare la carica sovversiva che ha per lui negare nei fatti proprio il fondamento dell'*epos*, pur avendo proclamato fin dall'inizio di rispettarlo: «L'azione è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine».<sup>571</sup>

È sicuramente vero che il fondamento dell'*epos* è l'azione, come lo è di ogni narrazione, e se mettiamo l'azione guerresca eroicomica in rapporto con l'*epos* ci appare difforme o inconsistente; Tassoni però abilmente ci dice che o si tratta di *epos* o si tratta di eroicomico o si tratta di satira una narrazione per essere tale deve avere inizio, mezzo e fine, e deve avere come motore un'azione che può essere o positiva ed esemplare (*epos*), oppure folle (*l'Orlando Furioso*), oppure negativa folle<sup>572</sup> (eroicomica). L'elemento fondamentale di ogni narrazione è che vi sia un'azione finalizzata, non come quella dell'ira di Achille che lo porta ad assistere inerme all'azione altrui. Infine la critica che Tassoni fa ad Omero sull'ira di Achille potrebbe essere una risposta soprattutto a Trissino e a chi aveva pensato tra i moderni di seguire pedantesamente la struttura omerica per il poema

---

sua testura porta intiera e perfetta cognizione di se stessa, né conviene accettare altronde estrinseche cose che la sua intelligenza ci facilitino". T. Tasso, *Scritti sull'arte poetica, Tomo primo*, a c. di Ettore Mazzali, Einaudi, Torino 1977, pp. 23-24.

<sup>570</sup> Ivi, p. 783.

<sup>571</sup> M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello*, cit., pp. 158n-159n..

<sup>572</sup> La possibilità del poema narrativo comico viene espressa dallo stesso Tasso nei *Discorsi del poema eroico*: "Ma lasciamo la tragedia e la commedia da parte, ed una specie di poesia narrativa, la quale in comparazione de la commedia è come l'*Iliade* paragonata a la tragedia, perché in lei s'imitano le cose brutte [...]". T. Tasso, *Scritti sull'arte poetica, Tomo primo*, cit., p. 158.

eroico.<sup>573</sup> Il poeta vicentino afferma nella *Dedica a Carlo V*: "Ed in questo ho imitato il divino Omero, il quale volendo descrivere l'ira di Achille, e i danni, che per essa ebbero i Greci intorno a Troja, cominciò dal principio, ed origine della detta ira, e terminò nella fine di quella, cioè nel rendere il corpo di Ettore a Priamo".<sup>574</sup>

Possiamo quindi fare un'ultima riflessione, la prima ottava con il suo omerismo satirico potrebbe dialogare contrastivamente a livello ideologico con l'intento patriottico e imperiale del poema di Trissino, oltre che con il suo omerismo realistico e virgilianesimo provvidenziale. Se nella *Secchia*, Apollo deve guidare il poeta alla narrazione di una guerra assurda "che 'l fior d'Italia fe mangiar da i cani", ("fior d'Italia" e "mangiar da i cani" sono sintagmi trissiniani ripresi dal modello omerico), nell'opera di Trissino la narrazione è guidata per uno scopo ideologicamente opposto: "*Divino Apollo, e voi celesti Muse, / ch'avete in guardia i gloriosi fatti / e i bei pensier de le terreni menti, / piacciavi cantar per la mia lingua / come quel giusto ch'ordinò le leggi / tolse a l'Italia il grave ed aspro giogo / de gli empì Gotti, che l'avea tenuta / in dura servitù presso a cent'anni: / per la cui libertà fu molta guerra, / molto sangue si sparse, e molta gente / passò 'nanz'il suo dì ne l'altra vita, / come premesse la divina altezza.*" (*I. L. G.*, I). Lo stesso Trissino nella sua prefazione all'opera aveva esaltato cortigianamente il suo intento politico dedicandola all'imperatore Carlo V, che in realtà aveva occupato l'Italia e non liberata, affermando che la sua intenzione estetica era quella di "servare le regole d'Aristotele, il quale *elessi per maestro*, sì come tolsi Omero per Duce, e per idea".<sup>575</sup> Imitare Omero e seguire Aristotele diventa nella dichiarazione di modestia della *Dedica*, una scenetta che ha molto del comico e che non poteva che rimanere impressa al sagace Tassoni: "E se ben non mi sono potuto approssimare alla eccellenza di così divino Poeta; *pur'ho tentato di seguitarlo dalla lunga, imitando, ed adorando le sue pedate.* [...]"<sup>576</sup>

Nella prima redazione della *Secchia* era inserita dopo la prima ottava una premessa storica, in linea con il poema tassiano, che sarebbe servita a spiegare ancora di più l'intento satirico e militante del poema, poi però leggermente spostata dopo un'ottava di dedica nella redazione definitiva, depauperandola parzialmente della sua funzione chiarificatrice e amplificatrice della prima ottava.

La *dedica* stessa ha avuto una sua evoluzione, da segnale politico contemporaneo a Carlo Emanuele di Savoia e a suo figlio Tommaso, a dedica d'occasione al nipote di Urbano VIII. La prima recitava:

Tu, magnanimo Carlo, a cui le porte  
d'Italia il re del Ciel diede in governo  
perché le difendesti ardito e forte  
dal barbarico oltraggio e da lo scherno,

<sup>573</sup> Come ci ricorda Tassoni stesso: "Rimane a dir dell'eroica, nella quale in tanti secoli i Greci non ebbero altri degno di fama grande che Omero, ne' cui poemi non si può veramente negare che, oltre la vaghezza e bontà dello stile e del verso, non vi siano parimenti diverse altre bellezze, riguardando massimamente alla rozza età in ch'egli visse. Ma per la maggior parte sono pieni di scipitezze di sorte che l'imitarle al presente sarebbe un farsi tener per leggiero, come fe' il Tasso, che nella seconda Gierusalemme lasciò la prima favola per imitare Omero e si rimase arenato". A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 869-870.

<sup>574</sup> Cito per comodità la dedicatoria dall'edizione del 1779. G. Trissino, *L'italia liberata dai Goti*, Londra: si vende in Livorno presso Gio. Tom. o Masi e Comp., 1779, p. XXVII.

<sup>575</sup> Ivi, p. XVIII.

<sup>576</sup> Ivi, p. XXIX.

tu gradisci il mio canto e tu da morte  
privilegiarlo sì ch'ei viva eterno,  
ché tuo nome immortal fuor di se stesso  
può l'opre anco eternar dove sia impresso.<sup>577</sup>

La prima dedica in linea con l'impulso iniziale della narrazione è di impronta politica e militante: "porte d'Italia", "perché le difendesti ardito e forte / dal barbarico oltraggio e da lo scherno". Essa infatti, puntella l'interpretazione in chiave politica e satirica dell'ottava di apertura, rimandando ancora una volta alle scritture antispagnole e filosabaude del periodo di composizione della prima stesura del poema: le *Filippiche*, la *Risposta al Soccino*, *Sulla guerra tra lucchesi e modenese*, le *lettere* al Conte di Polonghera. Inoltre, dal punto di vista letterario, pone il poema ancora una volta in netta opposizione all'*Italia liberata dai Goti* dedicata ad un imperatore straniero Carlo V esaltato come un liberatore; poiché qui il dedicatario è un principe d'Italia che stava facendo guerra agli eredi di Carlo V, non trovando degli italiani pronti a seguire il suo esempio ma intenti a farsi guerra tra di loro.<sup>578</sup>

Di stile simile ma con una prima attenuazione politica è la seconda dedica presente nella *princeps*:

E tu, progenie indomita e feroce,  
del generoso Carlo ultimo figlio,  
ch'ove giri col padre il guardo atroce  
muovi ne' regni altrui guerra e periglio,  
al nuovo suon de l'inudita voce  
volgi, prego, da l'armi e placa il ciglio,  
che vedrai, s'al mio dir porgi l'orecchia  
Elena trasformarsi in una secchia.<sup>579</sup>

Sempre nella *princeps*, la dedica a Carlo Emanuele andrà ad inserirsi nel primo canto dell'*Oceano*, stampato congiuntamente alla *Secchia*. Molto probabilmente Tassoni, da un lato avverte l'inappropriatezza di investire Carlo Emanuele a difensore di un'opera scomoda e complessa, mettendolo al sicuro nella stessa stampa parigina, in un'opera incompiuta e sicuramente meno compromettente; dall'altro attua una specie di *diminutio* dell'opera, dedicandola ad un giovane rampante quale era il figlio del duca, Tommaso: alleggerendo il dettato satirico con la rima orecchia/secchia e insistendo sulla novità estetica dell'invenzione sigillata dal verso che diventerà simbolico di "Elena trasformarsi in una secchia". Il critico Besomi in riferimento a questo verso afferma che: "Il tono eroico con cui si apre il poema - già in parte attenuato dalla chiusa dell'invocazione a Febo - si smorza definitivamente con l'irriverente accostamento Elena Secchia, in fine ottava, con l'effetto che conosciamo".<sup>580</sup> Questo verso in effetti sembra spingerci a considerare l'opera

<sup>577</sup> Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 1105. L'ottava appare in un manoscritto precedente alla *princeps*, nella quale invece è inserita come seconda ottava dell'*Oceano*.

<sup>578</sup> Cfr. la poesia politica del modenese *L'ombra di Carlo Emanuele, duca di Savoia, che parla all'Italia*: "[...] / ma per tuo fato e per mio fasto indegno / misero giaccio e tu pur giaci al fine, / misera, senza re, io senza regno". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 97.

<sup>579</sup> Ivi, p. 1106.

<sup>580</sup> O. Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla «Secchia rapita»*, in *Il commento ai testi*, cit., pp. 373-407, p. 405.

eroicomica come una riscrittura parodica "Secchia" dell'epica "Elena". Tassoni però nel suo autocommento scrive: "Accenna la conformità che è tra il rapimento d'Elena e quello della secchia";<sup>581</sup> e giustamente il critico Conrieri interpreta: "nota che, più che dichiarare un senso che è di per sé evidente, insistendo con tono ostentamente neutro sull'asserita «conformità», dà rilievo al carattere ridicolo che essa possiede per la sproporzione tra i suoi termini".<sup>582</sup>

Ma a mio avviso ci potrebbe essere anche dell'altro dietro quel verso, suggerito da quella "conformità" rimarcata da Tassoni. Infatti questa trasformazione di Elena in oggetto, se la si legge in chiave satirica sembra suggerirci che nella rappresentazione eroicomica la secchia è un simbolo pretestuoso e inappropriato eroicamente, quanto il simbolo Elena lo era stato per la guerra tra greci e troiani: fare una guerra a causa di una donna, seppur bella come poteva essere Elena, o farla per un secchio, per Tassoni non ha alcuna differenza, poiché entrambi rappresentano sia una sproporzione, un'assurdità, un paradosso narrativo, storico e politico, sia dei vizi e delle follie in linea con una lunga tradizione satirica,<sup>583</sup> paradossale e persino tragica, come l'amore-istinto sessuale, la vanagloria-volontà di potenza. Nell'*Elena* di Euripide per esempio si mette in rilievo la follia bellica della guerra troiana scaturita dal simulacro di Elena per opera degli dèi, quasi a stigmatizzare ancora con più rilevanza la paradossalità<sup>584</sup> dell'evento che ha prodotto morti e distruzione:

MENELAO Vecchio, prendi pure parte ai nostri discorsi!

SERVO Questa donna qui era o non era la posta che ci disputavamo nelle battaglie a Troia?

MENELAO Non era lei: gli dèi ci hanno ingannati; avevamo fra le mani un essere fatto di nuvole, causa di tanto dolore.

SERVO Che dici? E per una nuvola abbiamo sofferto tanto, solo per questo?<sup>585</sup>

Queste tonalità tragicomiche euripidee - come vedremo - rappresentano un *motivo tematico*<sup>586</sup> (il memorando sdegno per la vil secchia di legno) dell'opera eroicomica, declinate nelle funzioni narrative di alcuni personaggi principali come re Enzo e Manfredi e nei loro "sogni vani", come risulterà più chiaro nella lettura analitica dell'opera. L'unica differenza è che la causa non viene da un simulacro divino ma da una cattiva lettura della realtà, tutta umana.

Da ultimo, la conformità risulta essere persino stilistica, poiché il tono realistico con il quale Omero ha narrato la sua guerra, deriso in chiave eroica nei *Pensieri*, diventa modello eroicomico, passando per l'involontaria comicità pedantesca trissiniana.

<sup>581</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 661.

<sup>582</sup> D. Conrieri, *Canto I*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 10.

<sup>583</sup> Come *motivo* di lunga durata del biasimo di Elena riporto, solo come esempio significativo, il dialogo di Luciano *Menippo ed Ermes*: "MENIPPO A ogni modo; indicami Elena, perché non saprei riconoscerla. ERMES Il cranio di Elena, ... eccolo qui! MENIPPO Ah dunque! È per questo che le mille navi dell'esercito acheo furono raccolte da tutta la Grecia? Per questo cranio tanti Greci e Barbari caddero in battaglia, tante città furono rase al suolo?". Luciano, *Storia vera, Dialogo dei morti*, a c. di Massimo Vilardo, Oscar Mondadori, Cles (TN) 2011, p. 105.

<sup>584</sup> Come spiega il critico Massimo Fusillo: "Alla base del suo intreccio c'è infatti una variante paradossale del mito di Elena: la donna per cui Greci e Troiani combatterono una guerra decennale sarebbe stata solo un fantasma, un doppio fatto di aria ma capace di ingannare tutto e tutti, compreso il desiderio di Paride". Euripide, *Elena*, a c. di Massimo Fusillo, BUR, Milano 1997, p. 6.

<sup>585</sup> Ivi, p. 109.

<sup>586</sup> "Ma questo poema ha una continovata mistura di serio e di faceto, e tutta quanta l'opera è uno scherzo grave o una gravità scherzevole; onde l'autore si può dar vanto d'aver trovata l'arte del far tragico il riso e la tragedia ridicola, mescolando egli fra molte tragiche azioni leggiadrissime maniere di beffa e di facezia". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 602.

La terza dedica, inserita per la stampa romana e confluita nella redazione definitiva, oltre a sancire un definitivo distacco di Tassoni dall'esperienza militante con il duca Carlo Emanuele (distacco traumatico espresso in forma polemica nel *Manifesto*), ci permette di seguire un tipico atteggiamento di mascheramento del poema: l'ironia sottesa e arguta come ha rilevato Cornieri, dimostra un processo delle varianti e delle aggiunte della *Secchia* da satira politica esplicita italiana a maschera implicita "universale". Il *Rettor del mondo*, da omaggio al papa, diventa ironicamente spia semantica dell'interpretazione allegorico-satirica del concilio degli dèi e di Giove,<sup>587</sup> oltre a fare eco a sintagmi largamente utilizzati da Trissino "correttor del mondo", "rettor del mondo":

E tu, nipote del *rettor del mondo*,  
 del generoso Carlo ultimo figlio,  
 ch'in giovinetta guancia e 'n capel biondo  
 copri canuto senno, alto consiglio,  
 se dagli studi di maggior pondo  
 volgi talor per ricrearti il ciglio,  
 vedrai, s'al cantar mio porgi l'orecchia,  
*Elena trasformarsi in una secchia.*  
 (S. R., I, 2)

L'accento dedicatorio si focalizza quasi esclusivamente sul carattere ludico dell'opera. Ma vedremo che l'ironia sottesa nella descrizione del lettore privilegiato giovinetto, venga poi a corrispondere con le fattezze fisiche di un giovane protagonista del poema, con la relativa funzione politica: re Enzo "Diciannov'anni il giovane reale / non compie ancora ed è mezzo gigante / bionda ha la chioma e 'n tutto 'l campo eguale / non trova di valor né di sembante" (S. R., V, 65, vv. 1-4). L'ascolto del poema, con la relativa trasformazione di Elena in secchia, servirà a fornire al giovane rampollo italiano un insegnamento politico, morale e filosofico, in linea con l'*utile dulci* oraziano: l'eroicomico come nuova *institutio politica*.

Sotto la politica, come dipendenti da lei, vengono tre nobili arti: l'istorica, la poetica e l'oratoria, la prima delle quali riguarda l'ammaestramento de' principi e de' signori, la seconda l'ammaestramento del popolo e la terza l'ammaestramento di coloro che consigliano sopra le cause pubbliche o difendono le private in giudizio.<sup>588</sup>

Passiamo alla premessa storica del *Proemio*:

Già l'aquila romana avea perduto  
 l'antico nido e rotto il fiero artiglio,  
 tant'anni formidabile e temuto  
 oltre i Britanni ed oltre il mar vermiglio,  
 e liete, in cambio d'arrecarle aiuto,  
 l'italiche città del suo periglio,

<sup>587</sup> Seguo l'interpretazione di Nascimbeni sul "concilio divino" come satira al concistoro papale di Paolo V: "La *Secchia* fu, come abbiám veduto, composta nel 1615 e pubblicata, per mezzo di manoscritti, nel 1616: in quegli anni regnava a Roma Paolo V, *pontefice tutto dedito alla politica spagnuola*, grande nepotista, grande nemico del Tassoni e dei Modenesi. A lui dunque e alle persone e ai costumi della sua corte è diretta la satira del nostro poeta". G. Nascimbeni, *Il concilio degli dei nella "Secchia rapita"*, Antica tipografia Soliani, Modena 1899, pp. 27-28.

<sup>588</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 868.

ruzzavano tra lor non altrimenti  
che disciolte polledre a calci e denti.

Sol la reina del mar d'Adria, volta  
de l'Oriente a le provincie, ai regni,  
da le discordie altrui libera e sciolta,  
ruminava sedendo alti disegni  
e gran parte di Grecia avea già tolta  
di mano agli empi usurpatori indegni.  
L'altre attendean le feste a suon di squille  
a dare il sacco a le vicine ville.

Part'eran ghibbelline e favorite  
dall'imperio aleman per suo interesse;  
pert'eran guelfe e con la Chiesa unite,  
che le pascea di croci e di promesse.  
Quindi tra quei del sipa antica lite  
e quei del Potta ardea, quando successe  
l'alto, stupendo e memorabil caso  
che negli annali scritto è di Parnaso.

(S. R., I, 3-5)

Dal punto di vista stilistico, l'innalzamento eroico e l'abbassamento comico corrisponde ad una sarcastica censura politica e morale del periodo storico narrato: dal "fiero artiglio" romano "rotto" si passa ai "calci e denti" delle "disciolte polledre" che "ruzzavano tra lor" "in cambio d'arrecarle aiuto". La dissoluzione politica dell'impero romano viene vista come una perdita di fierezza e di nobiltà eroica, che produce nella successiva storia d'Italia una visione provinciale e animalesca: un'anticipazione e un suggerimento su come vada interpretata la narrazione che sta iniziando; ovvero la *motivazione compositiva e realistica*<sup>589</sup> del poema che si ricollega all'*incipit* del *Proemio*, a quel "memorando sdegno" per una "vil secchia di legno" risemantizzandolo storicamente.

Questa premessa, risponde ancora ad un'altra esigenza che è quella di sovrapporre questo periodo di decadenza alla realtà storica contemporanea del poeta e del lettore: la lotta tra campanili alleati o con l'impero "per suo interesse", o con la Chiesa "che le pascea di speme e di promesse" doveva, di certo, suscitare nel lettore dell'epoca un riconoscimento della situazione politica contemporanea schiacciata e immobilizzata tra i due poteri. A noi lettori moderni, invece, suggerisce un giudizio ideologico del poeta sul suo tempo e la storia d'Italia. La presenza dell'ottava encomiastica veneziana è dovuta esclusivamente all'opportunità - in corso d'opera - di poter stampare il poema a Venezia, infatti nella redazione definitiva viene attutita, se non ribaltata, dall'autocommento:

Veramente la Repubblica di Venezia in quel tempo, veggendo ruinare l'imperio greco, attendeva a profitarsi della caduta sua e non premeva molto nelle cose d'Italia. *Rebuelta de rio gananza de pescador*.<sup>590</sup>

---

<sup>589</sup> "Motivazione realistica. - A ogni opera si richiede una "illusione" elementare; per quanto essa sia convenzionale e artificiosa, la sua percezione deve accompagnarsi alla sensazione che quanto avviene è reale." B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., p. 195.

<sup>590</sup> A. Tassoni, *La secchia e scritti poetici*, cit., p. 661.

Il detto spagnolo è lì a sancire una critica che investe nel complesso delle vicende italiane la stessa Venezia. Anche di questa visione storica centrale nel poema è possibile riscontrarne la prossimità ideologica nelle opere politiche dello stesso periodo, seppur espressa in maniera prosastica:

Empi e servili, dico, imperoché *l'accettar promesse di provisioni e croci e titoli vani* per dovere ad arbitrio loro impugnar le armi contra la propria nazione non si può scusar d'empietà; né sono, cotesti, segno o fregi d'onore, ma vili premi di servitù patteggiata.<sup>591</sup>

Fatale infelicità d'Italia che, *dopo aver perduto l'Imperio*, abbiamo parimenti *perduto il viver politico* e senza riguardo di legge umana o divina abbiamo in costume di abbandonare i nostri e aderire all'armi straniere per seguitar la fortuna del più potente [...].<sup>592</sup>

[...] dei signori Spagnoli, che s'intromettono negli altrui maneggi e litigi non per zelo di carità *né per util nostro*, ma *per loro vantaggio* e corrono come pescatori al fiume intorbidato a metter le reti.<sup>593</sup>

Umilissimi quando sono inferiori, superbissimi nel vantaggio, non regnano in Italia perché vagliano più di noi, ma perché *abbiamo perduto l'arte del comandare*; e non ci tengono a freno perché siamo vili e dappoco, ma *perché siamo disuniti e discordi*.<sup>594</sup>

Impero, Chiesa e municipalità in guerra, rappresentano il cuore storico, satirico e politico del poema: Tassoni nel proemio ci fornisce la chiave, lasciando al lettore la possibilità di servirsene intelligentemente.

Queste ottave ci suggeriscono, altri spunti di riflessione critica: la discordanza tra il “fiero artiglio” e le “polledre” disciolte è anche un’intima consapevolezza filosofica di Tassoni. L’opposizione tra un eroismo ideale e storico, che Tassoni colloca *tout court* nella classicità romana, e la prosaicità del mondo romanzo, implica anche un cambiamento di linguaggio, di forma metrica, di analisi del reale e di atteggiamento esistenziale. Come sempre ci può aiutare - per l’interpretazione - il buon Caporali: se nella sua *Vita di Mecenate* il poeta perugino attua una deformazione del mondo classico nel mondo romanzo, distruggendo l’aura di fierezza e di nobiltà della classicità per suggerire dei paralleli con la sua contemporaneità, Tassoni pone la sua narrazione in contrapposizione a quel modello, riconoscendogli una dignità ed una superiorità civile, politica. Caporali prende il periodo più importante del mondo classico esemplificato nei personaggi più rappresentativi, Mecenate e Augusto, e compie un’appropriazione di quel mondo, degradandolo e umanizzandolo. Tassoni, invece, narra il periodo appena posteriore alla caduta dell’impero romano, quasi a voler sancire un trapasso dell’eroismo nella cultura romana. Anche il riferimento nell’ultimo verso “ne gli annali scritto è di Parnaso” è un chiaro richiamo agli *Avvisi di Parnaso* di Caporali e ai *Ragguagli di Parnaso* di Boccacini oltre che ai celebri versi di Giovenale che congiungono mirabilmente il “memorando” del primo verso con “gli annali” dell’ultimo verso della terza ottava della prima redazione e della quinta di quella definitiva, sotto l’insegna dell’*indignatio*:

<sup>591</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 219.

<sup>592</sup> Ibid..

<sup>593</sup> Ivi, p. 222.

<sup>594</sup> Ivi, p. 225.

Res memoranda novis annalibus atque recenti  
historia, speculum civilis sarcina belli.<sup>595</sup>

Mentre Caporali trasforma l'aquila romana in una mula comica (simbolo della sua poesia eroicomica), Tassoni contrappone all'aquila le "polledre": giovani cavalle ma anche giovani asine. In questo caso, la provocazione di Caporali diventa una constatazione storica del passaggio dal mondo della *gravitas* al mondo dell'*humilitas*. Come afferma Tassoni:

Delle tragedie similmente n'abbiamo di molte fatte da valentuomini in altre professioni; ma in questa, o sia stata la loro poca fortuna o l'imperfezione della nostra lingua nelle cose gravi, non ci è stato finora alcuno che sia arrivato a segno di passar la mediocrità.<sup>596</sup>

"L'imperfezione della nostra lingua nelle cose gravi" non è altro che una constatazione di distanza dal mondo classico ed una consapevolezza che, nel mondo romanzo, è avvenuto un abbassamento linguistico dal quale scaturisce un conseguente abbassamento stilistico e forse morale. È da notare come, i simboli usati da Tassoni per sancire il contrasto con il mondo romano siano stati presi dalla tradizione cristiana-popolare: "*disciolte polledre*", "l'altre attendean le feste *a suon di squille* / a dare il sacco a le vicine ville" quasi che - consapevolmente o inconsapevolmente - Tassoni abbia voluto imputare al cristianesimo o alla Chiesa, la caduta eroica e politica dell'Italia nonché l'abbassamento stilistico della letteratura.

A tal proposito possiamo notare come, in queste ottave, si senta forte un'eco dantesca, sia in riferimento all'aquila: canto VI del *Paradiso* in cui Dante fa narrare la storia di Roma da Giustiniano;

«Poscia che Costantin l'aquila volse  
contr' al corso del ciel, ch'ella seguio  
dietro a l'antico che Lavina tolse,

cento e cent' anni e più l'uccel di Dio  
ne lo stremo d'Europa si ritenne,  
vicino a' monti de' quai prima uscio;

e sotto l'ombra de le sacre penne  
governò 'l mondo lì di mano in mano,  
e, sì cangiando, in su la mia pervenne.  
(*Paradiso*, VI, 1-9)

sia in riferimento alle disciolte polledre, nella celebre lamentazione patriottica del canto VI del *Purgatorio*.

Ahi serva Italia, di dolore ostello,  
nave senza nocchiere in gran tempesta,

<sup>595</sup> "Cosa davvero degno di nota nei novi annali e nella storia recente, che uno specchio sia stato bagaglio di una guerra civil".  
Giovenale, *Satire*, cit., *Satira 2*, pp. 22-23.

<sup>596</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 869-870.



non donna di province, ma bordello!

Quell'anima gentil fu così presta,  
sol per lo dolce suon de la sua terra,  
di fare al cittadin suo quivi festa;

e ora in te non stanno senza guerra  
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode  
di quei ch'un muro e una fossa serra.

Cerca, misera, intorno da le prode  
le tue marine, e poi ti guarda in seno,  
s'alcuna parte in te di pace gode.

Che val perché ti racconciasse il freno  
Iustiniano, se la sella è vota?  
Sanz'esso fora la vergogna meno.

Ahi gente che dovresti esser devota,  
e lasciar seder Cesare in la sella,  
se bene intendi ciò che Dio ti nota,

guarda come esta fiera è fatta fella  
per non esser corretta da li sproni,  
poi che ponesti mano a la predella.  
(*Purgatorio*, VI, 76-96)

Non c'è, purtroppo, né un Cesare né un Giustiniano, la sella è vacante e il cocchio ormai è in balia degli eventi, "poi che ponesti mano a la predella"<sup>597</sup>, e così diventa un Marcel "Ogni villan, che parteggiando viene"; nonché tutti i municipi italiani, come Firenze, se ben vedono con ragione la loro condizione sono come "quell'inferma, / Che non può trovar posa in su le piume, / Ma con dar volta suo dolore scherma.". In questo modo commenta sarcasticamente questi versi nelle sue postille Tassoni "Trovò finalmente un medico che la guarì della frenesia".<sup>598</sup> Questa specie di "frenesia" e di follia municipale descritta da Dante rappresenta per Tassoni uno dei *motivi tematici* del poema.

Come scrive in un suo *Quisito*:

Dall'altra parte, se si considerano Atene e Firenze co' begl'ingegni loro, ritroveremo la prima ora occupata da Pisistrato, ora governata dal popolo, ora dagli ottimati [...] l'altra ora divisa dalle fazioni de' Bianchi e Neri, ora in arbitrio della plebe, ora della nobiltà, ora de' popolani, ora presidiata dal Re di Napoli, ora in poter del Duca d'Atene [...] ora in lega col Duca di Milano, ora in guerra con esso lui, quando a discrezione del Re di Francia, quando di Carlo V imperatore, non aver mai riposo né stato fermo *fin che non trovò un medico che la guarì della frenesia*.<sup>599</sup>

Dopo che le sue speranze di veder sollevati i principi italiani con il duca Carlo Emanuele apparivano perdute a vantaggio dell'imperialismo spagnolo, in una lettera al Conte di Polonghera scrive:

---

<sup>597</sup> Nelle sue postille a Dante Tassoni così interpreta il cambiare gli "sproni" con le "predelle": "Contrappone gli sproni de' Cavalieri alla Predella de' Preti, che serve agli altari; cioè l'Italia non è più corretta dall'Imperatore dopo che furono arricchiti gli altari". A. Tassoni, *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Per Pietro Fiaccadori, Reggio 1826, p. 15.

<sup>598</sup> Ibid..

<sup>599</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 644.

Né me ne maraviglio, sapendo che dopo mancato l'Imperio sempre gl'Italiani hanno avuto per *naturale istinto* di seguir la fortuna del più potente, senza riguardo alcuno di *legge umana e divina*. [...] L'istesso intendo di tutti gli altri che o per inutile avarizia o per vana ambizione o per meschini interessi si sono in apparenza collegati, in essenza suggeritati a cotesti insolentissimi barbari, quorum superbiam frustra per obsequium ac modestiam effugias. Raptores orbis, postquam cuncta vastantibus defuere terrae, et mare scrutantur; si locuples hostis est, avari, si pauper, ambitiosi, quos non Oriens, non Occidens satiaverit: soli omnium opes atque inopiam pari adfectu concupiscunt. Auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant, come disse Cornelio profetando di loro.<sup>600</sup>

I *romani* di Tacito si trasformano per Tassoni nei *barbari spagnoli* così come i *britannici* ridotti in schiavitù diventano gli *italiani* con il loro *naturale istinto* a combattersi e a favorire il più potente senza *legge umana e divina*.

Per comprendere appieno il significato politico dell'opera, dobbiamo ritornare ancora una volta a Trissino e alla sua operazione ideologica. Ciò che Trissino vedeva come una liberazione, per Tassoni non era altro che la conclusione delle divisioni interne tra le città italiane in linea con Guicciardini. Per Tassoni, anti-spagnolo, risultava inaccettabile che una figura classica e dantesca come quella dell'imperatore Giustiniano<sup>601</sup> fosse paragonata all'invasione militare di Carlo V, che aveva definitivamente distrutto i sogni di un primato politico italiano<sup>602</sup> in Europa. Il porsi in maniera agonistica con un testo così controverso legittimava ancora di più la sua satira antimunicipale, come una sferzata necessaria per risvegliare l'orgoglio della nobiltà italiana. In tal modo egli nel suo poema ristabilisce il senso storico di Giustiniano e della successiva storia italiana, in opposizione a coloro i quali con un intento intellettuale, classicistico, proponevano una continuità con il mondo classico posticcio e propagandistico, laddove invece era avvenuta una cesura, gli Antichi e i Moderni, l'eroismo e l'eroicomico.

---

<sup>600</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., p. 183. Emblematica la citazione tacitiana a conclusione della constatazione della disunità dei principi italiani, perché fatta nella lettera che precede la richiesta al Canonico Sassi di una stampa del territorio di Modena che è la prima attestazione della volontà di scrivere la *Secchia rapita*.

<sup>601</sup> Cfr. A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 623, p. 647, pp. 666-667, pp. 856-859.

<sup>602</sup> Cfr. *Ragguaglio LXXXVII*, Centuria I, *La serenissima reina d'Italia, dai più segnalati suoi principi e dalla stessa maestà di Apollo strettamente essendo pregata a scordarsi dell'ingiuria fattale da quei capitani italiani che in aiuto delle straniere nazioni le avevano armato contro, niega di volerlo fare*. "[...] In questo, tra le altre maraviglie degne di stupore e che altrui danno sommo diletto, è il cortile simile ad un anfiteatro d'immensa grandezza, ove per particolar prerogativa di merito grandemente segnalato, di beneficio infinitamente gradito, a capo di lui si vede la mirabilissima statua equestre della reina d'Italia di finissimo oro, dedicata al gran Belisario greco; quella di Narsete, anch'egli greco, la quale fu eretta appiè del cortile, e che a perpetua gloria di lui dalla medesima reina gli fu eretta, per la segnalata offesa che ella da lui ricevette poi, così bruttamente in più parti spezzata si vede gettata a terra e vilipesa, che ove prima, con onorata invidia di personaggi grandi che continuamente la contemplavano, serviva per altrui ricordare il merito del valore di quel gran capitano, ora mostra la vergogna di colui che per rabbia di sdegno privato ha profanato merito tanto grande e oscurata gloria tanto degna di essere invidiata. Nella facciata poi di così mirabil corte posta alla man destra, dal famosissimo Apollo e da altri più eccellenti pittori dal naturale si veggono dipinti i volti di quei famosi capitani italiani che con le armi e col sangue loro dalla servitù de' barbari avendo o difesa o liberata l'Italia, dalla grata patria hanno ricevuto l'onore della fama eterna; e nella facciata dello stesso cortile posta alla man sinistra, a perpetua vergogna degli uomini ingrati alle infami forche per i piedi si veggono appesi quei capitani italiani, che scordatisi dell'obbligo strettissimo che altri deve alla sua patria, uguale a quello che i figliuoli hanno verso i genitori loro, in aiuto delle barbare nazioni e de' re stranieri hanno impugnate le armi per porle la vergognosa catena della servitù al piede. All'infamia poi di soggetti tanto vergognosamente ingrati si aggiungono gli obbrobri e vitupèri che i poeti con ogni sorte di verso satirico, gli oratori con le invettive ogni giorno fanno ad uomini di tanto demerito: tutto affine che per risentimenti tanto severi ognuno impari a fuggire di commettere que' falli che altrui apportano infamia eterna e acciò gli uomini militari soliti, senza considerare la qualità del principe che servono, a solo correre ove veggono il soldo maggiore e più pronto, così svisceratamente con tutto il cuore e con tutta l'anima imparino ad amar la patria loro, che più tosto che armarle contro, somma carità stimino uccidere se stessi. Il menante, che prima d'inviar la gazzetta de' suoi Ragguagli agli amorevoli suoi avventori, è obbligato portarla alla magnificenza del pretore urbano, non può, come conosce esser suo debito, registrar nelle sue carte quei soggetti italiani che in quelle facciate vergognosamente si veggono dipinti". *TRALANO BOCCALINI*, cit., pp. 331-333.

#### 4.4 Lettura della *Secchia rapita*: fabula, intreccio, letterarietà

##### 4.4.1. Struttura narrativa.

Come afferma il poeta nel *Proemio*, fornendoci delle indicazioni sulla struttura del poema, esso narra un'"orribil guerra" e degli "accidenti strani",<sup>603</sup> verso i quali si dovrebbe porre maggiore attenzione nell'interpretazione. Infatti "strani", a mio avviso, sta per meravigliosi e allegorici, in linea con i versi danteschi "O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li *versi strani*" (*Inf.*, IX, vv. 61-63), che furono ripresi anche da Berni nel suo *Rifacimento di Orlando*:

Questi draghi fatati, questi incanti,  
questi giardini e libri e corni e cani,  
ed uomini salvatichi e giganti,  
e fiere e mostri c'hanno visi umani,  
son fatti per dar pasto a gli ignoranti;  
*ma voi ch'avete gl'intelletti sani,*  
*mirate la dottrina che s'asconde*  
*sotto queste coperte alte e profonde.*

[...]

Però quando leggete l'Odissea,  
e quelle guerre orrende e disperate,  
e trovate ferita qualche Dea  
o qualche Dio, non vi scandalizzate;  
ché quel buon uom altr'intender volea,  
per quel che fuor dimostra alle brigate;  
alle brigate goffe, agli animali,  
che con la vista non passan gli occhiali.

E così qui non vi fermate in queste  
scorze di fuor, ma passate più innanzi;  
ché s'esserci altro sotto non credeste,  
per Dio, areste fatto pochi avanzi,  
e di tenerle ben ragione areste  
*sogni d'infermi e fole di romanzi.*  
*Or dell'ingegno ognun la zappa pigli,*  
*e studi e s'affatichi e s'assottigli.*  
(*R. O. I.*, 25, 1 [...] 5-6)

Detto ve l'ho già che *sotto a queste cose*  
*strane* che in questo libro scritte sono,  
creder bisogna ch'altre sieno ascose;  
(*R. O. I.*, 34, 1)

<sup>603</sup> "Con questo epiteto calcato su TASSO *Ger. lib.* XII 40,2 «A te diletta mia, strani accidenti» vengono intesi quegli avvenimenti singolari ed estranei alla guerra quali il concilio degli dei (c. II), i racconti secondi di Scarpinello (c. VIII), la giostra d'amore (c. IX), e varrà anche per l'episodio degli amori del conte di Culagna (cc. X e XI, acquisiti al poema in un secondo momento). Sul termine e sul concetto di *accidente* si vedano i *Pensieri IX Quisito 4* (ed. PULIATTI 763): «...veggasi la proposta, che fa [Ariosto] nella prima ottava: che è di cantare i successi della guerra del re Agramante in Francia, nella quale occorsero varî accidenti meravigliosi e in particolare la pazzia d'Orlando e l'amor di Ruggiero e Bradamante.»". O. Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla «Secchia rapita»*, cit., pp. 373- 407, in particolare p. 404.

Schematizzando "l'orribil guerra", possiamo ravvisare se vi sia un meccanismo causale come conviene ad una narrazione, paradossale o meno. A tale scopo, possiamo suddividere la *fabula* della narrazione<sup>604</sup> in *macrosequenze legate e dinamiche*<sup>605</sup>, cioè che trasformano una situazione:

- provocazione e prima battaglia (Inizio);
- dichiarazione di guerra;
- primi combattimenti;
- battaglia campale (Mezzo);
- tregua;
- battaglia finale;
- pace (Fine).

Esse ricoprono i due terzi del poema e nella prima redazione rappresentavano l'intera struttura: in particolare la battaglia campale rappresenta la macrosequenza più lunga del poema. Il fatto che siano tutte azioni guerresche è dovuta all'intenzionalità di Tassoni di voler raccontare una guerra e non di svuotare questo o quella narrazione epica.

Il valore estetico e l'appropriatezza strutturale di un'azione collettiva, il "memorando sdegno" dei municipi italiani, è così espressa:

L'impresa è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine; e se non è d'un solo, Aristotele non prescrisse mai ai compositori così fatte strettezze. Oggidi è chiaro che le azioni di molti dilettono più che quelle d'un solo, e che è più curiosa da vedere una battaglia campale di qual si voglia duello.<sup>606</sup>

La legittimazione della moltitudine delle azioni nell'unità della favola riprende la concezione tassiana della piacevolezza prodotta dalla varietà nell'unità.<sup>607</sup>

---

<sup>604</sup> "Lo sviluppo della *fabula* si può generalmente definire come il passaggio da una situazione all'altra; ogni situazione è a sua volta caratterizzata da un contrasto di interessi, dalla *collisione* o dal conflitto fra i personaggi. Lo sviluppo dialettico della *fabula* è analogo allo sviluppo dei processi storico-sociali, in cui ogni nuovo stadio storico è il risultato della lotta condotta dai vari gruppi sociali nella fase precedente, ma è allo stesso tempo il campo di battaglia degli interessi dei gruppi sociali nuovi che compongono il "sistema" sociale esistente". B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., p. 183.

<sup>605</sup> Utilizzo la distinzione di Tomaševskij tra *motivi legati e dinamici* e *motivi statici e liberi* ripresa da Segre in *Strutture e tempo*, sostituendo al termine *motivi*, *macrosequenze* per maggior chiarezza terminologica rispetto al tipo di suddivisione macroscopica qui compiuta. Ritorniamo sui motivi, così come li intende Tomaševskij cioè come "parcelle *non scomponibili* ulteriormente che costituiscono le porzioni minime del materiale tematico", nel proseguo dell'analisi. Cfr. B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., pp. 179-208, in particolare p. 185. Così Segre: "Tomaševskij fa anzi un ulteriore passo innanzi, distinguendo tra *motivi legati*, «che non si possono omettere», e *motivi liberi*, «eliminabili senza danno per l'integrità della connessione causale-temporale degli avvenimenti», tra *motivi dinamici*, «che trasformano una situazione» e *motivi statici* «che non provocano alcun mutamento» e precisando che «per la *fabula* hanno rilevanza solo i motivi legati; per l'intreccio, invece, sono a volte proprio i motivi liberi [le 'digressioni'] ad avere le funzioni più importanti, determinando la struttura dell'opera», e che «i motivi dinamici sono gli elementi motori centrali della *fabula*; nell'organizzazione dell'intreccio, invece, possono essere posti in primo piano i motivi statici». C. Segre, *La struttura e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Edizioni Paperbacks, Einaudi, Torino 1984, p. 12.

<sup>606</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 356, *A chi legge*.

<sup>607</sup> "Però che, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e discendendo poi giusto di mano in mano, l'aria e il mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori; con tutto ciò, uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il modo, dal quale sono le sue parti con discordie concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: così parimente giudico, che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perché al supremo artefice no le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, 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 prodigi; là si trovino concili celesti ed 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

La scelta quasi esclusiva degli episodi guerreschi in azione è così spiegata teoricamente, in contrasto con Omero e con altre narrazioni guerresche:

Aggiungo ultimamente che la favola dell'Iliade non solamente non è buona quanto all'essenziale suo fondamento, ma neanche quanto alle circostanze ed agli episodi, i quali anch'essi per lo più non contengono azioni, ma vani e inopportuni cicalamenti di questo e di quello, che in tempo di combattere stanno narrando le genologie de' loro avoli e bisavoli.<sup>608</sup>

Il fatto che siano tutti eventi realmente accaduti, compreso l'assurdo rapimento del secchio, è la prova della verosimiglianza di ciò che viene narrato,<sup>609</sup> in linea con le più avanzate teorie narrative del periodo nel quale visse il poeta.

La favola adunque ne diletta non come falsa, ma come meravigliosa e simile al vero perciò che come meravigliosa produce una curiosa novità che invaghisce la nostra mente, la qual sempre d'apprender cose insolite e nuove ha diletto; e come simile al vero inganna e fa in certa maniera forza all'immaginativa e quindi all'intelletto, che con non minor gusto sotto quella imitata sembianza che sotto la vera l'apprende, nella maniera che vediamo quelli che rappresentano immascherati non diletta meno, quando lo fanno con grazia, degli stessi rappresentati. Anzi Plutarco nel libro *De audiendis poëtis* disse *quod porci grunitum, trochleae stridorem et venti et maris strepitum non sine molestia audimus; si quis vero commode ea imitetur, delectatur*, mostrando che ne diletta anco l'imitazione di quelle cose che per se stesse n'offendono; [...].<sup>610</sup>

La frase sulle maschere e la citazione plutarchiana sembrano anche legittimare un tipo di narrazione comica e realistica, in linea con la sua invenzione eroicomica.

Il principio, mezzo e fine vengono scanditi all'interno delle macrosequenze dinamiche analizzate. Infatti, per comprendere la congruità di un meccanismo in un'analisi narratologica non bisogna chiedersi se le cause e gli effetti siano più o meno paradossali o sproporzionati, ma rilevarne la presenza e il rapporto funzionale al tipo di narrazione: il secchio è il simbolo della conflittualità<sup>611</sup> tra le due città e diviene un semplice pretesto per qualcosa che è endemico e deteriore; pertanto il secchio non ha di

---

sia il poema, che tanta varietà di materie contenga, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dipenda; sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini. Questa varietà si fatta tanto sarà più lodevole, quanto recerà seco più di difficoltà: però che è assai agevole cosa, e di nessuna industria, il far che in molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti, ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*". T. Tasso, *Scritti sull'arte poetica, Tomo, primo*, cit., p. 41-42.

<sup>608</sup> A. Tassoni, *Pensieri*, cit., p. 783.

<sup>609</sup> "Quanto al nucleo essenziale della materia essa è desunta dalla storia e precisamente dai fatti della seconda lega lombarda; non si per altro (ed è ben naturale) che come poeta e più ancora come poeta che intende a un fine comico, non si riservi una grandissima libertà nella scelta de' fatti medesimi, ed anche nella invenzione di alcuni di essi, come nella loro distribuzione e cronologica coordinazione. Così il rapimento della secchia, avvenuto storicamente nel 1325, il nostro lo pone quasi cent'anni prima, e come causa della guerra che è soggetto del poema. La battaglia della Fossalta, che il poeta con audace anacronismo fa originare dal rapimento della secchia, e a cui prese parte re Enzo e fu fatto da' Bolognesi prigioniero, è nel 1249; e si fanno contemporanei i fatti della presa di Castelfranco, che storicamente fu nel 1323, e il soccorso di Ezzelino che fu nel 1247. E così dicasi d'altri ancora; ond'è chiaro che se il poeta aderisce in fondo alla storia, pure non ne rispetta la successione cronologica, ma raggruppando secondo gl'intenti suoi in un solo momento vari fatti distinti e non connessi tra di loro per ragioni di causalità e di tempo, tutto coordina secondo il fine propostosi nella sua concezione artistica". U. Ronca, *Studio critico*, cit., pp. 21-22.

<sup>610</sup> Ivi, *Quisito V, Libro IX*, "Perché ne diletta le favole, ancor che sappiamo che non contengono verità", p. 764.

<sup>611</sup> La sua presenza simbolica scandisce la narrazione come principio del conflitto e risoluzione del conflitto, ma le motivazioni della narrazione che la portano a compimento sono altre: "Mentre una situazione contenente dei contrasti mette in moto la *fabula*, perché fra due principi in lotta uno deve prevalere, ed è impossibile che possano coesistere a lungo, una situazione in cui siano superati i contrasti non dà luogo a ulteriore movimento né suscita attese: perciò questa situazione è posta alla fine, e si chiama *scioglimento*". B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., p. 183.

per sé valore assiologico e narrativo diretto, ma come dice Pascoli è inane,<sup>612</sup> ed ha il significato simbolico e obliquo dell'inanità dei continui conflitti municipali.

Per quanto concerne gli “accidenti strani” possiamo definirli delle *macrosequenze* maggiormente *statiche* o *libere*<sup>613</sup> rispetto alla *fabula* e servono a comporre l'*intreccio* del poema, quattro delle quali inserite durante la tregua militare e uno il "Concilio degli dèi"<sup>614</sup> posto prima della dichiarazione di guerra, in posizioni strategiche nella narrazione centrale:<sup>615</sup>

- il concilio degli dèi;
- il cantore Scarpinello;
- la giostra di Martano;
- la novella-commedia del Conte di Culagna e di Titta di Cola;
- il viaggio di Venere da Manfredi.

Questa suddivisione vale per gli “accidenti” macroscopici, ma bisogna precisare che, all'interno della *fabula* sono presenti anche delle *microsequenze* accidentali che deviano dalla narrazione centrale, senza però inficiarne il meccanismo causale, anzi rendendolo più evidente. Inoltre vi sono delle sequenze *statiche* ma *legate*, come sono quelle delle rassegne degli eserciti, *statiche* perché descrittive, ma *legate* perché introducono i personaggi in guerra.

Facendo un parallelo con l'*Adone* possiamo rilevare, come nel poema mariniano le *macrosequenze statiche* e *libere*,<sup>616</sup> superano di gran lunga quelle *dinamiche* e *legate*, e l'innamoramento, il rapporto amoroso, la fine dell'amore e la morte del protagonista che rappresentano le *macrosequenze legate* e *dinamiche* della *fabula* sembrano al servizio delle divagazioni, delle descrizioni, dei racconti secondi e quant'altro (*macrosequenze statiche* e *libere*), producendo un senso di immobilità narrativa, proprio al contrario della *Secchia*.

Dopo questa analisi macroscopica, mi sembra opportuno riportare gli *Argomenti* dei Canti e analizzare le sequenze narrative *dinamiche* e *statiche*, per dare prova della linearità e congruità degli avvenimenti e dell'*intreccio*. Durante questo percorso per avvalorare ulteriormente le mie supposizioni, concentrerò l'attenzione su alcuni episodi

---

<sup>612</sup> *Miscellanea tassiana di studi storici e letterari*, pubblicata nella festa della Fossalta, 28 giugno 1908, a cura di Tommaso Casini e di Venceslao Santi, con prefazione di Giovanni Pascoli, A. F. Formiggini, Bologna-Modena 1908.

<sup>613</sup> Ricordiamo che la *staticità* o la *libertà* delle *macrosequenze* è vista in rapporto alla *fabula* e non al loro contenuto.

<sup>614</sup> L'elemento meraviglioso pagano anche se appare intrecciarsi nella *fabula* guerresca non è essenziale alla sua costruzione, perciò ritengo più economico raggrupparlo tra le digressioni del poema.

<sup>615</sup> "Le digressioni assolvono a tre diverse funzioni. La prima è di consentire all'autore l'inserimento di nuovo materiale nel romanzo [...]. Assai più importante è la seconda funzione della digressione: frenare il corso dell'azione [...]. La terza funzione della digressione consiste nella creazione di contrasti". C. Segre, *Le strutture e il tempo*, cit., p. 23.

<sup>616</sup> In merito alla struttura del poema e al rapporto tra sequenze statiche e dinamiche così Russo nella sua ultima edizione dell'opera: "Rispetto a questi materiali, imbricati alla storia dei due amanti in maniera più o meno stringente, i passaggi decisivi del moto (innamoramento-amore-dipartita-morte), posizionati nei canti III-VIII-XVII-XVIII, rimangono come vertici isolati, colonne lontane sotto grandi campate, un asse essenziale cui appoggiare enormi masse narrative, con un'ulteriore dilatazione nei due canti finali (XIX-XX), dedicati agli apparati funebri e ai giochi in onore di Adone, in una sorta di dopo-poema di sterminata lunghezza." Cfr. G. Marino, *Adone*, a c. di Emilio Russo, cit., *introd.* pp. 7-22, in particolare p. 13.

significativi, dialogando con le ultime interpretazioni fornite da un gruppo di esimi studiosi contemporanei.<sup>617</sup>

#### 4.4.2 Canto I

Del bel Panaro il pian sotto due scorte  
a predar vanno i Bolognesi armati,  
ma da Gherardo altri condotti a morte,  
altri dal Potta son rotti e fugati.  
Gl'incalza di Bologna entro le porte  
Manfredi, i cui guerrier co' vinti entrati  
fanno per una Secchia orribil guerra,  
e tornan trionfanti a la lor terra.  
(S. R., I, *Argomento*)

- I bolognesi depredano un territorio Modenese;
- i modenesi si preparano alla battaglia;
- la battaglia;
- i bolognesi si ritirano verso la città seguiti dai modenesi;
- i modenesi prendono un secchio per bere e vengono attaccati dai bolognesi;
- i modenesi fuggono verso la loro città portandosi dietro un secchio;
- i festeggiamenti per la presa del secchio a Modena.

L'intero canto è ordito in un susseguirsi serrato di causa-effetto: provocazione, prima battaglia e rapimento del secchio rappresentano quello che narratologicamente possiamo chiamare *esordio* o *azione complicante*. La descrizione della primavera che introduce la narrazione degli eventi è la causa naturalistica della guerra, il *motivo dinamico*, quindi, che rompe l'equilibrio e dà inizio alla narrazione, è il "calor de la stagion novella",<sup>618</sup> il quale "mosse improvvisamente una procella / di Bolognesi a' loro *insulti usati*. [...]" (S. R., I, 7); "insulti usati" è la causa potenziale messa in moto dal calore. Tale *motivo* naturalistico-fisiologico è congruente alla *motivazione* esposta nella premessa storica "[...] ruzzavano tra lor non altrimenti / che disciolte polledre a calci e denti." (S. R., I, 3) e viene riproposto in tutte le sequenze della macrosequenza diventando *tematico*: "[...] Il martellar de la maggior campana / fe' piú che in fretta ognun saltar del letto, / diedesi a l'arma, e chi balzò le scale, / chi corse a la finestra, e chi al pitale;"<sup>619</sup> (S. R., I, 10) la campana con le sue vibrazioni infauste annuncia, ma possiamo anche dire che "muove" i

---

<sup>617</sup> *Lettura della Secchia rapita*, cit..

<sup>618</sup> "Per mettere in moto la *fabula*, si introducono nell'equilibrata situazione iniziale dei motivi dinamici, che distruggono l'equilibrio. L'insieme di questi avvenimenti, che violano l'inerzia della situazione iniziale e la mettono in moto, si dice *esordio*. L'esordio determina in generale tutto il corso della *fabula*, e l'intrigo si riduce alla variazione dei motivi che determinano il contrasto fondamentale, introdotto dall'esordio". B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., p. 184.

<sup>619</sup> Questa scena comica riprende il motivo della preparazione alla guerra nel *Baldus* di Folengo: "Terribile interea don don campana bachioccat, / pro cuius sonitu pars it animosa palazzo, / pars petit in frettam ruptis cagatoria stringhis. / Ad tamburorum strepitum tararanque turbam, / calca fit armati populi, timor omnia versat, / qui portat lanzam, qui roncam, quive zanettam, / hic piccam, hic spetum, hic dardum, hic giavarinam"; "Frattanto la campana maggiore fa risuonare il suo terribile don don, al cui suono una parte della gente corre animosa al Palazzo, un'altra va in fretta ai cacatoi, strappate le stringhe dei calzoni. Allo strepito dei tamburi e al tararan delle trombe si fa una calca di popolo armato; il terrore scambussola ogni cosa: chi porta lancia, chi roncola, chi giannetta, chi una picca, chi uno spiedo, chi un dardo e chi una chiavarina". T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit., p. 315.

modenesi (come un branco di pecore che segue il campanaccio posto su una di loro) a prepararsi per la reazione. I bolognesi vedendosi a mal partito, impauriti "[...] si diedono a menar de le calcagna" (S. R., I, 39) e i modenesi li incalzano come i predatori inseguono le prede "Tutto quel dì, tutta la notte intiera / i miseri Petroni ebber la caccia [...]" (S. R., I, 41). Entrano nelle mura insieme come un branco di disciolte polledre: "[...] ma tanto fu la calca in quella stretta, / che i vincitori e i vinti entrar confusi [...]" (S. R., I, 42). I modenesi prendono la secchia per dissetarsi "[...] e una secchia calar nuova d'abete / per rinfrescarsi e discacciar la sete." (S. R., I, 43), fino a quando gli si avventano i bolognesi con "più di cento spade" e sono costretti a loro volta alla fuga "[...] Il nemico a seguirci ebbe due piedi / e noi quattro a fuggir, come tu vedi -" (S. R., I, 60). La parata del ritorno in linea con la fine del poema "[...] ognun partí da la campagna rasa, / e tornò lieto a mangiar l'oca a casa." (S. R., XII, 78) prevede la compensazione delle energie perdute: "Fer poi le cataline il lor invito / su l'erba fresca d'un fiorito prato; / e perché ognun moriva d'appetito, / in un avemaria fu sparecchiato." (S. R., I, 61).

Il *motivo tematico* dell'animalizzazione e municipalizzazione riprende la tradizione comico-realistica, in particolare segue il modello archetipico delle narrazioni guerresche comico-satiriche che va dalla *Batracomiomachia* pseudo-omerica alla *Moscheide* e al *Baldus* di Folengo fino ad arrivare alla *Vita di Mecenate* di Caporali.

Fin dall'esordio, il collante narratologico presente è sicuramente fisiologico, materiale, antideale ed è la conseguenza delle istanze realistiche e satiriche della narrazione, infatti dopo aver mangiato non dimenticano di contare "fra loro la gente morta" e l'unico che sembra averne avuto beneficio è il prete "quivi trovar che 'l prete de la cura / già confortando ancor gli agonizzanti: / gli assolvea da' peccati e ponea cura, / fra i paterni ricordi onesti e santi, / se 'n dito anella avean per aventura / o ne le borse o nel giubbon contanti; / e, per guardargli dagli furti altrui, / gli togliea in serbo e gli mettea co' suoi." (S. R., I, 58). È possibile notare, come il primo canto dal punto di vista spaziale sia fortemente *cinetico* in linea con il predicato iniziale "mosse".

Il *motivo dinamico* eroico, invece, si incarna fin da subito nelle azioni di alcuni capitani militari: in particolare nei due fratelli Gherardo e Renoppia. La bontà, o sarebbe meglio dire la semplicità del loro eroismo li rende portatori di un'istanza eroica sprecata, ma non per questo meno generosa. Emblematico è il presentarsi di Renoppia e la sua rivendicazione di una motivazione eroica ideale, patriottica, ripresa dal Potta realisticamente; sequenza che mette in rilievo i motivi eroici e fisiologici in contrappunto: "Or, giunti in piazza, ella dicea: - Signori, / noi siam deboli si, ma non di sorte / che non possiamo almen per difensori guardare i passi e custodir le porte. / Queste compagne mie ben *avran cori* / da gire anch'esse ad *incontrar la morte*; / né già disdice a vergine ben nata, / per *difender la patria*, uscire armata. // Quel dì che Barbarossa arse Milano, / mio nonno guadagnò quest'armi in guerra. / Gherardo mio fratel le chiudea invano, / ché le porte gittate abbiam per terra; / e s'al *cor* non vien meno oggi la mano, / se 'l nemico s'appressa a questa terra, / speriam che col sangue e la sua morte / ei proverà se sian di tempra forte -. // *Accese i cor di generoso sdegno* / il magnanimo ardir de la donzella; / onde *con l'armi fuor senza ritegno* / *correa la gioventù feroce e bella*. / Con maestoso



modo e *di sé degno* / il Potta la raffrena e la rappella: / - Dove andate, canaglia berettina, / senza ordinanza e senza disciplina? // Credete forse che colà v'aspetti / *trebbiano in fresco e torta in sul tagliere?* / Adattatevi in fila, uomini inetti, / nati a mangiar l'altrui fatiche e bere -. Così frenando i temerari affetti, distingueva in un tratto ordini e schiere. [...]" (S. R., I, 18-21). Il possibile *motivo eroico dinamico* che potrebbe muovere la gioventù feroce e bella è la difesa della patria/municipio, espressa emblematicamente da una donna un po' donchisciottesca che trova le armi gloriose degli avi in cantina. Al contrario il realismo municipale, fisiologico è espresso nelle parole del Potta che parla "di sé degno", di trebbiano e torte. In questa sequenza viene messa in luce una caratteristica tipica del poema eroicomico: la funzione nobilitante è presente, seppur in un contesto deteriore, ma viene castrata da un atteggiamento popolaresco e materiale. Possiamo quindi iniziare a domandarci quale possa essere la funzione dell'eroico e del comico nel poema. Vi è una duplice riflessione da fare, la prima è che la cornice interpretativa espressa nel *Proemio* indirizza il giudizio complessivo delle azioni e dell'azione principale (quindi sia Renoppia che Potta sono personaggi negativi macroscopicamente); la seconda è che all'interno della narrazione si alternano e si sovrappongono la funzione eroica e quella comica per esprimere di volta in volta dei punti di vista assiologici performativi, in situazione.<sup>620</sup> Allo stesso modo questo duplice canale va considerato anche per l'intento satirico-filosofico complessivo della narrazione che viene declinato di volta in volta nel particolare municipalistico o espresso nei singoli personaggi e nelle singole azioni.

Renoppia rappresenta in questo caso microscopicamente una ricerca di senso ideologico e politico che viene frustrato dal realismo del Potta, così da un lato la sua istanza appare donchisciottesca, provinciale e mal riposta, dall'altro rimane lì come una possibilità nobilitante e significativa non portata a compimento. Vedremo come questo intreccio di motivi eroici si ripresenterà in altre occasioni del poema, fino a diventare emblematico nell'imprigionamento di re Enzo e nell'accostamento senza baratto del re con il secchio.

Anche l'eroismo concreto e fattuale di Gherardo esprime una funzione, e cioè la presenza di una capacità militare indubbia, mal finalizzata. Gherardo in questo canto, ma in generale nel poema, rappresenta il braccio armato della visione ristretta e paesana del Potta: il suo eroismo guerresco quindi è presente ma non è al servizio di grandi imprese; sia la nobilitazione ideale e politica della difesa della patria, sia quella fattuale della bravura guerresca vengono imprigionate in un contesto antierico. Il narratore, in questo modo descrive l'impresa di Gherardo: "Qual già sul Xanto il furibondo Achille / fe' del sangue troian crescer quell'onda, / o Ippomedonte a le tebane ville / fe' dell'Asopo insanguinar la sponda, / tal il giovane fier l'onde tranquille / fa rosseggiar del sangue ostil che gronda; / *ma, da la tanta copia infastidita, diede la Musa a pochi nomi vita.*" (S. R.,

<sup>620</sup> Il doppio canale interpretativo viene così sintetizzato da Ronca: "In questo processo di crescente esagerazione degli effetti, in questo dilatarsi inaspettato, strano, quanto più rapido e vasto, di un tanto incendio, in questo sforzo di moltiplicare avvenimenti ognor più grandi e solenni, messo tutto in confronto con quella povera secchia cagione di tutto, sta il segreto poetico e la ragion artistica generale del poema. E benché avvenga qualche volta di perdere di vista, di dimenticare questo parallelismo discrepante, perché, in mezzo a tanto avvicinarsi di fatti, il motivo e lo scopo, che si identificano, si sta come discosto e sott'inteso, pure egli è certo che tutto il poema poggia idealmente sopra tal concetto". U. Ronca, *Studio critico*, cit, pp. 33-34.

I, 30). Il fastidio manifestato sarcasticamente dal poeta riprende la motivazione politica espressa nel *Proemio* per risemantizzare le azioni guerresche di Gherardo in chiave macroscopica deteriore. Tale richiamo però non nega le azioni eroiche di Gherardo ma le riconduce all'assunto iniziale di una causa sbagliata, la guerra municipale, in cui l'eroismo della gioventù italiana è sprecato perché non guidato da una visione politica e ideologica ad ampio raggio e i morti non sono degni di nessuna memoria eroica.

Il critico Davide Conrieri nella sua lettura del canto si focalizza su tre aspetti: 1) la riscrittura parodica del materiale cavalleresco ed eroico, facendo riferimento soprattutto ad Ariosto e Tasso; 2) la possibile interpretazione satirica contemporanea riprendendo la tesi di Venceslao Santi; 3) la possibile parodia del traslato barocchi. Aggiungo quindi a questa lettura alcuni richiami della tradizione comico-realistica e satirica, che potrebbero congiungere questi tre aspetti e renderli congrui con le motivazioni iniziali del *Proemio*.

Facciamo qualche esempio. La descrizione della primavera è così descritta da Tassoni:

Del celeste monton già il sole uscito,  
saettava co' rai le nubi argenti;  
parean stellati i campi e 'l ciel fiorito,  
e sul tranquillo mar dormiano i venti;  
sol Zefiro ondeggiar facea sul lito  
l'erbetta molle e i fior vaghi e ridenti,  
e sudian gli usignoli al primo albore  
*e gli asini cantar versi d'amore,*  
(S. R., I, 6)

Riporto l'interpretazione di Conrieri:

La descrizione temporale che si distende nella sesta ottava e nei primi versi della settime incomincia con modalità proprie della tradizione epica ma s'indirizza presto in direzione lirica e idilliaca fino a che è bruscamente costretta a mutar rotta dal comico irrompendo degli «asini». Si mostra così, anche in quelle poche ottave, il complesso orizzonte entro il quale si muove la poesia della *Secchia*. Un orizzonte che raccoglie, pure in stretta vicinanza, suggestioni e elementi delle tradizioni epica, cavalleresca, lirica, e riferimenti al gusto e alla letteratura contemporanea.<sup>621</sup>

La descrizione temporale declinata satiricamente grazie al verso finale, ha una sua fonte sia nella descrizione della primavera di Berni nel *Capitolo primo della Peste*<sup>622</sup> che in Caporali nel *Capitolo La Corte*:

Era già il maggio e gli asin pegasei  
S' udiano, a lor trombon cacciata mano,  
Gir cantando i mottetti a cinque, a sei,  
(*Capitolo della corte*, vv. 70-72)

<sup>621</sup> D. Conrieri, *Canto I*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 13.

<sup>622</sup> "Cominciano e poeti dalla destra / parte dell'anno e fanno venir fuori / un castron coronato di ginestra; // copron la terra d'erbette e di fiori, / fanno ridere il cielo e gli elementi, / voglion ch'ogniun s'impregni e s'iamori; // che i frati, allora usciti de' conventi, / a' capitoli lor vadano a schiera, / non più a dui a dui, ma a dieci e venti; // fanno che 'l pover asin si dispera, / ragghiando dietro alle sue inamorate; / e così circoscrivon primavera." (*Capitolo primo della peste a maestro Piero Buffet cuoco*, 10).

In entrambe le fonti è già presente una sferzata satirica metaletteraria contro un tipo di tradizione poetica. Tassoni riformula questa satira nella sua opera eroicomica colpendo allo stesso tempo sia la politica che la letteratura: possiamo notare infatti come la primavera spinga allo stesso tempo sia le "polledre" ad azzuffarsi che gli "asini a cantare" d'amore, ponendo fin dall'inizio della narrazione un parallelismo satirico tra politica e poesia.<sup>623</sup> Infine non manca neanche in questa descrizione un fondamento scientifico, infatti il filosofo Tassoni spiega l'inclinazione fisiologica alla poesia degli innamorati in questo modo:

[...] Non veggiamo noi che gli uccelli, innamorati che sono, cantano e poeteggiano anch'essi e con armonia musicale cercano d'ornare i lamenti e le voci loro? [...] Vedesi nell'amor parimente che per la copia degli spiriti ferventi che di continuo il cuore manda al cervello gli amanti di furor si riempiono, e la poesia in gran parte da furore viene cagionato. Onde gli *spiritati* e *gli ubbriachi* alle volte hanno favellato ottimamente in versi senza altro studio. Si che per tutte queste ragioni non dee parer maraviglia che gli amanti, come s'è detto, inclinino a poetare.<sup>624</sup>

Prendiamo adesso la descrizione della preparazione alla guerra dei modenesi:

[...]  
 Il martellar de la maggior campana  
 fe' piú che in fretta ognun saltar del letto.  
 Diedesi a l'arma e chi balzò le scale,  
 chi corse a la finestra e chi al pitale;

chi si mise una scarpa e una pianella  
 e chi una gamba sola avea calzata  
 chi si vestí a rovescio la gonella,  
 chi cambiò la camicia con l'amata.  
 Fu chi prese per targa una padella  
 e un secchio in testa, in cambio di celata,  
 e chi con un roncone e la corazza  
 corse bravando e minacciando in piazza.  
 (S. R., I, 10-11)

Questa scena comica e carnevalesca riprende il motivo della preparazione ad una guerra per burla alimentata dall'astuzia di *Cigar* nel *Baldus* di Folengo: "Terribile interea don don campana bachioccat, / pro cuius sonitu pars it animosa palazzo, / pars petit in frettam ruptis cagatoria stringhis. / Ad tamburorum strepitum tararanque turbam, / calca fit armati populi, timor omnia versat, / qui portat lanzam, qui roncam, quive zanettam, / hic piccam, hic spetum, hic dardum, hic giavarinam."<sup>625</sup> Anche in questo caso il confronto è rivelatore, infatti Folengo in questo passo vuole mettere in evidenza il

<sup>623</sup> "Ancor questa Frase significa a maraviglia il mese di Maggio. Così un Musico ignorante suol dirsi per Antonomasia *Musico di Maggio*". P. Rossi, *Annotazioni del dottore Pellegrino Rossi modenese alla Secchia rapita d'Alessandro Tassoni, In seguito delle già fatte da Gaspere Salviani. All'Illustriss, e Reverendiss. Monsignore Stefano Fogliani vescovo di Modena*, per il Giacobazzi Stampator Vesc., Piacenza 1738, p. 4.

<sup>624</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 615.

<sup>625</sup> "Frattanto la campana maggiore fa risuonare il suo terribile don don, al cui suono una parte della gente corre animosa al Palazzo, un'altra va in fretta ai cacatoi, strappate le stringhe dei calzoni. Allo strepito dei tamburi e al tararan delle trombe si fa una calca di popolo armato; il terrore scombussola ogni cosa: chi porta lancia, chi roncola, chi giannetta, chi una picca, chi uno spiedo, chi un dardo e chi una chiavarina". T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit., p. 315.

comportamento "bestiale" del popolo, che segue le campane come se fosse un branco di pecore: Tassoni così riprende la motivazione iniziale del proemio delle "polledre".

Allo stesso modo di questi episodi potrebbe quindi essere letta la battaglia tra Modena e Bologna con il risvolto eroicomico dell'azione dei personaggi: essa infatti appare una riscrittura tassoniana di alcuni episodi guerreschi della tradizione eroicomico del *Baldus* e della *Vita di Mecenate* di Caporali. In entrambi queste fonti possiamo notare come l'alternanza della letterarietà alta e bassa sia già presente anche se con modalità diverse, e come tale mescolanza da un lato provochi una sorta di umanizzazione del genere epico con l'immissione di elementi di realtà declinati comicamente, dall'altro causi un innalzamento del genere comico in indignazione satirica, grazie all'investitura di tematiche politiche, religiose e filosofiche proprie dello stile eroico. Tassoni infatti in questa battaglia vuole mettere in risalto da un lato la municipalità di quel conflitto espressa in Caporali prima della battaglia con una invettiva dantesca "[...]. Ahi povera milizia / d'Italia oggi sì vil, sì abietta, e manca!" (*V. M.*, III, vv. 146-147); dall'altro vuole produrre una sorta di "bravura" guerresca in alcuni capitani, frustrata dal contesto fratricida, espressa nel *Baldus* prima dall'emblematico imprigionamento di *Baldus* "Hancve dolet sortem mortis, qui tanta per arma / non poterat caricam spoliis effundere vitam;"<sup>626</sup> (*Baldus*, X, vv. 289-290) e poi dalla sua furia guerresca contro una massa di pitocchi-ranocchi: "Ipse tavernarus cameram designat apertam, / in qua stat longo Baldus zanetone paratus. / Qui, quando portam fieri sibi vidit apertam, / milleque lanzarum stipantes limina puntas, / protinus ad primum colpum zanetone tirato / trat contestabilem passato pectore mortum, / quem poltronzonem zaffi dixere Vigazzum. / Inde statim revocans lanzonem, vulnerat altrum, / quem veluti ranam medio ventramine filzat." (*Baldus*, XI, vv. 121-129).<sup>627</sup>

La pretestuosità del secchio per quella battaglia, innalzato a rango di trofeo, è espressa esplicitamente in chiusura di canto, a sigillare anche queste tradizioni letterarie: dice il narratore infatti che Manfredi, anche lui portatore di una possibile funzione eroica, al suo ritorno in Modena "[...] né potendo mostrar più degne spoglie, / in atto di trofeo leva sublime / sopra una lancia l'acquistata Secchia, [...]" (*S. R.*, I, 50).

La *motivazione artistica* eroicomico del "memorando sdegno" per il rapimento di un vile secchio, simbolico *motivo dinamico* della narrazione, trova così a fine canto la sua *motivazione storica e compositiva*, la secchia esiste e si può vedere a Modena come *exemplum* della guerra tra Modena e Bologna, municipi italiani in continuo conflitto: "Ma la secchia fu subito serrata / ne la torre maggior, dove ancor stassi, / in alto per trofeo posta e legata / con una gran catena a' curvi sassi. / S'entra per cinque porte iv'è guardata; / e non è cavalier che di là passi / né pellegrin di conto, il qual non voglia / veder sì degna e gloriosa spoglia." (*S. R.*, I, 63). Anche in questo caso il poeta riprende il motivo comico e paradossale della "spoglia" infamante ed esemplare da Caporali:

<sup>626</sup> "[...], lui che in tante battaglie non aveva potuto gettare una vita onusta di spoglie gloriose". Ivi, p. 318.

<sup>627</sup> "Vista spalancarsi la porta davanti a lui e mille punte di lance ingombrare la soglia, subito al primo colpo, tirato il giannettone, stende morto, trapassandogli il petto, il connestabile, un poltronaccio che gli ziffi chiamano Vigazzo. Indi, rimbacciato ratto il lancione, ne colpisce un altro infilzandolo in mezzo al ventre come una rana". Ivi, pp. 333-334.

Superbi i Perugin per lor natura,  
Fatta poi quella manica allargare,  
Sicchè vi entrasse un capo di misura,

Quel cappuccio ne fer, che suol portare  
Fra due mazze di argento un uom robusto  
Avanti il Magistrato popolare,

Quasi in sembianza di un trionfo giusto,  
Per dimostrare a i posterì di avere  
Fatta prigion la manica di Augusto.  
(*V. M.*, VI, vv. 229-237)

#### 4.4.3 Canto II

Mandano i Bolognesi ambasciatori  
due volte a dimandar la Secchia in vano:  
onde con fieri ed ostinati cori  
s'armano quinci e quindi il monte e 'l piano.  
Chiamano Giove a concilio i Dei minori,  
contendono fra lor Marte e Vulcano:  
Venere si ritira e si diparte,  
e 'n terra se ne vien con Bacco e Marte.  
(*S. R.*, II, *Argomento*)

- I bolognesi mandano gli ambasciatori a Modena;
- la prima ambasceria fallita con sdegno da entrambe le parti;
- la seconda ambasceria con la proposta di scambio tra il secchio e un territorio;
- i Modenesi accettano con riserva;
- il ripensamento dei bolognesi e la dichiarazione di guerra;
- i modenesi cercano alleanze e si danno ai festeggiamenti;
- il concilio degli dèi;
- la discesa degli dèi sulla terra;
- a Modena continuano i festeggiamenti;
- gli dèi cercano alleanze per la guerra.

Anche in questo caso è possibile cogliere il rapporto causale delle sequenze: ambasceria, dichiarazione di guerra, Concilio degli dèi e preparazione alla guerra. La prima ambasceria, conseguente all'*azione complicante* dell'*esordio* fallisce, producendo la seconda e quest'ultima determina la dichiarazione di guerra. Così i modenesi chiedono aiuto all'imperatore, fanno lega con le città vicine e si danno ai festeggiamenti. Qui il poeta attua il primo stacco narrativo, utilizzando l'avverbio "intanto". La notizia della guerra arriva in cielo e spinge gli dèi a concilio dividendosi in due schieramenti: Pallade e Febo a favore dei bolognesi e Marte, Bacco e Venere a favore dei modenesi. Giunti in terra Venere, Bacco e Marte si danno prima agli amori in una osteria e successivamente raggiungono Modena, ricollegando così l'episodio del concilio alla narrazione centrale. A questo punto Pallade e Febo vanno a Bologna e cominciano a radunare l'esercito

alleato; Bacco decide di chiamare i tedeschi come alleati di Modena; Marte chiama a raccolta Parma e Cremona e Venere decide di chiamare alla guerra re Enzo.

È possibile constatare come il concilio divino, anche se si pone su un diverso piano della narrazione, viene a contatto con la guerra per vari motivi: per un sorta di allegorizzazione cronotopica (il Parnaso è realistico e storico<sup>628</sup> e giungono gazzette dalla terra<sup>629</sup>); perché l'argomento del concilio è proprio la possibile guerra tra Modena e Bologna; per la scelta di alcuni dèi di partecipare ai combattimenti e per una sorta di svelamento del carattere funzionale-ironico del meraviglioso nella frase riferita alle tre divinità amanti in contatto con gli uomini: "Dicean che Marte il capitano Cardone / e Bacco esser dovea l'innamorato, / e quel vago, leggiadro e bel garzone / esser a far da donna ammaestrato. / Così alle volte ancor fuor di ragione / si tocca il punto; e molti han profetato / che si credean di favellare a caso. / La sorte ed il saper stanno in un vaso." (S. R., II, 62).<sup>630</sup>

I *motivi dinamici* che scandiscono la narrazione sono anche in questo caso deteriori ma presenti. Le ambascerie sono caratterizzate dall'interesse e dalla superbia di voler sopraffare l'altro: non vi è una reale istanza di pacificazione. Se il primo canto è scandito dall'elemento naturale e dalla fisiologia, il secondo sembra incentrato sulla dinamicità dell'intenzionalità del conflitto suscitata dai vizi in campo. Il primo ambasciatore afferma "[...] D'ogni vostro disturbo assai ne spiace; / e siam venuti qua per far riscatto / de' morti nostri, e ad offerirvi pace: / *ma vogliam quella Secchia ad ogni patto, / che ci rubò la vostra gente audace: / perché altramente andria ogni cosa in zero, / e ci scorruccieremmo da dovero* -." (S. R., II, 6). La secchia diviene il pretesto per dettare le condizioni, infatti la sottile provocazione viene subito respinta dai modenesi: "[...] *Ma quella pace* che voi ci offerite / col patto della Secchia, è un po' *intricata*: / e conviene aggiustar pria le partite / con cui voi dite che ve l'ha rubata; / perché di secchie non abbiam bisogno, / e ci crediam che *favellate in sogno* -." (S. R., II, 9). Non è il valore intrinseco del secchio la causa della guerra bensì la volontà di potenza e la cattiva valutazione della realtà dell'oggetto. La pretestuosità della secchia è lì a dimostrare un desiderio di superiorità sull'altro e una sorta di follia bellica, proprio per questo motivo alla diplomazia segue una comica baruffa tra gli ambasciatori e i senatori riuniti. La seconda ambasceria è più sottile ma simile alla prima, in quanto i bolognesi offrono una terra ma a delle condizioni: "Or così degna terra e principale / vi manda ad offerir la patria mia / *se quella Secchia*, che toglieste a un tale / de' nostri, col malan che Dio gli dia, / quando i vostri l'altrier fèr tanto male / e sforzaron la porta che s'aprìa, / *sarà da voi al pozzo rimandata / pubblicamente*, d'onde fu levata." (S. R., II, 18). La risposta è altrettanto arrogante anche se sembra accondiscendente: "Il dí che venne, il cambio fu approvato, / e disser che la Secchia eran per darla, / sottoscritto

<sup>628</sup> Per l'interpretazione satirica del concilio divino si veda Nascimbene: "Le cerimonie descritte nel Concilio degli Dei trovano tutte esatto riscontro - esatto quanto può permetterlo la trasformazione di un concilio terreno in uno celeste e pagano - nelle cerimonie della corte di Roma". G. Nascimbene, *Il concilio degli dei nella "Secchia rapita"*, cit., p. 38.

<sup>629</sup> La ripresa dell'espedito caporaliano e boccaliniano degli "Avvisi" in Parnaso dovrebbe da solo, a mio avviso, spiegare il carattere allegorico e satirico del concilio divino e degli episodi in cui sono presenti le divinità pagane.

<sup>630</sup> "Questa frase smaschera infatti il carattere carnealesco del Concilio nel quale la parata viene a sovrapporsi alle feste secentesche e il Concilio ad una rappresentazione in maschera nella quale sotto le divinità è possibile scorgere personaggi notissimi." Cfr. V. Santi, *La Storia nella "Secchia rapita"*, cit., I, *Feste cavalleresche a Modena*.

il contratto e confermato, / a qualunque venisse a ripigliarla; / perch'altramente non volea il Senato / con atto indegno al pozzo ei rimandarla; / che in questo il Reggimento era in errore / se credea di dar legge al vincitore." (S. R., II, 21).

I *motivi dinamici* del secondo canto sono irrazionali ma razionalmente conseguenti e più endemici del *calore* della stagione: è l'ambizione vanagloriosa, la superbia ridicola, la "follia" delle due città che fa acquisire al secchio un valore. A sigillo della centralità di quest'altro *motivo tematico* vi è la ripresa del vizio endemico bolognese (gli "insulti usati") espresso nel primo canto, per caratterizzare l'atteggiamento dei modenesi nel secondo ("Ma come *ambiziosa per natura*, / dissimulando il *naturale affetto*, / mostrò di non curar quella scrittura / e le minacce altrui volse in diletto. [...]" (S. R., II, 26).

Il *motivo statico* della parata degli dèi e della preparazione al concilio, pur rappresentando un costume, una scenografia, una caratterizzazione degli dèi congruente, *legata* e anticipatrice dei vizi che muovono le loro successive azioni, ha influenzato l'interpretazione di molti commentatori che lo hanno esaltato a motivo unico del canto slegandolo dalla narrazione. I *motivi dinamici* del concilio non sono meno viziosi e negativi delle ambascerie e possiamo restringerli ad istanze anche qui irrazionali e soggettive, interne ai rapporti tra gli dèi stessi, conflittuali o amorosi. Mentre Giove si tira fuori dalle contese più per disinteresse che per volontà di pacificazione, gli altri dèi sembrano mossi o da arroganza come Saturno "[...] Che importa a noi se guerra, liti e risse / turban là giù quel miserabil fondo / e se gli uomini son lieti o turbati? / Io gli vorrei veder tutti impiccati -." (S. R., II, 45) e come Marte "[...] Che importa a questo eterno alto consiglio / se stato è colà giù turbato o rio? / Chi è nato a perigliar, viva in periglio; / viva e goda nel ciel chi è nato dio. [...]" (S. R., II, 46), oppure da rivalsa personale come Pallade "Ma s'hai desio di qualche degna impresa, / facciam così: va' tu coi Gemignani, / ch'io sarò de' Petroni a la difesa / e ti verrò a incontrar là su que' piani. [...]" (S. R., II, 48). La discesa in guerra di Pallade innesca a cascata l'appoggio di Febo e lo schierarsi in opposizione di Bacco, Venere e Marte, legati tra loro da pulsioni erotiche.

Recentemente Daria Perocco, nella lettura del canto, si è soffermato sulla non narratività delle ambascerie e del Concilio, riprendendo la tesi di Pozzi:

[...] ma non sono certo azioni quelle che troviamo nella prima parte del canto e quelle del Concilio degli dèi, né le umane, né le divine, quindi, che possono minimamente leggersi nel senso epico tradizionale; al contrario, con tutta l'opera in generale, ma in particolare con l'operazione di dissacrante equiparamento di umano e divino, Tassoni, come sottolinea Pozzi, trasforma le azioni in «non racconto», compiendo una modificazione fondamentale nella *Secchia*, come già era avvenuto (o meglio stava avvenendo) nell'*Adone* e «vanificandone l'energia narrativa».<sup>631</sup>

Si potrebbe però aggiungere che è vero che queste azioni non si possono leggere in senso epico tradizionale, ma non è detto che ciò debba essere fatto per un'opera eroicomica, e soprattutto qualora lo facessimo non per questo finirebbero di essere azioni. L'ambasceria positiva o negativa, eroica o comica è sempre un'azione; lo stesso vale per il concilio degli dèi che può essere eroico-meraviglioso ma anche meraviglioso-satirico, pur rimanendo un cronotopo narrativo (cioè azione in tempo e luogo e mai "non

<sup>631</sup> D. Perocco, *Canto II*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 28.

narrazione"). La critica rifacendosi a Pozzi spiega così la incongruità strutturale del Concilio:

Come fa notare Pozzi, la riunione degli dei, con la disputa che segue, non si inserisce nel racconto con una precisa funzione narrativa, ma solo comica-ironica. Gli episodi storici che sono alla base del racconto della *Secchia* (la battaglia di Zappolino 1325 e quella della Fossalta 1249 dove re Enzo viene fatto prigioniero dai bolognesi) non hanno un significato se non di puro pretesto per condurre una narrazione perché alla fine della storia «non esiste eroe vittima, non c'è il buono che sa vincere il cattivo. La conclusione del poema non porta i segni di una trasformazione positiva, ma d'una regressione alla virtualità regressiva dell'inizio» (POZZI 1987, 28). Ci si potrebbe aspettare che gli dei che occupano con la loro presenza metà del secondo canto, ricoprano poi nella narrazione funzioni essenziali; in realtà ci sono ma potrebbero, ai fini dello svolgimento dell'azione, anche non esserci, vittime più degli altri personaggi del «paradosso che si nasconde dietro l'apparente limpidezza della logica narrativa, perché i congegni del racconto possono produrre effetti contrari a quelli ai quali sono predisposti» (POZZI 1987, 28).<sup>632</sup>

Esaminando questa interpretazione potremmo sottolineare che, anche se si producono effetti contrari a quelli predisposti, in ogni caso è possibile riscontrare un legame, anche se assurdo, tra causa ed effetto. Piuttosto che seguire Pozzi nella sua analisi proporrei di rifarsi a Tassoni stesso, quando afferma che la sua narrazione ha come centro un'orribil guerra e come contorno degli accidenti strani; o meglio, facendo un'analisi narratologica, potremmo affermare che la *Secchia rapita* ha un *fabula* e un *intreccio* e quest'ultimo ha spesso funzione allegorica. Il concilio degli dèi è infatti un "accidente strano": "accidente" perché ha in sé una componente casuale e autonoma rispetto al meccanismo della guerra; "strano" perché la sua funzione è satirico-allegorica. Infine il collegamento tematico tra la sequenza del concilio e la narrazione centrale è reso esplicito oltre che dalla geometrica composizione narrativa, assemblea cittadina-concilio divino, anche da alcune ottave non presenti nella redazione definitiva, che servivano a mettere in rapporto i motivi statici e dinamici del *topos* divino con quelli della guerra, calibrandoli nella *motivazione compositiva e storica* della narrazione. Le ottave rappresentano una *mise en abyme* storica della narrazione:

Di celeste pitture e di gioielli,  
d'oro e di perle i quadri eran ornati.  
Due sovraporte d'agate, i più belli,  
fur da la Musa mia soli notati.  
Nell'uno intorno a un campo di baccelli<sup>633</sup>  
eran due grandi eserciti attendati,  
dove un piccin con una gatta in coppa  
dava il foco a la barba a un re di stoppa<sup>634</sup>.

Un Cesare nell'altro aver pareva  
la semplice camicia in su la pelle<sup>635</sup>

<sup>632</sup> Ivi, p. 37.

<sup>633</sup> Si chiede giustamente Papini: "Perché proprio intorno a un campo di baccelli? forse questo campo voleva significare in generale l'Italia, e i *bacelli* gl'Italiani inerti e fiacchi in queste lotte; e sordi agli inviti ripetuti di Carlo Emanuele". A. Tassoni, *La secchia rapita*, a c. di Pietro Papini, cit., p. 28n..

<sup>634</sup> "Il Tassoni nella chiusa della seconda Filippica, usò immagine simile, ma diversa: «Ben sarete voi goffi, se, avendo veduto il signor Duca di Savoia tenere il bacile alla barba di questo gran colosso di stoppa (la Spagna), non finirete voi di rintuzzargli l'orgoglio». Ibid..

<sup>635</sup> "[...] accenna all'estrema povertà della Casa d'Austria, che in quel tempo si era persino ridotta a vendere certe selve ai Veneziani per far denaro. Tassoni in una lettera al Sassi del 1619 esclama a questo proposito: «Guardi V. S. a che è ridotta la grandezza di casa d'Austria, le cui speranze consistono in una vendita di fascine». Ibid..



e sovra un seggio imperial sedea  
con la berretta quadra e le pianelle.  
Ma due ragazzi che di dietro avea  
gli attaccavano al cul le zaganelle  
ed egli, con la man sovra un tappeto,  
diceva la corona e stava cheto.<sup>636</sup>

In queste ottave viene rappresentato il punto di vista politico del poeta sulle guerre contemporanee e sugli attori in campo: il re di Savoia, il re di Spagna e l'imperatore Asburgo in stretta connessione con il potere papale ("diceva la corona e stava cheto"). Questa finestra qualificante sulla contemporaneità si ripresenterà nel canto VII in cui Giove profetizza la guerra municipale tra Modena e Lucca. Dal punto di vista intertestuale possiamo notare come la stessa strategia venga utilizzata da Trissino nel cronotopo "strano" celestiale per fornire però una motivazione storica della guerra diametralmente opposta a quella di Tassoni, cioè encomiare Carlo V per la liberazione dell'Italia:

Guarda il nepote di costui, ch'arriva  
al grande impero anz'il millesim'anno  
che m'ha prefisso a dimostrarti il cielo:  
questo fia Carlo figlio di Filippo,  
mandato a voi da la divina Altezza  
per adornare e rassettare il mondo.  
Costui farà col suo valore immenso  
ritornare a l'Italia il secol d'oro.

(I. L. G., IX)

Possiamo quindi affermare che, questa sequenza statica e libera rispetto alla guerra trasmette altri punti di vista interpretativi sulla narrazioni dell'orribil guerra, avendo così anche una funzione metanarrativa. Non mi sembra di poter condividere l'idea secondo la quale l'episodio divino inceppi la narrazione, o crei delle aspettative disattese, poiché tutto appare abbastanza lineare: gli dèi (maschere dei potenti) si comportano come gli uomini. Come afferma Folengo nel XV libro del *Baldus*, sicuro modello satirico per il meraviglioso allegorico tassoniano: "Iuppiter est etenim cunctorum papa deorum, / cui basare pedes enchinant imperatores, / dum centum rubea circumstant agmine testae."<sup>637</sup> (*Baldus*, XV, vv. 292-294).

#### 4.4.4 Canto III

Venere accende a l'armi il Re de' Sardi.  
Ragunano lor forze i Gemignani:  
s'uniscono co 'l Potta i tre stendardi,  
Tedeschi, Cremonesi e Parmigiani.  
Passa il Re con più popoli gagliardi  
l'alpi, e discende a guerreggiar ne' piani:  
e 'l Potta il campo contra a quei dal Sipa  
del Panaro tragitta a l'altra ripa.

<sup>636</sup> A. Tassoni, *La Secchia rapita e critti poetici*, cit., p. 1125.

<sup>637</sup> "Giove è infatti il papa di tutti gli dei, al quale gli imperatori si inchinano per baciare i piedi mentre tutto intorno stanno schierate cento berrette rosse". T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit..

(S. R., III, *Argomento*)

- Venere appare in sogno a re Enzo e lo spinge a schierarsi a favore dei modenesi;
- lettera di Federico II;
- rassegna degli eserciti congiunti di Modena.

L'apparizione di Venere al re, poi seguita da una più realistica lettera di notizia dell'evento bellico, è congruente alla narrazione poiché lo spinge verso il motivo centripeto della guerra, nella pianura tra Modena e Bologna. Gli eventi bellici sono sospesi dalla descrizione degli attori della guerra e delle loro insegne offrendo un corrispettivo simbolico (le insegne) e descrittivo (il carattere dei personaggi) alle azioni guerresche che seguono. Anche la rassegna se vogliamo è un *motivo statico* ma si pone strutturalmente prima di un assedio (*motivo dinamico*), come una presentazione. Il *motivo statico* è introdotto da un'invocazione che riprende la *motivazione artistica* del *Proemio*:

[...]

Musa, tu che *scrivesti in un digesto*  
que' nomi eccelsi e le lor prove allotta,  
dammene or copia acciò che nel mio canto  
i pronepoti lor n'odano il vanto.

(S. R., III, 10)

La *motivazione artistica* dialoga con uno o più modelli, il principale dei quali anche in questo caso è il poema di Trissino, alluso dalla spia semantica "digesto". Così il poeta vicentino descrive la rassegna dell'esercito, il "fior de le mie genti" direttamente consegnate su "carta" a Belisario da un angelo:

E diè una carta a Belisario in mano,  
il qual la prese col genocchio in terra,  
e prima la basciò, da poi l'aperse  
leggendo ad uno ad un tutti e' baroni.  
Ma voi beate Vergini, che foste  
nutrici e figlie del divino Omero  
ch'i'ammiro tanto, e vo seguendo l'orme  
al me' ch'io so de i suoi vestigi eterni;  
reggete il faticoso mio viaggio,  
ch'io mi son posto per novella strada  
non più calcata da terrene piante;  
diteci tutti e' capitani eletti  
ch'andaro a liberar l'Italia oppressa:

(I. L. G., II)

La descrizione della rassegna da encomiastica si trasforma così in satirica e i liberatori d'Italia diventano i distruttori dell'unità: il realismo delle insegne di Trissino, cioè l'*habitus* etico proiettivo della nobiltà italiana viene risemantizzato in chiave narrativa eroicomica come l'*habitus* fisiologico e amorale incarnato dai personaggi del poema.<sup>638</sup> Il

<sup>638</sup> Da *habitus* etico proiettivo ad *habitus* fisiologico. Come ha ben spiegato Quondam le imprese della nobiltà rinascimentale "Non descrivono le fattezze del corpo, bensì l'*habitus* etico, in quanto equivalente generale di una specifica identità: iconicamente risolto in un traslato, in un composto che è per statuto di non immediata lettura, bensì sempre difficile e sofisticato, talvolta ermetico". A.

gioco reiterato dei toponimi e dei nomi propri rappresenta questo intento satirico dal punto di vista della *motivazione artistica, compositiva e storica*, producendo una coloritura burlesca che viene legittimata dalla tradizione comica, senza nessun intento parodico specifico, come nella rassegna di Caporali:

Giva dinnanzi la Real Bandiera,  
Coll' Aquila nel mezzo monachina,  
Cioè di penna, verbi gratia, nera.

Quella di Agrippa tutta era turchina  
Con una scarpa d'or da podagroso  
Tagliata, ma con trinci da dozzina.

Petreo giovane illustre, e valoroso,  
Nella sua bianca insegna avea dipinto  
Un lambicco da far l' olio petroso.  
(*V. M.*, VI, vv. 109-118)

Per comprendere la congruenza che ha l'apparizione di Venere al re con l'intera narrazione e con la successiva rassegna dovremmo spiegarla dettagliatamente. Rinaldo Rinaldi,<sup>639</sup> nella sua lettura del *Canto III* mette in risalto il risvolto comico del sogno del re:

Secondo la regola, dunque, questi materiali subiscono un brusco abbassamento di tono mediante l'inserzione di elementi estranei, provenienti dal codice burlesco; e il salto o meglio il «cambio secco» (PULIATTI 1989, 394, III, 5) che sostituisce il prevedibile elemento alto con un inaspettato elemento basso (oggetto o lessema) scatta solitamente nella conclusione dell'ottava, come clamorosa *pointe* finale. Così, per esempio, si conclude lo slancio eroico ispirato dal sogno di re Enzo (PULIATTI 1989, 394, III, 5):

Chiese tosto i vestiti e impaziente  
Si lanciò de le piume e, tratta fuore  
la spada ch'avea dietro al capezzale,  
menò un colpo e ferì su l'orinale;

e il corollario che segue ripete il gioco, associando al Re non la «reina» ma «l'orina» (PULIATTI 1989, 394, III, 6)

Quel fe' tr balzi e in cento pezzi rotto  
cadde con la coperta cremesina.  
Con lunga riga, fuor sparsa di botto,  
per la stanza el Re corse l'orina.<sup>640</sup>

---

Quondam, *Forma del vivere*, cit., p. 95. Cfr. A. Tassoni, *Quisito XV, Libro III*: "Che volessero significar le lune che anticamente i nobili romani portavano nelle scarpe": "L'imprese che s'usano per significare i concetti dell'animo sono antichissime, come ne mostrano Euripide nelle *Fenisse* ed Eschilo ne' *Sette re*, i quali negli scudi di quegli antichi guerrieri figuravano varie imprese. E ciò stimo io cavato e ritenuto dai gieroglifici degli Egiziani". A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 470. "Presso i suoi teorici, in ogni caso, l'impresa mantiene un legame indissolubile con l'individualità del portatore, per il quale essa costituisce un prezioso «discorso autobiografico in nuce». È il caso, ad esempio, dello stesso Giovo, il quale decorò la sala dell'Onore del perduto Museo che egli fece erigere sul lago di Como con un ciclo di imprese celebranti le tappe salienti della propria carriera di intellettuale e cortigiano<sup>18</sup>. Più ancora, è l'analogia insistita con le componenti essenziali dell'essere umano a certificare la funzione dell'impresa come racconto del sé". M. Maggi, *La letteratura delle immagini Emblemi e "imprese" tra Cinque e Seicento*, in *La letteratura delle immagini nel ducato d'Aosta. Emblemi e imprese in Valle d'Aosta e nel Canavese*, saggio introduttivo di Marco Maggi, LeChâteau, Aosta 2015, pp. 7-17, p. 12.

<sup>639</sup> R. Rinaldi, *Canto III*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 43-50.

<sup>640</sup> Ivi, pp. 43-44.

Lo studioso Luca Ferraro invece, rileva il riferimento intertestuale con il *topos* epico del "sogno mattutino" e sovrappone la funzione narrativa dei personaggi *Goffredo* ed *Enzo*; così interpretando, sembra concedere eccessiva importanza all'elemento eroico e serio, facendo perdere il valore strutturale dell'episodio legato al contesto deterioro anche per il re, che infatti fallisce il suo obiettivo.

Siamo in pieno *topos* del sogno mattutino, con tanto di profezia che insiste sugli elementi di scioglimento della trama (3, 3-4), vittoria finale dopo l'aspra battaglia (3, 7-8) e promessa di amore predestinato che condurrà, così come in Boiardo, Ariosto e Tasso, alla genesi di una nuova stirpe artefice di una moderna "età dell'oro". «Il sogno profetico, nell'Iliade come nella *Liberata*, investe il capitano dell'autorità divina e dà solennemente inizio all'azione epica. L'avvio del canto III della *Secchia* è un tipico caso di remake eroicomico del *topos*». Fin dalla prima apparizione Enzo, come Goffredo, Belisario, Achille è presentato come l'eroe risolutore del poema.<sup>641</sup>

A questo punto appare chiaro che il personaggio si discosta nettamente rispetto alla prassi eroicomico, altrove seguita scrupolosamente. Eppure, anzi proprio per questo motivo, il progetto politico dell'erede al trono imperiale è destinato a fallire.

Al canto III il *topos* del rapido armarsi è vanificato dal colpo di spada che infrange l'originale: «menò un colpo e ferì su l'orinale» (III, 5, 8). L'apparire dell'oggetto comico intacca l'atmosfera eroica del sogno premonitore, vanifica il momento serio perfettamente ricostruito, anticipa il non avverarsi della profezia, quindi l'impossibilità per Enzo di portare a compimento la sua missione. La profezia stessa, benché rigorosa in apparenza, promette al re tutte cose che puntualmente non saranno ottenute. La storia della tragica fine del figlio dell'imperatore è fin troppo nota al lettore, pertanto subito è svelata la deformazione, il pezzo mancante al compimento del quadro epico.<sup>642</sup>

A mio avviso Tassoni, in linea con il suo stile, fa una sincrasi di tre modelli ripresi dalla tradizione italiana per esprimere la sua originalità: l'apparizione dell'arcangelo Gabriele a Goffredo della *Gerusalemme Liberata* (come ha rilevato Ferraro); l'apparizione del messaggero divino a Giustiniano nell'*Italia Liberata dai Goti* di Trissino e la ricezione della notizia dell'assassinio di Cesare da parte di Augusto nella *Vita di Mecenate* di Caporali. Analizziamoli distintamente:

[...]

Sorgeva il novo sol da i lidi eoi,  
parte già fuor, ma 'l piú ne l'onde chiuso;  
e porgea matutini i preghi suoi  
Goffredo a Dio, come egli avea per uso;  
quando a paro co 'l sol, ma piú lucente,  
l'angelo gli apparì da l'oriente;

e gli disse: "Goffredo, ecco opportuna  
già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta;  
perché dunque trapor dimora alcuna  
a liberar Gierusalem soggetta?  
Tu i principi a consiglio omai raguna,  
tu al fin de l'opra i neghittosi affretta.  
Dio per lor duce già t'elegge, ed essi

<sup>641</sup> L. Ferraro, *A proposito di Re Enzo: un personaggio tassiano nella Secchia rapita*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa, Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, a c. di Gabriele Bucchi, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 79-97. In particolare p. 83.

<sup>642</sup> Ivi, p. 88-89.

sopporran volontari a te se stessi.

Dio messaggier mi manda: io ti rivelo  
la sua mente in suo nome. Oh quanta spene  
aver d'alta vittoria, oh quanto zelo  
de l'oste a te commessa or ti conviene!"  
[...]

(G. L., I, 15-17)

Tasso rappresenta una visione divina di Goffredo durante la preghiera, avvenuta all'alba, la quale gli comunica la sua elezione a capitano degli eserciti cristiani per una liberazione che è voluta da Dio. Questo passo che pone Goffredo nella narrazione come il "funzionario" esecutore di Dio è stato mirabilmente analizzato e interpretato da Mazzacurati<sup>643</sup> a cui rimando.

L'apparizione dell'angelo a Giustiniano così è narrata da Trissino:

L'angel di Dio dopo il divin precetto  
tolse la Visione in compagnia,  
e lieto se n'andò volando a Roma,  
poi si vestì de la canuta imago  
del vicario di Cristo, e caminando  
per piani monti e mar giunse a Durazzo;  
e quivi inanzi l'apparir de l'alba  
trovò l'imperador dal sonno oppresso  
ne la camera sua sopra il suo letto;  
e stando appresso l'onorata testa  
fatto simile al Papa, in tai parole  
sciolse la grave sua congiata voce:  
O buon pastor de' popoli, tu dormi  
e lasci il grege e le tue mandre a i lupi?  
Non deve dormir tutta la notte  
quel che siede al governo de le genti.  
Svegliati almo signor, che 'l tempo è giunto  
da por la bella Ausonia in libertade;  
però da parte de l'eterno Sire  
ti fo saper che quella gente ch'hai  
qui preparata per mandare in Spagna  
la mandi nell'italico terreno:  
ch 'n brieve tempo co 'l favor del cielo  
lo torrai da le man di quei tiranni,  
*e farai degno e glorioso acquisto*  
de la tua vera e ben fondata sede.  
*Così diss'egli, e subito sapario*  
*lasciando tutta quell'aurata stanza*  
*piena di rose e di celeste odore.*  
Svegliossi il gran signore, e ben conobbe  
ch'era l'angel di Dio quel che gli apparve;  
e disse al fido Pilade, che sempre  
stava al governo de la sua persona:  
Pilade, non dormir, ma surgi, e tosto  
*porgime i panni miei, ch'io vo' levarmi*

<sup>643</sup> "Egli è insomma (e lo diverrà sempre più, nella Conquistata) un diretto funzionario di Dio, a metà via tra l'arcangelo guerriero e il cardinale decano, delegato a preparare la discesa dello Spirito Santo sopra un inquieto Collegio, non ancora abbastanza isolato dai conflitti e dalle tentazioni mondane". G. Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma 1996, pp.79-89. In particolare p. 80.

ch'esser non può molto da lunge il giorno.  
(I. L. G., I)

Trissino rappresenta l'apparizione in sogno del messo divino a Giustiniano, il quale lo sprona a compiere la gloriosa azione di liberare l'Italia dai Goti; Giustiniano quindi, come Goffredo, è legittimato dal divino nella sua impresa. La descrizione però può apparire involontariamente comica per l'eccesso di realismo conferito ad un luogo che dovrebbe innalzarsi poeticamente e che verrà ripreso in chiave eroicomica da Tassoni.

L'"odore celeste", sintagma involontariamente comico e ripetuto in altre visioni del poema, si trasforma nel tanfo dell'orina caduta, in seguito al maldestro gesto di Enzo<sup>644</sup>.

Infine la chiamata alle armi di Augusto così è espressa da Caporali:

Tosto ch' in Apollonia ciò s' intese,  
Perch' una velocissima feluca  
Vi spedi Mecenate a le sue spese,

Dicon, che Ottavio, volto a certo Duca,  
Al corpo (disse) del Re Massinissa,  
Che mi faranno uscir fuor della buca.

I traditor, senza occasion di rissa,  
Cesare han morto, e quel, che più mi cale,  
Roma ancor se ne stà balorda, e fissa.

Ahi portati si son (o Diavol) male!  
Orsù datemi il giacco, e la mia spada,  
Ma recatemi prima l' orinale.

Mecenate mi scrive, che la strada  
Prenda del mar, sol per fuggir gli agguati,  
E che verso l' Italia me ne vada.  
(V. M., I, 187-201)

In questa chiamata alle armi, costruita più realisticamente da Caporali senza l'elemento meraviglioso (cristiano e pagano), Augusto dopo aver ricevuto una lettera dall'amico Mecenate, in cui si espone l'assassinio di Cesare e la confusione nella quale

---

<sup>644</sup> L'"Odore celeste" è contrapposto nello stesso poema trissiniano al "grave odore di sterco" delle visioni infernali: "Rimfagor così disse, ed ei lo sciolse, / onde tornò nel fondo de l'inferno; / ma nel partir lasciò sì grave odore / di sterco, d'assafetida e di solfo, / che putia intorno tutta la contrada." (I. L. G., XIII). Il motivo scatologico, come vedremo variamente ripreso da Tassoni per il Conte di Culagna e nell'intero canto della giostra, ci conduce ad una simpatica *Facezia* di Bracciolini, sul sogno diabolico. *Facetia CXXX De homine qui in somnis aurum reperiebat*: Amicus quidam noster aurum a se repertum noctu per somnium referebat in cœtu. Tum quidam: «Vide ne tibi accidat» ait «quod meo vicino, cui aurum in stercus cecidit.» Cum somnium narrari posceremus: «Vicinus» inquit «noster somniavit, ductum se a Dæmone in abrum ad aurum effodiendum, et cum multum reperisset: "Non licet" inquit Dæmon "nunc auferre, sed signa locum, ut cognosci a te solo queat." Cum alter, quo signaculo uteretur, peteret: "Caca hic" Dæmon inquit, «nam hoc maximo modo nullus hic esse aurum suspicabitur, et tibi soli res nota erit.» Annuit vir; et statim expergefactus, sensit se in lecto ventrem admodum laxasse. Inter fœtorem et stercus cum surrexisset, domum exiturus, capiti capputium ultimo imposuit, in quo cattus ea nocte stercus fecerat. Iniquo fœtore permotus, inquinatum caput et cæsariem lavit. Ita aurem somnium in merdam rediit». Riporto la traduzione moderna *Facezia CXXX. Di un tale che trovava l'oro dormendo*: "Un nostro amico narrò una volta in compagnia di aver trovato oro in sogno. E gli disse uno: «Speriamo che non tu succeda come al mio vicino, che l'oro gli diventò merda». Gli chiedemmo di esporci il contenuto del sogno. «Un mio vicino sognò di essere guidato dal diavolo nei campi a scavare dell'oro; molto ne trovò, e il demonio gli disse allora: " Non puoi portartelo dietro; fai un segno in questo punto, in modo che solo tu possa riconoscerlo". Ma quale segno usare, si domandò. "Caca sul punto preciso" lo consigliò il diavolo "così nessuno potrà qui sospettare la presenza dell'oro, e tu solo ne sarai al corrente". Il consiglio fu accolto. L'uomo poi si svegliò improvvisamente, e si accorse di averla fatta a letto. Si alzò allora fra il tanfo e la sporcizia; per uscire di casa infine si infilò un cappuccio dove si era liberato di corpo il gatto in quella stessa notte. Schifato dall'immondo fetore, fu costretto a lavarsi la testa e zazzera. Un sogno d'oro s'era tornato in merda.» P. Bracciolini, *Facezie*, cit., pp. 254-257.

versa Roma, decide di partire per la città per ristabilire la pace e la sua autorità. L'abile terzina serve ad umanizzare e rendere comica l'ira per il tradimento ("Ahi portati si son (o Diavol) male! / Orsù datemi il giacco, e la mia spada"), opposta alla fisiologica e umana paura ("Ma recatemi prima l'orinale") per il ruolo di eroe guerriero che si accinge a interpretare.

Tassoni in maniera originale così descrive il sogno falso di re Enzo:

Era tranquillo il mar, sereno il cielo,  
taceva l'onda e riposava il vento;  
e ingemmata di fior, sparsa di gelo,  
l'alba sorgea dal liquido elemento,  
e squarciava a la notte il fosco velo  
stellato di celeste e vivo argento:  
quando la Dea con amorose larve  
ad Enzo re nel fin del sonno apparve.

E 'n lui mirando: - O generoso figlio  
di Federico, onor de l'armi, disse,  
l'italiche città vanno a scompiglio,  
tornansi a incrudelir l'antiche risse:  
Modana sovra l'altre è in gran periglio,  
che fida sempre al Sacro Imperio visse:  
e tu qui dormi in mezzo 'l mar nascoso?  
Dèstati e prendi l'armi, uom neghittoso.

Va' in aiuto de' tuoi, ché t'apparecchia  
nuova fortuna il ciel non preveduta:  
tu salverai quella famosa Secchia  
che con tanto valor fia combattuta,  
che giornata campal nuova né vecchia  
non sarà stata mai la piú temuta:  
Modana vincerà, ma con fatica,  
e tu entrerai ne la città nemica.

Quivi d'una donzella acceso il core  
ti fia, la piú gentil di questa etade  
che sí t'infiammerà d'occulto ardore  
che ti farà languir di sua beltade;  
al fin godrai del suo felice amore,  
e 'l nobil seme tuo quella cittade  
reggerà poscia, e riputato fia  
la gloria e lo splendor di Lombardia. -

Qui sparve il sonno e s'involò repente  
da le luci del Re la Dea d'amore:  
ei mirò le finestre, e in oriente  
biancheggiar vide il mattutino albore;  
chiese tosto i vestiti, e impaziente  
si lanciò de le piume; e tratta fuore  
la spada ch'avea dietro al capezzale,  
menò un colpo e ferì su l'orinale.

Quel fe' tre balzi, e in cento pezzi rotto  
cadde con la coperta cremesina;  
con lunga riga fuor sparsa di botto  
per la stanza del Re corse l'orina.  
Fe' in tanto un paggio de la guardia  
motto  
ch'era giunto un corrier da la marina  
col segno de l'Imperio e la patente,  
onde fu fatto entrar subitamente.

Scrivea da Spira Federico al figlio  
che subito mandasse armi in difesa  
di Modana, che posta era in periglio  
per nuova guerra in quelle parti accesa

[...]  
Sorgeva il novo sol da i lidi eoi,  
parte già fuor, ma 'l piú ne l'onde  
chiuso;  
e porgea matutini i preghi suoi  
Goffredo a Dio, come egli avea per uso;  
quando a paro co 'l sol, ma piú lucente,  
l'angelo gli apparì da l'oriente;

e gli disse: "Goffredo, ecco opportuna  
già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta;  
perché dunque trapor dimora alcuna  
a liberar Gierusalem soggetta?"

Tu i principi a consiglio omai raguna,  
tu al fin de l'opra i neghittosi affretta.  
Dio per lor duce già t'elegge, ed essi  
sopporran volontari a te se stessi.

Dio messaggier mi manda: io ti rivelo  
la sua mente in suo nome. Oh quanta  
[spene]  
aver d'alta vittoria, oh quanto zelo  
de l'oste a te commessa or ti conviene!"  
[...]

(G. L., I, 15-17)

L'angel di Dio dopo il divin precetto  
[...]  
per piani monti e mar giunse a Durazzo;  
e quivi inanzi l'apparì de l'alba  
trovò l'imperador dal sonno oppresso  
[...]

O buon pastor de' popoli, tu dormi  
e lasci il grege e le tue mandre a i lupi?  
Non deve dormir tutta la notte  
quel che siede al governo de le genti.  
Svegliati almo signor, che 'l tempo è  
giunto  
da por la bella Ausonia in libertade;  
però da parte de l'eterno Sire  
ti fo saper che quella gente ch'hai  
qui preparata per mandare in Spagna  
la mandi nell'italico terreno:  
ch 'n brieve tempo co 'l favor del cielo  
lo torrai da le man di quei tiranni,  
e farai degno e glorioso acquisto  
de la tua vera e ben fondata sede.

Così diss'egli, e subito sapario  
lasciando tutta quell'aurata stanza  
piena di rose e di celeste odore.  
Svegliossi il gran signore, e ben  
conobbe  
ch'era l'angel di Dio quel che gli  
apparve;  
e disse al fido Pilade, che sempre  
stava al governo de la sua persona:  
Pilade, non dormir, ma surgi, e tosto  
porgime i panni miei, ch'io vo' levarmi  
ch'esser non può molto da lunge il  
giorno.  
(I. L. G., I)

[...]  
Orsù datemi il giacco, e la mia spada ,  
Ma recatemi prima l' orinale.  
(V. M., I, 197-198)

Mecenate mi scrive , che la strada  
Prenda del mar , sol per fuggir gli  
agguati, E che verso l' Italia me ne  
vada.

(V. M., I, 199-201)

Questo passo può essere posto ad esempio formale della mistura eroicomica attuata dal poeta: vi è il modello letterario eroico rappresentato da Tasso e quello comico ripreso da Caporali e tra i due stili vi è l'involontaria comicità realistica di Trissino. Ma per rendere il tutto eroicomico anche dal punto di vista contenutistico ciò non basta: se si attuasse qui una parodia o un "cambio secco" non avremmo quello che Tassoni intendeva per "drappo cangiante", bensì avremmo "una livrea da Svizzero".

Quest'opera, chi ben la considera, è tessuta in maniera che non le manca parte alcuna di quelle che circa la *materia* e lo *stile* si richieggono a perfetto poema grave e burlesco. E non è un panno, come disse colui, tessuto a vergato o, come disse un altro, una livrea da Svizzero; ma è un drappo cangiante in cui mirabilmente risplendono ambedue i colori del burlesco e del grave.<sup>645</sup>

Afferma Tassoni che la materia e lo stile del poema si intrecciano attraverso una tessitura perfetta<sup>646</sup>: per smorzare l'eroico e umanizzarlo il poeta fa avvenire al re la visione di Venere in sogno, ma a differenza di Trissino e di Tasso gli fa predire qualcosa che in realtà non avverrà mai, vale a dire la liberazione di Modena e l'innamoramento per una fanciulla. Questa, che potrebbe sembrare una incongruenza narrativa<sup>647</sup>, in realtà rappresenta uno dei *motivi tematici* della narrazione, cioè il sogno del re è prodotto dalla tensione del personaggio per quello che dentro di lui sente che dovrà compiere: tale dialogo fisiologico-ideale si ripresenta nel Conte di Culagna in maniera ancora più comica, nella giostra alla rovescia e nel tema centrale di una guerra folle.

Il sogno profetico è una specie di automotivazione fatta da un ragazzo agitato, impaurito, ma ambizioso per il ruolo che dovrà attuare.<sup>648</sup> La seconda parte dell'episodio - interamente realistica - ristabilisce e rende chiara la frenesia immaginativa che ha prodotto tale falsa profezia attraverso la rottura dell'orinale e la trasformazione della camera in latrina. La lettera finale dell'imperatore ha il solo scopo di svelare la pura fantasmagoria della visione e di stabilire un collegamento narrativo più realistico alla successiva presenza di Enzo alla battaglia.

Se leggiamo Tassoni filosofo dei *Pensieri* comprendiamo con maggiore chiarezza cosa ha in mente quando rappresenta questa sequenza. A mio avviso due *Quisiti* rivelatori sono il XXVII e XXVIII del *Libro IX: Se col mezo de' sogni si provi l'operazione dell'anima separata e Da che proceda che alcuni sognando favellino, escano dal letto e vadano attorno come se fossero desti*. Nel XXVII Tassoni afferma:

---

<sup>645</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 613. *Dichiarazioni di Gaspare Salviani* (1625), *A chi legge*.

<sup>646</sup> "Gli elementi linguistico-stilistici realizzano dunque, analogamente a quelli contenutistici, un intreccio: accanto a quelli di vicende e persone, il lettore segue gli itinerari di stilemi e connotazioni. Bisogna essere capaci di realizzare una considerazione «narrativa» dei fatti di linguaggio, oltre che (come si fa di norma) una considerazione globale. Anche per i fatti di linguaggio ci sono le *suspenses* e i colpi di scena, gl'indizi e le conferme, spesso frazionate". C. Segre, *Le strutture e il tempo*, cit., p. 18.

<sup>647</sup> Incongruenza che Tassoni rileva nella visione di Agamennone nell'*Iliade*: "Nel secondo libro dell'*Iliade* Agamennone, generale del campo greco, avvertito in visione da Giove ad armare i suoi soldati e dare l'assalto ad Ilio, che l'avrebbe pigliato, espone tutto il contrario all'esercito in un pubblico parlamento che egli fa, dicendo che Giove comanda che si disarmi e che ognuno se ne ritorni a casa, mettendo a campo una sedizione irremediabile per fare un tentativo spropositato". A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 786.

<sup>648</sup> Con appropriatezza, a mio avviso, Maria Cristina Cabani rileva una vicinanza "anomala" dell'episodio con l'incubo di Orlando nell'ottavo canto del *Furioso*: "Anche il paladino si muove «fulminando fuor dal letto» dopo che «false immagini» oniriche lo hanno gettato in stato di angoscia". M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello*, cit., p. 196.



E chi dice separazione dell'anima dal corpo intende della ragionevole. Ma i sogni non sono effetti né operazioni della ragionevole in quanto ragionevole, derivandosi eglino dall'immaginazione e fantasia, che può essere senza la ragionevole. [...] Aggiungo finalmente che i sogni molto più sono indistinti e confusi di tutte l'altre operazioni dell'intelletto e, se fosse vera l'opinione allegata, dovrebbe essere il contrario poi che nel sonno l'intelletto non è turbato né impedito da' sensi. Il volere, adunque, provare la separazione dell'intellettuale con una operazione dell'immaginativa, imperfetta e confusa, ha del semplice assai.<sup>649</sup>

In questo passo di difficile comprensione Tassoni ci dice che l'anima intellettuale, la quale per i neoplatonici e gli aristotelici a lui contemporanei è la sola in grado di comunicare con il divino tramite la contemplazione e le visioni, non può assolutamente spiegarsi con i sogni degli uomini, poiché tali sogni rappresentano la nostra anima immaginativa che a sua volta è alimentata dalla sensitiva. Infatti nel *Quisito XXVIII* ribadisce:

I sogni, secondo Aristotele nel 3. *De somniis*, nascono dalle spezie delle cose sensibili rimase nella fantasia, le quali, agitate nel sonno dagli spiriti vaporosi che ascendono al capo, ora fanno sogni ordinari, ora indistinti e confusi per la troppa commozione, come avviene agli ubbriachi e agl'infermi, e ora spaventevoli e brutti per la copia dell'umor malenconico che manda vapori neri al cervello.<sup>650</sup>

Che i sogni sieno moti immaginari negli stromenti del senso, soggiugne il medesimo Aristotele che si può conoscer da questo: che que' medesimi fantasmi e simulacri che sogliono apparire a quelli che dormono appaiono anco alle volte a quelli che sono desti, come a' fanciulli di poca età, a' quelli allo scuro pare di veder simulacri che gli spaventano.<sup>651</sup>

Vediamo nello stesso *Quisito* come descrive un episodio simile a quello di re Enzo, parlando di un sonnambulo:

Quel Giorgio ch'io dissi, una notte di state ch'erano aperte le finestre, levatosi, mise mano alla spada e tagliò in più luoghi il padiglione del letto, sognandosi di far quistione con certi nemici suoi.<sup>652</sup>

La conclusione del *Quisito* è ancora più rivelatrice e si adatta perfettamente ad alcuni episodi del poema, in particolare a quelli che hanno come protagonista il Conte di Culagna, come vedremo più avanti:

Il terzo grado è di quelli che sono infermi di febbre e per cagione del male e del poco cibo patiscono di vigilia e, come possono un poco pigliar sonno, subito danno in sogni stravaganti, secondo il predominio dell'umore che pecca in loro, e favellano in sogno e spesso nel sognare si destano. Il quinto grado è di quelli che hanno l'immaginativa debole e abbondano d'umor malenconico, che, subito che chiudono gli occhi e i vapori dello stomaco cominciano andare in copia al cervello, il senso si stupefa e l'immaginativa loro si turba e cominciano a far quello che fanno i frenetici desti, cioè a favellare a sproposito, a saltar giù dal letto, a menar le mani, a trattar gli amici da nemici e le cose inanimate come se avessero senso e ragione. Ben che più agevolmente intervenga lor questo dopo il primo sonno, mentre i sensi reastano ancora mezo addormentati e confusi. E questi non si può quasi dire che dormano né che sian desti perciocché fanno molte cose come desti e molte come addormiti e abusano più tosto il senso che se ne servano. [...] Si che non è vero né che veggano né che sentano, ben che paia lor di vedere e sentire, come i fanciulli de' quali favella Aristotele ch'essendo desti, veggono nelle tenebre simulacri che gli spaventano per debolezza d'immaginativa e di senso, come ancor quelli che sono vicini a morte.<sup>653</sup>

---

<sup>649</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 824-825.

<sup>650</sup> Ivi, p. 825.

<sup>651</sup> Ivi, p. 826.

<sup>652</sup> Ivi, p. 827.

<sup>653</sup> Ivi, pp. 827-828.

Questa mirabile analisi del sogno come pazzia momentanea e della pazzia come sogno permanente ci fa venire in mente un altro possibile modello letterario contenuto nell'episodio in questione che, a differenza di quelli formali analizzati precedentemente, ne rappresenta il modello contenutistico, ovvero il *Don Chisciotte* di Cervantes. Ecco il passo famosissimo degli Otri sventrati così come la vedono Sancho, l'oste e i suoi ospiti:

- Mi possono ammazzare - disse a questo punto il locandiere - se don Chisciotte o don diavolo non ha colpito con la spada qualcuno degli otri di vino rosso che c'erano lì pieni, e stavano in capo al letto, e il vino sparso dev'essere quello che sembrato sangue a questo buon uomo.

E così dicendo, entrò nella stanza e tutti altri dietro, e trovarono don Chisciotte nella più strana toletta del mondo. Era in camicia, e questa non era abbastanza lunga da non lasciargli scoperte sul davanti parte delle cosce, e di dietro era sei dita più corta; lunghissime e magre erano le gambe, pelose e non troppo pulite; portava in testa un rosso berrettuccio da notte, cosparso d'unto, che apparteneva al locandiere; avvolta al braccio sinistro, teneva la coperta del letto tanto odiata da Sancio, e ne sapeva lui il perché, e nella destra la spada sguainata, con cui assestava colpi in tutte le direzioni, pronunziando parole come se veramente stesse azzuffandosi con un qualche gigante. E il bello è che non aveva gli occhi aperti, perché stava dormendo e sognava di trovarsi a battaglia col gigante; perché era stata così intensa l'immaginazione di quell'avventura che doveva andare a compiere, da fargli sognare che era già arrivato al regno di Micomicone e che si stava battendo col suo nemico; e credendo di darli al gigante, aveva dato tanti colpi di spada agli otri che tutta la stanza era piena di vino.<sup>654</sup>

Cosa sognerebbe secondo Tassoni un giovane re nel medioevo imbevuto di cultura cavalleresca dopo aver percepito la possibilità di una guerra? Sognerebbe di essere chiamato alle armi da Venere in persona e magari di diventare un grande eroe e conquistare una bellissima dama, anche se dentro di sé temerebbe giustamente per la riuscita dell'impresa. Così Lucrezio spiega la connessione tra desiderio e proiezione fantasmatica:

E l'attività alla quale ognuno di solito è attaccato e attende, o gli oggetti sui quali molto ci siamo prima intrattenuti e nell'occuparsi dei quali è stata più intenta la mente, in questi stessi per lo più nei sogni ci pare di essere impegnati: gli avvocati credono di perorare cause e confrontare leggi, i generali di combattere e di impegnarsi nella battaglia, i naviganti di sostenere la lotta ingaggiata coi venti, e noi di compiere quest'opera e d'investigare sempre la natura e scoprirla ed esporla in pagine scritte nella lingua dei padri. [...] Inoltre le menti degli uomini, che con grandi movimenti producono grandi cose, spesso nei sogni le fanno e le svolgono parimenti: i re espugnano, son fatti prigionieri, si gettano nella mischia, emettono grida come se fossero scannati in quel punto stesso [...] *Spesso persone pudiche, se avvinte dal sonno credono di sollevare la veste davanti a una latrina o a un vaso da notte, spandono il liquido filtrato attraverso tutto il corpo, e le coperte babilonesi, dal magnifico splendore, ne sono bagnate.*<sup>655</sup>

Ebbene il sogno di Enzo non è nient'altro che questo, un simulacro; ed anche se realmente compie azioni degne di un eroe, vedremo come il proseguo della storia insegnerà, al giovane, che non sempre i sogni sono veritieri, perché nella realtà può accadere l'opposto di ciò che si desidera: verrà infatti imprigionato e scambiato per un vile secchio. Così anche il *lettore ideale*,<sup>656</sup> quello che magari sognava e leggeva delle

<sup>654</sup> M. De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 2005, pp. 361-362.

<sup>655</sup> Lucrezio, *La natura*, a. c. di Francesco Giancotti, Garzanti, Milano 2000, *Canto IV*, vv. 962-1029.

<sup>656</sup> Per *lettore ideale* si intende il dedicatario dell'opera, in questo caso un giovane aristocratico romano, nipote del papa.

possibili Elene,<sup>657</sup> se porgerà bene l'orecchio alla narrazione imparerà a confrontarsi con delle secchie ma non per parodia, bensì per rappresentazione effettuale della storia degli uomini e dell'Italia, la "storia vera".

La "storia vera" come una doccia fredda, fatta con un secchio, così come la fece fare a quel povero Don Chisciotte il barbiere per togliergli la frenesia:

E il locandiere, quando lo vide, si prese tanto veleno che si buttò su don Chisciotte e a pugni chiusi cominciò a dargli tanti cazzotti che se Cardenio e il curato non glielo avessero tolto di mano, l'avrebbe finita lui la battaglia col gigante; e con tutto questo, il povero cavaliere non s'era ancora svegliato, finché il barbiere portò una gran caldaia di acqua fresca del pozzo, e gliene gettò addosso di colpo, al che don Chisciotte si destò, ma non rientrò abbastanza in sé da accorgersi di come stava combinato.<sup>658</sup>

Ritornando alla rassegna dell'esercito, di cui abbiamo evidenziato la coerenza strutturale macroscopica, dobbiamo adesso evidenziarne la congruenza dei singoli *motivi statici* e il rapporto con l'episodio di re Enzo. Il motivo fisiologico del "sogno vano" di re Enzo, infatti, è legato alla rappresentazione del primo cavaliere della rassegna, il conte di Culagna:

Quest'era un cavalier bravo e galante,  
filosofo poeta e bacchettone  
ch'era fuor de' perigli un Sacripante,  
ma ne' perigli un pezzo di polmone.  
Spesso ammazzato avea qualche gigante,  
e si scopriva poi ch'era un cappone,  
onde i fanciulli dietro di lontano  
gli soleano gridar: - Viva Martano. -  
(S. R., III, 12)

La contraddizione psicologica del personaggio, abilmente bilanciata nell'ottava tra proiezione di sé eroica e realtà comica, fa del conte di Culagna uno dei più rappresentativi dell'opera. Questa specie di follia, di cattiva lettura del reale, di impossibilità a riconoscere il valore deterioro delle cose ci riporta al tema centrale dell'*incipit*, cioè la sproporzione che ci può essere tra un "memorando sdegno" e una "vil secchia di legno". Inoltre la falsificazione letteraria della realtà di cui il conte letterato è portatore viene così smascherata dal punto di vista intradiegetico. Il personaggio è costruito, come vedremo meglio in seguito, in linea con una tradizione che va dal *miles gloriosus* fino al *Don Chisciotte*. Quello che ci interessa qui sottolineare è da un lato, l'importanza narrativa che Tassoni concede alla rassegna degli eserciti risemantizzando un *topos* della tradizione eroica e cavalleresca in chiave eroicomica, dall'altro come il *motivo statico* descrittivo sia legato a filo stretto con gli episodi del poema. La frenesia allucinatoria del conte Culagna è la riproposizione di quella onirica di re Enzo, producendo una simmetria strutturale e un legame narratologico di *motivi* tra i due personaggi: il re come rappresentante dell'eroe "migliore" e il Conte di Culagna come portavoce dei "peggiori", il cui elemento comune

<sup>657</sup> Ci dice Tassoni nell'autocommento all'episodio, per sigillare il richiamo intratestuale con l'ottava di dedica: "*Quivi d'una donzella acceso il core / ti fia, la più gentil di questa etade*. È premessa simile a quella che già la medesima dea fece a Paride [...]" A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 623. Come sa bene Tassoni neanche Paride fa una bella fine seguendo la profezia della dea.

<sup>658</sup> M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancía*, cit., p. 362.

è dato dal desiderio dell'ambizione, espresso simbolicamente con un pavone nell'insegna di Culagna e con un orinale rotto in Enzo.<sup>659</sup>

Come vedremo, l'entrata topica in azione dell'eroe all'albeggiare, analizzata qui in rapporto a re Enzo, verrà ripresentata nel X canto e XI nell'episodio che ha come protagonista il conte di Culagna per rinnovare il parallelismo dei due personaggi e per ricollegare quei *motivi* borghesi ai *motivi* della guerra.

#### 4.4.5 Canti IV-V

Mentre dal Potta Castelfranco è stretto,  
Rubiera assalta il popolo reggiano.  
Parte dal campo a quell'impresa eletto  
Gherardo, e se ne va notturno e piano.  
Muove assalto a la terra, onde costretto  
da la fame si parte il capitano.  
Cadono i valorosi; e gli altri a patto  
fan de la vita lor vile riscatto  
(S. R., IV, *Argomento*)

È preso Castelfranco: e con auspici  
poco fausti a Bologna il Nunzio giunto,  
de' Bolognesi e de' paesi amici  
vede marciar l'esercito congiunto,  
che 'l dí seguente addosso a gl'inimici  
giunge improvviso e di battaglia in punto.  
E 'l Potta anch'ei da l'espugnate mura  
tragge e schiera il suo campo a la pianura.  
(S. R., V, *Argomento*)

- Discorso del Potta agli eserciti congiunti di Modena;
- primo assalto a Castelfranco;
- patto di tregua;
- avviso ai modenese dell'assalto dei reggiani a Rubiera;
- consiglio sulle truppe da inviare in soccorso di Rubiera;
- Marte, alias Scalandrone, spinge le truppe verso l'assalto;
- combattimento intorno le mura di Rubiera;
- assalto alle mura;
- sofferenza degli assediati;
- prima proposta di tregua degli assediati fallita;
- seconda proposta fallita;
- ultima battaglia;
- liberata Rubiera, patto inglorioso per i reggiani;
- notizie della fine del patto di tregua a Castelfranco;
- discorso del Potta;

---

<sup>659</sup> "Il bello e giovane re Sardo è nella *Secchia* la più compita incarnazione del primo concetto (eroico ideale), e il conte di Culagna, vigliacco, presuntuoso, disonesto, bacchettone, del secondo: questi due personaggi, posti come agli antipodi, rappresentano i punti estremi d'una opposta concezione ideale, e fra loro due v'ha una gradazione e varietà infinita di caratteri, di costumi, di colori, come infinitamente varia è la vita". U. Ronca, *Studio critico*, cit., pp. 45-46.

- assalto alle mura;
- conquista di Castelfranco;
- rassegna degli eserciti congiunti bolognesi.

Possiamo notare come le numerose sequenze dei due canti, che potremmo intitolare nel complesso "l'inizio vittorioso dei modenesi nell'orribil guerra", siano serratamente *legate* fra di loro e abbiano uno stretto rapporto causale dinamico. Esse inoltre si ricollegano alla precedente rassegna delle truppe degli eserciti congiunti modenesi senza alcun stacco narrativo o nuova cronotopia "Poi che fu sorto in su la destra riva, si fermò il campo e s'ordinar le schiere. [...]" (S. R., IV, 1). Anche la focalizzazione della narrazione sbilanciata sul versante modenese è conseguente alla scelta dell'autore di farli predisporre organicamente per primi alla guerra: dopo l'arrivo dell'esercito al "prato de' grassoni", come riferito nel canto precedente, le truppe sono pronte per dare inizio alle strategie guerresche.

La strategia e la motivazione dell'assalto a Castelfranco è espressa dal *motivo statico e legato* del discorso del capitano Potta: riacquistare un territorio un tempo appartenuto a Modena con le armi in pugno, sollecitando l'esercito alla conquista dell'unica roccaforte che può ostacolarla. Questa motivazione politica smaschera in qualche modo la pretestuosità simbolica della Secchia come fattore scatenante della guerra e si ricollega alla vera motivazione storica del poema espressa nella premessa: la vana ambizione delle municipalità italiane. La viziosità della *motivazione storica*, è comprovata dagli argomenti che il Potta adduce per stimolare i suoi soldati all'impresa: "[...] potremo goder sicuri e lieti / de' beni altrui fin che fortuna il vieti. // Tutte nostre saran senza sospetti / queste ricche campagne e questi armenti; / la salciccia, i capponi e i tortelletti / da casa ci verranno cotti e bollenti; / e dormiremo in quegli stessi letti / dove ora dormon le nemiche genti." (S. R., IV, 4-5). Il tutto diventa esplicitamente satirico grazie all'appello iniziale dello stesso Potta "-O vero seme del valor latino" che crea una contraddizione evidente tra richiamo alla virtù latina e viziosità dell'impresa fraticida "le nemiche genti". Come dicevamo il *motivo* è *legato* e infatti "Così dicendo, il fiero campo *mosse* / con *tanta fretta* a la *segnata impresa*" (S. R., IV, 7, vv. 1-2). L'attacco repentino, preparato con il lancio dell'asino nelle mura che produce la richiesta di tregua per un giorno da parte del capitano della Rocca, è così narratologicamente spiegato dal poeta nell'autocommento:

A quel tempo si mirava più a disonorare il nemico che ad ucciderlo; e fra i disonori questi erano de' principali: gittar un asino dentro da' suoi ripari o saettarci quadrella con punte d'argento. Cose che al tempo nostro sarebbero giudicate follie.<sup>660</sup>

La funzione della trovata che potrebbe apparire burlesca e incongrua è spiegata sia dal punto di vista della verosimiglianza, sia dal punto di vista della congruenza tematica "disonorare": l'azione e disonorevole ("follie") sia per chi la compie sia per chi la riceve, fornendoci la chiave di lettura dell'assalto.

<sup>660</sup> A. Tassoni, *La Secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 627.

L'imprevisto-avviso che giunge all'esercito modenese è una specie di contrappasso narrativo, cioè un'azione complicante della loro strategia militare: arriva notizia che il popolo reggiano nella notte ha assaltato Rubiera, una roccaforte alleata. La *motivazione* di questo assalto è parallela a quella che muove i modenesi, dice infatti il narratore "Il popolo reggiano col modenese / professava odio antico e nemicizia [...]" (S. R., IV, 11). Il motivo endemico delle rivalità municipali, che inizialmente aveva spinto all'azione i modenesi, li costringe a difendere i suoi alleati creando un collegamento tematico tra i due episodi. Questa situazione li obbliga a riformulare la loro strategia e ad eleggere delle truppe che vadano alla difesa di Rubiera attraverso un consiglio reale che ha una duplice funzione narrativa; da un lato serve a scegliere i capitani più appropriati per l'impresa, dall'altro mette in contatto per la prima volta nel poema re Enzo con il Conte di Culagna: "Il Re tosto chiamar fece a consiglio / tutti gli *eroi* de la città del Potta [...] e saltò in mezzo il conte di Culagna / dicendo: - V'andrò io, chi m'accompagna? - // Maravigliando il Re si volse e disse: / - Chi è costui sí ardito e baldanzoso? - / Il Potta si guardò ch'ei no 'l sentisse, / e disse: - Questi è un matto glorioso. - [...]" (S. R., IV, 12-14). Il contatto tra i due personaggi serve a mettere in chiaro dal punto di vista intradiegetico la sproporzione tra le aspettative idealizzanti del re e la realtà della guerra: l'*eroe* modenese che si autopropone eroicamente non può quindi che essere un *matto glorioso*. La scelta dei capitani adatti all'impresa viene realisticamente affidata a Potta "che conosceva ognun meglio da presso" (S. R., IV, 14, v. 8), il quale ne elegge tre: Gherardo, Gilberto e Bertoldo con le rispettive truppe.

Le successive sequenze della presa di Rubiera sono scandite dai *motivi dinamici* degli scontri che non analizzo nel dettaglio per non risultare ridondante. Possiamo infatti notare come il poeta faccia estrema attenzione alla congruità dei motivi: la battaglia fuori alle mura, l'assalto e la definitiva resa vengono rappresentate con un'attenzione narrativa bellica a mio avviso sconosciuta alle altre opere precedenti, risemantizzando realisticamente i *topoi* dei poemi epici. Per far comprendere il *motivo dinamico* della sequenza riporto l'ottava che spiega l'accortezza strategica dell'assalto decisiva per la resa dei reggiani:

De la rocca Bertoldo ebbe l'assunto,  
 Giberto a manca man, Gherardo a destra.  
 Vedesi il Conte a mal partito giunto,  
 ch'erano finiti il pane e la minestra.  
 Pur mise anch'egli i suoi soldati in punto;  
 e Bertoldo dicea da una finestra:  
 - Ah Reggianelli, gente da dozzina,  
 l'unghie vi resteran ne la rapina -.  
 (S. R., IV, 45)

La resa dei "Reggianelli" è prodotta dalla capacità militare di questi capitani<sup>661</sup>, ma ad inficiarne il carattere virtuoso giunge ancora una volta un motivo vizioso e disonorevole: la derisione dell'avversario municipale.

Al fin l'ultimo ottenne e fu giurato  
con giunta che chiunque a l'osteria  
con modenese alcun fosse alloggiato  
di quello stuol che di Rubiera uscia,  
a trargli per onor fosse ubbligato  
scarpe o stivali o s'altro in piedi avia;  
indi fu aperto un picciolo sportello  
dove uscivano i vinti in giubbarello.

(S. R., IV, 64)

Il carattere superbo e inappropriato dell'ingiuria viene spiegato da Tassoni come un fatto storico che è lì a sigillare una rivalità antica tra i municipi in linea con il tema principale dell'opera, pertanto non si tratta neanche in questo caso di sproporzione narrativa ma di giusta conseguenza di quel tipo di guerra.

Afferma Tassoni:

Forse ad alcuni parerà una invenzione del poeta contro i Reggiani; ma veramente nell'archivio de' signori Pii si trova una sentenza data in Rubiera l'anno 1225, alli 30 di Febbraio, regnando Federico II [...] nella controversia ch'era allora tra le comunità di Reggio e di Modena.<sup>662</sup>

Questa vittoria viene ricongiunta all'assunto iniziale anche grazie ad un'abile gioco linguistico del narratore che si sofferma sulla celebrazione della vittoria "[...] e de le spoglie de' nemici intanto / su la riva di Secchia alzò un trofeo [...]" (S. R., IV, 67). Il Secchia diventa il luogo dove innalzare le gloriose "spoglie" della battaglia come fu innalzato il secchio per non aver altra gloriosa spoglia: "né potendo mostrar piú degne spoglie, / in atto di trofeo leva sublime / sopra una lancia l'acquistata Secchia". La fine del canto IV è legata all'inizio del V poiché annuncia la ripresa della battaglia di Castelfranco dopo la tregua. All'inizio del V canto infatti vi è l'assalto alle mura speculari a quello di Rubiera, con la variante di un nuovo discorso opportunistico del Potta:

[...]  
Il Potta avea de' suoi gli animi accesi  
con premi utili insieme ed onorati,  
promettendo a colui ch'era di loro  
primo a salir due mila scudi d'oro.

Mille n'avea al secondo e cinquecento

---

<sup>661</sup> L'attenzione al valore militare indipendentemente dalla bontà della causa è espressa con molta lucidità dal filosofo Tassoni nei suo *Capitolo del Libro X sulla Milizia antica e moderna*. Gli esempi addotti del valore de' moderni a comprova dell'oggettività posta alla "bravura" militare sono perlopiù anticristiani: "Quanto alla fortuna e al valore de' capitani, i nostri tempi moderni n'hanno veduto di fortunati e di valorosi quanto gli antichi. Il Tamberlano, di povero pastore divenuto capitano d'esercito, si fece re d'Asia e in una sola battaglia uccise cento mila Turchi e prese vivo il re loro. Maometto ottomano il Grande fu, mentre visse il padre, principe di poca aspettazione; poi la fortuna accompagnò le sue armi in guisa che prese due imperi, dodici regni, due isole e ducento città. E Selimo nipote suo, essendo il quartogenito, non solamente tolse l'imperio ereditario ai fratelli; ma distrusse il soldano del Cairo e la milizia de' Mammalucchi e prese l'Egitto e la Soria e 'l Regno d'Aladolo armeno. [...]". A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 864.

<sup>662</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 628.

promessi al terzo; onde correa a salire  
e a far di suo valore esperimento  
stimulando ciascun la forza e l'ire.  
[...]

(S. R., V, 2-3)

L'assalto alle mura, *motivo dinamico* sapientemente descritto nelle sue fasi di conquista e entrata nella fortezza, si conclude anche in questo caso con una vittoria dei modenesi. La vittoria però viene rappresentata in maniera più cruda rispetto alla precedente, sia per la castrazione data al capitano (contrappasso della mancanza di lealtà di Nasidio), sia per la distruzione del castello. Questo incrudelimento dell'azione serve da un lato ad introdurre e a dare risalto alla successiva rassegna degli eserciti congiunti bolognesi che dà inizio alla battaglia campale, e dall'altro ad introdurre i motivi eroici predominanti dell'"orribil guerra".

La rassegna bolognese viene introdotta, come la precedente (modenese), dall'invocazione alla musa, questa volta chiamando in causa la *Batracomiomachia*, in linea con lo stile animalizzato della caduta di Castelfranco:

Musa, tu che cantasti i fatti egregi  
del re de' topi e de le rane antiche,  
sí che ne sono ancor fioriti i fregi  
là per le piagge d'Elicona apriche,  
tu dimmi i nomi e la possanza e i pregi  
de le superbe nazion nemiche,  
ch'uniron l'armi a danno ed a ruina  
de la città de la salciccia fina.

(S. R., V, 23)

L'arrivo dell'esercito nemico, dopo che la narrazione della guerra si era focalizzata sulla parte modenese, produce un bilanciamento tra le parti che anticipa lo scontro campale dei canti seguenti. Come per la prima rassegna, anche questo *motivo statico* è funzionale alle azioni successive dei soldati e ne influenza l'interpretazione.

Dopo aver rilevato la congruenza strutturale, adesso analizziamo alcuni elementi caratterizzanti, cercando di mettere in risalto ancora una volta il carattere satirico dello stile e del contenuto eroicomico, piuttosto che il ribaltamento dei modelli formali dell'epica. Rileviamo prima di tutto che la materia dei due canti, cioè gli assalti alle rocche, risponde ad un'esigenza di verosimiglianza: l'assalto e la presa delle roccaforti seguono la strategia militare di attacco repentino all'avversario e di posizionamento prima della battaglia campale. Non mi appare convincente, infatti, interpretare la vittoria dei modenesi come un oltrepassamento del verisimile eroico tassiano, come ritiene la studiosa Maria Teresa Girardi:<sup>663</sup> la possibile incongruenza storica della vittoria dei modenesi negli assalti, riscontrata sia in riferimento agli avvenimenti storici medievali che a quelli contemporanei a Tassoni, a mio avviso, non ne inficia assolutamente la verosimiglianza.

---

<sup>663</sup> Cfr. M. T. Girardi, *Canto V*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 57-74.



Diversamente dalla storia, invece, nella *Secchia rapita* i modenesi riescono nell'impresa: anche in questo singolo episodio, dunque, il nuovo poema eroicomico oltrepassa, fino ad annullarli, i confini stabiliti da Tasso alla libertà del poeta epico nel trattamento dei fatti storici, non solo con la disinvoltura anacronistica, ma disattendendo il principio del rispetto dell'inizio e della fine delle vicende narrate (TASSO 1964, 119-120).<sup>664</sup>

Riportiamo un passo di Tasso sulla calibratura della verosimiglianza strutturale, sicuramente sottoscritto da Tassoni:

Ma però che quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia e la fa da l'istoria differente è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, *avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che a la verità de' particolari, prima d'ogni altra cosa deve il poeta avvertire se la materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimenti essendo successo, o più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione, portasse maggior diletto; e tutti i successi che si fatti trovarà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o d'istoria a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, co 'l vero alterato il tutto finto accompagnato.* Questo precetto molto bene seppe porre in opra il divino Virgilio: [...] *ma le battaglie* passate fra lui e i popoli del Lazio *descrive altrimenti di quello ch'avvennero secondo la verità;* e ciò, confrontando la sua *Eneida* co 'l primo di Livio e con altri storici, chiaramente si vede. [...] *Ma non deve già la licenza de' poeti stendersi tanto oltre ch'ardisca di mutare totalmente l'ultimo fine delle imprese ch'egli prende a trattare,* o pur alcuni di quelli avvenimenti principale e più noti che già nella notizia del mondo sono *ricevuti per veri.*<sup>665</sup>

Appare fondamentale - in questo passo - il riferimento al "fine ultimo" della narrazione verisimile, il quale non può essere alterato rispetto a quello che storicamente è avvenuto o percepito per vero. Alla luce di questo passo e di questa teorizzazione mi sembrerebbe più economico interpretare questi episodi come speculari al "fine ultimo" della narrazione, che è quella di far emergere la storicità delle guerre fratricide italiane inutili e il bilanciamento improduttivo e interessato dei poteri universali dell'impero e della Chiesa dal Medioevo ai suoi giorni.

Passiamo adesso a due *topoi* caratterizzati da una lunga tradizione epica, a partire dall'archetipo omerico, quindi passibili d'interpretazione parodica: il *topos* del discorso del capitano e il *topos* dell'assalto alle mura. Per Giovanna Scianatico, il primo discorso del Potta opera "un totale rovesciamento di prospettive rispetto alla *Liberata*"<sup>666</sup> e per Maria Teresa Girardi, il secondo discorso non è meno parodico e rovesciante:

Il segnale del modo in cui Tassoni si cimenta con i materiali della tradizione epica, sottoponendola dall'interno ad un abbassamento demitizzante, non si fa attendere. Come spetta al suo ruolo di capitano e nel rispetto delle antiche consuetudini, il Potta accende l'animo dei suoi all'impresa «con premi utili insieme ed onorati»; ma di questi, giusta l'omerica e tassiana 'arte del particolareggiare', i versi subito successivi specificano la natura e quantificano con precisione, dal primo al terzo 'classificato', l'entità. Il salto stilistico,

---

<sup>664</sup> Ivi, p. 57.

<sup>665</sup> T. Tasso, *Scritti sull'arte poetica, Tomo primo*, cit., pp. 20-21.

<sup>666</sup> "Seguono nella *Secchia* le ottave dedicate al discorso alle truppe del Potta (2-6), che opera un totale rovesciamento di prospettive rispetto alla *Liberata*: in quella Goffredo distoglie principi e truppe dal pensiero dell'acquisto dei beni materiali, sui quali punta invece decisamente il capitano tassoniano in un comico crescendo [...]" G. Scianatico, *Canto IV*, in *Lettura della secchia rapita*, cit., p. 53. Così il discorso del Potta è interpretato all'opposto da uno dei primi commentatori del poema: "Si noti la liberalità del Potta: Questa Virtù è propria de' Gran Signori; ma, piucchè agli altri, conviene a' Dominanti, e Generali d'Armata. Il precetto è insegnato da tutt'i Politici, e da Alessandro il Macedone fu messo in pratica a puntino. [...] Di un simil Carattere è pur anche Enea presso Virgilio nel lib. V. dell'*Eneide*. [...]". P. Rossi, *Annotazioni del dottore Pellegrino Rossi modenese alla Secchia rapita d'Alessandro Tassoni, In seguito delle già fatte da Gaspare Salviani. All'Illustriss, e Reverendiss. Monsignore Stefano Fogliani vescovo di Modena*, cit., p. 71.

di registro, che monetizza il nobile iperonimo di 2, 6, ottiene così l'effetto di ridurne il valore e significato al solo utile, tagliando fuori dal discorso ogni motivazione idealmente eroica [...].<sup>667</sup>

Ancora una volta si utilizza come unico riferimento il modello tassiano, come se Tassoni volesse parodiarne lo stile, ma il problema - a mio avviso - potrebbe essere un altro: la funzione dell'utilizzo dei *topoi* eroici per il fine della sua narrazione eroicomica. A me sembra che per Tassoni, il *focus* assiologico non è rappresentato dal contenuto del discorso fatto ai soldati, ma dalla motivazione che spinge il capitano ad incitarli all'attacco, e il modello con il quale sembra dialogare sembra quello realistico e patriottico di Trissino per entrambi i discorsi.

Riporto come esempio un discorso tratto dall'opera trissiniana in cui si ripropone proprio lo schema tassiano dei premi al primo, secondo e terzo classificato nell'assalto alle mura:

Salite adunque su con molto ardire,  
ch'io vuo' donare a quel che sarà il primo  
a gir sopra le mura un bel corsiero,  
oltre la consüeta sua corona;  
ed al secondo un'armatura fina  
fregiata intorno di lamette d'oro:  
al terzo poi sarà donato un scudo.  
Ancora acquisteran molta ricchezza  
perché averan quella cittade a sacco;  
e nel divider l'onorata preda  
saran sì ben riconosciuti i primi,  
ch'assai si loderan del lor vantaggio.  
Così diss'egli, e poi con gran prestezza  
tutte le scale s'accostaro a i muri:  
(I. L. G., VII)

Come vedremo, l'episodio della distruzione di Napoli per opera di Belisario, in cui vi è questa sequenza, sarà il modello eroico declinato in satira, anche per la catastrofe finale dei bolognesi nell'ultimo canto.

La prova che Tassoni non voglia tanto parodiare l'epica, ma piuttosto puntare sulla sproporzione infamante dell'obiettivo e fornire una realistica visione della guerra è proprio l'esempio riportato dalla studiosa Giovanna Scianatico, riferito al discorso di Colombo nel primo canto dell'*Oceano*, prototipo del poema epico di Tassoni:

Oscura abbiamo e neghittosa vita  
Fin qui dormito; or s'incomincia l'ora,  
Che fuor della vulgar nebbia infinita  
Usciamo al dì lucente; ecco l'Aurora.  
Questa via, ch'altri mai non ha più trita,  
Vi conduco a solcar del Mondo fuora,  
Acciò che fuor della comune schiera  
Usciate meco a fama eterna e vera

*E s'alcuno di voi con maggior cura  
D'oro e di gemme a faticar s'invoglia,*

<sup>667</sup> Cfr. M. T. Girardi, *Canto V*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 58.

*Io spero di trovar tal avventura  
 Che ne potrà saziare ogni sua voglia,  
 Che la via che facciam, non sia sicura  
 Il vedermi con voi dubbio vi toglia;  
 Che pazzo è chi desia per cangiar sorte  
 D'espôr se stesso a temeraria morte.  
 (L'Oceano, I, 4-6)*

Il desiderio di ricchezza non è di per sé un disvalore per Tassoni, ma il problema sorge quando questo è mosso da un obiettivo immorale: il premio materiale viene utilizzato da Colombo per convincere dell'impresa memorabile i suoi soldati, mentre Potta promette fortuna a discapito di altri italiani. Con motivazioni ben più diverse Belisario incita i suoi soldati nel poema di Trissino: "Voi combattete per la patria vostra / e per la libertà d'Italia tutta / contra quei ladri che ve l'han rubbate" senza dimenticare di aggiungere "dapoï saccheggerem gli alberghi loro / e condurremo ne le nostre navi / le lor mogliere e i pargoletti infanti" (*I. L. G.*, XVIII). Se ci mettessimo nei panni di un lettore dell'epoca, nei discorsi del Potta non leggeremmo mai una parodia di Tasso o dell'epica bensì una satira contro le guerre fratricide.

Anche il *topos* dell'assalto alle mura è interpretato in chiave parodica da Maria Teresa Girardi, ma - a mio avviso - sarebbe più opportuno interpretarlo come uno stile realistico e satirico congruente con la materia complessiva. L'"imbestiamento" o il ricorso al fisiologico che, giustamente, la critica rileva nei motivi dell'episodio dell'assedio di Castelfranco, non è dovuto al ribaltamento del *topos* tassiano ma al tipo di azione guerresca dell'*orribil guerra* e al suo congruente stile orrorifico. La crudeltà comica di alcune sequenze come quella del "quadrello / nel foro a pel dell'ultimo budello" produce una specie di humour nero in linea più con la satira che con la parodia, e il modello, ancora una volta, si può ritrovare sia nel crudo realismo guerresco di Omero e di Trissino in cui vi è un'esaltazione della "macelleria" guerresca (con la conseguente descrizione di arti, nasi, denti, cervelli, budelli<sup>668</sup> triturati), sia nella rappresentazione infernale dantesca (dove alla superbia di alcune azioni corrisponde una reazione altrettanto brutale), sia infine nello stile folenghiano. In linea con questi modelli infatti la critica, in riferimento al duello sulle mura con conseguente caduta nel pantano, afferma:

La caduta dei due contendenti «giù nella fossa, in loco assai profondo», dentro un «pantano immondo / e di fracido stabbio e di bruttura» (11, 1-3), è una vera e propria discesa infera nel «pantano» della palude Stigia (*If.* VII 110), segnale di un inarrestabile 'peggioramento' comico che culminerà nella castrazione di Nasidio.

<sup>668</sup> Riporto alcune ricorrenze in Trissino del motivo delle "budella": "e lo colpi nel mezzo de la panza, / d'un fiero colpo, e poi tirando l'asta / gli venner le budella in su l'arcione," (*I. L. G.*, XII); "ma il ferro impetuoso andò sì avanti / che gli passò il bilico e le budella, / ed uscì fuor per le fiaccate rene, / tal che lo fece andare a terra morto;" (*I. L. G.*, XII); "e con la spada in man percosse il ventre / de l'empio Rubaconte, con tal colpo / che fece andar le sue budella in terra." (*I. L. G.*, XVIII); "poi Corsamonte con la spada in mano / se gli fè appresso, e dielli una stoccata / sotto 'l bilico, e gli passò il diafragma; / tal che 'l meschino andò piangendo in terra, / e prese con le man le sue budella / che per la piaga uscìro, onde una nebbia / spietata e dura gli coperse gli occhi." (*I. L. G.*, XX). Riporto come esempio anche il motivo della freccia che percorre il corpo, in Trissino però dalla gola: "Ma Belisario al suo fortissim'arco / impose una acutissima saetta, / e tirò forte la robusta corda / con la possente man fin a l'orecchia: / poi la fece calar verso Belambro, / e colsel drittamente nella gola / in quel meato che conduce i spirti, / onde cadde subitamente morto." (*I. L. G.*, XV).

La caduta nel pantano è in linea con l'intero episodio scandito da riprese dantesche che inizia dall'oscena mostra del fondoschiena di un soldato e si conclude con l'invocazione alla Musa dei ranocchi e dei topi (per la rassegna "de le *superbe* nazioni nemiche"). Tale musa animalizzata non è solo la musa della *Batracomiomachia* ma anche dell'*Inferno* di Dante che, nell'episodio della marcia - (rassegna) dei diavoli - ("Io vidi già cavalier muover campo / e cominciare stormo a far lor mostra, / e talvolta partir per lo scampo") (*If*, XXII, vv. 1-3) paragona i dannati nel pantano proprio alle rane e ai topi: "[...] E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso / stanno i ranocchi pur col muso fuori, / sì che celano i piedi e l'altro grosso," (*If*, XXII, vv. 25-27); "Tra male gatte era venuto 'l sorco; / ma Barbariccia il chiuse con le braccia / e disse: «State in là, mentr'io lo 'nforco»." (*If*, XXII, vv. 58-60); "Volt'era in su la favola d'Isopo / lo mio pensier per la presente rissa / dov'el parlò de la rana e del topo;" (*If*, XXIII, vv. 4-6).

#### 4.4.6 Canto VI

S'accozzano i due campi, e Salinguerra  
 a destra i suoi contro i nemici oppone:  
 Enzo il sinistro corno apre, ed atterra  
 il pretore, il carroccio e 'l gonfalone;  
 ma da' suoi poscia abbandonato in guerra,  
 resta de' Bolognesi al fin prigioniero.  
 Fa gran prove Perinto, e s'appresenta  
 Bacco orribile al Potta, e lo sgomenta.  
 (S. R., VI, *Argomento*)

- Presentazione eroica della battaglia campale;
- prove di coraggio e di pavidità;
- battaglia di re Enzo;
- prove di coraggio e di pavidità;
- rotta dei modenesi.

Il VI canto introduce e sviluppa l'episodio della battaglia campale (acme eroico nonché "mezzo" aristotelico della narrazione) che terminerà nell'VIII canto con la tregua militare. Il rapporto causale delle singole sequenze è in stretta relazione all'eroismo e alla pavidità dei soggetti in campo, singoli o truppe "come parte e ritorna onda marina". Il *motivo dinamico* guerresco viene così espresso nella similitudine della tempesta in mare:

Qual su lo stretto ove il figliol di Giove  
 divide l'Oceàn dal nostro mare,  
 se l'uno e l'altro la tempesta move  
 vansi l'onde superbe ad incontrare;  
 cadono infrante, e valle orribil dove  
 dianzi eran monti, e spaventosa appare;  
 trema il lido, arde il ciel, tuonano i lampi:  
 tal fu il *cozzar* de' due famosi campi.

Or preme e incalza, or torna indietro il piede

questa ordinanza e quella; e dove inchina  
una schiera talor l'altra succede,  
e ripara in altrui la sua ruina:  
indi torna la prima e l'altra cede,  
*come parte e ritorna onda marina.*  
Van quinci e quindi i capitani accorti,  
spingendo i *vili* e rinfrancando i *forti*.  
(S. R., VI, 2-3)

Il "cozzare" dei due eserciti viene appropriatamente paragonato al movimento marino in cui all'atto di eroismo di una parte corrisponde una ritirata dall'altra e viceversa: i *vili* e i *forti* sono bilanciati geometricamente<sup>669</sup>. Il narratore procede per focalizzazioni eroiche: dall'alto iniziale ed indistinto si giunge agli episodi nel campo particolari, seguendo orizzontalmente le imprese dei personaggi. Questo è un procedimento tipico di Tassoni con il quale dimostra la sua maestria registica: dalla presentazione globale alla rappresentazione dei particolari e viceversa, sotto il segno della *variatio* nell'unità.

La prima sequenza è dedicata alla "parte destra" del campo così scandita: discorso eroico di incoraggiamento alle truppe di Salinguerra e prime prove eroiche; incontro di Salinguerra con il Conte di Culagna e pavidità del Conte; indignazione di Roldano per l'atto del Conte, sue prove eroiche e pavidità degli avversari fiorentini. Al *motivo statico legato* eroico del primo discorso di Salinguerra "Questa è la via dove a la gloria vassi. Chi ha spirito d'onor mi segua appresso. [...]" (S. R., VI, 7) se ne affiancano altri speculari; quello comico del discorso del Conte: "[...] -Ritiranci- dicea -da questo sito / ch'è troppo aperto e non è ben partito -." (S. R., VI, 13); quello indignato di Roldano "[...] - Codardon, feccia di matto, non si tigne di rossor la guancia? - [...]" (S. R., VI, 14) e quello municipale di Dini "[...] -Ah pinchelloni, e dove vi rinculate voi da cotestui, / che fuor degli altri a battaglia si muove? / Spignete innanzi; a che badate vui? / Testè con alte imagnate prove / affettavate quie come un popone / il mondo; ora v'addiaccia il sollione?" (S. R., VI, 16). La varietà di queste motivazioni spinge la varietà dei personaggi e delle truppe al combattimento o alla fuga.

Il narratore dopo aver dato un primo saggio della battaglia "Così quivi si pugna e si contende." sposta la sua focalizzazione narrativa su re Enzo "Ma da la parte verso 'l mezzogiorno / il Re con più fervor gli animi accende. [...]" (S. R., VI, 18). Questa seconda sequenza è la più lunga del canto, ed è fondamentale per le conseguenze finali della

<sup>669</sup> Interessante notare come interpreta strutturalmente Orazio Toscanella nelle sue *Bellezze del Furioso* le stesse similitudini utilizzate da Ariosto nell'assedio di Parigi: "Stanza 43. Canto sestodecimo. Come groppo di vento tal'hor giunge, / che si trae dietro un'horrida tempesta. Questa similitudine esprime il pensiero del Poeta, perché havendo intenzione di scrivere, che Rinaldo impetuosamente andò innanzi alla gente di Scotia, in squadre ridotta; e che essa gente per atterrare, e distrugger gl'inimici lo seguiva pur con impeto; tolse il simile del vento; che in stesso si confà con Rinaldo; e il vento v'innanzi alla tempesta, e Rinaldo innanzi alla gente di Scotia: e il vento impetuosamente viene; e Rinaldo impetuosamente viene. La tempesta poi, è l'altro simile, che si confà con la gente di Scotia seguita dopo Rinaldo: si confà anco nell'effetto, perché la tempesta rovina le biade e la gente di Scotia rovina la gente Saracina. Si che si vede questa similitudine caminar, come l'arte commanda, cioè in tutto e per tutto haver confacevolezza con le cose, a cui s'assomiglia. [...]"; "Stanza 68. Canto sestodecimo. Come le biade al ventolin di Maggio; / O come sopra il lito un mobil mare. In queste similitudini è espresso l'ondeggiamento, che suol succedere ne i fatti d'arme, ne i quali hora si vede andare innanzi una squadra, ora tornare in dietro; e quella, che prima era cacciata, e cacciare altri: un così fatto effetto fà il vento di Maggio, ne i campi delle biade; e il mane nel lido; [...]" O. Toscanella, *Bellezze del Furioso di m. Lodovico Ariosto. Scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de e canti. Con l'Allegorie de i nomi proprii principale dell'opera: et co i luochi communi dell'autore, per ordine di alfabeto; del medesimo*, Appresso Pietro de i Franceschi, e nepoti, Venezia 1574, pp. 137-138.

guerra, poiché in questo episodio re Enzo viene imprigionato (geometricamente a metà canto).

Nella sequenza dedicata al re vi è lo stesso procedimento speculare dei *motivi statici e dinamici* dell'eroismo e della pavidità: dal discorso eroico del re alle truppe " -O de l'imperio di Germania fiore, [...]" (S. R., VI, 19) si passa ai suoi atti di eroismo in opposizione al tradimento delle truppe tedesche a alla loro sete di rapina "[...] da l'ingordigia di rubar tirati; [...]" (S. R., VI, 29) fino ad arrivare alla resa del re "[...] tal l'indomito re, poi che comprese / d'affaticarsi indarno, al fin si rese." (S. R., VI, 43). Il tradimento insieme alla pavidità rappresentano i motivi satirici del poema contrapposti in questo caso all'eroismo del re, generandone la resa.

La specularità delle azioni corrisponde anche alla specularità delle funzioni dei personaggi, infatti la sequenza mette ancora una volta il re in rapporto con il Conte di Culagna: mentre il re viene catturato anche se si comporta eroicamente, il Conte riesce a fuggire e a salvarsi. Cosicché i due estremi dell'eroismo e della comicità, incarnati nei due personaggi simbolici, sono nuovamente affiancati nella narrazione.

La terza sequenza segue le imprese di Perinto che dopo aver contribuito alla presa del re, uccide una coppia di "amici amanti", Ernesto e Iaconia.<sup>670</sup> La bravura di Perinto sembra che possa decidere le sorti della battaglia e l'ultima sequenza indugia sulle azioni di eroismo e di terrore del Potta che vede in visione Bacco. Il simulacro del dio si dilegua "come sparisce il sogno a l'ammalato" donando al meraviglioso, anche in questo episodio, una duplice funzione: intradiegetica di sancire i casi guerreschi sfavorevoli ai modenesi ed extradiegetica di rivelazione allegorica, infatti è il terrore del Potta a produrre il simulacro del dio in linea con l'idea lucreziana dei simulacri divini come proiezioni fisiologiche.

Nella lettura del canto, lo studioso Marco Corradini, si interroga sulla funzione dell'eroico nel poema e nel VI canto. La sua analisi strutturale mette in rilievo la stretta osservanza aristotelica dell'unità della favola epica:

Il disegno originario dell'opera, dunque, che non soltanto esclude la molteplicità di azioni, ma concede molto poco alla 'varietà' in senso tassiano, già suggerisce qualcosa in merito all'atteggiamento del Tassoni nei confronti delle norme aristoteliche: non un'aperta opposizione o un'ostentata inosservanza, come avviene per l'altro grande poema contemporaneo, l'*Adone*, bensì piuttosto un rispetto formale che coincide tuttavia con una sorta di svuotamento dall'interno.<sup>671</sup>

Possiamo notare come il critico noti una differenza strutturale tra l'*Adone* e la *Secchia*, e ponga l'accento sull'uniformità della favola del poema eroicomico anche se in conclusione riprende il concetto di "svuotamento" parodico: l'analisi strutturale così, ancora una volta, viene caratterizzata da un confronto con il poema tassiano e l'epica. L'accostamento con Tasso risulta ancora più chiaro in quest'altra analisi del critico sulla sequenza del rapimento del re:

---

<sup>670</sup> L'episodio è stato analizzato da M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Liguori, Napoli, 1995.

<sup>671</sup> M. Corradini, *Canto VI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 76.

Il sesto canto segna infatti il momento, importante dal punto di vista del *plot* narrativo, in cui il sovrano è fatto prigioniero dai bolognesi, evento che va a bilanciare il 'rapimento' della secchia; i tentativi diplomatici di scambiare le due prede, come si sa, non avranno esito, e la pace finale non farà che ribadire lo *status quo*, «riserbando ne' patti a i Modenesi / la secchia e 'l Re de' Sardi a i Bolognesi» (XII, 77), con evidente infrazione dei valori epici e della logica narrativa ben rilevata da POZZI 1986/7, 27-29.<sup>672</sup>

Leggiamo come il commentatore Tassoni-Salviani spiega narratologicamente il canto VI:

Ad alcuni è paruto che in questo 6. canto ci siano poche facezie. Ma la materia tutta eroica non comportava più perciocché il trattar burlescamente le cose eroiche è più tosto stile buffonesco che eroicomico perché non si serve il decoro, come fece il Pulci nel suo *Morgante*. E se ben è vero che i risi che cadono impensati fra le cose serie sono i migliori, quando il poeta ha per uso di trattar burlescamente le cose gravi i sali e i risi non cadono impensatamente, anzi saziano perché a metterli dove non cadono di lor natura riescono sforzati e insipidi. Oltre che non è mestiere d'ognuno il trovar sale et arguzie che piacciono.<sup>673</sup>

Questa autoanalisi del poeta è molto lucida e ci fornisce una possibile chiave di lettura del canto.<sup>674</sup> La prima riflessione da fare è che l'eroico per il poeta non è in funzione del comico, altra prova della non parodicità del poema, inoltre ci dice che il comico non è fine a se stesso, non cade a caso, ma è salato, vuol dire che produce una comicità satirica, cioè assiologica. La seconda riflessione è che la *materia eroica* del canto è l'azione collettiva della battaglia campale: è eroica perché presenta delle azioni militari, anzi l'azione militare per antonomasia, lo scontro diretto tra gli eserciti. La materia eroica fornisce il motivo del "memorando sdegno", legittimandolo diegeticamente. La battaglia pone in campo un re e dei capitani d'Italia e di Germania a fianco dei paesani e dei codardi, ed è per questo che il poeta parla di *decoro*: sia la serietà che il riso devono essere legittimati assiologicamente. L'orribil guerra deve rimanere tale e deve avere delle spinte eroiche per suscitare, sia lo sdegno satirico della guerra inutile, sia lo sdegno per le azioni ignobili descritte nel particolare. La motivazione iniziale, endemica, delle due municipalità ha fatto emergere una conflittualità politica più rilevante, che è quella dei

<sup>672</sup> Ivi, p. 80.

<sup>673</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 635.

<sup>674</sup> Di senso opposto l'interpretazione di Cabani: "L'intento di depistare l'interprete è, come si diceva, parte del progetto e ne sono prova le *Dichiarazioni* attribuite a Gaspare Salviani (ma in realtà del Tassoni) che accompagnano il testo nella redazione definitiva. Una «dichiarazione» in apertura di canto annunciava, ad esempio, la qualità «tutta eroica» della materia, ribadendo i caratteri del discorso eroicomico e prendendo le distanze da un autore, il Pulci, che pure poteva essere indicato fra i modelli del nuovo genere (e sul quale Tassoni esprimerà ripetutamente giudizi feroci) [...]. Il principio del 'decoro', fondamentale nel poema epico, vale dunque anche nella *Secchia*, costruita, come annuncia la *Prefazione*, secondo i canoni aristotelici. Di fatto, mentre l'avvio del canto sembra rispettare il proposito, ben presto (e precisamente con l'ingresso del conte di Culagna, personaggio eroicomico per eccellenza) il tono epico cede verso il basso-comico". M. C. Cabani, *Gli amici amanti, Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, cit., pp. 117-118. Bisogna però precisare che il principio del 'decoro', della convenienza, non investe solo il serio e l'epico, ma anche il riso e il comico: l'azione ignobile del Conte di Culagna e lo stile che lo rappresenta è conveniente alla sua natura, quindi tale principio viene rispettato. Inoltre si può notare come in alcuni poemi eroici la censura dell'ignobilità di alcune azioni guerresche sia ampiamente sfruttata e lo stesso Tasso la difende nella sua *Apologia*: "FORESTIERO: Ma non vi pare assai convenevole che l'adunanza dell'esercito contenga i buoni e i cattivi, come li contiene la città? SEGRETARIO: Mi pare. FORESTIERO: Nella città si concede luogo al traditore. SEGRETARIO: Fu sentenza de' famosi filosofi. FORESTIERO: Dunque non è sconvenevole che si conceda nell'esercito". T. Tasso, *Apologia della Gerusalemme Liberata*, in *Scritti sull'arte poetica*, cit., p. 106. Infine come afferma Papini un espediente simile lo troviamo nell'*Orlandino* di Aretino, ma gli esempi di viltà nei poemi cavallereschi, e non solo, potrebbero allungarsi a dismisura, per esempio nelle azioni dello stesso Martano dell'Ariosto: "Questa immagine, come del resto tutta la situazione, richiama a mente un luogo dell'*Orlandino* dell'Aretino, che forse il Tassoni ebbe presente. Astolfo, dovendo combattere con Orlando, fa il coraggioso e trema invece per la paura: e a Carlo imperatore, che lo rimprovera di viltà, risponde: «non fuggo ma givo a pisciare: Che con altr'uomo ho delle lancie rotte. / Tu credi forse un vigliacco affrontare, / Pagan, can traditor, squarciaricotte». Vedremo nel c. IX altri riscontri con questo stesso luogo". A. Tassoni, *La secchia rapita di Alessandro Tassoni col commento di Pietro Papini*, cit., p. 97n..

due poteri universali della Chiesa e dell'impero: questa, a suo volta, produce una motivazione eroica della battaglia sigillata dai discorsi ideologici dei due eroi contrapposti del canto, Salinguerra e re Enzo.

Il discorso di Salinguerra riprende infatti il movente eroico della "gloria", unico movente che legittima pienamente uno stile elevato dal punto di vista del decoro stilistico:

- Ah - diceva Salinguerra - uomini vani  
che gite armati sol per ornamento,  
ove sono le spade, ove le mani,  
Se vi fanno tremar questi villani  
rozzi, senz'armi e senza esperimento,  
come potrò sperar ch'oggi vi *mova*  
*desio di fama* a più lodata prova?

Questa è la via dove a la *gloria* vassi.  
Chi ha spirito d'*onor* mi segua appresso.  
Ecco, v'apro il sentiero. Ora vedrassi  
chi avrà desio d'*immortalar* se stesso -  
[...]

(S. R., VI, 6-7)

L'impianto ideologico eroico è dispiegato nei suoi valori fondativi dell'onore e della gloria, entrambi molto cari al poeta, e il contesto eroicomico è espresso dal giudizio stesso dell'eroe "questi villani". L'eroismo di Salinguerra quindi è legittimato dalla sua ambizione positiva alla gloria per difendere il suo onore, ma allo stesso tempo è minato dal contesto ignobile in cui viene espresso. Questo ingrediente serio è fondamentale nella struttura del poema ed ha una funzione oppositiva a quella viziosa comica, ristabilendo il grado assiologico delle azioni nella narrazione, in particolare qui serve a bollare l'azione ignobile compiuta successivamente dal Conte di Culagna. Ma vi è qualcosa in più di un semplice accostamento di eroismo e antierismo e anche in questo caso può servirci, nell'interpretazione ironica del canto, un passo del Don Chisciotte; in particolare l'episodio nel quale Don Chisciotte vede una battaglia campale laddove non vi è altro che un accozzarsi di pecore:

Andavano viaggiando don Chisciotte e il suo scudiere intrattenendosi in questi discorsi, quando don Chisciotte vide che sulla strada da loro battuta veniva un grande e folto polverio; laonde volto a Sancio, gli disse; «Quest'è il giorno, o Sancio, in cui s'ha da conoscere a qual bene mi riserba la sorte; e il valore del mio braccio, ed in cui ho da operare meraviglie degne di essere registrate nel libro della fama pei secoli tutti avvenire. Vedi tu, o Sancio, quel polverio che colà si solleva? Sappi che dentro vi è chiuso un esercito poderosissimo, composto di varie nazioni e di gente innumerabile venuta da diverse parti. — Se questo è vero, saranno due eserciti, replicò Sancio; perché anche dalla parte opposta sollevasi un polverio.» Voltosi don Chisciotte a guardare, vide ch'era vero, e rallegrandosi oltremisura, pensò che fossero due eserciti che venissero ad incontrarsi ed a battersi in mezzo a quella spaziosa pianura, poiché sempre avea piena zeppa la fantasia di quelle battaglie, incantamenti, avventure, contrattempi, amori e disfide che si raccontano nei libri di cavalleria; e quanto egli parlava, pensava o faceva, era tutto di siffatte fantasie.

Il polverio da lui visto, proveniva da due gran branchi di pecore e di montoni che venivano a quella volta da due parti; ma per la fitta polvere non era possibile ravvisare che così fossero veramente. Con tanta fermezza sosteneva don Chisciotte ch'erano eserciti che lo credette anche Sancio, e gli disse: — Signore, e che facciamo noi? — Che? disse don Chisciotte; prestare assistenza e favore ai più deboli e bisognosi.



L'introduzione eroica del narratore e il discorso di Salinguerra esprimono macroscopicamente il donchisciottismo della battaglia campale e del poema e il Conte di Culagna serve a ristabilire in questo caso la realtà degli eventi. L'eroismo, ancora una volta, viene visto come una proiezione vana in questo contesto, una cattiva lettura dell'episodio municipale, e per questo Salinguerra si scontra con un personaggio che finge di urinare: il fisiologico, come nel sogno del re, serve da spia realistica per smascherare la sovrastruttura eroica e la sublimazione estetica.

Vediamo il discorso di re Enzo

- O de l'imperio di *Germania fiore*,  
anime eccelse, eccovi l'ora e 'l campo  
in cui risplenderà *vostro valore*  
di glorioso inestinguibil lampo.  
Io, confidato in voi, mi sento il core  
tutto infiammar di *generoso vampo*  
e su questi papisti oggi disegno  
di lasciar con la spada orribil segno.

Seguitatemi voi, ché l'empia setta  
qui tutte accolte ha le sue forze estreme,  
perché possa una sol giusta vendetta  
*l'ira* sfogar di tante ingiurie insieme.  
Se vaghezza di *fama* il cor v'alletta,  
se *l'onor de la patria* oggi vi preme,  
se c'è caro mio padre o molto o poco,  
quest'è il tempo ch'io 'l vegga e questo è il loco -  
(S. R., VI, 19-20)

Anche in questo caso il discorso ruota intorno ai valori fondamentali dell'eroismo<sup>675</sup>, cioè la fama e l'onore, e serve ancora di più a qualificare come infamanti le azioni delle truppe al servizio del re, il *fior di Germania*, che lo abbandonano per depredate cibo e vino.<sup>676</sup>

Il canto quindi ha un movente eroico nei suoi personaggi attivi che diventa predominante e fornisce il senso delle azioni sia positive che negative. Ci fornisce inoltre il polo positivo del motivo tematico del poema cioè l'ambizione con tutte le sue variazioni, da quella più meschina e vana, a quella legata all'onore. Così il filosofo Tassoni analizza il desiderio ambizioso:

*Ambitio est nimia honoris appetito.* Così la definisce Aristotele nel 7. del 2. delle Morali a Nicomano. [...] L'ambizione, se riguardiamo alla diffinizione datale da Aristotele, non consiste nell'azione ma nel desiderio. Laonde il desiderio di cosa buona non può essere cattivo, *mentre ella non si desidera con danno altrui*. Ma quando si viene all'azione e si tentano mezzi illeciti, allora diremo che siano illeciti i mezzi, ma non il desiderio. L'ambizione come è un impetuoso desiderio d'onore, così è stimolo a far cose degne d'onore. [...] Né basta il dire che l'onore di sua natura sia cosa eccellente e perfetta, poi ch'egli è tale in quanto è premio della virtù; *ma chi lo volesse far premio della vanità e dell'immaginativa stima di se stesso, come desidera l'ambizioso fare, non sarebbe più tale.* [...] Però, concludendo, diremo che l'ambizione

<sup>675</sup> Cfr. L. Ferraro, *A proposito di Re Enzo: un personaggio tassiano nella Secchia rapita*, cit., p. 68.

<sup>676</sup> Il motivo è presente anche in Caporali come afferma Ronca: "I soldati tedeschi e Garfagnini, che s'affollano avidi dove stanno gli asini de' Fiorentini carichi di noci e di castagne, fanno quello a cui s'abbandonano nella *Vita di Mecenate* i soldati e gli asini e i cavalli intenti a mangiare i cavoli, che il nemico nella confusione aveva disperso". U. Ronca, *Studio critico*, cit., p. 139.

realmente cosa lodevole non si possa chiamare; *ma la chiameremo più tosto vizio nobile*, regnando ella per ordinario negli animi spiritosi e vivaci e spingendoli molte volte a fare azioni virtuose, ben che il fin loro non sia la virtù; *ma terribile e spaventosa bestia quando, avendo congiunto il potere e'l volere, piega nel male, come Cesare e Mario e Scilla e Catilina e Gaio e Domiziano e tant'altri ne possono far testimonio.*<sup>677</sup>

Il presentarsi e lo svanire all'interno di questo canto di questo movente eroico che risemantizza le azioni guerresche ignobili fin lì prodotte, è sigillato nella presa in ostaggio del re, che non a caso riecheggia l'inizio della follia di Orlando dopo aver scoperto il tradimento di Angelica, come suggerito da Maria Cristina Cabani: il desiderio di onore, di gloria e di amore del re, come dimostra il sogno, non gli hanno permesso una lettura corretta della realtà. La causa ignobile municipale non può essere cancellata da alcun eroismo, ma l'eroismo resta nelle intenzioni nobili del re come una proiezione, una follia generosa purgata dalla realtà meschina della guerra per un secchio:

Qual fiero toro, a cui funi ignote  
cinto fu il corno e 'l piè da cauta mano,  
muggisce, sbuffa, si contorce e scuote,  
urta, si lancia e si dibatte invano  
e, quando al fin de' lacci uscì non puote,  
*cader si lascia afflitto e stanco al piano;*  
tal l'indomito re, poi che *comprese*  
*d'affaticarsi indarno*, al fin si rese.  
(S. R., VI, 43)

L'eroismo - in questa narrazione - non riesce a nobilitare il poema in chiave epica, ma c'è come pietra di paragone delle azioni degli eroicomici, come scandalo cinico, *indignatio* satirica.

#### 4.4.7 Canto VII

Rotti i Petroni da la destra parte,  
sta in dubbio la vittoria ancor sospesa;  
fin che scende dal ciel Iride, e Marte  
fa ritirar da la crudel contesa.  
Giugne Renoppia, e la smarrita parte  
rinvigorisce; e giugne in sua difesa  
Gherardo, che dal fiume a l'altra sponda  
caccia i nemici e fa vermiglia l'onda.  
(S. R., VII, *Argomento*)

- Eroismo di Salinguerra e di Voluce;
- Manfredi attacca i ferraresi in fuga;
- discorso di Manfredi;
- rotta dei ferraresi;
- fine del duello di Salinguerra e di Voluce;
- Voluce infierisce sui ferraresi;
- fuga dei ferraresi e dei toscani;
- altre prove guerresche tra municipi;

<sup>677</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori, Quisito XXIV, Libro XI, Se l'ambizione sia vizio.*, cit., p. 595-596.

- baruffa tra Mercurio e Alcide;
- profezia di Giove;
- Giove manda Iride a richiamare Marte;
- eroismo Potta;
- rotta dei modenesi;
- Il Conte di Culagna giunge a Modena;
- consiglio dei modenesi;
- Renoppia soccorre i modenesi;
- arriva in aiuto anche Gherardo;
- rotta dei bolognesi.

Il canto continua la narrazione della battaglia campale e si ricollega alle azioni che si svolgono nella parte destra del campo in seguito alla fuga di Culagna: se nella prima sequenza del canto VI Salinguerra con i ferraresi sembrava in vantaggio, adesso con il sopraggiungere di Voluce e di Manfredi le cose si invertono e i ferraresi e i toscani sono costretti alla fuga. Prosegue quindi il *motivo dinamico* dell'orribil guerra tra atti di eroismo e atti di viltà con la differenza che se prima incalzavano le truppe petroniane e quelle gemignane erano in difficoltà nella parte destra, adesso si ha geometricamente l'inverso. Il motivo eroico espresso dal discorso e dalle azioni di Salinguerra nel VI trova nel VII corrispondenza con l'eroismo del capitano nemico Voluce, tanto che il duello tra i due riprende la metafora della "tempesta in mare" che introduceva e nobilitava l'intera battaglia campale: "I magnanimi cor, di sdegno ardenti, / metton le lance a mezzo 'l corso in resta / e vannosi a ferir come due venti / o due folgori in mar quand'è tempesta. / Lampi e fiamme gittar gli elmi lucenti, / mugghiò tremando il campo e la foresta / a quel supergo incontro, e l'aste secche / volaro infrante in mille scheggie e stecche. (S. R., VII, 3). Dal punto di vista metanarrativo è qualificante l'accostamento dei due eroi alle folgori e ai venti, i quali posizionandosi al di sopra delle onde marine ne guidano la perturbazione, come avviene strutturalmente nei due canti VI e VII in cui l'eroismo muove il rifrangersi degli eserciti.

Il contraltare antierico e liquido viene espresso dal *motivo* animalesco e fisiologico delle truppe orfane del capitano impegnato nel duello "[...] / ma poi ch'a Salinguerra il buon Voluce si fece incontro, essi allentar fra tanto / l'impeto loro; e vedesi in figura / che trotto d'asinel passa e non dura." (S. R., VII, 7). L'alternanza di coraggio e pavidità espressa nei canti centrali trova così la sua *motivazione compositiva*: l'eroismo di Salinguerra, di re Enzo e di altri, i quali si comportano militarmente in maniera valorosa, esprime un'istanza individuale che si collettivizza solo al momento della compresenza: appena le truppe e i soldati si ritrovano "orfani" di quella valenza, espressa diegeticamente nei discorsi dei capitani, ricadono nel loro stato fisiologico, animalesco, vile.<sup>678</sup> Il contenuto e lo stile eroico sono esaltati da questi atti solitari, rendendo emblematica la

<sup>678</sup> "Cotesta milizia non è composta d'uomini ben ordinati e disciplinati all'arte della guerra, non appartiene, come i cavalieri della tradizione, a una casta privilegiata, a un ordine sociale per cui armi, cortesia ed onore sieno ornamento della vita e stimolo a grandi e belle cose; nulla di tutto questo. Son uomini che lunge dall'aver tradizioni gloriose, alta educazione militare e civile, son levati da' campi dove pur ieri aravano la terra o esercitavano la pesca od altro di questa fatta: le loro abitudini sono grossolane, plebei i loro modi, rozzi i sentimenti, e se v'ha un'energia che più attivamente in loro si esplichì, è quella della forza, della violenza. Essi non sono mossi da qualche grande idea, ma o perché il lor signore li comanda o per dare sfogo a una libidine di sangue o di rapina". U. Ronca, *Studio critico*, cit., p. 41.

cattura del re, maggior rappresentante eroico, così che senza di loro gli asini possono continuare ad avere libero il campo e le onde a rifrangersi aspettando nuove perturbazioni.

Nel mezzo della battaglia, la narrazione si sposta nuovamente in Parnaso dove Mercurio e Alcide si azzuffano a causa della guerra: a placarli è ancora una volta Giove che fa una profezia su una contesa municipale futura simile a quella che sta avvenendo. Dal punto di vista strutturale, questa zuffa e la profezia rispondono a più funzioni: ridimensionano il motivo eroico della battaglia campale riportandolo alle due origini endemiche non nobilitate dall'eroismo o dalla politica (per questo la zuffa tra il gazzettiere Mercurio e l'eroico pazzo Alcide riprende geometricamente quella eroica tra Salinguerra e Voluce, rappresentando una possibilità di nobilitazione castrata); stabiliscono un collegamento tra la narrazione e la storia contemporanea; funzionano come intermezzo e digressione qualificante dopo una narrazione guerresca che prosegue da un canto e mezzo. La sequenza "meravigliosa" si ricollega alla narrazione della guerra grazie al *motivo dinamico e legato* del messaggero celeste che fa ritirare Marte dal campo sinistro di battaglia dove al contrario del destro gli eserciti congiunti di Modena stanno battendo in ritirata nonostante la bravura del Potta.

La narrazione segue la fuga di Culagna a Modena: il *motivo dinamico e legato* della fuga produce involontariamente un riequilibrio guerresco anche nel campo sinistro con il sopraggiungere dei fratelli Gherardo e Renoppia alla battaglia.

Il canto così nella sua interezza serve a riequilibrare i motivi di eroismo e di viltà dei due eserciti e a ricondurre la narrazione alla *motivazione artistica, compositiva e storica* iniziale. Lo stallo guerresco espresso dal canto è indispensabile per la guerra eroicomica e non è assolutamente una incongruenza, poiché rivela la neutralità politica della narrazione tesa a colpire satiricamente entrambi gli schieramenti e preannuncia il tipo di pace simbolica che avverrà in conclusione. Le tre sequenze in cui è divisibile il canto sono legate ancora una volta dall'avverbio temporale "intanto" che serve a porre orizzontalmente le tre azioni avvenute quasi in contemporanea, continuando la strategia narrativa della varietà nell'unità dell'azione del canto VI e allo stesso tempo fornisce un ritmo incalzante ad una battaglia avvenuta in poche ore.

Nella lettura critica Andrea Lazzarini intravede una "frammentarietà strutturale, contenutistica e tematica" caratterizzata da "blocchi distinti, disposti secondo una logica di accumulo e legati fra loro in modo piuttosto artificioso. Questa disorganicità - riconducibile alla natura stessa della sperimentazione di Tassoni, tesa a demolire i principi costruttivi del poema eroico tassiano (POZZI 1987; CABANI 1999, 162-166) - rende molto difficile proporre per il canto una chiave di lettura unitaria".

Per lo studioso lo svuotamento assiologico delle azioni epiche e quindi dello stile e della struttura tassiana riscontrata da Pozzi, diventa frammentarietà strutturale, contenutistica e tematica in un canto in cui si sviluppa il tema principale del poema, vale a dire l'orribil guerra in un blocco strutturale coeso (che narra la battaglia in un'unica giornata dal canto V fino alla fine del VII). I *motivi dinamici e statici* così strettamente legati tra loro e disposti quasi in contemporanea come il *mezzo della fabula* in un'unica

macrosequenza (che segue il principio tassiano della varietà nell'unità) vengono interpretati come luoghi sovrapposti.

Seguiamo il procedimento di Lazzarini e proviamo a riportarlo all'interno delle istanze del poema. Il critico vede un'incongruenza narrativa fin dall'inizio del canto "Il conte di Culagna era fuggito, / com'io narrai, di man di Salinguerra; [...]" (*S. R.*, VII, 1):

La narrazione viene ripresa dal momento della fuga del Conte di Culagna dal prode comandante dei Ferraresi, Salinguerra (VI, 10-15). I versi d'esordio [...] mostrano Tassoni ricorrere a modelli romanzeschi ben precedenti a quello della *Liberata* [...]. Il richiamo incipitario alla fuga del Culagna appare qui del tutto inessenziale alla costruzione del racconto: come è già stato osservato (CABANI 1999, 163), caratteristica propria della *Secchia* è la 'negazione dell'intreccio'. ottenuta anche attraverso una degradazione dell'*entrelacement*, l'artificio narrativo più tipico del poema cavalleresco e, in modo particolare, del *Furioso*.<sup>679</sup>

Dopo la constatazione di un raccordo narrativo tra il canto VI e l'inizio del VII, lo studioso rileva quanto il sintagma "com'io narrai" sia proprio del procedimento "romanzesco" dei poemi cavallereschi, ma allo stesso tempo afferma che il richiamo risulta essere "inessenziale". In questo caso la teoria della "non narrazione" crea una confusione inestricabile, perché si passa dall'idea di "negazione dell'intreccio" a quella di "degradazione dell'*entrelacement*" che tra di loro non sono sovrapponibili. Se si vuole degradare una tecnica narrativa non la si nega ma la si trasforma negativamente: la degradazione è simile all'idea di parodia; la negazione invece produce una eliminazione o sovrapposizione secca, barocca direbbe Pozzi. Tassoni a mio avviso nella sua macrosequenza unitaria della battaglia campale, in più canti, descrive varie sequenze significative alternandole e sincronizzandole in maniera geometricamente perfetta e per questa ragione nel canto VII si presenta il *motivo compositivo* del "com'io narrai". Quindi quel verso rappresenta il raccordo strutturale dei canti e delle sequenze.

L'interpretazione di Lazzarini segue in questo caso la teoria della critica Maria Cristina Cabani espressa nel suo libro *la Pianella di Scarpinello*. La tesi che segue Cabani è questa: se Tassoni nelle sue postille sferza continuamente l'*entrelacement* nell'*Orlando Furioso* e poi in qualche modo ne segue le modalità nella sua *Secchia rapita* questo vuol dire che in fondo voglia parodiarne l'effetto straniante. Possiamo però anche fare un tipo di riflessione diversa, e cioè che la critica di Tassoni all'*Orlando Furioso* nelle postille colpisca l'inverosimiglianza con la quale Ariosto intreccia sul piano cronotopico le sue molteplici azioni, perciò quando poi si serve di questo strumento narrativo nella sua opera eroicomica cerca di non commettere gli stessi errori, stando bene attento ai tempi e ai luoghi della sua narrazione e al tempo narrativo che intercorre tra un episodio ed un altro. Per fare solo un esempio significativo leggiamo la postilla iniziale al proemio dell'Ariosto:

[I 1, 7-8] *Che furo al tempo, che passaro i Mori* : → La novella di Gioco(n)do, et del medico, et altro a q(uest)o te(m)po furo?<sup>680</sup>

<sup>679</sup> A. Lazzarini, *Canto VII*, in *Lettura della secchia rapita*, cit., p. 89.

<sup>680</sup> Rileva giustamente Ferraro nelle *Postille al Furioso*: "I casi in cui le diversioni sono più ingombranti sono quelli di Astolfo e Jocondo e quelli del Nappo e del giudice Anselmo. In questi tre casi, che sono poi quelli elencati dalla nota succitata, si crea una pausa

Tassoni qui, vuole mettere in risalto una possibile incongruenza nel *Proemio* che non spiega tutte le modalità della struttura complessa dell'opera, cosa invece che Tassoni fa nel suo *Proemio*, affermando che il poema eroicomico narra un'"orribil guerra" e degli "accidenti strani". Infatti qualche anno dopo nel *Quisito IV*, quando analizza la struttura del *Furioso* giustificandone l'unità, legittima anche la sua operazione eroicomico:

Ma io tengo che, quantunque il *Furioso* dell'Ariosto paia un racconto di molte azioni e di favole disunite, una nondimeno sia la principale, la quale contenga in sé tutte l'altre e riesca come un'idra di molti capi. E che ciò sia il vero veggasi la proposta che fa il poeta nella prima ottava: che è di cantare i successi della guerra del re Agramante in Francia, nella quale occorsero varî accidenti maravigliosi e in particolare la pazzia d'Orlando e l'amor di Ruggiero e Bradamante.<sup>681</sup>

Questa difesa che appare in contraddizione con la possibile critica del postillato<sup>682</sup>, ne sviluppa invece l'attenta disamina. Interpretare l'*entrelacement* tassoniano purgato dagli errori ariosteschi è sicuramente più economico e ci permette di comprendere come Tassoni si muova tra Tasso e Ariosto, cioè come prenda la struttura regolare del primo e poi abilmente utilizza quegli strumenti (tipo l'*entrelacement*) che hanno fatto di Ariosto un poeta ammirato e di successo. La lettura critica aristotelica, tassiana e castelvetriana<sup>683</sup> dell'opera di Ariosto fatta da Tassoni "giovane" segue la volontà di mettere sì in discussione l'autorità di Ariosto, ma allo stesso tempo introietta cosa deve essere seguito, così come per le postille a Petrarca e ad altri. Come dice Tassoni:

Percioche il grano, quando è meschiato di loglio in maniera, che ne possan patire i semplici, è prudenza, e carità il vagliarlo, e nettarlo. Non per vendere il Loglio per cosa buona, ma per mostrare che quello è cibo da bestie, e sequestrarlo dal puro grano, che è cibo da huomini.<sup>684</sup>

---

evidente nel racconto primo, che invece non si verifica in quelle storie che sono completate dell'intervento dei paladini. Nel canto XXVIII e nel XLIII questa fusione finale manca". L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli Federico II, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Napoli 2014, p. 257.

<sup>681</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., 763.

<sup>682</sup> Condivido in pieno quello che scrive Ferraro: "C'è da chiedersi allora perché Ariosto è biasimato in un luogo ed esaltato in un altro. Una ragione di cronologia, che vede il giovane postillatore ancora imbevuto di Aristotele e di Castelvetro laddove il maturo scrittore degli anni '10 è già proiettato sulla *querelle des anciens et des modernes*, inaugurata con i *Quesiti* e le *Considerazioni*, regge, ma non è sufficiente a spiegare tutto. Per farlo, bisogna aggiungere due dati al quadro che si sta delineando. Il primo riguarda l'obiettivo dell'autore del postillato, che non coincide con quello dell'autore dei *Pensieri*. Il primo ha bisogno di trovare tutti i punti di non allineamento del poema ariostesco rispetto al canone tassiano e solo di quello si occupa. Il secondo ha bisogno del *Furioso* sia per istituire, come fa Paolo Beni negli stessi anni, un canone di autori moderni da contrapporre agli antichi, indebolendo in tal modo l'*autoritas* della *Poetica* che vede in Omero il modello perfetto, sia per appropriarsi di un prestigioso modello sul quale fondare il nuovo genere eroicomico. Pur appartenendo ad un genere nuovo ed ibrido, infatti, la *Secchia* ha bisogno dall'epica per legittimarsi, inserendosi nella tradizione pur se da una base prospettica straniata." Non posso però che far rilevare la contraddizione delle conclusioni che ne trae: "Un obiettivo del genere manca nelle postille, tuttavia non si può parlare di completo superamento delle idee sull'epica che in esso trapelano. Se è vero, come si cercherà di dimostrare nel prossimo paragrafo, che *gli errori ariosteschi rilevati nel postillato fanno da base alla creazione eroicomico, volutamente sbagliata*, non può essere sufficiente affermare che Tassoni, quando scrive la grande summa del suo pensiero, abbia definitivamente archiviato quelle osservazioni. Inoltre, se il *Furioso* fosse davvero considerato, dopo il '12, come perfetta opera epica *non sarebbe ritenuto uno strumento valido per la violenta operazione demolitrice del canone che sarà l'eroicomico*. Anche il rapporto istituito nell'*Opus magnum* tra Ariosto e perfetto canone epico, come si è visto, è ambiguo". L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, cit., pp. 273-274. Affermare che Tassoni abbia "volutamente sbagliato" per seguire gli errori di Ariosto è antieconomico, al massimo possiamo dire che alcune incongruità rilevate nel poema epico possono risultare convenienti ed adatte al poema eroicomico, ma questo più dal punto di vista del costume, del decoro stilistico ecc... che del meccanismo narrativo (compreso l'*entrelacement*) che deve risultare valido per ogni narrazione tanto epica quanto eroicomico.

<sup>683</sup> Cfr. L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, cit., *Capitolo 3, Il metodo critico di Tassoni postillatore*, pp. 192-275.

<sup>684</sup> A. Tassoni, *La Tenda Rossa, risposta di Girolamo Nomisenti ai dialoghi di Falcidio Melampodio*, cit., p. 169.

Il poeta modenese separa il loglio non solo per servirsene parodisticamente o satiricamente, ma anche per mettere in risalto il "grano" cioè le cose da imitare. La proposizione della *Tenda Rossa* di scrivere le bellezze delle "rime" di Petrarca poco prima di scrivere la *Secchia rapita*,<sup>685</sup> si profonderà nella volontà di far nascere un nuovo genere che possa accogliere anche ciò che c'è di bello nell'arte, per esempio visto il genere, ciò che può essere imitato nei poeti satirici, comici, in Ariosto<sup>686</sup> e a livello di struttura ciò che può essere imitato negli eroici, in Tasso e persino in Trissino e Omero.

Declinato nel nostro discorso, l'*entrelacement* e il racconto borghese, non sono di per sé incongrui in una narrazione, l'importante è utilizzare questi espedienti "verisimilmente", "secondo arte", magari facendo muovere dei personaggi che compaiono all'interno della *fabula*.<sup>687</sup>

Nel suo *Quisito VII, Se le poesie degli antichi si possano biasimare*, afferma:

È necessario distinguere perciocché o il biasimo è solamente intorno alla tessitura e locuzione del verso o intorno alla favola che ne' versi è spiegata o intorno all'uno e all'altro.

*Se intorno alla favola*, pare che la ragione e l'equità naturale non vogliono che, quando una favole comunemente è stata per molti secoli accettata e lodata per buona, un ingegno particolare d'un uomo ordinario s'intrometta a volerla riprendere, non essendo giusto il voler contrapporre l'età d'un uomo solo a molti secoli e'l suo ingegno solo a tanti altri che sono stati e sono, massimamente essendo sì malagevole il fare una cosa perfetta.

[...]

*Ma se trattiamo della favola, non ha alcun dubbio che tanto gli antichi quanto i moderni hanno tessuto favole male intese e lontane dall'arte.* E l'essere gli antichi stati approvati e lodati per molti secoli non convince che tutto ciò che eglino hanno finto e detto sia indifferentemente accettabile e buono; ma si bene che per lo più e generalmente que' poeti meritino d'esser approvati e lodati. Ma che non abbiano detta cosa alcuna che si possa riprendere e notare per ammaestramento di chi compone, sarebbe vanità affermarlo. *Perfectissimum enim dicimus illum cui pauciora desunt*, disse Massimo Tirio nel quinto ragionamento. Né importa che un moderno alle volte noti quello che non avvertiron gli antichi perciocché *i giudici umani non piggiorano, anzi ogni dì più si raffinano ed assottigliano e cent'occhi veggono quello che novanta non videro.* E la sperienza ne mostra che i moderni hanno agevolate e inventate cose che gli antichi le avrebbero tenute per impossibili.<sup>688</sup>

Questo saggio del metodo tassoniano di "falsificazione" dell'autorità per il miglioramento dell'arte e dell'ingegno umano è messo a frutto nella sua opera eroicomica secondo i principi della narrazione del periodo nel quale visse "verosimili" e ragionevoli.

Ritornando agli episodi del VII canto, il *topos* eroico del duello e il modo in cui Tassoni lo risemantizza tra Salinguerra e Voluce, in chiave eroicomica, viene interpretato dal critico dal punto di vista stilistico, come una riscrittura di alcune ottave dell'*Orlando*

---

<sup>685</sup> "Questo è quanto in difesa della scrittura del Pepe, e delle *Considerazioni* del mio Padrone sopra il Petrarca m'è paruto di dire. Fra tanto non lascierò d'avvisare il lettore: che se in quelle *Considerazioni* egli forse desiderasse di vedere una ad una notate le cose da imitare, come ad una ad una paion notate quelle che sono da fuggire, non tarderà molto a farsi veder la Seconda Parte, nella quale con l'istesso ordine saranno tutte additate le vere bellezze di quelle *Rime*." Ibid..

<sup>686</sup> Cfr. O. Toscanella, *Bellezze del Furioso di m. Lodovico Ariosto. Scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de e canti: Con l'Allegorie de i nomi proprii principale dell'opera: et co i luochi communi dell'autore, per ordine di alfabeto; del medesimo*, Appresso Pietro de i Franceschi, e nepoti, Venezia 1574. In particolare p. 11, nella quale il critico giustifica la varietà delle azioni e lo strumento dell'*entrelacement* alla luce della piacevolezza che riesce a procurare nei moderni.

<sup>687</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 869. Rileva giustamente Ferraro nelle *Postille* al *Furioso*: "I casi in cui le diversioni sono più ingombranti sono quelli di Astolfo e Jocondo e quelli del Nappo e del giudice Anselmo. In questi tre casi, che sono poi quelli elencati dalla nota succitata, si crea una pausa evidente nel racconto primo, che invece non si verifica in quelle storie che sono completate dell'intervento dei paladini. Nel canto XXVIII e nel XLIII questa fusione finale manca." L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, cit., p. 257.

<sup>688</sup> Ivi, pp. 768-770.

*Furioso* con conseguente risvolto comico tipico di Tassoni a fine sequenza e dal punto di vista metapoetico, come una critica ad Omero in linea con l'idea di verosimiglianza delle azioni belliche<sup>689</sup>.

È lo stesso narratore Tassoni a fornirci degli indizi intradiegetici per l'interpretazione strutturale del duello: "Non stettero a parlar de' casi loro / come soleano far le genti antiche / né se 'l lor padre fu spagnolo o moro; [...]" (*S. R.*, VII; 5); "[...] è morto Orlando e non è più quel tempo; [...]"<sup>690</sup> (*S. R.*, VII, 16). La *motivazione artistica* della modalità eroicomica del duello tra Salinguerra e Voluce dialoga così con i precedenti della tradizione cavalleresca, grazie anche alle spie semantiche: "spagnolo" "moro" "Orlando" in linea con il *focus* narrativo della sequenza sui ferraresi e sul discorso di Manfredi sull'*affettazione* del costume. Nell'autocommento Tassoni così spiega la risposta di Voluce sulla morte di Orlando:

Nel poema dell'innamoramento d'Orlando si legge che, combattendo quel paladino col re Agricane e vedendo quel barbaro i suoi che fuggivano, pregò Orlando che glieli lasciasse rimettere in battaglia, che poi ritornerebbe a duellare con esso lui: e Orlando se ne contentò. Ma qui Voluce dice ch'Orlando è morto, e non è più quel tempo.<sup>691</sup>

Così interpreta Lazzarini:

La versione del duello tra Orlando e Agricane proposta da Tassoni/Salviani non corrisponde al vero: nell'*Innamoramento* (I, XVIII, ott. 29 ss.) Agricane, che vede sbaragliato il proprio esercito ma non può portargli aiuto perché impegnato nel combattimento con Orlando, decide di mettersi a fuggire per «trar fuor di schiera quel conte gagliardo / e poi che occiso l'abbia in su il sentiero / tornar alla battaglia senza tardo» (ott. 30). Una volta sconfitto Orlando, Agricane sarebbe rientrato nello scontro per sbaragliare l'esercito avversario, anche a costo di farlo da solo [...] Lo pseudo-Salviani parla dunque per antifrasi, lasciando intendere che Salinguerra, mosso dal poco cavalleresco spirito della fuga - «la pratica guerresca più diffusa nel poema, a tutti i livelli» (CABANI 1999, 217) - desideri semplicemente sottrarsi al combattimento; ciò è ironicamente confermato dall'affermazione «io non partirò mai, s'ella non resta» (ott. 17) che il ferrarese pronuncia poco prima di assestare all'improvviso e proditoriamente, un colpo sul capo dell'avversario.<sup>692</sup>

Lazzarini giustamente nota una possibile incongruenza tra l'autocommento e il passo reale di Boiardo che a suo parere serve a suggerire antifrasticamente la codardia di Salinguerra; dico possibile incongruenza perché il passo in questione riportato da Tassoni vuole mettere in risalto due azioni: la strategia furbesca di Agricane per uccidere Orlando e soccorrere la sua fazione in combattimento, e l'ingenua cavalleria di Orlando, che lo insegue nel bosco. Nell'episodio di Boiardo infatti, nel bel mezzo del combattimento, i due si spostano in un luogo separato, inizialmente facendo quasi amicizia e poi lottando per un pretesto amoroso. Tassoni nel richiamo del passo potrebbe mettere in evidenza la diversità delle due narrazioni (eroicomica e cavalleresca) facendo dichiarare a Voluce "Orlando è morto", sia perché non si lascia ingannare da una richiesta che può nuocere il

<sup>689</sup> Lo stesso Tassoni suggerisce nel commento questo tipo di interpretazione: "Omero finge ragionamenti tra colpo e colpo e, in particolare, fa narrare la stirpe loro agli stessi combattenti nell'atto del menar le mani. Però, se Aristotele fosse stato soldato, non l'avrebbe lodato in questo né in molte altre cose dove parla della milizia bamboleggiando". A. Tassoni, *La secchia e scritti poetici*, cit., p. 687.

<sup>690</sup> Il carattere ironico della risposta era stato già utilizzato da Poggio Bracciolini, nella *Facezia LXXXII* sulla stupidità: "Mortus est Rolandus, qui solus tuebatur Christianos". P. Bracciolini, *Facezie*, cit., p. 202.

<sup>691</sup> Ibid.

<sup>692</sup> A. Lazzarini, *Canto VII*, in *Lettura della secchia rapita*, cit., p. 94.



suo schieramento, sia perché - come ha scritto egli stesso - non sta lì a parlare di religione o di donne o di antenati come nell'*Innamoramento*.

Quindi Salinguerra, che non vuole affatto fuggire, ma riprendere il suo esercito da buon capitano, come cercherà di fare quando Voluce è temporaneamente fuori gioco, chiede prima di riprendere le truppe (strategia simile a quella di Agricane) e poi, dopo la risposta sarcastica di Voluce passa alle mani (in linea con la verosimiglianza delle azioni eroicomiche). La "nospola brumesta" ha la funzione di umanizzare il personaggio e risemantizzare in chiave verosimile il *topos* del duello cavalleresco facendogli fare un bagno comico, avendo la stessa funzione dell'orinale rotto da re Enzo e non inficia la bravura del personaggio ma lo umanizza e lo rende verisimile, eroicomico. La prova intertestuale di questo tipo di interpretazione è nella tradizione comica italiana, per esempio nel *Baldus*, Folengo fa compiere a Cingar, un personaggio caro al poeta e all'amico Baldus, queste azioni eroico-furbesche: "Non stetit abadam, nec dixit «guarda», sed illum / usque ad prolixas spedi scannavit orecchias, / unde sforachiato patuerunt ventre budellae."<sup>693</sup> (*Baldus*, XI, 206-208) "Sic vocitat Cingar, mediaque in gente ficatus / ostentat quod post dictum bene facta sequuntur."<sup>694</sup> (*Baldus*, XI, vv. 229-230).

I valori cavallereschi con il loro apparato assiologico-statico sono inappropriati alla rappresentazione di una battaglia campale sia eroica che eroicomico; vi è bisogno invece di crudo realismo e di velocità di azione, per questo Tassoni punta ancora una volta il dito contro l'inverosimiglianza omerica o cavalleresca. In linea con la velocità della battaglia il duello deve essere come le tempeste estive, eliminando tutte quelle cose che al poeta sembravano incongrue, come dialogare nel bel mezzo della battaglia oppure richiamare i valori cortesi nell'agone guerresco: infatti il *topos* del duello è in linea e congruente con tutta la narrazione e porta dentro di sé il contenuto e lo stile del poema.

Il *topos* della profezia encomiastica, che segue il duello degli dèi politici, viene interpretato da Lazzarini dal punto di vista stilistico come uno "svilimento della materia storica trattata nell'avantesto virgiliano (le guerre cartaginesi), sostituita da scontri locali di minima rilevanza";<sup>695</sup> l'appellativo di politici agli dèi viene dal critico definito giocoso; lo stile dell'intera sequenza gli appare barocco con un accento polemico parodico nell'espressione "gangheri del ciel": "forse compatibile con la strategia di messa in burla dei traslati barocchi tipica della *Secchia*".<sup>696</sup> Infine vede una allusione erotica e degradante nell'encomio agl'Este in cui a sua avviso sarebbe ravvisabile un'allusione oscena alla sifilide.<sup>697</sup>

Il luogo, di notevole importanza per l'economia del poema, è parallelamente alla finestra storica del Concilio degli dèi prima analizzata, una *mise en abyme* storica e

<sup>693</sup> "Non indugiò né stette a dire «in guarda» ma lo scannò infilzandolo fino alle lunghe orecchie dello spiedo: dal ventre sforachiato fuoriuscirono le budella". T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit., p. 337.

<sup>694</sup> "Così gridava Cingar e, ficcatosi nella mischia, mostra che dopo le parole seguono i fatti". Ivi, p. 338.

<sup>695</sup> A. Lazzarini, *Canto VII*, in *Lettura della secchia rapita*, cit., p. 100.

<sup>696</sup> Ivi, p. 101.

<sup>697</sup> "L'ott. 41 è segnata da un inserto encomiastico dedicato a Alfonso e Luigi d'Este, i figli del Duca Cesare inviati come capitani della spedizione che avrebbe dovuto respingere l'invasione lucchese della Garfagnana. Il passo consente però un'interpretazione burlesca certo non lusinghiera nei confronti degli Este: Tassoni infatti vi dice che «le squadre intiere volteran la schiena / dinanzi ai nuovi paladini di Francia». L'espressione può essere letta, al grado zero, come una dichiarazione della potenza bellica dei due principi, capaci di mettere in fughe schiere di nemici, ma, sul piano dell'allusione, si presta a uno sconcertante doppio senso erotico nel quale i figli di Cesare vengono descritti come sifilitici, cui interi squadroni di soldati 'voltano la schiena". Ivi, p. 102.

politica. Per prima cosa dobbiamo mettere in rilievo la valenza strutturale del *topos*, presentato nel bel mezzo degli scontri come una digressione che ne rallenta e varia l'argomento e serve a risemantizzare la battaglia in chiave contemporanea e satirica. L'espedito del meraviglioso divino è ancora una volta rappresentato in chiave allegorica: la qualificazione di "politici" agli dèi serve a far rispecchiare i conflitti tra i politici contemporanei nel duello divino. Lo stesso Tassoni è uno di quei politici che si è azzuffato per difendere l'onore della patria contro i ragguagli lucchesi che circolavano ed è possibile, a mio avviso, un suo riconoscimento scherzoso in Alcide pazzo. Uno di questi contro-ragguagli<sup>698</sup> è proprio l'ipotesto della profezia di Giove e il prototipo eroicomico che c'è dietro all'ideazione del poema come ho cercato di spiegare nel precedente capitolo.<sup>699</sup> Giove e le divinità da un lato - ancora una volta - rappresentano un momento digressivo per esprimere delle valutazioni filosofiche attraverso un'ottava di sapore ironicamente platonico; dall'altro incarnano un potere superiore che osserva in maniera distaccata, dall'alto, le contese degli uomini, esprimendo una satira politica e delineando un quadretto della corte di Roma con a capo il prudente e sonnacchioso Paolo V.<sup>700</sup>

La prima tematica è ravvisabile proprio nell'espressione "gangheri del ciel" che, con la conseguente ottava dimostra ancora una volta l'intento del poeta di voler risemantizzare in chiave lucianesca<sup>701</sup> e lucreziana il meraviglioso olimpico: espressione utilizzata più che dai poeti barocchi dal volgarizzamento dei *Moralia* di San Gregorio,<sup>702</sup> nel quale il padre della Chiesa censurava come eretici coloro che interpretavano il divino come distaccato dall'umano, poiché non visibile ai sensi.

Ne' gangheri del ciel ferma ogni stella  
 cessa di variar gl'influssi e l'ore;  
 cade nel mar tranquillo ogni procella,  
 rischiara l'aria insolito splendore.  
 Da l'alto seggio allor così favella  
 de la sesta lanterna il gran Motore:  
 - Non affrettate, o dei, de gli odii il tempo  
 ch'ancor verrà per voi troppo per tempo.  
 (S. R., VII, 37)

L'espressione riprende anche un passo del *Baldus* che appare ben presente al poeta modenese in questa descrizione allegorica:

Suntque caenazzi portarum, suntque seraiae,

<sup>698</sup> Cfr. *Scrittura fatta, si crede, dal signor Alessandro Tassoni ovvero dal cavaliere Bertacchi nell'occasione della guerra seguita tra lucchesi e modenesi l'anno 1613 (1613)*, in A. Tassoni, *Annali*, cit., pp. 203-207.

<sup>699</sup> Cfr. in questa tesi il paragrafo *La preistoria della Secchia rapita*.

<sup>700</sup> Cfr. G. Nascimbene, *Il concilio degli dei nella "Secchia rapita"*, cit.

<sup>701</sup> Il lucianesimo filosofico insito nell'umanizzazione degli dei è indicato dal poeta stesso in una annotazione al canto II della *Secchia*: "Chi non intende il poeta legga le Narrazioni veridiche di Luciano atteista, che fu il primo che mettesse in ischerno le cose degli dei de' gentili". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 620.

<sup>702</sup> Nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca*, che Tassoni attentamente analizzò e postillò, alla voce *Gangheri* vi è l'espressione di San Gregorio, la quale comunque egli avrebbe potuto conoscere anche autonomamente visto che cita i *Moralia* nei suoi *Pensieri diversi*. Riporto l'espressione del volgarizzamento citato nel Vocabolario: "Le nuvole sono il suo nascondiglio, e non considera le cose nostre, e va intorno ai gangheri del cielo".

et chiodi, et *cancri* de argento supra dorato.<sup>703</sup>

(*Baldus*, XV, vv. 266-269)

Nella sua produzione filosofica Tassoni cerca costantemente di scindere il discorso teologico da quello filosofico e scientifico: nell'interpretazione dei moti dei cieli in più casi ridicolizza coloro che spiegavano tale movimento o stasi come prodotta o sorretta dalla divinità. Ne riporto alcuni esempi per comprendere l'*ironia* che c'è dietro all'ottava qui presentata:

Altri sono stati di parere cha da terra fin all'ottava sfera non sia altro cha aria pura poi che altro non ci si discerne col senso, e che i sette pianeti ad essa ottava sfera *stieno appiccati* nella guisa che *vediamo le lampade nella chiese*. Anassimene tenne che le stelle fossero come chiodi d'oro ficcati in un cristallo. Ma né queste opinioni mancano di grandissima difficoltà.<sup>704</sup>

"Ma difficoltà anche maggiori patisce la seconda opinione perciocché, se i pianeti si stanno *come lampade attaccati all'ottava sfera*, come ritornano essi all'indietro mentre ch'ella si gira verso occidente e come variano aspetti e luoghi? Certo di questa maniera egli si *converrebbe che avessero una fune e un custode che gli andasse tirando or qua or là*.<sup>705</sup>

E non occorre che qui gli ingegni acuti cerchino ragione come i globi celesti stieno *sollevati in un campo vano senza funi o catene*, mentre veggiamo gli uccelli e le comete vi stanno anch'elle e si muovono regolarmente con incessabile movimento per quanto durano, e che la massa della terra e dell'acqua, così grave e pesante di sua natura, non avendo da parte alcuna altro che aria, *senza uncini o puntelli* sta sospesa e immobile eternamente.<sup>706</sup>

Ma questo voler fare i poli del cielo, che sono immaginari, cosa reale, come gli *schidoni delle cucine* che si voltano sopra ruote, non ha del filosofico.<sup>707</sup>

Diciamo adunque che in tutti i corpi celesti è uno stesso principio di movimento [...] non possono in parte variare aspetto e sito senza introdurre eccentrici ed epicicli che confondono i cieli e dieno a credere che le cose divine abbiano bisogno di *macchine* e di *soste* e di *ruote* e di *puntelli*, come hanno gli *orologi*.<sup>708</sup>

Che poniam caso che *si fermasse il cielo*, e subito l'universo *si vedrebbe perire*.<sup>709</sup>

Questa ironia viene resa esplicita anche nell'autocommento dell'ultima ottava del canto stesso: "*Le lampade del ciel tutte accendea*. Seguita l'opinione di coloro che dissero che i pianeti erano come lampade attaccate al cielo".<sup>710</sup>

Il secondo tema politico, invece, è reso esplicito nella profezia che annuncia una guerra eroicomica, in cui si presentano eventi comici e possibili eroismi con una conclusione politica deteriore: lo slancio eroico degli Este è reso vano dal potere spagnolo che si avvantaggia da quella guerricciola. A mio avviso, non esiste nessuna correlazione con una possibile allusione al tema sifilitico (Lazzarini), poiché Tassoni da un lato è strettamente legato alla propria patria Modena e per questo cerca di salvare il salvabile

<sup>703</sup> Riferendosi alla dimora di Giove: "I catenacci delle porta, le serrature e i chiodo e i gangheri sono di argento dorato". L'intero Libro XV del *Baldus* ha numerosi riscontri con il "meraviglioso allegorico" tassoniano declinato in chiave satirica.

<sup>704</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 413.

<sup>705</sup> Ivi, p. 414.

<sup>706</sup> Ivi, p. 416.

<sup>707</sup> Ivi, p. 418.

<sup>708</sup> Ivi, p. 420.

<sup>709</sup> Ivi, p. 421.

<sup>710</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit. p. 689.

(come un Alcide pazzo) con un piccolo encomio;<sup>711</sup> dall'altro l'eroismo degli Este è sminuito già così alla lettera perché espressione della vacuità politica di quelle guerriccioline che si fermano davanti l'arrivo della bandiera spagnola.<sup>712</sup> Motivo che ritroveremo a conclusione del poema, con l'arrivo del Legato pontificio.

Per spiegare questa duplice visione politica, una municipale l'altra nazionale, bisognerebbe porsi una domanda fondamentale: come è possibile che Tassoni parteggiasse sia per i modenesi sia per un ideale nazionale? La risposta la ritroviamo negli scritti polemici di Tassoni a Soccino, quando quest'ultimo sarcasticamente gli chiedeva come mai, pur essendo entrambi italiani, nella guerra di Monferrato sostenesse i Savoia e non Mantova:

Questi è uno de' quesiti di mastro Bertoldo, che dimandava perché i giganti hanno le gambe lunghe. Se Mantova combattesse anch'egli, io potrei tenere secondo che mi portasse l'*affezione*, essendo ambidue italiani, e *forse terrei per il più debole*; ma se egli non combatte, come posso desiderar ch'egli vinca? Io tengo per Savoia perché è prencipe che onora la mia nazione col suo valore contro chi cerca d'opprimerla e conculcarla e di levare lo stato a lui [...].<sup>713</sup>

Il politico Tassoni in questo passo afferma che, se vi fosse pari eroismo sosterebbe il più debole, mentre nel caso di una disparità parteggerebbe con chi onora il valore degli italiani, spiegando così la simpatia per l'eroismo di alcuni personaggi, compresi i suoi signori Alfonso e Luigi. Seppur il poema nel complesso rappresenta una guerra che è infamante e fratricida, nel dettaglio però il giudizio negativo sui personaggi è graduale, come se ci trovassimo, per fare una similitudine, nel *Purgatorio* dantesco<sup>714</sup>. Infine il carattere satirico e politico di questa guerricciolina è spiegato in maniera organica nelle sue poesie politiche a cui rimando.<sup>715</sup>

Ricercando la *motivazione artistica* della profezia, personalmente più che a Virgilio e al volgarizzamento di Caro penserei a Trissino, il quale utilizza la stessa tecnica narrativa del meraviglioso profetico ma con un significato encomiastico e falsamente patriottico completamente opposto a quello di Tassoni.

---

<sup>711</sup> Nell'ipotesi della profezia infatti aveva difeso ed esaltato la casa D'Este: "Fra tanto V. S. attenda a sguazarem ché io Le entro malevadore che quando verrà in Garfagnana troverà gl'abitatori, se non moiono d'altro male che di vecchiaia o di mano de' Lucchesi, vivi e sani e tanto generosi e moltiplicati e *'l paese tutto talmente fertile e felice sotto l'imperio non men antico che glorioso della serenissima Casa d'Este, a cui servire è proprio un regnare*, che alla barba della pantera, e dissi quasi anche di marzocco, confesserà averci servito e servirci la guerra con i Lucchesi e con chi gli aiuta e difende non già per ruina e per distruzione e per miseria, come altri dice perché così vorrebbe; ma per passatempo, per guadagno, per abbondanza e, sto per dire, per cucagna". *Scrittura fatta, si crede, dal signor Alessandro Tassoni ovvero dal cavaliere Bertacchi nell'occasione della guerra seguita tra lucchesi e modenesi l'anno 1613 (1613)*, in A. Tassoni, *Annali*, cit., p. 207.

<sup>712</sup> "S'intende che sia seguito accommodamento fra i nostri e i signori Lucchesi, dopo che fu spiegata in Castiglione la bandiera reale acciò che non perissero i figliuoli legittimi di Sua Maestà. Noi siamo i bastardi. Nell'altre galee si trattano meglio i Buonavoglia che gli Sforzati; ma in questa nuova d'Italia s'una il contrario". A. Tassoni, *Lettere*, num. 148, p. 107.

<sup>713</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, I, cit., p. 254.

<sup>714</sup> Il gioco serio di questo rivolgimento assiologico tra bene e male, tra eroismo e comico, tra serio e scherzoso, trova spiegazione nel carattere ironico del poema e del suo autore: "Infine il gioco è ambiguo, in quanto implica insieme la coscienza della propria futilità e la tentazione sub volontaria di lasciarsi coinvolgere: organizza una guerra tanto per ridere, una commedia fatale, ma con l'intenzione segreta che questa partita sia come un compendio dell'alea destinale, che questo gioco sia una guerra ellittica, che questa caccia senza pericoli sia una stilizzazione dell'avventura pericolosa; il giocatore va e viene dall'illusorio al serio, ritornando serio, cioè banalizzando il gioco quando il gioco comincia ad impensierirlo, rifugiandosi nel gioco quando la realtà ricomincia ad infastidirlo; si avvicina il più possibile perché lo si acciappi, e fugge giusto in tempo prima di essere preso [...]". V. Jankélévitch, *L'ironia*, Il melangolo, Genova 1997, pp. 64-65.

<sup>715</sup> Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., pp. 89-95.

La frammentarietà del canto e del poema tassoniano, riscontrata da Lazzarini, è dovuta ad un'analisi interpretativa anatomica dei *topoi* in modo separato, che potrebbe essere ricondotta nella visione globale dell'opera, infatti sembra antieconomico pensare che Tassoni abbia in ogni ottava o in ogni sequenza mirato alla rinfusa: fornendoci una parodia di Ariosto, di Boiardo, di Tasso, di Omero, di Virgilio o di Marino; richiamando un personaggio dantesco; mettendo in ridicolo una guerra contemporanea; facendo una satira contro i ferraresi; infamando i suoi signori presentandoli come sifilitici e infine elogiando Renoppia carnevalescamente.

In realtà, anche volendo accettare tutte queste verità critiche, esse dovrebbero essere ricondotte a una serie di fattori determinanti per l'interpretazione relative al contesto letterario, storico, religioso, socioculturale e politico dell'epoca e all'unicità dell'autore, alla sua estrazione sociale, alla sua biografia, alla sua ideologia, alla sua poetica, alle motivazioni che lo hanno condotto a scrivere il poema, infine le interpretazioni interne e esterne al testo dovrebbero riflettersi nell'oggetto artistico come se quell'oggetto fosse un universo estetico complesso, armonico e significante.

#### 4.4.8 Canto VIII

Il corno manco alfin de' Gemignani  
giugne a forza pugnando a' suoi steccati.  
Vede Ezzelino in mostra a Padovani,  
ch'a danno de' Petroni ha ragunati.  
Fan tregua i campi: e con partiti vani  
son da Bologna ambasciator mandati,  
che di Renoppia fra i ricami e l'armi  
del cieco Scarpinello odono i carmi.  
(S. R., VIII, *Argomento*)

- Conclusione della battaglia campale;
- incursione notturna dei modenesi travestiti da ferraresi;
- invio da parte di Federico di Ezzelino alla battaglia;
- rassegna delle truppe di Ezzelino;
- tregua militare;
- ennesima ambasceria fallita;
- canti di Scarpinello.

Questo canto narra la fine della battaglia campale a causa del sopraggiungere della notte e della stanchezza degli eserciti. Grazie all'oscurità viene sancita una vittoria momentanea dei modenesi attraverso uno stratagemma di mascheramento: i capitani "valorosi" della parte modenese, dopo aver inseguito e sconfitto i nemici ferraresi e toscani per le campagne, vestendosi delle loro "spoglie" e simulandone il dialetto si introducono nei loro accampamenti producendo scompiglio e morte, per poi ritornare sulla sponda opposta del fiume dove si erano accampati gli alleati. Lo stacco narrativo su l'invio di Ezzelino, da parte di Federico, si ricollega alla guerra e all'episodio della presa

in ostaggio del figlio Enzo (come abbiamo detto centrale nella narrazione), poi nella narrazione segue la rassegna delle truppe di Ezzelino e la tregua di dieci giorni, durante la quale gli ambasciatori visionano gli accampamenti e il cieco poeta Scarpinello è invitato nella tenda delle eroine, Renoppia e le altre.

Anche in questo canto è possibile constatare una continuità dei motivi narrativi causalmente conseguenti e legati in unità con la fabula principale. Il collegamento tra i due canti avviene tramite una progressiva rivincita modenese che ha inizio con l'arrivo di Gherardo e Renoppia e termina con la strage notturna. Ma questa vittoria non riesce ancora a bilanciare l'imprigionamento del re e quindi a porre fine alla guerra. Per questo motivo c'è bisogno dell'invio di un altro eroe importante come Ezzelino per mettere in apprensione i bolognesi e per costringerli ad un accordo all'apparenza favorevole ai modenesi, che prevede la restituzione del secchio in cambio di alcuni prigionieri, salvo il re. L'ennesimo fallimento della trattativa è ancora una volta in linea con l'endemicità del conflitto che non si può risolvere entro le due municipalità ma solo dall'esterno: vedremo infatti che solo con l'arrivo di un'entità esterna come il Legato pontificio si arriverà ad una pace. I motivi preminentemente eroici di apertura del canto, in linea con la macrosequenza della battaglia campale, sono sigillati dalla riproposizione della similitudine delle folgori per l'azione dei capitani modenesi nell'accampamento bolognese: "Come suol nube di vapori ardenti / far ne' campi talor strage e fracassi, / vomitando dal sen fulmini e venti, / e portar seco svelti arbor e sassi; / così porta il furor di que' possenti / seco ogn'incontro, ovunque volge i passi. / Così, secondo i greci ciurmatori, / porta l'ottavo ciel gli altri motori. (S. R., VIII, 8). La chiusura dell'ottava risponde ancora una volta al carattere "filosofico scettico" della narrazione eroicomica che si pone come un superamento della mancanza di veridicità dei poemi precedenti. L'autocommento di Tassoni infatti è esplicito: "Chiama ciurmatori i filosofi greci, che persuasero al popolo che ogni pianeta avesse un cielo da sé e che gl'inferiori fossero rapiti dall'ottava sfera d'oriente in occidente, perciòché il poeta fu sceptico e tenne che le cose de' cieli, quanto a noi, consistessero tutte in opinione e probabilità. E ne portò egli ancora una nuova nel terzo libro de' suoi Pensieri".<sup>716</sup>

Il *motivo statico* dell'invocazione alla musa che introduce la rassegna dell'esercito di Ezzelino, ci riporta alla *motivazione artistica* iniziale, che vuole in definitiva censurare nel complesso l'azione guerresca e l'identità encomiastica e eroica di quei rappresentanti della nobiltà italiana in conflitto, dialogando con altre opere letterarie. L'abbassamento che produce, come ho più volte accennato non è sovrapposizione, ma risemantizzazione del narrato congruente con il genere eroicomico.

Parallelamente l'ambasceria anche se propone una sproporzione comica (il cambio di alcuni prigionieri per un secchio) si pone semanticamente come un'unificazione dei due estremi del genere e della narrazione, nella quale l'elemento comico e vile, la secchia, si veste di *indignatio* eroica e l'elemento eroico, i capitani, si pongono come nobilitazione frustrata, imprigionata.

---

<sup>716</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 691.

I canti del cieco Scarpinello hanno la funzione di rendere produttiva la tregua con una *digressione statica* che sviluppa alcuni motivi tematici presenti nel poema come la satira poetica e di costume, rimandando a quegli "asini" che cantavano versi amorosi ed alle puledre che si prendevano a calci e morsi, all'esordio della guerra

Anche questo canto ha avuto una lettura contemporanea dalla studiosa tassoniana Maria Cristina Cabani, non sarà superfluo quindi dialogare anche con la sua interpretazione. La prima constatazione è che la studiosa non fa alcun riferimento alla tesi di Pozzi per interpretare la struttura del canto, anche se tale tesi è centrale nel suo libro dedicato all'intero poema di Tassoni *La pianella di Scarpinello*. Possiamo notare come la critica veda in questo canto un'accortezza strutturale simile, se non in linea, con la struttura della maggior parte dei canti tassiani:

Le due quartine dell'*Argomento* riassumono le due parti del canto: guerresca la prima, con la vittoria momentanea dei Modenesi e la rassegna delle forze padovane inviate da Ezzelino, sollecitato da Federico II, per liberare re Enzo; di pace la seconda, con l'esibizione del cieco Scarpinello alla presenza di Renoppia e delle sue compagne. La suddivisione del canto, segnata dall'arrivo degli ambasciatori bolognesi venuti per trattare un accordo (la secchia in cambio di altri prigionieri, eccetto re Enzo: ott. 43-45), accosta per struttura questo canto a molti della *Liberata*. Tasso infatti, adotta spesso questo genere di bipartizione.<sup>717</sup>

Questa affermazione sembra negare, almeno per questo canto, la teoria della non narrazione e dell'accostamento barocco di sequenze poiché, come dice giustamente la critica, il modello strutturale narrativo è quello del più attento narratore in ottave della nostra tradizione epica. Il problema, a mio avviso, giunge quando la studiosa interpreta i singoli luoghi tassoniani, poiché ritorna il pregiudizio secondo il quale il poeta abbia utilizzato delle modalità narrative esclusivamente per parodiare questo o quel poeta. Infatti segue affermando:

Anche l'apertura con indicazione temporale (secondo il modello «già/quando») rinvia del resto al modello tassiano, salvo il fatto che Tassoni non rinuncia ad intervenire sul *topos* con evidente intento parodico («Già la luce del sol dato avea loco / a l'ombra de la terra umida e nera / e le lucciole uscian col cul di foco, / stelle di questa nostra ultima sfera, / quando...») chiamando in causa le lucciole, «stelle della terra», in analogia alle stelle celesti (come spiega Salviani nella dichiarazione corrispondente) e connotandole con attributo scherzoso («col cul di foco») secondo un procedimento burchiellesco («alle lucciole, / che per fuggir fêr lanternin de' culi» XIII - BURCHIELLO, 2000, n. XIII). In realtà si tratta, come vedremo, di un primo attacco alle fiorite metafore della lirica barocca e al loro inconsapevole potenziale comico. [...] La parodia del canone eroico prosegue nella rassegna delle truppe padovane [...].<sup>718</sup>

Tassoni nel suo autocommento così spiega la metafora stelle/lucciole: "Chiama il poeta le lucciole stelle della terra, e le stelle lucciole del cielo perché fanno l'istesso effetto di volar per l'aria e di non risplendere se non di notte".<sup>719</sup> Questa affermazione è contraria ad altri luoghi del poema nei quali le stelle vengono metaforicamente associate a "lampade del cielo" e il cielo a struttura solida "gangheri del cielo"; in questo caso infatti Tassoni, in linea con la sua visione astronomica, afferma che le stelle vaghino nel cielo

---

<sup>717</sup> Lettura della *Secchia rapita*, cit., p. 107.

<sup>718</sup> Ibid.

<sup>719</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 643.

come le lucciole, cioè si muovano in un uno spazio aereo<sup>720</sup>. L'elemento comico serve ad introdurre un'associazione congruente con la visione astronomica del poeta alleggerita e sminuita dal ridicolo. L'utilizzo di materiale poetico comico, come in questo caso quello di Burchiello (come rilevato dalla Cabani) dovrebbe portarci ad interpretare il luogo non come una parodia, bensì come una personale invenzione eroicomica vestita di letterarietà alta e bassa, come avviene nella maggior parte del poema. Il voler vedere una parodia dell'epica in un luogo neutro come può essere una descrizione temporale declinata comicamente, mi sembra ancora una volta un tipo di interpretazione totalizzante sia perché non è riscontrabile nelle motivazioni dell'autore, sia perché è contraddetta dall'uso continuo di materiale poetico comico largamente sfruttato dalla tradizione.

A questo riguardo risulta condivisibile l'interpretazione della Cabani sull'invocazione comica che precede la rassegna dell'esercito. Afferma infatti:

Che si tratti di una Musa antitetica a quella classica, e in particolare di una musa macaronica, è suggerito dal motivo alimentare (vende migliacci e castagne cotte) e confermato poco dopo dal *riferimento encomiastico a Folengo, riconosciuto da Tassoni, attraverso l'omaggio, fra i suoi precursori* [...] Il discorso metapoetico percorre l'intero canto VIII e pare colto a reclamare la dignità della musa eroicomica di fronte a quella tradizionale. Del resto l'allusione «a questi scartafacci» [...] sembra diretto proprio ai versi del poema stesso, ai quali è affidato il compito di propagandare e tramandare la fama dei poeti citati. Che Tassoni intendesse veramente dare dignità al comico, cioè creare paradossalmente un genere non antitetico ma sostitutivo dell'epico è un'ipotesi plausibile che meriterebbe ulteriori conferme.<sup>721</sup>

Condivido pienamente i dubbi della studiosa, infatti a mio avviso, tale prospettiva critica dovrebbe essere assunta come paritaria a quella esclusiva parodica, incentrata sulla degradazione dell'epica: se si incentrasse il discorso critico sulle dichiarazioni del poeta tutte in questa direzione e se si facesse riemergere la tradizione letteraria eroi-satir-comica, tale autonomia del genere eroicomico risulterebbe predominante: il problema è liberarsi di un tipo di lettura sedimentata nel tempo che rende semplice l'equazione *Secchia rapita* - parodia dell'epica. Personalmente ritengo, come cerco di dimostrare in questa tesi, che Tassoni abbia voluto creare un nuovo genere narrativo sia servendosi di un elevato tasso di letterarietà alta e bassa sia producendo delle rifrazioni dialogiche tra opere, autori ed epoche per sprigionare significati filosofici, morali, estetici e civili. Solo ricercando la profondità del significato del testo è possibile concedergli autonomia, nobiltà, bellezza e originalità, e perciò la funzione del critico dovrebbe essere quella di porsi in maniera agonistica e arguta con l'opera, senza imprigionarsi in superficie nell'equazione modello epico - infrazione parodica. Il fatto che Tassoni non sia stato uno scrittore di prosa ha giocato paradossalmente a suo sfavore: il macrosistema classicistico

---

<sup>720</sup> Afferma Tassoni nel *Quisito III del Lib. II*: "Mosso adunque da tali difficoltà, io mi risolvo a credere che dal cerchio della luna fino al cielo chiamato del primo mobile non vi sia altro che una materia trasparente simile all'aria [...]". A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 415. Cita a supporto della sua tesi l'autorità di "Ticon Braia" aderendo quindi alle sue tesi. L'importanza delle osservazioni dell'astronomo fiammingo servirono a mettere in discussione l'immobilità e immutabilità del cielo: "La macchina del mondo non è un «corpo duro e impenetrabile, composto di sfere reali, come fino a questo momento si è creduto da molti, ma il cielo è fluido e libero, aperto in tutte le direzioni, tale da non apporre alcun ostacolo alla libera corsa dei pianeti che è regolata, senza alcun macchinario né rotolamento di sfere reali, in accordo alla sapienza regolatrice di Dio». Le sfere «non esistono» realmente nei cieli, «vengono messe solo a beneficio dell'apprendimento» (Kepler, 1858-1871: I, 44, 159. Era, questa di Brahe, un'affermazione di importanza rivoluzionaria, paragonabile a quella di Copernico sulla mobilità della terra". P. Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Editori Laterza, Bari 2011, p. 93.

<sup>721</sup> M. C. Cabani, *Canti VIII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 108-109.



italiano ha influito sul poeta modenese restringendo il campo di realtà nell'armatura dei versi e delle ottave, ma all'opposto ha permesso di esaltare l'arte del cesellatore eroicomico, il quale con uno stile moderno e originale ha cercato di svecchiare una tradizione narrativa che si era purtroppo ingessata nella sublimità tassiana e nei modelli elevati sottostanti. Tassoni, oltre a sentire il problema politico e civile, ritiene che il poeta debba essere un eccellente artista della parola e dello stile e proprio per questo motivo il suo poema è complesso e non parodico.

A questo proposito, dovremmo domandarci che rapporto intercorra tra la musa folenghiana e quella tassoniana: sicuramente la risposta non può essere lo stile linguistico (maccheronico l'uno, italiano l'altro); ma il modo con il quale è costruito lo stile utilizzato da Folengo, cioè come una fusione della tradizione alta e quella bassa ripreso da Tassoni; inoltre appare simile l'approccio morale e civile della poesia. Prendiamo per esempio la *Zanitonella*<sup>722</sup> di Folengo, che è perfettamente introiettata nell'opera eroicomico di Tassoni: sia la fabula, sia alcuni episodi, sia il risvolto morale rappresentano un modello certo dell'eroicomico. La fabula è questa: un pastore per l'amore verso una contadina dimentica i suoi doveri; questo lo condurrà ad una sorta di follia amorosa che trova il suo acme in una zuffa eroicomico con un amico, fino al suo rinsavimento e quindi alla palinodia del sentimento amoroso. Sia l'episodio dell'innamoramento che quello della zuffa sotto gli effetti del vino sono riformulati nel poema tassoniano, ma ancora di più è presente il risvolto politico e morale. Il percorso narrativo di Tonellus innamorato e felice si scontra con un personaggio speculare Pedralus, che è infelice per quello che sta subendo la sua patria Brescia: "Nos todeschorum furiam scampamus, / qui greges robbant, / casamenta brusant / foeminas sforzant, vacuant brillos, / cuncta ruinant // Tu tamen cantas ab amore presus, / tu tuam curas potius Zaninam / quam Spagnolorum veniente stolo / perdere capras".<sup>723</sup> Si viene così a creare un gioco di specchi tra Tonello e Pedralo e tra Mantova e Brescia e tra la follia amorosa di Tonellus e la possibile follia di Mantova: "Dic, Toni, tandem mihi iam rasonem, / ut quid et quare tot in angonais, / et tot in rerum straniis bagordis / Mantua Saltat?".<sup>724</sup> Così il risvolto morale della storia di Tonello espressa nella *Recognoscentia Tonelli* viene a rappresentare un *exemplum* universale e politico per Mantova e per l'Italia ("Vos ergo, quoscumque tenet busa gabia mundi, / pro specchio hanc sortem semper habete meam."),<sup>725</sup> la quale dovrebbe concentrarsi sui suoi doveri e sulla sua difesa invece di seguire le feste e il vizio: "Troia per solam cecidit bagassam: / totus it mundus simul ad brodettum, / tuque per puttam modo iam, Tonelle, / temet appicca".<sup>726</sup>

Nella *Secchia rapita* vi sono dei riscontri intertestuali anche con il *Baldus* e l'*Orlandino*: alcuni episodi infatti sembrano essere introiettati e trasformati nell'opera

<sup>722</sup> T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, in *Folengo - Aretino - Doni*, cit., pp. 3-70.

<sup>723</sup> "Noi la furia dei Tedeschi fuggiamo, che ci rubano i greggi, ci bruciano le case, sforzano le donne, vuotano i barili, rovinano tutto. E tu canti, invece, preso dall'amore; non hai altro pensiero che per la tua Zanina, altrocché quello di rimetterci le capre con queste bande di Spagnoli che ci piovono addosso". Ivi, p. 14.

<sup>724</sup> "Ma dimmi una buona volta, Toni, la ragione per la quale, in mezzo a tante maledizioni, Mantova è tutta in festa di straordinari bagordi". Ivi, p. 16.

<sup>725</sup> "E voi, tutti quanti tiene questo vuoto gabbione del mondo, a specchio prendete la mia sorte". Ivi, p. 70.

<sup>726</sup> "Troia, una sola bagascia bastò a farla cadere, e tutto il mondo se ne va in mona. Anche tu, per una putta, è ora, Tonello che t'impicchi". Ivi, p. 35.

tassoniana. Riporto alcuni luoghi che a mio avviso vengono ripresi nella *Secchia rapita*, solamente come un *memorandum* per possibili altre ricerche dedicate esclusivamente a questo raffronto: la giostra carnevalesca dell'*Orlandino* è ripresa nella giostra di Melindo; le due beffe di Cigar a Tognazzo e Zambello, appaiono riformulate nella novella tassoniana dei canti X e XI. La furbizia di Cigar, nel canto X, che riesce a coinvolgere il popolo travestendosi da ecclesiastico per cercare di salvare Baldus, ha dei riscontri con la furbizia del Legato pontificio che cerca di risolvere la controversia guerresca nell'ultimo capitolo della *Secchia*. L'ultimo canto del poema folenghiano inoltre con l'allegorica sferzata al papato e alle municipalità italiane, come vedremo quando tratteremo l'ultimo canto della *Secchia*, rappresenta il sostrato politico del poema eroicomico. Infine il meraviglioso allegorico folenghiano sembra introiettato nel meraviglioso lucreziano tassoniano.

Anche dal punto di vista strutturale sembra che Tassoni debba qualcosa a Folengo infatti le sue novelle non vengono narrate da personaggi interni alla narrazione, come fa Ariosto, bensì sono compiute dai personaggi della *fabula* come digressioni significative ed esemplari.

Infine voglio riportare una suggestione che avrebbe bisogno di altre conferme, ma che a me appare in linea con l'arguzia di Tassoni. Il poeta dopo aver riportato i passi che si riferiscono a Merlin Cocaio, che segue le truppe di Ezzelino, commenta nelle *Dichiarazioni* del 1625: "La donna, cioè la padrona, di Cipada è Mantova, illustrata da Vergilio come Cipada da Merlino, seppellito in Campese".<sup>727</sup> Nel 1630 il poeta modenese sente il bisogno di aggiungere: "[...] con famosa sepoltura fabbricatagli dal padre don Angelo Grillo, poeta famoso anch'egli e principalissimo soggetto della religione benedettina".<sup>728</sup> Angelo Grillo è nominato solo in questo luogo da Tassoni e in nessun altro scritto. Il poeta benedettino oltre ad avere realmente curato il restauro della tomba di Folengo come ci confermano alcuni eruditi,<sup>729</sup> è anche colui che ha disposto le esequie dell'amico Boccalini. Nella lettera che invia ad un poeta che gli chiedeva lumi sulla morte del satirico lauretano afferma che l'amico era un Traiano in trono e un Boccalino sulla scena. Boccalus è anche un personaggio del *Baldus* e rappresenta l'ater ego giullaresco di Folengo. Mi sembra ragionevole quindi domandarsi se Tassoni avesse voluto fare un omaggio postumo anche a Boccalini, vista la stretta connessione che vi è tra la musa boccaliniana e quella tassoniana,<sup>730</sup> entrambe ispirate alla musa folenghiana.

Ritornando al testo, la descrizione temporale che segue l'invocazione:

Già l'uscio aperto avea de l'oriente  
la puttarella del canuto amante,  
e'n camicia correa bella e ridente  
a laversi nel mar le eburnee piante.  
Spargeasi in onde d'or il crin lucente,

<sup>727</sup> A. Tassoni, *La secchia e scritti poetici*, cit., p. 644.

<sup>728</sup> Ivi, p. 692.

<sup>729</sup> Cfr. *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore Giusto Fontanini con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, Tomo Primo, Presso Giambatista Pasquali, Venezia 1753, pp. 306-307.

<sup>730</sup> Anche il critico Pasquale Guaragnella nelle sue *Osservazioni su Alessandro Tassoni*, nota una simmetria tra il tipo di satira boccaliniana e quella tassoniana. Cfr. *Letture della secchia rapita*, cit., *Osservazioni su Alessandro Tassoni*, p. 218.

parea l'ignudo sen latte tremante,  
e a lo specchio di Teti il bianco viso  
tingea di minio tolto in 'paradiso.  
(S. R., VIII, 15)

Così viene spiegata nell'autocommento da Tassoni:

"È descrizione dell'aurora fatta a concorrenza di quella di Dante nel IX del Purgatorio:

La concubina di Titone antico  
già s'imbiancava al balzo d'oriente fuor de le braccia del suo dolce amico.  
Veggasi l'una e l'altra"<sup>731</sup>

E così viene interpretata da Cabani:

Lo stravolgimento del modello dantesco [...] tutt'altro che raro nella tradizione, è compiuto qui con massiccio ausilio di vocabolario mariniano [...]. Dunque, se esiste effettivamente un bersaglio polemico, questo non è certamente Dante, ma l'uso improprio e ardito di certe immagini in auge fra i poeti moderni e di un oltranzismo stilistico che finisce per suscitare ilarità.<sup>732</sup>

Tale descrizione, a mio avviso, è una prova della rivendicazione dell'originalità del suo genere e della sua poesia. La tesi secondo la quale Tassoni in questo caso voglia effettivamente concorrere con Dante per sancire un modello dietro al suo genere eroi-satir-comico e allo stesso tempo per rivendicarne anche l'originalità è comprovata oltre che dalle dichiarazioni del poeta stesso in un *Pensiero* sulla poesia antica e moderna, da un passo di Boccacini in un *Ragguaglio* emblematico che abbiamo analizzato nel dettaglio nell'altro capitolo III e a cui rimando. Boccacini così rivendica l'originalità e l'impegno civile dei poeti italiani:

Stette Apollo a rimirar lo spettacolo della cavalcata da quella loggetta che sta allato all'appartamento dell'*Aurora*, la quale *i signori poeti italiani* chiamano *balcon celeste*, ed era coperto da una bianca nube, la quale, come in somigliante occasione è solito farsi, appunto allora che il Lipsio fu giunto nel mezzo del fòro delfico, da un soavissimo zefiro un poco fu diradata; onde Sua Maestà con lo splendore di un solo suo raggio col quale riguardò quel suo virtuoso, *lo purgò di ogni macchia d'ignoranza* che li fosse potuta esser rimasta addosso, e lo fece divenir perfetto letterato.

La visione celestiale di Dante si trasforma nel ragguaglio boccaciniiano in una satira politico-letteraria per sferzare Lipsio e il suo falso "*Somnium*" e per esaltare l'originalità e l'impegno politico dei poeti italiani di cui lui ne è il prosecutore. Tassoni attua lo stesso procedimento introiettando lo spirito satirico di Dante e allo stesso tempo ponendo in risalto il carattere lucianesco del suo meraviglioso "strano" allegorico. La visione del sogno veritiero ispirato dall'aurora si trasforma in una visione satirica ispirata da una "puttanella", riprendendo così il motivo del sogno falso di re Enzo e il conseguente rovesciamento fisiologico e scientifico. La rivendicazione tassoniana di una tradizione satirica legata al sogno deriva da Boccacini attraverso Caporali, il quale a sua volta

<sup>731</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 691.

<sup>732</sup> M. C. Cabani, *Canti VIII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 109-110.

risemantizza il sogno di Parnaso aretinesco ispirato sia a Dante che al filosofo greco Luciano:

Al fin una mattina, che l' Aurora  
Uscia dalle riviere arse, e biscotte  
Dell' Indo Mar tutta dolente fuora,

Anzi spargendo lagrime dirotte,  
Per esserle a l' aprir della finestra  
Caduta in mar la scuffia della notte,

Giunsero a Terracina , e a man destra  
Sbarcar , mentre gridava il Piano, e 'l Monte  
*Bene reversa dominatio vestra.*  
(*V. M.*, I, 229-237)

Questa descrizione in definitiva è una marca del genere satirico italiano che a livello meta-letterario si pone in contrapposizione a quei poeti che utilizzano il *topos* dantesco per esaltare cortigianamente qualcosa, come Trissino<sup>733</sup> e alcuni poeti contemporanei (per esempio Marino). Così sempre Caporali nell'emblematico, per il nostro discorso, *Capitolo de La Corte*:

"Oh gran virtù della nascente aurora,  
Far col bel lume suo fuggir le sorche,  
Grazie non tocche da' poeti ancora!"  
(*La Corte*, Parte Prima, vv. 220-222)

L'ultimo episodio analizzato da Cabani è quello del cantore Scarpinello: la critica a mio avviso riesce a farne emergere la pluralità di significati ricollegandolo strutturalmente alla narrazione complessiva. Il passo critico è, per questo, un saggio di come debba essere analizzato un *topos* letterario in una narrazione eroicomica: cioè prima di tutto è necessaria una contestualizzazione dell'episodio nella narrazione e una ricerca dei *motivi tematici* ricorrenti nel testo (*motivazione compositiva*); quindi bisogna passare ad una interpretazione stilistica e contenutistica, facendo dialogare la sequenza analizzata con la letteratura classica e contemporanea al poeta (*motivazione artistica*); quindi passare alla ricerca del significato storico, magari servendosi degli scritti del poeta<sup>734</sup> e dei documenti dell'epoca (*motivazione storica*), per infine estrapolarne la visione complessiva. Ciò che appare convincente nell'interpretazione della Cabani è che Tassoni si muova su più piani: 1) Scarpinello, come rileva già il suo nome parlante e la

---

<sup>733</sup> L'eccessivo ricorrere nell'*Italia liberata dai goti* al *topos* della descrizione dell'aurora in chiave dantesca, riproposto in quasi ogni canto, da un lato per la sua sproporzione risulta ridicolo, dall'altro come abbiamo visto per il sogno del capitano legittima religiosamente il canto eroico: questa descrizione aurorale in Trissino precede sia una visione celestiale che una vestizione realistica spesso involontariamente comica ed è una marca epica dell'ispirazione divina che a Tassoni non poteva non suscitare fastidio visto il carattere ideologico, come abbiamo più volte detto, opposto dei due testi.

<sup>734</sup> Per fare solo un esempio la deformazione Scarpinello per designare un letterato indegno la ritroviamo nelle lettere del poeta: "Piove a diluvio, né si può andare attorno a negoziare, né a Palazzo si può aver udienza, né adito; molte cose nondimeno si trattano, ma nessuna finora se ne vede conchiudere. Tutte le nunziature e i governi sono sospesi e i vescovati si promettono e non si danno e le irresoluzioni di Spagna cedono il luogo alle presenti di Roma. Si sentono con tutto ciò di quando in quando uscire delle beneficate, come nei lotti che tocca un diamante a una vecchia, *uno scrittoio ad uno scarpinello*, una pezza di drappo ad un frate, un quadro di pittura ad un cieco e cose simiglianti in simigliante maniera". A. Tassoni, *Lettere*, vol. II, cit., pag. 115.

preparazione ridicola al canto, è un poeta maldestro, buffo, che sbaglia il tema e lo stile delle sue canzoni, come sancisce il lancio della pianella dell'ascoltatrice privilegiata Renoppia;<sup>735</sup> 2) il nome Scarpinello evoca il poeta modenese Lodovico Scapinelli, artista municipale conosciuto da Tassoni, il quale seppur di rilevanza poetica minore può rappresentare il prototipo del poeta secentesco-cortigiano che si esibisce nei matrimoni, nelle feste, e nelle occasioni encomiastiche;<sup>736</sup> 3) l'affettazione stilistica e il contenuto immorale dei canti di Scarpinello alludono ad un tipo di poetica che investe i rappresentanti più in vista del Seicento, *in primis* Marino.<sup>737</sup> Questa gradualità di lettura: particolare e universale, municipale e patriottica, riesce così a far riaffiorare la progressiva sedimentazione estetica e storica del testo eroicomico. L'episodio di Scarpinello in definitiva, già alla lettera è satirico, ma i bersagli plurimi della satira emergono solo se si comprende il "costume" immorale di Scarpinello e delle sue canzoni e lo stile "marinista" conseguente. Possiamo notare come questo tipo di lettura sia produttivo anche per altri personaggi centrali del poema, come per esempio per Titta di Cola e per il Conte di Culagna: 1) come i personaggi che più incarnano il significato "universale" del poema; 2) come i personaggi che maggiormente esprimono una satira municipale contemporanea al poeta; 3) come i personaggi che più degli altri possono alludere ai letterati cortigiani più rappresentativi del Seicento.

La satira di Tassoni colpisce, grazie a questa tecnica "a chiave", la storia in piccolo per alludere alla storia dei grandi e potenti, senza incappare in possibili censure. Il dubbio che espone Cabani sulle "affermazioni non sempre concordi"<sup>738</sup> del poeta, teorico e critico di se stesso, a mio avviso, non è dovuto ad un espediente secentesco "barocco", o almeno non a quel tipo di secentismo che lei ha in mente quando afferma:

Come accade di continuo in ambito seicentesco (si pensi a Marino e ai suoi nemici), anche Tassoni muta spesso i suoi obiettivi polemici, spesso proprio per il piacere della polemica in se stesso, rendendo difficile ricostruire un discorso lineare. La definizione stessa di eroicomico è incerta e cangiante da una *Prefazione* all'altra.<sup>739</sup>

Le contraddizioni non sono dovute al piacere della "polemica in se stesso", ma al tipo di motivazione satirica dell'oggetto artistico, il quale ha nella sua tradizione, si pensi ad

---

<sup>735</sup> Il gesto della pianella causato da un'offesa all'integrità morale dell'eroina deriva dalla moglie di Mecenate nel poema di Caporali come rileva il Santi: "Il Caporali, riferendo una voce raccolta da Dione, narra che la moglie di Mecenate a Publio Nemo,

Perché danzando le fè un atto strano,  
Trattasi dal piè destro la pianella  
Gl'è la scoppiò su 'l volto a piena mano".

V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*, cit., p. 257.

<sup>736</sup> "I cartelli di queste feste erano ordinariamente fattura dei migliori poeti del luogo. Ad esempio, quello per la giostra data nel 1609 dal principe Alfonso d'Este che comincia Pallade i' son, quella mirabil Dea fu composto da Lodovico Scapinelli [...]". Ivi, p. 201n..

<sup>737</sup> Dopo aver riportato alcune corrispondenze stilistiche, a mio avviso congrue, tra i canti di Scarpinello e l'*Adone* di Marino, la Cabani giustamente afferma "Mi sono dilungata nell'illustrazione dei passi corrispondenti perché ritengo importante definire se si possa parlare di intertestualità diretta, cioè in altre parole, se Tassoni parodi una maniera o punzecchi Marino. Vari segnali mi fanno propendere per questa seconda ipotesi che potremmo formulare in questi termini: Tassoni sferra il suo attacco a un modo di fare poesia che ha il suo maggior rappresentante in Marino". M. C. Cabani, *Canto VIII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 119-120.

<sup>738</sup> Ivi, p. 110.

<sup>739</sup> Ivi, p. 124n..

Orazio,<sup>740</sup> Giovenale,<sup>741</sup> Persio,<sup>742</sup> e più vicino al poeta ai berneschi<sup>743</sup> cinquecenteschi, a Caporali<sup>744</sup> e a Boccalini, la legittimazione del bersaglio arguto, plurimo, obliquo, trasversale, plurisemantico e pluridiscorsivo. Come afferma Boccalini, un altro letterato satirico secentesco, parlando dell'originalità della sua opera:

Delle cose politiche e morali seriamente hanno scritto molti begl'ingegni italiani, e bene; con gli scherzi e con le piacevolezze, niuno, ch'io sappia. Questa piazza come vòta, questa materia come nuova mi son forzato di occupare e di trattar io, con quella felicità che dirà il mondo. È ben vero che l'impresa altrettanto mi è riuscita difficile, quanto i più saggi letterati negozio, se non impossibile, molto arduo almeno hanno sempre provato *diletta con le facezie il lettore e non lo stomacar con le buffonerie; trattar materie alte e servirsi di concetti bassi; parlar di uno e intender di un altro; scuoprirsi e non volere esser veduto; dir de' sali e non inciampar nelle insipidezze; punger con la satira e non mordere con la maladicenza; scherzare e dir daddovero; trattar cose politiche e non offender chi domina; nelle persone degli uomini morti riprender i vizi de' vivi; con modesto artificio ne' tempi passati censurar le corrutte del secolo presente*, e in un medesimo soggetto far quella gran forza di Ercole, quell'ultima gagliardia dell'ingegno umano, che altrui acquista la vera corona della lode, *di mischiar l'utile col dolce*.<sup>745</sup>

Al critico spetta di riattivare queste sollecitazioni serie nascoste, di sciogliere le apparenti contraddizioni e di fornire al lettore d'oggi gli strumenti per comprendere la polisemia del testo e la ragionevolezza delle scelte operate dal poeta satirico: vi è sempre un senso per questo tipo di letteratura e quel senso non è mai pretestuoso, fine a se stesso, burlesco puro, ma morale, politico e metaestetico, "utile".

Per quanto detto, a mio avviso, anche in questa lettura dei canti di Scarpinello è possibile riscontrare una leggera sottovalutazione del movente politico, morale, filosofico, a causa dell'esaltazione di quello metaletterario. Per questo ci può soccorrere lo stesso metodo intertestuale utilizzato dalla Cabani, infatti Tassoni parallelamente alla *Secchia*, nel suo poema incompiuto *l'Oceano*, ha inserito un'esaltazione immorale al *carpe diem* amoroso nell'isola allegorica dei beati incontrata da Cristoforo Colombo e dai suoi soldati, così motivata da una "bella arciera":

Godete, amanti lieti e avventurati,  
di primavera i fiori e la verdura;

<sup>740</sup> "Ma, proseguendo, acciocché io non tratti l'argomento in via scherzosa, come uno spacciatore di barzellette (sebbene che cosa impedisce di dir la verità con lo scherzo? i precettori bonarii non danno talvolta le chicche ai bambini, perché imparino l'alfabeto di buona voglia?) [...]". Orazio, *Opere*, cit., p. 91.

<sup>741</sup> "Fa' combattere pure tranquillamente Enea e il fiero Rutulo, per nessuno è grave che sia ferito Achille o che venga a lungo cercata Ila, andatosene dietro la sua brocca: ma ogni volta che, indignato, Lucilio manda un ruggito, quasi avesse la spada in pugno, chi lo ascolta arossisce, se ha la mente raggelata dai crimini commessi, se i precordi gli sudano per una colpa segreta. E di qui ira e lacrime. Pensa e ripensa a queste cose, prima di dar fiato alle trombe: una volta indossato l'elmo, è tardi per pentirsi del combattimento.» Proverò allora quanto sia concesso dire contro quelli di cui la via Flaminia e la Latina coprono ormai le ceneri". Giovenale, *Satire*, cit., pp. 13-15.

<sup>742</sup> "Questo segreto e questo mio riso - un nulla - non teli vendo / per nessuna Iliade. O tu, chiunque sii, toccato / dal soffio dell'audace Cratino, o impallidito per lo studio dell'iracondo / Eupoli e del sommo vegliardo, guarda anche me, le mie satire, / se per caso ci trovi qualcosa di ben cotto, a cui si appassioni / un lettore dall'orecchio purgato, non chi si diverte, sudicio, / a celiare sulle pannelle dei Greci [...]". Persio, *Satire*, cit., p. 13.

<sup>743</sup> "Non ti maravigliar, maestro Piero, / s'io non volevo l'altra sera dare / sopra quel dubbio tuo giudizio intero, // quando stavamo a cena a disputare / qual era il miglior tempo e la più bella / stagione che la natura sappi fare, // perché questa è una certa novella, / una materia astratta, una minestra / che non la può capire ogni scodella". F. Berni, *Rime burlesche*, a c. di Giorgio Bàrberi Squarotti, BUR, Milano 1991. *Capitolo primo della peste*, p. 180.

<sup>744</sup> "A mano a man, pur coi cappucci neri, / Venian senza tamburo in ordinanza / Le schiere dei poeti balestrieri. // Costor tiravan colpi d'importanza, / e facean talor di belle botte, / per reprimer di molti l'arroganza. // Erano l'armi lor archi, e pallotte / Ma le palle non sò, perché fumavano, / s' elle eran veramente o crude, o cotte". C. Caporali, *Rime di Cesare Caporali perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, cit., p. 261.

<sup>745</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., pp. 371-372.

soffrite de la state i caldi fiati,  
ché più gradita fia vostra vetura.  
Succederà l'autun co' frutti amati,  
ma non s'estingua poi la vostra arsura,  
ch'in noi nato il desio diventa eterno,  
né state il cangia né lo spegne verno -.

*Così cantò la ninfa e 'n tal maniera  
mosse la gioventù cupida e sciolta,  
che per le selve andar mattina e sera  
si vedea folleggiando e di sé tolta.  
[...]*

(*Oceano*, I, 43-44)

Questa motivazione immorale è completamente contraria a quella che ha spinto Colombo all'impresa:

- Soldati, - ei diceva lor - quest'isoletta  
non può mancarne mai. Venite, andiamo;  
*ch'in così poco ciel non è ristretta  
quella felicità che noi cerchiamo.*  
Tutto ciò che più guasta e più diletta,  
se dentro a questo mar più c'ingolfiamo,  
ritroveremo e donne e frutti e diori  
e, quel ch'importa più, gioie e tesori.

(*Oceano*, I, 54)

La contrapposizione, motivazione epica - *carpe diem* amoroso, viene declinata eroicamente nell'episodio di Scarpinello. Anche se il contesto come abbiamo già detto in altri luoghi è "ingolfato" come direbbe il personaggio Colombo di Tassoni, il poeta non rinuncia ad insinuare una possibilità di riscatto morale e civile da insegnare ai giovani, e Renoppia funge proprio da funzione sdegnosa nel contesto rimpicciolito della *Secchia rapita*.

Infatti, dal punto di vista intradiegetico possiamo notare come i "motivi amorosi" espressi da Scarpinello siano in contrasto con le "motivazioni eroiche" che hanno spinto Renoppia a combattere: ricordiamo come nel suo discorso in piazza, all'inizio dei combattimenti, era l'unica a richiamarsi al sentimento patrio e all'onore, riuscendo a muovere la "gioventù" modenese (anche in quel caso quelle istanze venivano ridicolizzate da Potta). Il carattere "dolce" ed edonistico della poesia di Scarpinello dimentica l'"utile", anzi si fa portavoce di una morale mondana per la quale i desideri egoistici si impongono sui valori collettivi che a loro volta sono ridicolizzati.

Entrambi i temi degli episodi di Endimione e Lucrezia, mitologico e storico, sono trattati in modo completamente contrastivo a come vengono trattati nel poema: se nel poema il mito è veicolo, grazie all'allegoria di messaggi filosofici, scientifici, politici, nell'episodio di Endimione il mito è trattato in superficie per puro ludismo, producendo un messaggio edonistico ed egoistico;<sup>746</sup> allo stesso modo l'*exemplum* storico è trattato

<sup>746</sup> L'episodio poteva avere invece un risvolto allegorico del mito come spiega un commentatore di Ariosto al verso "e nuda in braccio a Endimion si diede": "Perché Endimione su nel monte della Caria chiamato Latmio spese molto tempo a specolare e investigare il corso della luna, e ritrovollo; fu cagione che 'l volgo rozzo, et salvatico in que tempi credesse, che la luna si fosse innamorata di lui, e

comicamente sia nel poema che nell'episodio di Lucrezia, ma mentre nel complesso della narrazione è al servizio del messaggio politico e morale, nel canto di Scarpinello è al servizio del rovesciamento parodico<sup>747</sup> e dell'ideologia dominante. Tale parodia dell'episodio di Lucrezia tramite la messa in discussione dei valori di onore, di eroismo e di virtù della tradizione romana, legittima l'immobilità e la schiavitù della nobiltà italiana.

L'eroina romana Lucrezia, seppure in uno scritto di Tassoni viene definita "vergine" "come la porta del popolo", come ci ricorda Cabani,<sup>748</sup> rappresenta il valore della contestazione alle prepotenze. La battuta di Tassoni intende deridere Petrarca che l'ha inserita tra le "vergini", cosa ovviamente incongrua. Se riportiamo l'intero passo delle *Considerazioni* è chiaro quale sia - in quel caso - l'obiettivo polemico di Tassoni:

*LUCREZIA DA MAN DESTRA ERA LA PRIMA.* - Perciocché avendo il Poeta promesso di fare una scelta di vergini, comincia da Lucrezia e da Penelope, che furono vergini come la porta del popolo e seguendo pur similmente nomando *donne maritate, pudiche sì veramente*, ma vergini non mai.<sup>749</sup>

Inoltre si può notare come in un altro luogo delle *Considerazioni* venga posta come un esempio di onestà in opposizione ad un atteggiamento di Laura ritenuto incongruo:

El sasso ove a gran di pensosa siede  
Madonna, e sola seco ragiona

Al mio giudizio non risulta punto in lode di questa Madonna ch'ella si stesse le giornate lunghe sfaccendata a seder sul sasso della porta, pensando e ragionando fra sè. Da Sesto Tarquinio non fu trovata Lucrezia sfaccendata seder sul sasso. Sed noctes sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas, in medio aedium sedentem, disse Livio.<sup>750</sup>

L'episodio storico di Lucrezia per Tassoni, come del resto per Boccacini<sup>751</sup> e per un'ampia tradizione civile italiana, rappresenta il pretesto grazie al quale la nobiltà romana, facendo leva sull'onore e sull'orgoglio, è riuscita a liberarsi della monarchia etrusca e ad instaurare la repubblica; proprio per tale motivo Renoppia chiede che sia cantata la storia della vergine Camilla o di Lucrezia, entrambe rappresentanti dell'eroismo femminile patriottico:

---

che insieme havessero havuto amoroso piacere". S. Fornari, *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto*, appresso Lorenzo Torrentino, Firenze 1549, p. 389. Oppure poteva avere un risvolto morale grazie ad una riscrittura del mito, come lo ha sviluppato Folengo nel *Baldus*, riscrivendo la storia di Adone ed Endimione nella storia di Leonardo nel canto XVII: il giovane mentre dorme fa innamorare Pandraga-Venere, ma lui integerrimo rifiuta i piaceri amorosi e per questo viene ucciso da due orsi mandati da Pandraga-Megera.

<sup>747</sup> Per fare un esempio significativo possiamo avvicinare lo stile del canto di Scarpinello su Lucrezia alla parodia "puttanesca" dell'*Eneide* nei *Ragionamenti* dell'Aretino: "Un barone romanesco, non romano, uscito per un buco del sacco di Roma come escano i topi, essendo in non so che nave, fu gittato con molti suoi compagni da la bestialità dei venti pazzi al lito di una gran cittade de la quale era padrona una signora che non si può dire il nome: [...]". P. Aretino, *Opere di Folengo Aretino Doni*, cit., *Dialogo della Nanna e della Pippa*, pp. 282-283.

<sup>748</sup> "Se restasse qualche dubbio intorno alla conclusione della storia di Lucrezia e al suo pentimento tardivo, possiamo scioglierlo definitivamente leggendo il giudizio che Tassoni esprime sul controverso personaggio nel suo commento al *Triumphus pudicitiae* (127-35): [...] Annota infatti: Qui sono tre intoppi degni di considerazione; il primo è nel seguente terzetto: «Ma d'alquante dirò...», perciocché avendo il Poeta promesso di fare una scelta di vergini, comincia da Lucrezia, e da Penelopi, che furono vergini come la porta del popolo (TASSONI 1609)". M. C. Cabani, *Canto VIII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 123.

<sup>749</sup> A. Tassoni, *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, cit., p. 514.

<sup>750</sup> Ivi, cit., p. 161.

<sup>751</sup> Cfr. *Ragguagli XXXV della Prima Centuria e XXX della Seconda Centuria*; TRAIANO BOCCALINI, cit., rispettivamente a pp. 169-186, e pp. 459-461.



Vidi *Cammilla* e la *Pantasilea*;  
da l'altra parte vidi 'l re Latino  
che con *Lavinia* sua figlia *sedeo*.

Vidi *quel Bruto che cacciò Tarquinio*,  
*Lucrezia*, *Iulia*, *Marzia* e *Corniglia*;  
e solo, in parte, vidi 'l *Saladino*.  
(*Inf.*, IV, vv. 124-129)

#### 4.4.9 Canto IX

Melindo innamorato al ponte viene,  
e tutti i cavalieri a giostra appella.  
Su l'isola incantata il campo tiene,  
e fa mostra di sé pomposa e bella.  
Cadono i primi, e fan cader le spene  
a gli altri ancor di dirmanere in sella.  
Al fin da un cavalier non conosciuto  
vinto è l'incanto, e 'l giovine abbattuto.  
(*S. R.*, IX, *Argomento*)

- Disfida del cavaliere misterioso per amore di Renoppia;
- arrivo della nave - isola incantata per la giostra;
- prima notte della giostra;
- seconda notte della giostra;
- una donzella del cavaliere sconosciuto porta gli scudi vinti in dono a Renoppia;
- Renoppia rompe l'incanto del cavaliere;
- il Conte di Culagna vince la giostra;
- un nano spiega l'incanto della giostra di Melindo.

Il canto è unitario e composto da una macrosequenza che potrebbe essere intitolata: la giostra di Melindo. Il raccordo tra questo episodio (*digressivo* e *libero* rispetto alla *fabula* ma *legato* ai due canti successivi e alla tregua del canto precedente) e gli avvenimenti della guerra precedentemente narrati è espresso nella prima ottava del canto: "Eran partiti già gli ambasciatori / venuti a procurar la pace invano, / però ch'insuperbiti i vincitori / non si voleano il Re levar di mano; / e 'l nunzio anch'egli entrato era in umori / ch'ei mandasse al gran pastor romano, / come in possanza di maggior nemico, / per più confusion di Federico." (*S. R.*, IX, 1). Il narratore chiude così temporaneamente le fila della storia principale, riassumendo lo stato della guerra e mettendo in risalto la prigionia del Re. Questa introduzione serve quindi dal punto di vista compositivo a creare aspettativa nel lettore<sup>752</sup> sull'esito incerto dello scontro, che verrà risolto nell'ultimo canto e allo stesso tempo per legittimare la digressione della giostra così introdotta: "Ma finita la tregua ancor non era, / quando pel fiume in giù venne a seconda / una barchetta rapida e leggiera / che portava due araldi in su la sponda. [...]" (*S. R.*, IX, 2).

<sup>752</sup> Cfr. E. Selmi, *Canto IX*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., in particolare il paragrafo *Aspettazione e sospensione* pp. 127-131.

La tregua permette alla narrazione di concentrarsi sui *motivi* di pace, come era avvenuto per l'episodio del cieco Scarpinello, ma in questo caso il *motivo statico e libero* della giostra rappresenta anche una riproposizione spettacolarizzata del *motivo guerresco*, stabilendo una connessione tematica complessiva. Inoltre la giostra ha uno sviluppo narrativo: la *motivazione* della giostra mette in moto i *motivi dinamici* interni *legati* tra loro fino alla conclusione significativa.

La giostra viene indetta da un cavaliere esterno alla guerra per amore di Renoppia ed ha come premio uno scudo infamante, in cui è rappresentata la codardia di Martano, l'eroe comico ariostesco. L'episodio ha un risvolto magico e meraviglioso: una nave si trasforma prima in un'isola incantata da cui fuoriescono alcuni mostri quindi in un barcone pieno di letame. Essa si svolge in due notti, la prima nella quale il cavaliere sconosciuto sconfigge mirabilmente i suoi sfidanti e la seconda nella quale viene sconfitto dal Conte di Culagna. Tra la prima e la seconda notte di combattimenti, una ambasciatrice dell'amore di Melindo si presenta a Renoppia per portargli gli scudi acquistati dal giovane nella giostra, ma l'eroina mostrandogli una reliquia riesce a far svanire l'ospite indesiderato, come un "sogno vano". Questa sparizione fantasmatica è il preludio alla spiegazione della giostra e dello scudo in premio affidata ad un nano, araldo carnevalizzato:<sup>753</sup> il cavaliere è il giovane Melindo, inesperto e pauroso, tanto che il padre mago con un incantesimo ha trasformato una giostra cavalleresca in una giostra alla rovescia dove solo uno peggiore del figlio può vincerlo. Il conte di Culagna, che già nella sua prima comparsa del poema era portatore di caratteri buffoneschi, ridicoli e paradossali, viene quindi a consacrarsi come l'eroe di una giostra alla rovescia. Guagnerà in questo modo lo scudo con la rappresentazione dell'episodio di Martano e ne diverrà quindi il degno successore.

Il raccordo tematico dell'episodio è simboleggiato nel premio negativo, lo scudo infamante, che rimanda alla "vil secchia" della guerra; i motivi eroici espressi nelle singole prove della giostra rilevano una gradualità di bravura, (solo due personaggi risultano completamente inappropriati militarmente oltre al cavaliere che ha indetto la giostra), così come nella guerra vi è una gradazione dei motivi guerreschi che vanno dalla "bravura" alla pavidità. La funzione di Renoppia è ancora una volta quella di smascherare il carattere infamante dell'evento mondano portatore di valori artefatti contrari al suo patriottismo eroico.

Grazie a questi rimandi possiamo affermare che il *topos* della giostra alla rovescia utilizza lo stesso meccanismo narrativo del poema,<sup>754</sup> dove il contesto e quindi le

---

<sup>753</sup> Storicamente come ha documentato Balestracci l'araldo oltre a decodificatore dei simboli araldici aveva anche la funzione di giullare: "Tuttavia in qualche caso emerge addirittura la continuità della sua figura con quella del giullare. Ciò avviene soprattutto quando l'araldo non si limita a magnificare le doti di un cavaliere [...] ma si cimenta nella denigrazione e nell'insulto dei cavalieri avversari e talvolta, addirittura, delle loro donne". D. Balestracci, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Ed. Laterza, Roma-Bari 2003, p. 54.

<sup>754</sup> L'emblematicità strutturale dell'episodio in rapporto all'intero poema è analizzata anche da Ronca, seppur declinata in maniera leggermente diversa: "Ecco la catastrofe strana e comicissima di tanto arrabattarsi d'uomini e di dei, di tanto rumore d'armi e cavalli. Come è chiaro tutto quello incalzare d'avvenimenti, quello sforzo incredibile di fatti, dal quale ci saremmo aspettati una grande catastrofe, si risolve alla fine in una bolla di sapone; nel lasciar tranquillamente le cose al loro posto, nel suggellare un patto, per cui un re come Enzo, il più bello, il più forte eroe del poema, viene equiparato nell'apprezzamento di quegli uomini nientemeno che al valore d'una secchia: onde l'assenza totale d'una finalità importante, grave, solenne, la quale corrisponda a' mezzi che con tanta serietà parrebbero coordinati ad essa, riesce a rendere ridicoli que' mezzi medesimi. E, tenuto conto di questa enorme sproporzione, ben si potrebbe davvero applicare all'intero poema il giudizio che l'autore pronunciava sul canto IX: «questo canto pare aver poco del comico, e non di meno tutto è comico: ma ciò viene dall'artificio usato dal poeta in tener sospeso l'uditore fino al fine; dove poi in aspettazione

*motivazioni* dei soggetti in campo sono negativi ma nel particolare è possibile riscontrare dell'eroismo mal riposto. La funzione dell'episodio quindi non può essere ritenuta estranea alla narrazione bensì ne introietta la visione complessiva.

In merito alla struttura del canto, va rilevato come la Selmi - altra studiosa tassoniiana - si concentri dal punto di vista strutturale sull'interessante e proficuo confronto dell'episodio con la *Gerusalemme Liberata* e le regole aristoteliche, ma pur rilevando un parallelismo nelle due strutture segue l'idea di svuotamento pozziano, lasciando inavasa la questione a mio avviso dirimente su quale possa essere la funzione semantica della giostra e quindi del canto nella narrazione della *Secchia rapita* e come tale funzione possa risultare strutturalmente adeguata e congruente al fine narrativo del poema. Infatti la studiosa mentre rileva nella *Gerusalemme* e nelle sue sequenze conclusive "Una geometria complessa, ma rigorosamente ricomposta in un ordine gerarchico"<sup>755</sup> in maniera diversa interpreta la "sospensione romanzesca" e la "conclusione della guerra" del poema eroicomico:

Laddove, invece, per il Tassoni tutto concorre a una deflagrazione del fine, che non conclude nulla né fa procedere la storia ripiegata su [sé] stessa nel ritorno a circolo al punto di partenza, anzi con un ironico scambio di ruoli fra l'inizio e l'inconsistente epilogo che potenzia al massimo grado quell'«antidynamismo narrativo», fondato sulla frustrazione delle attese, in cui Giovanni Pozzi riconosceva una strategia peculiare della *Secchia*, del tutto affine all'*Adone* mariniano (POZZI 1987, 24-29).<sup>756</sup>

Da notare come ritorni il parallelismo con l'*Adone*, che, contrariamente alla *Secchia*, non utilizza una struttura regolare, e come anche la Selmi faccia riferimento alla non conclusione della vicenda e quindi "all'antidynamismo" del poema, quasi a voler dimostrare che nella *Secchia rapita* e nella giostra non vi sia un fine qualificante e progressivo: ricordo che il poema non si conclude con la restituzione della secchia ai bolognesi, o con la liberazione di re Enzo e la resurrezione dei morti in battaglia, così come la giostra non si conclude con un nulla di fatto, bensì con una vittoria del peggiore e con una trasformazione scatologica.

Allo stesso modo un altro critico, Massimiliano Rossi, porta il canto ad emblema dell'antidynamismo narrativo dell'opera:

Il IX canto della *Secchia rapita* si risolve nell'episodio che, a nostro avviso, meglio esemplifica quell'«antidynamismo narrativo» messo in evidenza da Giovanni Pozzi nel 1987 (POZZI 1987) e più recentemente e più distesamente da Cristina Cabani (CABANI 1999, 162-166): si tratta della giostra di Melindo, il cui esito paradossale - la vittoria del più imbelite, il conte di Culagna - non solo lascia inappagato il desiderio di «meritar l'amor d'una donzella» (IX, 3), cioè la maldisposta Renoppia (ALONGE 1968), ma nulla apporta allo svolgersi della vicenda principale. Data, allora, per pacifica la funzione divagante e inconcludente di tutto il canto, pare ancora necessario soffermarsi sulle peculiarità figurative e performative

---

di cosa grave e seria finisce in ridicolo». U. Ronca, *Studio critico*, cit., p. 34. Complicherei di questa analisi solo la frase "si risolve in una bolla di sapone", in realtà la giostra si risolve in "letame", così come l'"orribil guerra" placata con l'associazione re-secchio si risolve in maniera infamante e simbolica. Del resto lo studioso ottocentesco negava l'intento politico del poema che ha mio avviso invece è determinante e principale: "Gli apprezzamenti manifestati dal Tassoni riguardo al poema, il suo silenzio assoluto, inesplicabile sopra cose di cui non avrebbe fatto segreto a chi possedeva tanti altri segreti di essa, e d'altra parte le pochissime allusioni, anzi, può dirsi, la quasi totale assenza di accenni diretti allo stato d'Italia del suo tempo, m'inducono a credere che la *Secchia* sia stata ideata e composta come opera, dal lato politico, innocua affatto, e che tutti codesti significati arcani sieno pur troppo un nostro postumo desiderio". Ivi, p. 96.

<sup>755</sup> E. Selmi, *Canto IX*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 130-131.

<sup>756</sup> Ibid..

di questa strepitosa invenzione. Nella sua fine seppur sintetica analisi narratologica, Giovanni Pozzi aveva compiuto una duplice operazione comparativa, volendo mostrare come e quanto la *Secchia*, al pari dell'*Adone*, si (de)strutturò in opposizione al perfetto modello epico incarnatosi nella *Liberata*. Lo scetticismo nei confronti di qualunque garanzia veritativa offre la storia, intesa come favola e come argomento di narrazione, conduce Marino e ancor più Tassoni, che dalla storia pesca, a far deflagrare il sinodo del verosimile tassiano.<sup>757</sup>

Antidynamismo narrativo, divagazione e non finalità del canto e del poema, destrutturazione barocca delle regole aristoteliche e inverosimiglianza antitassiana, sono questi a mio avviso i lacci nei quali la critica tassioniana contemporanea si è imprigionata e dai quali stiamo cercando di scioglierla in questo capitolo.

Possiamo affermare infatti, che la motivazione della giostra «meritar l'amor d'una donzella» sia congruente con la vittoria del Conte, e come tale vittoria sia congruente con le motivazioni satiriche della guerra per una secchia. Il "memorando sdegno" iniziale infatti si declina nell'"ira" di Culagna dopo aver sentito le reali motivazioni della giostra espresse dal nano.

Ma andiamo con ordine e cerchiamo di interpretare analiticamente i diversi strati semantici del canto. Come afferma Tassoni nel *Capitolo XII, Arte di cavalcare antica e moderna*:

*L'arte di cavalcare è subalterna alla milizia e il suo fine è politico. [...] Ma i nostri moderni, e i Napolitani in particolare, che non hanno eglino rinnovato e inventato in questa professione? Balli, salti e moti artificiosi e leggiadri in cento varie maniere [...] Il che anche poi è stato cagione che i cavalieri moderni abbiano ritrovate tante maniere d'esercizi equestri di più: giostre, tornei, quintanate, giochi di canne, caccie e tali, che servono in pace a fare spettacolo pubblico e fanno pronto e gagliardo il cavaliere in battaglia.*

L'invenzione delle giostre con lance a cavallo fu, come scrive Cuspiano, ritrovata in Germania nella corte d'Arrigo I imperatore e da lei si sono poi derivate l'altre più nuove. *Nelle nozze d'Alfonso II duca di Ferrara e di Margherita Gonzaga furono fatte giostre a cavallo, a campo aperto, che non s'erano più vedute in quelle parti per la difficoltà d'ammaestrare i cavalli; e fu una sembianza di guerra che mirabilmente allettò la vista.* E crederò anco che al popolo romano sarebbe piaciuta più che que' giochi loro di gladiatori, massimamente che fu *accompagnata da strane e curiose invenzioni di monti e di tempi e di castella e di carri e di navi che s'apersero con tuoni e lampi e fuochi e n'uscirono cavalli e cavalieri pomposamente armati.*<sup>758</sup>

Tassoni ci informa che le giostre servono nei momenti di pace per fare spettacolo e per mettere alla prova i cavalieri. Questa duplice funzione, militare e mondana, rappresenta il doppio canale della giostra di Melindo, descritta con un apparato scenico carnevalesco che ripropone geometricamente il *motivo statico* della parata degli dèi: il risvolto militare, di allenamento, è conseguente al tipo di guerra e al valore dei suoi attori; il risvolto mondano e spettacolare serve al poeta per sincronizzare il narrato con la

<sup>757</sup> M. Rossi, *Macchine e incanti (da Modena a Firenze)*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 227.

<sup>758</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 865-866. *Capitolo XII, Libro X, Arte di cavalcare antica e moderna*.

contemporaneità<sup>759</sup> e per sprigionare il carattere satirico e allegorico della narrazione.<sup>760</sup> Possiamo notare che la valutazione negativa delle giostre contemporanee e dell'affettazione del cavalcare si insinua anche in questo *Capitolo* in cui Tassoni insiste sulla trasformazione del cavalcare moderno in balletto, grazie ai napoletani (spagnoli); successivamente associa lo spettacolo dei cavalieri "pomposamente" armati ai giochi romani, già proverbialmente presi di mira da Giovenale per il loro carattere incivile e distrattivo:

Ma che fa il popolo di Remo? Va appresso alla fortuna, come sempre e odia quelli che già sono stati condannati. [...] già da tempo, da quando non vendiamo più i voti a nessuno, ha deposto ogni pensiero; e quello che una volta assegnava il potere militare, i fasci, il comando delle legioni, ogni cosa insomma, ora si tiene a freno da solo, e solo due cose desidera: pane e spettacoli.<sup>761</sup>

Nella classicità la stessa spettacolarizzazione dei trionfi militari, delle esequie, delle parate militari e del loro apparato propagandistico ed encomiastico era già stato presa ampiamente di mira dal genere satirico, come abbiamo già visto in alcuni ragguagli boccaliniani nel capitolo precedente che ne continua il genere in chiave moderna. La carnevalizzazione<sup>762</sup> dell'incoronazione riprende una modalità trionfale romana, i *carmina triumphalia*, nella quale i soldati potevano, senza pena di essere condannati,

---

<sup>759</sup> "Nel ritorno agli ideali cavallereschi del feudalesimo si ripristinano tornei e cacce che mentre esaltano le virtù guerresche diventano il pretesto per esibire armature di parata e vesti sontuose, mentre i regnanti delle grandi monarchie europee si trasferiscono negli splendori di Versailles o di analoghe regge. La chiesa, da parte sua, commissiona ai massimi artisti del tempo opere che impressionano per la loro magnificenza, contesto ideale per una liturgia sempre più grandiosa che insieme con Dio glorifichi anche i suoi più alti ministri". A. Battistini, *Il Barocco*, Salerno, Roma 2002, p. 58. Riporto come esempio storico dei tornei secenteschi in veste meravigliosa cavalleresca quella del 25 febbraio del 1604 per le nozze di Alessandro Pico della Mirandola con la principessa Laura d'Este: "I preparativi per questa solennità erano cominciati fin dal principio di gennaio: si era fatto nettare e salicare la piazza, da cui erano costrutti steccati per i torneanti, ringhiere e palchi per gli spettatori, e si erano innalzate antenne a cui fissare tendoni onde proteggere i combattenti e gli spettatori. A un'ora di notte del giorno predetto i principi e le principesse con dame e cavalieri si ridussero "nelli lor palchi circondanti il campo e steccato ove si doveva combattere", luogo a forma di grandissimo teatro, sparso intorno di due ordini di torcie bianche accese e di sopra da numero grande di lumiere, custodite da capitani e colonnelli de' militi con un corpo di 300 fanti. Vi erano 6 tamburini con vesti lunghe, e cappelli di taffetà verde bianco, livree di S. A. Vedevansi ne' 4 cantoni girandole e cavalli che con fuochi artificiali porgevano meraviglia e diletto tra il finire d'un abbattimento di cavalieri e il comparire dell'altre invenzioni. Mastri di campo, in abiti neri con collane e gioie ed anco aironi, erano il marchese Ippolito Bentivoglio, il march. Bartolomeo Malaspina, il march. Ernesto Bevilacqua, il conte Gherardo Rangoni, il conte Giulio Tassoni e il sig. Giovanni Bentivoglio. "Onde accomodato il tutto, e rassettata ogni persona al luogo suo, si diede principio al preparato torneo in questa guisa. I. Scoprissi in faccia del campo il Monte, che di sopra ne' primi cartelli e fatta menzione, potere Alcina condurre a suo piacere ove più le fosse grado, et che per ritenere in se rinchiuso, et velato il famoso avello d'Atlante, era cagione che gli cavalieri d'essa Alcina s'esponessero a battaglia con gli cavalieri di Logistilla; e nell'iscoprissi, scotendosi s'aprì medesimo d'un lato di quello profonda grotta; da cui uscì ben tosto smisurato drago di scaglia verde e d'argento; sopra il dorso del quale stavasi assisa in eminente e dorata seggia Alcina; orna del capo con barbarico ornamento di gioie, piume e colori; vestita di ceruleo e d'oro, cinta di pelle di Cerviero, aperta lascivamente nel seno, nuda delle braccia dal gomito in giù, scalza d'un piede et con verga in mano dorata per guidare et reggere d.° serpente al suo viaggio. Il qual drago nel moversi, vomitando, dalla gran bocca cotanto aperta che facile vi sarebbe potuto entrare un huomo, continua fiamma, et gettando anco per altri lati fuoco, caminò sì, che in pochi passi giunse avanti il palcho delli Principi et Principesse, ed ivi fermatosi, toccò Alcina con la sua verga il capo del Drago, in modo tale che s'estinse il vomito del fuoco, e n'uscirono i tre cavalieri suoi per vero nome". V. Santi, *La storia nella "Secchia Rapita"*, cit., I, *Feste cavalleresche a Modena*.

<sup>760</sup> "Che se forse l'idea primigenia di questa bizzarra concezione poetica, in cui è capovolto l'ideale cavalleresco, è balenata alla mente del Tassoni al ricordo di una scena, sotto certi aspetti simile, che si ritrova nell'*Orlando Innamorato*, l'occasione forse gli è stata somministrata dalla giostra che si fece in onore delle nozze di Alfonso II duce di Ferrara e di Margherita Gonzaga [...]". U. Ronca, *Studio critico*, cit., p. 28. "[...] non è difficile credere che la 'giostra', sia emblema di tutta una tradizione cavalleresca sia spettacolo alla moda in Accademia e in una società signorile estense che proiettava la sua perduta immagine di grandezza nell'illusione di un rito mondano, potesse trasformarsi nello spazio metaforico e antifrastrico più congeniale allo sfogo in maschera degli umori polemici e dissacranti del Tassoni verso una svilita e malandrina realtà contemporanea e le false apparenze della sua ambivalente emanazione [...]". E. Selmi, *Canto IX*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 134.

<sup>761</sup> Giovenale, *Satire*, cit., *Satira X*, vv. 72-81, p. 157.

<sup>762</sup> "E ciò si ritrova a volte anche in alcuni riti di epoca posteriore. Così, per esempio, nella Roma antica, anche nella fase statale, durante la cerimonia del trionfo, si celebrava e si derideva nello stesso tempo il vincitore; e la stessa cosa accadeva durante i funerali: si rimpiangeva (si celebrava) e si derideva il defunto". M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 9.

ridicolizzare il proprio comandante.<sup>763</sup> L'esempio più notevole è quello di Cesare raccontato da Svetonio in cui si fa allusione alla sua omosessualità:

Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem:  
ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias,  
Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem.<sup>764</sup>

Cerchiamo adesso di comprendere in dettaglio questo multiforme "accidente strano" in relazione all'opera complessiva e al suo alto tasso di letterarietà. Ci profileremo quindi in una dettagliata analisi sperando di rimanere con l'"intelletto sano": "O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li *versi strani*" (*Inf.*, IX, vv. 61-63) "Questi draghi fatati, questi incanti, / questi giardini e libri e corni e cani, / ed uomini salvatichi e giganti, / e fiere e mostri c'hanno visi umani, / son fatti per dar pasto a gli ignorant; / *ma voi ch'avete gl'intelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto queste coperte alte e profonde.*" (*R. O. I.*, 25, 1).

L'episodio viene spiegato come un "sogno vano" che svanisce davanti la reliquia del dente di san Gemignano. Il carattere anche qui allegorico del meraviglioso, palese ai "dotti", è espresso dal punto di vista intradiegetico attraverso un espediente comico "il dente di san Gemignano" e il discorso rivelatore del nano. L'espediente della reliquia è in linea sia con il sarcasmo boccacciano (per esempio nella novella di Frate Cipolla), sia con lo scetticismo carnevalesco di Folengo nel *Baldus* che nel libro IX narra una facezia fatta da Cigar e Berta al popolo, con la reliquia di San Bartolomeo, sia con una lunga tradizione classicista e scientifica (come abbiamo detto lucianesca e lucreziana); il carattere fantasmatico dell'intero episodio con l'epilogo fisiologico rimodula intradiegeticamente il "sogno vano" di re Enzo: se nel sogno del re l'orina aveva la funzione di distruggere il carattere fantasmatico delle motivazioni che lo spingevano alla guerra, in questo caso è il letame a distruggere il "sogno vano" della giostra fatta per amore. Entrambi gli episodi possono essere quindi interpretati in linea con questa facezia di Poggio Bracciolini:

*Facezia CXXX. Di un tale che trovava l'oro dormendo.* Un nostro amico narrò una volta in compagnia di aver trovato oro in sogno. E gli disse uno: «Speriamo che non tu succeda come al mio vicino, che l'oro gli diventò merda». Gli chiedemmo di esporci il contenuto del sogno. «Un mio vicino sognò di essere guidato dal diavolo nei campi a scavare dell'oro; molto ne trovò, e il demonio gli disse allora: " Non puoi portartelo dietro; fai un segno in questo punto, in modo che solo tu possa riconoscerlo". Ma quale segno usare, si domandò. "Caca sul punto preciso" lo consigliò il diavolo "così nessuno potrà qui sospettare la presenza dell'oro, e tu solo ne sarai al corrente". Il consiglio fu accolto. L'uomo poi si svegliò improvvisamente, e si accorse di averla fatta a letto. Si alzò allora fra il tanfo e la sporcizia; per uscire di

<sup>763</sup> Anche Marziale testimonia la pratica: "Contigeris nostros, Caesar, si forte libellos, / terrarum dominum pone supercilium. / Consequere iocos vestri quoque ferre triumphi, / materiam dictis nec pudet esse duces. / Qua Thymelen spectas derisoremque Latinum, / illa fronte precor carmina nostra legas. / Innocuos censura potest permittere lusus:/lasciva est nobis pagina, vita proba". Marziale, *Epigrammaton libri*, I, 4. Riporto la traduzione moderna: "Se per caso, o Cesare, ti capiteranno nelle mani i miei libretti, spiana la tua fronte padrona del mondo. Anche i vostri trionfi sono abituati a tollerare gli scherzi e il generale non si vergogna di divenire oggetto di maldicenze. Ti prego di leggere i miei carmi con quello spirito con cui ammiri Timele e quel burlone di Latino. L'ufficio di censore può permettere gli scherzi innocenti: i miei versi sono lascivi, ma la mia vita è onesta". Marziale, *Epigrammi*, a cura di Giuseppe Norcio, Utet, Torino 2004. I, 4.

<sup>764</sup> Svetonio, *Vita Caesaris*, 49. Riporto la traduzione moderna: "Cesare ha sottomesso le Gallie, Nicomede ha sottomesso Cesare: / Ecco, Cesare che ha sottomesso le Gallie, ora trionfa, / Nicomede che ha sottomesso Cesare, non riporta nessun trionfo". Svetonio, *Vita dei Cesari*, Garzanti, Milano 2010, *Libro primo, Cesare*, 49.

casa infine si infilò un cappuccio dove si era liberato di corpo il gatto in quella stessa notte. Schifato dall'immondo fetore, fu costretto a lavarsi la testa e zazzera. Un sogno d'oro s'era tornato in merda.»<sup>765</sup>

Così commenta la descrizione delle mura della città di Alcina, Tassoni: "[LIX, 6-8] *E dice, ch'ella è Alchimia, e forse ch'erra / Et anco forse meglio di me intende; / a me par oro, poi che sì risplendea* : ←↓ Tutto qu<el> che splende non è mica oro",<sup>766</sup> questo detto popolare che sembra innocuo, potrebbe essere ad epigrafe della sua opera eroicomica e di questo canto che ne è la riproposizione allegorica.

La congruità della fonte Bracciolini<sup>767</sup> è comprovata anche da una nota nell'autocommento tassoniano al verso "Il conte di Vallestra capo loro" (mago padre di Melindo che ha artefatto la giostra): "È opinione del vulgo di quelle parti che nel monte di Vallestra ci sia sotterrato un tesoro. E però il poeta si vale di tale opinione. Dicono che 'l Conte di Culagna andasse una volta per cavare detto tesoro e fosse bastonato dai diavoli. Ma questa non è contata qui fra l'altre prodezze sue e si riserva nella giunta di farsi al libro di don Chisotto".<sup>768</sup> Possiamo immaginare che tipo di oro trovi il conte, e possiamo anche immaginare cosa pensi il filosofo e aristocratico Tassoni di simili "tesori" magici sognati dal "vulgo". Il riferimento a don Chisotto ci induce a ricercare anche per questa giostra un riscontro donchisciottesco come per l'episodio di re Enzo e dell'orina.

---

<sup>765</sup> *Facetia CXXX De homine qui in somnis aurum reperiebat*: "Amicus quidam noster aurum a se repertum noctu per somnium referebat in cœtu. Tum quidam: «Vide ne tibi accidat» ait «quod meo vicino, cui aurum in sterco cecidit.» Cum somnium narrari posceremus: «Vicinus» inquit «noster somniavit, ductum se a Dæmone in abrum ad aurum effodiendum, et cum multum reperisset: "Non licet" inquit Dæmon "nunc auferre, sed signa locum, ut cognosci a te solo queat." Cum alter, quo signaculo uteretur, peteret: "Caca hic" Dæmon inquit, «nam hoc maximo modo nullus hic esse aurum suspicabitur, et tibi soli res nota erit.» Annui vir; et statim expergefactus, sensit se in lecto ventrem admodum laxasse. Inter fetorem et sterco cum surrexisset, domum exiturus, capiti capputium ultimo imposuit, in quo cattus ea nocte sterco fecerat. Iniquo fœtore permotus, inquinatum caput et cæsariem lavit. Ita aurem somnium in merdam rediit". P. Bracciolini, *Facezie*, cit., pp. 254-257.

Di argomento simile con qualche variante anche queste due *Facezie* di Orazio Toscanella: "Sognò certo artegiano non ha guari di tempo di trovare un gran tesoro dietro ad una casa antica. Svegliatosi in sul far del giorno con la maggiore allegrezza del mondo, senza volerne far motto a sua moglie; vendette alquanti de' suoi instrumenti, e del tratto, comperò una zappa, e una vanga; e così s'avviò verso il luogo; dove alla digiuna si stette fino alle due hore di notte, aspettando, che le genti si andassero a letto, per potere cavare il sognato tesoro, che tenea per certissimo di trovare. Giunto il tempo, con una fatica ben dura si diede a cavare; e presto alla meza notte, giunto ad un volto di pietra; tutto festoso cominciò a saltare, e a dire. Questo è il tesoro; e così dicendo; si mise a tentare di levarne qualche pietra, e di entrarvi dentro. Ecco mentre tenta questa impresa; un pezzo del volto, che vecchissimo era, cadde; e cadendo, si tirò dietro il buon sognatore. Il volto era d'un cesso di sterco, che pieno all'ora si ritrovava; onde il misero, credendosi caricar d'oro, e vestirsi di pretiose vesti; si caricò di merda; e vestissi di puzzolenti vestimenta."

"Un giovane morbido e ricco, che si teneva il più bello del mondo, una notte sognò; che se fosse ito in Inghilterra, quella Reina innamorata di lui, se lo haverebbe preso per marito, e fattolo Rè. Il giovane temerario, che si persuadeva di meritare ogni cosa, venduta più, che la metà della sua sostanza, e comperate varie sorti di vesti, che costavano infiniti dannari, e cavalcature di gran prezzo; con due giovanetti tutti ninfati si pose in viaggio. Giunto, dopo alquanti giorni ad una hosteria, dove erano alquanti masnadieri; si lasciò uscir di bocca alla presenza di costoro il suo pensiero. Essi essordandolo ad andarvi, si offerse di tenergli compagnia fino a mezzo il camino. Et accompagnatisi la mattina con costui, lo condussero in un luogo, dove haveano messo ordine di arrivare, e dove lo aspettavano altri loro compagni. Ivi fu di subito intorniato, e privato de i danari, delle cavalcature, e di tutte le vestimenta: e d'ogni bene che si trovava. Onde a piedi mendicando fu costretto tornare a casa con una canna in mano, e con una corona grande da heremita al collo. Così il pazzo diventò Rè". O. Toscanella, *I motti, le facezie, argutie, burle et altre piacevolezze di m. Oratio Toscanella*, per Bernardino Fasani, Venetia 1561, pp. 55-56.

<sup>766</sup> L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, cit., p. 349.

<sup>767</sup> Tassoni dimostra un'attenta lettura delle *Facezie* di Bracciolini utilizzate anche in altre opere per mettere in rilievo argutamente il carattere ridicolo di alcune situazioni. Un esempio significativo è la postilla di Tassoni all'*Orlando Furioso* sul possibile risvolto comico del proposito di Ariodante di difendere Ginevra creduta da lui adultera contro il fratello Lurcanio che difendeva il suo onore; Tassoni commenta "vendicherommi a un punto; / [\*] / E gli avrà dato morte di sua mano : ← Quel che si castrò per far dispetto alla moglie". La battuta sarcastica riprende infatti una *Facezia* di Bracciolini *Zelotypus quidam se castravit ut uxoris probitatem conosceret* (Il geloso che si evirò per conoscere l'onestà della donna), P. Bracciolini, *Facezie*, cit., p. 354-355. In entrambi i casi la gelosia e la possibile vendetta si ritorce contro l'amante stesso, nella *Facezia* con la castrazione e nell'episodio di Ariosto con il duello fratricida. La postilla la ritroviamo nell'edizione critica fatta da L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, cit., p. 354. Un altro rimando alle *Facezie* di Bracciolini vi è nel *Quisito VI*, del *Libro VI dei Pensieri, Perché gli ingegni acuti e pronti sogliono riuscire instabili e non corrispondere all'età*, in cui è narrata un'arguta risposta di un fanciullo ripresa dalla *Facezia CXXI. Cuiusdam pueri miranda responsio in Angelottum cardinalem* (Splendida risposta di un fanciullo al cardinale Angelotto). Cfr. A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 577, P. Bracciolini, *Facezie*, cit., pp. 342-343.

<sup>768</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 648.

Anche se sono molti gli episodi in cui l'iniziale eroismo immaginario di Don Chisciotte si trasforma in una esposizione al ridicolo del personaggio, il cap. XIX "Dei saggi ragionamenti che Sancio faceva col suo padrone, e dell'avventura che gli capitò con un corpo morto, ed altri avvenimenti famosi"<sup>769</sup> mi sembra esemplare. Lo riassumo brevemente: durante il cammino in cerca di avventure e discutendo paradossalmente sulla cavalleria e i suoi valori giunge la notte e con la notte giunge anche l'inganno dell'avventura, così i due eroi vedono nelle tenebre una gran quantità di lumi come delle stelle in terra. Sia Sancio che Don Chisciotte iniziano ad averne paura, Sancio stringe i denti e a Don Chisciotte si drizzano i capelli, fino a quando vedono venti persone - con un sacco addosso - che portano delle torce accese e precedono una lettiga vestita a lutto, con altri cavalieri a lutto, tutti intenti a vociferare omelie. Don Chisciotte allora sovrappone quell'immagine reale con le avventure lette nei libri di cavalleria e impavidamente si lancia contro costoro: pensa infatti che la bara contenga un cavaliere famoso e che a lui tocchi farne vendetta. Dopo aver chiesto il motivo della processione, non contento della risposta, si scaglia con la lancia contro di loro che pavidamente (essendo dei monaci) iniziano a scappare nel bosco: "si diedero a correre per quei campi, con le torce accese, e parevano proprio come quelle maschere che in una notte di festa e di baldoria si mettono a correre."<sup>770</sup> ci dice Cervantes. Come un eroe, allora, Chisciotte li insegue e li bastona, con la meraviglia di Sancio, che ora crede realmente al grande valore del suo cavaliere. Uno degli incappucciati rimane ferito e non riuscendo a scappare viene raggiunto da Chisciotte che gli chiede ancora una volta le motivazioni di quella processione: la risposta è tutta da ridere, infatti gli spiega che loro sono dei semplici sacerdoti che stanno conducendo un morto in patria, a Segovia. Don Chisciotte ancora non soddisfatto gli chiede chi abbia ucciso quel valoroso cavaliere e l'incappucciato gli risponde che la causa è stata un puro malanno fisico. Mentre i due discutono, Sancio ruba da un mulo dei viveri e se ne appropria, poi viene chiamato dal padrone e si rivolge al povero baccelliere ferito, con quest'espressione: "Se mai quei signori volessero sapere chi è stato il valoroso che li ha conciati in quel modo, la signoria vostra può dir loro che fu il famoso don Chisciotte della Mancia che con altro nome è chiamato *il Cavaliere dalla Trista Figura*".<sup>771</sup> Don Chisciotte allora chiede il perché Sancio l'abbia così soprannominato: "Glielo dirò -disse Sancio-: perché, al lume della torcia che porta quello sventurato, sono stato un pezzo a guardarla, e veramente ha la signoria vostra, da qualche po' di tempo a questa parte, la più brutta cera che io abbia mai visto: e dev'essere stata la causa o la fatica di questo combattimento oppure la mancanza di molari e di denti"<sup>772</sup>. Così conclude Don Chisciotte non capendo il sarcasmo di Sancio: "Non è questa la ragione - rispose don Chisciotte -; dev'essere piuttosto che al sapiente che ha il compito di scrivere la storia delle mie imprese sarà parso bene che io assuma qualche appellativo, come lo assumevano tutti i passati cavalieri: chi si chiamava *dall'Ardente Spada*; chi, *dell'Unicorno*; e c'era quello *delle Donzelle*; quello *della Fenice*; e un altro *il Cavaliere*

<sup>769</sup> M. De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p.175-183.

<sup>770</sup> Ivi, p. 178.

<sup>771</sup> Ivi, p. 180.

<sup>772</sup> Ivi, pp. 180-181.



*del Grifo*; e un altro ancora, quello *della Morte*; e con questi nomi ed insegne erano conosciuti per tutta la rotondità della terra. E così che il predetto sapiente ti avrà messo proprio ora sulla lingua e in mente che mi chiamassi *il Cavaliere della Trista Figura*, come penso di chiamarmi da oggi in avanti, e affinché meglio mi si addica questo nome, quando se ne darà l'occasione, voglio far dipingere sul mio scudo una tristissima figura".<sup>773</sup> La "Trista figura", nello scudo di don Chisciotte, diventa la raffigurazione di Martano nello scudo vinto da Culagna, con tutta la polisemia del sintagma; il corteo funebre<sup>774</sup> diventa la giostra rappresentata come se fosse vista dal "sogno" folle di "Chisciotte", e l'esaltazione ironica di Chisciotte sarà espressa nel dialogo di Culagna con il nano.

Cerchiamo adesso le possibili interpretazioni della complessa simbologia dei pezzi "strani" che compongono questa giostra.

Lo scudo in premio è situato su di una colonna che funge da vero e proprio albero maestro della nave-isola, quasi a diventarne la sua bandiera, il suo vessillo, richiamando per la sua comicità l'immagine del vessillo-secchia del poema. La rappresentazione interna comica di Martano rappresenta una *mise en abyme* del canto IX e dell'intero poema. E' noto che il termine *en abyme* nell'araldica nasce per indicare un simbolo centrale all'interno dello stemma che richiama in sé con un gioco di specchi l'intera immagine. Tassoni concede allo scudo una duplice funzione: la rappresentazione simbolica del poema e il dialogo con l'episodio ariostesco; non è un caso che la giostra indetta da Noraldino, dove Martano farà la sua "trista figura", suscita in Ariosto la sua invettiva politica "dantesca" sicuramente sottoscritta dalla visione ideologica e militante di Tassoni.

Soriani in quel tempo aveano usanza  
*d'armarsi a questa guisa di Ponente.*  
 Forse ve gli inducea la vicinanza  
 che de' Franceschi avean continuamente,  
 che quivi allor reggean la sacra stanza  
 dove in carne abitò Dio onnipotente;  
*ch'ora i superbi e miseri cristiani,*  
*con biasmi lor, lasciano in man de' cani.*

Dove abbassar dovrebbero la lancia  
 in augumento de la santa fede,  
*tra lor si dan nel petto e ne la pancia*  
*a destruzion del poco che si crede.*  
 Voi, gente ispana, e voi, gente di Francia,  
 volgete altrove, e voi, Svizzeri, il piede,  
 e voi, Tedeschi, a far più degno acquisto;  
 che quanto qui cercate è già di Cristo.

[...]

Non hai tu, Spagna, l'Africa vicina,

<sup>773</sup> Ivi, p. 181.

<sup>774</sup> Suggestiva e confortante per la possibile fonte cervantiana è la percezione della Selmi sul carattere "funebre" degli apparati scenici della giostra tassoniana, la quale comunque dialoga anche con l'*Esequie di Mecenate* di Caporali. Cfr. E. Selmi, *Canto IX*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 141.

che t'ha via più di questa Italia offesa?  
*E pur, per dar travaglio alla meschina,*  
lasci la prima tua sì bella impresa.  
*O d'ogni vizio fetida sentina,*  
*dormi, Italia imbrociata, e non ti pesa*  
*ch'ora di questa gente, ora di quella*  
*che già serva ti fu, sei fatta ancella?*

[...]

Tu, gran Leone, a cui premon le terga  
de le chiavi del ciel le gravi some,  
*non lasciar che nel sonno si sommerga*  
*Italia, se la man l'hai ne le chiome.*  
Tu sei Pastore; e Dio t'ha quella verga  
data a portare, e scelto il fiero nome,  
perché tu ruggi, e che le braccia stenda,  
*sì che dai lupi il grege tuo difenda.*  
(O. F., XVII, 73-79)

Tassoni a commento di queste ottave nel suo postillato all'*Orlando Furioso* scrive: "[LXXVI, 5-8] *O d'ogni vitio fetida sentina / [\*] / Che già serva ti fu, sei fatta ancella?* : ← Incita l'Italia co(n)tra que<i> che dominano, no<n> contra infedeli".<sup>775</sup> Il vessillo di Martano è anche il simbolo dello stato politico dell'Italia: "meschina" "fetida" "imbrociata" "ancella", sommersa dal "sonno". Martano lo ritroviamo infatti nominato per antonomasia con questo tipo di significato allegorico anche nel *Baldus* di Folengo: "At vos poltrones, Martani razza codardi, / hinc, porci, scampate viam, scampate, marassi, non vergognatis, non vergognatis adunca / contra unum tanti? quae laus, quae fama recatur?"<sup>776</sup> (*Baldus*, XI, vv. 225-228). Tassoni con la figura nello scudo riabilita meta-esteticamente l'immagine della giostra ariostesca e il personaggio di Martano, caricandola di una significazione che riflette l'intera giostra e di rimando l'intera opera eroicomico. L'immagine tassoniana contiene tutti i connotati proprio dell'eroicomico messo in campo nella *Secchia*: la raffigurazione di Martano che "fa come per fuggire" è il suo cuore comico, ma attorno a lui viene rappresentato uno spettatore portatore dei veri valori cortesi come Grifone, che è pieno di vergogna per il suo compagno; un re che si dispera nel vedere quali eroi lo rappresentano e un popolo che si meraviglia e prova piacere dal ridicolo. Il contesto è bellico e nobile, il re, il cavaliere e gli spettatori assistono alla centralità dell'azione comica di un pavido folle: la centralità di Martano nello scudo è la simbolica centralità di una giostra alla rovescia all'interno di un poema riservato agli eroi

<sup>775</sup> L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, cit., p. 414.

<sup>776</sup> "Ma voi poltroni, razza del vile Martano, scappate via di qui, porci, scappate via, vigliacchi, non vi vergognate, non vi vergognate dunque di combattere in tanti contro uno solo? Quale lode, qual fama ne trarrete?". T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit., p. 338.

alla Martano, primo fra tutti al conte di Culagna.<sup>777</sup> Il rivolgimento araldico dell'"impresa" infine è in linea con i *motivi statici e legati* delle rassegne degli eserciti.<sup>778</sup>

Per quanto riguarda invece la simbolicità della nave, possiamo dire che essa evoca una moltitudine di significati e di richiami letterari, antropologici, sociali, psicologici: dal *carrus navalis*, alla nave dei dannati di Dante, fino ad arrivare alla *Nave dei folli* di Brant e di Bosch, per non dimenticare le molteplici navi e navicelle e barchette che conducono i poeti alla conclusione delle loro opere. La maggior parte di questi significati appaiono sedimentarsi nella nave di Tassoni, che è un *carrus navalis* prima di tutto; è una nave piena di peccatori e dannati modenesi e bolognesi; una nave dei folli con l'appropriato vessillo di Martano e la nave che conduce il poeta verso la conclusione del suo poema, rappresentandolo simbolicamente: non dobbiamo mai dimenticarci che la prima redazione e forse il primo progetto dell'opera contava X canti e l'episodio della giostra ne era il penultimo. Come dice giustamente Elisabetta Selmi sviluppando questo ultimo significato: "L'ipotesto illustre sotteso è l'esordio dell'ultimo canto del Furioso, dove il poeta concluso il viaggio delle affabulanti avventure del poema approda al porto sicuro del Vero e della Corte, consegnando all'applauso dei Signori e degli amici letterati, in attesa sul lido [...] l'ultima fatica delle ottave che celebrano i fasti e la gloria della coppia eponima della genealogia estense." al contrario Tassoni "davanti ad un pubblico di questuanti e indispettiti cavalieri [...] impartisce la sua cruda lezione di verità, nell'esercizio esemplare di una poetica del «biasimo» che, nel cupo declino moderno della moralità delle lettere, resta l'unica funzione ancora praticabile".<sup>779</sup> La navicella di Ariosto<sup>780</sup> oltre ad esaltare un mondo cortigiano esaltava anche i letterati, potremmo quindi chiederci se anche Tassoni abbia voluto "esaltare" alcuni letterati nel suo barcone. Comunque la fonte che più si avvicina al significato complesso della nave richiamando anche le *motivazioni* iniziali del *Proemio* e la giostra di Martano di Ariosto è sicuramente la terzina di Dante: "Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiero in gran tempesta, / non donna di provincie ma bordello!" (*Purg.*, VI, 76-78).

L'isoletta allegorica rimanda alle isole incantate di Alcina e di Armida con il conseguente risvolto morale e politico. Tale *topos* è utilizzato anche in chiave epica dal poeta nella sua opera incompiuta dell'*Oceano*, scritta nello stesso periodo del poema eroicomico. Esso infatti dialoga intertestualmente con i precedenti epici e con la giostra

---

<sup>777</sup> Il rivolgimento satirico e ambiguo dell'*ekphrasis* dello scudo è utilizzato anche da Caporali negli *Orti di Mecenate*: "Sù un'altra base pur di marmo fino / Rappresentava il trasformato Apollo / Per non morir di fame in Ciabattino. // Avea la Lira guasta ad armacollo, / Con dentro spago, ed altre bagatelle, / E sotto il braccio il suol già stato in mollo. // La statua in atto stà d'uom che favelle, / Anzi che gridi: o Principi moderni, / Chi vuol rattacconar scarpe, o pianelle? // E benché nulla scritto vi si scerni, / Che ne dichiari quel ch'intender volse / Il saggio Autor ne' suoi pensieri interni, // Pur vedeasi, ch'in questo esprimer volse / La nostra età nemica dei Poeti; / E due colombe ad una fava colse". C. Caporali, *Rime di Cesare Caporali perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, cit., pp. 290-291.

<sup>778</sup> Cfr. Tassoni, *Quisito XV, Libro III*: "Che volessero significar le lune che anticamente i nobili romani portavano nelle scarpe": "L'imprese che s'usano per significare i concetti dell'animo sono antichissime, come ne mostrano Euripide nelle *Fenisse* ed Eschilo ne' *Sette re*, i quali negli scudi di quegli antichi guerrieri figuravano varie imprese. E ciò stimo io cavato e ritenuto dai geroglifici degli Egiziani". A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 470.

<sup>779</sup> E. Selmi, *Canto IX, in Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 141-142.

<sup>780</sup> Ricorderei, anche per la congruità della fonte, la nave-opera del *Baldus* di Folengo: "Tange peroptatum, navis stracchissima, portum, / tange, quod ammissi linginqua per aequora remos: / he heu, quid volui, misero mihi, perditus Austrum / floribus et liquidis immisi fontibus apros." (*Baldus*, XXV, vv. 655-658). "Tocca, o mia stanchissima nave, il più che bramato porto! Approda, perché tutti i remi ho perduto per l'immenso mare. Ahimè, ahimè, che feci mai?, oh me infelice!, che dissennato permisi ad Austro d'imperversar tra i fiori e ai cinghiali tra le pure fonti!". T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit., p. 608.

di Melindo. Il doppio binario epico ed eroicomico sul quale procede il poeta in questo periodo e come questi percorsi siano strettamente congiunti tra loro dal punto di vista ideologico sono altre prove della non intenzionalità parodica dell'eroicomico, che non fa altro che declinare nella sua tipologia di genere, motivazioni morali e civili presenti in altre opere. Riassumiamo brevemente l'episodio dell'*Oceano* e cerchiamo di metterlo in relazione con la giostra di Melindo. Il navigatore Colombo, dopo aver scampato una tempesta in mare, approda all'isola dei beati:

Così parlava e di lontan vedea  
molt'isole nel mar fra sé distinte;  
onde le prore a quel sentier volgea  
dove parean dal vento esser sospinte.  
Eran l'isole queste ove credea  
l'antica età che de le genti estinte  
volassero a goder l'alme beate,  
e le chiamò felici e fortunate.  
(*Oceano*, I, 25)

Dopo la consueta descrizione del *locus amoenus* una "bella arciera" invita i cavalieri ad introdursi nell'isola antifrasticamente "[...] / Uomini vili a le miserie nati, / tenete fuor di questa riva il piede. / Qui solo hanno gli eroi fatti beati / e le ninfe immortali albergo e sede [...]" (*Oceano*, I, 30). Colombo, l'eroe del poema così decide di stabilirvisi: "[...] / Stimando al fin che de la donna altera / fossero i gesti e le parole un gioco, / per ristaurar le navi in terra scese / co' suoi compagni e un padiglion vi tese." (*Oceano*, I, 31). Il carattere lascivo dell'isola finisce subito per coinvolgere "La vaga gioventù focosa e ardente / [...]" (*Oceano*, I, 34) in ricerca ognuno del proprio desiderio "A cui [chi] piace la tenerella etate / donzelle apparian di primo fiore / [...]" (*Oceano*, I, 36); "S'altri l'età più ferma avea più cara / ecco forme più adulte in più maniere / [...]" (*Oceano*, I, 37) e via di seguito. Una ninfa canta la legge del *carpe diem* epicureo: "Godete, amanti lieti e avventurati, / di primavera i fiori e la verdura; / [...]" (*Oceano*, I, 43). A questo punto il "[...] capitano, che 'l suo periglio intese / e vide ciò che ne potea seguire, / di tosto proveder consiglio prese / e fe' intimar che si volea partire; ma gli ordini e i comandi indarno spese / e i prieghi indarno e le minacce e l'ire, / ché non credeva alcun né gli era avviso / che fosse in altra parte il paradiso." (*Oceano*, I, 45). Alla ragionevole decisione del capitano si oppone Blasco d'Arranda che "[...] / De l'infiammato petto il dire ardente / *l'incauta gioventù commosse tanto*, / che già la maggior parte ha stabilito / di non partir da l'amoroso lido." (*Oceano*, I, 49). I discorsi sull'onore fatti da Colombo non sortiscono alcun effetto e così decide di abbandonarli al loro destino "[...] / - Poi che m'abbandonate, i' v'abbandono -." (*Oceano*, I, 56). Ma poi vinto dal rimorso cerca di ritornare inutilmente a causa di una tempesta, rivolgendosi così alle preghiere: "l'angelo di Dio" intercede e lo conduce di nuovo all'isola, la quale intanto si era tramutata "[...] in orrida sembianza [...]" (*Oceano*, I, 66). Infine Colombo riprende i compagni sconvolti, e Blasco, chiedendo perdono, spiega l'incanto dell'isola, cioè il suo risvolto orrorifico e morale:

Ma poi che il sol ne l'ocean s'immerse

e fu la luce sua del tutto estinta,  
ombra caliginosa ne coperse  
di *spaventose imagini dipinte*;  
né mai si fiera illusion s'offerse  
a l'agitat'Oreste e d'orror cinta,  
che s'agguagliasse a quella; onde la notte  
ne furo il sonno e le speranze rotte.

[...]  
*Così senza aver mai riposo un'ora  
fummo agitati fin ch'uscì l'aurora.*  
(*Oceano*, I, 68-71)

La funzione tragica, eroica e fantasmatica dell'isoletta è espressa in queste ottave nell'accostamento della visione orrificica dell'isola, da parte dei soldati di Colombo, alle "spaventose imagini dipinte" più terribili di quelle che "s'offerse a l'agitat'Oreste", (eroe tragico di Euripide che non riesce a dormire a causa delle visioni tragiche che gli si impongono). Come vedremo questo motivo sarà sviluppato eroicamente nel canto successivo, a dimostrazione di quanto il tema morale e civile in Tassoni sia spesso associato a quello della follia.

Ma vediamo adesso come dialoga questa isoletta epica con il poema eroicomico.

La disfida del cavalier di "tenerella etade" fatta per il desiderio di possedere Renoppia riesce a coinvolgere i cavalieri in guerra, promettendo loro una gloria effimera, cioè uno scudo infamante (come la falsa isola dei Beati innesca i desideri antieroiici delle truppe di Colombo). La descrizione dell'isoletta eroicomico contiene il carattere doppio dell'impresa (come doppia sarà la descrizione dell'isola dei beati dell'*Oceano*): "[...] Isola apparve e la sua poppa un monte. // Orrido è il monte e di spezzati sassi, / e signoreggia un praticello ameno / che lungo è intorno a centoventi passi / e trenta di larghezza poco meno. / [...]" (*S. R.*, IX, 5-6) "Era coperto il pian di verde erbetta / e la riva di mirti ombrata intorno. Smontar molti guerrier ne l'isoletta, / passeggiando il pratel di fiori adorno; [...]" (*S. R.*, IX, 9). I guerrieri desiderano tutti la vana-gloria della vittoria ma il loro desiderio si trasforma in una sconfitta, per alcuni figurata allegoricamente (come i soldati di Colombo inseguono le proiezioni dei loro desideri): "E tremò l'isoletta e, fiamma viva / vomitando e tonando a un tempo fuore, / quindi *un gigante* orribile n'usciva / ch'a la terra ed al ciel mettea terrore. [...]" (*S. R.*, IX, 22). Questo succede fino a che il Potta, capitano modenese, comprende il carattere "magico" della giostra (come Colombo comprende e avverte i suoi dell'incanto dell'isola dei Beati): "[...] - Messere / quest'è certo incanto e una malia; ognun quel cavalier farà cadere-. / [...]" (*S. R.*, IX, 26); "[...] Prese il Potta consiglio e fè un decreto / che ne l'isola alcun più entrasse; / [...]" (*S. R.*, IX, 27). I cavalieri comunque continuano la giostra che diventa sempre più infamante, l'ultimo incanto è l'uscita di un asinello che infanga un cavalier romanesco. Dopo la prima notte di giostra Melindo manda una fanciulla per cercare di ammaliare la "bella arciera" Renoppia (qui la funzione dei personaggi rispetto all'*Oceano* si capovolge "la bella arciera" che invitava agli amori diventa "Melindo" che cerca di coinvolgere Renoppia e l'annullamento della magia con il conseguente risvolto morale e civile non è affidato all'"angelo di dio" bensì

alla reliquia della "bella arciera" Renoppia), ma lei mostrando una reliquia riesce a far sparire l'incanto come un "sogno vano".

Se prima abbiamo spiegato il motivo "lucreziano" di questo "sogno vano" in linea con il meraviglioso tassoniano, adesso mettendo in relazione la funzione morale di Renoppia parallela a quella dell' "angelo di dio" nell'*Oceano*, possiamo fare un'altra riflessione. "La vaga gioventù focosa e ardente" dell'*Oceano* che segue i suoi sogni vani nell'isoletta, corrisponde ai cavalieri che inseguono il desiderio vano dell'onore in questa giostra, restandone infamati negli scudi: la liberazione di questi scudi da parte di Renoppia corrisponde alla sua funzione civile espressa nella sua entrata nel poema "Accese i cor di generoso sdegno / il magnanimo ardir de la donzella; onde con l'armi fuor senza ritegno / *correa la gioventù feroce e bella*". Questa funzione del personaggio è replicata in tutto il poema, in particolare quando Renoppia comprende il carattere infamante di Scarpinello che canta non a caso un inno al *carpe diem* amoroso (come quello della "bella arciera" dell'isoletta nel poema dell'*Oceano*).

La giostra continua per un'altra notte durante la quale vi è la vittoria del conte di Culagna, come a rappresentanza di tutto il "sogno vano" allegorico dell'isoletta:

e s'estinsero i lumi, e 'l padiglione  
sparve fra tuoni e lampi in un baleno,  
e l'isoletta diventò un barcone  
colmo di stabbio, di fascine e fieno;  
né rimasero in esso altre persone  
di tante, onde pur dianzi era ripieno,  
che 'l cavalier vittorioso e un nano  
ch'avea uno scudo e una lanterna in mano.  
(S. R., IX, 70)

Altri simboli strani sono alcuni mostri (un gigante, dei tori, un asinello), i quali puniscono i cavalieri restii ad allinearsi al codice rovesciato della giostra. La punizione più spettacolare da parte di questi mostri avviene contro un certo Zerbin romanesco che, non volendo consegnare lo scudo dopo la sconfitta, viene assalito da un asinello che lo prende a calci e morsi e lo imbratta dalla testa ai piedi.<sup>781</sup> Si ha così una degradazione del fantastico che rispecchia la degradazione finale dell'intera giostra: si passa dal gigante, simbolo eroico irrazionale, ai tori, eroi animalizzati, concludendo con l'asinello, simbolo dell'avvenuta carnevizzazione. Il rapporto che intercorre tra lo Zerbin cortigiano romanesco e la dissoluzione del *topos* della giostra si rivela nella figura dell'asino che imbratta il personaggio e l'intera scena della giostra. Infatti questo abbassamento al fisiologico sarà solo il preludio alla complessiva trasformazione dell'intera isola-nave in un contenitore pieno di stabbio.

Analizziamo l'asino che a mio avviso rappresenta in figura la musa eroicomica del poeta:

E un asinello uscì che due stivali

---

<sup>781</sup> Sul motivo di antica tradizione cfr. L. Lazzarini, *Il cavaliere sul letamaio. Parodia e mito in "audigier" in Il testo trasgressivo. Testi marginali, provocatori, irregolari dal Medioevo al Cinquecento*, Milano 1988.

per orecchie e una trippa avea per coda:  
con l'orecchie feria colpi mortali  
e la coda inzuppata era di broda:  
terribil voce avea, calci mortali;  
la pelle d'un diamante era più soda;  
e, sempre che ferir potea d'appresso,  
balestrava col cul pallotte a lessò.

Parean polpette cotte ne l'inchiostro  
e appestavano un miglio di lontano.  
Titta di Cola s'affrontò col mostro,  
che tal nomossi il cavalier romano,  
e gli fu d'altro che di perle e d'ostro  
ricamato il vestito a piena mano.  
Egli del brandò a quella bestia mena;  
ma segna il pelo, ove lo coglie, a pena.

L'asino un par di calci gli appresenta,  
indì mena la coda agile e presta;  
apre a un tempo la canna e lo sgomenta  
coi ragli, che tremar fan la foresta;  
sbatte l'orecchie e di ferir non lenta  
or le spalle, or i fianchi, ora la testa;  
volta la poppa e tuona, e a l'improvviso

fulmina e a fresco gli dipinge il viso.  
[...]  
(*S. R.*, IX, 53-55)

La simbologia dell'asino ha un'ampia fortuna nel Cinquecento<sup>782</sup> e in tutta la tradizione comico-burlesca, ma vi è una fonte particolare per questo asino tassoniano, e cioè il cavallo pegaseo di Cesare Caporali.<sup>783</sup> Durante le *Esequie di Mecenate* giungono i poeti satirici così descritti dal poeta:

A mano à man, pur co' cappucci neri,  
Venian senza tamburo in ordinanza,  
Le schiere de Poeti balestrieri.

Costor tiravan colpi d'importanza.  
E facean tal'hor di belle botte,  
Per reprimer de molti l'arroganza,

Erano archi lor archi à pallotte,  
Ma le palle non sò, perche fumavano;  
S'elle eran veramente, o crude, o cotte.

Basta, ch'in quella forma, 'che scappavano,  
Dal ventre Pegaseo lunga, e quadretta,  
Sul tirato briglion s'accommodavano.

Con un colpo di queste, la beretta,  
Fù levata di capo al Tibaldeo,

<sup>782</sup> Cfr. M. C. Figorilli, *Meglio ignorante che dotto*, Liguori editore, Napoli 2008.

<sup>783</sup> C. Caporali, *Rime di Cesare Caporali perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, cit..

Che facea con le muse la civetta.<sup>784</sup>  
(*Esequie di Mecenate*, Parte seconda)

Pegaso, spesso declinato in asino o mula, rappresenta, nelle allegorie di Caporali, la poesia. Nel suo *Viaggio di Parnaso*, infatti, Pegaso, in veste di mula, lo conduce sul monte divino della poesia e dei poeti. Arrivato in Parnaso, visita innanzitutto le cucine, dove incontra ancora una volta i poeti satirici e burleschi, che come maestro avevano il Berni. Questi poeti cuociono pasticcini e torte in temperati forni, nonché ricotte:

Qui la Crapula Dea tutta allardata  
Sopra un carro, di zucchero guarnito,  
Da dui capponi arrosto era tirata.

Né al mio parer portava altro vestito,  
Fuor che una trippa cotta; per pelliccia,  
Che per tutto colava di condito.<sup>785</sup>  
(*Viaggio di Parnaso*, Parte seconda)

La *trippa cotta per pelliccia* indica lo stile dei poeti burlesco-satirici e cioè il trasformare il tasso di letterarietà della poesia in qualcosa di nuovo e saporito.

Anche per comprendere la metafora degli stivali occorre riprendere Caporali:

E fersi i nodi sillabe inequali,  
Tal che sforzate furo alcune dita,  
Di romper ne la cima, gli stivali.

L'orecchie a l'armonia non più sentita,  
Mi s'eran dilungate mezo braccio,  
E quasi, che la testa inasinita.<sup>786</sup>  
(*Descrizione d'un suo viaggio in Parnaso*, Parte prima)

E ancora:

Appena fu tal commissione espressa,  
Che gli stivali mi furno cavati,  
E la merenda ad ordine fu messa.<sup>787</sup>  
(*Descrizione d'un suo viaggio in Parnaso*, Parte seconda)

Gli stivali gli sono tolti perché non si addicono al luogo comico-satirico delle cucine di Parnaso. Stessa metafora per lo stile elevato eroico nel *Baldus* di Folengo: "At nostra heroico cantanda Cipada stivallo";<sup>788</sup> dice il commentatore moderno in nota a "stivallo": "«in metro eroico». Piace al poeta usare per la sua poesia l'immagine non del coturno, ma dello stivale".<sup>789</sup>

---

<sup>784</sup> Ivi, p. 261.

<sup>785</sup> Ivi, p. 364.

<sup>786</sup> Ivi, p. 12.

<sup>787</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>788</sup> T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit., p. 114.

<sup>789</sup> Ibid..



Tassoni, nel rappresentare il suo asino allegorico, oltre a prendere come modello dal punto di vista strutturale l'incontro di Orlando con un asinello dell'*Orlando Innamorato*, come ci ricorda Pietro Papini nelle sue note,<sup>790</sup> nonché l'asino carnevalesco dell'*Orlandino*<sup>791</sup> di Folengo, innesterà degli spunti simbolici presi dalla tradizione satirico-burlesca per rappresentare in quell'asino anche una sua idea della poesia eroi-satir-comica: è il tipico esempio dello stile tassoniano, la fusione a caldo di più materiali, così da impastare un testo che sprigiona innumerevoli rimandi poetici e storici in una nuova forma.

Quell'asino, che ferisce con le orecchie-stivali<sup>792</sup> e con polpette d'inchiostro dal ventre il cortigiano Titta, rappresenta pienamente il bifrontismo stilistico di Tassoni, il suo mescolare accuratezza formale e stilistica eroica, con l'impulso estemporaneo dei poeti burleschi e satirici: ricordiamo come un personaggio della *Secchia*, un certo Tassone, veniva definito arridottore, un po' asino<sup>793</sup> e un po' dottore. Quel mostro così ambiguo ha una corazza di *diamante* come quella che Caporali fa indossare a Tasso nell'*Esequie di Mecenate* e gli stivali sulle orecchie: entrambi gli accessori da intendersi in opposizione allo stile burlesco; gli stivali infatti rimandano alla sua quasi pedante<sup>794</sup> attenzione alla forma linguistica e retorica e la corazza alla struttura eroica narrativa del poema. *Trippa* e *polpette* invece rappresentano lo stile satirico del poeta e così il balestrare escrementi vuol significare colpire con la satira.

L'asino, quindi, ingloba in sé sia il significato narrativo di contrappasso magico contro lo "zerbin romanesco", che ha un'anima asinina, sia la satira contro la zerbineria cortigiana dei poeti della corte di Roma del Seicento: corte rappresentata come un asino proprio da Caporali; ma allo stesso tempo è un dialogo con l'epica boiardesca e folenghiana ed un'allegoria della poesia dell'autore. Questa pluralità di significati ovviamente non pertiene solo alla figura dell'asino ma investe tutto il poema. Coerenza narrativa in senso stretto, satira del suo periodo, dialogo formale agonistico con la tradizione letteraria, proposta per un nuovo stile e un nuovo messaggio poetico: queste finalità strettamente impastate l'una all'altra servono a rivestire il poema di quella veste cangiante che Tassoni porta a metafora del suo poema.

<sup>790</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita*, a cura di Pietro Papini, cit., p. 160. Cito la nota del Papini: "Anche nell' *Orlando Innam.* II. 4. 46 segg. appare ad Orlando un asinello mostruoso; e da quello forse, come pensa anche il Barotti, prese il Poeta la prima idea di questa sua fantasia - due stivali ecc. Quel del Boiardo «ha l'orecchie lunghe da due braccia: Come coda di serpe quelle piega E piglia e stringe a suo piacere e lega». [...] «Ma la sua coda taglia come spala». [...] «Grande ha la voce e troppo smisurata» [...] Tutto è coperto di scaglia dorata». Il richiamo boiardesco è congruo anche grazie al *Rifacimento* del Berni che come abbiamo detto spinge a leggere gli "accidenti strani" di Boiardo in chiave allegorica.

<sup>791</sup> "Un asinel poledro che vint'anni / stentato avea de frati in un convento. / Pensate quante pene, quanti danni / ivi sofferse l'animal scontento! / Al fin ruppe 'l capestro e for d'affanni / calci e corregie trette più di cento; / e, scampandone, fe' da bon ladrone: / rubbò a gli frati la discrezione." (II, 15). T. Folengo, *Orlandino*, a cura di M. Chiesa, Editrice Antenore, Padova 1991, p. 45. Anche questo richiamo è opportuno sia perché Folengo è una delle fonti di Tassoni sia perché in questo caso l'asino rappresenta lo spirito satirico del poeta.

<sup>792</sup> Cfr. A. Tassoni, *Postille al primo Vocabolario della Crusca*, cit., p. 164; il poeta nota come non sia entrata nel *Vocabolario* la voce STIVALE-STIVALETTO: "Stivale e stivaletto non so perché sieno restate fuori. Forse perché gli Accademici vanno in scarpe e piane, e cavalcano sempre questi muli alla fiorentina, à quali non si convengono queste compiutezze".

<sup>793</sup> Alla voce Arri del vocabolario della Crusca così postilla Tassoni: "Arri si dice agli asini, non a tutte le bestie da soma. Voci da usarsi con gli autori". Ivi, p. 26.

<sup>794</sup> I piedi, le scarpe, gli stivali, l'essere pedante, fanno parte del codice linguistico-simbolico dei burleschi e in particolare di Caporali con cui si afferma la sostanziale differenza dai poeti umanisti. Il fatto che Tassoni pone questi stivali sulla testa dell'asino e che li utilizzi insieme alle polpette d'inchiostro e alla voce terribile per infierire su Titta sono a mio parere chiari indizi di figurazione simbolica.

Adesso che abbiamo analizzato il canto dal punto di vista della congruità strutturale e abbiamo provato a sciogliere il significato allegorico generale e simbolico particolare rimangono ancora delle domande da porsi.

La motivazione storica e artistica del canto verso quale bersaglio satirico contemporaneo era rivolta? La satira politica e poetica alla contemporaneità come viene declinata in questa satira "universale"? Personalmente ritengo che dal punto di vista satirico contemporaneo, questa giostra dialoghi in maniera profonda con un *Ragguaglio* di Traiano Boccalini che spinge anche il poeta a modificare il nome di Tiello di Tollo in Titta di Cola per rendere più esplicito il richiamo intertestuale. Il ragguaglio è il *LXXVIII* della *Prima Centuria, Per l'avviso avuto d'Italia del felicissimo accasamento delle due serenissime figliuole dell'altezza di Carlo Emanuele duca di Savoia co' nobilissimi principi di Mantova e di Modena, comanda Apollo che in tutti i suoi stati si facciano straordinarie dimostrazioni di allegrezza*. Il lauretano scrive dopo che Apollo ha avuto notizie del matrimonio:

[...] Fornito che ebbe Apollo di legger que' dispacci, pieno di incredibil giubilo altro non fu udito dire che queste formali parole: - O che felice unione! Fate sapere alla mia diletteissima reina d'Italia che volando venga a me.- [...] Tra tanto la serenissima reina d'Italia, *appoggiata al suo Belisario*, a gran passi si vedeva camminar verso il real palazzo di Apollo; il quale udito che ebbe ch'ella saliva le scale, tutto pieno di giubilo le corse incontro: e con festa grande avendola abbracciata: - Con Vostra Serenità - le disse - di tutto cuore mi rallegro della felicissima nuova, che pur ora per lettere delle mie virtuose accademie italiane ho ricevuta, dell'accostamento che l'altezza di Carlo Emanuele di Savoia ha fatto delle due serenissime figliole co' nobilissimi principi di Mantova e di Modena. Che vi pare della congiunzione di principi tanto segnalati, dell'unione tanto bramata, tanto desiderata da me e da voi di questi vostri diletteissimi figliuoli? Non sono, questi, contenti che compiutamente ristorano i vostri passati travagli? - Così è, - rispose allora la reina d'Italia, - e confesso a Vostra Maestà che ora affatto si sono adempiuti tutti i desideri miei, tutte le mie consolazioni. Perché non altra cosa più intensamente ho bramata, che i miei principi italiani agl'interessi gravissimi che hanno insieme, di stato aggiungessero la congiunzion del sangue, come pur una volta è seguito. Di modo che io son tutta giubilo per l'allegrezza, vedendo ora con queste felicissime nozze che di molti miei principi italiani si è formato quel fortissimo Gerione di un corpo solo, che mi assicura da que' mali futuri, lo spavento de' quali tanto finora mi hanno tenuta afflitta.<sup>795</sup>

Ciò che auspicano Apollo, l'Italia e Boccalini stesso è che queste nozze siano il preludio ad una unificazione del territorio italiano, magari guidate dal "primo guerriero d'Italia", nuovo Belisario, Carlo Emanuele. Il problema come sempre è passare dagli auspici alla realtà, come sapeva benissimo Tassoni che aveva partecipato attivamente a quella possibilità di cambiamento politico, esponendosi rischiosamente con le sue *Filippiche* e con la sua corrispondenza con il Conte di Polonghera. Come abbiamo detto nel capitolo sulla *Preistoria della Secchia* la delusione che nasce dal vedere sfumata questa possibilità, per i conflitti incrociati dei municipi italiani, Savoia contro Mantova e Modena contro Lucca, rappresenta la motivazione politica del poema.<sup>796</sup> Continuiamo il ragguaglio di Boccalini:

---

<sup>795</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 307.

<sup>796</sup> Il poeta sembra seguire il suggerimento di Giovenale sull'utilizzo di una strategia civile "ridicola" al posto della più compromettente orazione patriottica: "L'eloquenza e la gloria di Demostene o Cicerone comincia a desiderarla, e la desidera per tutte le Quinquatrie, chiunque ancora veneri, con un solo asse, una parsimoniosa Minerva, e sia seguito da uno schiavetto custode della piccola cartella. Ma proprio dall'eloquenza furono rovinati entrambi gli oratori, entrambi li consegnò alla morte la profonda e copiosa fonte del loro

Sua Maestà ha concesso quella grazia che con tanta risoluzione finora ha negata loro, che gli istrioni siano ammessi in Parnaso. Onde i comici Gelosi con tanto applauso e contento universale hanno rappresentate le bellissime commedie loro, che Nevio, Plauto e Terenzio hanno confessato che solo gli istrioni sanno usar i giocosi e saporiti sali co' quali si condisce il dotto poema comico. E in particolare tanta dilettazione ha dato a Sua Maestà il signor Cola Francesco Vacanziello, personaggio napolitano, che ha detto che anco nell'introdurre il napolitano nelle commedie per rappresentar la fina vacanteria, avevano gl'italiani mostrato il loro bellissimo ingegno: *e in somigliante occasione Sua Maestà ha comandato al maestro de' novizi che ad alcuni giovanotti romani, che si allevano nel seminario, quanto prima facesse imparare la lingua napolitana, che quanto all'affezion dei costumi fermamente credeva che fossero per far la medesima riuscita.*<sup>797</sup>

La rappresentazione comica nelle feste del matrimonio fa emergere la figura di questo istrione napoletano Francesco Cola Vacant[z]iello che rappresenta la "fina vacanteria" dei giovani romani e napoletani, cioè la futura classe dirigente. L'utilizzo di un personaggio di una commedia allude anche al carattere metaestetico di quella corruzione, riuscendo a colpire allo stesso tempo in maniera satirica sia la politica che la letteratura, come una sorta di avvertimento. Il costume della gioventù italiana appare quindi corrotto sotto questo duplice aspetto e non è difficile immaginarne le conseguenze anche per l'auspicio della liberazione politica dell'Italia. Vediamo come Boccalini rappresenta le giostra in onore del matrimonio:

Appresso poi furono pubblicate le giostre e i tornei; e il primo giorno comparvero in campo i paladini de' romanzi spagnuoli, Amadigi, don Galaor, don Florestano e altri molti, i quali fecero prove tali, che superarono il valor degli uomini. E fu cosa che empì ognuno di meraviglia il veder i palagi de' diamanti fabbricati con le parole. Il secondo giorno poi furono veduti nel torneo i paladini francesi, italiani, e di altre nazioni, Orlando, Rinaldo, Gradasso, Sacripante e altri molti; i quali si portarono con tanta coraggiosità, che ad ognuno fecero conoscere che nello scriver i fatti loro d'arme l'Ariosti era stato scarso. Il terzo giorno comparvero in campo il Caro, il Molza, il Sanga e altri forbitissimi cortigiani, i quali animosamente sfidarono a battaglia que' generosi campioni; e perché questi sdegnarono di cimentarsi con gente che menava la sua vita lontana dalla professione delle armi, rifiutarono l'invito: onde que' cortigiani per un pubblico trombetta di nuovo raddoppiarono le sfide, le quali da que' paladini pur furono schernite; il che veduto da que' cortigiani, fecero la terza sfida: la quale perché nemmeno veniva accettata, i virtuosi tutti spettatori a que' prodi cavalieri fecero una vergognosa fischiata: onde Apollo per quello smacco fatto a que' paladini, cantati da poeti tanto segnalati, grandemente essendosi alterato, comandò loro che arrestassero le lance e che rintuzzassero il soverchio ardore di que' cortigiani. Allora subito ubbidirono que' campioni; e fu cosa portentosa il vedere che quei forbitissimi cortigiani con una bugia calzante, con un mal officio fatto a tempo scavalcavano qualsivoglia paladino, ancor che avesse l'armi affatate. Allora le coraggiosissime Bradamante e Marfisa, per lo disonore di que' tanto famosi paladini arrabbiando di sdegno, affine di ricoverare la riputazion loro militare così bruttamente perduta, con furor più che virile arrestarono le lance, e contro quei cortigiani spinsero i loro destrieri. Ma amendue, incontrate da grossi borsoni di scudi, slargarono le gambe, abbandonarono la sella e supine caddero nel prato. Per opere dunque tanto segnalate il premio della giostra fu consegnato a' cortigiani, poiché non con le lance e con gli stocchi, ma con le sole nude parole con tanta eccellente maestria sapevano levar di sella e tagliar le gambe alle persone.<sup>798</sup>

Il carattere satirico del passo appare evidente, Boccalini sotto le vesti di menante ci rappresenta questi festeggiamenti in maniera allegorica e cioè nella giostra che dovrebbe sancire l'esaltazione degli eroi e dei loro ideali patriottici a vincere sono invece i sotterfugi

---

ingegno. [...] Preferisco versi ridicoli a te, divina *Filippica* dall'illustre fama, che ti srotoli subito dopo la prima". Giovenale, *Satire*, cit., *Satira 10*, vv. 114-126, pp. 158-159.

<sup>797</sup> Ivi, p. 308.

<sup>798</sup> Ivi, pp. 308-309.

e le furbizie dei cortigiani. Ciò non può che mettere in sospetto anche il valore politico eroico del matrimonio stesso e non può che insinuare una sorta di sfiducia e di sarcasmo sulle sue possibili conseguenze. Il primo guerriero d'Italia molto probabilmente non riuscirà a liberare la patria perché essa è ormai corrotta sotto diversi punti di vista: le due eroine Marfisa e Bradamante che si lasciano comprare insinuano anche metodi infamanti (possiamo notare come Tassoni a differenza di Boccalini faccia Renoppia intransigente). La congruità di questo richiamo è comprovato anche da uno scritto del 1617, cioè la *Risposta al Soccino*, nella quale Tassoni dopo aver difeso l'onorabilità di casa Savoia, e aver spiegato le motivazioni della guerra del Monferrato e della pace, afferma: "Non occorre qui a dire che le scritture uscite in questa materia *sono sogni del Boccalino*; ché Vi so dir io che non mancaranno istorie, senza le *facezie del Boccalino*, che scriveranno questi accidenti con penna di ferro e mostreranno che gli Spagnuoli hanno perduto molto più la riputazione a mancar di fede che a mancar di valore".<sup>799</sup>

Se nella giostra di Boccalini a vincere sono stati i cortigiani così nella giostra di Melindo i due eroi vittoriosi risultano essere inappropriati al codice cavalleresco ed eroico come chi l'ha indetta, ed entrambi hanno caratteristiche mondane e cortigiane. L'indignazione dei due letterati satirici è in questo modo al servizio della censura del "costume" contemporaneo e allo stesso sprone e avvertimento: *institutio* civile.

Questo dialogo con Boccalini ci sollecita un'ultima domanda: che rapporto intercorre tra la satira politica e la satira letteraria nel canto? È possibile che la rappresentazione di questi due cortigiani Titta e Culagna oltre a rappresentare dei personaggi universali, lo zerbino e il codardo, e dei personaggi municipali come ritiene Venceslao Santi e la totalità dei critici, possa essere anche una satira verso i letterati secenteschi? Non può darsi che Tassoni abbia utilizzato il metodo satirico di Boccalini cioè far finta di colpire dei personaggi innocui per colpirne altri più rilevanti e simbolici?

A mio avviso il bersaglio plurimo e complesso della giostra spinge il poeta ad intervenire sul testo per rendere più chiara la stratificazione satirica sottostante, aggiungendo due canti che sviluppano la polisemia di Titta e Culagna. Per questo motivo cambia il nome di Tiello di Tollo con quello di Titta di Cola, e narra una novella esemplare che contenga le motivazioni della narrazione centrale e allo stesso tempo continui le allusioni municipali a Brusantini e ad altri romaneschi per liberamente alludere a letterati più in vista e rappresentativi.

Per dimostrare questa ipotesi iniziamo a far emergere alcuni indizi nella presentazione del personaggio Tiello (Titta) che possano farlo qualificare come un letterato a cui sono rivolti gli strali satirici di Tassoni sotto forma dell'asino allegorico. Se il personaggio del Conte di Culagna è stato sempre interpretato dalla critica come una satira al nemico municipale di Tassoni Alessandro Brusantini,<sup>800</sup> il rivale in amore e in

---

<sup>799</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 255.

<sup>800</sup> "In tale figura il Tassoni intese personificare Alessandro figlio di Paolo Brusantini, signore del feudo di Acquabona e di Nismozza, comprendente eziandio la frazione di Culagna, epperò dal Tassoni appellati ambedue per ischerno conti di Culagna, e contraddistinti con le denominazioni quegli di conte di Culagna vecchio, e questi di conte di Culagna giovane". V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*, vol. II, Coi tipi della società tipografica Antica Tipografia Soliani, Modena 1909, p. 95.

vanagloria Titta di Cola ha sempre lasciato gli studiosi incerti<sup>801</sup> o nel buio più totale.<sup>802</sup> Sicuramente anche lo stesso Tassoni ha contribuito a sviarne l'interpretazione, come per esempio nella prefazione firmata Bisquadro che abbiamo citato anche all'inizio del capitolo, dove però ci induce anche ad interpretarli come simboli della realtà a lui contemporanea: "Titta nel testo è l'istesso che 'l cavalier romanesco descritto nel nono canto, che nel testo di V.S. è nominato con altro nome; ma l'ho mutato in Titta di Cola ed è messo per l'idea d'un romanesco, come il Conte di Culagna è messo per l'idea d'un poltrone. E però non occorre andar fantasticando ch'io abbia voluto intender né questo né quello perché questa è stata la vera mia intenzione: di voler descrivere un zerbino romanesco e un poltrone ambizioso. E V.S. sa che 'l fine del poeta è di cavare il particolare dal generale, al contrario dell'istorico".<sup>803</sup>

È da ricordare che i nomi dei personaggi nella *Secchia*, oltre ad esprimere delle famiglie e delle persone a cui Tassoni vuole rendere omaggio o di cui vuole farsi beffa,<sup>804</sup> sono anche dei veri e propri nomi parlanti. Un esempio tra i tanti è il nome dell'aedo del canto VIII, Scarpinello, che oltre a deformare il nome del poeta cieco Lodovico Scapinelli,<sup>805</sup> esprime anche il significato di ciabattino, calzolaio, colui che rattoppa le scarpe<sup>806</sup> e, allegoricamente, di compositore che mette insieme le cose altrui; il nome avrà anche la sua rivelazione intradiegetica quando verrà ingiuriato da Renoppia con il lancio della pianella. Renoppia a mio avviso, non è nient'altro che la congiunzione di *Reno*, il fiume dell'Emilia-Romagna dove si svolge la guerra eroicomica, e *pia*; il nome rappresenta quindi il costume onorevole dell'eroina e il luogo simbolo del personaggio e la sua austerità germanica:<sup>807</sup> come ha interpretato Santi il personaggio nasconde,

<sup>801</sup> Così interpreta il personaggio Ferdinando Nunziante in *Il conte Alessandro Tassoni ed il Seicento*, Emilio Quadri editore, Milano 1885, pp. 147-148: "Titta è un gradasso millantatore popolano, come il Conte è un fanfarone della nobiltà; il Conte racconta le generose imprese dei suoi avi illustri, Titta si vanta delle sue, ma tutti e due hanno un cuor di coniglio, e son pronti a darsi alla fuga al primo pericolo. In Titta si scorge il tipo del bravaccio romano d'allora, carattere che poi il Bernini, anche Accademico Umorista sviluppò più distesamente nel suo lepidissimo Meo Patacca. Anche Titta è un personaggio reale, giacché il poeta intendeva di pungere sotto questo nome un tal Giambattista Vipereschi Perugiano, che allora stava a Roma, e che era mantenuto come bravo dei Barberini. Il nostro Conte aveva delle partite da regolare con quel bravaccio insolente, e perciò pensò di consegnarlo all'immortalità".

Così Papini nel suo commento a *La Secchia rapita*, cit., p. 158: "Che che ne dica il Tassoni, appare quasi certo, dai particolari, l'intendimento di colpire una persona ben determinata; intendimento gelosamente velato dal Poeta e con la nota sopra riferita e con quanto è detto alla stanza seguente. Il nome di Titta è scorciamiento di Battista: egli è detto parente del papa (X. 74); è fatto prigioniero per sue violenze e capestre, è rappresentato come uno che si dava aria di letterato; son rilevati i suoi amorazzi precoci e disordinati (XI, 51); particolari tutti che si trovano nella vita di Giovambattista Vittori, nipote del papa Paolo V; vissuto dal 1587 al 1626. Ebbe per aio e maestro il Querenghi, che da tal discepolo ritrasse dispiaceri assai e poca gloria; fu ostentatore pomposo della sua parentela col papa e della sua alta posizione, fu avido di benefizi e prebende, dissipatore e gaudente spensierato, prepotente e smargiasso; come del resto allora e poi e sempre la gente oziosa di certe condizioni sociali".

<sup>802</sup> Il Santi tra l'altro attentissimo a ritrovare nelle cronache del tempo la maggioranza dei personaggi della *Secchia* non propone nessuna interpretazione di questo personaggio, mettendolo solo in relazione con la storia del conte Alessandro Brusantini. Cfr. V. Santi, *La storia nella "Secchia rapita"*, vol. II, cit., pp. 87-113.

<sup>803</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., vol. I, num. 422, p. 363.

<sup>804</sup> Qualche spunto sul tema onomastico della *Secchia rapita* si trova in M. C. Cabani *L'ipertrofia onomastica della Secchia rapita*, in *Atti del 9. convegno internazionale di Onomastica e Letteratura*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 25-28 febbraio 2003, pp. 271-294.

<sup>805</sup> Per le allusioni al poeta cieco modenese contemporaneo al Tassoni, Lodovico Scapinelli, si confronti V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*, vol. I, cit., p. 456 e M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello: Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, cit., p. 244.

<sup>806</sup> Il GDLI: "*Scarpinello*, sm. (femm. -a). Disus. Calzolaio, ciabattino. [...] *Tassoni*, XII-2-115: Si sentono con tutto ciò di quando in quando uscire delle beneficiate, come nei lotti che tocca un diamante a una vecchia, uno scrittoio a uno scarpinello, una pezza di drappo ad un frate, un quadro di pittura ad un cieco. 2. Per estens. Autore o artista di scarso talento. F. F. Frugoni, V-476: Si troveran ciabattini, pizzacaiuoli, pescivendoli, *rigattieri*, pellacani, *scarpinelli* e altre sorti di gentaglia che si diletta di verseggiare". Vol. XVII, p. 867.

<sup>807</sup> "*Litterarum secreta viri pariter et foeminae ignorant*, disse Cornelio descrivendo i costumi degli antichi Germani, incorrotta nazione e che sola al mondo indomita può chiamarsi". *Discorso in biasimo delle lettere* (c. 1608) in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 75; l'eroina sarà sorda a tutti gli inserti letterari inseriti nel poema: lancerà la pianella a Scarpinello; non parteciperà alla giostra-spettacolo; ridicolizzerà le poesie del Conte di Culagna.

allusivamente, la figura dell'Infante Isabella<sup>808</sup> di Savoia sposa del Duca di Modena e Reggio, Alfonso D'Este. Un altro nome parlante è sicuramente Culagna, che oltre ad indicare un luogo reale sotto la signoria del conte Alessandro Brusantini, come ricorda organicamente Santi,<sup>809</sup> è anche la congiunzione delle parole *cul* e *lagna*:<sup>810</sup> inoltre allude e deforma il luogo carnevalesco di Cuccagna. Anche il personaggio del Conte avrà la sua rivelazione onomastica nell'evacuazione corporea in piena piazza e buffonescamente nelle sue lamentazioni poetico-amorose. Tornando a Titta di Cola, bisognerà innanzitutto ricordare che nella prima redazione in dieci canti il personaggio ha un nome diverso: si chiama infatti Tiello di Tollo. Il suo nome sarà poi sostituito durante l'aggiunta dei canti X e XI con quello di Titta di Cola. Se Tiello<sup>811</sup> può essere, come vedremo, una prima allusione al personaggio letterario Francesco Cola Vacan-tiello; Tollo è la resa maschile di Tolla<sup>812</sup> che non è altro che un materiale tipo il bronzo, stante ad indicare la faccia di bronzo del personaggio. La sostituzione del nome è avvenuta con lo sviluppo del personaggio nei due canti da commedia-novella, il X e l'XI, inseriti dal Tassoni successivamente alla prima redazione:<sup>813</sup> l'episodio rappresenta il personaggio in conflitto con il Conte di Culagna e infine vittima di un suo colpo di balestra. Possiamo quindi affermare con ragionevole certezza, che la trasformazione del nome non sia casuale, ma segua una attenta strategia compositiva da parte del poeta. Se il nome Titta è il diminutivo di Giovan Battista, il patronimico "di Cola" può essere messo in relazione al *Ragguaglio LXXVIII* di Traiano Boccalini,<sup>814</sup> sopra le nozze delle due figlie del Duca Carlo Emanuele di Savoia, Isabella e Margherita, che prima abbiamo interpretato; qui troviamo un personaggio di nome Cola Francesco Vacanziello che può essere ritenuto l'antenato letterario del nostro Titta di Cola. Così il Boccalini:

E in particolare tanta dilettazione ha dato a Sua Maestà il signor Cola Francesco Vacanziello, personaggio napoletano, che ha detto che anco nell'introdurre il napoletano nelle commedie per rappresentar la fina vacanteria, avevano gl'Italiani mostrato il loro bellissimo ingegno: e in somigliante occasione Sua Maestà ha comandato al maestro de' novizi che ad alcuni giovanotti romani, che si allevano nel seminario, quanto prima facesse imparare la lingua napoletana, che quanto all'affezion dei costumi fermamente credeva che fossero per far la medesima riuscita.<sup>815</sup>

Francesco Cola Vacantiello è un personaggio napoletano che compare nell'opera teatrale dello scrittore pisano Giovan Battista Cini, *La vedova*, commedia dei dialetti

<sup>808</sup> V. Santi, *La storia nella "Secchia rapita"*, vol. II, cit., pp. 47-72.

<sup>809</sup> V. Santi, *La storia nella "Secchia rapita"*, vol. II, cit., p. 95.

<sup>810</sup> Il GDLI "*Lagna*, sf. Espressione di dolore o di sofferenza insistente e noiosa; lamento desolato e fastidioso; piagnisteo. – Anche: cantilena monotona e lamentosa". Vol. VIII, p. 691.

<sup>811</sup> Tiello può essere molto probabilmente una prima allusione al personaggio letterario Francesco Cola Vacan-tiello che successivamente entrerà più scopertamente nel patronimico Titta di Cola.

<sup>812</sup> Il GDLI "*Tolla*, sf. Region. Latta, lamiera. 2. Figur. Persona sfacciata, impudente, sfrontata, (anche nell'espressione *Faccia di tolla*)". Vol. XXI, p. 2; è simpatico notare come ancora oggi per esempio dallo scrittore Arbasino venga utilizzato per descrivere una persona boriosa: sempre nel GDLI "*Arbasino*: Mi par di vedere gran palloni gonfiati e gente che con faccia di tolla unica al mondo tira l'acqua al proprio mulino". Vedremo come il passaggio da Tiello di Tollo a Titta di Cola non trasformerà la sostanza del personaggio che rimarrà un borioso, un pallone gonfiato e interessato". Tassoni nelle sue postille al Furioso: "CXXVII, 2] *col figliuol d'Otone* : ← Di rame". L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassoniano*, cit., p. 423.

<sup>813</sup> Si vedano le varianti della *Secchia* in A. Tassoni *La Secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 1205. Nel manoscritto M74 il nome di Tiello di Tollo è cancellato e sostituito con quello di Titta di Cola.

<sup>814</sup> Come dimostrano le continue richieste della *Seconda Centuria*, vedi A. Tassoni, *Lettere*, cit., num. 175, 179, 184, 197, 221, 231, 257, 279.

<sup>815</sup> T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, cit., p. 288.

(1569).<sup>816</sup> Anche Cini gioca con i nomi: Vacantiello sta per vuoto, vacuo, pieno di vento, cioè borioso, pieno d'aria e vanaglorioso. Così si presenta il personaggio:

Quanto poi à nobele:  
La casa mia Vacantiella, allo Regno  
Voglio, che saccie, cha per concessione  
De tutte è tanto granne, e abbunnante,  
Che non c'è ne cittate, nen Castiello,  
Nen Casale, quasi, che non sia chinissimo  
Di Vacantielli<sup>817</sup>

Ma la vanteria non è l'unica caratteristica di questo personaggio che esprime la satira del napoletano in commedia: egli è anche uno *zerbino* che pensa di essere il più elegante, il più bello, e anche il più forbito poeta, toscano più dei toscani e superiore al Petrarca stesso.

Et haggio fatto supra lo Petraccha  
Supra lo Bembo...  
... molte osservazioni  
Nove, e de multa gran suttilitate che scopreno, per dicerne lo vero  
Ciento sorte d'errore no conosciuti  
Cosi da tutti; come quanno vonno  
Laudare l'Acque, che ie danno tittulo  
De douce, e non sanno anchor povarielle,  
Che l'Acque dulce so triste, e che l'Acque  
Fine no hanno haver nullo sapore.<sup>818</sup>

Occorre però raccontare la fabula di questa commedia perché ci servirà per aggiungere delle tessere al discorso: Vacantiello è il pretendente di una vedova insieme ad un altro personaggio della commedia e tenterà in vari modi di conquistarla e di convincere il padre Marino a dargliela per moglie; il ritorno del marito creduto morto avvierà una serie di intrecci per ristabilire alla fine la coppia legale e beffare i due pretendenti, con relativa agnizione che ristabilisce un ordine conformistico e familiare: si scoprirà infatti che il pretendente Vacantiello non è altro che il fratello della vedova. Vacantiello, che aveva vantato tra l'altro una congiunzione amorosa con quella che si scoprirà essere sua sorella, così si difenderà dall'accusa di incesto:

Usammo spisso allo paiese nuostro  
No vocabbulo bello, che sol dicere:  
“Vàntate, sacco mio, se no te straccio”  
Io non ve songo per negar lo vero:  
Me so avvantato!<sup>819</sup>

Anche nella *Secchia* il personaggio di Titta così si vanta per non andare in prigione:

---

<sup>816</sup> Su questa commedia e in particolare sul personaggio di Francesco Cola Vacantiello-Vacanziello si confronti Benedetto Croce: *Pulcinella; Il personaggio napoletano in commedia*, Ermanno Loescher, Roma 1899, in particolare pp. 65-93.

<sup>817</sup> Giovan Battista Cini, *La vedova, Commedia di M. Giovambattista Cini, Rappresentata à honore del Serenissimo Arciduca Carlo D'Austria nella venuta sua in Fiorenza, L'anno MDLXIX*, Appresso Giunti, Firenze, 1569, p. 55.

<sup>818</sup> Ivi, p. 93.

<sup>819</sup> Ivi, p. 169-170.

ch'era pariente de gliu Papa, e ch'era  
baron romano, e gir bolea en castello.

[...]  
(S. R., X, 74)

Ma anche l'adulazione ipocrita è una caratteristica sia di Vacantiello che del pronipote Titta di Cola. Titta così incita il Conte di Culagna a commettere l'omicidio della moglie:

[...]  
- Conte, tu se' nu Papa, e t'aio detto  
che no' ce che te pozza stare a petto. –  
(S. R., X, 42)

I due inserti dialettali messi in bocca a Titta di Cola, oltre a rappresentare due caratteristiche del personaggio, appunto l'essere adulatore ipocrita e interessato e l'essere vanaglorioso, lo caratterizzano anche come parlante di origini meridionali: diciamo che la sua lingua è un miscuglio romanesco.<sup>820</sup> Prendiamo ad esempio una tipica frase di Francesco Cola Vacantiello della commedia del Cini in cui cerca di adulare un servo imprigionato al suo posto:

Oh core mio  
Bello; e quanto l'haggio desiderata?  
Abbracciamme no poco: che non pozo  
In ciento anni mai dicerte facciella  
Mia saporita quanto haggia mò caro  
Vederte loco.<sup>821</sup>

E così il personaggio Titta si vanta di aver fatto di tutto per liberare il servo intercedendo con papi e cardinali:

Ma saccia pure, che unnici, ò ver dudici  
Cardinale hanno scritto, e lo papa have  
Cha con lo Nuntio suio fatto grann'opera<sup>822</sup>

Possiamo determinare quindi che con ogni probabilità il patronimico di Cola sia eloquente, come d'altra parte quasi tutti i nomi della *Secchia*, e voglia far riferimento proprio alla discendenza da questo personaggio napoletano della commedia del Cini e del ragguaglio boccaliniano.<sup>823</sup> Il personaggio è anche interessante per le analogie che mostra con alcuni atteggiamenti maldestramente poetici del Conte di Culagna, ma gli episodi di questo genere (il cattivo poeta che recita all'amata poesie ridicole) sono comuni a tutta la

---

<sup>820</sup> Romanesco, specie nella *Secchia rapita* e in altre opere del Cinque-Seicento, è da intendersi come acquisito di Roma e non *romano di Roma*. Si veda per esempio l'Aretino *Il Ragionamento*: "Un Barone romanesco, non romano". Cfr. Il GDLI "*Romanesco* – Che vive a Roma pur non essendone originario (in contrapposizione a *romano*; e ha per lo più valore iron. o spreg.)". Vol. XVII, p.35.

<sup>821</sup> G. B. Cini, *La vedova*, cit., p. 31.

<sup>822</sup> Ivi, p. 32.

<sup>823</sup> Non è del tutto insolita questa discendenza letteraria se si pensa tra l'altro che il Conte di Culagna si dichiara pronipote di don Chisotto.



tradizione comica, come per fare un esempio significativo nel Don Chisciotte, ed è quindi superfluo riportarne i luoghi.

Come abbiamo detto la giostra verrà vinta dal Conte di Culagna, ma il secondo dei personaggi che si candida alla vittoria è proprio Titta di Cola. Tassoni nell'autocommento così descrive il personaggio: "Qui il poeta descrive un zerbino romanesco, nato di casa nuova, arricchito per via poco onorata, affettato e ambizioso d'esser tenuto per gran cavaliere".<sup>824</sup> Vediamo come viene presentato il personaggio nella giostra:

Questi era un cavalier non più nomato,  
figlio d'un *romanesco*<sup>825</sup> *ingannatore*  
che pria fu *rigattier*<sup>826</sup>, poi s'era dato  
in *Campo Merlo* a far *l'agricoltore*,  
e 'l grano e le misure avea *falsato*  
tanto che divenuto era signore;  
e, per aggiugner gloria al figlio altiero,  
quivi dianzi il mandò per venturiero.

Costui sen venia gonfio come un vento,  
teso ch'un pal di dietro aver pareva.  
Fu conosciuto a l'armi e al guarnimento  
e a la superba sua ricca livrea.  
Potrei rassomigliarlo a più di cento  
di non forse inegual prosopopea<sup>827</sup>;  
ma toccherei un mal vecchio decrepito,  
e la zerbineria farebbe strepito.  
(S. R., IX, 44-45)

Le ottave ci dicono che questo personaggio è figlio di un *romanesco ingannatore*: romanesco sta per acquisito di Roma e non romano; *rigattiere* è da intendersi metaforicamente come *Scarpinello* e cioè cattivo poeta che mette insieme cose altrui; *campo merlo*<sup>828</sup> sta a significare una piazza-mercato composta da persone stupide che si fanno raggirare dal rigattiere<sup>829</sup>-agricoltore<sup>830</sup>; *a far l'agricoltore* ecc... è un'altra metafora per il poeta: questa volta del poeta che chiede benefici con adulazione; si

<sup>824</sup> A. Tassoni, *La Secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 648.

<sup>825</sup> Cfr. Folengo-Aretino-Doni, *Opere di Pietro Aretino e di Francesco Doni*, cit., in particolare il *Ragionamento*, pp. 47-201, e il *Dialogo*, pp. 202-435. "Un Barone romanesco, non romano"; "mentre frappava romanescamente": ovvero "diceva cose esagerate e inverosimili (allo scopo di ingannare)" rispettivamente a p. 282, p. 283 e p. 283n. Nell'episodio dell'Enea parodiato il personaggio viene rappresentato come uno zerbino traditore e borioso che egoisticamente pensa solo alla sua vanagloria dimenticandosi dell'amore e della cura della povera Didone, che lo aveva ripreso dalla miseria del naufragio e salvato. Il *Ragionamento* dell'Aretino è un'altra delle fonti non solo per la costruzione di questo personaggio ma anche di altri luoghi del poema.

<sup>826</sup> Cfr. GDLI, *Rigattiere*: "2. Figur. Chi compone opere letterarie o critiche malamente e volgarmente raccattando da altri immagini, idee, motivi, forme (e ha forte valore polemico)". Vol. XVI, p. 311.

<sup>827</sup> "[...] la sua prosopopea, [...]". Folengo-Aretino-Doni, *Opere di Pietro Aretino e di Francesco Doni*, Tomo II, cit., p. 284.

<sup>828</sup> Cfr. GDLI, *Merlo*: "4. Figur. Persona stupida o ingenua che si lascia aggirare e truffare facilmente; minchione, gonzo, grullo". Vol. X, p. 175.

<sup>829</sup> Il mestiere di rigattiere è nella tradizione comica legato all'essere giudeo: cfr. il personaggio di *Romanello Giudeo* nella *Cortigiana* dell'Aretino. Nella prefazione *A chi legge* della *Lira* vi è un riferimento a questa duplice veste: "Né giamai seppe piegarsi a quella viltà di rappezzar cenci logori e rotti secondo l'usanza de' Giudei; ma ha voluto tagliar dalla pezza il panno a senno suo, ancorché la foggia del vestire sia paruta strana a que' baccalari ch'usano ancora il saione e le calze a brache". M. Guglielminetti, *Lettere*, Einaudi, Torino 1966, p. 604.

<sup>830</sup> La metafora in senso positivo di agricoltore-poeta viene utilizzata anche nella prefazione *A chi legge* della *Lira*: "Troppo ingorda e sfacciata presunzione mi par questa, o perché eglino per natura non abbiano tanto ingegno, o perché con lo studio non vogliano affaticarsi, nonendosi da se stessi inabili a saper ritrovar novità, <di> pretendere di mietere quel frutto ch'essi non hanno coltivato e d'appropriarsi quella gloria ch'altri per molti stenti e sudori merita di conseguire". In M. Guglielminetti, *Lettere*, cit., p. 603.

confronti con il *ragguaglio* di Boccalini IX *Nota del raccolto che hanno fatto i letterati delle scienze seminate e coltivate da essi*:

Gli agricoltori della poesia nella primavera dell'età loro hanno veduti i campi far bellissima mostra, e con molta ragione ne speravano ricchissima raccolta; ma quando nel principio di giugno venne il tempo del granire, gl'infelici videro i sudori e le fatiche loro risolversi tutte in frondi e in fiori: di maniera tale che i miseri poeti avendo sudato indarno, si trovano tutti spelati senza aver che mangiare.<sup>831</sup>

*Ragguaglio* che riprende la *Satira VI* di Giovenale sullo stato delle lettere nel suo tempo e sull'esaltazione dei peggiori cortigiani:

Forse la vostra fatica è più feconda, o storici? Qui si spreca più tempo e più olio. In mancanza di alcun limite, a ciascuno vien su la millesima colonna, e cresce ancora oltre, rovinosa per il molto papiro necessario; così è richiesto alla grande quantità degli eventi e dalla legge del genere. E alla fine, qual è il raccolto? Qual è il frutto della terra arata? Chi darà allo storico quanto darebbe a uno che gli leggesse le notizie del giorno?<sup>832</sup>

Seguono la descrizione della *zerbineria* del personaggio, in linea con Francesco Cola Vacantiello, e il suo essere un esempio di un male comune a molti che ci rimanda al passo di Boccalini: il napoletano in commedia che insegna la *finca vacanteria* ai romani che hanno la stessa *affezion dei costumi*. Nella narrazione del canto segue il primo scontro con il cavaliere Melindo che sembra far propendere la vittoria verso Titta. E così:

Come si gonfia a l'Euro in un momento  
il Mar Tirreno e sbalza e fortuneggia,  
così il cor di costui si gonfia al vento  
del popolare applauso e ne folleggia;  
va tronfio e pettoruto e bada intento  
ai saluti, agli sguardi, e paoneggia;  
e, fatta ch'ha di sé pomposa mostra,  
nuova lancia richiede e nuova giostra.  
(S. R., IX, 49)

Nella similitudine con il "Mar Tirreno" Tassoni vuole dare un altro indizio sul personaggio che proviene dalla *regina del Mar*,<sup>833</sup> vale a dire Napoli, e del suo pavoneggiarsi come un napoletano.<sup>834</sup> Questa burrasca del mar Tirreno sarà ripresa nella divagazione del canto X in cui Venere andrà a chiamare Manfredi a Napoli per liberare il fratello Enzo imprigionato dai bolognesi. Anche questo episodio avrà delle allusioni da leggersi obliquamente: in particolar modo così si deve leggere l'ignavia di Manfredi, il suo falso promettere<sup>835</sup> e l'interesse amoroso e incestuoso per Venere.

<sup>831</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., pp. 109-110. La metafora è utilizzata anche da Tassoni in una lettera a Claretti 2 novembre del 1613: "La raccolta di lettere che V.S. disegna di fare è degna del Suo giudizio e l' signor cavalier Marino L'esorta ad impresa nobile perché siamo sul mutar della stagione ed è bene raccorre quest'ultima vendemmia prima che 'l tempo l'infracidisca". A. Tassoni, *Lettere*, cit., num. 157, pp. 117-118.

<sup>832</sup> Giovenale, *Satire*, cit., *Satira VI*, pp. 116-117.

<sup>833</sup> Così più avanti nel poema il poeta per Napoli.

<sup>834</sup> Per la satira contro i napoletani ritenuti affettati e boriosi si cfr. B. Croce, *Pulcinella; Il personaggio napoletano in commedia*, cit.

<sup>835</sup> A commento dell'ottava "Al fin con voce tremula risponde: / - Sorella mia, reina mia, Dea mia, / andrò nel foco, andrò per mezzo a l'onde, / e nel centro per voi, s'al centro è via. / Lo scettro di mio padre in queste sponde, / con libero voler, tutto ho in ballia: / disponetene voi come v'aggrada, / ché vostro è questo core e questa spada.-"; Salviani-Tassoni nota: *napoletanamente*. A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit.

Rimettendo insieme le fila interpretative di questo canto, possiamo dire che esso è congruente con il poema, anzi è la sua riproposizione allegorica. L'allegoria viene utilizzata ancora una volta in chiave fantasmatica lucreziana e donchisciottesca, come un "sogno vano" per sprigionare significati satirici politici e poetici. La forte letterarietà del canto ci induce a farlo dialogare con altre opere della tradizione cavalleresca, eroica, e satirica, e inoltre ha dei punti di contatto con l'*Oceano* del poeta stesso. La stratificazione dei bersagli satirici così può essere riassunta: 1) la giostra alla rovescia rappresenta la satira contro il valore militare dei rappresentati nobiliari italiani in linea con la fabula centrale; 2) è una satira contro il tipo di mondanità delle giostre secentesche grazie alla caratterizzazione scenica; 3) è una satira contro il nemico municipale di Tassoni Brusantini e altri personaggi minori romaneschi; 4) è la satira dei letterati del Seicento come dimostra la caratterizzazione del personaggio Titta e l'allegoria dell'asino che lo colpisce.

#### 4.4.10 Canto X-XI

A Napoli se 'n va la Dea d'amore,  
 e 'l principe Manfredi a l'armi accende.  
 Al conte di Culagna infiamma il core  
 Renoppia, che di lui gioco si prende.  
 E d'uccider la moglie entra in umore  
 con veleno, e sé stesso incauto offende.  
 Fugge la moglie al campo, e si procaccia  
 d'amante, e fagli al fin le corna in faccia.  
 (S. R., X, *Argomento*)

Il conte di Culagna entra in furore,  
 e sfida a duellar Titta prigionero.  
 Ma, sciolto che lo vede, ci perde il core,  
 e cerca di fuggir dal paragone.  
 Vi si conduce al fine: e perditore  
 un nastro rosso il fa de la tenzone.  
 De la vittoria sua spande la nuova  
 Titta, e pentito poi se ne ritrova.  
 (S. R., XI, *Argomento*)

- Innamoramento di Culagna per Renoppia;
- viaggio di Venere da Manfredi;
- Venere si traveste da Matilde sorellastra di Manfredi;
- Venere sprona Manfredi alla guerra;
- Venere scompare;
- proposito di Manfredi;
- piano di Culagna per avvelenare la moglie;
- Titta avverte la moglie di Culagna di cui è innamorato;
- beffa del medico che vende a Culagna un antimonio;
- Culagna mette l'antimonio nel piatto della moglie;
- scambio del piatto ad opera della moglie;

- malessere del conte;
- la moglie fugge dall'amante Titta;
- Culagna ricerca la moglie;
- travestimento della moglie ad opera di Titta;
- beffa al Conte da parte della moglie e di Titta;
- imprigionamento di Titta ad opera del Potta;
- il Conte vitupera la moglie rimanendo vituperato;
- Culagna disfida Titta a duello;
- tentativi di Culagna per evitare il duello;
- testamento del Conte;
- duello tra Titta e Culagna;
- falso ferimento del Conte;
- Vanto di Titta per la vittoria;
- perdono da parte di Culagna a Titta e la moglie;
- Culagna si ritira a Roma;
- Titta si sente beffato;
- Titta cerca il Conte per avere giustizia;
- nuova beffa a Titta che rimane ferito.

I due canti sono costituiti da una macrosequenza che ha come protagonisti Titta di Cola e il Conte di Culagna all'interno della quale vi è una deviazione "meravigliosa" che segue Venere alla prese con Manfredi fratello di re Enzo. La legittimazione compositiva di questi episodi come abbiamo detto per il canto IX e parte del canto VIII, è la tregua militare che permette a Tassoni di concentrarsi su digressioni *statiche* e *libere* rispetto alla *fabula* guerresca. Ma non sono del tutto slegate come viene interpretato generalmente: infatti la macrosequenza borghese è legata alla giostra poiché Culagna si innamora e si crede vincitore anche della bella Renoppia (*motivo dinamico* che la attiva e mette in moto) oltre che dello scudo infamante; la macrosequenza "strana" che cerca di portare alla battaglia Manfredi, fratello di Enzo, è *legata* perché segue il *motivo dinamico* della cattura di re Enzo e il *motivo tematico* "strano" della giostra, ma è *statica* poiché il narratore non ne sviluppa le conseguenze, seppure come vedremo tale interruzione sia in linea con lo scioglimento eroicomico della vicenda. È possibile notare come la macrosequenza meravigliosa sia legata alla sequenza iniziale del racconto borghese dal punto di vista temporale e tematico: la frenesia amorosa di Culagna e la frenesia incestuosa di Manfredi sono attivate contemporaneamente durante la notte e l'aurora, declinando geometricamente il tema della follia sia comicamente che tragicamente, serbandosi il decoro dei personaggi, come vedremo quando analizzeremo gli episodi dal punto di vista della loro letterarietà. Analizzando le sequenze temporali infatti possiamo notare come il canto si apra di notte:

Il carro de la Notte era già fuora

del cerchio che divide Africa e Spagna,<sup>836</sup>  
e non dormiva e non posava ancora  
il glorioso conte di Culagna.  
(S. R., X, 1)

quindi prosegue durante l'aurora:

Tutta la notte andò girando il Conte  
le piume, senza mai prender riposo.  
E Febo già, con l'infiammata fronte  
rimovendo dal ciel l'aer ombroso,  
colta l'Aurora avea su l'orizzonte  
ignuda in braccio al suo Titon geloso,  
ond'ella rossa in volto, alzando il petto,  
con la camicia in man fuggia del letto;  
(S. R., X, 5)

per poi passare all'episodio di Venere dopo la serenata aurorale del Conte:

Così cantava il Conte innamorato  
a lei che del suo amor fra sé ridea.  
*Ma Venere fra tanto in altro lato*  
le campagne del mar lieta scorrea:  
un mirabil legnetto apparecchiato  
a la foce de l'Arno in fretta avea;  
e movea quindi a la riviera amena  
de la real città de la Sirena,  
(S. R., X, 8)

per concludersi con la sparizione di Venere:

Così dicendo apre le braccia e crede  
strigner de la sorella il vago petto:  
ma l'amorosa Dea che 'l rischio vede,  
subito si ritira e cangia aspetto.  
*Ne la forma immortal sua prima riede;*  
*e alzandosi ne l'aria, al giovinetto*  
*versa, al partir, dal bel purpureo grembo*  
*sopra di rose e d'altri fiori un nembro.*  
(S. R., X, 37)

e quindi tornare alla narrazione delle avventure del Conte nella mattinata:

Ma il conte di Culagna *avendo intanto*  
*vista Renoppia uscir del padiglione,*  
*rassettato il collar, la barba e 'l manto*  
*e tiratosi in fronte un pennacchione,*

---

<sup>836</sup> Spiega Papini in nota: "I poeti, come immaginarono il sole sopra un carro di fuoco che traversava il cielo da oriente a occidente, così sopra un carro tenebroso immaginarono la notte, che faceva il medesimo cammino. Questo carro s'immagina che spunti a oriente sull'imbrunire; arriva al culmine della sua parabola, cioè al meridiano dove ci troviamo, a mezzanotte; da quest'ora comincia a volgere a occidente, finché tramonta verso il mattino. Il Tassoni dunque volle dire che il carro della n. era passato sul meridiano di Modena (a mezzanotte) e da esso si era allontanato di quindici gradi, quanti corrono dal meridiano di Modena a quello che divide Spagna in due parti e taglia parte dell'Africa. Ora poiché sappiamo che il sole, e per conseguenza la notte, percorrono (come suol dirsi) 15 gradi all'ora (e 360 gradi in 24 ore), ne viene che il Tassoni volle indicare un'ora e più dopo la mezzanotte". A. Tassoni, *La secchia rapita di Alessandro Tassoni*, a cura di Pietro Papini, cit., p. 168.

*l'era gita a incontrar da un altro canto,  
salutandola quasi in ginocchione;  
ond'ella instrutta di sue degne imprese  
l'avea chiamato a sé tutta cortese.  
(S. R., X, 40)*

Questa quasi simultaneità compositiva richiama non a caso il canto III nel quale il sogno di re Enzo era tematicamente parallelo alla presentazione del Conte di Culagna. Il viaggio di Venere, infatti, può ancora una volta essere interpretato in linea con il "meraviglioso" fantasmatico tassoniano, cioè come un "sogno vano" di Manfredi, il quale innamorato della sorellastra la immagina sotto le vesti di Venere al suo cospetto, per informarlo della presa in ostaggio del fratello e per spronarlo alla guerra: la narrazione, come avviene per la maggior parte del "meraviglioso tassoniano", è con focalizzazione interna, e il narratore ne scopre il risvolto onirico-folle solo nella sua conclusione e in alcune spie semantiche. Se questo è il carattere lucreziano del meraviglioso tassoniano, come sempre al suo interno vi è anche una motivazione morale e civile prodotta grazie alla sincronizzazione del meraviglioso con la contemporaneità al poeta: "[...] dov'oggi il mare adombra, il monte e 'l piano / l'aquila del gran re de l'Oceano."<sup>837</sup> (S. R., X, 10). Il viaggio registra lo stato di desolazione della costa italiana "Giaceva allora il Porto di Traiano / lacero e guasto in misera ruina. / Strugge il tempo le torri e i marmi solve / e le machine eccelse in poca polve." (S. R., X, 14) nonché lo stato di salute di Napoli retta da un re, quantomeno incestuoso, per non dire folle "Voi che reggete il fren di questo regno / [...]" (S. R., X, 33). La tempesta in mare (che ricorda la tempesta del *Baldus* nel canto XII giocata sul carattere allegorico-politico) placata da Venere potrebbe così essere riassunta con la sentenza tacitiana, *Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*. Il fatto che Manfredi in realtà poi non muova guerra è dovuto alla sua ignavia e alla sua follia, così come avviene nella commedia per i due eroi-comici, impegnati nelle loro frenesie e dimentichi della guerra, a cui non parteciperanno nell'ultimo canto.

Concludendo l'analisi strutturale della macrosequenza che vede protagonisti Titta e Culagna va notato come anche in questo episodio il narratore faccia un'estrema attenzione ai collegamenti causali dei *motivi dinamici legati*: la giostra alla rovescia del canto precedente ha prodotto una frenesia amorosa in Culagna e perciò egli decide di liberarsi della moglie. Questo piano sarà la causa di due beffe tra loro congiunte, Titta avverte la moglie che scambia i piatti, il medico vende a Culagna un purgante al posto del veleno. A loro volta questi motivi dinamici producono la ridicolizzazione del Conte in piazza e l'adulterio della moglie con Titta. La fuga della moglie a sua volta spinge il Conte a ricercarla nella tenda di Titta che sarà la causa della seconda beffa del mascheramento e via di seguito.

---

<sup>837</sup> Spiega Papini non a sproposito: "[...] è l'aquila della famiglia degli Asburgo regnante allora in Spagna da Carlo V in poi [...]. «Chiama gran re dell'oceano il re cattolico (allora Filippo III), per lo amplissimo dominio che egli ha nell'oceano, che è dominato da lui dalle colonne d'Ercole fin sotto il polo antartico, onde a riguardo del mare il sole nasce e tramontane' regni suoi» (Salviani). È evidente in questi versi e in questa nota l'amara ironia del Poeta, il quale nella prima *Filippica* offre quasi il commento di questo luogo: «Il Signor Governatore di Milano, dopo aver comandato alla repubblica di Lucca, comandò al Sig. duca di Modena e fu ubbidito: ora mette un piede più in su e vuol comandare al signor duca di Savoia e levargli lo stato s'egli non ubbidisce; e se questa gli va colpita, non credano la repubblica di Venezia e la Chiesa che la superbia spagnola non voglia passare anche più oltre». A. Tassoni, *La secchia rapita di Alessandro Tassoni*, a cura di Pietro Papini, cit., p. 171.

Dialoghiamo adesso con le letture critiche di Grazia Distasio<sup>838</sup> e di Marco Leone<sup>839</sup> così da aggiungere altre tessere alla comprensione dei due canti. Partiamo dall'interpretazione dell'episodio Venere/Manfredi. Grazia Distasio rileva come entrambi i canti mirino "sul piano strutturale a sospendere la linea principale del racconto prima della ripresa e della conclusione della vicenda della secchia nel canto XII",<sup>840</sup> quindi interpreta l'episodio di Venere e Manfredi seguendo questa ragionevole premessa:

[...] secondo il preciso disegno di una struttura narrativa che vuol essere federe al modello teorico fissato dal Tasso, si richiama - dopo l'esordio epico del primo canto - alla «seconda cornice di tipo mitologico» (GUARAGNELLA 2011, 195; cfr. RINALDI 2001, 13 ss.), anch'essa frequentata dall'epica e da lui ripresa nel poema: nel canto II, con il concilio degli dei che si schierano a favore di uno o dell'altro dei contendenti, e in questo canto X, in cui a partire dall'ottava 8 sino all'ottava 38 la narrazione si incentra sul viaggio di Venere dalla foce dell'Arno sino a Napoli per incontrare il principe Manfredi e incitarlo a liberare suo fratello, re Enzo, prigioniero dei Bolognesi.<sup>841</sup>

Riassumendo possiamo dire che per la Distasio i due canti sono in linea con la narrazione poiché la tregua permette delle digressioni grazie alla sospensione della fabula e l'episodio di Venere/Manfredi è geometricamente bilanciato nell'intera struttura del poema. C'è da fare però una piccola precisazione a questa analisi macrostrutturale: l'episodio di Manfredi e Venere non bilancia affatto il canto del concilio divino, bensì quello in cui vi è la chiamata alle armi di Enzo da parte di Venere, dedicato alla preparazione della battaglia campale. Comunque sia questa congruità strutturale è, alla fine del capitolo, completamente rovesciata dalla stessa Distasio:

La vicenda di Venere e Manfredi rimane così sospesa [...]. Se lo pseudo-Salviani riporta l'interruzione alla topica dei poemi (il Tasso, ad esempio, non ci parla di quanto accade ad Armida o ad Erminia dopo la presa di Gerusalemme: «Qui alcuni hanno richiesto perché il poeta non seguiti a narrare quel che facesse Manfredi per liberare il fratello dalle mani de' Bolognesi: e non s'avvegono che 'l poeta finisce la favola della secchia alla quale è obbligato, e che questa è un'altra istoria, e che seguita la pace, il lettore dee immaginarsi o che Manfredi facesse altro o che cominciasse un'altra guerra da sé. Neanco il Tasso descrive ciò che avvenisse d'Armida e d'Erminia dopo la presa di Gerusalemme, perché erano cose fuori della favola proposta da lui». TASSONI 1999, 423), è in effetti evidente - come è stato notato dalla critica più avvertita - come attraverso l'inutilità assolutamente non concludente del segmento narrativo introdotto su Venere / Manfredi, secondo le tecniche tipiche dell'*entrelacement*, Tassoni voglia porre in crisi «il rapporto fra trama principale ed episodio» facendone rilevare con forza «la pura arbitrarietà» (CABANI 1999, 165).<sup>842</sup>

Proviamo però a farci questa domanda: quale funzione ha all'interno della *Secchia rapita* l'episodio di Venere e Manfredi? La prima risposta è quella più ovvia, vi è una sospensione della fabula, e il poeta inserisce delle digressioni: questa risposta è in linea anche con l'autocommento del poeta stesso che ricorda che questo episodio non fa parte della fabula e che quindi non è obbligato a raccontarne gli sviluppi, cosa che avviene non solo in Tasso ma in ogni narrazione da Omero ai giorni nostri. I due episodi quindi sono entrambi digressivi e questo ci conduce alla seconda risposta: l'episodio bilancia in

<sup>838</sup> G. Distasio, *Canto X*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 155-166.

<sup>839</sup> M. Leone, *Canto XI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 167-184.

<sup>840</sup> G. Distasio, *Canto X*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 155.

<sup>841</sup> Ivi, p. 159.

<sup>842</sup> Ivi, p. 161.

qualche modo la macrosequenza focalizzata su Titta e Culagna seguendo il tipo di variazione geometrica che è presente in tutto il poema. Questa risposta può essere complicata in vari modi, facendosi delle altre domande: che rapporto intercorre tra l'episodio di Venere e Manfredi e quello che ha come protagonisti Titta e Culagna, e perché Tassoni l'ha inserito proprio in quell'ottava? Ecco che per rispondere a questa domanda dobbiamo comprendere come la frenesia notturna di Culagna sia in qualche modo legata all'episodio di Manfredi.

Come abbiamo già riportato nell'episodio di re Enzo, Tassoni era pienamente consapevole delle dinamiche del sogno e della follia:

Il quinto grado è di quelli che hanno l'immaginativa debole e abbondano d'umor malenconico, che, subito che chiudono gli occhi e i vapori dello stomaco cominciano andare in copia al cervello, il senso si stupefà e l'immaginativa loro si turba e cominciano a far quello che fanno i frenetici desti, cioè a favellare a sproposito, a saltar giù dal letto, a menar le mani, a trattar gli amici da nemici e le cose inanimate come se avessero senso e ragione. *Ben che più agevolmente intervenga lor questo dopo il primo sonno, mentre i sensi reastano ancora mezo addormentati e confusi.* E questi non si può quasi dire che dormano né che sian desti perciocché fanno molte cose come desti e molte come addormiti e abusano più tosto il senso che se ne servano. [...] Si che non è vero né che veggano né che sentano, *ben che paia lor di vedere e sentire,* come i fanciulli de' quali favella Aristotele ch'essendo desti, *veggono nelle tenebre simulacri che gli spaventano per debolezza d'immaginativa e di senso, come ancor quelli che sono vicini a morte.*<sup>843</sup>

In direzione di questo tipo di interpretazione congiunta, follia del Conte / follia di Manfredi, ci conduce anche l'analisi intertestuale. Vediamo come è descritta l'insonnia del Conte:

[...]  
e non dormiva e non posava ancora  
il glorioso Conte di Culagna.  
Va tra sé rivolgendo ad ora ad ora  
con quant'onore in campo egli rimagna  
poi che, mercé di sua felice stella,  
l'incantato guerrier tratto ha di sella.

Quindi, pensando a la cagion che spinto  
Melindo avea sul favoloso legno,  
pargli non pur del ricco scudo vinto,  
ma de la bella donna esser più degno.  
Gli somministra il naturale istinto  
e la ragion del suo elevato ingegno  
che, poi che 'l campo il cavalier gli cede,  
d'ogn'onor, d'ogni premio il lascia erede.  
(S. R., X, 1-2)

Tutta la notte andò girando il Conte  
le piume, senza mai prender riposo.  
[...]  
(S. R., X, 5)

---

<sup>843</sup> Ivi, pp. 827-828.



Come ha rilevato anche Distasio i passi richiamano l'"insonnia del conte Orlando prima della sua partenza alla ricerca di Angelica";<sup>844</sup> più precisamente possiamo dire che richiama le due partenze alla ricerca di Angelica, la prima che prelude alla follia e lo porta lontano dalla guerra e la seconda conseguente alla follia innescata dalla gelosia:

La notte Orlando alle noiose piume  
del veloce pensier fa parte assai.  
Or quinci or quindi il volta, or lo rassume  
tutto in un loco, e non l'afferma mai:  
qual d'acqua chiara il tremolante lume,  
dal sol percossa o da' notturni rai,  
per gli ampi tetti va con lungo salto  
a destra ed a sinistra, e basso ed alto.  
(O. F., VIII, 71)

La notte Orlando alle noiose piume  
del veloce pensier fa parte assai.  
Or quinci or quindi il volta, or lo rassume  
tutto in un loco, e non l'afferma mai:  
qual d'acqua chiara il tremolante lume,  
dal sol percossa o da' notturni rai,  
per gli ampi tetti va con lungo salto  
a destra ed a sinistra, e basso ed alto.  
(O. F., XXIII, 122)

Questo richiamo intertestuale ovviamente non è casuale bensì vuole suggerire un possibile parallelo tra la follia di Culagna e quella di Orlando, e, a livello strutturale, possiamo anche dire che come il Conte Orlando lascia la guerra per seguire quello che lo tormenta, così farà anche il Conte di Culagna. Se poi analizziamo questa follia nell'idea compositiva dell'intero poema possiamo affermare che il memorando sdegno per una vil secchia di legno è declinato nel testo nella funzione di re Enzo, del Conte di Culagna e di Manfredi, nei quali la cattiva lettura del reale funge da costante. *L'Orlando furioso* così si è trasformato nella *Secchia rapita* e inoltre possiamo dire che anche questo racconto-secondo, ben inserito nella narrazione, rappresenti una rifrazione dell'intero poema.

Distasio ricorda anche il passo di Erminia nella *Gerusalemme*: "Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida / [...] // Cibo non prende già, ché de' suoi mali / solo si pasce e sol di pianto ha sete; / ma il sonno, che de' miseri mortali / è co' l' suo dolce oblio posa e quite, / sopì co' sensi i suoi dolori, e l'ali / dispiegò sovre lei placide e chete; / né però cessa Amor con varie forme / la sua pace turbar mentre che dorme." (G. L., VII, 3-4); anche in questo caso l'accostamento è significativo poiché il personaggio Erminia è sensibile alle visioni notturne "Con orribile imago il suo pensiero / ad or ad or la turba e la sgomenta, e via più che la morte il sonno è fero, / sì strane larve il sogno le appresenta. / Parle veder l'amato cavaliere / lacero e guasto, e par che senta / ch'egli aita le chieda; e desta intanto, / si trova gli occhi e 'l sen molle di pianto." (G. L., VI, 65). Ma l'archetipo di questo *topos* letterario è sicuramente il passo dantesco del canto VI del *Purgatorio* che, soprattutto per quanto riguarda il genere eroicomico, come

---

<sup>844</sup> G. Distasio, *Canto X*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 156.

abbiamo già detto nel *Proemio*, è intimamente introiettato nella motivazione politica del testo: "E se ben ti ricordi e vedi lume, vedrai te somigliante a quell'inferma, / Che non può trovar posa in su le piume, / Ma con dar volta suo dolore scherma." (*Purg.* VI, 148-151).

Adesso analizziamo alcuni richiami intertestuali per l'episodio di Manfredi e vediamo se confermano l'interpretazione della frenesia del re di Napoli. Per prima cosa notiamo come il contenuto, cioè il richiamo di Venere a Manfredi sui suoi doveri eroici è una riproposizione dell'episodio della chiamata alle armi di Enzo fatta dalla stessa Venere. Come abbiamo detto questo è un *topos* epico che ritroviamo sia in Tasso, sia in Trissino. A mio avviso in questo caso il dialogo più significativo avviene con l'*Italia Liberata dai Goti*. Riportiamo per questo l'insonnia e il conseguente sogno-visione di Belisario nell'*Italia liberata dai Goti*:

La notte già col suo stellato manto  
copria l'adorna faccia de la terra,  
e tutti gli animali avean ristorauro  
dal sonno, e tregua al travagliar del giorno,  
posando in lei le risolute membra;  
*sol Belisario da' pensieri involto*  
*non dava luogo al lusingar del sonno,*  
*ma rivolgea più cose entr'a la mente*  
*che a la vittoria sua facean mestieri.*

[...]

E così andando d'un pensier ne l'altro  
era già presso a l'apparir de l'alba  
quando il pensare e la vigilia molta  
per viva forza gli aggravaron gli occhi.  
Allora l'angel Palladio, che a la cura  
di lui fu posto dal voler superno  
il primo di che fu prodotto il mondo,  
discese giù dal ciel per darli aiuto;  
e sotto forma del canuto Paulo  
gli apparve, e disse a lui queste parole:

[...]

Il capitano al fin de le parole  
aperse gli occhi, e vide un gran splendore,  
con un odor celeste, onde conobbe  
ch'egli era un messaggier del paradiso;  
e dietro a lui volgendo ambe le luci  
e dolcemente sospirando, disse:  
O sustanzia del ciel piena d'amore,  
come pietosamente i miei difetti  
supplir ti veggio; ond'io prendo speranza,  
poscia che 'l tuo valor non ci abbandona,  
che questa impresa arà felice effetto.

(*I. L. G.*, II)

In questo sogno-visione Trissino per prima cosa descrive la notte, poi narra l'insonnia di Belisario, quindi la visione del messo celeste sotto le sembianze di "Paulo" e lo svanire del sogno con "l'odor celeste", per passare infine al proposito bellico di Belisario. Tassoni nel *Canto X* sviluppa quasi la stessa sequenza, infatti innesta la follia onirica di Manfredi

dopo la descrizione della notte, l'insonnia del Conte di Culagna e la descrizione dell'aurora, narrando in principio il viaggio del messo divino Venere poi la sua trasformazione in Matilde sorella del re, quindi lo svanire del sogno:

Così dicendo apre le braccia e crede  
stringer de la sorella il vago petto;  
ma l'amorosa dea, che 'l rischio vede,  
subito si ritira e cangia aspetto.  
Ne la forma immortal sua prima riede  
e, alzandosi ne l'aria, al giovinetto  
*versa, al partir, dal bel purpureo grembo  
sopra di rose e d'altri fiori un nembo.*  
(S. R., X, 37)

Per concludere nel proposito bellico del re

- O bellezza del ciel viva immortale,  
dove fuggi da me? Perché mi lassi,  
né mi concedi almen che in tanto male  
io possa in te sbramar quest'occhi lassi?-.  
Così parlava il giovane reale  
e intanto rivolgea gli afflitti passi  
a l'onda giù, dove l'attende il legno,  
disegnando d'armar tutto quel regno.  
(S. R., X, 38)

A differenza di Trissino però, come già detto, anche per il sogno di re Enzo, non vi è inserito questo *topos* per spiegare la liberazione dell'Italia, ma proprio il suo contrario, cioè la sua schiavitù per cause interne. Per tale motivo Manfredi in preda alla follia non sogna né vede il papa o altri funzionari di dio, bensì la sorella, con la quale ha un rapporto incestuoso. Tale motivo è centrale per capire perché alla fine Manfredi non può in alcun modo intervenire nella guerra in maniera significativa.

Per comprendere la motivazione compositiva del *motivo* dell'incesto possiamo far dialogare questo passo con la tragedia giovanile di Tassoni: *Enrico IV*. Essa è rappresentata tutta in una notte e narra la tragedia che investe la corte di Odoardo re d'Inghilterra: l'amore incestuoso del re e del figlio per Apocritea, che si scoprirà essere la figlia di secondo letto di Odoardo, innescherà una serie di eventi che porteranno all'uccisione del re per mano di Enrico e al suicidio della giovane. Ciò che muove l'azione in maniera tragica è l'insonnia di Enrico così espressa:

ATTO SECONDO

Scena Prima

Enrico solo.

*Già l'ora è che si tace e 'l mare,  
già tra le foglie a' più reposti rami  
quetan gli augelli e ne l'ombrese selve  
dormon le fere, e son già tutti a un punto*

*gli uomini e gli animai dal sonno oppressi.  
 Sola la mente mia vigile e 'ncerta  
 nuove cose raggira. [...]  
 Pur, come richiedea l'ora già tarda,  
 ero senza pensarvi entrato in letto.  
 Ma non sì tosto le noiose piume  
 pressi col fianco, che da varie parti  
 da diversi pensier fui combattuto  
 e, nel chiuder degli occhi, un'ombra fera  
 mi pareva vedere  
 ch'a l'orecchia intonava: - Enrico, Enrico,  
 tu dormi e non intendi il tradimento  
 che ti vien da colei cui detti il core -.  
 Al suon di quella voce  
 alzai la testa e rimirai dintorno,  
 ma nulla vidi e 'l cor sentii gelarmi;  
 né più potendo a questa oppressa mente  
 far resistenza, così sol com'io era,  
 tacito uscir del letto  
 m'è stato forza e questo dubbio sciorre.  
 Vo' penetrar fra queste stanze tutte  
 o per forze o per arte e, s'io ritrovo  
 giusto il pensier che mi conturba il petto,  
 ch'esempio vo lasciar del mio dolore.<sup>845</sup>*

Anche in questo caso vi è la descrizione della notte: quindi l'insonnia di Enrico, l'incubo e il proposito tragico. Il carattere tragico del sogno era già stato espresso nel *Prologo* dalla voce emblematica di Megera: "Questa è Inghilterra e questa è Londra e questa / la reggia e de la reggia la più grande / è questa sala, ov'han, quasi in un mare, / foce mill'altre stanze. *I' vo' celarmi / qui fra quelle d'Enrico, ov'egli dorme, / e, quando il tempo fia, geloso farlo / ed irato in un tempo, ond'egli uccida / incauto il padre, che si tien per certo / d'aver schernita già la sua fortuna*".<sup>846</sup> La nascita di quell'amore che si scoprirà incestuoso avviene emblematicamente durante la pace che il regno inglese stabilisce con i "Gotti":

#### FILASIA

*Non accade narrar qual fiamma fosse  
 ch'accendesse per d'Enrico il core  
 allor ch'ei venne a la famosa corte  
 del Re de' Gotti a confirmar la pace,  
 e come poi contra il voler suo stesso  
 li fosse data dal suo padre Artilla.  
 Poi che 'l misero vide esserli tolto  
 quel ben ch'egli credea goder gran tempo,  
 da così gran dolor vinto rimase  
 che quasi il più bel fior degli anni suoi  
 lasciò troncarsi a la spietata morte;  
 e lo facea, se 'l mio parlar non era  
 d'impedimento al suo inuman consiglio.  
 Da indi in qua pensier di stato o moglie*

<sup>845</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 25-26.

<sup>846</sup> Ivi, p. 7.

*non gli ha ingombrata la dogliosa mente,  
ma solo un desiderio ardente e fermo  
di ritrovarsi ancora una sol volta  
fra queste vostre braccia incatenato.*<sup>847</sup>

Il risvolto tragico è una conseguenza delle scelte amorose del principe. Enrico così tra i doveri di "Stato" trissiniani e il "desiderio" che lo ha reso pazzo "ingombrato la dogliosa mente", ha seguito la follia amorosa ed incestuosa, producendo catastrofe e disonore per la sua casata:

#### ATTO QUINTO

Scena Prima

Enrico solo

"E ancor tornerà il sole a questa parte?  
E, s'ei torna, avrò ardir ne la sua luce  
d'aprir quest'occhi miei sì vergognosi?  
*Ardirò più di cinger spada a fianco  
ed il nome usurpar di cavalliero?*  
[...]  
*onde l'onor n'ha perso  
e macchiato di brutto, iniquo fregio  
tutta la stirpe sua reale e degna,  
come se ne dorrebbe!*  
[...]<sup>848</sup>

Così la rappresentazione della follia incestuosa di Manfredi ne infama e rende inattendibili i tratti eroici:

Al fin con voce tremula risponde:  
- Sorella mia, reina mia, dea mia,  
andrò nel foco, andrò per mezzo a l'onde,  
e nel centro per voi, s'al centro è via.  
Lo scettro di mio padre in queste sponde  
con libero voler tutto ho in balia:  
disponetene voi come v'aggrada,  
ché vostro è questo core e questa spada -.  
(S. R., X, 36)

Il poeta commenta il passo con un laconico "Napoletanamente"<sup>849</sup> a sigillare il disvalore di quella promessa e il bersaglio plurimo di questo episodio che tende a colpire anche l'intero regno di Napoli e di rimando i protettori spagnoli. Come afferma Tassoni nel *Locus Penitentiae* della tragedia giovanile: "E prima sapranno i lettori ch'io mi pento, quanto alla favola, di non l'aver fondata sopra principio alcuno che sia vero, contra quello che par tenere Aristotele [...]. Secondariamente mi pento di non aver fatto che la favola riesca in ogni modo doppia a' spettatori, come riesce a' recitanti, perché nella morte

<sup>847</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>848</sup> Ivi, p. 53.

<sup>849</sup> Ivi, p. 700.

d'Odoardo la favola è semplice quanto a' spettatori".<sup>850</sup> Questi due errori giovanili verranno quindi recuperati nel poema eroicomico con questo episodio, che ha del verosimile perché i personaggi e la storia hanno fondamento storico<sup>851</sup> e risulta doppio sotto vari punti di vista.

Passiamo adesso all'interpretazione della commedia Culagna-Titta e come sempre partiamo dal dialogo con la lettura fatta nell'ultimo libro sulla *Secchia*. Come sia stato interpretato strutturalmente da Grazia Distasio è stato già riportato, passiamo all'analisi di Mario Leone, lettore del canto XI, il quale fa anche un piccola ricognizione strutturale di questo inserto borghese all'interno della narrazione. Così il critico:

Pur riconoscendovi uno dei passaggi più riusciti della *Secchia*, Momigliano considerava l'episodio emblematico della scarsa serietà morale e artistica del Tassoni, il culmine, per certi versi, di quella inclinazione macchietistica e di quel colore locale e municipalistico che egli individuava come tratti precipui e prevalenti dell'opera dello scrittore modenese. Dei tre canti, l'ultimo, l'XI, in 62 ottave, è dedicato al duello: e anche se l'interpretazione di Momigliano appare oggi superata e viziata da un evidente pregiudizio anti-barocco, l'individuazione, da parte sua, di una compatta unità narrativa fra i canti IX, X, XI risulta senz'altro condivisibile. È questo, dunque, un dato che occorre tenere da subito presente per una corretta lettura dell'XI: esso non è monografico, benché si assesti quasi esclusivamente sull'evento del duello, ma è il naturale esito delle dinamiche narrative dei due canti precedenti.

L'idea di inserire nel finale del suo poema un duello, sia pure deformato in senso grottesco e paradossale, fu suggerita probabilmente al Tassoni dal desiderio di aderire a uno dei più convenzionali luoghi comuni dell'epica antica e moderna.

Solo che nella *Secchia* il duello non costituisce un punto di svolta, ma è come se rimanesse in qualche modo una digressione autonoma e a sé stante, un inserto romanzesco presto superato dal racconto dell'incerta conclusione della guerra fra modenesi e bolognesi nell'ultimo canto del poema, il XII. In questo modo l'XI canto risulta perfettamente coerente con il complesso andamento diegetico dell'opera, caratterizzato da quell'«antidynamismo narrativo» (POZZI 1987, 28) che fa della *Secchia* un ricalco parodistico delle narrazioni cavalleresche sin dalla sua configurazione strutturale.

Del resto l'effetto di parodia si riflette nello sbalzo anacronistico alla base dell'impianto della *Secchia* (lo *hysteron proteron* temporale delle due battaglie di Scarpolino e di Fossalta) e nella disposizione degli episodi «a schidionata», nel solco della tradizione picaresca: due elementi che costituiscono l'esatto contrario della rigida griglia narrativa dei poemi tradizionali (in particolare di quello eroico-aristotelico) e che consentono all'autore di muoversi in bilico fra «narrazione» e «non narrazione» (POZZI 1987, 24), utilizzando pure la tecnica del montaggio di racconti inseriti come digressioni. Il racconto del duello è, inoltre, un'ulteriore prova che dimostra come nella costruzione tassoniana la tradizione si rivesta di nuovi significati, in virtù di una consapevole e artificiosa manipolazione.<sup>852</sup>

La prima constatazione positiva che rileviamo è che il critico Leone, come Momigliano, vede un blocco coeso nei canti IX, X e XI e che quindi come dice il critico il duello finale tra Titta e Culagna posto nel canto XI è "il naturale esito delle dinamiche narrative dei due canti precedenti". Quindi il critico percepisce prima di tutto una "dinamica" interna "causale" che porta alla conclusione nel "duello". La funzionalità del "duello" all'interno della cornice guerresca è ugualmente percepita quando il critico afferma che probabilmente a livello compositivo l'idea di chiudere con questo *topos* l'episodio borghese (anche se in realtà non avviene proprio questo) "fu suggerita probabilmente al Tassoni dal desiderio di aderire a uno dei più convenzionali luoghi

<sup>850</sup> Ivi, p. 63.

<sup>851</sup> Nell'autocommento all'episodio Tassoni scrive "Manfredi, principe di Taranto e poi re di Napoli, fu veramente innamorato della Contessa di Caserta, sua sorella. Veggasi l'istorie di Napoli e le letter di Paulo Manuzio ove porta uno squarcio di questa storia". Ibid..

<sup>852</sup> M. Leone, *Canto XI*, in *Letture della Secchia rapita*, cit., pp. 167-168.

comuni dell'epica antica e moderna". Ma a questo punto il critico abbandona quello che lui stesso aveva definito un blocco coeso e dinamico e si concentra sul carattere non funzionale allo sviluppo della *fabula* del duello, dimenticando che dal canto VIII alla fine dell'XI la *fabula* rimane sospesa grazie alla tregua militare e che quindi le digressioni del blocco coeso IX, X, XI, sono legittimate dal punto di vista strutturale come appunto "accidenti strani" di quella *fabula*. Questa incongruenza critica è dovuta ancora una volta alla volontà di far rientrare questi canti nella teoria pozziana dell'"antidinamicità" del poema.

Possiamo adesso passare alla disamina dell'episodio che ha come protagonisti Titta di Cola e il Conte di Culagna. La sua emblematicità e la sua rilevanza per l'interpretazione del genere eroicomico ci induce anche in questo caso ad un'analisi stratificata. Innanzitutto rileviamo il processo narrativo dell'episodio, poi ne ricerchiamo la letterarietà e infine procediamo ad una interpretazione satirica.

Riassumiamo quindi l'episodio facendo emergere la funzione della coppia istrionica dello Zerbino e del codardo: questo ci permetterà di sviluppare le altre interpretazioni in maniera adeguata. Come dice un adagio popolare quando un furbo ed uno sciocco si incontrano l'affare è fatto, e la narrazione può avere inizio.

Il «glorioso» Culagna, dopo aver vinto la giostra meravigliosa indetta da Melindo, non riesce a dormire poiché si ritiene degno oltre che dello scudo in premio, con l'icona-simbolo di Martano impressa, anche dell'amore della bella (ma sorda a un orecchio) Renoppia, l'eroina del poema. Si dimentica così di essere sposato con una donna altrettanto attraente e inizia il corteggiamento alla bella arciera, cantandole una poesia involontariamente ridicola (*S. R.*, X, 1-8). Renoppia asseconda la sua follia amorosa, ricordandogli però l'impossibilità di quell'amore dovuta alla sua condizione di uomo sposato; così il Conte risolve di uccidere la moglie. Mentre il Conte è in piena frenesia omicida e cerca conforto in un rosario, incontra il nostro Titta di Cola. Non deve utilizzare strategie complesse, Titta, per far parlare il Conte, che gli confessa prima l'idea uxoricida e poi, astutamente adulato, l'intero piano dell'avvelenamento (*S. R.*, X, 39-43). Soffermiamoci su questo primo incontro.

L'abboccamento di Titta al Conte è il primo saggio della funzionalità di questa coppia: uno sciocco che vaneggia un omicidio incontra un furbo interessato e senza alcuna accortezza o dissimulazione, si fa estorcere tutto il piano con delle semplici lusinghe, come se stesse parlando al proprio confessore. Il furbo Titta, che – neanche a dirlo – mirava alla moglie del Conte, ha bell'agio adesso a conquistarla, svelandole la meschinità del marito e eleggendosi così a suo difensore e confidente. È da questa confessione e da questo incontro che nasce la commedia. Il piano del Conte è di mettere un veleno nella minestra della moglie. Questa però, avvertita da Titta, inverte i piatti, e così il Conte mangerà la pietanza da sé stesso avvelenata: ma, per fortuna, il medico gli aveva venduto un purgante al posto del veleno. Così Culagna va in piazza e si defeca addosso, come un bambino, nel bel mezzo della folla. La moglie intanto, travestita da paggio, va dal suo salvatore Titta con un cavallo del marito e vi si trattiene. Passato l'effetto del purgante il

Conte finge che gli sia stato rubato il cavallo per ricercare la moglie e gli viene indicata la tenda di colui che egli riteneva un amico.

Siamo così al secondo incontro tra il furbo amatore e lo sciocco beffato: Titta maschera sia il cavallo sia la donna – quest’ultima da schiava mora –, li presenta al Conte e gli chiede persino di convincere la bella schiava a baciarlo, così da compiere il tradimento davanti agli occhi del marito inconsapevole; il Conte non comprende come un uomo elegante quale è Titta possa essersi innamorato di una schiava che sembra nata in Mauritania ma, per amicizia, li spinge l’uno nelle braccia dell’altro (*S. R.*, X, 44-72). Titta insomma per la seconda volta beffa il Conte, e questa volta in modo plateale. Sofferamoci anche su questo episodio perché è un altro saggio della funzionalità della coppia Titta-Culagna. Adesso è il romanesco a ordire un piano che è tra i più comuni degli intrecci comici: un travestimento per ingannare lo sciocco. Titta, però, non si ferma a questo, ma imbastisce una specie di spettacolo teatrale per godere sadicamente della stupidità del Conte: prima prepara la scena con cura, travestendo il cavallo e la moglie del Conte, quindi si lamenta teatralmente della sua sfortuna amorosa e spinge il Conte a intercedere con la donna per avere un bacio. Sembra che Titta abbia bisogno dello sguardo del Conte per essere pienamente soddisfatto del suo possesso amoroso. Nella psicologia del personaggio vanaglorioso non è la vittoria o l’amore in sé che ha un valore, ma l’eco e l’ammirazione che ciò produce. Questo è evidente anche in altri episodi di cui è protagonista Titta: durante la giostra, per esempio, in cui il personaggio si gloria dell’applauso del pubblico, oppure dopo il duello, quando si vanterà della vittoria inviando lettere a persone famose. In questa scenetta inizia quindi anche a vacillare la superiorità razionale di Titta nei confronti del Conte: il suo carattere vanaglorioso e zerbinesco prende il sopravvento sulla sua qualità furbesca.

La funzionalità della coppia si evidenzia nell’atteggiamento del Conte che non apprezza l’amore di Titta per la bella schiava. «E gli pareva che Titta fosse matto» (*S. R.*, X, 72) dice il narratore, producendo una duplice reazione nel lettore: da un lato è un’amplificazione della beffa al Conte matto che crede che gli altri lo siano, dall’altro è una sorta di bocciatura della rappresentazione del romanesco e una prima spia del carattere irrazionale dell’amico-rivale, messa in bocca al più folle dei personaggi. La gara per il primato della follia sembra così iniziata. A questo punto, al povero Conte serve l’aiuto di qualcuno per punire la furbizia di Titta, così il Potta toglie la moglie del Conte a Titta e poiché questi picchia uno sbirro, lo fa imprigionare (*S. R.*, X, 73-74). Possiamo affermare che qui l’amicizia così squilibrata tra il Conte e Titta finisce, e inizia lo scontro tra i due. Il vanaglorioso-sciocco adesso diventerà soprattutto il pavido, e lo zerbino-furbo il vanaglorioso.

Il pavido Conte vuole ragione di quanto successo e, visto che si sente sicuro perché Titta è in prigione, lo sfida a duello: ennesima valutazione errata, perché il romanesco verrà subito liberato e accetterà la sfida. Si eleggono i padrini, anche se il Conte fa di tutto per cercare una riappacificazione; il giorno prima del duello finge addirittura un malessere per evitare lo scontro, ma i suoi comparì e la stessa Renoppia riescono a farlo ragionare, e lo riempiono di vino per dargli quel coraggio che proprio non riesce a trovare. Il Conte,



oramai ubriaco, prima recita una squisita poesia a Renoppia (la seconda) e poi con un manipolo di comparì si presenta al duello. Di contro Titta, che oramai conosce benissimo il suo rivale, è lì che lo aspetta con a fianco solo il padrino, pronto per la vittoria e la gloria. Infatti, al primo scontro il Conte cade: sembra ferito a morte e viene riportato nella tenda (*S. R.*, XI, 1-38). Dopo questa vittoria si esalta definitivamente il carattere vanaglorioso del personaggio Titta: se prima abbiamo detto che per mettere in risalto a pieno la follia del Conte vi era proprio bisogno di un furbo come il nostro Titta, adesso possiamo dire che per esaltare a pieno la follia vanagloriosa di Titta c'è proprio bisogno di un pavido come il nostro Conte. Il cronotopo del duello serve a Tassoni per sigillare la centralità della coppia: se nel canto IX il cronotopo della giostra veniva utilizzato dal poeta come una riproposizione *en abyme* di una guerra paradossale, il duello tra i peggiori, e quindi tra i protagonisti del poema, è una rifrazione della giostra e quindi del poema.

Mentre Titta manda ai più insigni personaggi la "nuova" della sua eroica vittoria in duello, si scopre che il Conte non era affatto ferito, ma una fettuccia rossa con lo slacciarsi gli era caduta sul petto e lo aveva tanto impaurito da farlo credere morto. La beffa adesso è tutta del povero Titta che non ha il coraggio di rimangiarsi la notizia della sua grande vittoria e pensa di vendicarsi uccidendo davvero il Conte. Questi intanto si ritira nella Roma cattolica, per ringraziare Dio di non essere morto, mettendo in luce un'altra sua caratteristica e cioè l'essere bacchettone. Lì lo raggiungerà il romanesco Titta, che arriva fin sotto casa del Conte per provocarlo a duello: ma ormai il nostro Conte non è più né lo sciocco né il pavido, bensì un ragionevole cattolico che, conoscendo i suoi limiti, apre al nemico solo la finestra. Titta non ci sta e continua a ingiuriarlo, come in preda a una follia: follia che va anch'essa purgata. Il Conte carica la balestra e gli assesta un colpo tale da ferirlo e atterrarlo, ed esce «a scoperta guerra» (*S. R.*, XI, 59). Adesso è il povero Titta a essere scornato per la seconda volta. L'episodio finisce infatti con l'immagine del romanesco mesto, a occhi bassi, che non ha più parole per vantarsi né forza per autorappresentarsi (*S. R.*, XI, 39-62).

Il discorso che Culagna fa a Titta prima di colpirlo fa luce sulla nuova gerarchia paradossale che si è instaurata nella coppia:

[...] Or, Titta mio, voi v'affannate in vano,  
ch'io non ho tolto a sbizzarrire un matto.  
Andate, e come avrete il cervel sano  
tornate, e so che mi farete patto.  
Io non ho da partir nulla con voi,  
però dormite e riparlianci poi. –  
(*S. R.*, XI, 58)

«Sbizzarrire un matto», dice il Conte che adesso, dopo aver purgato la propria follia, sembra assurgersi a consigliere morale di Titta. Il Conte, infatti, sa bene come l'insonnia possa produrre frenesie: l'episodio qui oggetto di analisi inizia proprio con l'immagine del Conte che non poteva dormire perché era in preda a furori, i quali nel prosieguo dell'episodio erano stati purgati prima dall'antimonio, poi dal tradimento della moglie e, infine, dalla paura del duello. Così si è compiuta la parabola della nostra coppia: i due

personaggi antitetici e complementari sono serviti a Tassoni per evidenziare due diversi caratteri (uno giocato sulla esteriorità zerbinesca e furba, l'altro sulla interiorità poltrona e sciocca) di un'unica follia che è quella dell'ambizione, facendo assurgere così l'intero episodio ad apologo morale. All'inizio dell'episodio Tassoni narratore aveva commentato così la vana ambizione del Conte: «Così la carne già ch'in bocca avea | su 'l fiume il can d'Esopo, un dí schernito | lasciò cader nel fuggitivo umore, | per prender l'ombra sua ch'era maggiore» (S. R., X, 4).

Questa “novella di costume” come l'ha definita Bàrberi Squarotti, o “commedia”, come la definisce la Cabani, (rammento che io ritengo esatte ambedue le definizioni, specie analizzando come, in quel periodo, e più precisamente nella seconda metà del Cinquecento, la trasformazione del teatro comico in volgare, si serva di tutte quelle tematiche che erano proprie della novella)<sup>853</sup> è costruita in maniera speculare alla fabula guerresca. La funzione dei due personaggi infatti rispecchia la funzione dei due municipi in guerra: le motivazioni fisiologiche e viziose; le modalità del conflitto come gioco delle parti e la conclusione infamante per entrambi i soggetti. Il richiamo quindi tra questa sezione digressiva e il poema centrale risulta essere sia strutturale che tematico. Strutturale perché vi è una dualità in conflitto che colpisce entrambi i personaggi infamandone l'onore, e tematico perché gli istrioni sono cattivi soldati, come abbiamo visto nella giostra in cui si esaltano solamente nelle loro smargiassate. Come è esemplare la narrazione centrale che funge da apologo morale e civile verso la conflittualità endemica delle municipalità italiane, così sarà l'apologo della commedia, che rappresenta la vanagloria incarnata dai singoli personaggi.

La commedia è incentrata su due istrioni comici Titta di Cola e il Conte di Culagna e il *plot* riprende l'archetipo del *Miles gloriosus*<sup>854</sup>. Infatti la prima constatazione da fare è che il denominatore comune della vanagloria li fa discendenti da un unico archetipo che è quello di Plauto il cui protagonista, Pircopolinice, è sia un vantatore militare che amoroso, sia uno stupido che un codardo, che non riesce a decifrare ciò che gli succede, rimanendo più volte beffato. La beffa principale subita è quella di lasciare la donna da lui rapita volontariamente nelle mani del rivale per poter meglio possedere una donna comprata dallo stesso rivale in amore. Questo intreccio, in larga misura, ritorna nell'episodio che stiamo esaminando, dove Culagna, per avere Renoppia, consegna la propria moglie nelle mani del rivale Titta, il quale però per l'eccessivo vantarsi sarà anch'egli alla fine beffato. La differenza tra l'episodio tassoniano e quello plautino e di altre commedie con intreccio simile è che non vi è una compensazione finale al danno iniziale (da notare che non è che non vi sia conseguenza narrativa e si ritorni allo stato iniziale, ma non vi è compensazione), e quindi non vi è una conclusione felice della

---

<sup>853</sup> Nino Borsellino, *Novella e commedia nel cinquecento*, in *La novella italiana*, Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, pp. 469-482.

<sup>854</sup> "La commedia *Miles Gloriosus* è senza dubbio la commedia del soldato spaccone per eccellenza di tutta la produzione grecolatina. "Pyrgopolinices" è spaccone, vanitoso, falso, stupido, codardo ed è l'unico a non rendersi conto di quello che in realtà sta succedendo". Fausto DE MICHELE, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, Firenze, Alma edizioni, 1998, p.18. Precedenti di questa figura comica li ritroviamo anche nella commedia greca; Lamarco personaggio de *Gli Acarnesi* di Aristofane è il primo vero personaggio completo del soldato vanaglorioso: buono a parole ma fiacco e ridicolo all'azione. "Il *Miles* tornerà sconfitto senza aver sferrato un sol colpo, ferito da una banale caduta e sarà costretto a tornare in scena sorretto dai compagni". Ivi, p. 12.

vicenda: l'antagonista Titta rivive in maniera complementare le beffe che aveva ricevuto il Conte, per rimanere entrambi vituperati.

La figura del soldato fanfarone aveva avuto ampia fortuna dalle rappresentazioni popolari carnevalesche fino al teatro comico erudito del Cinquecento<sup>855</sup> per poi unificarsi nella commedia dell'arte, trasformando e riattualizzando il modello plautino. Com'è noto, dalla metà del Cinquecento al periodo di Tassoni l'Italia soffrì la presenza costante dell'esercito spagnolo nel suo territorio e ciò portò a una caratterizzazione del personaggio in chiave anti-spagnola<sup>856</sup> o napoletana, calabrese, lombarda: legata cioè alle regioni che maggiormente risentirono della spagnolizzazione. Inoltre si ebbe una metamorfosi del personaggio da soldato vantatore a vantatore amoroso e pedantesco.<sup>857</sup>

Ma sia Titta che Culagna possono annoverare antenati letterari ben meno generici e lontani. Anche se è possibile individuare nella tradizione cavalleresca personaggi che potrebbero essere accostati ai nostri, *in primis* proprio il Martano ariostesco, o l'Astolfo di Pulci, Boiardo, Aretino, a mio avviso la complessità e la caratterizzazione di Titta e Culagna superano questi modelli inglobando personaggi di altre tradizioni.

Titta di Cola - abbiamo visto - deriva da Francesco Cola Vacantiello, personaggio napoletano che compare ne *La vedova*, commedia dei dialetti dello scrittore pisano Giovan Battista Cini;<sup>858</sup> questo personaggio è una delle evoluzioni più riuscite del *miles gloriosus* anche grazie al dialetto.

Il Conte di Culagna si definisce nel testo pronipote di «don Chisotto» (*S. R.*, IX, 72) nonché figlio di Flegetonte.<sup>859</sup> Tale discendenza cervantiana è stata dai critici più volte rifiutata a causa della pavidità del Conte, che non rispecchia l'inappropriata temerarietà di Don Chisciotte, ma, se si guarda con attenzione alle strategie attuate da Tassoni per indicarci quali modelli concorrono all'ideazione della *Secchia* e al modo con cui costruisce i suoi personaggi, intrecciando vicende e personaggi storici a lui contemporanei con personaggi e vicende prettamente letterari, appare evidente che questo indizio non può essere del tutto fuorviante. Dal punto di vista critico, non è opportuno sovrapporre un'interpretazione del *Don Chisciotte* di derivazione romantica a quella che poteva invece essere una ricezione coeva dell'opera. La maggioranza dei lettori e degli estimatori contemporanei a Cervantes non vedevano in Chisciotte il portavoce dell'idealità cavalleresca, o il triste eroe di un mondo in disfacimento, bensì ridevano a crepapelle della sua follia e lo recepivano come una maschera comica, un personaggio

---

<sup>855</sup> "E l'aspetto originale più importante che si coglie ad una prima lettura di queste commedie è la vita cinquecentesca che ad ogni battuta affiora dai testi comici, dove la base classica, da spesso dall'argomento, nella rielaborazione italiana acquista un nuovo significato legato alla realtà storica e all'attualità cinquecentesca". Ivi, p. 47.

<sup>856</sup> Un esempio per noi significativo è la commedia di Della Porta *La fantesca*: "In questa commedia Della Porta attacca in modo particolare l'uso portato dalla Spagna dalle forze di occupazione dei duelli d'onore. Mettendo alla berlina non solo la codardia ma anche l'obsoleta istituzione del duello. Per fare questo utilizza la tipica *gag* del *duello ridicolo* perso in prestito dalla Commedia dell'Arte: due capitani, in questo caso spagnoli, si battono a suon di paroloni e a colpi di aneddoti militari, ma prima di arrivare alle mani fanno pace riconoscendosi improvvisamente vecchi amici, quasi due «hermanos»". Ivi, p. 61.

<sup>857</sup> Cfr. Fausto DE MICHELE, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, cit.

<sup>858</sup> Su questa commedia ed in particolare sul personaggio di Francesco Cola Vacantiello, si veda: Benedetto CROCE, *Pulcinella e il personaggio napoletano in commedia*, Roma, Ermanno Loescher, 1899, pp. 65-93.

<sup>859</sup> "La vanità di soldati e capitani della commedia Erudita non si ferma neanche di fronte agli dei. Moltissimi capitani infatti si vantano, non solo della loro discendenza, chiaramente nobile, ma dichiarano addirittura di essere dei semidei". Fausto DE MICHELE, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, cit., p. 56.

carnevalesco che ne combinava di tutti i colori.<sup>860</sup> Non era inoltre necessario a Tassoni aver letto l'intera opera di Cervantes per prendere spunto da un personaggio che egli interpretava in linea con molte altre maschere del suo periodo, anzi lo poteva affascinare e ispirare il modo in cui Cervantes era riuscito a rendere produttivo in una narrazione comica, affiancandovi un personaggio a lui opposto e complementare come Sancho, il tipo del soldato fanfarone della commedia erudita e il tipo del Capitano della commedia dell'arte (come Capitan Spaventa, Matamoros, Giangurgolo, Corazza, Cardone, Rinoceronte, Terremoto, Spezzaferro, Spaccamonti, Rodomonte, Fracassa).<sup>861</sup>

A questi elementi strutturali (il *plot* e la funzione dei personaggi) che legano l'episodio al modello narrativo delle commedie-novelle si sovrappongono altre tessere caratterizzate da un alto tasso di letterarietà comica appropriate al suo fine, altra prova della non parodicità del poema e della capacità del poeta di servirsi del "grano" letterario:

- Culagna recita due poesie ridicole a Renoppia (il modello è ricorrente nelle commedie erudite del Cinquecento in cui il soldato fanfarone è anche un poeta vanaglorioso; un esempio vi è proprio nella Commedia "la Vedova" di Cini. Anche don Chisciotte si cimenta in una canzone con una chitarra ad una prostituta credendo di recitarla ad una principessa).<sup>862</sup>

- beffa del medico che vende a Culagna un antimonio (declinata in maniera diversa ritroviamo la stessa beffa nella *Mandragola* di Machiavelli);

- decisione di avvelenare la moglie<sup>863</sup> e espediente del veleno al posto del pepe (lo ritroviamo nel *Ragionamento* dell'Aretino<sup>864</sup> solo che lì è una prostituta che vuole togliersi di mezzo un cattivo compagno);

- scenetta del travestimento della moglie e adulterio a discapito dello sciocco (sono dei *topoi* quasi sempre presenti nelle narrazioni comiche);

---

<sup>860</sup> Come ha ribadito recentemente Rico, "[...] nell'epoca in cui vide la luce, il Chisciotte fu lontano dal godere la venerazione che oggi gli tributiamo. La popolarità del libro fu immediata ed immensa, ma sembra che non fu per le sottili e ponderate virtù sottolineate dai critici moderni. Una folle risata, una risata a Crepapelle, fu il principale omaggio che la Spagna di Filippo III rese a Cervantes. Richiamavano l'attenzione, soprattutto, i tratti bizzarri che ai giorni nostri forse attenuiamo o tralasciamo perché di umorismo ordinario: l'aspetto del povero nobiluomo, i momenti più rozzi dello scudiero, la magrezza iperbolica di Ronzinate". F. Rico, *Le armi di don Chisciotte*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea. I. Dalle origini a Don Chisciotte*, a c. di Gian Mario Anselmi, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 346-366: 359.

<sup>861</sup> Cfr. F. De Michele, *Quello che il Don Chisciotte deve alla maschera del Capitano della Commedia dell'Arte*, *Italianisch-Zeit für italienische Sprache und Literatur*, Number 61, Mai, Oldenburg 2009, pp. 51-70.

<sup>862</sup> Anche il critico Leone associa l'episodio della seconda canzone che Culagna recita a Renoppia ad un episodio del Don Chisciotte: "Sempre allo stesso modo del brano cervantiano, anche la descrizione aurorale del canto XI introduce in questo caso un elogio amoroso alla donna amata: [...]. Come per Don Chisciotte, anche per il Culagna questo elogio amoroso è costruito su una trama di convenzionali stilemi letterari, ostentatamente esibiti in funzione parodistica". M. Leone, *Canto XI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 176.

<sup>863</sup> La Distasio percepisce un richiamo ariostesco dell'episodio: "(canti XXI, 58-59: la storia di Gabrina; e soprattutto XXXVII, 76: la vicenda di Drusilla, che vuol avvelenare il figlio di Marganorre: CABANI 1999, 237)". G. Distasio, *Canto X*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 162.

<sup>864</sup> "NANNA. Tu te lo odi: egli fu così. E non le bastando di averlo caricato di tante corna che non le avrebbero portate mille cervi, sendosi guasta di un vende-leggende, con uno scartoccio di pepe, col quale gli condì la minestra, se lo levò dinanzi; e mentre moriva, in sua presenza sposò il poltroniere e seco si trafficò: così si disse per la terra, e nol giurerei, perché io non ci tenni il dito". *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, in *Folengo-Aretino-Doni*, Vol. II, cit., p. 125. Tra l'altro anche la donna del Conte di Culagna diventerà *guasta* di un *vende-leggende*, Titta di Cola.

- testamento ridicolo (lo ritroviamo sia nella *Vita di Mecenate*<sup>865</sup> sia nella *Murtoleide*<sup>866</sup> e in altre opere comiche, fino a diventare un vero e proprio genere (si pensi a Giulio Cesare Croce); Marco Leone ricorda appropriatamente il testamento di Don Chisciotte.<sup>867</sup>

- duello ridicolo<sup>868</sup> (anche questo diventa un vero e proprio genere della commedia dell'arte di derivazione sia carnevalesca che erudita. Un esempio significativo è nella commedia di Della Porta *La fantesca*: "In questa commedia Della Porta attacca in modo particolare l'uso portato dalla Spagna dalle forze di occupazione dei duelli d'onore. Mettendo alla berlina non solo la codardia ma anche l'obsoleta istituzione del duello. Per fare questo utilizza la tipica *gag* del *duello ridicolo* preso in prestito dalla Commedia dell'Arte: due capitani, in questo caso spagnoli, si battono a suon di paroloni e a colpi di aneddoti militari, ma prima di arrivare alle mani fanno pace riconoscendosi improvvisamente vecchi amici, quasi due "hermanos").<sup>869</sup>

Insomma Tassoni come sempre utilizza una grande varietà di fonti letterarie senza mai dimenticare la nostra tradizione comica e sono sicuro che dopo questo studio, altre fonti comiche verranno individuate dai critici formalisti per questi luoghi e per altri.

Passiamo adesso alla funzione satirica di questi personaggi e della commedia che li vede protagonisti. Sia Grazia Distasio<sup>870</sup> che Marco Leone<sup>871</sup> seguono una lunga tradizione critica che interpreta l'intero episodio come una satira feroce fatta da Tassoni al rivale municipale Alessandro Brusantini. Il sostenitore più preciso di questa tesi è stato lo storico Venceslao Santi, uno dei più attenti ed attendibili critici dell'opera del modenese.

Le allusioni a personaggi reali sono avvalorate dallo stesso Tassoni in molti luoghi sia del paratesto che del poema, in particolare sia Brusantini che Vettori sono stati dallo stesso poeta riconosciuti in alcuni luoghi dell'episodio, quindi sembrerebbe il caso chiuso.

---

<sup>865</sup> "Fè testamento al fin della sua etade, / Nel qual , dopo l' aver raccomandati / Il nome, e l' alma all' immortalade, / Lasciò molti bellissimi legati, / Di cui non vo parlar, fuor che di quelli, / Che son più al secol nostro appropriati. / Prima lasciò moltissimi Castelli / In aria a quei, che l' ambiziosa pioggia / Sospinse a desiar tanto i Cappelli. / *Item* ben mille rubbi, e mille moggia / Di speranze fallaci alla profana / Turba , che in Corte , sospirando , alloggia. [...]". Cito dalla *Vita di Mecenate*, secondo la lezione vulgata con le annotazioni di Carlo Caporali, trascrizione diplomatica di Danilo Romei dall'edizione delle *Rime di Cesare Caporali Perugino*, in Perugia MDCCCLXX, disponibile on line all'indirizzo <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/caporali/vita1770.pdf>.

<sup>866</sup> "Bartolomeo Colione fè testamento, Lasciò la carne, e l'ossa al Cimiterio, Lo spirito, e l'alma al suo Fator primiero, A nemici l terrore, e lo spavento. / [...] / *Item* per regalar la Poesia, / Lasciò il Murtola herede, e successore, / Di tutta quanta la [...]". *Fischiate* XL, S. Schilardi, *La Murtoleide del Marino*, Lecce, Argo, 2007, pp. 132-133.

<sup>867</sup> "Il testamento del Culagna ricorda quello dettato da Don Chisciotte nell'ultimo capitolo del romanzo di Cervantes, pur nella notevole diversità di condizione ideologica, psicologica e storica dei due capolavori". M. Leone, *Canto XI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 172.

<sup>868</sup> Il duello è interpretato in maniera parodistica da M. Leone, ma anche questo episodio potrebbe essere letto come una riproposizione del *topos* del duello ridicolo, altrettanto sfruttato nella tradizione comica: "Le prime ottave del canto introducono la preparazione del duello, nel rispetto di prescrizioni rituali, recepite anche dall'Ariosto, nella descrizione dei combattimenti individuali. Pure in questo caso Tassoni ricalca un *topos*, dunque, ma lo fa con un micidiale rovesciamento che ne altera in profondità i connotati di fondo. E che il bersaglio del poeta sia proprio l'epos ariostesco, è provato dal fatto che la narrazione dello scontro, ridotto a zuffa ridicolosa, riprende, dissacrando e irridendo, le regole della cavalleria alle quali pure l'autore del Furioso si era uniformato (RIZZARELLI, 2011)". M. Leone, *Canto XI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 169.

<sup>869</sup> Fausto DE MICHELE, *Guerriglieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, cit., p. 61.

<sup>870</sup> "Dopo l'episodio della giostra nel canto IX, il canto X è il primo dei due canti aggiunti (X e XI) dopo il 1617 (TASSONI 198, XXXV), entrambi dedicati alla satira dell'avversario Brusantini [...]". G. Distasio, *Canto X*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 155.

<sup>871</sup> Leone aggiunge anche l'interpretazione satirica di Titta di Cola: "Vi si narra il tentativo del conte di Culagna (alias il poeta nemico del Tassoni, Alessandro Brusantini (SANTI 1909, 209 ss.), dopo che si è innamorato di Renoppia, di avvelenare la moglie, la quale riesce invece a sfuggire all'agguato grazie all'intervento del suo amante, il cavaliere romano Titta (sotto le cui spoglie, secondo il Santi, si cela l'identità del Cavaliere Gian Battista Vittori: SANTI 1909, 209 ss.)". M. Leone, *Canto XI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 167.

Ma personalmente queste allusioni scoperte non le ritengo affatto significative in merito all'interpretazione veramente satirica di questi due personaggi, come già accennato nell'interpretazione della giostra.

Come scrive il poeta satirico Persio: "Questo mio segreto, questo mio ridere da nulla non te lo direi in cambio di alcuna Iliade".

Il bersaglio plurimo è una delle tecniche della satira e Boccalini sembra quasi teorizzarlo nell'introduzione ai suoi ragguagli; il duello ridicolo tra letterati è molto utilizzato nella sua opera ed è ripreso da Cesare Caporali, che a sua volta risemantizza il duello ridicolo della commedia erudita in chiave satirica:

E per compir gli spettatori,  
Gli antichi giuochi delli Gladiatori  
Il Castelvetro adunque, e Annibal Caro  
Spogliatesi le vesti da corrucchio,  
Nello steccato delle Muse entrarò.  
Annibal per Padrino ebbe il Bennuccio,  
E quel di Lodovico Castelvetro  
Fu un certo finto Grammatuccio.  
Focide rimbombò, Pindo, e Liberto,  
Al suon delle Poetiche stoccate,  
Che il Caro fer tirar due passi indietro,  
Perché gli furo in campo ritrovate  
Alcune due novissime parole,  
Che mai il Petrarca non l'avrebbe usate.  
Vano immaginator d'ombre, e di fole,  
A chi rubbasti i colpi? e dove hai tolto  
La sofistica scherma, e da che scuole?  
Soggiunse allora il Caro, e a un tempo volto  
Contro il dotto nemico, lo percosse  
Con un'Apologia traverso il volto.  
Ma non si presto il ferro indi rimosse,  
Che il Castelvetro a lui tirò sul naso  
Cert'altre sottilissime percosse.  
Era la pugna ancor nel dubbio caso,  
Quando in un tratto i Fiorentin Martelli  
Diedero nelle campane di Parnaso,  
E i Poeti rimessero i coltelli  
Dentro le lor autentiche guaine,  
Né più si parlò d'arme, o di duelli.

Ecco un paio di esempi nei *Ragguagli* di Boccalini:

*Ragguaglio XXXI, Per le feste di carnevale i virtuosi corrono in Parnaso i palii, e fanno altre dimostrazioni di allegrezze.*

Ma grandemente a tutto il popolo mosse le risa il caso che seguì tra due personaggi molto singolari di corte; i quali, come spesse volte suole accadere, mentre uno cercava tener indietro l'altro, essendosi nel corso urtati, così bruttamente l'uno contro l'altro s'accese di sdegno, che abbandonando il negozio principale di velocemente correre per ottenere il palio, indiscretamente in mezzo la strada, ch'era tutta fangosa, s'attaccarono alle pugna, e dopo essersi col loto di brutte accuse e di vergognose calunnie, che si tirarono in faccia, molto sporcati e deturpati nella riputazione, furono ridicolo spettacolo a tutto il popolo dal quale per compimento di maggior vilipendio ebbero una vituperissima fischiata. Questo caso, ancorché alla sciocca brigara paresse ridicolo, da Sua Maestà nondimeno fu stimato degno di tanta considerazione, che,

come molto esemplare, comandò che da Prassitele fosse scolpito in marmo, acciò per eterno documento servisse ai cortigiani garritori.<sup>872</sup>

*Ragguaglio IV In un duello seguito tra un poeta italiano e un virtuoso spagnuolo, trovandosi lo Spagnuolo ferito a morte, prima che spirasse fece azione tanto virtuosa, che Apollo col funerale censorio a spese pubbliche comandò che fosse portato alla sepoltura.*

Per gelosia della dama grave dispartire nacque li giorni passati tra un virtuoso spagnuolo e un poeta italiano, i quali, essendosi sfidati a singolar battaglia, in mezzo il fòro di Bellona vennero alle mani; e la quistione fatta senz'armi da difesa molto fu crudele, perciocché, essendo armati solo di corti e pungentissimi terzetti, al primo assalto risolutamente vennero alle prese: e la quistione ebbe questo fine: che lo Spagnuolo, trafitto da due mortalissime pugnalate, cadde in terra, e ad un suo caro amico, che subito corse per aiutarlo, disse queste parole: — Hermano, azeme plazer d'enterrarme, sin che ninguno me desnude; — e, questo detto, per la gran copia del sangue che sparse da quelle ferite, morì. L'istanza, che fece questo Spagnuolo all'amico di non essere spogliato, essendosi sparsa per Parnaso, tanto maggior curiosità, come accade nelle cose vietate, mosse in ognuno di vederlo ignudo, quanto ella veniva fatta da un uomo di quella sagace nazione, che non solo non parla mai a caso, ma che di bocca non si lascia uscir parola che non abbia più misteri, e tutti sensati. Onde anco in Apollo nacque curiosità grande di chiarirsi per qual cagione quel letterato nello stesso punto della morte con tanto affetto avesse chieduto di non essere spogliato; di modo che, avendo comandato che fosse nudato, fu trovato ch'egli, che tanto andava lindo e attillato, che un collare portava di così nobil lavoro che più valeva che il vestito che aveva indosso, era senza la camicia: di che Parnaso tutto fece risa molto grandi.<sup>873</sup>

Tassoni sembra rimodulare questa tipologia di satira ai letterati; nella commedia di Titta e Culagna, infatti, a commento della prima poesia cantata dal Conte a Renoppia, così scrive:

Il sale della satira è il condimento della comedia. Ma il poeta sfuggì di chiamare questa sua invenzione nuova di poetare eroisatiricomico, sapendo quanto il nome di satira sia *odioso in questi tempi e sospetto a quelli particolarmente che dominano*.<sup>874</sup>

È credibile allora ritenere che un letterato politico come Tassoni che criticava Omero, Petrarca e Aristotele, il papa, l'imperatore e la nobiltà italiana, abbia voluto salare la sua commedia solo per censurare Alessandro Brusantini e altri eventi contemporanei, che giustamente Croce definisce «pettegolmente storici»?<sup>875</sup>

A mio avviso, pur senza escludere nella figura del Conte una possibile allusione a Brusantini, e qualche altra allusione a personaggi minori in Titta (che però Tassoni utilizzò, sia per togliersi qualche sassolino dalla scarpa, sia per mascherare una satira ben più rilevante) si potrebbe tentare di individuare l'identità satirica dei due personaggi proprio a partire dalla loro relazione reciproca, dal loro essere una coppia appunto, e metterla in relazione a personaggi emblematici del secolo. Essendo questa coppia fortemente caratterizzata in senso metapoetico, orienterei la ricerca verso una coppia di poeti del periodo che potrebbe avere suscitato l'interesse satirico di Tassoni. Una coppia di poeti, molto conosciuta, in vista ed esposta, all'epoca esisteva: ed era la coppia composta da Marino e Murtola, che era salita agli onori della cronaca per aver litigato

<sup>872</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 161.

<sup>873</sup> Ivi, pp. 377-378.

<sup>874</sup> A. TASSONI, *La secchia rapita e altri scritti poetici*, cit., p. 699.

<sup>875</sup> B. Croce, *La letteratura italiana, Il seicento e il settecento*, Bari, Editori Laterza, 1971, p. 127.

sulla nave che li portava al matrimonio dell'Infante del duca Carlo Emanuele<sup>876</sup>, per aver duellato a colpi di sonetti e per le cinque schioppettate che il Murtola riservò al Marino.<sup>877</sup>

In questo episodio Tassoni - come sempre - intreccia varie fonti, sia storiche che letterarie: vediamo quindi se tra queste fila si possa ravvisare anche il famoso duello tra il Marino e il Murtola fatto a colpi di sonetti<sup>878</sup> e terminato con il famoso attentato al Marino. Possiamo rintracciare nell'episodio vari elementi che ci appaiono indiziari alla nostra tesi. Il primo indizio e forse il più rilevante, è che entrambi i personaggi si configurano nel poema come letterati in conflitto: nel periodo del Tassoni il duello simbolo dei poeti del tempo era quello tra il Marino e il Murtola; il secondo è che le due poesie recitate dal Conte possono con ogni probabilità essere interpretate come delle parodie alle poesie del poeta Murtola; il terzo è che l'inganno di Titta con annesso bacio davanti al Conte può essere interpretato come un inganno fatto dal poeta dei baci e cioè dal Marino; il quarto è il vantarsi dopo un duello impari di Titta che potrebbe alludere al vantarsi del Marino dopo aver sconfitto il Murtola nella gara a colpi di sonetti; così l'invio di lettere a Gaspare Salviati, all'accademia dei Mancini-Umoristi, e a varie personalità romane, può essere interpretato come un'allusione alla strategia divulgativa attuata dal Marino dopo lo scontro col poeta genovese; un altro indizio in questo senso è la canzonatura del personaggio Attilio (di casa) Toscanella ai danni di Titta che può essere interpretata come una frecciata al Marino e al suo essere poeta galante-amoroso e non civile; infine l'attentato finale può essere inteso come un'ultima allusione al Marino e al Murtola e all'episodio di cronaca che li ha visti protagonisti.

Decostruiamo l'episodio e interpretiamone le singole tessere facendo prima riferimento al Conte di Culagna e poi a Titta di Cola e iniziamo a metterli in relazione con il Marino e il Murtola. Proviamo quindi ad individuare il "murtolismo" nel Conte di Culagna. Il nome Culagna è anche una rivelazione dello stretto rapporto che il personaggio ha con la scatologia. Ricordiamo che il personaggio sarà vincitore di un premio ridicolo in una giostra allegorica, fatta su una nave, che si trasformerà in un barcone pieno di stabbio; il suo essere poeta ha a che fare con quel lagnarsi che troviamo nel suo nome Cul-lagna; nel canto X si imbratterà come un bambino nella piazza del paese; prima di combattere il duello con Titta nel canto XI avrà un sintomatico dolore di stomaco che verrà purgato dai suoi padrini. Nel leggere la *Murtoleide* del Marino possiamo constatare la caratterizzazione fortemente scatologica che fa il napoletano del suo avversario; riportiamo l'esempio più significativo:

*Fischiata V*

---

<sup>876</sup> Per l'episodio e per il rapporto ambiguo tra Marino e la corte torinese cfr. G. Rua, *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, cit.

<sup>877</sup> Cfr. S. Schilardi, *La Murtoleide del Marino*, cit.

<sup>878</sup> Ivi; la studiosa indaga il percorso delle poesie satiriche del Marino e del Murtola dalla furiosa lite sulla barca del nobiluomo D'Arò durante il viaggio a Mantova, in occasione delle nozze delle principesse sabaude, fino alla stampa del 1626 di cui ci dà la trascrizione fedele con i consueti ammodernamenti grafici: LA / MURTOLEIDE / FISCHIATE / DEL CAVALIER MARINO / CON LA MARINEIDE / *Risate* / DEL MURTOLA. // Al molt'illust.re Sig.re mio Colendissimo / IL SIG. GIORGIO INCURIA/FRANCOFORT / Appresso Giovanni Beyer / 1626. Seguono: CAPITOLO DELLO STIVALE / Terzetti del Cavalier Marino; CANZONE DELLE STELLE / DEL CAVALIER MARINO; I SOSPIRI / CANZONE / DEL / CAVALIER MARINO; L'INNAMORATO PUPOLO / *alla sua diletta pupola salute* / DEL CAVALIER MARINO; La Pupola al temerario Pupolo Ruina.



Volge il Murtola in Pindo lo schidone,  
e ‘n guisa di salciccie i versi infilza,  
e de ben la sua vena è alquanto smilza,  
con riverenza, ha in cul fino a Nasone.

Ma tu sacro e santissimo pulmone,  
e tu beata e benedetta milza,  
poiché nel libro suo vi mette in filza  
là dove tratta della creazione;

deh perché ‘n quella fronte veneranda,  
mentre rime scorreggia e carte smerda,  
non gli venite a fare una ghirlanda.

Fate che ‘l premio suo virtù non perda,  
Apollo così vuol, così comanda;  
a poeta di cul, trofeo di merda.<sup>879</sup>

L’essere filosofo, bacchettone, e poeta, del Conte di Culagna sono altre allusioni, oltre che ad Alessandro Brusantini per la prima parte del poema e per la storia dell’adulterio, al Murtola per il contatto che il personaggio viene ad avere con Titta-Marino. Il poeta genovese, famoso per una raccolta di poesie liriche, si dedicherà nel periodo del conflitto con il Marino al poema del *Mondo Creato* dichiarandosi appunto filosofo e teologo oltre che poeta. Vediamo come il Marino, nella *Murtoleide*, prenderà di mira proprio questi atteggiamenti ridicoli del Murtola:

#### *Fischiata XXXII*

Fammi far mamma la minestra piena,  
perché mi son stamane addottorato,  
e per segno del ver n’ho riportato  
il privilegio in carta pergamena.

Ho detto tanto, e con tanta vena  
Che ‘l Collegio se n’è meravigliato;  
e ciascun, che m’ha inteso, ha giudicato,  
ch’io sia un de filosofi d’Atena.<sup>880</sup>

La prima canzone che il Conte dedica a Renoppia, interpretata giustamente come una satira ai poeti che utilizzavano le anticaglie fiorentine,<sup>881</sup> è, come ha suggerito Guglielminetti,<sup>882</sup> da intendersi anche come una parodia specifica ad un gruppo di poesie del Murtola:

---

<sup>879</sup> Ivi, p. 111, si confrontino anche le *Fischiate* XII ("Iddio si riposò *septime die*, /ma quello solenissimo somaro / piscia e caca ogni di buffonarie."), XXX ("Il caval pegaseo ha fatto razza, / perch’impregnando l’asina ignoranza / n’è nato, come avviene per usanza, / un mulo, che è una pessima bestiazza, // ha bisogno del freno e de la mazza, / perché è ritroso e pieno d’arroganza, /e senza discrezion, senza creanza / dà morsi, tira calci e caca in piazza."), e XLI ("Tu che cachi poemi e versi sputi, / dimmi: chi t’insegnò? Come sai tanto? / Come facesti ad ottenere il vanto, / fra gl’ingegni più fini e più appuntuti?"), rispettivamente a p. 115, a pp. 125-126 e a p. 132.

<sup>880</sup> Ivi, p. 127.

<sup>881</sup> Cfr. A. Tassoni, *Postille al primo Vocabolario della Crusca*, cit., in particolare si noti come alla voce AB ETERNO il Tassoni scriva: "Oggi non è usato se non dal Murtola", p. 4.

<sup>882</sup> "Si aggiunga che fra queste «seccagini» del Murtola non c’era solo il poema sacro *Della creazione del mondo*, ma anche i sonetti intitolati *Provenzali*; e si pensi che il Tassoni non esiterà a parodiare questa mania arcaicizzante nella *Secchia rapita*, quando il Conte

- O – diceva - bellor de l'universo,  
ben meritata ho vostra beninanza,  
ché 'l prode battaglier cadde riverso  
e perdè l'amorosa e la burbanza.  
Già l'ariento del palvese terso  
non mi brocciò a pugnar per desianza;  
ma di vostra parvenza il bel chiarore,  
sol per vittoriare il vostro cuore. –  
(S. R., X, 7)

Ma a mio avviso anche l'altra poesia sugli occhi recitata dal Culagna è da intendersi come una parodia alle poesie del poeta genovese. Infatti la prima raccolta poetica di Murtola è intitolata *Gli Occhi d'Argo* e inoltre, è da notare, come in tutta la sua produzione poetica, il genovese dedichi infinite poesie al tema degli occhi dell'amata; anche se questo immaginario è tipico della poesia primo-seicentesca, è possibile constatare la sproporzione quantitativa di queste metafore sugli occhi, soli, stelle e specchi<sup>883</sup> soprattutto nelle sue poesie. Infatti il Marino nella *Murtoleide* per ridicolizzare le opere più importanti del poeta ricorda proprio la raccolta de *Gli Occhi d'Argo*:

*Fischiata IX*

Però se manda fuori o se compone,  
or gli *Occhi d'Argo*, or il *Mondo creato*,  
è tutta marcia de la scolazione.<sup>884</sup>

Riportiamo una parte della poesia sugli occhi del Conte di Culagna che reciterà a Renoppia dopo aver ben bevuto:

- O del cielo d'amor ridenti stelle  
onde de la mia vita il corso pende,  
d'amorosa fortuna ardenti e belle  
ruote dove mia sorte or sale or scende,  
imagini del sol , vive facelle  
di quel foco gentil che l'alme incende,  
il cui raggio, il cui lampo, il cui splendore  
ogn'intelletto abbaglia, arde ogni core,

[...]  
(S.R., XI, 26-29)

Il Conte di Culagna tra le altre ingiurie subirà la sconfitta nel duello con Titta di Cola:<sup>885</sup> come era evidente ai contemporanei e come è evidente ai lettori di oggi, il

---

di Culagna saluta Renoppia «bellor de l'universo» e prosegue poi per un'ottava nella ricerca di un lessico altrettanto disusato e goffo (X, 7)». M. Guglielminetti, *Tassoni e Marino*, in *Studi tassoniani*, cit., p. 150.

<sup>883</sup> Cfr. G. Murtola, *Rime del sig. Gasparo Murtola. Cioe Sonetti. Gli occhi. Le lacrime. I pallori. I nei. I baci. Le Veneri. Gli Amori.*, appresso Roberto Meglietti, In Venetia 1604.

<sup>884</sup> S. Schilardi, *La Murtoleide del Marino*, cit., p. 113.

<sup>885</sup> «Deh rimetti nel fodero la rabbia, / Murtola caro, e non far più duelli, / se ben ad alloggiar co i pazzereilli / dicono che il duca ti vuol porr' in gabbia». *Fischiata LVI*, ivi, pp. 140-141.

Murtola nella contesa fatta con il Marino a colpi di sonetti ingiuriosi, ne uscirà sconfitto<sup>886</sup> e ingiuriato.

Culagna dopo le varie beffe ricevute decide di rifugiarsi a Roma:

Ma come a Roma poi gisse e trattasse  
in camera col Papa a grand'onore  
e l'alloggio per forza ivi occupasse  
nell'albergo real d'un mio signore,  
[...]  
(*S. R.*, XI, 46)

Il commentatore della *Secchia* (Tassoni stesso) ci dice: “S’andò a mettere in casa d'un cardinale suo paesano senza essere invitato, e convenne, volesse o no, ch’egli l'alloggiasse; perciò che non bastarono né parole né fatti a farlo uscire di quella casa”<sup>887</sup>: anche il Murtola in seguito ai fatti torinesi si trasferirà a Roma e con ogni probabilità andò dal genovese Cardinal Giacomo Serra con cui aveva avuti rapporti nei primi anni romani.<sup>888</sup> Infine il colpo di balestra che il Conte scoccherà a Titta per esasperazione riprende le cinque schioppettate che il Murtola riserverà al Marino.<sup>889</sup>

Cerchiamo adesso di individuare i possibili riferimenti a Marino nel personaggio di Titta di Cola. Se il nome Titta è il diminutivo di Giovanbattista, il patronimico Cola deriva da un personaggio della commedia del Cini: Cola Francesco Vacantiello. Il personaggio è la satira del napoletano e anche il Marino è di origine napoletano; il personaggio di Cini si crede il poeta più grande del mondo e migliore del Petrarca stesso e il poeta che nel periodo di Tassoni ha più di tutti esaltato e vantato le proprie qualità poetiche è il Marino. Il Murtola nella *Marineide* così descrive satiricamente il napoletano Marino:

#### *Risata I*

Oh bello humor Napolitan, che tanto  
Ti stimi, e pregi, e gonfi à gl'altri à canto.<sup>890</sup>

[...]

E di tali maniere  
Che si vede che sei Napoletano  
Pieno di Borra, chiacchierone, e vano.<sup>891</sup>

#### *Risata II*

Di Patria fui Napolitan, di Padre  
Povero, e vile, avvezzo à carpire  
Sfacciato, e pronto, e di maniere ladre.<sup>892</sup>

<sup>886</sup> E. Russo, *Gasparo Murtola*, in DBI, cit., vol. LXXVII, pp. 478-482.

<sup>887</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 705.

<sup>888</sup> “Nel corso degli anni romani Murtola fu al servizio del chierico di camera Giacomo Serra, anch’egli di origine genovese, poi cardinale sotto Paolo V; al suo seguito dovette svolgere un lungo viaggio tra Austria e Ungheria, con un passaggio anche presso la corte imperiale, probabilmente nel corso del 1605 (Bonciari, 1607, p. 162)”. E. Russo, *Gasparo Murtola*, in DBI, cit., p. 479.

<sup>889</sup> Si veda la lettera di Pietro Aldobrandini sull’attentato del Murtola, in C. Carminati, *Giovan Battista Marino, tra inquisizione e censura*, Editrice Antenore, Roma-Padova 2008, pp. 339-342.

<sup>890</sup> *La Murtoleide Fischiare del Cavalier Marino con la Marineide Risate del Murtola*, Appresso Giovanni Beyer, Francofort 1626, p. 89.

<sup>891</sup> Ivi, p. 92.

<sup>892</sup> Ivi, p. 93.

*Risata XIII*

Pareva ogni Poeta Napoliello  
Che di velluto havendo la brachetta  
Smorfie faceva da sciocco, e da coviello.<sup>893</sup>

*Risata XVI*

Più tosto diventare buon Cristiano  
Ti vederò Marino, e i Lumaconi  
Volar per Aria, come li falconi  
Ch'un Napoliello diventar Toscano.<sup>894</sup>

Il personaggio Titta - nella giostra - viene ingiuriato da un asino-allegorico, e dato il carattere centrale dell'episodio, a mio avviso l'allusione deve riferirsi contro un personaggio rilevante dell'epoca del poeta e non contro un personaggio sconosciuto, come hanno interpretato altri commentatori. Questo asino ci rimanda anch'esso ad alcune poesie della *Marineide* che hanno uno stretto rapporto con le poesie di Caporali, già utilizzate come fonti per la nostra interpretazione: sono soprattutto le *Risate* XIII e XXVII in cui il Murtola descrive l'ascesa in Elicona del Marino, in cui però, invece che una corona di alloro gli viene riservata nella *Risata* XIII una incoronazione scatologica e burlesca e nella *Risata* XXVII una serie di ingiurie fatte dai poeti seri e burleschi.

Titta di Cola nel canto X *millanta* il Conte e riesce ad estorcergli la confessione del delitto che intende compiere: l'atteggiamento adulatorio e millantatore del Marino è riscontrabile non solo nella sua strategia poetica verso i grandi signori, ma anche nella sua strategia verso gli amici-rivali poeti. Un esempio tra i tanti è proprio l'abboccamento tramite il segretario Claretti per la raccolta di lettere proposto al Tassoni. Il poeta modenese infatti, conoscendo il personaggio, darà una risposta ironica e a mio avviso rivelatrice: *Potrebbe il signor cavalier Marino, se venisse egli a questa mostra, farmi ambizioso e voglioso*. Le strategie del poeta napoletano dovevano essere ampiamente conosciute e criticate dall'ambiente a lui vicino e così il Tassoni non si fiderà a scoprire i suoi piani all'amico del poeta, Claretti. Anche questo atteggiamento viene ripreso dal Murtola nella *Marineide*:

*Risata II*

E quivi po nettare  
Con li miei versi il cul di molti, e molti,  
E mille faccie haver, e mille volti.<sup>895</sup>

Titta di Cola tradisce il Conte di Culagna e lo inganna davanti ai suoi occhi baciandone la moglie. L'episodio, deve essere inteso come un'altra allusione al Marino. Intanto i reiterati baci sono sospetti e fanno riferimento al poeta che era conosciuto e famoso soprattutto per la canzone dei baci. Così nell'episodio di Titta:

---

<sup>893</sup> Ivi, p. 111.

<sup>894</sup> Ivi, p. 120.

<sup>895</sup> Ivi, p. 95.

e, baciandola in bocca avidamente,  
or la strigne, or la morde, or la rimira;  
ed ella in lui, fra cupida e dolente,  
le belle luci sue languida gira.

[...]  
(*S. R.*, X, 60)

[...]  
Ella, volgendo a Titta un guardo ghiotto,  
sporge la bocca ed ei con voglie accese  
que' baci incontra e da' bei labbri sugge  
l'alma di lei, che sospirando fugge.

(*S. R.*, X, 71)

Un altro luogo indiziario è l'episodio del travestimento del furto ai danni del Conte.  
Così Titta traveste il cavallo:

[...]  
ma fra tanto si studia e s'affatica  
di far tignere il pel del corridore  
con un color di sandali alterato,  
e di leardo il fa sauro bruciato.

(*S. R.*, X, 65)

Così traveste la moglie del Conte in una schiava Mora:

Con lei s'accorda e trova acqua stillata  
da scorza fresca di matura noce  
e 'l bel collo e la faccia dilicata  
de la donna e le man bagna veloce.  
Si disperde il candore e sembra nata  
in Mauritania, là dove il sol cuoce.  
D'un leonato scuro ella diviene,  
ma grazia in quel colore anco ritiene.

(*S. R.*, X, 68)

Questi due travestimenti di un furto sono un'altra allusione al Marino e alla sua poetica: l'accusa di ruberia è diffusissima nell'ambiente dei poeti e potrebbe sembrare scontata, ma una resa così fortemente marinista del travestimento<sup>896</sup> (lo stile di queste ottave hanno tratto la maggioranza dei critici in inganno) della donna che si scopre essere calabrese (ricordiamo che Marino è di origini calabrese come il personaggio Francesco Cola Vacantiello) è un'altro chiaro indizio di cui bisogna tener presente. Tra i vari documenti che attestano questa atmosfera dequalificante intorno al poeta napoletano negli anni della composizione di questi canti vi è l'interessante prefazione alle *Rime* del Testi, amico, corrispondente e confidente del Tassoni:

---

<sup>896</sup> Sul tema della donna nera o in nero si legga la *Bella Schiava* e *La bella vedova* del Marino, nella raccolta della *Lira* (cit.). Tema, quello della vedova, che si intreccia inesorabilmente al nostro discorso.

Ma il trasportar gl'interi componimenti di Spagnolo in italiano mutando solamente le desinenze, puzza di ladro a più non posso.<sup>897</sup>

Anche il Murtola ovviamente accusa per tutta la *Marineide* le ruberie del Marino; prendiamo i versi più significativi in cui si evidenzia la simbolicità della canzone dei baci:

#### *Risata I*

Ecco il ladro vicino  
Gridò il Gallo, ecco il Ladro, che poi veste  
I furti, ch'egli fà d'un'altra veste.  
Dimmi un può da chi haveste  
La canzone dei baci, e de la Rosa?<sup>898</sup>

Per il furto e per aver picchiato uno *sbirro* il personaggio Titta andrà in carcere: il povero Marino avrà nella sua vita diverse volte a che fare con le carceri. In particolare qualche anno dopo l'attentato del Murtola dovrà visitare le carceri torinesi e solo per intercessione di vari potentati, tra cui il Cardinal Aldobrandini verrà scarcerato<sup>899</sup>. E infatti così il personaggio di Titta cerca di evitare il carcere:

ch'era pariente de gliu Papa, e ch'era  
baron romano e gir bolea en castello.  
[...]  
(S. R., X, 74)

Dopo il duello con il Conte, Titta fa sapere a tutti la sua gloria mandando lettere in tutta l'Italia ed in particolare all'ambiente romano dell'accademia dei Mancini:<sup>900</sup> la strategia del Marino dopo lo scontro con il Murtola fu di far conoscere a tutti il fatto e nel giro di pochi mesi la *Murtoleide* e la *Marineide* erano sulla bocca di tutti.<sup>901</sup> Ma il riferimento all'accademia dei Mancini è un indizio ancora più forte perché il Marino era un accademico umorista appunto e aveva stretti rapporti con quella accademia, in specie con Gaspare Salviati<sup>902</sup> di cui era un corrispondente. Anche la fretta con la quale Marino si autocelebra viene castigata nella *Marineide*:

#### *Risata III*

Per lettere, e Gazzette in ogni lato  
Sparger ha fatto il Fanfaron voce  
Che viene à prendere l'Habito, e la Croce  
Di Savoia, e che ancor vi sia chiamato.  
Oh matto da legare, oh spiritato

<sup>897</sup> Fi. Testi, *Rime di Fulvio Testi all'invittissimo Principe Carlo Emanuele Duca di Savoia*, Per Giulian Cassiani, In Modona, 1627, p. 15.

<sup>898</sup> *La Murtoleide Fischiata del Cavalier Marino con la Marineide Risate del Murtola*, cit., p. 90.

<sup>899</sup> Cfr. C. Carminati, *Giovan Battista Marino, tra inquisizione e censura*, cit., pp. 92-124.

<sup>900</sup> È il primo nome dell'Accademia fondata per iniziativa del nobile romano Paolo Mancini che poi diverrà l'*Accademia degli Umoristi*. cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1926-1930, vol. V; L. Alemanno, *L'Accademia degli Umoristi*, in *Roma moderna e contemporanea*, III, 1995; P. Russo, *L'accademia degli umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, in *Esperienze letterarie*, IV, 1979.

<sup>901</sup> Cfr. E. Russo, *Marino*, Salerno, Roma 2008, pp. 98-103.

<sup>902</sup> Anche il Tassoni era in stretto rapporto con questo letterato tanto da utilizzare il suo nome per le *Dichiarazioni* all'edizioni del 1625 e del 1630. Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit..

Fermati un pò, non esser si veloce,  
Che il camminar con tanta furia noce<sup>903</sup>

Infine è da notare come in seguito al falso ferimento del Conte di Culagna, Titta si accorge di aver esagerato la sua vittoria vanamente<sup>904</sup> e non contento decide di vendicarsi nuovamente contro il Conte, magari uccidendolo. Viene però consigliato dal padrino, un certo Attilio di casa Toscanella,<sup>905</sup> di non preoccuparsi e di continuare nella strategia del vanto aggressivo:

Ma il padrin ch'era accorto, il confortava  
e dicea: - Titta mio, non dubitare:  
non è bravo oggidì se non chi brava,  
e, come diciam noi, chi sa sfondare.  
[...]  
(S. R., XI, 49)

Proponendogli di farlo immortalare dalla musa di Fulvio Testi:

Fulvio col conte ha non vulgari sdegni  
e canterà di te l'armi e gli amori;  
dirà l'alte bellezze e i fregi degni  
ch'ornan colei ch'idolatrando adori,  
le compagnie d'ufficio, i censi e i pegni  
che per lei festi già su i primi fiori,  
e i casali e le vigne e gli altri beni  
c'hai spesi in vagheggiar gli occhi sereni.

Gran contento agli amanti e gran diletto  
che possano veder le luci amate,  
che portano squarciati i panni al petto  
per godere il tesor di lor beltate.  
Povero e ignudo Amor senza farsetto  
dipinse con ragion l'antica etate,  
ché spoglia chi per lui s'affligge e suda

<sup>903</sup> *La Murtoleide Fischiate del Cavalier Marino con la Marineide Risate del Murtola*, cit., p. 86.

<sup>904</sup> “Qual leggiere pallon di vento pregno / per le strade del ciel sublime alzato, / s'incontra ferro acuto o acuto legno, / si vede ricader vizzo e sfiato; / tale il romano altier, che fea disegno / d'essersi con quel colpo immortalato, / sgonfiossi a quell'avisio e di cordoglio / parve un topo caduto in mezzo a l'oglio”. (S. R., XI, 48).

<sup>905</sup> Nel commento Papini ci aiuta a decifrare il personaggio: “Di casa Toscanella A. Su questo personaggio vi sono diverse opinioni: v'è chi crede sia in esso adombrato Orazio Toscanella, letterato morto nel secolo XVI; ma la fresca e viva pittura del Tassoni esclude assolutamente la ipotesi che si riferisca a una figura insignificante e lontana dal tempo del P. Altri potrebbe vedervi un'allusione a un Marcantonio Toscanella, letterato non volgare, celebrato anche dal Querenghi in un sonetto, e familiare della piccola corte del cardinale Alessandro d'Este; ma per la identificazione mancano i particolari. Invece i particolari abbondano per vedere nascosto in questo Toscanella Alessandro Rangoni modenese. Prima gentiluomo nella corte romana di Paolo V, poi allontanato da Roma (1611) per aver ferito un cocchiere del cardinal Borgia e venuto a Modena, ritornò a Roma dopo la morte di Paolo V (1621) e prese il sacerdozio. Nel 1628 fu eletto vescovo di Modena e morì nel 1640 «pianto da tutti come gentiluomo di molti meriti» (*Libro de' Morti* - Parrocchia di S. Pietro, e SANTI II. 284). I riscontri particolari verranno fatti a ciascun luogo. Intanto al v. 5 dice: *Poco avanti da Roma*, ecc. accennando alla sua partenza da Roma nel 1611. E dice un *cavaliere*, perché tale era in quel tempo il Rangoni; avendo solo più tardi preso il sacerdozio”. A. Tassoni, *La secchia rapita di Alessandro Tassoni*, a cura di Pietro Papini, cit., pp. 186-187. A mio avviso anche questo personaggio deve essere inteso come una sintesi del carattere e dei fatti accorsi ad Alessandro Rangoni con il suo essere di casa Toscanella (come Titta è di casa Cola), vale a dire faceto e arguto come Orazio Toscanella, scrittore tra l'altro di *Motti e facezie, arguzie, burle e altre piacevolezze*. Riporto una facezia in linea con l'episodio di Titta: “Lissa soldato vantandosi di molte cose giocosamente, giurò ad un convito, che havea rotto solo solo mille persone in un giorno: Et addimandato da certi come: rispose egli, a questo modo. Ritrovandomi un carnevale in certa bottega d'un mascarano, dove erano mille mascare una sopra l'altra; venuto à parole con un facchino mi fece cadere sopra quelle mascare così fortemente, ch'io le ruppi tutte. Et voi che sapete latino, dovete anco sapere, che persona significa mascara”. O. Toscanella, *I motti, le facezie, argutie, burle et altre piacevolezze di m. Oratio Toscanella*, cit., p. 65. Il letterato viene citato anche in un *Pensiero* del Tassoni *Grammatici antichi e moderni* (*Lib. X, Cap. II*) nell'elenco di moderni grammatici che con le loro sottigliezze avrebbero superato gli antichi.

e lo fa vago sol di carne ignuda.

Fra i successi d'amor canterà l'armi  
e l'impresè ch'hai fatte in questa guerra,  
e con sonori e bellicosì carmi  
eternerà la tua memoria in terra.  
E già di rimirar la Fama parmi  
trombeggando volar di terra in terra  
e contra 'l Papa di tua mano a i venti  
la bandiera spiegar de' malcontenti -.  
(S. R., XI, 51-53)

Questi versi possono essere intesi come un'ennesima beffa a Titta-Marino: il padrino, persona che il poeta rappresenta come un che *Uccellava i poeti e per diporto / spesso n'avea qualche adunata a canto* (S. R., XI, 7), prima suggerisce di continuare nella strategia del vanto, vizio del personaggio Titta e poi dice, quasi *in paradosso*, che a vantarlo sarà Fulvio Testi: che ne narrerà i successi amorosi e guerreschi.<sup>906</sup> Se sostituiamo a Titta il Marino, come sto cercando di dimostrare in queste pagine, la beffa suona ancora più forte, anche perché, nel periodo della composizione di questi canti (1617-1618) i due (Marino e Testi) erano in burrascosi rapporti dovuti all'accusa reciproca di furti poetici e all'essere posizionati su campi ideologici contrastanti: Testi dedica le sue *Rime* al guerriero Carlo Emanuele, Marino è in Francia alla corte di Maria de' Medici.<sup>907</sup>

Ma vi è un ultimo ed importante indizio da tenere presente: in queste ottave vi è un commento del Tassoni-Salviani che ci rimanda ad un altro personaggio della *Secchia*, il Claretto. Il verso in riferimento a Titta *ch'ornan colei ch'idolatrando adori* viene commentato: "Alcuni interpretano costei per una certa spagnola detta doña Maria di Ghir, che stette un tempo in Roma puttaneeggiando e mandò fallito questo eroe romanesco".<sup>908</sup> Il riferimento esplicito ad una donna reale non è stato individuato da nessun commentatore, e purtroppo neanche io sono riuscito in questa impresa, però è singolare che un altro riferimento ad una prostituta spagnola<sup>909</sup> vi sia nelle ottave che ci presentano il personaggio di Claretto:

Il sagace Claretto era con esso<sup>910</sup>,  
ch'acceso di dogna Anna di Granata,  
giunt'era tutt'afflittito il giorno stesso  
che un genovese gli l'avea rubata.  
Gli ne fu dato a Parma indizio espresso  
che l'avrebbe a Bomporto ritrovata;  
ma, quivi giunto, ne perdè i vestigi  
e bestemmio sessanta frati bigi.

<sup>906</sup> Il personaggio di Titta ovviamente non compie nessuna azione nella narrazione della guerra.

<sup>907</sup> Del rapporto ambiguo con la corte torinese e del possibile "tradimento" alle soglie della guerra del Monferrato, così scrive Rua: "Non per questo nel 1608 era venuto nel Piemonte quando si apriva la festa delle duplici nozze; e se vi si era fermato, era stato dapprima per accomodare i suoi interessi, poi perché trattenuto dal pegno delle scritture: ma nel 1613 si strugge dal desiderio di lasciare la corte di Torino per correre al servizio ... di chi? del Gonzaga, cioè il principe col quale C. E. era in contesa; ma nel 1614 anela a varcare le Alpi". G. Rua, *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, cit., p. 140.

<sup>908</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 705.

<sup>909</sup> Per l'interpretazione storica del passo cfr. V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*, vol. II, cit., pp. 143-145.

<sup>910</sup> Nelle *Dichiarazioni* (1625) così il poeta: "È istoria nuova e vera. Leggasi quel che ne scrive il signor Giovan Paulo Caisotto, gentiluomo nizzardo, nelle croniche di Cimelio". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 624.



In queste ottave dedicate all'amico del Marino e inserite dopo la prima redazione di dieci canti (dunque dopo il 1616) e contestualmente al canto X e XI, vi sono altri particolari importanti che ci aiutano a sostenere la nostra tesi. Il personaggio Claretti viene assoldato alla guerra da un certo Bagarotto figlio di Rarabone. Rarabone è l'antenato *arridottore* del poeta, e quindi anche il personaggio di Bagarotto è da intendersi come lontano parente del poeta modenese. Nell'*impresa* di questo antenato del poeta vi è rappresentato un *gonfietto da pallone*<sup>911</sup>, che ci rimanda ad un'altra immagine simbolica di questo poema e soprattutto del personaggio di Titta, cioè, la vanagloria come vizio dei poeti e dei letterati. Infatti il Caporali, che è una fonte certa del poema, nel suo *Viaggio di Parnaso* fa del *gonfietto da pallone* uno strumento equivoco in mano alla licenza poetica: *Perché questo, che vedi è un'istrumento, / Con che tal hor le zucche senza sale, / Pe l buco de l'orecchie empio di vento*. Ancora nel Capitolo su *La Corte* riprende la metafora in riferimento all'adulazione.

Poi nel rovescio c'è l'Adulazione,  
Che fa col vento le sberrettate  
Gli ambiziosi gonfiar come un pallone.  
(*La Corte*, Parte seconda, vv. 94-96)

Anche le ottave che descrivono il Claretti vanno a mio avviso lette come delle frecciate satiriche del Tassoni che sotto la veste di Bagarotto suggerisce al Claretti di lasciare i suoi *amori da scioperato* per dedicarsi alla guerra<sup>912</sup>; tutto ciò è in stretta relazione con la burla di Toscanella a Titta tramite il riferimento a Fulvio Testi.

Questa ultima allusione così rimette in relazione il personaggio Titta (Marino) con il Claretti (amico del Marino) entrambi in relazione con personaggi vicinissimi al poeta Tassoni: Bagarotto figlio di Rarabone (detto Tassone); Attilio di casa Toscanella (Alessandro Rangoni, modenese corrispondente del poeta) e Fulvio Testi (poeta modenese amico del Tassoni). Tutte queste ottave vengono inserite dopo la prima redazione, nello stesso periodo in cui il Testi usciva con le sue *Rime* dedicate al duca di Savoia con in prefazione una lettera firmata Alessandro Castelvetti, in cui il bersaglio primario è proprio il poeta Marino. Infine, come vedremo, nello stesso periodo il Tassoni inviava proprio al Testi il manoscritto della *Secchia* per tentare di farla stampare a Modena dal Cassiani.

Dunque, anche se non c'è una prova inconfutabile che i due personaggi celino il Marino e il Murtola, mi sembra che il numero di indizi rilevati renda particolarmente verosimile un'interpretazione in questo senso. Mi sembra importante suggerire che per comprendere appieno il poema tassoniano non bisogna fermarsi né alla decifrazione dei riferimenti storici presenti nel testo né all'interpretazione formale e intertestuale, ma è

<sup>911</sup> “[...] Fur quattrocento e ne la lor bandiera, / che di vermiglio e d’or tutta risplende, / ritratto avea un gonfietto da pallone / Bagarotto, figliol di Rarabone.” (S. R., III, 23).

<sup>912</sup> “Vieni meco a la guerra e lascia andare / cotesti amori tuoi da scioperato. / La fama non s’acquista a vagheggiare / un viso di bertuccia immascherato - / Claretto non istette a replicare, / ché gli venne desio d’esser soldato; / prese una picca e si scordò di bere. / Ma ricordianci noi de l’altre schiere.” (S. R., III, 27).

necessario far dialogare questi strumenti critici per decifrare un testo costruito, a mio parere, come un romanzo a chiave (almeno l'episodio e i personaggi che abbiamo preso in considerazione si possono ritenere tali).

#### 4.4.11 Canto XII

Cessa la tregua, e la vittoria pende.  
Il papa in Lombardia manda un Legato.  
Sprangon su 'l ponte a guerreggiar discende,  
onde sospinto poi resta affogato.  
Sono rotti e Petroni entro le tende,  
e ammolliscono il cor duro ostinato.  
S'interpone il Legato a tanti mali;  
e si fa pace alfin con patti uguali.  
(S. R., XII, *Argomento*)

- Invio del Legato pontificio per trattare la pace;
- ripresa della battaglia;
- prove eroiche di Renoppia;
- legato incontra i modenesi;
- nuova tregua;
- discorso del legato ai modenesi;
- risposta positiva dei modenesi;
- legato incontra i bolognesi;
- risposta negativa dei bolognesi;
- ritorsione del papa contro i bolognesi;
- preparazione alla battaglia dei modenesi;
- disfida di Sprangon bolognese;
- duello di Sprangon con Lemizzone;
- disfida di Zabarella;
- strage notturna dei bolognesi;
- Richiesta di pace;
- Legato formula la pace tra modenesi e bolognesi: il re per la secchia.

Il canto XII della *Secchia rapita* rappresenta dal punto di vista macrostrutturale la risoluzione del conflitto e quindi la fine della narrazione. L'inizio del canto si ricollega alla narrazione della *fabula* sospesa nel canto VIII, mettendone in risalto l'ultimo *motivo legato*, cioè l'imprigionamento del re e l'invio di Ezzelino da Federico e quindi la richiesta di tregua da parte di Bologna. Questo stallo guerresco "le cose andavano zoppe" viene quindi complicato da un altro motivo esterno ai due municipi, parallelo a quello dell'invio di Ezzelino, cioè l'invio del Legato pontificio. Così, mentre si riaccende la battaglia "Ma la tregua fra tanto era finita / e l'armi si tornò senza soggiorno" il Legato cerca di ordire un piano per la conclusione della guerra che in effetti scioglierà. Si forma in questo ultimo

canto un intreccio tra i *motivi* guerreschi "municipali" e quelli diplomatici esterni "universali" che si alternano geometricamente e si susseguono causalmente. I due *motivi legati* indipendentemente alla *fabula* all'inizio del canto, cioè l'invio del Legato e la ripresa della guerra, vengono a congiungersi nelle ambascierie di Modena e Bologna con il Legato pontificio, che da un lato produce l'acquiescenza di Modena e dall'altro riaccende l'ambizione dei bolognesi. Questa "peripezia" narrativa tra le due municipalità scaturita dalla furbizia del Legato, causa prima il duello tra Sprangone e Lemizzone, quindi la ritorsione contro Bologna, fino a costringere alla pace i bolognesi. Anche in questo caso possiamo notare come il canto sia fortemente legato causalmente nei suoi *motivi dinamici*, che si sciolgono nella quiete pacifica e significativa del bilanciamento paradossale re-secchio.

La funzione narrativa del Legato pontificio viene quindi ad assumere un significato narratologico determinante, essa è il *deus ex machina* della risoluzione del conflitto.

Cerchiamo anche per questo ultimo canto di dialogare con la lettura interpretativa contemporanea fatta dal critico Quinto Marini,<sup>913</sup> per sciogliere alcuni dubbi e complicare l'interpretazione sia dal punto di vista della letterarietà del canto che del suo risvolto satirico. Come sempre per prima cosa vediamo come è stato interpretato il canto dal punto di vista strutturale. Anche Quinto Marini vede un collegamento tra il canto VIII e quest'ultimo canto, che serve a "rimettere in moto la macchina narrativa vuoi con nuovi interventi diplomatici vuoi con il ritorno alle ostilità tra gli eserciti"<sup>914</sup>. Inoltre pone in risalto la funzione determinante del Legato pontificio: "La sua azione diplomatica, con interruzioni e riprese, sarà l'ordito su cui tornerà ogni trama e chiuderà canto e poema".<sup>915</sup> Anche il parallelo guerresco ad inizio canto per Marini è ben ordito: "nell'attesa del suo arrivo il poeta ci riporta nel teatro di guerra [...] attorno a Modena [...]".<sup>916</sup> Il critico quindi divide il canto in 5 sequenze, legandole fra di loro: antefatto, incontro tra il legato e i due municipi, duello, scontro finale, pace.

Dopo un antefatto che ha ricondotto il lettore nella trama centrale della guerra [...] il Tassoni può mettere in moto la prima macrosequenza del canto con l'arrivo del Legato pontificio e il suo viaggio a Modena.<sup>917</sup>

Alla sua metà, il canto sta dunque montando verso un ardito vertice epico e retorico, [...]. Ma il culmine epico si raggiunge quando il Legato, lasciata Modena [...] porta a Bologna la proposta di pace e riceve un arrogante rifiuto proprio dagli amici del papa.<sup>918</sup>

Lo sdegno del cardinale Legato, che ordina agli alleati perugini e ferraresi di allontanarsi dall'impresa [...], avvia l'isolamento dei Bolognesi, sempre più ostinati e sprezzanti: [...]. Si prepara - è ovvio - la rivincita dei Modenesi, che ricevono rinforzi padovani in tutta segretezza, anzi, simulando paura, accrescono la baldanza dei nemici [...] e si danno invece un gran da fare a preparare armi per un attacco notturno. Sarà lo scontro finale, prima del quale, però, il Tassoni costruisce uno straordinario duello tra due campioni di estrazione bassa e popolare [...]. [...] che ben innesta il passaggio alla grandiosa scena finale, dove, come

---

<sup>913</sup> Q. Marini, *Canto XII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 185-199.

<sup>914</sup> Ivi, p. 186.

<sup>915</sup> Ivi, p. 187.

<sup>916</sup> Ibid..

<sup>917</sup> Ivi, p. 189.

<sup>918</sup> Ivi, pp. 191-192.

nei poemi epici antichi e moderni, uno scontro degli eserciti nemici porta alla vittoria definitiva di una parte e alla pace.<sup>919</sup>

Questa ricostruzione sembra far emergere la maestria registica e narrativa del poeta che con abilità riesce a sciogliere il nodo della narrazione e arrivare alla conclusione pacifica. Il modo però con il quale il critico legge i singoli episodi risente, anche se in misura minore rispetto alle altre letture dei canti, del pregiudizio parodico, svuotando il carattere satirico della narrazione; infatti così conclude la sua lettura:

Il canto e il poema eroicomico della *Secchia rapita* possono così chiudersi con un saluto-sberleffo e le convenevoli scuse agli ascoltatori, proprio alla maniera dei cantimbanchi del tempo, alla cui comicità, raffinata in nuova arte, Alessandro Tassoni ha voluto che inchinasse la grande musa eroica perché *si dissolvesse in un gioco gratuito*.<sup>920</sup>

Dimostriamo quindi perché non è gratuito il gioco di Tassoni anche servendoci della stessa abilità del critico Marini nel sezionare i motivi e ritrovarne le fonti letterarie. Partiamo dall'ottava di apertura del canto:

Le cose de la guerra andavan zoppe,  
i Bolognesi richiedean danari  
al Papa, ed egli rispondea coppe,  
*e mandava indulgenze per gli altari.*  
Ma Ezzelino i disegni gl'interroppe  
col soccorso che diede agli avversari:  
allora egli lasciò di fare il sordo,  
e scrisse al nunzio che trattasse accordo.  
(S. R., I, 1)

Il critico Marini legge in questa ottava un saggio della mistura eroicomico in cui l'"infruttuoso *impasse*"<sup>921</sup> delle azioni eroiche mostra "il suo *riverbero burlesco*, coi bolognesi che tornano a sollecitare «denari» al papa e lui che risponde «coppe» invitando pletoricamente «indulgenze per gli altari» (dall'Indice fatto correggere in un più tranquillo «indulto agli scolari», guastando «il ridicolo che cadeva a tempo») [...]"<sup>922</sup> inoltre riprende la lettura storicista di Venceslao Santi che "ha insistito a trasporre storicamente nell'età di Tassoni i fatti della guerra duecentesca"<sup>923</sup> intravedendo "le tante indulgenze e concessioni di Clemente VIII e poi di Paolo V"<sup>924</sup> e sotto la veste del Legato "il grande cardinale Benedetto Giustiniani, inviato come Legato a Bologna da Paolo V nel novembre del 1606, intelligente, energico e imparziale".<sup>925</sup>

Questa interpretazione potrebbe essere complicata unificando lo stile dell'ottava con il risvolto satirico contemporaneo, per porre ancora di più in risalto la funzione determinante del Legato nella conclusione del poema, e quindi il suo risvolto satirico.

---

<sup>919</sup> Ivi, pp. 192-195.

<sup>920</sup> Ivi, p. 197.

<sup>921</sup> Ivi, p. 186.

<sup>922</sup> Ibid..

<sup>923</sup> Ibid..

<sup>924</sup> Ibid..

<sup>925</sup> Ivi, p. 187.

Cerchiamo anche in questo caso di indagare, sia i richiami tematici all'interno del poema, sia la letterarietà satirica dell'ottava.

In questa ottava infatti, il poeta ha voluto riformulare la motivazione storico-politica del poema, riprendendo e congiungendo le due cause politiche della decadenza dell'Italia municipale, medievale e seicentesca: l'irrazionalità e vanagloria dei conflitti interni congiunti al loro *status* subalterno ai due poteri universali decadenti, la Chiesa che "le pascea di speme e di promesse" e l'impero che le teneva "favorite" "per suo interesse".

I due poteri universali vengono così ad unificarsi in un unico male politico che non permette l'emancipazione dell'Italia ad "Aquila romana". Non è un caso che il verso "e mandava indulgenze per gli altari" sia stato soggetto a censura e modificato in "E ampliava gl'indulti agli scolari" e non è un caso che il poeta nelle annotazioni lo recuperi per la sua rilevanza:

Il vero testo stampato in Parigi e 'l manoscritto dell'autore dicono «E mandava indulgenze per gli altari». In Roma fu corretto per non parer che si dileggiassero le azioni d'un papa e le sue indulgenze, ma si guastò il ridicolo che cadeva a tempo.<sup>926</sup>

Quel "cadere a tempo" sta a significare, dal punto di vista della poetica eroicomico, che il comico è in funzione della satira, e che esso è essenziale per comprendere la funzione proditoria del Legato pontificio. La funzione pacificatrice del papa quindi serve prima di tutto a tutelare gli interessi particolari e non il bene comune. Tale funzione della Chiesa è un motivo tematico del poema, espresso fin dalle sequenze iniziali, nelle quali un prete si serviva della battaglia e dei morti per riempirsi la borsa (*S. R.*, I, 58) e un vescovo prendeva come pretesto la spoglia della Secchia per legittimare il suo potere sul popolo sciocco (*S. R.*, I, 62). In linea con questa interpretazione satirica anticlericale è la descrizione del Legato pontificio che segue la prima ottava:

Indi spedi legato il cardinale  
messer Ottavio degli Ubaldini,  
uomo ch'in zucca avea di molto sale  
ed era amico ai Guelfi e ai Ghibellini;  
*e gli diede la spada e 'l pastorale,*  
che potesse co' fulmini divini  
e con l'armi d'Italia opporsi a cui  
rifiutasse la pace e i prieghi sui.

Fece il Legato subito partita  
con bella corte e numerosa intorno.  
[...]

(*S. R.*, XII, 2-3)

La prima cosa che si può notare è il carattere puramente secolare del cardinale che fa di sé bella mostra, la seconda è il carattere furbesco del personaggio, la terza è la funzione politica che gli fa portare la spada oltre il pastorale, l'ultima è che porta con sé i fulmini

---

<sup>926</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 707.

divini, diventando il portavoce del Giove tassoniano, smascherandone il carattere allegorico papale.

Se il pastorale gli serviva per mandare "indulgenze" per gli altari, con tutto il risvolto satirico che vi è dietro, la spada serve la stessa funzione ma con metodi diversi. Il verso infatti "spada e 'l pastorale" non è neutro bensì ha una implicazione satirica fortissima al pari delle "indulgenze". Come non ricordare per esempio il passo famosissimo di Dante nel XVI del *Purgatorio*. "Soleva Roma, che 'l buon mondo feo, / due soli aver, che l'una e l'altra strada / facean vedere, e del mondo e di Deo. // *L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada / col pastorale*, e l'un con l'altro insieme / per viva forza mal convien che vada;" (*Purg.*, XVI, 106-111). Richiamo dantesco che ci riporta al *Proemio* e all'invettiva mascherata da contestualizzazione storica degli eventi. Tassoni nelle sue *Postille* alla *Divina Commedia*, lascia degli indizi significativi per la comprensione politica della sua opera eroicomica. Per esempio, ai versi "Guarda com'esta fiera è fatta fella / Per non esser corretta dagli sproni, / Poiché ponesti mano alla predella." (*Purg.*, VI, v. 94), il poeta commenta: "Contrappone gli sproni de' Cavalieri alla Predella de' Preti, che serve agli altari; cioè l'Italia non è più corretta dall'Imperatore dopo che *furono arricchiti gli altari*".<sup>927</sup> Quello che Tassoni vuole mettere in risalto in questi passi danteschi è il carattere puramente materialistico del potere papale interessato solo ad arricchire gli altari, cioè le chiese e sé stessi, motivo che si ripresenta in questo finale eroicomico. Le prove della legittimità di questo tipo di interpretazione satirica dantesca sono molteplici, prima fra tutte è la dichiarazione di somiglianza di genere fatta dallo stesso poeta:

[...] '1 poema di Dante, che potrebbe chiamarsi eroisatirico poi che il suo *Inferno* non è altro che satira e '1 *Paradiso* è tutto narrazione eroica mischiata d'innica e '1 *Purgatorio* è parte eroico, parte satirico. E noi ancora abbiamo con la nostra *Secchia rapita* dato a divedere che si può far poema eroicomico.<sup>928</sup>

Poi vi è l'interpretazione satirica dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, fatta nelle *Postille* tassoniane ai passi metapoetici famosissimi del *Paradiso*:

A molti fia savor di forte agrume. (*Par.*, XVII, v. 17)  
Cioè dispiacerà a molti come troppo satirico.<sup>929</sup>

[...] vital nutrimento / Lascierà poi quando sarà digesta. (*Par.*, XVII, v. 131)  
La satira offende chi punge, ma purga i vizi, e spaventa coloro che hanno le medesime cattive inclinazioni.<sup>930</sup>

Che le più alte cime più percuote. (*Par.*, XVII, v. 134)  
Quanto è maggiore il rischio di riprender gli uomini grandi, tanto maggiore la gloria.<sup>931</sup>

Questa ultima postilla ci rimanda all'autocommento del poeta di un passo della *Secchia*: "[...] il poeta sfuggì di chiamare questa sua invenzione eroisatircomica, sapendo

<sup>927</sup> A. Tassoni, *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., p. 15.

<sup>928</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 869-870.

<sup>929</sup> A. Tassoni, *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., p. 39.

<sup>930</sup> Ivi, p. 40.

<sup>931</sup> Ibid..

quanto il nome di satira sia odioso in questi tempi e sospetto a quelli particolarmente che dominano".<sup>932</sup>

Continuando la lettura delle *Postille* tassoniane a Dante possiamo anche comprendere la funzione satirica e politica dei due municipi in lotta e così anche la fine delle loro controversie. La prima è:

E se ben ti ricordi, e vedi lume / Vedrai te somigliante a quell'inferma / che non può trovar posa in su le piume // Ma con dar volta suo dolore scherma. (*Purg.*, VI, v. 148)  
Trovò finalmente un medico che la guarì della frenesia.<sup>933</sup>

Questo *motivo tematico* della follia guerresca municipale nel poema eroicomico alla fine del poema si focalizza soprattutto nell'atteggiamento di Bologna che freneticamente non vuole abbandonare la guerra fino ad essere purgata dalla *nemesi* papale della catastrofe finale.

Il secondo è:

Senza chiamar; e dice, i' mi sobbarco. (*Purg.*, VI, v. 135).  
"Sobbarcarsi, piegarsi sotto."<sup>934</sup>

Tassoni, specifica come il sarcastico dantesco "sobbarcarsi" ("Molti rifiutan lo comune incarco; / ma *il popol tuo sollicito* risponde / *sanza chiamare*, e grida: «I' mi sobbarco!») (*Purg.*, VI, vv. 133-134), sia un piegarsi sotto, "sottomettersi", o più burlescamente farsela addosso dalla paura. Questo atteggiamento è nel finale di poema riscontrabile nel popolo modenese che alle richieste di pace del Legato e alla successiva orazione picciola di Mirandola risponde "Qui il Mirandola tacque e 'l concistoro / tutto levossi a gridar: - Pace! Pace! -. [...]" (*S. R.*, XII, 35).

Ma proseguiamo con ordine. L'arrivo del Legato è parallelo alla ripresa dei combattimenti. Tassoni focalizza così la sua narrazione sulle prove eroiche di Perinto e Perinteo e su Renoppia e le belle arcieri:

Fra gli altri giorni, quel di san Matteo,  
*de l'uno e l'altro esercito avvocato*,  
si fieramente vi si combatteo  
che tutto 'l fiume in sangue era cangiato.  
Prove eccelse Perinto e Periteo  
feron col brando; ma da l'altro lato  
minori non le fe' Renoppia bella,  
d'alto pugnando a colpi di quadrella.  
(*S. R.*, XII, 4)

La ripresa delle ostilità da un lato si lega alla satira papale e imperiale, perciò l'avvocato dei due schieramenti è San Matteo, esattore delle tasse che si è fatto santo,<sup>935</sup>

<sup>932</sup> A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti preparatori*, cit., p. 699.

<sup>933</sup> Ibid..

<sup>934</sup> Ivi, p. 15.

<sup>935</sup> Anche questo verso fu censurato, infatti nell'autocommento Tassoni ribadisce: "Diceva prima con un poco più di *piccante*: De l'uno e l'altro esercito avvocato". A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 705.

rendendo vane seppur generose le prove di questi valorosi in chiave macroscopica; dall'altro chiude la funzione eroico-municipale di questi personaggi che infatti usciranno di scena. In particolare dobbiamo analizzare l'ultima azione di Renoppia, personaggio centrale nel poema, che ha una duplice funzione, civile e metapoetica. Il motivo satirico metapoetico è messo in risalto anche dal critico Marini, e visto che è fondamentale per la comprensione del poema, poiché ne segue la *motivazione artistica*, va spiegata compiutamente. Così interpreta Marini il passo:

Curioso innesto rispetto alla prima redazione in dieci canti sono a questo punto le tre ottave 8, 9 e 10 dedicate a Girolamo Preti, ferito al collo di striscio da Renoppia. Il Tassoni, che pure gli era amico da tempo e collega nell'Accademia degli Umoristi, e che lo usò come pseudonimo nell'importante dedica ad Antonio Barberini e lo consultò per la *Secchia* e per altri suoi scritti (PULIATTI 1989, 601-607 E 1009-1010; BESOMI 1990, XXIV-XXV), costruisce qui una caricatura del poeta bolognese che colpisce il suo successo cortigiano («quindici anni in corte avea servito / nel tempo che puzzar soleano i fiori», 8, 3-4), il suo abbigliamento alla moda spagnolesca («Col collare a lattughe era vestito / tutto di sera e d'or di più colori», 8, 5-6), la sua pusillanimità (quasi da Culagna: al primo bruciore, impallidi, e la paura che «la piaga esser mortale [...] in cambio di pensare a la vendetta / correre il fece a medicarsi in fretta», 9, 5-8), mascherata da nobile principio «che pagnar con le donne era atto vile» (10, 2).<sup>936</sup>

Per prima cosa cerchiamo di capire il perché di quel curioso innesto. Le ottave dedicate a Girolamo Preti entrano nella seconda redazione della *Secchia* in dodici canti, quindi parallelamente all'inserimento dei canti dedicati alle avventure borghesi di Titta di Cola e il Conte di Culagna e ad altri piccoli innesti. Come abbiamo cercato di argomentare nel paragrafo dedicato a questa novella-commedia Tassoni vuole inserire un episodio che ricalchi le dinamiche della *fabula* guerresca, colpendo sotto una duplice finzione, letteraria e municipalistica, il più importante poeta del suo periodo Marino e il suo rivale Murtola, e di rimando tutta una concezione della poesia cortigiana ed edonistica, oltre che egoistica. Così l'inserimento esplicito di una stoccata ad un poeta marinista poteva richiamare questo tipo di interpretazione; allo stesso modo si possono interpretare le ottave dedicate all'amico di Marino, Claretti, sempre nella seconda redazione inserite nel III canto del poema.

La funzione di Renoppia che già dalla sua descrizione nel poema era portatrice di istanze satiriche, civili e poetiche, per poi svilupparle nel suo arco narrativo (stimolando la gioventù all'onore, comportandosi eroicamente in battaglia, colpendo l'immoralità e la cattiva poetica di Scarpinello, facendo svanire la giostra meravigliosa, ridicolizzando Culagna), trova il suo compimento colpendo Preti, reo di essere un cattivo soldato, di essere un rappresentante di un modo immorale di concepire la poesia, di essere un cortigiano perché spagnoleggiante.

La presenza esplicita, con nome e cognome, di un poeta comunque vicino a Tassoni, utilizzato come pseudonimo in una prefazione simbolica perché romana e letta dal papa, serve come schermo sfocato di una satira ben più rilevante al poeta Marino e alla Corte romana.

---

<sup>936</sup> Q. Marini, *Canto XII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 188.



A conferma del motivo metapoetico della frecciata a Preti vi è l'ottava successiva di esaltazione del suo poema eroicomico:

E se non che la Notte intorno ascose  
l'aurea luce del sol col nero manto,  
imprese vi seguian maravigliose  
ch'avrebbon desti i primi cigni al canto.  
Taciute avria quell'armi sue pietose  
il Tasso, e 'l Bracciolino il legno santo,  
il Marino il suo Adon lasciava in bando,  
e l'Ariosto di cantar d'Orlando.

(S. R., XII, 11)

Riporto anche in questo caso l'interpretazione dello studioso Marini:

La tecnica del «drappo cangiante» si estende anche all'omaggio, ibridato da una parodia/sfida, come suggerisce anche la nota del Salviati/Tassoni: «motteggia» il Tasso «d'aver usate "pietose" per "pie», il Bracciolini «d'aver usato il "legno santo" per la "croce", facendo equivoco col legno d'India che guarisce il mal francese» (TASSONI 1990, 430); [...] Per quanto riguarda l'Adone, qui annoverato tra i poemi eroici, non vi è parodia, ma è interessante notare che nella redazione in dieci canti si leggeva «il Marino i Giudei lascia in bando», alludendo alla Strage degli innocenti come tentativo di poema non portato a termine. Il solo Ariosto dunque, sembra immune dalle critiche tassoniane.<sup>937</sup>

Mettiamo da parte il riferimento alla possibile "parodia/sfida" e concentriamoci sulla variante: la trasformazione del titolo attribuito a Marino da *Giudei* a *Adone*, segue le varianti della seconda redazione. Quindi se inizialmente la critica era esplicita con una trasformazione burlesca del titolo, adesso diventa velata in linea con tutto il meccanismo di mascheramento della satira al poeta napoletano. I quattro poeti citati Tasso, Bracciolini, Marino e Ariosto non rappresentano esclusivamente la tradizione eroica bensì anche due coppie di poeti tra loro complementari e distinti: Ariosto e Tasso cinquecenteschi e Bracciolini e Marino contemporanei al poeta, e anche Tasso e Bracciolini eroico-religiosi, e Ariosto e Marino maggiormente romanzeschi e amorosi. Nell'autocommento Tassoni mette in ridicolo l'aspetto religioso (pie-pietose) (legno santo-mal francese) dei primi due, ma mentre al primo si imputa qualcosa di pedante e microscopico, al secondo la sferzata appare irrecuperabile, giocando con il doppio senso in linea con le facezie dell'omonimo Poggio / Bracciolini; entrambi si differenziano dall'opera eroicomico sicuramente non bacchettona per non dire anticlericale, come dimostra quest'ultimo canto. L'ellissi sulla possibile critica alle altre due opere spinge il lettore a proseguire il gioco tassoniano. *L'Adone* e *L'Orlando Furioso* potrebbero essere accostati dal tema dell'amore. Sull'amore di Orlando così scrive Tassoni: "s'abbagliò anche l'Ariosto in credere che fosse azione eroica un'azione indignissima e vituperò Orlando in cambio di celebrarlo, fingendo che un eroe come lui, tenuto dalla nostra religione per santo, impazzisse per amore d'una pagana. Né lo scusa l'esempio d'Ercole furente perciocché la pazzia d'Ercole succedè per infortunio e non per sua colpa e perciò muove a compassione, dove quella d'Orlando

---

<sup>937</sup> Ivi, p. 189.

muove più tosto a riso."<sup>938</sup> Possiamo solo immaginare cosa pensasse Tassoni dell'intento di Marino di esaltare in quel periodo storico la storia dell'Adone nel suo poema della pace, dimenticandosi della funzione civile e politica della poesia; anzi possiamo immaginarlo ricordando le parole di Renoppia ai canti che esaltavano l'amore di Scarpinello: "[...] / - Accecato degli occhi e de la mente, / brutta effige, - gli disse - anima nera, / va', canta a le puttane infami e sciocche / queste tue vergognose filastrocche." (S. R., VIII, 63). Anche da questo punto di vista il poema eroicomico tassoniano riesce ad azzittire entrambi poiché pone la follia amorosa ad emblema della decadenza della civiltà medievale e contemporanea. Ancora una volta ci possono soccorrere nell'interpretazione di questa autoconsacrazione, le *Postille* del modenese a Dante:

[...] E forse è nato / Chi l'uno e l'altro caccerà dal nido. (*Purg.*, XI, v. 91)  
Profezia di se stesso.<sup>939</sup>

Nel suo *Capitolo* sulla poesia antica e moderna l'unico poeta secentesco che viene citato è sé stesso, e tra i moderni narrativi gli unici nominati sono Dante innico e eroisatirico, Caporali e Ariosto per i satirici, Tasso e Ariosto per gli eroici:

Ma noi, lasciati alcuni altri di minor grido, abbiamo que' due sovrani lumi della lingua e dell'età nostra, l'Ariosto e il Tasso, che l'invidia può bene in questa fresca età scuotere e travagliare, ma non farà già ella che ne' secoli che verranno non sieno illustri e gloriosi sopra tutti gli antichi.<sup>940</sup>

A mio avviso non vi sono dubbi sul fatto che Tassoni in quell'ottava voglia affermare che egli è il poeta secentesco che può prendere il testimone di Tasso e Ariosto suggerendo anche il carattere originale e compiuto della sua opera e non la parodicità delle riprese di questi autori-modello.

Chiusa la motivazione artistica del poema con la sua autocelebrazione, il canto prosegue sulle vicende politiche e narrative del Legato pontificio.

Come prima cosa il Legato va a Genova per procurarsi i soldi e assoldare così milizie per la sua impresa così:

[...]  
Ma egli, ch'allo Studio avea imparato  
che fa la maestà poco profitto,  
se le manca il poter, senza intervallo  
assoldando venia gente a cavallo.  
(S. R., XII, 12)

Questa abilità strategica del Legato, nuovo Machiavelli e nuovo Tacito, è il motivo macroscopico della fine delle avversità. Egli è il rappresentante di un potere superiore agli eventi e riesce così a gestire il conflitto e a portarlo nella direzione che egli ha in mente, mettendo in risalto anche il carattere irrazionale e ingenuo delle due municipalità.

<sup>938</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 764.

<sup>939</sup> A. Tassoni, *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., p. 19.

<sup>940</sup> A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 870.

Prima di arrivare a Genova si ferma a far una sorta di scampagnata. Dice Quinto Marini che questa deviazione: "[...] permette al poeta di trasformare il viaggio verso le zone di guerra in una sorta di allegra scampagnata che fa tappa ai «prati di Solera», abituale meta di svago e di caccia dei Modenesi [...]. Il Legato e la sua corte banchettano, giocano a carte, cacciano i grilli [...], finché non giungono gli ambasciatori di Modena [...]".

Questa sequenza ci fornisce altre spie semantiche per leggere in maniera arguta questa figura del Legato pontificio:

Mangiato ch'ebbe, sté sovra pensiero  
rompendo certi stecchi di finocchi;  
indi venner le carte e 'l tavoliero,  
e trasse una manciata di baiocchi,  
e Pietro Bardi e Monsignor del Nero  
*si misero a giucar seco a tarocchi;*  
e 'l conte d'Elci e Monsignor Bandino  
giucarono in disparte a sbarraglino.

Poi ch'ebbero giucato un'ora e mezzo  
levossi, e que' prelati a sé chiamando,  
*con gusto andò con lor cacciando un pezzo*  
*i grilli che per l'erba ivan saltando.*  
Così l'ore ingannava, e al fresco orezzo  
la venuta del Nunzio attendea; quando  
di persone e di bestie ecco un drappello  
guastò la caccia ch'era in su 'l più bello.  
(S. R., XII, 15-16)

Il Legato così si svaga giocando a carte e andando a caccia di grilli. Questi giochi possono essere letti in una duplice maniera, come un'allusione satirica sessuale, in linea con la tradizione burlesca, e come un'allusione politica in linea con la tradizione satirica, un esempio per entrambi è il *Capitolo della Primiera* di Berni. Tralascio la possibile allusione sessuale e provo a concentrarmi su quella politica, riportando solo l'esempio di due degli ultimi satirici letti da Tassoni, cioè Caporali e Boccalini.

Caporali nella *Vita di Mecenate* scrive:

Là dove nostr'Adam nel Taccuino  
Dice, che a mezo di venian le stelle  
A giocar con le Muse a Sbaraglino  
(V. M., I, vv. 148-150)

Terzina che viene ripresa nel *Canto I* da Tassoni:

Era vescovo allor per avventura  
de la città messer Adam Boschetto,  
*che di quel gregge avea solenne cura*  
e 'l mantenea d'ogni contagio netto.  
Non dava troppo il guasto a la Scrittura  
ed era entrato al popolo in concetto  
*ch'in cambio di dir vespro e matutino*

*giucasse i benefici a sbarraglino.*  
(S. R., I, 52)

Nel *Ragguaglio II* della *Prima Centuria*, il lauretano pone il gioco di carte come simbolo dell'astuzia di Corte e Apollo accetta un poeta satirico in Parnaso per insegnare il gioco:

Ma come prima i letterati scoprirono i magisteri cupi, i segreti reconditi e gli artifici ammirandi dell'eccellentissimo giuoco del trionfetto, fino all'ottavo cielo commendarono l'alto giudizio di Sua Maestà, celebrando e magnificando per tutto, che né la filosofia, né la poetica, né le matematiche, né l'astrologia e le altre più pregiate scienze, ma che solo il mirabilissimo giuoco del trionfetto, a quelli particolarmente che negoziavano nelle corti, insegnava l'importantissimo secreto, che ogni cartaccia di trionfo piglia tutte le più belle figure.<sup>941</sup>

Il Legato quindi "a Studio" aveva imparato bene anche questo gioco. Passiamo all'interpretazione della caccia di grilli "con gusto andò con lor cacciando un pezzo / i grilli che per l'erba ivan saltando", anche in questo svago si può ravvisare un'allusione politica, oltre che sessuale, ed in questa mia interpretazione ci può essere utile solamente il riscontro intratestuale; questa caccia riprende l'ottava che ha introdotto la narrazione della guerra contenente la causa che ha dato origine agli eventi:

[...]  
quando il calor de la stagion novella,  
*che movea i grilli a saltellar ne' prati,*  
mosse improvvisamente una procella  
di Bolognesi a' loro insulti usati.  
(S. R., I, 7)

Il Legato "[...] stanco dal caldo e fastidio" (S. R., XII, 14) prima mangia, poi gioca a carte e infine si allena con i grilli, per poi magari prendere nella sua rete altri tipi di grilli. Infatti, senza muovere neanche un passo, vede arrivare spontaneamente un drappello di persone e animali:

[...]  
Così l'ore ingannava e al fresco orezzo  
la venuta del nunzio attendea, quando  
*di persone e di bestie* ecco un drappello  
guastò la caccia, ch'era in sul più bello.  
(S. R., XII, 16)

Sono i modenesi che vengono ad invitarlo spontaneamente nella loro città. I doni che gli offrono per convincerlo ad andare e per ringraziarlo della sua presenza, riprendono i versi caporaliani nella *Vita di Mecenate*, che descrivono i doni che i modenesi offrono a Mecenate:

Or al Legato que' signor portaro  
rinfrescamenti di diverse sorte,

---

<sup>941</sup> TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 95.

di trebbian perfettissimo un quartaro,  
e in sei canestre ventiquattro torte,  
e una misura, che tenea un caldaro,  
di sughi d'uva non piú visti in corte,  
e per cosa curiosa e primaticcia  
quarantacinque libre di salciccia.

(*S. R.*, XII, 19)

Gli donò la città trenta rotelle,  
e una cassa di maschere bellissime,  
e due some di pere garavelle,  
e cinquanta spongate perfettissime,  
e cento salciccioiti e due cupelle  
di mostarda di Carpi isquisitissime,  
e due ciarabottane d'arcipresso,  
e trenta libre di tartufi appresso.

(*S. R.*, II, 38)

Guarito Mecenate, e già possente  
S poter far viaggio, una mattina  
Quella città gli fece un bel presente:  
Quindici libre di salsiccia fina,  
Una rotella tutta lavorata  
Di una manifattura pellegrina.  
Su la qual con piacer della brigata,  
Si vedea la profonda, e larga istoria  
Del già Potta di Modena intagliata.  
Ma il don, ch'egli ebbe per sempre in memoria,  
E che sen valse, che, com'uom di corte  
Poco tenea l'autorità Censoria;  
Fu in una cassa ben serrata, e forte,  
Fra molt'alga marina, intorno a cento  
Mascere Modenesi di più sorte,  
Di che soddisfattissimo, e contento,  
Tornando a Roma, fece aggiunger poi  
La barba a molte, ch'eran senza mento.

(*V. M.*, III, vv. 385-402)

Questo contesto comico e burlesco incornicia i motivi satirici che si dispiegano all'interno dell'assemblea che segue tra il Legato e i modenesi; l'assemblea è caratterizzata da un lato dalle minacce velate del Legato: "[...] / pace vi manda o vi dinunzia guerra / se voi la ricusate, in cielo e in terra" (*S. R.*, XII, 23); dall'altro dall'orazione picciola di Giacomo Mirandola, rappresentante dei modenesi. Entrambe le orazioni producono il giubilo generale. "Qui il Mirandola tacque e 'l concistoro / tutto levossi e gridar: "- Pace! Pace! - / [...]."  
I discorsi permettono a Tassoni di immettere numerose sferzate satiriche contro la corte di Roma, rendendo chiaro l'intento di voler colpire lo stato di decadenza del papato propenso solo al suo interesse e colpevole di utilizzare la sua forza esclusivamente contro i popoli italiani. Questo duplice vizio papale è ben sintetizzato antifrausticamente dalla proposizione del Legato stesso:

[...]  
Il Papa sa che a correr questa lancia  
i danari di Dio fien meglio spesi

ch'in erger torri e marmi in sua memoria  
d'armi e nomi scolpir, fumi di gloria -.  
(S. R., XII, 26)

La risposta di Mirandola è interpretata da Quinto Marini con giusto piglio satirico:

Il suo discorso ha un incipit<sup>942</sup> di straordinario vigore, mutuato da un verso del noto sonetto del Berni *Contra Pietro Aretino* (BERNI 1985, 96), ma subito rovesciato di segno con un attacco alla persistente diffidenza della Chiesa verso i Modenesi, trattati al pari degli Ebrei e costretti a difendersi con eccessivo calore proprio dalla freddezza del papa [...]. Nel tempo in cui la Chiesa apre le porte ad altre confessioni, ricevendo «genti da gli estremi poli» - continua il Mirandola nell'ottava 29- i Modenesi sono i soli ad essere esclusi e additati a scherno. È la malvagità dei «pastori lupi», dunque, a trasformare gli «agnelli» in «cani arrabbiati» (c'è lo sdegno di Dante di *Paradiso XXVII*, 55 nei primi due versi dell'ottava 30) [...].<sup>943</sup>

Dice Mirandola:

Se in lupi si trasformano i pastori,  
gli agnelli diverran cani arrabbiati:  
[...]

(S. R., XII, 30)

In questi due versi è condensata la causa macroscopica che ha prodotto questa guerra. I due municipi sono diventati cani arrabbiati perché non vi è una guida giusta, ma rapace e predatoria, e così si sfogano tra di loro mordendosi e mordendo anche i pastori. Leggiamo il *Ragguaglio LXXXVIII* postumo di Boccalini per comprendere il retroterra politico dantesco comune che vi è dietro questa affermazione:

*I popoli angariati*

Essendo da varie provincie stato avvisato Sua Maestà, che *il genere umano erano da' prencipi non pasciuti e governati come pecore, ma come nemici, e che molti prencipi erano di pastori divenuti lupi rapaci, poiché con i dazi eccessivi a' sudditi loro succhiavano il sangue vitale* e avevano tra di loro admissa una empia massima politica: che faceva bisogno, per regnar sicuto, tener bassi i popoli con opprimerli e disertarli e ridurli alle ultime calamità; e che ciò era così bene osservato, che quei che più trovavano nuovi modi d'affligger i popoli come uomini di governo erano esaltati; e quello che riduceva i popoli all'estrema disperazione era che alle bruttissime *ed esorbitantissime angherie avevano trovato e imposto fino nome di santità*, e che fino tanto innanzi erano passate le cose, che alla rapacità fatta con ogni violenza da' sudditi era stato posto l'onorato e libero nome di donativo: tutti disordini che alienavano i buoni sudditi dall'obbedienza de' prencipi loro, i quali, accortosi della mala volontà de' popoli verso di loro, *invece di renderseglì benevoli con il sgravarli di pesi intolerabili, maggiormente l'affliggevano, stimando non trovarsi altro rimedio da proibir che i muli non tirino calci, che il renderli inutili con tagliar i loro piedi di dietro: onde allora par loro di aver reso lo Stato pacifico*, che l'avevano fatto inette solitudini e resi i sudditi persone miserabili, e che vi aveano diradato il genere umano e afflittolo fino alla morte.<sup>944</sup>

Boccalini ci può aiutare a comprendere anche il carattere furbesco delle intenzioni del Legato: il suo atteggiamento subdolamente tirannico. A commento della sentenza

<sup>942</sup> L'incipit è : "- Il Papa è papa e noi siam poveretti / [...]" (S. R., XII, 28). L'incipit è utilizzato anche in un sonetto politico *Contro gli Spagnoli*, del modenese: " Il Papa è papa e voi siete marrani, [...]", nel quale emblematicamente si stigmatizza la politica spagnola di muovere guerra contro altri cattolici aiutati dal papa, il quale dovrebbe essere a tutti padre. A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., p. 95.

<sup>943</sup> Q. Marini, *Canto XII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 190-191.

<sup>944</sup> *TRAIANO BOCCALINI*, cit., p. 762.

tacitiana "Speciosa verbis, re inania aut subdola: quantoque maiore libertatis imagine tegebantur, tanto eruptura ad infensius servitium"<sup>945</sup> il lauretano afferma:

Quanto più ricopriva Tiberio con l'apparenza di vane parole il suo cuore, che ostentava la vista della libertà con tutti, tanto più erano per terminare in una crudele e odiosa servitù; non avendo altro fine con questi suoi allettamenti, che quello di scoprire e ingannare gli animi de' valorosi e de' grandi [...] Guardatevi dunque voi che negoziate con i principi da i concetti maliziosi e dall'empia di morbide parole, perché quando dolcemente cantano allora crudelmente incantano. L'interesse la lingua loro muove, non la giustizia, né l'amore del ben pubblico. Pochi arrivano ad interdergli, per che parlano in cifra. Guai a chi si ferma su la superficie delle loro espressioni lavorate al torno, per ingannare i semplici, e per erudire i saputi. Chi ben misura il genio del principe con il di lui interesse non troverà molto difficile ad indovinare quali sono i suoi fini e i disegni, benché mascherati fra enigmi di speciose parole!<sup>946</sup>

Possiamo anche servirci di un'altra fonte certa del poema tassoniano, come controprova, per comprendere questo retroterra politico dantesco, infatti allo stesso modo di Tassoni, Folengo declina gli stessi argomenti in maniera diversa. La furbizia del Legato è ravvisabile per esempio in Cingar che nel canto X veste i panni curiali per ingannare il popolo:

Iam non est Cingar, quia sanctos portat amictus,  
attamen est Cigar, quia sanctos nulla gonella,  
nulla cuculla facit, seu floccus sive rochettus:  
sub tunicis latitant, heu, sanctis saepe ribaldi,  
interdumque lupos castrorum lana covertat!<sup>947</sup>  
(*Baldus*, X, vv. 36-40)

Nell'ultimo canto invece è riassunta l'ideologia politica dantesca folenghiana in chiave allegorica, con colpe decrescenti. L'ambizione così decanta le sue fortune presso il potere papale:

O venturatos nos tunc, o vota secutos  
dulcia, cum nostro fabricatur papa favore;  
ingrassamur enim de carne et sanguine schietto  
armenti, sguerzo si sub pastore guidatur.  
Per me mitratus capras pegorarus amazzat,  
mangiandasque lupo tribuit, scampatque codardus.  
Pilat oves, avibusque cavat de corpore pennas.  
Per me semirutis squallent altaria templis,  
Chiesia tota cadit, ruit alto a culmine mater;  
mater quae nutrit bastardos atque cinaedos,  
quam nisi pontificis consolet gratia iusti,  
mox Alcorano soterabitur illa tereno.  
[...]  
Quales nunc habeat sanctos Ecclesia patres  
sat bene cognostis dudum, quam digne sacratos,  
quam bene panzutos, quam lissos quamque tilatos,

<sup>945</sup> "Belle parole, ma prive di sostanza e ingannevoli, e quanto più si ammantavano di un'immagine di libertà, tanto più riuscivano funzionali a una servitù anche più abietta". Ivi, p. 1086n..

<sup>946</sup> Ivi, pp. 1087-1088.

<sup>947</sup> "Ormai non è più Cingar, perché porta i sacri paramenti; ma è sempre Cingar, perché nessuna gonnella, nessuna cocolla fa i santi, come nessun fiocco e nessun rocchetto: sotto le sante tonache, ahimè, sovente stanno nascosti i ribaldi e a volte la lana dei castroni copre i lupi!". T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, cit., p. 305.

quam bufalos sensu, quam doctos ludere chartis,  
 pascere garzonas et eas chiamare "sorellas",  
 pascere garzones et eos chiamare "nepotes",  
 spargere perfumis zazaras, portare capettas  
 undique spagnolas, calzisque frapare velutum,  
 falcones nutrire, canes, sparaveria, braccos.  
 Chiesa sed interea strazzata famataque lagnat.  
 Quando intras portam, nil non malnetta catantur:  
 porcilli effigies, non templi forma videtur.<sup>948</sup>

(*Baldus*, XXV, vv. 230-259)

Il secondo a vantarsi è il simbolico Aletto, per la febbre che coglie i municipi italiani; riporto solo il passo significativo per la nostra guerra eroicomica, ma l'intero passo è notevole:

Uni nomen erat Ghelphus unique Gibellus,  
 qui mox, cressuti bis senos circiter annos,  
 nunquam altercari noctuque diuque finabant.  
 Accidit una dies ut se pistare feroci  
 lite comenzarent ongis rictuque canino.  
 Ghelphus adentavit morsu, canis instar, aguzzo  
 Gibelli digitum grossum, nettumque taiavit,  
 proque triumphato spolio portabat ubique,  
 ut diuturna foret proprio vergogna fradello.  
 Ille similmenter digitum, qui dicitur index,  
 dentibus abscindit Ghelpho, prorsusque revulsum  
 devorat et portat palesum more triumphi.  
 Dextra manus Ghelphi pulices cum pollice mazzat,  
 laeva Gibellini mortaros indice leccat.  
 His ego prostravi totum giottonibus orbem,  
 isque macellariis rubefeci sanguine terram.<sup>949</sup>

(*Baldus*, XXV, vv. 311-326)

L'ultima è Tisifone che esalta la sua ignobiltà trasmessa agli italiani:

Quisquis se iactat seu ghelphum, seu gibilinum,  
 hunc dic villanum villano stercore natum.<sup>950</sup>

(*Baldus*, XXV, vv. 365-366)

<sup>948</sup> "Oh, noi venturati allora, conseguitori delle dolci nostre speranze quando un papa è fatto col nostro favore: che se la guida è d'un guercio pastore, noi ci pasciamo della carne e dello schietto sangue dell'armento. Per opera mia il mitrato pecoraio ammazza le sue capre, al lupo le imbandisce, fuggendosene alla corda. E pela le sue pecorelle, sveste delle penne il corpo degli uccelli. Per opera mia, nei templi mezzo diroccati, gli altari son vestiti di squallore, la Madre Chiesa va in completa rovina, giù procombendo dall'alto delle sue cupole: madre, quella, che nutre bastardi e cinedi e che, se la grazia di un giusto pastore non verrà a riconfortarla, presto in terra d'Alcorano sarà sotterrata. [...] Che razza di santi Padri ha ora la Chiesa ben ve lo sapete e da un pezzo: e quanto meritamente siano consacrati, quanto ben pasciuti, come son ben allisciati, come sono eleganti e che buffali siano per intelligenza, che dottori poi al gioco delle carte, ad allevare ganze e chiamarle «sorelle», ganzi e chiamarli «nipoti», a cospargersi le zazzere di profumi, a sfoggiare in ogni occasione cappette alla spagnola, a metter frange di velluto alle brache, ad allevare falconi, cani, sparvieri, bracchi. E intanto la Chiesa stracciata e affamata si lagna: varcata la soglia, sei in un immondezzaio, pare un porcile quello, non è l'aspetto di un tempio". Ivi, pp. 586-587.

<sup>949</sup> "Uno aveva nome Guelfo, l'altro Ghibello e, cresciuti che furono, intorno ai dodici anni, non la finivano mai, né di giorno né di notte, di litigare. Così accadde che un bel giorno presero a pestarsi in una lite feroce, a colpi d'unghia, ringhiando caninamente. E Guelfo addentò con un morso tagliente, un vero morso di cane, il dito grosso di Ghibello: glielo mozzò di netto e dovunque andasse se lo portava come una spoglia trionfale e a titolo di vergogna perenne per il proprio fratello. Costui a sua volta strappò coi denti al fratello Guelfo il dito che indice si noma, e staccato che fu andava rodendolo, e se lo recava ben in vista come un trionfo. Questo è il motivo per cui Guelfo schiaccia le pulci col pollice della mano destra e Ghibellino assaggia le salse dai mortai con l'indice della sinistra. Ebbene, con questi due ribaldi ho messo in ginocchio il mondo intero, con questi due macellai ho arrossato la terra di sangue". Ivi, pp. 590-591.

<sup>950</sup> "Dillo dunque villano, nato da sterco villano chi si vanta d'essere guelfo e ghibellino". Ivi, p. 593.



Queste due fonti inoltre sono tra di loro congiunte e Boccacini pensa anche a Folengo quando tratta questi temi.

Narrata la prima assemblea il poeta fa muovere il Legato verso Bologna per concludere la pace. Anche in questo caso si introduce la sequenza in maniera burlesca e carnevalesca, con un risvolto satirico:

Il dì che venne, per trattenimento,  
le spoglie gli mostrar del campo rotto:  
prigioni, armi, bandiere e ogni stromento;  
e fu in trionfo anch'egli il Re condotto.  
Indi, per allegrezza, il Reggimento  
gittò dalle finestre un porco cotto,  
ordinando che 'l dì della vittoria  
così si fesse ogn'anno in sua memoria  
(S. R., XII, 40)

Questa focalizzazione sulle "spoglie" gloriose bolognesi risolte nel trionfo del porco, ci rimanda al tema predominante del poema in merito all'inutilità di quell'eroismo ed all'associazione Re-Secchio, Re-porco. Commenta Marini:

I Bolognesi, infatti, ancora eccitati dalla vittoria di Fossalta, mostrano al cardinale «le spoglie del campo rotto», portano in trionfo re Enzo incatenato con «prigioni, armi, bandiere e ogni stromento», mentre dal Palazzo Comunale viene gettato in piazza tra il popolo un «porco cotto»; [...]. Anche il recupero di questa notissima tradizione burlesca contribuisce al «cangiante» dell'epica tassoniana, che *risolve il trionfo militare nel Trionfo del porco* (Cfr. G.C. CROCE 1982, 222-231, e G.C. CROCE 2006, 57 ss.).<sup>951</sup>

Se i Modenesi si sono piegati alla volontà dal papa:

Senza chiamar; e dice, i' mi sobbarco. (Purg., VI, v. 135).  
"Sobbarcarsi, piegarsi sotto."<sup>952</sup>

I Bolognesi non vogliono assolutamente perdere l'"onore" di quella guerra, perché sono ancora in preda alla frenesia vanagloriosa municipale che ha dato inizio alle controversie; il "medico" Legato quindi deve preparare la purga finale "Or vi farà veder quello ch'importe / il drispezzar l'autorità papale -. / [...]" (S. R., XII, 43):

E se ben ti ricordi, e vedi lume / Vedrai te somigliante a quell'inferma / che non può trovar posa in su le piume // Ma con dar volta suo dolore scherma. (Purg., VI, v. 148)  
Trovò finalmente un medico che la guarì della frenesia."<sup>953</sup>

Il Legato grazie alla sua astuzia strategica riesce in un duplice intento: toglie a Salinguerra la città di Ferrara, riuscendo anche a trovare un beneficio per lo Stato pontificio (episodio che connota il canto in maniera satirica contemporanea, si pensi alla devoluzione di Ferrara); fa uscir di scena un altro personaggio eroico dalle contese, dopo

<sup>951</sup> Q. Marini, *Canto XII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., p. 192.

<sup>952</sup> A. Tassoni, *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., p. 15.

<sup>953</sup> Ibid..

re Enzo, Perinto e Perinteo, Renoppia. "Salinguerra, ch'intese il suo periglio, / tosto del ponte abbandonò l'impresa / e, tornando a Ferrara, in iscompiglio / ritrovò la città mezza presa. / [...]" (S. R., XII, 45). Quindi infonde il suo carattere furbesco anche ai modenesi che: "Da l'altra parte i Gemignani, volti / al lor vantaggio, avean con segretezza / danari a cambio dai Lucchesi tolti / e assoldata milizia a l'armi avezza; e , avendo i Padovani in campo accolti / senza segno di tromba e d'allegrezza, / si mostravan d'ardir, di forze impari / per crescer confidenza ai temerari;" (S. R., XII, 46).

Siamo arrivati così alla risoluzione del conflitto: 1) duello tra le due municipalità; 2) catastrofe finale di Bologna; 3) patto del Legato pontificio.

Il primo duello segue lo stile folenghiano, carnevalesco, municipale, vale a dire la naturalezza e allo stesso tempo l'eroismo ingenuo dei due rappresentanti municipali. Per tale motivo Quinto Marini ritrova queste coloriture stilistiche, che però non dovrebbero essere considerate come semplice parodia bensì come la naturale conclusione di un filone intertestuale di cui è intessuto il poema e cioè la sua veste burlesca, realistica, fisiologica, in chiave satirica:

La straordinarietà temperamentale di Argante e quella fisica di Rodomonte sembrano riprese dal Tassoni e rovesciate in caricatura nel forgiare il gigantesco campione Bolognese, «un fanton di statura esterminata / nominato Sprangon de la Palata» (48, 7-8). L'abbassamento prosegue nell'abbigliamento e nelle armi di questo antieroe, secondo una tecnica di degradazione del soldato che va dai protagonisti del Pulci a quelli di Ruzzante e del Folengo, ma anche a certi scombinati tratti di Don Chisciotte e di Sancho Panza, ben noti al Tassoni, [...]. Ma ancora più caratterizzante è la lingua con cui Sparangone lancia la sua sfida, un dialetto di Bologna villanesco, simile a quello di Giulio Cesare Croce e forse di Giovan Battista Andreini [...] Speculare al campione bolognese è quello padovano, Lemizio o Lemizzone, che, per la legge della contrapposizione usata con Morgante e Margutte, è «piccolo e grosso e di costumi antico» (52, 2).<sup>954</sup>

Quinto Marini ritrova tantissimi richiami intertestuali a cui rimando per l'esamina completa, che rendono chiaro il procedimento tassoniano di servirsi di un'ampia tradizione comico-realistica nella sua veste cangiante; tale procedura stilistica, a mio avviso, elimina completamente la possibilità che il poeta qui abbia voluto fare alcuna parodia. I giganti ridicoli, carnevaleschi, chiudono tutto un percorso del poema nel quale queste coloriture erano predominanti, e la conclusione "tragica" del duello come ha rilevato Marini è lì a sigillare la sproporzione, l'ingenuità, la vacuità di quell'agitarsi e combattere tra i municipi italiani, colpendo satiricamente un tipo di atteggiamento vanaglorioso, come era avvenuto nel duello tra Titta e Culagna, che aveva portato alla vergogna di entrambi. Come in quell'episodio la falsa vittoria di Titta porta alla beffa tragica finale, nella quale viene colpito per purgarlo definitivamente, così avviene geometricamente per i Bolognesi in questo ultimo canto.

La medicina del Legato viene ordita in maniera furbesca e strategica, in linea con il motivo guerresco verisimile di tutta la narrazione. La strage notturna infatti, potrebbe non essere una parodia dell'epica, come ha interpretato Marini:

---

<sup>954</sup> Q. Marini, *Canto XII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit., pp. 193-194.

Ma anche quest'ultimo topos eroico non poteva sfuggire alla vena parodica del Tassoni: la *Secchia rapita* non termina con una grande battaglia campale o con la presa di una città dopo un assalto alle mura, bensì con un'azione proditoria, svolta col favore delle tenebre.

L'interpretazione parodica è comune a tutti i passaggi eroici del poema ed è completamente fuorviante: il *topos* della strage notturna è epico come la battaglia campale e l'assalto alle mura; la strage notturna è legittimata persino dalla caduta di Troia grazie allo stratagemma furbesco di Ulisse, solo che mentre i troiani venivano uccisi perché rapirono Elena qui sono i bolognesi ad essere uccisi, perché seguono la secchia-elena con follia vanagloriosa. In questo *topos* eroico, come in tutti gli episodi guerreschi, la tradizione eroica è declinata verisimilmente nell'opera eroicomica per esaltare la funzione tragica dell'episodio. Il fatto che questo episodio sia posto alla fine del poema, dimostra la calibratura strutturale dell'eroicomica sulle narrazioni eroiche.

In questo caso Tassoni vuole realmente suscitare una *catarsi* nella *nemesis terrena* e lo fa con tutti gli strumenti stilistici propri del genere, la notte, la morte, la distruzione: non vi è nessun elemento burlesco in questo episodio. La mano del boia è quella di Gherardo che per tutto il poema ha avuto questa funzione esclusivamente militare. Così è conclusa la parabola di Gherardo, funzionario del Potta e poi del Legato pontificio.

Il modello dell'episodio, declinato però in indignazione per le guerre fratricide, riprende Trissino e la strage notturna dei napoletani per mano di Belisario e per guida del papa, descritta nel canto VII dell'*Italia liberata dai Goti*. Il canto trissiniano tragico ha dei riscontri anche con la caduta di Castelfranco nella *Secchia rapita*. Tassoni, dopo la disfatta dei bolognesi, li fa rifugiare proprio nella rocca distrutta nel canto V:

Al pretor di Bologna intorno stanno  
tutti i primi guerrier del campo armati.  
Egli, che vede la ruina e 'l danno  
e non può riparar da tanti lati,  
esce da tramontana e se ne vanno  
di Castelfranco a i muri abbandonati  
e si riparan quivi; e quivi accolte  
sono le genti rotte in fuga volte.

Il popolo di Fano e di Cesena  
restò col fior de' Milanesi estinto;  
de' Ravennati e Forlivesi a pena  
fu ricondotto a Castelfranco il quinto.  
*Preso il carroccio, ogni campagna piena  
di morti, ogni sentier di sangue tinto;  
gli alloggiamenti e la nemica preda  
restaro al foco e a le rapine in preda.*  
(S. R., XII, 69-70)

Siamo arrivati alla conclusione del poema: i bolognesi oramai esausti si rimettono nelle mani del Legato pontificio e dall'autorità papale.

Come afferma il critico Quinto Marini:

Dissimulando ipocritamente il personale «gusto» per l'umiliazione di Bologna, il cardinale Ubaldini torna dai Modenesi e sigilla la loro nuova sottomissione alla Santa Sede («feste donna di voi la Santa Sede», 74, 6) attribuendo a Dio e a se stesso il merito della punizione inflitta agli «amici vecchi insuperbiti» e garantendo con solenne giuramento di salvare l'onore ai nuovi sudditi.<sup>955</sup>

Così entrambi gli schieramenti si pongono in "arbitrio" del Legato che stipula il patto di pace:

Ringraziò que' signori, e fe' partita  
da Modana il Legato il giorno stesso:  
e conchiusa la pace e stabilita  
fra le parti in virtù del compromesso,  
con gaudio universal, con infinita  
sua lode publicolla il giorno appresso;  
riserbando ne' patti a i Modanesi  
la Secchia e 'l Re de' Sardi a i Bolognesi.

Nel resto si dovean tutti i prigioni  
quinci e quindi lasciar liberamente,  
e le terre e i confini e lor regioni  
ritornar come fur primieramente.  
Così finìr le guerre e le tenzoni,  
e 'l giorno d'Ogni Santi al dì nascente  
ognun partì da la campagna rasa,  
e tornò lieto a mangiar l'oca a casa.

(S. R., XII, 77-78)

La conclusione che pareggia agli occhi del lettore in maniera tanto discorde il conto della narrazione, un re per un secchio, e il ritorno allo stato iniziale dei territori occupati, è simbolica tanto quanto il rapimento dell'oggetto inutile che ha dato origine alla guerra, e non vuole indicare uno svuotamento del processo trasformativo della narrazione come ha interpretato Pozzi e gli interpreti contemporanei, ma un giudizio negativo, indignato, morale, che risemantizza definitivamente la narrazione in chiave politica e satirica macroscopica. La morte e la distruzione che ha prodotto questa guerricciole, infatti, è stata messa in evidenza nell'episodio conclusivo delle avversità, per suscitare sdegno e non riso, anzi per suscitare un riso amaro. Tassoni fin dall'inizio del poema ha posto la causa delle guerre municipali come irrazionali, le puledre ruzzano fra loro, ma a questa causa interna ha premesso una causa politica macroscopica, cioè lo stato di subalternità di queste municipalità, e la guida interessata e proditoria dei poteri universali della Chiesa e dell'impero. La catastrofe finale di Bologna rappresenta la compensazione della follia municipale animalesca e fisiologica che viene quindi purgata, per questo a fine ottava viene posto in risalto la "campagna rasa"<sup>956</sup> nel giorno emblematico di "Ogni Santi" e il mangiare "l'oca".

---

<sup>955</sup> Ivi, p. 197.

<sup>956</sup> Questa ripresa della sentenza tacitiana in chiave malinconica italiana è comune anche alle scritture di Boccalini: "All'incontro si vede in pratica che i conduttori d'esserciti del nostro tempo altro non fanno che spogliare gli erarii di pecunia, i campi d'agricoltori, le città e ville d'abitatori, e 'l tutto ridursi ad un'infelice devastazione, da compararsi a quella d'Attila e d'Ulnerico; onde non si viene tra noi alla pace, se non stancata che sia la crudeltà e la forza dell'una e l'altra parte, come a punto l'auttor nostro osserva nella Vita d'Agricola: Ubi solitudinem fecerint, pacem appellari". *TRAIANO BOCCALINI*, cit., *Commentarii a Tacito*, p. 1114.

L'aver perso entrambi qualcosa nella guerra, che sia il secchio o il re, rappresenta per gli schieramenti una vergogna, un disonore, che non vengono sanati, ma che forniscono un *exemplum* politico per le generazioni successive.

Se entrambi hanno perso, inoltre, l'unica che si è rafforzata è la Chiesa che "le pascea di speme e di promesse" come afferma il narratore all'inizio del poema. Il patto papale alla fine legittima la conflittualità latente e deteriore tra i popoli italiani eccessivamente ambiziosi. Non è vero quindi, che il rapimento del secchio rimanga senza trasformazione e non produca effetti: il secchio e le baruffe tra i municipi hanno rafforzato la Chiesa-imperiale che resta l'unica vittoriosa politicamente.

La conclusione narrativa è in linea con l'ideologia del poeta che è quella di deprecare lo stato di conflittualità tra i municipi italiani secenteschi, la gestione dei conflitti in maniera interessata da parte della Chiesa e della Spagna, la non progettualità politica unitaria nel territorio italiano e l'incapacità della nobiltà italiana di liberarsi dalla schiavitù ispano-ecclesiastica. Il papato nel Seicento è guidato celatamente dalla potenza spagnola; i due Stati si giustificano a vicenda e non permettono un'emancipazione politica nazionale del territorio italiano, i municipi non comprendono tale problema e si concentrano sul piccolo, sul minuto, sui loro interessi particolari.

Infine possiamo notare come Trissino, che abbiamo visto rappresenta un possibile ipotesto contrastivo del poema, faccia terminare la guerra di liberazione d'Italia con l'imprigionamento del re dei Goti e con l'acquisto di "spoglie opime":

Poi quando 'l giorno decismo sen venne,  
ascese sopra le veloci navi  
col re prigione e con le *spoglie opime*,  
e lieto s'avvio verso Bisanzio  
avendo posto Italia in libertade:  
la qual vi stette poi quant'a Dio piacque,  
perché le cose che si fanno in terra  
tutte dipendon dal voler divino.  
(I. L. G, XXVII)

L'intera narrazione della *Secchia* sembra costruita più che sul modello epico del bene che vince sul male, o sulla sua parodia, cioè il male che vince sul bene, sul modello degli apologhi, delle favole morali, dei racconti realistici ed esemplari, nei quali l'esordio, l'azione trasformatrice e l'azione conclusiva, cioè l'inizio, il mezzo e il fine aristotelico sono strutturati per porre in risalto un insegnamento morale e politico performativo, un utile piacevole non istituzionale ed encomiastico. Se prendiamo una *fabula* eroicomica come quella dell'opera antica *Batracomiomachia* sicuro modello del poema, ci accorgiamo che il fine morale e politico è associabile, ma è differente l'approccio narrativo e strutturale: vi sono dei popoli (i bolognesi e i modenesi come i topi e le rane) che per vanagloria e per una sorta di incomprendione dovuta al loro stato subalterno e meschino (la proditorietà del serpente nella *Batracomiomachia*, la proditorietà dell'impero e della Chiesa nella *Secchia*), arrivano alla guerra; quando la guerra sta finendo a vantaggio di uno dei due (i bolognesi che hanno imprigionato re Enzo, i topi

nella *Batracomiomachia*) arriva un terzo esercito mandato dall'esterno, (Giove e i granchi nella *Batracomiomachia*, il Legato pontificio nella *Secchia*) che pone fine alla guerra. La differenza è che lo scioglimento nel poema tassoniano avviene non per mano divina ma terrena, non Giove ma il papa-Giove e la Chiesa.

Così il poeta dopo aver raccontato questo *exemplum* politico, morale, estetico, può congedarsi dal pubblico come facciamo anche noi per il momento:

Voi buona gente che con lieta ciera  
mi siete stati intenti ad ascoltare,  
crediate che l'istoria è bella e vera;  
ma io non l'ho saputa raccontare.  
Paruta vi saria d'altra maniera  
vaga e leggiadra, s'io sapea cantare;  
ma vaglia il buon voler, s'altro non lice,  
e chi la leggerà viva felice.  
(S. R., XII, 79)

## 5 Il classicismo critico e militante di Tassoni e Boccacini

Questi dubbi sull'orizzonte e la validità delle teorie letterarie non escludono comunque la necessità curiosa verso di esse: credo che, anche scendendo in fondo nella sua crisi e nella stanchezza che essa viene a suscitare, la critica letteraria non possa prescindere da una eclettica curiosità verso tutto ciò che è proposto dalla cultura contemporanea. Metodi e teorie non sono altro che una porzione (molto marginale, è vero) di ciò che si trova oggi sulla scena del mondo: e proprio per questo possono essere utili, almeno parzialmente, per comprendere il senso della presenza (o dell'assenza) della letteratura su quella scena; ci sono e ci saranno testi (del presente o del passato) che possono essere meglio compresi confrontandosi con un particolare indirizzo teorico (pur senza sottoscriverlo fino in fondo); ce ne saranno altri che richiedono un confronto con un altro indirizzo ecc. Parlerei insomma di un eclettismo diffidente: [...].<sup>957</sup>

### 5.1 Pre-giudizi liquidi

Prima di giungere al perché del titolo di questa tesi, voglio ripercorrere le tappe del mio percorso di studio, per mettere sul tavolo le carte che ne hanno guidato la scrittura e l'analisi critica. Per iniziare il percorso *ab origine* dovrei però allacciarmi ad un altro percorso di studio, che è quello della mia tesi specialistica "L'orizzonte moderno della *Secchia rapita*". L'insoddisfazione per l'incompletezza dell'analisi mi ha guidato nella riformulazione e nell'approfondimento delle questioni insolute, in più ho sentito il dovere di ripartire da zero e ricostruire l'edificio critico, affiancando al poeta modenese un altro autore come Boccacini, capace a mio avviso di porsi come suo specchio straniante e illuminarne gli aspetti più indecifrabili e oscuri.

Per riformulare il quadro critico sono quindi ripartito dagli studi di storiografia contemporanea sull'epoca presa in esame, per introiettare il più possibile il con-testo e avere una visione generale di quel periodo storico chiamato barocco, post-rinascimentale, moderno. Avendo già un'idea formata da precedenti studi, mi sono soffermato con interesse maggiore su autori che hanno cercato una rivalutazione di tale periodo, o almeno un non pregiudiziale approccio critico: sintesi e esempio più autorevole di questo approccio è l'opera dello storico francese Braudel.

Nel suo convincente e ormai "classico" testo *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*,<sup>958</sup> Braudel oltrepassa quelle che comunemente vengono definite le rotture storiche tra il periodo di maggiore fioritura del Rinascimento italiano e la sua supposta decadenza, facendo emergere, attraverso una documentata analisi strutturale ed economica della zona mediterranea, una pervasiva capacità di irradiazione culturale che supera di gran lunga il primo Seicento e se pure in lieve flessione rispetto al '500, fa del periodo post-rinascimentale italiano forse il più fruttuoso momento di costruzione di una identità culturale moderna europea. Dall'analisi strutturale del Mediterraneo e dell'Italia lo storico passa ad analizzare le influenze sovrastrutturali e culturali, che sospinte dalla ricchezza effettuale, si irradiano formando un canone, uno stile, europeo e occidentale. Braudel per il suo approccio macroscopico può essere quindi situato all'inizio, per fare

<sup>957</sup> G. Ferroni, *I confini della critica*, Guida, Napoli 2005, pp. 20-21.

<sup>958</sup> F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1953. Cfr. anche F. Braudel, *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*, Torino, Einaudi, 1986.

una metafora, di una spirale della ricerca che ho inteso percorrere, ovviamente servendomi anche dialetticamente di altri storici per non schiacciarmi in un altro pregiudizio che, pur ribaltando il luogo comune della decadenza seicentesca, rischiava di dimenticare quegli elementi di crisi che a mio parere sono inconfutabili, specie nell'Italia spagnola e cattolica.

Seguendo il paradigma storiografico di lunga durata e di continuità tra Rinascimento e primo Seicento mi è parso naturale inserire Tassoni e Boccalini in quel periodo che Bouwsma ha definito sulla scia degli studi di Braudel *L'autunno del Rinascimento*<sup>959</sup>, anche per smarcarmi da possibili influenze critiche che interpretano il periodo da una prospettiva "manierista" o "barocca". Se nel Novecento si è assistito ad una lenta appropriazione in negativo, da parte della critica, verso queste due categorie artistiche (Manierismo, Barocco), proprie inizialmente dell'arte figurativa, nell'ambito degli studi letterari e culturali *tout court*, da diversi decenni ormai si è giunti ad una rivalutazione ed a un'attualizzazione di queste categorie: se la critica positivista prima e idealista poi, vedeva nel periodo manierista - barocco un segno di decadenza morale e artistica di cui ancora oggi è possibile vederne le tracce nelle definizioni di molti manuali scolastici e nelle sintetizzazioni enciclopediche; la critica specialistica e cinque-seicentesca ne ha iniziato una lenta rivalutazione critica. Resta il fatto, non di poco conto, che queste due categorie storico-estetiche hanno iniziato a concentrare nella loro significazione un numero spropositato ed eccessivo di valutazioni, di spiegazioni, così da rendere impossibile una definizione unitaria. Se Manierismo dovrebbe significare un'arte di maniera: cioè una predisposizione a deformare soggettivamente una tradizione dall'interno; Barocco invece dovrebbe essere la rottura definitiva con la tradizione, verso una ricerca dell'insolito, del bizzarro, del nuovo. Come possiamo notare, queste definizioni hanno un carattere così universale, da andare oltre la peculiarità storica della fine del Cinquecento e di gran parte del Seicento. Già i critici contemporanei, sul Rinascimento, sono concordi nel complicarne la definizione e di definirla come Rinascimenti, così gli studiosi dei post-rinascimenti dovrebbero parlare, a mio avviso, di Manierismi e di Barocchismi: ma c'è un problema di fondo in questi due termini che oramai hanno assunto un connotato esistenziale e filosofico e quindi astorico per eccellenza, che ne ha reso impossibile un'utilizzazione storica. Ciò comporta il pericolo di schiacciare l'interpretazione critica verso la loro grande potenza evocativa, facendo perdere, invece, le sfumature e le contraddizioni che sicuramente possono presentarsi. Certo, è anche vero come ha osservato Roberto Longhi che eliminando tutte le definizioni si correrebbe il rischio di definire "un bizzarro crepuscolo" solamente come "un tardo pomeriggio",<sup>960</sup> ma proprio questa arguta e sarcastica sintetizzazione del problema, porta in sé la problematicità della risoluzione: il termine "bizzarro", per crepuscolo, denota proprio il suo carattere inqualificabile e quindi non classificabile. Chiamare un tramonto di "maniera" o "barocco" è uguale a definirlo "bizzarro" senza però, cercare la

---

<sup>959</sup> W. J. Bouwsma, *L'autunno del Rinascimento 1550-1640*, il Mulino, Bologna 2003.

<sup>960</sup> Cito da *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Accademia nazionale dei Lincei, Atti del convegno tenuto a Roma nel 1960 e pubblicati due anni dopo, p. 57.



particolarità di quella bizzarria, che andrebbe analizzata proprio a partire dal pomeriggio che lo ha preceduto. Se poi quel pomeriggio ha i connotati dei Rinascimenti, allora è d'obbligo capire e analizzare il perché di quella successione.

Definire questo periodo "autunno del Rinascimento" ha un duplice vantaggio: in primo luogo dà un'idea di continuità storica, permettendoci di inserirlo in un passato e in un futuro, in secondo luogo non ha il problema di forzare l'analisi storica verso una sintesi categorica, ma ne sviluppa le molteplici sfumature al suo interno. Per chiudere questa parentesi, penso che scrittori come Tassoni e Boccacini, difficilmente possano essere inclusi in una moda o in un comune sentimento di un'epoca, perché la loro particolarità sta proprio nell'essere sempre altrove, o nel passato, o nel futuro, in una costante demolizione del presente. I nostri autori sono manieristi o barocchi? Nessuno dei due, e l'uno e l'altro contemporaneamente, come sono rinascimentali e classicisti in molti loro aspetti culturali, e in molti altri già compiutamente illuministi e romantici.

È importante adoperare questi termini, per meglio inquadrare gli autori o le singole opere d'arte quando è veramente possibile riscontrarne l'utilità, ma ciò può rivelarsi inopportuno per delle sintetizzazioni storiche o di periodo. Come giustamente dice Ferroni:

Specialmente per ciò che riguarda la letteratura, occorrerà molta cautela nel precisare le motivazioni storiche del Barocco, ricordando inoltre che non è giusto attribuire ad ogni esperienza letteraria del Seicento l'appellativo barocco e che nel Seicento italiano ed europeo, oltre al Barocco, si svolgono anche esperienze di diversa natura [...] non ci pare accettabile parlare in modi generali di un'età barocca né far rientrare nel Barocco tutte le espressioni della cultura e della vita del Seicento.<sup>961</sup>

Lo studio di Bouwsma, da cui prendiamo la definizione di autunno di Rinascimento, è particolarmente interessante perché si smarca dalla *querelle* infinita tra Manierismo e Barocco. Infatti il critico individua alcuni punti di raccordo e di separazione, tra questo periodo e quello pienamente rinascimentale, prospettando una via di risoluzione che dovrà attendere epoche successive. In questo studio inoltre, egli cerca di ampliare l'orizzonte culturale e geografico, sviluppando direttrici convergenti tra tutti i campi umanistici. Nella particolarità storica dell'autunno del Rinascimento, egli ci dona un quadro complessivo europeo della cultura, utile per scorgere le affinità di un mondo occidentale, che inizia a definire la propria identità comune.

Lo studioso americano individua due movimenti contrapposti e convergenti, che fanno di questo periodo un momento di forte contraddizione: da un lato vede confluire - in maniera positiva - una liberazione delle coscienze ed una consapevolezza della centralità del sapere e del conoscere - in un movimento di dilatazione dei campi umanistici -, dall'altro percepisce una maggiore paura, sia della finitezza dell'uomo che della civiltà e individua la chiusura angosciata di un titanismo che giunge ad uno scetticismo pessimista. C'è, per Bouwsma, una forza centrifuga verso la complessità e la varietà, e ce ne è un'altra centripeta, verso la classificazione e l'ordine. Il mondo si è amplificato, è diventato ampio e variegato; nello stesso tempo, si ha la sensazione che

---

<sup>961</sup> G. Ferroni, *Storia della Letteraria Italiana dal '500 al '700*, Einaudi Scuola, Milano 1991 p. 254.

mai come in quel periodo si poteva tenerlo tra le mani, come un oggetto. C'è la consapevolezza del biologismo umano, che influenza e in qualche modo amplifica le contraddizioni della coscienza, ma c'è anche una dilatazione dal come si è al come si vuole apparire, costruendo una retorica del comportamento. C'è la consapevolezza della varietà delle lingue e della storicità dei punti di vista, ma c'è anche la paura dell'inafferrabilità della verità e dell'ipocrisia del linguaggio. C'è una riforma religiosa, che mette in primo piano la criticità soggettiva e l'interpretazione intimista del messaggio divino, ma c'è anche una Controriforma, che si arrocca nell'autorità del papato e nella sua teologia.

Questi movimenti così divergenti, coabitano nello spirito intellettuale di questo periodo, e spesso, creano una contraddizione evidente del pensiero. Si è, nel contempo, riconoscenti alle autorità culturali e politiche e innovatori e rivoluzionari e demolitori di quelle autorità.

Montaigne, parlando dell'educazione dei fanciulli e riprendendo una metafora topica del classicismo italiano, afferma:

Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur; ce n'est plus thin, ny marjolaine: Ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien : à sçavoir son jugement, son institution, son travail et estude ne vise qu'à le former.<sup>962</sup>

Non si è mai profondamente sovvertitori della tradizione, ma costruttori di modernità. E non sarà un problema, se da un moderno ancorato alla tradizione si arriverà ad un modernismo modaiolo, perché le mode passano, ma la costruzione critica del moderno rimarrà un punto saldo nei secoli successivi, una conquista di questo periodo e di questi intellettuali.

Leopardi ha dato una delle spiegazioni più belle di questo duplice movimento della coscienza di questo periodo:

Ecco svanire a un punto,  
E figurato è il mondo in breve carta;  
Ecco tutto è simile, e discoprendo,  
Solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta  
Il vero appena è giunto,  
O caro immaginar; da te s'apparta  
Nostra mente in eterno; allo stupendo  
Poter tuo primo ne sottraggon gli anni;  
E il conforto perì de' nostri affanni.<sup>963</sup>  
(*Ad Angelo Mai*, 97-105)

L'anima immaginativa diventa la causa degli errori umani: è lei che corrompe la razionale e le impone delle false verità, ma quanto erano appaganti quelle falsità e come

---

<sup>962</sup> “Le api saccheggiano i fiori qua e là, ma poi ne fanno il miele, che è tutto loro; non è più timo né maggiorana: così i passi presi da altri, egli li trasformerà e li fonderà per farne un'opera tutta sua, ossia il suo giudizio”. Montaigne, *Saggi*, Fabbri editori, Bergamo, 2005, cap. XXV, “Dell'educazione dei fanciulli: Alla signora Diane de Foix, Contessa de Gursen”, p. 199.

<sup>963</sup> G. Leopardi, *Canti*, Garzanti, Milano 1999, pp. 32-33.

è sterile la ragione. Invece c'è, in questo periodo, la rivalutazione dell'anima sensitiva, che è l'unica a non cadere in errore: essa sarà alla base del metodo galileiano e scientifico.

Colombo un secolo prima con il suo viaggio, aveva scoperto un mondo che era sconosciuto alla cultura classica: ciò ha creato un trauma fortissimo, una ridiscussione sull'autorità di quel pensiero. Lutero ha soggettivizzato la religione ed ha scardinato un'altra verità assoluta: l'infalibilità della Chiesa. Anche questa crepa sarà prolifica per la nascita del pensiero moderno. Galileo è andato oltre, ha delocalizzato l'uomo dal centro dell'universo e messo in discussione una credenza millenaria. Machiavelli, che diventerà il principe del sospetto politico, ha inoltre secolarizzato la politica, ne ha analizzato il meccanismo interessato. Persino l'aristotelismo contribuirà alla coscienza moderna, con l'idea dell'anima formativa e della speculazione logica. Dalla logica allo scetticismo il passo sarà breve e così Aristotele sarà anche il nume tutelare dell'antiaristotelismo. Ma, come abbiamo detto, quelle che Bouwsma chiama liberazioni dell'io, dello spazio, del tempo, della religione, della politica, vanno di pari passo con una chiusura a riccio non solo delle autorità, che mostrano il pugno duro, ma anche dell'intimo fallimento che ogni coscienza sembra percepire nel decifrare un mondo ingrandito e labirintico.

Proseguendo lungo l'ipotetica spirale della ricerca e sempre cercando un approccio macroscopico al problema, dall'analisi strutturale sono passato all'analisi sovrastrutturale, "culturale", che Braudel tocca solo nei suoi aspetti materiali, e Bouwsma se ne serve per descrivere il quadro complessivo europeo.

Lo studioso che forse più di tutti ha analizzato, in tutta la sua portata, il cruciale cambiamento epistemologico che investe il periodo in questione, è senza dubbio Foucault. Sia ne *Le parole e le cose*,<sup>964</sup> sia nei suoi studi più rigorosamente sociologici-archeologici, l'intellettuale francese individua nel periodo seicentesco un passaggio epocale, quasi antropologico; periodo che germina un salto qualitativo, culturale, dal mondo metaforico e analogico medievale e rinascimentale, ad un mondo scientifico, grammaticale, discorsivo, classificatorio, nel quale l'uomo diviene pienamente consapevole della costruzione "retorica", "grammaticale", "convenzionale" del suo stare al mondo e nel mondo. Seppure Foucault appare fondamentale per la vastità e l'eterogeneità dei suoi studi per chiunque voglia studiare in maniera non convenzionale il periodo post-rinascimentale, bisogna anche precisare che il suo approccio spesso potrebbe risultare dispersivo e schiacciato sulla particolarità francese di tale rottura: infatti l'intellettuale sembra muoversi in quella che lui definisce "l'età classica" francese, senza interessarsi a ciò che c'è dietro quell'età, che non è nient'altro che l'esperienza dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano più avanzato, che aveva nella sua complessità già tutte le questioni che poi si categorizzeranno nel "Classicismo francese".

Infine per concludere questo quadro esterofilo della mia ricerca, che mi ha accompagnato in questa messa a punto contestuale, non posso non citare Fumaroli, studioso meno eclettico dei precedenti ma sicuramente il più interessato ai fenomeni

---

<sup>964</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Bur, 2010.

letterari; sia nel suo eruditissimo *L'età dell'eloquenza*,<sup>965</sup> sia nel fortunatissimo *Le api e i ragni*,<sup>966</sup> il critico riesce sia a sintetizzare il passaggio di consegne e di culture che è avvenuto tra il Classicismo italiano e il Classicismo francese, sia ad individuare quelle che si possono ritenere le peculiarità del periodo post-rinascimentale: una certa massificazione della cultura e allo stesso tempo una raffinatissima consapevolezza retorica e discorsiva. Ne *Le api e i ragni*, in particolare Marc Fumaroli fa iniziare la *querelles* tra Antichi e Moderni, che investe la Francia del Seicento fino ad arrivare alle porte della modernità ottocentesca, con una sorta di genealogia culturale, nella quale gli umanisti e letterati italiani, da Petrarca a Tassoni, vengono posti come i precursori e padri culturali dell'Europa prima classicista e poi romantica. Alle soglie di questo passaggio di consegne, braudelatamente di irradiazione e codificazione della cultura classicista italiana in Europa, il critico francese pone l'esperienza letteraria di due autori seicenteschi, perlopiù emarginati dalla nostra accademia italianistica: Boccacini e Tassoni.<sup>967</sup>

L'autorevolezza del critico e la sensatezza della sua tesi avrebbero dovuto, a mio avviso, produrre in Italia un'eco maggiore di quello che in realtà sembra aver stimolato. Il disinteresse della critica accademica italiana non è spiegabile altrimenti che da una sorta di snobismo di fronte alle discussioni culturali europee ed occidentali, su argomenti che ne reclamerebbero, invece, l'apporto e addirittura la guida. Questa chiusura, che in linea con gli autori qui proposti potremmo chiamare pedantesca e pregiudiziale, è il frutto di un processo che da tempo investe le università italiane, cioè una specializzazione sempre più autoreferenziale e microscopica che non permette di dedicarsi a temi culturali di cui invece si sente sempre di più la mancanza. Il canone statico degli autori "star" italiani a livello mondiale (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso) ha da un lato fatto crescere ipertroficamente gli studi e le cerimonie a loro dedicati, dall'altro ha prodotto come cotribilanciamento una miriade di studi microscopici su aspetti laterali della loro produzione e su autori minori e minimi, di cui non si riesce a comprendere la rilevanza culturale, se non quella di completare un quadro che non si riesce più a narrare degnamente. In mezzo ai grandi e ai minimi ci sono poi i nostri grandi emarginati e irregolari, che non rientrano nel quadro trasmesso e statico, tra i quali possiamo inserire sicuramente Tassoni e Boccacini. Sarebbe stato interessante, infatti, confrontarsi con la teoria di Fumaroli e con la sua interpretazione "francese" dei *Ragguagli* e della *Secchia*, almeno per problematizzare in maniera ancora più profonda quello che il critico riteneva già il macrocosmo da cui si svilupparono le posizioni culturali della Francia prima e dell'Europa poi. Seguendo proprio lo sguardo acuto del critico, lo studioso italiano avrebbe trovato delle tracce per rendere ancora più chiare le immagini allegoriche di uno

---

<sup>965</sup> M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.

<sup>966</sup> M. Fumaroli, *Le Api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.

<sup>967</sup> "Al pari di Boccacini, Tassoni non si limita a prefigurare l'atteggiamento letterario e morale dei protagonisti francesi della disputa. Vi è una differenza di punti di vista: migliori filologi, migliori filosofi, migliori storici di quanto saranno i francesi, questi italiani hanno una coscienza più profonda di che cosa sia in gioco in quel dibattito interno al Rinascimento. Così mettono sapientemente in luce quello che viene taciuto o posto in secondo piano da Antichi e Moderni della disputa francese, meno direttamente legati al Rinascimento, e soprattutto molto più «impacciati», come dice La Bruyère, dallo Stato assolutista al quale sia gli uni che gli altri sono soggetti senza via d'uscita: né Boccacini né Tassoni si devono preoccupare, come Racine e Boileau, di tributare a un re lodi che possono sfidare il tempo come i capolavori della letteratura antica". Fumaroli M., *Le Api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., pp. 62-63.

dei più arguti satirici italiani e per rendere ancora più emblematica la scelta estetica dell'inventore del genere eroicomico.

Per fare solo alcuni esempi, la "francofilia"<sup>968</sup> del lauretano percepita da Fumaroli, se analizzata con la lente di ingrandimento italianistica, si sarebbe trasformata in una sorta di resistenza critica italiana ad un possibile travaso del primato culturale italiano oltralpe, oppure avrebbe fatto emergere il perché dell'embrionale innamoramento degli intellettuali italiani verso popoli che, seppur ritenuti arretrati culturalmente (i vecchi barbari), avevano avuto il coraggio e la forza di contrastare l'oscurantismo culturale ispano-cattolico e la loro politica imperialista. Se tale analisi ci fosse stata sarebbe stato inutile proporre, come si è fatto nel capitolo III, una lettura dei *Ragguagli* prosecutrice di un esperimento satirico<sup>969</sup> giovanile di un letterato come Lipsio e debitrice nel tono e nelle figure di alcuni libelli della pubblicistica francese antimperiale,<sup>970</sup> e sarebbe stato più opportuno porre l'accento sulle modalità proprie del testo e sulla sua originalità. Mi è sembrato invece imprescindibile riconoscere questa filiale, per comprendere il grado di ri-codifica militante attuata, e per porre in risalto le modalità distintive di un genere tipicamente italiano e classicista: la vitalità e il barbarismo oltramontano in una forma tipicamente italiana, rinascimentale, classicista appunto.

Lo stesso vale per la critica a Ronsard che Boccacini maschera nel *Ragguaglio* su Dante, e che Fumaroli attenua,<sup>971</sup> ma che spiega molto di questa fascinazione oltramontana di ritorno, e di questa ricodificazione su base italiana dell'utile e dolci oraziano. Ri-codificazione che passa ovviamente attraverso la riscrittura dei classici latini in chiave moderna, che serve da un lato ad illuminare le differenze d'epoche e di umori e dall'altro serve a sancire una continuità culturale: è questo per esempio il senso del *Ragguaglio* che narra la disputa tra Giovenale e Berni sul primato del genere satirico moderno sull'antico, dove si pone in bocca al satirico latino la sua stessa consapevolezza sul peggiore dei tempi presenti<sup>972</sup> in riferimento però al suo competitore moderno Berni, il quale proprio grazie a questo riconoscimento sarcastico ne risulta il degno prosecutore e continuatore.

Per quanto riguarda Tassoni, l'intuizione di Fumaroli di porlo al centro<sup>973</sup> tra le opposte fazioni, di Moderni e Antichi, ci fornisce già un'interpretazione complessa e aperta del genere eroicomico, che per la sua classicità moderna e per la sua modernità classica sarà utilizzato da entrambe le schiere di contendenti, da Boileau, Perrault, Pope,

---

<sup>968</sup> Ivi, pp. 39-40.

<sup>969</sup> J. Lipsius, *Satyra Menippaea. Somnium. Lusus in nostri aevi criticos*, cit..

<sup>970</sup> *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*, cit..

<sup>971</sup> "Pur tuttavia non vi è alcuna vanità nazionale nella rappresentazione allegorica di Boccacini. Così è il «gran Ronzardo» (Ronsard) che alla Corte dell'Apollo boccaciniiano salva generosamente il suo collega Dante da un brutto frangente. L'ammirazione dell'autore italiano per l'aristocrazia francese, per la sua generosità e la sua cortesia, è pari soltanto alla simpatia che nutre per l'aristocrazia senatoriale veneziana e alla ostilità velata per la tirannia di Filippo III di Spagna". Fumaroli M., *Le Api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., pp. 62-63.

<sup>972</sup> Cfr. *Ragguaglio LX, Prima Centuria, Giovenale rifiuta la disfida fattagli da Francesco Berni di seco cimentarsi nella poesia satirica*: "Allora Giovenale in sua difesa così disse a Sua Maestà: - Sire, io ho il medesimo cuore che sempre, né temo l'incontro di dieci poeti satirici latini; supplico Vostra Maestà a ricordarsi che l'eccellenza di tutta la poesia satirica sta posta non nell'aver ingegno ardito, spirito vivo, talento maledico, sali acuti, facezie graziose e motti pronti, ma nella qualità dell'età nella quale altri nasce: perché ne' secoli grandemente corrotti sopra modo feconde sono le vene de' poeti maldicenti, e l'età mia punto non può paragonarsi con la moderna, tanto peggiorata, infurbita, intristita". TRAIANO BOCCALINI, cit., p. 252.

<sup>973</sup> "Se Tassoni è un Antico scettico nei riguardi dell'Antichità, è certamente anche un Moderno prevenuto contro i pericoli insiti nella Modernità". Fumaroli M., *Le Api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, cit., p. 79.

per fare solo tre esempi tra i più importanti e influenti di questi traghettatori della cultura italiana rinascimentale nell'Europa delle corti.

Questi studiosi sono solo esempi emblematici del tipo di approccio macroscopico con cui ho inteso la ricerca, ma ovviamente non ho sentito le loro autorità come conclusive e pregiudiziali per quelli che sono stati invece i reali sviluppi della tesi di dottorato: a mio parere la scuola accademica europea e statunitense ha avuto, nei suoi campi di ricerca anche diversi tra loro, un approccio al periodo post-rinascimentale meno chiuso di quello degli italianisti, che spesso non hanno fatto altro nei loro studi che confermare un tipo di canone storicista e idealista, il quale indicava in quel periodo "barocco" un momento di crisi morale, politica, di gusto, che nella realtà effettiva dei fatti culturali dovrebbe essere interpretata semplicemente come un "cambiamento" di morale, di politica, di gusto. Comunque sicuramente non mancano studiosi italiani che hanno saputo assorbire e sviluppare questo diverso approccio sul Seicento italiano e anche qui per sintetizzare citerò tre esempi: Villari, Quondam, Raimondi.

Villari, per quanto riguarda la storia e la storiografia, può essere sicuramente preso come "modello" critico aperto, infatti sia ne *L'uomo barocco*<sup>974</sup> che nella *Politica barocca*,<sup>975</sup> riesce ad andare oltre i pregiudizi sulla presunta decadenza morale e politica italiana, individuando, giustamente, numerosi focolai di resistenza nel periodo caratterizzato dalla dominazione spagnola. In particolar modo nella *Politica barocca* sembra lanciare una sfida agli italianisti proprio per quanto riguarda l'interpretazione delle due figure prese qui in esame: Boccalini e Tassoni. Sia nelle *Filippiche* di Tassoni che nei *Ragguagli* di Boccalini, lo storico avverte l'oggetto culturale militante come il risultato di un condiviso impeto critico da parte di una classe aristocratica modernista verso la politica imperiale, che seppure ancora priva dei mezzi culturali e politici per definirsi pienamente nazionale, era già consapevole che solo attraverso il riscatto e la federazione dell'intera aristocrazia italiana, e delle loro patrie municipali, si sarebbe riuscito a formare quello che già in Francia e nei Paesi Bassi iniziava a delinearsi come una identità politica nazionale.<sup>976</sup>

Se Villari può essere il "modello" di un approccio storico italiano avanzato, i testi di Quondam e in particolar modo *La forma del vivere*<sup>977</sup> sono l'esempio italiano di un approccio ai testi letterari che possiamo definire archeologico-culturale: il critico diacronicamente, da Petrarca al Rinascimento e oltre, riesce ad individuare il modello, lo

---

<sup>974</sup> R. Villari, *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

<sup>975</sup> R. Villari, *Politica barocca. Inquietudini, mutamento e prudenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>976</sup> "Un segno e una premessa del ripensamento dei problemi interni e della tendenziale ripresa di uno spirito di autonomia può essere considerato, mi sembra, la fioritura, tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento, di studi e ricerche sulla storia delle entità statali della penisola, sulla loro identità «nazionale» e sulle singole città. L'esaltazione del carattere nazionale, dell'identità culturale, e civile degli Stati regionali fu un tratto comune a tutta la cultura ed all'erudizione italiana: dalla precoce elaborazione del mito nazionale toscano al tempo di Cosimo de' Medici e dal rilancio del mito della libertà repubblicana di Venezia il movimento si allargò fino ad investire, in diverse forme, il Regno di Napoli, le varie componenti dello Stato della Chiesa, la Lombardia, la Sicilia, e ad assumere connotati apertamente antispannoli con le *Filippiche* del Tassoni. L'antispagnolismo boccaliniano e le aspirazioni di riforma furono contemporanei e probabilmente collegati alla rinascita di questo patriottismo che si manifestò a diversi livelli, dal semplice localismo cittadino alla ricostruzione degli Stati esistenti e perfino alla ripresa dell'idea della nazione italiana nel suo complesso". Ivi, p. 23.

<sup>977</sup> A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit.. Per quanto riguarda la tesi, qui condivisa, contro il pregiudizio critico negativo sul Seicento, si veda A. Quondam, *Il Barocco e la Letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana, in I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno, pp. 111-175.

stile italiano, dell'uomo moderno che sulle orme degli esempi classici, riuscirà ad imporsi come *paideia* e *institutio* del gentiluomo di Antico regime.

Quondam ci aiuta anche ad introdurre storicamente il primo termine del titolo di questa tesi cioè Classicismo:

L'esperienza degli umanisti si trasferisce per dirla con una sola battuta, in organico sistema, in forte e pervasivo paradigma, assumendo le funzioni proprie e costitutive di ogni tipologia culturale: ed è questo processo che chiamo Classicismo, anche per ragioni di economia, utilizzando, cioè, il punto di vista che assume, alla fine dell'Antico regime questo termine per connotare retrospettivamente, nel bene e nel male, più secoli di storia culturale.

Classicismo, dunque: in quanto tipologia culturale propria e distintiva delle società aristocratiche di Antico regime e dei loro ecclesiastici, cioè delle loro corti. Classicismo: in quanto tradizione. Di società strutturalmente e funzionalmente tradizionali.<sup>978</sup>

Il critico quindi intende "Classicismo" non solo come una pratica artistica circoscritta all'imitazione dei classici, ma come un macroparadigma culturale di lunga durata che germogliando dall'esperienza degli umanisti italiani, diventa tipologia culturale europea fino alla rivoluzione francese. Questa prospettiva, a mio avviso, ha il duplice vantaggio di distanziare il nostro sguardo e renderlo in qualche modo maggiormente oggettivo e disincantato, e inoltre ci permette, riesumando quel codice condiviso di cultura, di evidenziarne tutte le possibili variazioni, innovazioni, contraddizioni anche nel campo letterario. Nel nostro caso partendo da questa premessa macroscopica del Classicismo, e quindi da un contesto educativo ed etico condiviso, ci si è interrogati del perché della messa in discussione in determinati momenti storici di quei valori dati. La risposta va individuata nell'appropriazione politica e propagandistica di quei valori da parte del potere dominante, che provoca negli intellettuali di "opposizione", e nei non integrati, una reazione culturale "critica" per ri-formare la cultura classicista e farla continuamente rinascere.

Per questo motivo distinguerei, dal punto di vista letterario, un Classicismo istituzionale da un possibile Classicismo critico: il primo è per sua natura statico, reazionario e conservatore, il secondo non può che essere perturbato, rivoluzionario e progressista, poiché il primo privilegia esclusivamente i modelli e la loro imitazione acritica, il secondo lo scarto, la problematizzazione di quei modelli, grazie all'immissione continua di elementi di realtà sincronica. Il primo quindi tende a chiudere il cerchio ed è finito, il secondo apre continuamente la spirale ed è inconcluso. Ebbene se il primo Classicismo è stato ampiamente studiato, ed è servito a formare un canone stabile, che anche se messo in discussione si è sempre ripresentato come una certezza appagante, un padre severo e forse ingombrante, il secondo non dico che è stato rimosso, ma messo ai margini, relegato ad uno studio pedantesco, ovviamente inappropriato, ed a una superficiale sottovalutazione. Infine se il Classicismo istituzionale è riuscito a sopravvivere alla rimozione romantica grazie proprio al suo ruolo di antagonista, il Classicismo critico è stato opportunamente assorbito dai Moderni senza alcun riconoscimento, cosicché risulta perdente sia nei confronti del Classicismo istituzionale a causa della sua poca classicità, sia nei confronti del Romanticismo a causa della

---

<sup>978</sup> A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., p. 24.

mancanza di quell'aspetto sentimentale e scopertamente individualista, che viene posto a vessillo della sua poetica.

Per concludere la triade degli studiosi italiani non posso non citare Raimondi, che nella maggioranza dei suoi studi<sup>979</sup> cerca una rivalutazione del periodo seicentesco, scorgendovi sia i germi del romanzesco italiano ed è il caso del suo saggio famosissimo su Manzoni,<sup>980</sup> sia il crocevia di una nuova consapevolezza retorica, che anticipa molti di quei processi moderni e contemporanei che ancora oggi interrogano gli studiosi di letteratura e non solo. Questo approccio critico rivolto verso la dissoluzione della cultura classicista per l'avanzare di istanze democratiche e realistiche, rappresenta l'approccio italiano di una corrente di studi che possiamo far risalire a due dei maggiori critici del Novecento e cioè Auerbach e Bachtin.<sup>981</sup> Ebbene il versante critico e militante del classicismo dei nostri autori, a mio avviso, si serve di quel filone problematico, realistico, romanzo, che entrambi questi studiosi hanno ricercato nelle pieghe del Classicismo, per comprendere la genesi della "parola romanzesca" e del realismo otto-novecentesco.

Come ho già accennato questi esempi che ho portato non sono altro che la linea esterna di una fascia a spirale che ovviamente per costruirsi ha bisogno di molteplici confronti e dialettici orizzonti.

Comunque se questa è la linea esterna della spirale, che è presente come pre-giudizio, il midollo del mio progetto è l'interpretazione dei testi letterari dei due autori: i *Ragguagli di Parnaso* e la *Secchia rapita*.

Possiamo adesso spiegare il titolo della nostra tesi, che in linea con tutta la tradizione ossimorica, paradossale, aperta, problematica del nostro Rinascimento, incorpora al suo interno molteplici macrosistemi culturali che incarnati in soggetti ed epoche si colorano di una particolarità determinata. Se Classicismo va inteso come un macrosistema della cultura di Antico regime, che solo attraverso il dialogo con il passato romano e greco riesce a formarsi in grammatica, in cultura, in codice etico ed estetico, il classicismo critico definisce l'atteggiamento aperto, problematico e socratico di questi autori, che non a caso utilizzano, il paradosso, l'ironia, la divagazione per esprimere il movimento continuo delle loro posizioni intellettuali e culturali; infine il classicismo critico e militante rappresenta l'atteggiamento sincronico, politico, sociale delle loro posizioni intellettuali, sempre funzionale al dibattito contemporaneo e al dato di realtà che li investe in quanto uomini del loro tempo.

Iniziamo a tirare le somme della tesi effettuale e passiamo quindi dal con-testo storico e culturale, al con-testo biografico, artistico dei due autori che ci ha guidato nella possibile decifrazione dei testi.

## 5.2 Compendio dell'analisi effettuale

---

<sup>979</sup> E. Raimondi, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966; E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>980</sup> E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi sposi*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>981</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, 2 vol, Torino, Einaudi, 1981; M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979; M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare : riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.



In linea con la mia visione critica ho inteso avvicinarmi agli oggetti artistici qui presi in esame, partendo dai soggetti che li hanno "formati", con la consapevolezza che il testo scritto non è mai irrelato e che la "parola" letteraria non è mai neutra, bensì è sempre compromessa in prima istanza con l'esperienza del suo autore (la sua intenzionalità) e con la realtà effettuale con cui questi è venuto in contatto, in seconda istanza con i testi e i codici che ne permettono la formalizzazione e la ricezione. Così nel primo capitolo ho cercato di circoscrivere le vite dei due autori, mettendo in risalto maggiormente gli elementi "positivi" e documentari, evidenziando così la precarietà del ruolo intellettuale nella loro epoca a causa della conflittualità scaturita tra la loro ambizione letteraria e il loro effettivo ruolo sociale e politico.

Per quanto riguarda Boccacini (1551 Loreto – Venezia 1613) la ricognizione biografica ha evidenziato quasi esclusivamente il suo rapporto costante con la corte di Roma, di cui era un funzionario diligente e organico, fino al punto di parziale distacco nell'ultimo periodo della sua vita, quando sente il bisogno di trasferirsi a Venezia per poter pubblicare i suoi *Ragguagli*. Purtroppo non abbiamo molte lettere dell'autore che ci permettono di costruire sia un suo carattere tipologico, che ci possa guidare nell'analisi delle sue opere, sia un reticolo di conoscenze tali da permetterci un resoconto esaustivo del contesto intellettuale: le informazioni le abbiamo dedotte dai suoi *Commentarii a Tacito* e da alcuni documenti emersi negli studi storici di altri studiosi. In ogni caso l'emblematicità dello spostamento a Venezia, vista la visione politica antimperiale del letterato, mi appare come il sigillo del suo essere cittadino romano in latente conflitto con lo Stato ecclesiastico, il quale da un lato ne promuove la funzione di governatore e sembra dividerne l'ideologia, ma dall'altro cerca di castrarne l'autonomia culturale e il riconoscimento pubblico. In più emerge una sorta, più che di "malinconia" come ha ritenuto il più celebre dei suoi commentatori e biografi,<sup>982</sup> di opportunità e di strategia nel riuscire a rimanere "a galla" in un periodo di forti contraddizioni politiche, per poi magari riuscire ad incidere nella realtà coeva, legittimandosi come intellettuale e scrittore. Questa spinta "ambiziosa" del lauretano è legata ad una vocazione letteraria precoce, come dimostra sia la traduzione giovanile dell'*Eunuco* di Terenzio, sia i primi scritti politici, tra cui il famoso *Discorso di un Gentiluomo*. I testi giovanili così danno prova di un bifrontismo estetico che ha i suoi estremi nel comico e nella politica attraversando la satira, che rimarrà costante nella sua maturità fino a congiungersi mirabilmente nel suo capolavoro. Inoltre questa sua precocità letteraria che potremmo chiamare "critica", visti i modelli introiettati e le scelte attuate, dimostra come l'ambiente contemporaneo al poeta da un lato stimolava e rendeva possibile questo tipo di cultura di opposizione, ma dall'altro non aveva la forza e forse il retroterra politico adeguato per farla emergere nella Repubblica letteraria istituzionalizzata. Solo grazie ad una sorta di caparbia di carattere e ad un'indubbia capacità di analisi e di ricodificazione artistica, Boccacini è riuscito nel 1612 ad imporsi nel mondo letterario creando un evidente scandalo pubblico, che ne ha sospinto la ricezione in Italia e poi in Europa per almeno due secoli.

---

<sup>982</sup> L. Firpo, *Storia malinconica d'uno scrittore lieto*, «Nuova Antologia», MDCCXXIV, 1944, pp. 99-106.

Anche per quanto riguarda la ricognizione biografica di Tassoni emerge la centralità dello Stato ecclesiastico, dove il poeta risiede gran parte della sua vita, ma risultano emblematiche a differenza di Boccalini le spinte centrifughe, che lo portano prima in Spagna al seguito del Cardinale Ascanio Colonna, quindi ad avvicinarsi alla casa Savoia di Torino e infine a Modena oramai vecchio e famoso. Questo dimostra come il modenese non sia mai riuscito ad integrarsi con il centro del potere romano: la sua posizione sembra infatti sempre in controtendenza rispetto al posizionamento politico maggioritario della corte di Roma. Infatti, se durante il periodo della reggenza filofrancese di Clemente VIII il poeta seguirà il cardinale Colonna in Spagna, sotto Paolo V, appare vicino al cardinale Bartolomeo Cesi, non perfettamente integrato nell'assetto politico del nuovo pontefice proprio per la sua rilevanza nel pontificato precedente. Nel 1612 forse proprio per la precarietà della sua posizione, unita ed un probabile impeto politico personale a favore di Carlo Emanuele di Savoia, cerca di inserirsi come favorito nella sua corte. Fallito questo intento l'unica protezione che trova è quella del Ludovisi, anche lui in quel determinato periodo storico invisibile alla corte di Roma. Questi posizionamenti sempre perdenti gli permettono, molto probabilmente, di allenare la sua capacità critica e polemica verso la corte pontificia, e la cultura istituzionale che la rappresenta, che infatti risulta essere il bersaglio polemico preferito della sua opera eroicomica.

Di Tassoni emerge molto di più rispetto a Boccalini un carattere psicologico definito, che ci deve guidare nell'interpretazione critica delle sue opere: dalle prime bravate giovanili fino alle minacce senili contro alcuni possibili suoi detrattori modenesi, rimane costante in lui un vitalismo aggressivo, che tende ad imporsi sia fisicamente che intellettualmente sugli altri. Nei suoi scritti questo atteggiamento si traduce o in una aperta sfida alle autorità, siano esse passate o contemporanee o politiche, sia in una ironica manipolazione del linguaggio che lascia però sempre traccia dell'indignazione e dell'aggressività che ne ha provocato la nascita. Per ciò che riguarda l'interpretazione della sua opera maggiore, se non si ri-conosce adeguatamente il soggetto che ne ha formalizzato i contenuti, questa risulta essere esclusivamente ludica e giocosa, poiché la tendenza classicista di cui Tassoni è figlio, canalizza l'intenzionalità aggressiva dell'autore in una forma compromessa con altre voci della tradizione, confondendosi. Solo riconoscendo il rapporto che intercorre tra la voce dell'autore e quella dei "fiori" presi in prestito per esprimerne esteticamente il contenuto, riusciamo a riconoscere quella aggressività vitalistica che la rende unica e satirica. Per tale motivo leggere la *Secchia rapita*, ma in generale le opere satiriche, in maniera formalista, senza contestualizzarle storicamente, e senza farle dialogare con gli eventi che le hanno prodotte e con le istanze soggettive che le hanno fatte nascere, appare a mio avviso improduttivo e fuorviante. Il sogno critico formalista dell'esclusività del testo per l'interpretazione di un'opera satirica è in questo caso più che in altri, inadeguato.

Ritornando alla biografia di Tassoni si possono distinguere tre fasi intellettuali, la prima caratterizzata dalla produzione della tragedia giovanile, dall'interesse per la figura di Alessandro Magno e dall'iniziale interesse storico e politico tacitista; la seconda fase caratterizzata da un atteggiamento provocatorio, paradossale e scettico, in cui scrive le

*Considerazioni a Petrarca*, gli elogi, i biasimi paradossali ed i primi quesiti; la terza fase di militanza politica e maturità artistica, che ha prodotta la *Secchia rapita* e la sistemazione complessiva dei dieci libri di *Pensieri*. Anche per Tassoni è possibile riscontrare una sorta di complicazione degli atteggiamenti intellettuali iniziali che si completano e si sintetizzano nel suo capolavoro: l'iniziale interesse per il carattere decadente e folle del potere, espresso nella tragedia giovanile, unito prima all'idealizzazione politica del Macedone, poi alla disingannata visione di Tacito, passando per la demolizione comica della stilizzazione petrarchesca e delle autorità scientifiche e filosofiche aristoteliche, vengono a convergere e vestire formalmente l'intuizione militante dell'invenzione eroicomico.

Sempre nel primo capitolo, ad una ricognizione spazio temporale si è legata l'analisi di alcuni luoghi delle opere minori dei due autori, in cui viene a rappresentarsi l'ambiente a loro contemporaneo e i conflitti che vengono a istaurarsi, tra il loro effettivo ruolo storico e la loro ambizione letteraria. Entrambi hanno dato ampio spazio nella loro produzione letteraria alla storia e alla politica, cercando anche di proporsi come dei teorici e degli innovatori in questo campo del sapere, e per questo la scelta si è indirizzata nelle opere minori a carattere storico e politico, per comprendere il posizionamento ideologico degli autori nella storia effettuale.

Il primo capitolo così ci offre un quadro storico che potremmo definire esterno e interno: dall'esterno ricostruisce il quadro dei documenti della vita dei due autori e gli eventi e i personaggi con i quali queste vite sono entrate in relazione, dall'interno il modo in cui le due personalità li hanno narrati e interpretati nelle loro opere minori, e ciò che emerge è un discrasia tra la marginalità del loro ruolo e la lucidità con la quale sono riusciti a comprenderlo e a trasmetterlo.

Si è potuto individuare delle costanti dell'ideologia politica dei due autori, vale a dire l'ovvio antispagnolismo, l'anti-gesuitismo e quindi l'opposizione al tipo di educazione classicista trasmessa, ma ancora di più la fascinazione per i popoli europei in conflitto con la visione imperiale asburgica.

Per tale motivo il cosiddetto tacitismo<sup>983</sup> dei due autori, viene ad imporsi come un punto di vista ideologico paradigmatico, capace di ribaltare paradossalmente il punto di vista "romano" e quindi "culturale - classicista" per far emergere il punto di vista degli "sconfitti" o sarebbe meglio dire degli oppositori politici e culturali al regime. Questo punto di vista ideologico a livello letterario ovviamente si traduce in una messa in discussione della cultura ufficiale classicista, che in quel momento storico serviva da propaganda al potere dominante. Per tale motivo gli scritti dei due autori hanno un retroterra paradossale: loro sono i portavoce di un classicismo "puro" che si veste da barbarismo per mettere in discussione il classicismo "ipocrita" con il quale l'apparato politico dominante, gli Asburgo, il papa, i gesuiti, intendono legittimarsi. Solo comprendendo questo posizionamento anti-imperiale possiamo comprendere l'estetico

---

<sup>983</sup> Su Tassoni cfr. G. Burchi, *La tragedia (e la farsa) delle cose umane: Tassoni e Tacito*; su Boccalini cfr. G. Baldassarri, *I tempi della scrittura nei Commentarii a Tacito*; V. Salmaso, *Appunti sulle fonti storiche delle Considerazioni a Tacito*; M. C. Figorilli, «Cose politiche e morali». la presenza di Machiavelli nei Commentarii sopra Cornelio Tacito di Traiano Boccalini; M. Malvasi, *Traiano Boccalini Lauretani de arte historica*; tutti i saggi sono inseriti nella raccolta *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit..

posizionamento "critico e militante" del loro classicismo. Così gli scritti minori ci sono serviti per aggiungere una tessera fondamentale per la comprensione delle due opere maggiori: ci hanno infatti suggerito da quale prospettiva decifrare il carattere paradossale e mascherato del loro stile.

Il secondo capitolo si avvicina ai testi attraverso quello che Genette ha definito il paratesto dell'opera letteraria, cioè le modalità editoriali e gli scritti che presentano il testo letterario e ne guidano la ricezione. In questo caso la teoria critica ci viene in soccorso per razionalizzare l'analisi, ponendoci degli strumenti in grado di sezionare, decostruire l'oggetto artistico, iscrivendolo in alcune strategie tipologiche. L'analisi però non tende ad inserire i paratesti nelle tipologie, bensì si serve delle definizioni per poi analizzare la parte presa in esame in maniera stilistica e intertestuale.

In entrambe queste opere si evidenzia una insofferenza per i canoni e la regolarizzazione post-tridentina e aristotelica nel precipuo campo estetico: si assiste ad una volontà di superare i generi classici regolari con modalità proprie del Classicismo e cioè seguendo il macro-paradigma dell'utile e dilettevole e della convenienza, puntando sull'originalità manipolativa. Si evidenzia una sorta di macrogenere comune, che è quello satirico e luciano e un passaggio di consegne dal genere ragguaglio all'eroicomico. Inoltre entrambi i generi vengono difesi, dai loro autori, dalla loro non appartenenza al canone aristotelico statico dei generi, chiamando in causa l'autorità e l'autorevolezza del genere moderno misto della *Commedia* dantesca.

Il carattere misto dei due generi infatti risente sia delle polemiche e quindi della legittimazione del genere tragicomico di Guarini, sia delle prime teorizzazioni del genere satirico classico. Questa supposizione sembra confermata dalle fonti riemerse nell'analisi stilistica del paratesto di Boccacini, che paragona la sua opera in prima istanza ad un piatto composto, nei quali gli estremi sembrano convergere, utilizzando una complicata ricodificazione di varie tradizioni: la commedia classica con il termine "Gnaton", la poesia bernesca cinquecentesca con il sintagma "zuccheri bruschi", la mescolanza folenghiana con la similitudine alchemica, l'impianto retorico dell'argomentazione paradossale ripresa da Luciano, e infine l'assunto classicista critico con la citazione latina tacitiana. Il fatto che il lauretano abbia sempre ribadito il carattere originale del nuovo genere inventato, a mio avviso non inficia la consapevolezza del poeta di stare riformulando un tipo di genere antico quanto la letteratura. Come afferma Casaubon, teorico contemporaneo del genere satirico:

Che Luciano da Menippo non poche cose abbia prese, e in molte emulato, io non ho dubbio alcuno: ma la faccia della dicitura è affatto diversa: Anzi egli si gloria d'aver trovato una nuova maniera di scrivere; e sotto la comica giocosità avere la gravità filosofica mascherata, e il femminile col maschile avere insieme mescolato. Ma tra i Romani scrittori molti furono, che sull'esempio di Varrone l'una, e l'altra facondia nella medesima materia, e scrittura esercitarono. Il libro di Seneca, nel quale contra 'l morto Claudio inveisce, che altro è, se non Satira scritta in istile parte di Menippo, parte di Varrone? Vi è la dicitura, che va a piedi, v'è quella, che va sul metro a cavallo; e quella talora a maniera di parodia, altronde attaccata; talora nata quivi medesimo; e scritta con quella fine d'inzepparvela. Satira però non chiamò quel libro Seneca, dispregiando un titolo omai trito, e volgato, siccome io penso; certamente almeno per rapporto all'altro, (cioè d'*Apocolocyntosi*, o Consecrazione della zucca;) il quale colla novità sua eziandio sola poteva

allectare il lettore. E questo è quasi il costume degli Scrittori, di mutare il titolo generale in altro, che alla presa materia sia particolare.<sup>984</sup>

Per quanto riguarda invece la consapevolezza tassoniiana di aver ricodificato e migliorato, anch'egli un macrogenere ampiamente sperimentato dalla tradizione, ce lo dimostra il *Pensiero* che abbiamo preso in esame per spiegare il tipo di mescolanza utilizzata. Egli esplicitamente lega il genere inventato alla *Commedia* dantesca, ribadendo un tipo di interpretazione critica, che guida la lettura e la difesa del fiorentino, da parte dell'erudito Mazzoni, critico letto e citato dal modenese.

Il fatto infine che i due generi originali non fossero altro che sottogeneri della Satira può essere confermato da un passo sempre del Casaubon, che dopo aver riportato le varie origini etimologiche della parola Satira si sofferma su quella di Satura, cioè di piatto misto di diversi alimenti, rapportandola ai versi di Giovenale:

Quicquid agunt hominem, votum, timor, ira, voluptas,  
Gaudia, discursus, nostri est farrago libelli.  
Ciò che gli uomini fan, desio, paura,  
Ira, piacer, gioie, scorrazzamenti,  
Tutto è farraggin del libretto nostro.

Siccome la Satira, o Satura è mestura, e mischianza di più cose; così anche la farraggine; poiché sorti tale appellazione, dice Festo, quello che da più semi per cagione di pascolo si da a' giumenti. Che è adunque la Satira Romana? secondo l'autorità di Giovenale così dirittamente la potrai definire: È un poema, che ha per soggetto la farraggine, o mistura di diversi vizi, contra i quali si trasporta, ed inveisce. Qui poi bisogna rammentarsi di ciò, che avanti dicemmo: Sotto nome di Satura i Romani appellati avere versi di diversa guisa; laonde non può a tutt'i generi la medesima definizione confarsi. Quella, che ora abbiamo portata, è propria della Satira Luciliana. Non meno Satura fu, e potè dirsi la Varroniana; anzi quivi fu maggiore mescolanza, come di sopra provammo. È adunque verissima Satura ma che alquanto altrimenti in questa maniera è da definire; Scrittura mista di prosa, e di verso, in cui vari soggetti si trattano. Similmente ancora della Enniana, e antichissima tra tutte, di cui fa menzione Livio, da ciò che sopra si è disputato, le definizioni in qualche modo possono comporsi. Appare tutte avere avuto questo di comune, che molte cose mescolano, e diverse: la quale si è la vera cagione, perché il medesimo nome di Satura quadri a tutte.<sup>985</sup>

L'ultima controprova di questa filiazione satirica dei *Ragguagli* e della *Secchia* infine si può ricercare nei due prototipi del poeta Cesare Caporali, (da entrambi definito poeta satirico) degli *Avvisi di Parnaso* e della *Vita di Mecenate*: il perugino ci dà un primo saggio di come sia possibile trasformare generi e materiali seri e largamente condivisi nella cultura ufficiale del Cinquecento, in nuovi codici in cui l'elemento satirico e politico riesca a giocare un ruolo determinante. *La vita di Mecenate* è una mistura del genere eroico e biografico serio, con la sua moderna propensione alla verosimiglianza storica, con il genere burlesco e satirico ampiamente sperimentato dai suoi precursori cinquecenteschi; gli *Avvisi di Parnaso* sono una parodia delle opere encomiastiche e parnassiane serie del Cinquecento, per esempio degli avvisi di eventi ufficiali e propagandistici, con elementi satirici dei generi ironico-parnassiani, esempi in Luciano, in Aretino, in Franco. La differenza sostanziale tra l'atteggiamento di un Caporali e quello

<sup>984</sup> Per comodità cito dalla traduzione settecentesca: Di Isacco Casaubono, *della satirica poesia de' greci e della satira de' romani. Libri due. Tradotti dal Latino in Lingua Toscana da Anton Maria Salvini.*, appresso Giuseppe Manni, Firenze 1728, pp. 138-139.

<sup>985</sup> Ivi, pp. 172-173.

di Boccalini e di Tassoni è che mentre il primo è ancora legato a dinamiche cortigiane, anche se drammaticamente cerca di distaccarsene e di criticarle, nei due autori primosecenteschi si rompe definitivamente questo cordone portandoli a rivendicare autonomia e indipendenza intellettuale.

Boccalini riprende lo schema Avviso-Parnaso, ma costruisce un genere in cui l'elemento serio-comico riesce ad emergere con tutta la sua forza grazie all'immissione di altri generi riformulati, come l'apologo morale, le novelle esemplari, i trattati politici e morali, gli epistolari, la produzione paradossale in prosa di scrittori come Lando, Franco, Doni; aumentando lo spettro dei contenuti del suo macro-genere riuscirà così ad inglobare quasi tutti i campi della cultura. Tassoni anche amplificherà lo schema caporaliano, prendendo la struttura del poema eroico ed elementi strutturali del genere cavalleresco ed immettendovi, oltre alla tradizione dei generi burleschi e berneschi, altri generi come quello della Commedia erudita che è possibile circoscrivere nei canti X e XI o della tragedia che è possibile riscontrare negli episodi di re Enzo e di Venere e Manfredi, la poesia encomiastica e secentesca nell'episodio di Scarpinello e inoltre riuscirà anche ad immettervi il genere dei ragguagli delle feste e degli eventi del Seicento, così da aumentare anch'egli tutti i campi del poetabile.

Dal punto di vista stilistico, la scrittura allegorica e mascherata di entrambi i generi ci spinge ad indagarne la polisemia per tentare di far riemergere i reali bersagli dei generi. Per questo nella letterarietà dei due testi è possibile riscontrare una continuazione della strategia manipolativa di una tradizione stilistica che possiamo far partire da Berni e dai capitoli paradossali e osceni del primo Cinquecento per quanto riguarda la poesia e da Erasmo o ancora prima dall'Alberti o da Luciano addirittura per quanto riguarda la prosa. Entrambi questi stili utilizzano codici e immagini legati alla tradizione umanistica e classicista per costruire un nuovo tipo di linguaggio ironico e mascherato che ha bisogno di una decifrazione costante per sprigionare la sua carica satirica e polemica. Si può constatare ampiamente di come questo tipo di scrittura cifrata si imponga nella storia letteraria, in letterati e in opere che risentono di un forte carattere polemico nei confronti o della cultura ufficiale e dominante, o nei confronti del potere, o nei confronti della religione. Gli esempi italiani più interessanti in questo senso sono la prima produzione bernesca e burlesca, Teofilo Folengo, la figura di Pietro Aretino, Ortensio Lando, Niccolò Franco e Anton Francesco Doni per la prima metà del secolo XVI, Caporali per la seconda metà del Cinquecento e infine Giordano Bruno che con il suo rogo si porrà come cesura, da cui scaturirà una nuova strategia che abbandona definitivamente i suoi caratteri eterodossi. La riproposizione di questa tradizione da parte di Boccalini e Tassoni risente delle cattive vicende di alcuni dei loro precursori, diventando sorda alla tematica religiosa e specializzandosi in allegoria e satira letteraria, politica e di costume.

Emerge perciò una strategia affine tra le due opere prese in esame per quanto riguarda le fonti individuate; partendo dal titolo inoltre è possibile notare come sia comune la scelta ossimorica, realtà extraletteraria: "ragguagli" - "secchia"; tradizione classicista: "Parnaso"- "rapita"; anche per questo emerge una sorta di passaggio di consegne, nell'ovvia diversificazione del genere, tra Boccalini e Tassoni.

La prima attestazione di un collegamento tra le scritture del lauretano e quelle del modenese si deve ad un'allusione di quest'ultimo che, a conclusione della sua opera *Tenda rossa* (1613), cita un "menante"<sup>986</sup> a cui risponde in maniera polemica: passo che abbiamo analizzato all'inizio del capitolo II di questa tesi. Nei mesi successivi all'edizione di questo libello polemico, Tassoni scrive più volte all'amico Sassi per chiedergli una copia della *Seconda Centuria* di Boccalini, morto qualche mese prima. La prima lettera è del 22 marzo 1614, in cui emblematicamente Tassoni chiede sia le copie della sua opera appena pubblicata, sia il libro del lauretano:

Quel Suo prete che dovea portare le due copie della *Tenda rossa* al signor Alfonso non è mai comparso. Di grazia V.S. vegga se viene qualch'altro e ne mandi tre o quattro altre copie.

Io non ho mai avuto risposta dal Ciotti né del libro del Boccalini ch'io li dimandai né de' primi fogli del mio libro ch'io lo pregai a mandare a V.S. subito che avesse cominciato a ristamparlo, e resto assai meravigliato.<sup>987</sup>

A questa lettera seguono altre 7 lettere<sup>988</sup> nelle quali il modenese continua a chiedere incessantemente la *Seconda Centuria de' Ragguagli*, l'ultima è del 3 ottobre 1615. Nelle prime 3 di queste lettere, la richiesta è sempre associata all'invio di copie della sua *Tenda rossa*. In questo periodo vi è la richiesta sempre al canonico Sassi di una cartina di Modena, il 15 ottobre del 1614, che viene ritenuta concordemente dai filologi la prima attestazione della volontà del poeta di voler scrivere la *Secchia rapita*.

Questi elementi, passati perlopiù inosservati dalla critica, a mio avviso comprovano sia l'interesse di Tassoni per l'opera di Boccalini nel periodo della composizione della *Secchia*, sia, vista la simultaneità tra le richieste del libro e la produzione della sua opera, una complementarità di temi e di istanze che il poeta modenese avverte e molto probabilmente ripropone nei suoi scritti. Alla luce della lettura critica dell'opera, riformulata in questa tesi, emerge un retroterra politico e militante nel poema eroicomico che lo lega a filo stretto con le opere polemiche e politiche di questi anni, dalla *Tenda rossa* alle *Filippiche*, passando per la produzione epistolare con l'ambiente sabauda. Non può quindi che risultare ovvia una sorta di passaggio di consegne tra i ragguagli del lauretano pubblicati nel '12 e nel '13 e la *Secchia* iniziata verso la fine del 1614. Tale collegamento è riscontrabile anche nelle *Filippiche* pubblicate nel 1615, ma scritte nel 1614, che riprendono i temi e i toni del *Discorso di un gentiluomo* di Boccalini, uscito

---

<sup>986</sup> "Questo è quanto in difesa della scrittura del Pepe, e delle *Considerazioni* del mio Padrone sopra il Petrarca m'è paruto di dire. Fra tanto non lascierò d'avvisare il lettore: che se in quelle *Considerazioni* egli forse desiderasse di vedere una ad una notate le cose da imitare, come ad una ad una paion notate quelle che sono da fuggire, non tarderà molto a farsi veder la Seconda Parte, nella quale con l'istesso ordine saranno tutte additate le vere bellezze di quelle *Rime*.

E allora s'avvederanno i superstizioni, e quelli che non sanno andare se non per la via de' carri, se'l mio Padrone pretese di nuocere a quel Poeta, o di giovare al publico. E ben ch'egli sappia che con tutto ciò non mancheranno di quelli, che tal fatica chiameranno inutile al mondo, e odiosa alle Muse; e la metteranno fors'anche su gli *Avvisi* con parole di scherno; non guarderà egli però a i vani cicalamenti de' *Menanti*, e lascerà abbaiare i cani alla Luna. Percioché il grano, quando è meschiato di loglio in maniera, che ne possan patire i semplici, è prudenza, e carità il vagliarlo, e nettarlo. Non per vendere il Loglio per cosa buona, ma per mostrare che quello è cibo da bestie, e sequestrarlo dal puro grano, che è cibo da huomini. Guardinsi pur essi come censurano i Principi, e i Religiosi, che importa più, il censurare i Poeti. E di questo sia detto assai". A. Tassoni, *La Tenda Rossa, risposta di Girolamo Nomisenti ai dialoghi di Falcidio Melampodio*, cit., pp. 168-169.

<sup>987</sup> A. Tassoni, *Lettere*, cit., p. 134.

<sup>988</sup> Le lettere sono la 179, 184, 197, 221, 231, 257, 279.

insieme ad altri ragguagli antispagnoli postumi, nella raccolta militante della *Cetra d'Italia* e in alcune edizioni della *Pietra del paragone politico* del 1614.

Tassoni a mio avviso, in quegli anni, intende emulare e superare Boccalini proprio nel campo politico e satirico, ergendosi a primo satirico d'Italia.

Nel campo politico, oratorio, questa sfida con il lauretano è dimostrabile anche da un altro testo minore di Tassoni e cioè dalla *Risposta al Soccino* che segue le *Filippiche*. Riporto il passo in cui Tassoni difende la posizione del duca di Savoia nella guerra contro Mantova:

Meritava forse questo tanto onorato termine usato da lui col Re ch'essi da poi per mera alterezza e vanità gli muovessero una così rabbiosa guerra e maligna, che tale non l'hanno fatta ai loro ribelli di Fiandra né ai Turchi, chiamando tutta l'Italia in aiuto contra di lui, subornandogli et istigandogli contra con donativi e promesse i parenti proprii, e finalmente, vedendosi consumar le forze e perdere il credito, ingannarlo sotto la fede pubblica e finger capitolazioni di pace per disarmarlo e tradirlo?

Non occorre qui a dire che le scritture uscite in questa materia sono sogni del Boccalino; ché Vi so dir io che non mancaranno istorie, senza le *facezie del Boccalino*, che scriveranno questi accidenti con penna di ferro e mostreranno che gli Spagnuoli hanno perduto molto più la riputazione a mancar di fede che a mancar di valore.<sup>989</sup>

In questo testo Tassoni vuole dimostrare come la possibile conclusione della guerra del Monferrato, che aveva acceso le speranze di una parte degli italiani, e che sembra risolversi in un nulla di fatto, sia una prova della strategia subdola con la quale gli spagnoli mantengono immobile e sottomessa la Penisola. Inoltre, nello specifico del passo riportato, sembra difendere la dignità della stessa famiglia sabauda contro possibili detrattori. In rapporto a Boccalini, la domanda da porsi è: quali sono i sogni che egli rileva nell'opera di Boccalini?

La prima riflessione da fare è che tale frecciata polemica sembra riferirsi ai *Ragguagli*, per questo li definisce "sogni" e "Facezie", - riferimento quasi certo anche perché non abbiamo altre attestazioni di possibili letture di Tassoni di scritti diversi del Boccalini -. La ricerca quindi del riferimento dovrebbe essere indirizzata sui *Ragguagli* che trattano lo stesso argomento della *Risposta*. Se si pensa che la guerra del Monferrato ha avuto inizio qualche mese dopo l'uscita della *Prima Centuria* e si è conclusa dopo la morte di Boccalini, la nostra ricerca dovrebbe circoscriversi ai *Ragguagli* che parlano della corte sabauda. L'unico *Ragguaglio* che potrebbe spiegare il riferimento di Tassoni è quello dedicato al matrimonio delle figlie del duca, Isabella e Margherita. *Ragguaglio* che abbiamo preso anche come fonte di vari luoghi del poema nel capitolo IV.

In quel *Ragguaglio* apparentemente elogiativo della strategia matrimoniale del "primo guerriero d'Italia", l'unico passo che può essere interpretato in linea con le argomentazioni di Tassoni, è il comportamento delle eroine Marfisa e Bradamante nella giostra indetta per i festeggiamenti del matrimonio, e cioè il loro concedersi in cambio di soldi. Tassoni scrive infatti nella *Risposta* che la strategia spagnola per mettere alle corde Carlo Emanuele è "subornandogli et istigandogli contra con donativi e promesse i parenti

---

<sup>989</sup> A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., p. 255.



proprii", che appare interpretabile come una strategia di corruzione nei confronti di possibili alleati - in questo caso i modenesi che si erano legati dopo il matrimonio di Isabella con Alfonso d'Este, e la stessa Caterina che dopo la morte del marito avrebbe potuto richiedere per sé o per sua figlia il diritto di Mantova -. A comprova di questa possibile interpretazione vi è la figura di Renoppia nella *Secchia*, nuova Marfisa e nuova Bradamante, interpretata da Venceslao Santi in poi come una possibile maschera della duchessa modenese Isabella d'Este, la quale viene a rappresentare nel poema l'unico personaggio interamente positivo, incorruttibile e moralmente integerrimo.

In attesa di ulteriori prove per questa ipotesi, possiamo però ritenere quantomeno sicura una attenta lettura del modenese dei *Ragguagli* boccaliniani, citati sia nella *Tenda rossa* che in questa *Risposta al Soccino*.

Se queste sono le prove interne del possibile rapporto tra questi autori, che come abbiamo visto è unidirezionale e cioè sembra muoversi interamente dal modenese verso il lauretano, un'altra attestazione di contiguità emerge dal primo imitatore, modenese, di Boccacini, e cioè Girolamo Briani. Questi nella sua *Aggiunta alla Seconda Centuria*, propone i due autori come dei personaggi autorevoli del Parnaso letterario: Boccacini come grande politico, e Tassoni come censore, satirico<sup>990</sup> e filosofo.<sup>991</sup> Questa legittimazione letteraria appare rilevante per più motivi, sia perché fatta da un letterato modenese che intende esaltare la sua Patria in quel periodo alleata di Carlo Emanuele I, sia perché l'intento politico di questi *Ragguagli* è in linea sia con le posizioni contemporanee di Tassoni che con le opere edite del lauretano. All'altezza quindi del 1614 si profila una specie di canone militante nel quale Boccacini riveste il ruolo di maggior storico e politico secentesco e Tassoni quello di maggior critico, satirico e filosofo scettico.

In questo periodo Tassoni completerà in qualche senso questa sua immagine pubblica affiancandovi quella politica, dialogando ed inglobando il successo boccaliniano.

Nel terzo capitolo sono stati messi sotto la lente di ingrandimento alcuni *Ragguagli* boccaliniani, alla ricerca di indizi capaci di guidarci ad una possibile lettura dell'opera esclusivamente dal punto di vista estetico e letterario; per questo abbiamo dovuto ricercare un possibile modello agonistico (Lipsio) dal quale il lauretano prende le mosse e verso il quale si pone in conflitto per far emergere il suo punto di vista estetico. L'emblematicità del confronto-scontro con Lipsio, ci serve come ennesima prova di una prima ipotesi critica sui modelli epistolari e satirici iscritti nel genere dei *Ragguagli*. Seguendo inoltre questa interpretazione critica sono emerse alcune modalità stilistiche proprie del lauretano, cioè una sorta di riscrittura complessa della tradizione che solo grazie al riemergere della fonte primaria riesce a sprigionare l'insieme dei contenuti

---

<sup>990</sup> "[...] e per Censori di così nobile compagnia furono eletti Lodovico Castelvetri, e Alessandro Tassoni, ambedue Modanesi, e Satirici Poëti, che per iscorgere le male ordinate schiere, scorrevano hora in questa parte, e hora in quella, per vedere se Annibal Caro in quel suo Canzoniero avesse versata nella Conca Marina l'urna del suo unguento; il Tassone, volendo col considerato, iscoprire à qual parte fosse inciampato il Capitano Generale, hebbe per iscontro del Pepe, l'Aromatario, che sbruffandovi nella faccia, Pepe, Canella e Solfo, lo fece quasi considerato, divenire infermo della vista; mà egli non men'accorto Censore, che valente guerriero, valendosi della tenda rossa, con la quale il Capitano generale si Defendea dal Sole e dalla pioggia, si assicurò da quelle sbruffate, che l'avversario per vilipenderlo, havea usate". G. Briani, *Aggiunta ai Ragguagli, Il solenne convito fatto in Parnaso*, cit., p. 127, *Ragguaglio XLIII. Francesco Petrarca vien dichiarato dal Serenissimo Apollo Capitano Generale de' Poëti Italiani*.

<sup>991</sup> Ivi, pp. 135-139.

nascosti nel testo. Questa modalità è stata da me riscontrata in molti *Ragguagli*, ma si è preferito circoscrivere l'analisi esclusivamente ad una dorsale ultramontana per non rischiare di perdere di visto l'obiettivo della tesi. Gli autori criticati nei *Ragguagli* boccaliniani presi in esame, rappresentano dal punto di vista storiografico europeo l'apice della cultura filologica ed erudita tardo cinquecentesca,<sup>992</sup> e il fatto che Boccalini ne derida l'atteggiamento e le modalità culturali dimostra un arroccamento di una parte della cultura italiana in posizione difensiva. Inoltre ponendosi negativamente rispetto a questi intellettuali, dimostra anche una sorta di rilancio azzardato dell'italianità classicista critica, venendo così a rappresentare una sorta di canto del cigno della gloriosa tradizione umanistica e rinascimentale civile italiana.

Nel quarto capitolo infine abbiamo usato lo stesso metodo per leggere la *Secchia*, tentando però a differenza dei *Ragguagli* una lettura complessiva e organica del poema e quindi anche una sua rinarrazione critica. Il poema eroicomico tassoniano è stato quasi sempre interpretato o esclusivamente come una satira politica o come una parodia letteraria; ebbene queste due componenti non sono in contraddizione bensì dialogano e si rispecchiano in quella che potremmo definire, citando in maniera deformata un teorico della letteratura, la "parola eroicomica". La complessità interpretativa del testo tassoniano è dovuta alla pluridiscorsività del dettato. Fino a quando non sarà compresa questa complessità del testo non si riuscirà a produrre un degno commento all'opera. Le fonti dell'opera eroicomico sono prima di tutto legate alla realtà contemporanea al poeta, in secondo luogo alle fonti storiche antiche per la veste medievale, poi alle opere letterarie modello, che l'autore ha voluto trasformare, infine alla complessa cultura "irregolare" dell'autore. Nella composizione queste diversità di fonti tendono ad amalgamarsi e fondersi e perlopiù confondersi con la voce dell'autore.

Il dovere del critico quindi è quello di ridonare al testo quella complessità che con il passare del tempo è andata perduta; per fare questo deve avere il coraggio di spaziare nella cultura dell'autore e ricercare quello che nella superficie non appare e che invece ne determina il colore e la forma e quindi il significato. Anche per questo se alcune interpretazioni appariranno azzardate non sono dovute alla volontà del critico di superare l'autore, bensì alla sua disponibilità a recepire tutte le sollecitazioni del testo che suggeriscono un senso complesso dove appare banale e scontato. Il risultato maggiormente definito di questa tesi, come è visibile anche dalla quantità di pagine dedicate, è proprio la lettura dell'opera eroicomico, che cerca di ricomporre il difficile puzzle interpretativo, storico, politico, letterario.

Concludendo, ritengo che l'ultimo dovere del critico sia anche quello di formulare un quadro, una narrazione che abbia senso, con tutte le forzature consapevoli che questo processo di teorizzazione porta con sé, poiché là dove non vi è visione, non vi è comprensione e acquisizione. La libertà critica di Tassoni e Boccalini nell'analizzare la cultura contemporanea e antica è una delle ragioni della loro rilevanza nella storia della letteratura, sia rispetto alla tradizione cinquecentesca, sia rispetto a quelli che saranno gli sviluppi della cultura italiana ed europea. L'individualismo critico di entrambi, non

---

<sup>992</sup> J. Jehasse, *La Renaissance de la critique: l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, cit..

accumulabile ad una istituzione né culturale (accademie, università, stili) né politica ( la corte di Roma, Torino, Francia, Spagna, Venezia) permette loro da un lato di essere originali, dall'altro di essere lucidi e veridici. A questa peculiarità che ne ha anche determinato la poca fortuna come autorità letterarie, se ne contrappone un'altra che invece ha determinato nella lunga durata del Classicismo europeo, una fitta schiera di imitatori che recepiranno la novità dello stile e dei generi dei due satirici secenteschi, senza però mai raggiungere in complessità i loro modelli. Da questo punto di vista Tassoni e Boccalini possono essere ritenuti i continuatori del pensiero critico che innerva la cultura di Antico regime, rappresentando l'anello di congiunzione tra il Rinascimento e il Classicismo europeo, ma anche il punto di contatto del nostro Classicismo con il Romanticismo e la cultura contemporanea. Purtroppo per loro, questa disponibilità è anche la causa della loro incollocabilità, essendo poco rinascimentali per entrare nella nostra gloriosa tradizione e troppo rinascimentali e complessi per essere presi a modello delle tradizioni europee e contemporanee.

A questa forma di rimozione culturale cerca di supplire parzialmente questa tesi.

## Bibliografia

### Bibliografia primaria.

Aretino P., *Lettere*, tomo I, a c. di Paolo Procaccioli, Salerno editrice («Edizioni Nazionali delle Opere di Pietro Aretino» IV), Roma 1997.

- *Opere di Pietro Aretino*, in *Folengo - Aretino - Doni*, Tomo II, a c. di Carlo Cordié, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1976.

- *Poesie varie*, a c. di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, tomo I, Salerno editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino» I), Roma 1992.

Ariosto L., *Orlando furioso*, a c. di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1997.

Bentivoglio G., *Memorie del Cardinal Bentivoglio*, in *Opere storiche del Cardinal Bentivoglio*, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1807.

F. Berni, *Rime burlesche*, a c. di Giorgio Bàrberi Squarotti, BUR, Milano 1991.

T. Boccalini, *Considerazioni sopra la «Vita di Agricola»*, a cura di G. Baldassarri, Antenore, Roma-Padova 2007.

- *De' Ragguagli di Parnaso. Centuria prima*, Venezia, Pietro Farri, 1612.

- *De' Ragguagli di Parnaso. Centuria seconda*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1613.

- *La bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini. Parte prima dove si tratta delle osservazioni politiche sopra i sei Libri degli Annali di Cornelio Tacito*, Castellana, Per Giovanni Hermano Widerhold, 1678.

- *TRAIANO BOCCALINI*, introduzione e cura di G. Baldassarri, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006.

Bracciolini P., *Facezie*, I classici Bur, Milano, 1983.

Briani G., *Aggiunta su' Ragguagli di Parnaso Del Signor Trajano Boccalini Romano, Intitolata Parte Terza. Nella quale si contengono Cinquanta Ragguagli, e un solenne Convito fatto in Parnaso, per Girolamo Briani modenese*, Modena 1615.

Caporali C., *Rime di Cesare Caporali perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, nella stamperia di Mario Riginaldi, Perugia 1770.

Carboni L., *L'huomo giusto, o la Centuria delle lodi dell'huomo christiano*, appresso Giacomo Antonio Somasco, In Venetia 1594.

Casaubon I., *Di Isacco Casaubono, della satirica poesia de' greci e della satira de' romani. Libri due. Tradotti dal Latino in Lingua Toscana da Anton Maria Salvini.*, appresso Giuseppe Manni, Firenze 1728.

- *Isaaci Casauboni De satyrica Graecorum poesi, & Romanorum satira libri duo. In quibus etiam poetae recensentur, qui in vtraque poesi floruerunt*, apud Ambrosium & Hieronymum Drouart, via Iacobaea, sub scuto Solaris aurei, Parisiis 1605.

Cervantes M. De, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 2005.

Cini G. B., *La vedova, Commedia di M. Giovambattista Cini, Rappresentata à honore del Serenissimo Arciduca Carlo D'Austria nella venuta sua in Fiorenza, L'anno MDLXIX*, Appresso Giunti, Firenze, 1569.

Croce G. C., *L'Eccellenza e Trionfo del Proco, e altre opere in prosa*, a cura di Monique Rouch, Pendragon, Bologna 2006.

Dante A., *Divina commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col commento Scartazziniano, rifatto da Giuseppe Valdelli, Ulrico Hoepli, Milano 1989.

Euripide, *Elena*, a c. di Massimo Fusillo, BUR, Milano 1997.

Folengo T., *Opere di Teofilo Folengo*, in *Folengo - Aretino - Doni*, Tomo I, a c. di Carlo Cordié, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1976.

- *Baldus*, a c. di Mario Chiesa, Utet, Torino 2013.
- *Orlandino*, a cura di M. Chiesa, Editrice Antenore, Padova 1991.
- Fornari S., *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto*, appresso Lorenzo Torrentino, Firenze 1549.
- Franco N., *Priapea*, in *Il Vendemmiatore, poemetto in ottava rima di Luigi Tansillo; e la Priapea, sonetti lussuriosi-satirici di Niccolò Franco*, stampato molto probabilmente a Parigi con la falsa indicazione di stampa: A Pe-King, regnante Kien-long, nel XVIII. secolo.
- Garzoni T., *Il theatro de' vari e diversi Cervelli Mondani*, in *Opere di Tommaso Garzoni Da Bagnacavallo*, in Venetia, 1617.
- Giovenale, *Satire*, a c. di Biagio Santorelli, Mondadori, Milano 2011.
- Grillo A., *Delle lettere del reverend.mo padre abbate D. Angelo Grillo, Volume Terzo, raccolte, sotto capi ordinate, e d'Argomenti arricchite dal sig. Pietro Petracci*, per Evangelista Deuchino, in Venetia 1618.
- Guicciardini F., *Ricordi*, Salerno editrice, Roma 1990.
- Huerte J., *Esame degli ingegni*, a cura di Raffaele Riccio, CLUEB, Bologna 1993.
- Leopardi G., *Canti*, Garzanti, Milano 1999
- Lipsio G., *De constantia libri duo qui alloquium praecipue continet in publicis malis*, Lugduni Batavorum 1584.
- *Iusti Lipsii Epistolarum selectarum, centuria prima*, apud Christophorum Plantinum, Antuerpiae 1586.
- *Iusti Lipsii Epistolarum selectarum centuria quarta miscellanea postuma*, ex Officina plantiniana apud Viduam & filios Ioannis Moreti, Antuerpiae 1611.
- *Satyra Menippaea. Somnium. Lusur in nostri aevi criticos*, ex officina Christophori Plantini, architypographi regij, Antuerpiae 1581.
- Luciano, *Opere di Luciano, votate in italiano da Luigi Settembrini*, volume secondo, Felice Le Monnier, Firenze 1862.
- *Storia vera, Dialogo dei morti*, a c. di Massimo Vilardo, Oscar Mondadori, Cles (TN) 2011.
- Lucrezio, *La natura*, a. c. di Francesco Giancotti, Garzanti, Milano 2000.
- Macrobio, *I Saturnali*, Utet, Torino 2013.
- Marino G., *Adone*, a c. di Emilio Russo, BUR, Milano 2013.
- *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Edizioni Panini, Modena 1988.
- Marziale, *Epigrammi*, a cura di Giuseppe Norcio, Utet, Torino 2004.
- *Tutti gli epigrammi*, a cura di Alberto Gabrielli, Classici Utet, Torino 1957
- Murtola G., *Rime del sig. Gasparo Murtola. Cioe Sonetti. Gli occhi. Le lacrime. I pallori. I nei. I baci. Le Veneri. Gli Amori.*, appresso Roberto Meglietti, In Venetia 1604.
- Mauro G. D'Arcano, *Terze rime*, Edizione critica e commento a cura di Francesca Jossa, Vecchiarelli editore, Roma 2016.
- Mazzoni I., *Della difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri. Nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di M. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'arte Poetica, e di molt'altre cose pertinenti alla Philosophia, e alle belle lettere. Parte prima. Che contiene li primi tre libri. Con due tavole copiosissime.* Appresso Bartolomeo Raverij, In Cesena 1587.
- Montaigne, *Saggi*, Fabbri editori, Bergamo, 2005.
- Omero, *Iliade di Omero*, Oscar Mondadori, Cles (TN) 2012.
- Orazio, *Opere*, a c. di Tito Colamarino e Domenico Bo, Utet, Torino 2008.
- Petrarca F., *Le familiari, Libro primo*, introd. trad. e note di Ugo Dotti, Archivio Guido Izzi, Roma 1991.

- *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, introd., commento e cura di Enrico Fenzi, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2009.
- Seneca, *Tutte le opere*, Newton Compton Editori, Roma 2015.
- Svetonio, *Vita dei Cesari*, Garzanti, Milano 2010.
- Tacito, *Annali*, vol. I, libri I-VI, introduzione, traduzione e note di Mario Stefanoni, con un saggio di Mario Pani, Garzanti, Milano 2011.
- *Tutte le opere*, a c. di Lidia Storoni Mazzolani e Gian Domenico Mazzocato, Grandi tascabili Newton, Roma 2013.
- Tasso T., *Gerusalemme liberata*, Einaudi, Torino 2005.
- *Scritti sull'arte poetica, Tomo primo*, a c. di Ettore Mazzali, Einaudi, Torino 1977.
- Tassoni A., *Annali e scritti storici e politici*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1990.
- *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Appresso Giulian Cassiani, In Modona, 1609.
- *La secchia rapita di Alessandro Tassoni con commento di Pietro Papini*, G. C. Sansone editore, Firenze 1912.
- *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1989.
- *La secchia rapita. I. La prima redazione*, ed. critica a cura di O. Besomi, Antenore, Padova 1987.
- *La secchia rapita. II. Redazione definitiva*, ed. critica a cura di O. Besomi, Antenore, Padova 1990.
- *La Tenda Rossa, risposta di Girolamo Nomisenti ai dialoghi di Falcidio Melampodio*, In Francofort, 1613.
- *Lettere*, a cura di P. Puliatti, Laterza, Roma-Bari 1978.
- *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1986.
- *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Per Pietro Fiaccadori, Reggio 1826.
- Testi F., *Rime di Fulvio Testi all'invittissimo Principe Carlo Emanuele Duca di Savoia*, Per Giulian Cassiani, In Modona, 1627.
- Toscanella O., *I motti, le facezie, argutie, burle et altre piacevolezze di m. Oratio Toscanella*, per Bernardino Fasani, Venetia 1561.
- *Bellezze del Furioso di m. Lodovico Ariosto. Scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de e canti: Con l'Allegorie de i nomi proprii principale dell'opera: et co i luoghi communi dell'autore, per ordine di alfabeto; del medesimo*, Appresso Pietro de i Franceschi, e nepoti, Venezia 1574.
- Trissino G., *L'italia liberata dai Goti*, Londra: si vende in Livorno presso Gio. Tom.o Masi e Comp., 1779.
- Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore Giusto Fontanini con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, Tomo Primo, Presso Giambatista Pasquali, Venezia 1753.
- Il secondo libro dell'opere burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli. Di Mattia Francesi, dell'Aretino, Et di diversi autori*, In Fiorenza 1555.
- La Murtoleide Fischiate del Cavalier Marino con la Marineide Risate del Murtola*, Appresso Giovanni Beyer, Francofort 1626.
- Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*, Édition critique de Martial Martin, Honoré Champion, Paris 2007.
- Tres Satyrae Menippeae, L. Annaei Senecae Apokolokyntosis, I. Lipsii Somnium, Petri Cunaei Sardi Venales, Recensitae et notis perpetuis illustratae*, Apud Georg. Christoph, Wintzerum., Lipsiae 1720.

## Bibliografia critica

Alemanno L., *L'Accademia degli Umoristi*, in *Roma moderna e contemporanea*, III, 1995.

- Arbizzoni G., «*Poema nuovo e secondo l'arte*»: *l'eroicomico secentesco*, in *Gli "irregolari nella letteratura, Atti del convegno di Catania 31 ottobre-2 novembre 2005*, Salerno editrice, Roma 2007.
- Arnaudo M., *Dante barocco, L'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Longo editore Ravenna, Ravenna 2013.
- Auerbach E., *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1981.
- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1982.
- Baldassarri G., *I tempi della scrittura nei Comentarî a Tacito*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, Atti del Convegno di Studi, Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013, a cura di Laura Melosi, Paolo Procaccioli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015, pp. 181-200.
- Baldini A. E., *Puntigli spagnoleschi e intrighi politici nella corte di Roma di Clemente VIII. Girolamo Frachetta e la sua relazione del 1603 sui cardinali*, Milano, 1981.
- Balestracci D., *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Ed. Laterza, Roma-Bari 2003.
- Bertoni C., *Percorsi europei dell'eroicomico*, Nistri-Lischi, Pisa 1997.
- Battistini A., *Il Barocco*, Salerno, Roma 2002.
- Besomi O., *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla «Secchia rapita»*, in *Il commento ai testi*, a c. di Ottavio Besomi, Carlo Caruso, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 1992.
- *Introduzione*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, I, *Prima redazione*, edizione critica a cura di Ottavio besomi, Padova, Editrice Antenore, Padova 1987.
- *Introduzione*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, II, *Redazione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Antenore, Padova 1990.
- Bilotta M., *Silenzio e inganno: L'amara scienza della dissimulazione tra Tasso e Accetto*, New Brunswick-New Jersey January 2008.
- Bitossi C., *Lo strano caso dell'antispagnolismo genovese*, in *Alle origini di una nazione, Antispagnolismo e identità italiana*, a cura di Aurelio Masi, Guerini e Associati, Milano 2003.
- Boccalari G., *Il diploma di laurea di Alessandro Tassoni*, in *Studi tassoniani, Atti e memorie del Convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965)*, Aedes muratoriana, Modena 1966.
- Borsellino N., *Novella e commedia nel cinquecento*, in *La novella italiana*, Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989.
- Bouwsma W. J., *L'autunno del Rinascimento 1550-1640*, il Mulino, Bologna 2003.
- Braudel F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1953.
- *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*, Torino, Einaudi, 1986.
- G. Bucchi, *La tragedia (e la farsa) delle cose umane: Tassoni e Tacito*, in *Studi secenteschi*, vol. LVI (2015), Leo S. Olschki, Firenze 2015.
- *Un manoscritto parzialmente autografo di Alessandro Tassoni e due sue traduzioni inedite da Tacito*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», vol. CXCI, 2 (2014), pp. 211-217.
- Cabani M, C., *Canto VIII*, in *Lettura della Secchia rapita*, a c. di Davide Conrieri e Pasquale Guaragnella, Argo, 2016.
- *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Pensa MultiMedia, Lecce 2010.
- *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Liquori, Napoli, 1995.
- *Introduzione a L'eroicomico dall'Italia all'Europa, Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, a c. di Gabriele Bucchi, Edizioni ETS, Pisa 2013.
- *La pianella di Scarpinello: Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, M. Pacini Fazzi, Lucca 1999.
- *L'ipertrofia onomastica della Secchia rapita*, in *Atti del 9. convegno internazionale di Onomastica e Letteratura*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 25-28 febbraio 2003.

- Carminati C., *Giovan Battista Marino, tra inquisizione e censura*, Editrice Antenore, Roma-Padova 2008.
- Cherchi P., *L'encomio paradossale nel manierismo*, in *Forum Italicum*, 9 (1975).
- Chicco M., *L'umorismo e la Secchia rapita di A. Tassoni*, Luigi Battei, Parma 1894.
- Ciccarelli A., *La formazione intellettuale e le radici classiche di un intellettuale della Controriforma: Traiano Boccalini*, tesi di dottorato in Storia Moderna discussa presso l'Università degli Studi del Molise, a.a. 2010-11, relatrice Prof. Michaela Valente.
- Conrieri D., *Canto I*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Corradini M., *Canto VI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Cozzi G., *Traiano Boccalini, il card. Borghese e la Spagna secondo le riferte di un confidente degli Inquisitori di Stato*, in *Rivista storica italiana*, LXVIII (1956).
- Croce B., *La letteratura italiana, Il seicento e il settecento*, Editori Laterza, Bari 1971.
- *Pulcinella; Il personaggio napoletano in commedia*, Ermanno Loescher, Roma 1899.
- D'Uva O., *Il realismo nella Secchia rapita di Alessandro Tassoni*, Vecchi, Trani 1903.
- De Michele F., *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, Firenze, Alma edizioni, 1998.
- *Quello che il Don Chisciotte deve alla maschera del Capitano della Commedia dell'Arte*, *Italienisch-Zeit für italienische Sprache und Literatur*, Number 61, Mai, Oldenburg 2009.
- De Smet I. A. R., *Menippean satire and the republic of letters, 1581-1655*, Droz, Genève 1996.
- Di Giorgio C., *L'antispagnolismo nella letteratura italiana: storiografia e testi*, tesi di dottorato in Italianistica discussa presso «La Sapienza» di Roma, a.a. 2010-2011, relatore Giulio Ferroni.
- Dionisotti C., *L'Italia del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino: Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979*, a c. di Neri Pozza, Odeo del Teatro Olimpico, Accademia Olimpica, Vicenza 1980.
- Distaso G., *Canto X*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Fabbri S., *Un governatore letterato. Traiano Boccalini al governo di Val d'Amone (1594-1596)*, in «Studi romagnoli», II, 1951.
- Farinelli A., *Dante e la Francia: dall'Età media al secolo di Voltaire*, Slatkine Reprints, Genève 1971.
- Fattori M. T., *Clemente VIII e il Sacro Collegio (1592-1605). Meccanismi istituzionali ed accentramento di Governo*, Hierseman, Stuttgart 2004.
- Feci F., *Berlinghiero Gessi*, in *Dizionario Biografico Degli Italiani (DBI)*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Società Grafica Romana, Roma 1969, vol. LIII, pp. 474-477.
- Ferraro L., *A proposito di Re Enzo: un personaggio tassiano nella Secchia rapita*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa, Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, a c. di Gabriele Bucchi, Edizioni ETS, Pisa 2013.
- *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul Furioso nel postillato tassiano*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli Federico II, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Napoli 2014.
- Ferroni G., *Ariosto*, Salerno, Roma 2008.
- *I confini della critica*, Guida, Napoli 2005.
- *Machiavelli, o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Doninzelli, Roma 2003.
- *Storia della Letteraria Italiana dal '500 al '700*, Einaudi Scuola, Milano 1991.
- Figorilli M. C., «*Cose politiche e morali*». *La presenza di Machiavelli nei Commentarii sopra Cornelio Tacito di Traiano Boccalini*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit..
- *Meglio ignorante che dotto*, Liguori editore, Napoli 2008.
- Firpo L., *Aldobrandini, Iacopo*, in *DBI*, vol. II, cit..
- *Allegoria e satira in Parnaso*, «Belfagor», I, 1946, pp. 673-699.
- *Fortuna d'una satira politica*, in «*Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*», LXXIX, 1944, pp. 28-29.



- *Il più antico imitatore del Boccacalini: Girolamo Briani*, (Biblioteca degli eruditi e dei bibliofili, LIX) Sansoni, Firenze 1960.
- *Storia malinconica d'uno scrittore lieto*, «Nuova Antologia», MDCCXXIV, 1944, pp. 99-106.
- *Tacito e Terenzio nelle ignorate versioni di Traiano Boccacalini*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», LXXVII, 1942-43, 2, pp. 221-240.
- Foucault M., *Il governo di sé e degli altri*, Corso al Collège de France (1982-1983), Feltrinelli, Milano 2009.
- *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 2010.
- Fumaroli M., *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.
- *Le Api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Adelphi, Milano 2005.
- GDLI: S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 24 voll., Utet, Torino 1961-2004.
- Genette G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- *Soglie, I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- Genovese G., *Tra «prestezza» e «disegno», I generi dell'avviso e della lettera*, pp. 31-45, in *Festina Lente, Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a c. di C. Cassiani e M. C. Figorilli, Ed. di Storia e di Letteratura, Roma 2014.
- Girardi M. T., *Canto V*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Guaragnella P., *Appunti su Alessandro Tassoni. La favola epica e la novità eroicomico*, «Studi Rinascimentali», 9, 2011, pp. 185-200.
- *Osservazioni su Alessandro Tassoni*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- *Politica e arte storica nei Raggugli di Parnaso*, in *Traiano Boccacalini tra satira e politica*, cit., pp. 51-77.
- Guglielinetti M., *Tassoni e Marino*, in *Studi Tassoniani*, Atti e memorie per il convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Aedes muratoriana, Modena 1966.
- Hendrix H., *Traiano Boccacalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*, Olschki, 1995.
- Infelise M., *Prima dei giornali: alle origini della pubblica informazione (sec. 16.-17.)*, Laterza, Roma 2002.
- Irace E., «*Il sordido studio*». *Traiano Boccacalini dottore in utroque e governatore dello Stato pontificio*, in *Traiano Boccacalini tra satira e politica*, cit..
- Jankélévitch V., *L'ironia, il melangolo*, Genova 1997.
- Jannaco C., *Personalità e poetica di Alessandro Tassoni*, in “Studi secenteschi”, 6, 1965, pp. 54-64.
- Jossa F., *La povera e fallita poesia*, ed. critica delle rime di G. M. d'Arcano, tesi di dottorato discussa a Firenze, relatore Villoresi correlatore Romei, 2014.
- Jehasse J., *La Renaissance de la critique: l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne 1976.
- Lazzarini A., *Canto VII*, in *Lettura della secchia rapita*, cit..
- Lazzarini L., *Il cavaliere sul letamaio. Parodia e mito in “audigier” in Il testo trasgressivo. Testi marginali, provocatori, irregolari dal Medioevo al Cinquecento*, Milano 1988.
- Leone M., *Canto XI*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Limetani U., *La satira nel Seicento*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1961.
- Maggi M., *La letteratura delle immagini Emblemi e "imprese" tra Cinque e Seicento*, in *La letteratura delle immagini nel ducato d'Aosta. Emblemi e imprese in Valle d'Aosta e nel Canavese*, saggio introduttivo di Marco Maggi, LeChâteau, Aosta 2015.
- Magnati M., *I «Raggugli di Parnaso». L'invenzione di un genere letterario*, in *Traiano Boccacalini, Raggugli di Parnaso, Testi scelti e studi*, a cura di Laura Melosi, Eum, Macerata 2013.

- Maylender M., *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1926-1930, vol. V.
- M. Malavasi, *Traiani Boccalini Lauretani de arte historica*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit.
- Marconi L., *Traiano Boccalini studente a Perugia (1578-1582). Documenti inediti sulla permanenza e laurea nello "Studium" perugino*, ne «Il pensiero politico», 31 (1998), I, pp. 73-87.
- Marini Q., *Canto XII*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Mazzacurati G., Battaglia S., *La Letteratura Italiana. Rinascimento e Barocco*, Sansoni, Firenze 1974.
- Mazzacurati G., *Rinascimento in transito*, Bulzoni, Roma 1996.
- Menghini M., *Il contratto di nozze di Traiano Boccalini*, in «La nuova rassegna», I, 1893.
- Messineo M. S., *All'ombra di Talia. I Ragguagli di un «moderno menante», Traiano Bocclaini*, in *Le forme del narrare, Atti del VII Congresso nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003*, Vol. I, Polistampa, Firenze 2004, pp. 365-378.
- Nascimbeni G., *Il concilio degli dei nella "Secchia rapita"*, Antica tipografia Soliani, Modena 1899.
- Negri R., *Benci, Francesco*, in DBI, cit., vol VIII, pp. 192-193.
- Nunziante F., *Il conte Alessandro Tassoni ed il Seicento*, Emilio Quadri editore, Milano 1885.
- Pavone S., *Le astuzie dei gesuiti*, Salerno Editrice, Roma 2000.
- D. Perocco, *Canto II*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Petrucci F., *Catizone, Marco Tullio*, in DBI, cit., vol. 22, pp. 390-391.
- Pini I., *Simmetria e opposizione nelle due centurie dei Ragguagli di Parnaso*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit..
- Pozzi G., *Narrazione e non narrazione nell'"Adone" e nella "Secchia rapita"*, «Nuova Secondaria», IV, 1987.
- Preto P., *I servizi segreti di Venezia, Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, il Saggiatore, Milano 2010.
- Procaccioli P., *Boccalino lettore e giudice del Cinquecento letterario*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit..
- Puliatti P., *Bibliografia di Alessandro Tassoni, I. Edizioni*, Sansoni, Firenze 1969.
- *Iconografia e critica*, Sansoni, Firenze 1970.
- *Problemi attribuzionistici delle rime del Tassoni*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», XI, vol. I, 1979.
- *Tassoni e l'epica*, in «Studi secenteschi», L.S. Olschki, Firenze 1984.
- Quondam A., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna 2010.
- *Il Barocco e la Letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno.
- *Il pensiero linguistico di Tassoni e la Crusca*, in «Studi secenteschi» 25, L.S. Olschki, Firenze 1984.
- *La poesia duplicata: imitazione e scrittura*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino: Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979*, a c. di Neri Pozza, Odeo del Teatro Olimpico, Accademia Olimpica, Vicenza 1980.
- Raimondi E., *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966; E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1997.
- *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi sposi*, Einaudi, Torino 2000.
- Rico F., *Le armi di don Chisciotte*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea. I. Dalle origini a Don Chisciotte*, a c. di Gian Mario Anselmi, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Rinaldi R., *Canto III*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- *Con cambio secco". Geometrie del Tassoni*, in *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'arcadia a Tassoni*, Franco Angeli, Milano 2010.
- Ronca U., *La Secchia rapita di Alessandro Tassoni, Studio critico*, Tip. B. Punturo, Caltanissetta 1884.
- Rossi G., *Studi e ricerche tassoniane*, Nicola Zanichelli, Bologna 1904.
- Rossi M., *Macchine e incanti (da Modena a Firenze)*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..

- Rossi P., *Annotazioni del dottore Pellegrino Rossi modenese alla Secchia rapita d'Alessandro Tassoni, In seguito delle già fatte da Gaspare Salviani. All'Illustriss, e Reverendiss. Monsignore Stefano Fogliani vescovo di Modena*, per il Giacomazzi Stampator Vesc., Piacenza 1738.
- Rossi P., *La nascita della scienza moderna in Europa*, Editori Laterza, Bari 2011.
- Rua G., *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Ermanno Loescher, Torino, 1899.
- Russo E., *Boccalini e la critica in Parnaso*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, Atti del Convegno di Studi, Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013, a cura di Laura Melosi, Paolo Procaccioli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015.
- *Gasparo Murtola*, in DBI, vol. LXXVII, cit., pp. 478-482.
  - *Guida alla lettura della «Gerusalemme liberata» di Tasso*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014.
  - *Marino*, Salerno, Roma 2008.
- Russo P., *L'accademia degli umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, in *Esperienze letterarie*, IV, 1979.
- V. Salmaso, *Appunti sulle fonti storiche delle Considerazioni a Tacito*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica, Atti del Convegno di Studi Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013, a cura di Laura Melosi, Paolo Procaccioli*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015.
- Santarelli G., *Traiano Boccalini, la famiglia e la patria* in *Traiano Boccalini tra satira e politica, Atti del Convegno di Studi Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013, a cura di Laura Melosi, Paolo Procaccioli*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015.
- Santi V., *Alessandro Tassoni e il cardinale Ascanio Colonna*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, serie V, Vol. II, Coi tipi di G. T. Vincenzi e Nipoti, Modena 1903, pp. 197-206.
- *Alessandro Tassoni fra malfattori e parassiti*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XLIII, Torino 1904.
  - *Il fico di Alessandro Tassoni*, Estratto da Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena, 1921.
  - *La storia nella "Secchia rapita"*, vol. I-II, «Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena», Sezione di Lettere, Coi tipi della società tipografica Antica Tipografia Soliani, Modena 1906-1909.
- Savelli R., *Su una lettera inedita di Traiano Boccalini e alcuni manoscritti di Giulio Pallavicini*, «Il pensiero politico», XVI, 1983, n. 3.
- Schilardi S., *La Murtoleide del Marino*, Argo, Lecce 2007.
- Scianatico G., *Canto IV*, in *Lettura della secchia rapita*, cit..
- Segre C., *Le struttura e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Edizioni Paperbacks, Einaudi, Torino 1984.
- Selmi E., *Canto IX*, in *Lettura della Secchia rapita*, cit..
- Squarotti B., *La struttura della «Secchia Rapita»*, in *Studi Tassoniani*, atti e memorie del convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Aedes Muratoriana, Modena 1966.
- Tavani G., *Dante nel Seicento: saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, L. S. Olschki, Firenze 1976.
- Tomaševskij B., *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Turri G., *Pagine di storia comacchiese*, Specimen Grafica Editoriale S.r.l., Bologna 1981.
- Valenti T., *Curiosità storiche trevane*, Foligno, 1922.
- Varese C., *Traiano Boccalini*, Liviana Editrice, Padova 1958.
- Villari R., *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- *Politica barocca. Inquietudini, mutamento e prudenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Zatti S., *L'ombra del Tasso*, Mondadori, Milano 1996.

Zazo A., *Traiano Boccalini. Luogotenente e progovernatore di Benevento (1597-1598)*, in «Archivio Storico per le province napoletane», XXXIV (1954).

*Le forme del narrare, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003*, Edizioni Polistampa, Firenze 2004.

*Lettura della Secchia rapita*, a c. di Davide Conrieri e Pasquale Guaragnella, Argo, 2016.

*Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Accademia nazionale dei Lincei, Atti del convegno tenuto a Roma nel 1960 e pubblicati due anni dopo.

*Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari*, pubblicata nella festa della Fossalta, 28 giugno 1908, a cura di Tommaso Casini e di Venceslao Santi, con prefazione di Giovanni Pascoli, A. F. Formiggini, Bologna-Modena 1908.

*Politica e Cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Leo S. Olschki, Torino, Parigi, Madrid 1999.

*Studi Tassoniani*, Atti e memorie per il convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Aedes muratoriana, Modena 1966.

*Traiano Boccalini tra satira e politica*, Atti del Convegno di Studi, Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013, a cura di Laura Melosi, Paolo Procaccioli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015.