



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche

Dottorato in *Italianistica. Testo letterario: forme e storia*

XXIII ciclo. L-FIL-LETT/10

*La funzione Morgante. Persistenze e variazioni
nel genere comico in ottave tra Cinque e Settecento*

Tutor:

Prof. Matteo Di Gesù

Co-Tutor:

Ch.ma Prof.ssa Michela Sacco Messineo

Coordinatore:

Ch.ma Prof.ssa Michela Sacco Messineo

Dottorando:

Stefano Nicosia

ANNO ACCADEMICO 2011-2012

La *funzione Morgante*. Persistenze e variazioni
nel genere comico in ottave tra Cinque e Settecento

Introduzione

I.	Il paradigma tassoniano	p. 1
i.	Sistemazioni dell'eroicomico	p. 2
ii.	Fondazione dell'eroicomico	p. 7
iii.	Nel segno di Tassoni	p. 10
iv.	Elementi comuni	p. 12
v.	Tradizione e innovazione	p. 25
vi.	La linea tassoniana	p. 48
II.	<i>La funzione Morgante</i>	p. 51
i.	Pulci screditato: brevi cenni di una demolizione cinquecentesca	p. 51
ii.	Premessa sul successo del <i>Morgante</i>	p. 57
iii.	Pulci e il burlesco cinquecentesco: Berni e Grazzini	p. 60
iv.	La linea pulciana: Folengo e Aretino	p. 71
v.	Echi di Pulci nell'eroicomico secentesco	p. 100
III.	Pietro De' Bardi e il poema ibrido	p. 107
i.	<i>L'Avinavoliottoneberlighieri</i>	p. 108
ii.	<i>Morgante</i> e altri modelli	p. 127
iii.	L'esibizione di <i>ars oratoria</i> di Malagigi	p. 146
iv.	Il <i>Poemone</i> come problema di genere letterario	p. 149

IV. Niccolò Forteguerri	p. 157
i. Il <i>Ricciardetto</i>	p. 157
ii. Struttura, temi, generi letterari, ibridazioni	p. 164
Alcune postille. Conclusioni	p. 183
Bibliografia	p. 195

Forse coloro ancor che leggeranno,
Di questa tanto piccola favilla
La mente, con poca esca, accenderanno
De' monti o di Parnaso o di Sibilla;
E de' miei fior come ape piglieranno
I dotti, s'alcun dolce ne distilla;
Il resto a molti pur darà diletto,
E l'aùttore ancor fia benedetto.

Luigi Pulci, *Morgante*, XXVIII, 141

Nulla di più brancolante, nulla di più empirico (almeno in apparenza) dell'instaurazione d'un ordine fra le cose; nulla che non richieda un occhio più aperto, un linguaggio più fedele e meglio modulato; nulla che non esiga con maggiore insistenza che ci si lasci portare dalla proliferazione delle qualità e delle forme. [...] L'ordine è, a un tempo, ciò che si dà nelle cose in quanto loro legge interna, il reticolo segreto attraverso cui queste in qualche modo si guardano a vicenda, e ciò che non esiste se non attraverso la griglia d'uno sguardo, d'un'attenzione, d'un linguaggio.

Michel Foucault, *Le parole e le cose*

Introduzione

Questo lavoro si fonda sull'ipotesi di poter individuare, all'interno di un *corpus* di poemi 'comici' in ottave, due grandi categorie di genere: una è quella, già abbastanza ben delineata, del poema eroicomico; l'altra in qualche modo viene a crearsi, per esclusione, una volta individuata la prima, e che ancora non è stata, per vari motivi, stabilmente delineata. Non si tratta, naturalmente, di un mero problema di tassonomia, né di denominazione. Le opere prese in considerazione sono state raggruppate secondo criteri spesso molto difforni gli uni dagli altri, e intitolate secondo svariate declinazioni del genere *cavalleresco* e *burlesco*.

La ricerca si è rivolta ad alcuni poemi in ottave composti tra Cinque e Settecento in Italia, ascrivibili alla sfera del 'burlesco' e del 'comico'. Da questo repertorio sono esclusi di fatto, e per scelta, i più noti e studiati esemplari del cavalleresco, del poema eroico cinque-secentesco, i poemi di argomento mitologico e quelli che vedono protagonisti gli animali. Si è privilegiata quindi una serie di opere che utilizzano esplicitamente al loro interno materiali (personaggi, trame, caratteri) provenienti dal poema cavalleresco italiano del XV e del XVI secolo. La caratteristica su cui si fonderà il nostro corpus corrisponde quindi a quello che Gérard Genette ha chiamato «palinsesto», ovvero letteratura «di secondo grado», in tutte le sue forme, dall'imitazione alla parodia, dalla riscrittura alla prosecuzione, dal remake all'ipotesto¹.

Il criterio di suddivisione di queste opere in due macro-insiemi è sembrato emergere dalla loro stessa analisi, grazie alla presenza di due capostipiti, o modelli, di segno addirittura antitetico, se non antagonista. Tanto l'eroicomico recava inciso il segno della *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, quanto l'altro gruppo sembrava risentire in maniera decisiva dell'eredità del *Morgante* di Luigi

¹ Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

Pulci. Ad una prima lettura, al primo studio preliminare, sembrava che queste due categorie potessero reggere. E in effetti, per una precisa compagine di opere il sistema di definizione dell'eroicomico può funzionare, in base ad intenti, modalità e caratteristiche comuni.

Nel *Capitolo I* affronto infatti la questione dell'eroicomico, già dissodata dalla critica fino a tempi recenti, cercando di individuare il paradigma tassoniano attraverso alcuni elementi comuni ai poemi presi in considerazione, tutti composti nell'arco del XVII secolo o appena poco in là, il periodo più fecondo per questo genere. Cerco inoltre di fare interagire l'analisi del sistema eroicomico con le coordinate culturali già in possesso degli studiosi, per delineare un quadro quanto più possibile compiuto e chiaro. Il problema del genere eroicomico è stato studiato, soprattutto con particolare attenzione nei confronti del suo indiscutibile artefice moderno, cioè Tassoni. Questi, in una delle prefazioni approntate per le diverse edizioni del poema, segnala due decisive questioni². La prima è la propria importanza in quanto inventore del genere eroicomico, genere nuovo e commisto di tratti seri e tratti faceti; la seconda è l'adesione ad un sistema di poetica che si trova in opposizione rispetto a quanto avevano fatto Pulci e poi Francesco Berni. Significa anche che, in un discorso tassoniano sullo stile comico, un primo polo oppositivo è ricoperto proprio dal *Morgante*: esiste dunque una sorta di equazione che assegna a quest'opera un valore tutto spostato nel territorio comico. Naturalmente, le posizioni avverse a Pulci e a Berni devono essere lette all'interno di una strategia, e non in modo assoluto e definitivo, essendo plausibile una contaminazione con questi due autori molto più forte di quanto lascerebbero pensare le dichiarazioni di Tassoni.

² In questa introduzione si è scelto di evitare i rinvii bibliografici e le note che ne conseguirebbero, poiché si tratterebbe di doppioni rispetto a tutti i dettagli che sono presenti negli apparati della tesi, ai quali si rinvia. Appaiono più avanti note soltanto per una sezione in particolare perché questa ha un intento diverso rispetto al resto dell'introduzione.

Questo *limes* che Tassoni sembra indicare, tuttavia, non mi è sembrato né indifferente né da sottovalutare: esso va affiancato, o si affianca idealmente, ad illustri e severi giudizi cinquecenteschi nei confronti del *Morgante*, come quelli di Giovambattista Giraldi Cinzio, Benedetto Varchi e Torquato Tasso. In questo modo, la dichiarazione di Tassoni moltiplica il proprio peso poiché non solo si autoindividua attraverso una prassi poetica precisa – e nuova – ma anche si definisce in conflitto rispetto ad un altro sistema di riferimento, quello pulciano, o anche bernesco-pulciano. Per inciso, ciò indica anche che un sistema di valori letterari – corrispondenti a pratiche, o anche solo a idee – che faceva riferimento al poeta fiorentino esisteva, e persisteva ancora dentro il Seicento italiano.

Questo elemento, insieme all'analisi della produzione eroicomica e dell'altro gruppo di poemi distinti dall'eroicomico, sembrerebbe giustificare l'idea di fondo di questa tesi. È dunque forse davvero possibile individuare una forte marca pulciana che unisce alcune opere della nostra letteratura – per quanto riguarda la produzione di poemi in ottave³. Il campo si restringe in questo lavoro intorno al poemetto di Teofilo Folengo, *l'Orlandino*, ai due abbozzi di Pietro Aretino, *Astolfoida* e *Orlandino*, e infine a due interessanti poemi, il *Poemone* di Pietro de' Bardi e il *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri. Prima di passare alla loro analisi, nel *Capitolo II* si dà conto di alcuni punti rilevanti.

Il primo riguarda il giudizio critico riservato al *Morgante* da parte di alcuni autori nel corso del XVI secolo. Il poema è oggetto di ripetuti strali, che mirano ad escluderlo dalla poesia eroica, e dunque dalla dignità di opera d'arte. Nella disamina negativa, è spesso accostato a Francesco Berni, fino a consolidare così una sorta di coppia intorno alla quale si coaguleranno da subito e per lungo tempo sia gli attacchi che le difese di un modo di far poesia. Resta tuttavia interessante la partizione delle diverse maniere di poetare in lingua fiorentina

³ Ma la ricerca andrebbe estesa anche al Novecento, che potrebbe offrire molti risultati interessanti.

elaborata da Benedetto Varchi, che nel suo *Ercolano* assegna ai fratelli Luca e Luigi una loro esclusiva peculiarità, distinta da Dante e Petrarca, Burchiello, Berni, Alamanni. Lo scopo di questa ricognizione è di mostrare come fosse ampiamente divaricato il giudizio sul *Morgante*, tra un estremo di rifiuto e un altro di annessione rispetto ai propri scopi artistici e culturali. La proscrizione del poema pulciano, da parte di intellettuali impegnati sul campo della teorizzazione del genere eroico e su quello della questione della lingua, ad esempio, non può essere letta se non in connessione con una strategia di normatizzazione e normalizzazione, che fa dell'espulsione da un canone uno dei suoi movimenti privilegiati. Speculare a questo movimento è, invece, la riattivazione pulciana in certe opere del Cinquecento.

Per comprendere meglio lo snodo della prima metà del secolo, ho creduto necessario fermarmi su due punti: la storia editoriale del poema, e i suoi legami con l'esperienza burlesca di Francesco Berni e Antonfrancesco Grazzini. Il successo del *Morgante* è notevole e forte di ben trenta edizioni tra il 1482 e il 1606 – e Neil Harris ne ipotizza la scomparsa di almeno un'altra quindicina, congettura plausibile che lascia immaginare una ancor più grande domanda del poema. I dati in nostro possesso disegnano quindi un profilo di buon gradimento da parte del pubblico, e una circolazione piuttosto ampia, già a partire dai primissimi tempi successivi alla stampa fiorentina del 1482.

Una grande importanza ricopre poi l'attività di Berni e Grazzini, se osservata in direzione di un riutilizzo del poema pulciano nella prima, fatidica metà del Cinquecento. Entrambi si dimostrano aperti nel raccogliere e rilanciare una stagione di poesia comica toscana e, attraverso di essa, Pulci stesso. In particolare la produzione di Berni quasi ostenta un rapporto privilegiato con l'autore del *Morgante*, mentre attraverso i libri delle *Opere burlesche* approntati dal Lasca – a sua volta estimatore di Pulci – il poeta di Lamporecchio assume il ruolo di «padre» dello stile burlesco: in questo modo i destini dei due poeti, Pulci e Berni, in parte si sovrappongono, e per questo motivo verranno

accomunati tanto nei giudizi dei detrattori, quanto nelle proteste di ammirazione degli autori che vi si ispireranno.

Questi elementi incoraggiano l'idea di una continuità nel segno del *Morgante*, una persistenza che rianima la componente più eversiva rispetto a coordinate culturali e letterarie dominanti – senza con ciò voler affermare ingenuamente l'idea di una poesia di lotta contro l'egemonia o di una pratica poetica antiletteraria o anticlassicista. Non sembra quindi ingiustificato, a quest'altezza, proporre una «linea pulciana» che sarà alternativa ad una «tassoniana» eroicomica di là da venire, cioè un gruppo di poemi contraddistinti dal ricorso a materiali, situazioni, meccanismi ereditati dal *Morgante*, e ad esso strettamente legati. Anche il richiamo ad una tradizione in cui viene incluso il poema è da ritenersi una spia significativa di un'affiliazione letteraria, anche quando non si traduca in una piena ripresa del modello. Già nel primo quarantennio del secolo si possono individuare tre poemi in ottave collegati all'opera di Pulci: nel capitolo si propongono le analisi dell'*Orlandino* di Teofilo Folengo e dei componimenti di Pietro Aretino conosciuti come *Astolfeida* e *Orlandino*.

Tuttavia, il punto che riguarda il grado di compromissione con il modello è il passaggio più problematico dell'identificazione del filo rosso morgantiano. Folengo, nel primo capitolo del suo poema, costruisce la propria genealogia letteraria, che fa capo a Turpino e poggia su quattro unici scrittori 'autentici', Pulci, Boiardo, Ariosto e Cieco. A metà degli anni '20 del Cinquecento, e per uno scrittore che rivendica in più luoghi la propria adesione a moduli linguistici lombardi, il ricorso all'autorità del fiorentino – unico dei quattro, come provenienza e sostrato linguistico – non deve parere scontata. Inoltre, la prima conseguenza dell'accreditarsi attraverso un'autorità è autenticare quell'autorità stessa. Analizzando il poema folenghiano, però, ci si accorge che l'impronta del *Morgante* è molto più sottotraccia di quanto si sarebbe presunto. Sia Mario Chiesa che Ivano Paccagnella, ad esempio, hanno suggerito un'influenza di

questo sull'*Orlandino* folenghiano, ma senza fornire delle indicazioni definitive a riguardo.

Pochi anni dopo verranno composte le ottave cavalleresche di Aretino, che invece manifesta una maggiore compromissione con la tradizione cavalleresca italiana, compreso il *Morgante*, nell'abbassamento dello statuto dei personaggi e nell'iperbolicità delle situazioni triviali. L'operazione aretiniana si iscrive all'interno di una ostentazione di capacità mimetica e creativa rispetto ai modelli passati e coevi, moltiplicando i rimandi all'interno del testo e creando un caleidoscopio di frammenti diversi, che attraversano il *Furioso* come l'*Innamorato* come il *Morgante*. L'esperimento ludico dell'autore dei *Sonetti lussuriosi* si fa vanto di un capovolgimento sprezzante del canone triadico fondato su Pulci, Boiardo e Ariosto, ma con l'intento opposto, credo, rispetto a quello di Folengo: il primo si cimenta nel genere fingendo di contestarlo, ma in realtà manifestando l'intento di competere con questo tipo di poesia; il secondo si insinua nella gerarchia dei poeti più degni, ma tende a sovvertire dall'interno e quasi silenziosamente il sistema. Entrambi, ad ogni modo, utilizzano il genere per parlare di sé.

L'esperienza eroicomica del secolo successivo, letta attraverso la persistenza di motivi morgantiani, si dimostra invece sclerotizzata nella riproposizione di una lezione pulciana svuotata nel segno dello stereotipo. Il *Morgante* diviene un repertorio di *loci* citabili, connessi soprattutto con i personaggi dei due giganti, che si confermano nel corso dei secoli gli elementi più longevi, sfruttati e suggestivi del poema. Sembra così inverarsi quella divaricazione affermata da Tassoni tra lo stile eroicomico e quello *à la Pulci*.

Sullo spartiacque tra XVI e XVII secolo si colloca, invece, un poema poco noto, l'*Avinavoliottoneberlinghieri* di Pietro de' Bardi, fiorentino e accademico della Crusca sin dai suoi inizi. La composizione, iniziata molto probabilmente prima della fine del Cinquecento, e la pubblicazione nel 1643, fanno del poema un collettore, anche per motivi cronologici, di indicazioni diverse. La stagione

della grande diatriba sul romanzo e sull'epica non si è sviluppata senza lasciare tracce in chi, come de' Bardi, è immerso nel dibattito sia sul fronte accademico che su quello, per così dire, creativo. Nella parte di questo lavoro dedicata al *Poemone* – come viene anche chiamato il poema – si è tentato di dare una giustificazione all'ibridazione che subiscono i generi letterari all'interno di quest'opera.

De' Bardi richiama come fonte d'ispirazione Pulci, Berni e Folengo, pur non convincendo del tutto in questa esibizione di riferimenti letterari. L'utilizzo che fa di questi tre autori, infatti, risente di una disarmonia strutturale di fondo, che si proietterà ad esempio su una conclusione del poema affrettata, di stampo epico, piuttosto che orientata verso un orizzonte comico a tutti gli effetti, con il quale si era aperto. Il *Morgante* è tuttavia presente nel poema e autorizza l'alternanza tra il basso e l'alto, offrendosi come modello di commistione di stili e come falsariga per mettere alla berlina i valori cavallereschi. Mi pare, però, che ci si trovi di fronte ad una lettura del poema pulciano, anche da parte di de' Bardi, schiacciata solo sul polo grottesco, una lettura che naturalmente oblitera la complessità del *Morgante*. Che sia una scelta o piuttosto una modalità di riutilizzo incoercibile, non è semplice da dire. Credo che si fosse andata consolidando fino ad allora una lettura distorta del poema, interamente spostata, appunto, sulla superficie più evidente e sfruttabile. Volendo, sul significativo, piuttosto che sul significato.

È il prodromo dell'inglobamento del *Morgante* nell'eroicomico secentesco, che lo appiattisce come si diceva poco sopra. Allo stesso tempo, non sembrano registrarsi tentativi di riproporre il poema cavalleresco di area ferrarese durante il XVII secolo, secolo che si conclude con la nascita dell'*Arcadia* crescimbeniana. Proprio in questa istituzione e all'interno della corte pontificia Niccolò Forteguerri compone diverse opere. Alla fine dell'esperienza in Curia come segretario di «Propaganda Fide», negli ultimi vent'anni della sua vita si dedica alla stesura del *Ricciardetto*, edito postumo nel 1738. Il poema si ricollega

idealmente alla narrazione del *Furioso*, recuperandone i personaggi, ma riscrivendone in maniera grottesca i destini e le caratteristiche.

Nell'introduzione, affidata ad una lettera all'amico Eustachio Manfredi, Forteguerri rivendica il carattere ludico dell'iniziativa, anche se non scevro da una certa ostentazione didascalica, componente che emerge in diversi luoghi del poema, dove la satira si fa sentenziosa, incaricata di testimoniare il giudizio dell'autore sulla corruzione dei tempi. La costruzione del poema poserebbe su tre pilastri, corrispondenti agli stili di tre diversi autori: Pulci, Berni e Ariosto. È Forteguerri stesso ad indicarli come modelli del proprio poema, nato per gioco e con l'intenzione di mescolarli in maniera sperimentale. Berni è chiamato in causa principalmente come scrittore satirico e come autore del *Rifacimento dell'Orlando innamorato* di Boiardo (di cui infatti sono allegate alcune ottave); Ariosto come esempio più alto e compiuto di *varietas*, campione del genere romanzesco, difeso contro gli attacchi dei sostenitori del poema eroico in un apologo che Forteguerri riporta nella medesima lettera a Manfredi.

Pulci, in questo sistema e nel *Ricciardetto*, assume un ruolo interessante. Forteguerri sembra infatti incaricarlo di rappresentare, come per sineddoche, la sfera della poesia comica, 'bassa', che potrebbe dirsi 'burlesca' – sebbene sia preferibile utilizzare l'aggettivo soltanto per quella determinata stagione della poesia cinquecentesca. Nel tessuto del poema il *Morgante* rappresenta un modello di riferimento soprattutto – e di nuovo – per il meccanismo di abbassamento degli statuti caratteristici del poema cavalleresco, sebbene non si possa individuare un preciso e puntuale rimando tra le due opere. È possibile osservare, inoltre, un attraversamento delle riscritture cavalleresche, da de' Bardi (la comune idea dei pigmei lapponi non può essere casuale) verso Aretino, Folengo e Pulci, con i quali condivide elementi e strategie che si sovrappongono, in maniera tale da compromettere l'individuazione precisa dei riferimenti. Anche Rabelais e Swift mi sembra contribuiscano ad arricchire una partitura che si dimostra articolata, sebbene non molto varia; e lo studio dei debiti del poema

nei confronti delle autorità straniere è ancora da fare e potrebbe rivelarsi interessante.

Anche in Forteguerra, dunque, il ricorso al *Morgante* risulta spostato sull'esemplarità dell'opera sul versante comico, ed è dovuto al blasone che una più lunga storia di riscrittura e canonizzazione aveva conferito al poema di Pulci, al di là dunque – lo si ripete – dei concreti debiti del *Ricciardetto*.

La *Marfisa bizzarra* (1766) di Carlo Gozzi, invece, non offre occasione di ritornare sulla riattivazione del *Morgante* all'interno del poema in ottave. Nonostante il recupero dei personaggi del cavalleresco italiano, l'opera ostenta una pianificazione satirica talmente ridondante da spazzare via ogni intenzione di suscitare il riso o la piacevolezza di lettura, caratteristiche che informavano in modo diverso le opere prese in considerazione fino a questa altezza. Perfino l'utilizzo di un metro come l'ottava sembra essere la strenua difesa di uno stile classico contro quello moderno. La battaglia polemica di Gozzi è infatti incentrata su questa coppia irriducibile, antico e moderno, alla quale corrispondono in maniera altrettanto insanabile la virtù e il vizio. I cavalieri rappresentano dunque i costumi antichi e gloriosi corrotti dalla cultura moderna; sono l'ipostasi della virtù pervertita dal consumo della letteratura degenerata del secolo XVIII. Il grande repertorio della poesia cavalleresca, allora, offre soltanto personaggi ridotti a macchiette, attori a cui Gozzi affida un copione da recitarsi su un palcoscenico borghese. La Venezia del Settecento è lo sfondo polemico davanti al quale, in mancanza di una profondità di quinte, Gozzi fa interagire i propri personaggi, guidandoli con l'unico intento della satira dei costumi: la reiterazione e l'insistenza, nel contenuto e nella voce del poeta, limita l'opera a manifesto di poetica.

Con il *Ricciardetto*, più che con la *Marfisa*, si arresta dunque la ricerca di una *funzione Morgante* all'interno di un genere in ottave molto composito e suggestivo. L'ipotesi di lavoro di partenza non è stata confermata nella sua

interezza; nonostante ciò, come si cerca di mostrare nelle pagine che seguono questa *Introduzione*, il lavoro arriva ad alcune conclusioni sull'utilizzo del *Morgante* come autorità in un determinato territorio letterario.

Questa ricerca non è una storia della ricezione del *Morgante* né una rassegna sulla sua fortuna. Credo si debba mettere in connessione il poema pulciano, letto nella prospettiva diacronica che è di questo lavoro, con alcuni concetti fondamentali, in modo tale da formare una rete di relazioni nella quale questi ultimi e il poema formano dei nodi, dei nuclei che realizzano i nessi. Questi concetti sono: *canone; tradizione; moderno; classico*.

Il movimento che mi sembra di aver individuato per quanto riguarda il *Morgante* si può dividere in due fasi. Durante la prima, il poema risulta per certi aspetti appartenente a pratiche culturali che si riveleranno perdenti rispetto alle questioni più importanti. Quello della lingua si rivela essere al tempo stesso il terreno più decisivo e la cartina al tornasole delle dinamiche letterarie (intese anche, in maniera integrata, come pratiche politiche) della prima metà del Cinquecento. Il paradigma fondato su Petrarca agisce in modo pervasivo e determina un meccanismo di inclusione/esclusione rispetto ad un canone in piena formazione. Essere parte della tradizione – così come Pulci rivela essere attraverso le scritture cinquecentesche qui analizzate – non è condizione sufficiente per entrare nel canone. In tal senso, a mio avviso, tradizione e canone non coincidono, in quanto il secondo seleziona una porzione della prima. Gli autori che scelgono di recuperare la lezione del *Morgante* ritengono quest'ultimo portatore di un significato, e di conseguenza all'altezza di un sistema culturale loro coevo: lo considerano quindi moderno.

Già a fine Cinquecento, però, si osserva un cambiamento e il passaggio graduale ad una seconda fase. Il caso del poema ibrido di de' Bardi, l'eroicomico secentesco e più avanti ancora il *Ricciardetto* di Forteguerra sono spie di un'assimilazione progressiva del *Morgante* all'interno di dinamiche molto più vicine di quanto fosse accaduto in passato alle istituzioni politico-culturali. Se

nella prima fase, all'eversione come caratteristica precipua di Pulci aveva corrisposto una perifericità degli autori rispetto alle pratiche culturali dominanti, nella seconda fase l'eccezionalità pulciana viene assorbita annullando ogni frizione. Il poema viene quindi inglobato come elemento fondante di una particolare tradizione e dunque considerato classico. Diventato paradigmatico, tipico, può dirsi anche pienamente classico, appartenente alla tradizione passata e tuttavia sempre richiamato a ricoprire un ruolo nell'attualità. Un elemento della tradizione, classico e ascritto al canone, quando viene riutilizzato a mio avviso può anche definirsi moderno: assume in sé infatti un sistema semantico che si dimostra – nelle intenzioni dell'utilizzatore, e nella realizzazione letteraria – attuale e decodificabile per i contemporanei.

La questione della modernità, posta in questo senso, si verifica non solo in quella che ho chiamato 'seconda fase', ma anche durante la prima, perché l'elemento comune è la proposta di Pulci come interlocutore o messaggero di senso. Che questo senso cambi radicalmente tra un periodo e l'altro è senz'altro vero; non potrebbe essere diversamente e si è cercato di osservarlo in questo lavoro.

In quello che è avvenuto al *Morgante* si riconosce il processo su cui rifletteva anni or sono Alberto Asor Rosa, sulla scorta di alcune osservazioni dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi. In particolare, su due punti mi sembra possano coincidere le osservazioni dello studioso con la nostra storia della *funzione Morgante*. Per ridurre a «modello» uno scrittore «classico» (nel senso di eccezionale rispetto alla norma, come sicuramente Pulci è stato), «bisogna esattamente amputarne l'irregolarità originaria»⁴; «la nozione di classico, come la tradizione ce l'ha consegnata, non sarebbe dunque che il frutto di una "illusione ottica"»⁵.

⁴ Alberto Asor Rosa, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, p. 24.

⁵ *Ibidem*.

La prima affermazione richiama l'appiattimento di cui il *Morgante* è stato oggetto e che è emerso dalle ricognizioni effettuate e qui riportate. Il corollario di ciò è espresso in queste parole, che mi pare possano servire anche al nostro scopo:

La formazione del classico, ovunque si manifesti, e quanto più il classico è grande, fa scattare un processo di "rimozione" e/o "neutralizzazione", che investe la parte più autentica e originale delle operazioni creative compiute da quei letterati e da quegli artisti, che solo in un secondo momento sono stati inseriti, proprio a cagione della loro originalità e grandezza, nel canone e incoronati classici. La grandezza, dunque, produce autorità e riconoscimento pubblico; ma l'autorità e il riconoscimento pubblico, come osservava Leopardi, esigono che la grandezza sia normalizzata, e la riduzione della grandezza a un sistema di regole facilmente imitabili rappresenta appunto la normalizzazione della grandezza.⁶

La seconda affermazione richiama invece il termine *simulacrum*, utilizzato nel mio lavoro nel senso di "immagine che si è staccata dall'oggetto", che è molto vicino all'«illusione ottica» di Asor Rosa. La prospettiva dalla quale si osserva l'opera produce uno scollamento tra il fenomeno e la sua percezione. Questo avviene: nel corso della canonizzazione di un'opera d'arte e come immediata conseguenza; perfino nella percezione degli studiosi dell'opera stessa. È un difetto di diottrie che può significare tanto dolo quanto impossibilità di messa a fuoco perfetta su un oggetto letterario.

Hans Robert Jauss ha focalizzato bene in passato la questione, giungendo ad alcune conclusioni valide sia per il problema della lettura da parte dei contemporanei che per quello della «catena di atti ricettivi»⁷. Questioni non scindibili, ma problematizzate dallo studioso tedesco sul piano estetico e sul piano storico, e arricchite dalla sua osservazione sull'«orizzonte d'attesa»: «Il nesso degli eventi letterari viene mediato in primo luogo nell'orizzonte d'attesa

⁶ *Ivi*, p. 25.

⁷ Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 190.

costituito dall'esperienze letterarie di lettori, critici e autori contemporanei e successivi. Dalla possibilità di oggettivare questo orizzonte d'attesa dipende quindi la possibilità di comprendere e rappresentare la storia della letteratura nella storicità che le è propria»⁸. Questa formulazione del rapporto culturale *prospettico* tra l'opera e i suoi fruitori mi pare possa essere utile per interpretare i fenomeni oggetto di questo lavoro, in quanto racchiude sia il momento dell'«assimilazione» e del «collaudo», sia quello della continuazione e delle proiezione nel tempo⁹.

Le categorie di 'classico' e di 'moderno' interagiscono, ancora, con i punti appena declinati sulla scorta di Asor Rosa e di Leopardi. Anche la modernità, intesa come capacità di parlare alla contemporaneità coeva, è il risultato di una «neutralizzazione» ad opera di un canone. Fausto Curi osserva che «la funzione legislativa esercitata dal canone diventa immediatamente una funzione selettiva e repressiva: tutto ciò che non corrisponde al canone o non è omogeneo ai criteri fondamentali che lo costituiscono, a seconda delle esigenze imposte dalla cultura dominante, va represso, espulso o marginalizzato. Proprio in quanto è una costellazione di *auctoritates*, il canone è una struttura autoritaria»¹⁰. In realtà, la repressione passa anche attraverso l'assimilazione, il disinnescamento, cioè di fatto attraverso quell'amputazione di cui si è detto. L'espulsione dal canone non è il solo meccanismo che questa «struttura legislativa»¹¹ possiede per stabilire cittadinanze e proscrizioni.

⁸ *Ivi*, p. 193.

⁹ *Ivi*, p. 190. Molto interessanti le riflessioni di Guido Mazzoni, *Le forme dell'arte e la storia degli uomini*, in Id., *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 9-42.

¹⁰ Fausto Curi, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, «Intersezioni», 3, 1997, pp. 495-511, p. 497. Poi in Id., *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997. Sul canone cfr. anche il classico Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992, in part. alle pp. 293-301; e la guida di Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001.

¹¹ *Ivi*, p. 495.

Capitolo I – *Il paradigma tassoniano*

Eroicomico (o eroico-comico), cavalleresco-burlesco, giocoso, burlesco, parodistico-cavalleresco, scherzoso: ad una scansione delle opere di critica degli ultimi cento anni sono questi gli attributi ricorrenti che emergono per una cospicua produzione in ottave, pressoché ininterrotta dal XVI al XIX secolo. Per comprendere il fenomeno del poema eroicomico bisogna senz'altro cercare di farlo interagire con le coordinate storiche, letterarie, geografiche del periodo che ne vede la nascita e lo sviluppo. Nel tentativo di interpretare questo fenomeno, una componente insopprimibile del critico – cioè la sua volontà classificatoria – si è molto spesa nel creare delle categorie alle quali far corrispondere tutte le sfumature del genere in questione. Quello che colpisce, però, in questa continua ricerca di sistematizzazione, è il ricorrente sovrapporsi delle definizioni, cosicché un singolo poema si può trovare nel tempo sotto due o più categorie, o addirittura, nel giro di poche pagine, confusamente attribuito ad una o all'altra tipologia, rendendo ovviamente vano qualsiasi tentativo di dirimere il problema.

Quello che si è appena descritto spesso corrisponde ad un eccesso della critica; tuttavia chiedersi *cosa siano* certe opere è fondamentale per determinare alcuni territori della nostra letteratura, i quali, benché nella maggioranza dei casi non spicchino per fertilità, nondimeno per la loro estensione meritano un'indagine. Considerata la mole di questa produzione, un buon campione (ragionato) di queste opere potrebbe essere così composto: Teofilo Folengo, *Orlandino*; Pietro Aretino, *Orlandino* e *Astolfoida*; Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*; Pietro De' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri* (detto anche *Poemone*); Lorenzo Lippi, *Malmantile racquistato*; Carlo de' Dottori, *L'asino*; Bartolomeo Corsini, *Il torracchione desolato*; Federigo Nomi, *Il Catorcio d'Anghiari*; Ippolito Neri, *La presa di Saminiato*; Niccolò Forteguerri, *Ricciardetto*; Carlo Gozzi, *Marfisa bizzarra*. Questi titoli emergono dai repertori

del genere “eroicomico” (virgolette d’obbligo sin da subito), che per la sua prolificità e corposità costringe in qualche modo a restringere l’analisi appunto ad un campione significativo, senza volere con ciò istituire un canone, operazione che non mi pare interessante né utile.¹ I poemi appena citati, inoltre, formano una sorta di nebulosa che è – com’è noto – in relazione con la linea dorsale della tradizione cavalleresca ed epica della nostra letteratura, e preminentemente con il *Morgante* di Pulci, l’*Orlando innamorato* di Boiardo, l’*Orlando furioso* di Ariosto e la *Gerusalemme liberata* di Tasso. Questo sia detto come premessa, che avrà il suo scioglimento man mano che si ricostruirà il profilo di questi territori.

I.1 – Sistemazioni dell’eroicomico

La natura di queste opere ha causato per molto tempo continui tentativi di definizione da parte della critica, come si diceva, a riprova di una difficoltà a gestire materiale molto diverso al suo interno. Accade nelle raccolte collettanee (ad esempio la *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*²) tanto quanto nella storiografia letteraria, come la *Storia dei generi letterari* Vallardi³ – utilissimo repertorio quest’ultimo, sebbene superato come analisi. Non è privo di interesse e utilità guardare a questi lavori prima di proseguire con l’osservazione più ravvicinata del genere.⁴

¹ Sono stati tenuti fuori dall’analisi i poemi di argomento mitologico e quelli che vedono protagonisti gli animali. Questi ultimi formano un percorso di genere che dalla *Batracomiomachia* pseudo-omerica potrebbe essere seguito nel suo sviluppo fino ai *Paralipomeni* leopardiani.

² *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani con cenni biografici sui rispettivi autori*, Parenti, Firenze 1841-42, 3 voll.

³ Carmelo Previtiera, *La poesia giocosa e l’umorismo*, in *Storia dei generi letterari*, Vallardi, Milano, 1939-1942, 2 voll.; Francesco Foffano, *Il poema cavalleresco*, in *Ivi*, Milano 1904.

⁴ Affronta lo stesso problema anche Guido Arbizzoni, «Poema misto nuovo e secondo l’arte»: l’eroicomico secentesco, in Aa.Vv., *Gli “irregolari” nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola. Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre – 2 novembre 2005*, Salerno, Roma 2007, pp. 193-224, alle pp. 216 sgg.

Nel caso della *Raccolta*, ci si trova davanti ad una selezione e concentrazione di opere molto diverse. Apre il primo volume il *Morgante* di Pulci, scelta non eccessivamente spiazzante per una silloge orientata al comico, soprattutto considerata la storia della ricezione dal Cinquecento in poi; ma quantomeno discutibile per l'idea sottesa alla scelta. Infatti, nell'introduzione al volume che lo ospita, esso viene presentato come «il più antico» di questi poemi eroicomici, a capo di una precisa discendenza che annovera: l'*Orlando innamorato*, nel rifacimento di Francesco Berni, l'*Orlandino* di Folengo, e il *Ricciardetto*, a tener testa idealmente al *Quixote*, cui ben poco ci sarebbe da invidiare, secondo il curatore⁵; seguono *La secchia rapita*, il *Malmantile racquistato*, *Lo scherno degli Dei*, la *Eneide travestita* di Lalli, *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*, la *Franceide* e la *Moscheide* sempre di Lalli, e l'infilata di *Presa*, *Poemone*, *Torracchione* e *Catorcio*, conclusa dalla *Fiesoleide* di Domenico Peri e da *Il poeta di teatro* di Filippo Pananti⁶. Come si vede, una schiera disomogenea, seppur legata dal «poetare scherzevole» che dovrebbe informare il progetto editoriale del fiorentino Parenti.⁷ Disomogenea non tanto per l'ordine cronologico scardinato⁸, che potrebbe essere stato dettato da necessità

⁵ Cfr. *Al discreto lettore*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani con cenni biografici sui rispettivi autori*, cit., p. V.

⁶ Ma gli indici dei volumi testimoniano un diverso raggruppamento dei titoli. Il primo volume infatti ospita il *Morgante*, l'*Innamorato* rifatto da Berni, il *Malmantile* e l'*Orlandino* folenghiano.

⁷ Obbligatorio segnalare che l'opera di Peri non ha niente di 'comico', bensì tutto dell'epica, declinata sul tema della distruzione della città (*Fiesole distrutta* è infatti il titolo più corretto); così come lo sono l'*Aquileia distrutta*, di Belmonte Cagnoli (Venezia, 1628), pubblicata nove anni più tardi rispetto alla *Fiesoleide*, e la *Babilonia distrutta* (Venezia, 1624), del messinese Scipione Errico.

⁸ Il primo volume (vd. n. 6) contiene nell'ordine: un poema quattrocentesco, il rifacimento berniano cinquecentesco dell'*Innamorato*, un'opera della metà del Seicento e una del primo Cinquecento. Il secondo, sempre nell'ordine: *Il poeta di teatro* di Filippo Pananti (1808), *Lo scherno degli dei* di Francesco Bracciolini (1618-1626), *L'Eneide travestita* (1633), *La Franceide* (1629) e *La moscheide* (1624) di Giovan Battista Lalli, *La presa di San Miniato* di Ippolito Neri (1705), il *Poemone* di Pietro de' Bardi (1643) e infine *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* (1620). Il terzo, infine: il *Torracchione desolato* di Bartolomeo Corsini (1660), il *Catorcio d'Anghiari* di Federigo Nomi (1685), il *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerra (1716-1725), la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni (1615-1624) e la *Fiesoleide* di Domenico Peri (1619). Si vede chiaramente come l'organizzazione della materia sia quantomeno errabonda.

di composizione dei volumi; quanto per la compresenza di opere molto diverse tra loro, come ad esempio *l'Innamorato* e la *Secchia*, che per motivi culturali, poetici e formali – legati solo dall'utilizzo dell'ottava italiana – appartengono a due galassie lontane (ugualmente *Morgante* e *Franceide*, poema grottesco sul «mal francese», sono molto difficilmente avvicinabili).

È evidente che chi ha ideato l'opera ha guardato a testi che appartenessero al genere comico, invece che a quello elegiaco o tragico, secondo la famosa tripartizione, sebbene non si giustifichi la scelta nel paratesto con alcun dettaglio critico. Nelle parole dell'introduzione al lettore si cerca piuttosto di accreditare una linea eroicomica che discende da Pulci e raggiunge con Tassoni la massima altezza⁹. Sommando questi due aspetti si giustifica l'assenza di Ariosto, che rispetto a Boiardo ha sempre goduto – fin dal Cinquecento – di un prestigio superiore, e che è andato attestandosi sostanzialmente come opera degna dell'importanza del genere epico, tanto da poter gareggiare con la *Gerusalemme* di Tasso (circostanza che, al di là degli alterni favori dei critici, gli attribuiva il diritto di cittadinanza nell'acropoli letteraria italiana).¹⁰

Simile a quello appena delineato si può dire il raggruppamento presente nel *Dizionario storico manuale della letteratura italiana*, di poco più giovane della *Raccolta*. Alla voce *Epopea* (a cui si rinvia da *Eroicomico*), dopo Tassoni, compaiono Bracciolini, Lippi, Lalli (per *l'Eneide travestita*), Corsini e Forteguerra. Si conclude informando che «più tardi il poema *eroicomico* si ridusse a una forma più specialmente satirica, nel *Cicerone* del Passeroni, nel *Poema tartaro*

⁹ «Seguitarono al Pulci altri nobilissimi poeti, i quali la vennero [scil. la poesia eroicomica] a grado a grado più sempre avanzando fino a che Alessandro Tassoni la condusse, a parer nostro all'ultima perfezione», in *Al discreto lettore*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani con cenni biografici sui rispettivi autori*, cit., p. V.

¹⁰ Cfr. ad esempio Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Bruno Mondadori, Milano 1996; Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Bruno Mondadori, Milano 1999; Stefano Jossa, *Ariosto*, il Mulino, Bologna 2009.

del Casti, e finalmente nel *Giorno* di Giuseppe Parini». ¹¹ Si tratta di un passo avanti, almeno rispetto alla sistemazione della *Raccolta*. Tassoni è capostipite, finalmente, del genere, senza andare a ricercare radici quattrocentesche; questo viene sostanzialmente definito tra l'inizio del Seicento (Tassoni) e la prima metà del Settecento (Forteguerra); infine, l'autore dà conto delle tendenze satiriche già presenti, poi preponderanti in Passeroni, Casti e Parini.

Per quanto riguarda la *Storia* Vallardi, invece, i volumi *Il poema cavalleresco* di Francesco Foffano e *La poesia giocosa e l'umorismo* di Carmelo Previtiera testimoniano la difficoltà di cui si diceva sopra e abbozzano percorsi di avvicinamento ad una soluzione di improbabile definizione. Foffano, ad esempio, segnala già nell'introduzione l'impossibilità e l'aleatorietà di collocare queste opere in determinate categorie, soprattutto per quanto riguarda il discrimine cavalleresco/giocoso/epico; ma poi fa confusione tra parodia, satira, eroicomico e altre categorie, nel tentativo di individuare il carattere predominante nei diversi testi. *La presa di Saminatio* di Neri e *Il catorcio* di Corsini gli paiono «eroicomici», mentre il *Torracchione* sarebbe una parodia del poema eroico-cavalleresco. ¹² Secondo l'autore sarebbe poi possibile delineare una linea metamorfica nella congerie dei poemi secenteschi:

del resto anche il poema eroicomico, parodia di quelli eroici e cavallereschi, va lentamente cedendo il campo al poema scherzoso. Un po' alla volta l'elemento serio, passato necessariamente in esso dai primi, ed avente in principio una parte preponderante, si vien come restringendo, e cede il luogo agli altri elementi onde è costruito; la satira, o religiosa o civile, o morale, il grottesco, la burla, la parodia vi hanno parte sempre più larga, e fanno come sparire «le tracce dell'origine comune»; negli ultimi poemi del secolo si può dire che non vi sia

¹¹ Vittorio Turri, *Dizionario Storico Manuale della Letteratura Italiana (1000-1900)*. Compilato ad uso delle Persone colte e delle Scuole, Paravia, Torino 1854, s.v. Verrà ristampato, riveduto e aggiornato, almeno per un altro secolo, fino all'inizio degli anni '50 del Novecento, eccezionale – e sintomatico – caso di longevità.

¹² Francesco Foffano, *Il poema cavalleresco*, cit., p. 228.

ormai più nulla di epico, onde giustamente, più che eroicomici, sono da chiamare giocosi o burleschi.¹³

A voler tralasciare le contraddizioni delle affermazioni di Foffano, risulta chiaro alla fine che le sotto-categorie sono talmente numerose da quasi coincidere ognuna con un'opera, tanto da diventare paradossalmente inutili. Ulteriore confusione sorge quando l'autore chiama la *Secchia rapita* «poema eroico»¹⁴. Meno ambiguo Previtera, che segnala lo scarto tra le formule 'burlesche' quattro-cinquecentesche e la *Secchia*:

perciò la *Secchia* differisce sia dal *Morgante* sia dai poemi burleschi che la precedettero per l'organismo stesso dell'opera d'arte, per la mistura degli elementi che la compongono, per la deformazione comica di tutta intera una società messa in burla, ora con intento di satira civile, più spesso con la spensierata festevolezza del poetare giocoso.¹⁵

Avvicinandosi invece a tempi più recenti, lentamente la confusione scema, anche se non completamente: le storie letterarie più vicine a noi mostrano sistemazioni più chiare e coerenti. Viene a galla la consonanza maggiore tra alcuni poemi, mentre altri vengono raggruppati in un'altra zona del grande bacino secentesco e diversamente rubricati, veleggiando sostanzialmente nell'area del burlesco.¹⁶

¹³ *Ivi*, p. 229.

¹⁴ *Ivi*, p. 207.

¹⁵ Carmelo Previtera, *La poesia giocosa e l'umorismo*, in *Storia dei generi letterari italiani*, Vallardi, Milano 1942, p. 2.

¹⁶ Intuizioni e affermazioni molto valide sono quelle di Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Nistri-Lischi, Pisa 1997.

I.2 – Fondazione dell'eroicomico

Mi sembra necessario, alla luce anche di quanto descritto, partire dall'origine dell'espressione «eroicomico», che va di pari passo con la fondazione di un genere. Questo lavoro intende indagare in un'altra direzione la storia letteraria italiana, ma tuttavia mi appare necessario identificare e circoscrivere i campi di ricerca in maniera preliminare.

Come è consensualmente riconosciuto, il primato terminologico-semanticamente spetta ad Alessandro Tassoni, che nel 1618, sotto uno degli pseudonimi che userà nel corso degli anni, definisce la propria *Secchia* «nuova sorte di poesia mista d'eroico e comico, di faceto e di grave». Si tratta della prima prefazione all'opera, inviata il 22 dicembre al canonico Albertino Barisoni, e firmata «Alessio Balbani». Comparirà nella stampa del poema che si farà a distanza di qualche mese, preparata a Padova ma recante Lione come luogo di stampa.¹⁷

Quattro anni dopo, nel 1622, esce a Parigi, per i tipi di Toussaint Dubray, *La Secchia rapita, poema eroicomico d'Androvinci Melisone*: ennesimo pseudonimo, ed ulteriore rafforzamento della posizione di creatore di un genere, oramai esplicito sin dal titolo. È chiaro dunque che il conte Tassoni si preoccupa con un'attenzione meticolosa sia delle sorti del proprio poema, travagliate anche per via della censura, sia delle basi di poetica che vi sottostanno, producendo una gran copia di prefazioni diverse, tutte volte a spiegare, giustificare e nobilitare il nuovo genere – e non da ultimo miranti a ribadire il primato, perlomeno di idea e composizione, a confronto con *Lo scherno degli dei* di Bracciolini, uscito nel 1618. Di ciò si preoccupa tanto che,

¹⁷ Cfr. la lettera *Al canonico Albertino Barisoni, Padova, da Roma, 22 dicembre 1618*, in Alessandro Tassoni, *Lettere*, a cura di Pietro Pulciatti, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1978 (lettera n. 433). Cfr. per le prefazioni Barbara Zanchino, *Il gusto della deformazione e la degradazione dell'eroico nella 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, p. 361, n. 1.

dal '22 al '30, distribuisce nelle diverse edizioni ben quattro premesse, fino ad allegarne due per l'edizione veneziana del '30 presso Scaglia, come «Bisquadro, accademico umoristico di Roma» e come «Paulino Castelvechio». Il letterato modenese fa insomma mostra di una profonda e se vogliamo sfacciata consapevolezza artistica, tenendo a ribadire il proprio ruolo di inventore e sperimentatore, non a caso dichiarando di aver «inventata e messa in prova» una «nuova strada», «piaciuta comunemente», altro elemento fondamentale della nuova estetica post-cinquecentesca e definitivamente post-rinascimentale, punto sul quale si tornerà più avanti.¹⁸

Inventore certo – stando alle sue parole – ma non senza una linea genealogica. Come segnala Giorgio Bàrberi Squarotti, nella novità tassoniana vi è un nuovo «trattamento» dei materiali della tradizione, dai berneschi ai lirici cinquecenteschi alla cavalleria ariostesca, dall'epica tassesca a Marino, cioè «una mescolanza degli stili e dei livelli degli oggetti e dei linguaggi di cui egli stesso [Tassoni] si vanta: è la scoperta della relatività di tutti i linguaggi [...], per una “congiunzione” che è la scoperta di un punto di vista diverso da quello assoluto che tutte quelle forme poetiche e quelle strutture avevano, fino ad allora, preteso».¹⁹

Questa operazione è denunciata costantemente in filigrana nel poema, e già stabilisce in maniera poco equivocabile il percorso intrapreso da Tassoni. Viene invece citata in maniera esplicita una e una sola paternità poetica diretta, per così dire, che è non a caso la stessa musa della pseudo-omerica *Batracomiomachia*:

Musa, tu che cantasti i fatti egregi
del re de' topi e de le rane antiche,

¹⁸ Cfr. anche Marino Boaglio, *Le burllesche metamorfosi di Elena. Proemio e parodia nei poemi eroicomici del Seicento*, in Aa.Vv., *Il poema eroicomico*, Tirrenia Stampatori, Torino 2001, pp. 37-58.

¹⁹ Giorgio Bàrberi Squarotti, *La struttura della Secchia Rapita*, in *Studi tassoniani*, cit., p. 45.

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.²⁰

Non credo sia casuale la citazione della musa ispiratrice dell'opera considerata capostipite del genere eroicomico; essa, al tempo stesso, come accade per gli altri elementi della tradizione, subisce un processo di abbassamento, cantando schiere grottesche che si contendono una «vil Secchia di legno»²¹ (mentre la battaglia tra rane e topi era già assurda nel secondo canto come *exemplum* bellico che verrà perfino surclassato per gravità da quella in preparazione tra Bologna e Modena).²² Per Cabani infatti «Tassoni, che rifiuta rapporti di dipendenza da Pulci e da Berni, sconfessati in più occasioni, sembra voler qui accreditare l'esistenza di una linea unitaria che dallo Pseudo-Omero attraverso Virgilio e poi Folengo conduce alla nuova poesia eroicomico». ²³ Non è coincidenza trascurabile, poi, che nel secolo dell'eroicomico (e in quello successivo) si registri la fortuna maggiore dell'epillio pseudo-omerico²⁴, che era già stato nel XV secolo in Italia «uno dei primi libri a stampa e il primo testo letterario greco a essere pubblicato». ²⁵

²⁰ Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, V, 23.

²¹ *Ivi*, I, 1, v. 3

²² *Ivi*, II, 43-44.

²³ Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Pacini Fazzi, Lucca 1999, p. 152.

²⁴ Cfr. *Introduzione e Appendice a [Omero] La battaglia delle rane e dei topi. Batrachomyomachia*, a cura di Massimo Fusillo, Guerini e associati, Milano 1988.

²⁵ *Ivi*, p. 144.

I.3 – Nel segno di Tassoni

Tassoni dunque sceglie ed esibisce con maggiore o minore chiarezza i modelli con cui si confronta, nel poema o negli scritti teorici.²⁶ Quasi immediatamente, però, è Tassoni stesso a diventare un modello per i contemporanei. Accade ad esempio che quindici anni dopo la morte del modenese, Carlo de' Dottori, inviando al cardinale Rinaldo d'Este la lettera di accompagnamento al primo canto dell'*Asino*, definisca quest'ultimo «poema eroicomico»²⁷ e si dichiari insomma di fede tassoniana:

io non intendo che seguitar così da lunge e riverir i vestigi del Signor Alessandro Tassoni, co 'l solo fine di giunger in luogo dove possa ricever lume dalla sua gloria e portar più vicini applausi che mi sia possibile al suo nome.²⁸

Da queste parole Tassoni emerge come capostipite nobilissimo e reverendissimo, potremmo dire, quasi canonizzato nell'empireo degli autori cui ispirarsi, pur nel nome della *variatio*. Franco Croce suggerisce infatti che de' Dottori vorrebbe «ostentare nell'opera di Tassoni il precedente che autorizza il suo gioco socievole», cioè una poesia meno satirica rispetto alla propria produzione precedente, e più conciliante rispetto all'umore acre di Tassoni.²⁹

Si potrebbero fare altri due esempi. Federigo Nomi, dedicando il *Catorcio* al principe Ferdinando di Toscana nel 1684, lo presenta proprio come «eroicomico» e delinea una personale genealogia, in cui è incluso Tassoni – sebbene affiancato da altri numi tutelari. Il poema è dunque scritto:

²⁶ Cfr. Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello*, cit.

²⁷ Carlo de' Dottori, *L'asino*, a cura di Antonio Daniele, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 387.

²⁸ *Ivi*, pp. 387-388.

²⁹ Cfr. Franco Croce, *Carlo de' Dottori*, La Nuova Italia, Firenze 1957, pp. 138-139.

su la imitazione di molti Poeti, e dell'altro Secolo e del nostro, con uno stile non solamente fra quello del Berni e delli due Pulci, e quello del Tassoni, del Bracciolini e del Lippi; ma ancora con qualche mescolamento di Lucrezio, d'Omero, di Virgilio e di Dante.³⁰

Insomma un'opera composita, troppo perché sia equilibrata nelle sue parti e non risulti slegata nel tentativo di far convivere la poesia di due ere letterarie moderne così diverse tra loro, con il pantheon della poesia epica classica, attraverso quel collante universale che dovrebbe essere Dante. E in effetti proprio questa è una delle conclusioni cui si giunge dopo aver attraversato la selva di poemi secenteschi: che l'abilità di tenere insieme epos, romanzo e poesia lirica sia fuori portata ormai, senza che d'altra parte si riesca ad attingere allo «*shock della meraviglia*»³¹ consonante con la poetica barocca, e appannaggio d'altronde di capacità artistiche d'altra caratura.

Anche il medico Ippolito Neri iscrive le proprie lepidezze sotto il patrocinio del conte Tassoni: «E se il mio canto sarà rauco, e basso, / che poco s'oda, ed alto non risuoni, / onde non possa stare accanto al Tasso, / per lo meno starà presso il Tassoni»³², il che gli pare buona collocazione letteraria. D'altronde, prosegue Neri, si tratta di un'opera umile, senza pretese, diretta ad un pubblico ben preciso: «poi comprato sarà questo strambotto, / sui muriccioli a poco più d'un soldo, / come la storia del piovano Arlotto, / la vita del Gonnella, e di Bertoldo: / onde al poema mio galante e dotto / non farà ingiuria il tempo manigoldo, / che ogni cosa consuma, e manda al fondo / infin che ci saran acciughe al mondo».³³ E se la musa ispiratrice è la satirica Talia,³⁴ tuttavia l'impronta resta quella già affermata («mischiando a gravi detti allegre fole, / ed

³⁰ Federigo Nomi, *Al Serenissimo Principe Ferdinando di Toscana suo signore l'anno 1684*, in Id., *Il catorcio d'Anghiari. Poema Eroico-comico del proposto Federigo Nomi, con le note dell'avvocato Cesare Testi*, Tipografia Daddi, Firenze 1830, 2 voll., vol. I, p. 13. La lettera è del 10 agosto 1684, da Monterchi. È anche vero che a XI, 12 Pulci e Berni sono indicati come fonti di prestiti e spunti.

³¹ Giorgio Bàrberi Squarotti, *La struttura della Secchia Rapita*, cit., p. 47.

³² Ippolito Neri, *La presa di Saminatio*, a cura di Mario Bini e Sergio Cecchi, A.T.P.E., Empoli 1966, c. VII, 2, vv. 1-4.

³³ *Ivi*, VII, v. 3.

³⁴ *Ivi*, VII, 4, v. 1.

al serio il ridicol come io soglio»³⁵, richiamando i tassoniani «due stili mischiati insieme, grave e burlesco»³⁶).

Un'ultima notazione ce la offre la notizia di un «travestimento secentesco in ottava rima della redazione Toscolanense [...] del *Baldus*», studiato da Massimo Scalabrini³⁷. Quel che qui interessa è nel frontespizio, che riporto dallo studioso: «Il Merlino / Vestito all'Italiana / Poema Eroicomico / dell' / Abbate Porrini». L'opera ha una dedica del 1689, e alcune pagine proemiali che includono anche queste parole, che denotano un'attenzione particolare da parte del rifacitore alle questione di poetica: «O questa sì che sarebbe stata una gran pazzia, voler cantare eroico sopra una bassa materia e buffonesca. Mi dirai che, almeno dove Merlino parla serio, dovevo inalzare lo stile, e fare un poema eroicomico come quella della *Secchia rapita* d'Alessandro Tassoni³⁸». Se per Scalabrini, giustamente, «questo travestimento [...] costituisce un documento significativo della ricezione secentesca del poema macaronico»³⁹, per noi attesta che il modello tassoniano funziona talmente bene ancora a fine Seicento da venire applicato come etichetta retroattivamente anche a Folengo, di cento anni più vecchio di Tassoni e di un secolo e mezzo precedente questo rifacimento.

I.4 – Elementi comuni

Ruota quindi intorno al magistero tassoniano un sistema di poemi che sono ad esso legati o da esplicite professioni di fede o da elementi costitutivi comuni. Per individuare una relazione tra le opere considerate più sopra credo sarebbe interessante guardarne da vicino alcune caratteristiche. Riporto i titoli

³⁵ *Ivi*, VII, 4, vv. 3-4,

³⁶ Nella prefazione dell'edizione della *Secchia* del 1624 a firma «Il Bisquadro». Ma già nel 1618 Tassoni aveva unito «faceto» e «grave», nella prima prefazione all'opera (cfr. *supra*, nel testo).

³⁷ Massimo Scalabrini, *Un inedito travestimento secentesco del Baldus*, «Rivista di letteratura italiana», XIX, 2001, pp. 173-179.

³⁸ *Ivi*, p. 178.

³⁹ *Ivi*, p. 177.

nuovamente qui per comodità, con le date di composizione o pubblicazione (la pubblicazione postuma di alcuni di essi non esclude affatto una circolazione presso i contemporanei):

- Teofilo Folengo, *Orlandino* (1526)
- Pietro Aretino, *Astolfeida* (1547 circa)
- Pietro Aretino, *Orlandino* (1540 circa)
- Alessandro Tassoni, *La secchia rapita* (1615-1624)
- Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri* (o *Poemone*, 1643)
- Lorenzo Lippi, *Malmantile racquistato* (1647. Postumo 1676)
- Carlo de' Dottori, *L'asino* (1652)
- Bartolomeo Corsini, *Il torracchione desolato* (1660. Postumo 1768)
- Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari* (1685. Postumo 1830)
- Ippolito Neri, *La presa di Saminiato* (1705. Postumo 1760)
- Niccolò Forteguerri, *Ricciardetto* (1716-1725. Postumo 1738)
- Carlo Gozzi, *Marfisa bizzarra* (1766)

Si nota subito che alcuni poemi recano per titolo l'eroe o gli eroi eponimi, altri il luogo del contendere o l'oggetto della contesa, esattamente sul modello Tassoni, accoppiato alla variante Lippi: la secchia, il catorcio (un grosso chiavistello), contro Malmantile e San Miniato, due località toscane, così come toscana è Anghiari.

Le trame si reggono – seppure così si può dire – sulla commistione di eventi già di per sé pseudo-storici (riesumazione di storie locali, dispute tra borghi vicini) con racconti di fantasia e digressioni di varia natura: Tassoni «accozza e fonde»⁴⁰ fatti storici separati da centoventicinque anni (la famosa Fossalta, 1249, che aveva visto bolognesi contro modenesi, e Zappolino, quando

⁴⁰ Claudio Varese, *La poesia eroicomico*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. V, *Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, p. 862, che riporta però un errore nella datazione.

i modenesi nel 1325 effettivamente portarono in trionfo una secchia di legno), conditi dalla partecipazione degli dèi alle cause dei due schieramenti; anche l'asino di De' Dottori, proverbiale e conteso tra padovani e vicentini, viene intrecciato sempre alla guerra intercorsa appunto tra le due città intorno al 1098; la disputa tra Anghiari e Borgo S. Sepolcro sarebbe invece degli anni intorno al 1460, ma vi sono iscritti «Re di piccoli Castelli che mai facilmente non furono», insomma frutto di fantasia⁴¹. In queste opere come nelle altre, del resto, anche per diretta conseguenza di quanto appena scritto, l'ambientazione è tutta provinciale, «strapaesana» come è stato detto, con un efficace (consapevole) anacronismo⁴².

Ancora: spesso i personaggi fanno parte della cerchia di amici dell'autore, presentati sotto pseudonimi, e non è presente alcuno dei protagonisti del mondo epico-cavalleresco (Orlando, Rinaldo, Tancredi, Angelica e così via). Esemplare in questo caso il *Malmantile* di Lippi, che porta a parossismo il gioco anagrammando prima se stesso, in Perlone Zipoli, poi ben trentacinque personaggi storici e amici intimi di cui il poema è disseminato. E per non andare lontano dai luoghi del castello di Malmantile, gli empolesi della *Presa* formano una corposa lista in coppia con i loro anagrammi, in compagnia di Nepo Torili, che altri non è che *Ipolito* (sic) Neri.

Non vanno lontano, bisogna dirlo, nemmeno questi protagonisti del contado tosco-padano, che si aggirano tra le ville e le colline senza alcuna speranza di vedere Catai o castelli di Atlante. Infatti l'intreccio, estremamente limitato per complessità, non permette – per dir così – alcuna espansione geografica, replicando fino all'esasperazione la forza centripeta del poema epico. Anche per questo, ma soprattutto per fedeltà al modello tassoniano, scompaiono gli esotici giganti, così abbondanti in Pulci, Boiardo, Ariosto e poi

⁴¹ Federigo Nomi, *Al carissimo lettore se alcuno saravvi che legga. Salute*, in Id., *Il catorcio d'Anghiari*, cit., p. 15.

⁴² Alberto Asor Rosa, Salvatore Silvano Nigro, *I poeti giocosi dell'età barocca*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 6. Ma anche Marino Boaglio, *Le burlesche metamorfosi di Elena. Proemio e parodia nei poemi eroicomici del Seicento*, in Aa.Vv., *Il poema eroicomico*, cit., p. 40.

nel *Poemone* di De' Bardi;⁴³ mentre si diffonde l'inserzione di brani in dialetto, con l'intento di connotare maggiormente queste macchiette del palcoscenico eroicomico e inserirle in un contesto che sembrerebbe tendere ad un certo grado di realtà, ma che in verità non mi pare si possa dire realistico, tanto è il peso della struttura parodica.⁴⁴

Non si può negare, tuttavia, che l'espedito risulterebbe coerente con la struttura eroicomico. L'esplosione di un contado stilizzato, e la conseguente cristallizzazione in plurimi minimi personaggi, ognuno con la propria piccola caratteristica personale, giustificerebbe in qualche modo il ricorso alla peculiarità linguistica dialettale. Così, nel *Torracchione*, parrebbe logico che il tale Girolamo de' Franceschini di Palazzuolo si rivolga ad alcune dame in dialetto romagnolo. L'utilizzo del condizionale è quasi obbligato: in Corsini, come negli altri autori, non è data una coerenza, un'omogeneità, una via costitutiva del poema che non proceda per salti e buche. Non si può confermare un'ipotesi di questo tipo, semplicemente perché la scarsa coerenza interna dei testi tende a disattendere interpretazioni organiche.

Alcuni esempi proprio dal *Torracchione*. Ecco un'ottava in bolognese (discutibile, ma spacciato per tale dall'autore):

Azzetà voluntier quel tant' ch'in vod
Pr al mi signor a v' offr', e disgumbrà
Tant'aiqua, che a 'n s' pol passar a nod,
e nù ali n'havien d' vular di là:
no' ù sippa 'n t' l' humor di fissar al chiod

⁴³ Solo uno nella *Secchia*, ma anonimo e di fugace apparizione (IX, 22); uno nel *Malmantile* (XI, 9) e nel *Torracchione* (VI, 46), uno mezzo uomo e mezzo asino – Miccione appunto – nel *Catorcio*. Nessuno – inevitabilmente – nella *Gerusalemme liberata*, dato che non credo sia da vedere disgiunto dalla penuria della *Secchia rapita*, considerate le premesse dell'eroicomico.

⁴⁴ Discorso a parte si dovrebbe fare per Lippi e il suo pasticcio (senza che sia un vero *pastiche*) linguistico dalla stordente ipertrofica esuberanza. Per quanto riguarda il dialetto nel *Catorcio*, cfr. Aa.Vv., *Federigo Nomi. La sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005). Atti del Convegno di studi di Anghiari (25-26 novembre 2005)*, a cura di Walter Bernardi e Giovanni Bianchini, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 100-102.

che vagga bus al disegh di tant suldà
in asconder qula balla mamletta
ca' z' arrubbon quii furb, oh puvretta?⁴⁵

Più avanti, una parlata regionale non meglio precisata:

[...] Amor i tegna
Cusì avluppà per tutt'una stmana;
i ha cazzà d'amor el punterol
e con ess' i dà là dov' la i dol.⁴⁶

Non mancano anche tentativi di rendere il genovese («Rezutre m'è cò Donna tanto franca / Rò mè cortè derà moneca ghianca»), insieme al romagnolo cui abbiamo sopra accennato:

Sagradina de Disi non v dubite,
ch'avidì pora! Oh m' l' è de soverch
ol fuzzer com' s' a fuss un ispirite
inton, intuon, è bela Slea del Erch'
ne ne at' vo' baser stì cuvrite
d' 'l am persona at' fò fer coverch
e ne ne ati l' ambella cavalletta
vo ch'am fradel t' scava d' bretta.⁴⁷

Sembra insomma che lo sforzo programmatico del rovesciamento parodico e dell'imitazione perlopiù del precursore Tassoni schiacci qualsiasi fuga della trama in altre possibili direzioni, trasformando – com'è stato notato – un'operazione di rottura in una sgonfiata riproduzione di stilemi.

⁴⁵ Bartolomeo Corsini, *Il Torracchione desolato*, in *Raccolta*, cit., vol. III, c. IX, 19.

⁴⁶ *Ivi*, XI, 68, vv. 5-8.

⁴⁷ *Ivi*, XII, 107, vv. 7-8; XVI, 29.

Un esempio di quanto appena detto potrebbe essere rappresentato dal caso di Federigo Nomi. Amico del bibliofilo ed erudito Antonio Magliabechi e del naturalista Francesco Redi, l'autore del *Catorcio* inserisce, nell'arco dei quindici canti dell'opera, distillati di sapere scientifico e *expertise*, tenendo fede alla dichiarazione secondo cui il poema,

per essere di materia povera e gretta per se stesso, ho io cercato di nobilitare e condurre col miglior lustro, che ho possuto, condendolo di qualche cosa erudita e nuova, con usare uno stile a creder mio differente dagli altri, e misto della maniera di tutti.⁴⁸

Il 'condimento' a cui si riferisce l'autore è principalmente di due tipi: culinario e scientifico. Nel primo sembra di vedere il segno, seppur sbiadito, del maestro di ghiottonerie Margutte, che vedremo più avanti come impronti di sé l'immaginario letterario in maniera prepotente, sin dalla sua creazione. I diversi modi in cui cucinare le castagne, infatti, richiamano la *lectio magistralis* sul fegatello imbandita a Morgante nel XVIII cantare del poema di Pulci:

Per usare a un bisogno lautezza
condiscono in più modi la castagna
anch'essi, secca, fresca, verdemezza,
che s'arrostitisce e nell'acqua di bagna,
or con l'erbe e legumi s'intramezza,
or si pon sola e inondata si magna,
or affatto si spella, e con il sale,
si minestra in piattoni alla reale.

Se ne fanno di più manicaretti
quando sono ridotte in farinata,
e di montagna chiamansi confetti,
perché robba miglior non v'è mangiata.
polta, polenda, baldini, morsetti,

⁴⁸ Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., p. 16.

e panizzi e pignetta maritata,
e tante cose, e con sì strano nome,
che ci vorria lo Scappi a dirne il nome.⁴⁹

L'esibizione di competenza culinaria include anche una ricetta per la gelatina (II, 6-7) e una breve digressione sul cioccolato, le sue virtù e la sua provenienza.

Bisogna però dire che è nel campo filosofico-scientifico che Nomi tiene particolarmente a mostrare di dominare la materia.⁵⁰ Se l'inizio è piuttosto cauto, con un'ottava dedicata alla conformazione dell'orecchio interno, poi sotto la protezione di Grassi, contemporaneo dell'autore e lettore di anatomia a Pisa, ci si avventura in una lezione di anatomia del tempo (III, 9 sgg.), per approdare nello stesso canto nientemeno che ad un monologo con accompagnamento musicale del bardo Traventacchio sui quattro elementi – aria, fuoco, acqua e luce – ed altri fenomeni di natura:

Così parlava Traventacchio, e diede
Alla cetera un'altra accordatura,
poi si levò senza cappello in piede,
come a chieder licenza alla natura
di riferir le cose, cui non vede
nostra pupilla, ancorché sia più pura
e quant'Argo vedesse, lo intelletto
scorge un barlume incerto, ed imperfetto.

Comincerò dall'aria, che si stima
Ci posi in su la testa del cappello,
pur dalla terra va fino alla cima,
e fa il cattivo tempo e il tempo bello:

⁴⁹ *Ivi*, III, 27-28. Bartolomeo Scappi era autore di un trattato di cucina (Venezia 1570). Per il lessico culinario cfr. Aa.Vv., *Federigo Nomi*, cit., pp. 97-98.

⁵⁰ Cfr. sempre Aa.Vv., *Federigo Nomi*, cit., pp. 139-158.

questa nella seconda, e nella prima
regione è divisa, ed a capello
si pesa quanto sia leggiera o grave,
gonfi il pallone, e sospinga la nave.

Dicono alcuni ch'ella entra per tutto,
né lascia buco aperto, ove non passi,
e nell'uscir talvolta scuote il tutto,
per questo il peto e il terremoto fassi,
mentre un tal vento crea, che il marin flutto
dibatte, e fa volar l'arena e i sassi,
svelle le quercie abbarbicate e vecchie,
e fin dai pozzi porta via le secchie.

S'innalzano per lei l'esalazioni,
le nuvole, le nebbie ed i vapori,
si producono in lei fulmini e tuoni,
grandini, piogge, nevi e altri umori;
e gli antichi cedettero, più buoni,
che le comete o simili impressioni
si stessero nell'aria, e che nessuna
sopra il ciel camminasse della luna.

Se ho da parlar del foco, non di quello
Che cuoce i fegatelli e i roventini,
né di quel che si mostra in mongibello,
o serve a far carbon sui gioghi alpini,
dirò, ch'ei per natura illustre e snello
stanzia dell'aer puro oltre i confini,
se pur v'è sfera alcuna, ove sia posto,
e non dentro del sol posi piuttosto.

Tanto che sia qual focolare il sole
Tutto colmato d'immortal carbone,
a cui d'attorno, come far si suole

ad un caldano la brumal stagione,
crocchin le sfere dell'eterea mole,
e prendan lume e caldo a proporzione;
perciò Saturno che sta più lontano
vecchio infreddato ha l'orinale in mano

e la terra distante e neghittosa
per lo gelo starebbe raggrinzata,
se la brace eternal fatta pietosa,
quasi che a perpendicolo vibrata
non la ferisse, onde più calorosa
fosse per linea retta rimandata,
e non facesse per più tempo ancora
di Giugno e Luglio sopra lei dimora.

E così l'acqua, e va' tu discorrendo
Dell'aria avviticchiata alle sue parti,
di che l'acqua alla terra il luogo avendo
continuo e collegato, e i corpi sparti
sopra di lei, ed umida anch'essendo,
convien più fredda sia, ma che s'apparti
l'aria dal freddo, e l'umor suo confessi,
se più si sparga, e al fuoco più s'appressi.

Circa la luce poi non saprei dirti
S'ella fosse o sostanza o accidente,
e n'ho sentito pellegrini spirti
chiacchierar molto, e non concluder niente
che s'io dovessi il mio parere aprirti
dal veder ch'ella sparisce repente
quando il sol si nasconde, avrei pensiero
che una sua qualità fosse da vero.

Perché se fosser atomi di foco,
o veramente un'ignita saetta,

tra noi dovrebbero trattenersi un poco
quando il sol parte, ed aver manco fretta,
ed anche fra di loro in qualche loco,
mentre vengono e van come staffetta,
avrebbero scontrandosi a imbrogliarsi,
né per tutto in un attimo a slargarsi.

Nella maniera stessa è troppo ardire
Il decider che il freddo è privazione
Di caldo; perché a me fassi sentire
La neve, e il vin rinfrescami e il popone,
e talor sono costretto a imbrividire
benché della cucina in un cantone,
quando il mese di bruma e di gennajo
dal vicino appennin soffia rovajo.

Se l'acqua si restringa o si dilati,
quando s'agghiaccia, e fa la crosta dura,
me ne rimetto senza entrare in piati,
che l'arbitro non sono della natura,
né vò diciferar come formati
sono i fiocchi di neve intatta e pura,
né chi stringa di grandine il flagello
che ci toglie trebbiano, e il moscadello.⁵¹

È da notare il doppio registro, che informa tutto il poema, applicato in questo caso ad argomenti scientifici. Anch'essi subiscono un mescolamento con elementi desublimanti appartenenti alla sfera del basso quotidiano: quindi l'aria che oltre al terremoto provoca anche il «peto»; il calore che non raggiunge Saturno, «vecchio infreddato» con «l'orinale in mano»; l'immagine del narratore che rabbrivisce dal freddo in un cantone della cucina. Ciononostante, resta interessante l'enumerazione dei problemi di quella che più modernamente sarà

⁵¹ Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., III, 62-73.

chiamata «fisica», e fino a quel momento «filosofia naturale», in particolare la questione irrisolta – e approdata ad una soluzione condivisa solo poco meno di cento anni fa – della natura della luce. Questi inserti ‘scientifici’ sono anche utili per registrare frammenti di storia della scienza del secondo Seicento.

Addentrandosi nel poema, in limine alla danteggiante discesa agli inferi del canto XI, c’è ancora spazio per una dotta lezione sul sonno, che altro non è che una traduzione dal IV libro del *De rerum natura*.⁵² Queste interessanti escursioni nel campo scientifico appaiono però, come preannunciato sopra, slegate rispetto al disegno dell’opera, come in bilico tra un desiderio di evasione fondamentalmente scevro da preoccupazioni contingenti – l’eroicomico – e una tendenza a testimoniare la propria integrazione rispetto a dei dati di cultura contemporanei – i frammenti erudito-scientifici.⁵³ Lo stesso Tassoni, d’altro canto, si era interessato dei fenomeni di natura trattando anche di aria, acqua e terra nei suoi *Pensieri*, perfettamente bipartiti in cinque libri sulla natura e cinque sull’uomo.⁵⁴

Si tratterebbe inoltre forse di stabilire se Nomi abbia voluto impreziosire la sua opera in nome dell’essenza composita che è una delle chiavi dell’eroicomico toscano, o se invece denunci una flebile aspirazione a scriver d’altro, a fare poesia ‘scientifica’ e mettersi al servizio di una tradizione che si iscriveva nel segno dei toscani Galilei, Torricelli e del più giovane Viviani.⁵⁵ Non è un aspetto facile da dirimere, data la pressoché totale assenza di dati utili riguardanti questo aspetto della personalità dell’autore.⁵⁶ Sembra fuori di dubbio però che

⁵² *Ivi*, cfr. note al canto IX, 40 sgg. A Lucrezio l’autore aveva già accennato nella dedicatoria, citata sopra.

⁵³ Cfr. ad esempio Gino Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell’Italia della controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano 1978, in particolare l’ultimo capitolo *Verso il recupero del ruolo: l’impegno erudito*.

⁵⁴ Cfr. Alessandro Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro Puliatti, Panini, Modena 1986.

⁵⁵ A Galilei si accenna nel *Catorcio* per l’invenzione del cannocchiale, XI, 63. E anche Ippolito Neri vi fa cenno nella *Presa di Saminiato*, a VI, 44. Per l’importanza del cannocchiale nel Seicento cfr. Andrea Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2000, pp. 109-119.

⁵⁶ Cfr. il paragrafo successivo.

se questa aspirazione ci fu, essa arrivi fuori tempo massimo, in una fase che è già dagli anni '60 di attenuazione della vivacità scientifica toscana, con lo scioglimento dell'Accademia del Cimento, l'allontanarsi dello scienziato Giovanni Alfonso Borelli e di Magalotti, il progressivo disinteresse del principe Leopoldo.⁵⁷

Dopo questa deviazione su Nomi, torniamo agli elementi comuni tra i poemi presi in considerazione, concludendo con uno tra i più caratteristici: la rassegna dei condottieri e delle truppe. Per un gran numero di ottave, sotto fantasiosi stendardi, si assiste alla sfilata di soldati grotteschi e badiali, parodia delle sfilate del cavalleresco della tradizione medievale e rinascimentale, e calco di quelle tassoniane.⁵⁸ *Catorcio*, *Asino*, *Torracchione*, *Presa*, tutti hanno decine di ottave dedicate soltanto all'enumerazione di duci, insegne e milizie.⁵⁹ Non occorre specificare che le sfilate dell'eroicomico, da Tassoni in poi, sono di segno programmaticamente opposto a quelle dell'epica e del cavalleresco,⁶⁰ e attraverso l'accumulazione inarrestabile e stordente di nomi, soprannomi, colori, luoghi, animali, mestieri, vizi mirano al diletto e alla meraviglia del lettore, attraverso lo sfoggio estremo di creatività e manipolazione dei materiali, consonanti con i canoni del secolo. Non sarà un caso che la prima insegna che compare nella *Secchia*, quella del vanaglorioso conte di Culagna, sia proprio un pavone, certo icona per eccellenza dell'altezzosità, ma anche «uno dei simboli più pertinenti della cultura barocca», come ricorda Battistini, da Marino a Testi a Rubens.⁶¹ E ancora meno casuale sarà allora quella che la segue

⁵⁷ Cfr. Giuseppe Nicoletti, *Firenze e il Granducato di Toscana*, in *Letteratura italiana, Storia e geografia, L'età moderna*, vol. II, tomo II, Einaudi, Torino 1988, p. 762.

⁵⁸ Ad esempio si confronti la *Secchia*: III, 12 sgg.; V, 31 sgg.; VIII, 16 sgg.

⁵⁹ Rispettivamente: III, 87 sgg. e XIII, 3 sgg.; III, 31 sgg. e V, 37 sgg.; VII, 50 sgg.; V, 12 sgg.

⁶⁰ Basti ricordare quelle del *Morgante*, XXV, 197 sgg.; dell'*Innamorato*, libro II, XXII, 5 sgg. e XXIX, 4 sgg.; e per l'*epos* la *Gerusalemme liberata*, I, 37 sgg. e XVII, 14 sgg. Ma la prima sequenza del *Catorcio* è tutta su schemi epici.

⁶¹ Andrea Battistini, *Il barocco*, cit., pp. 56-57.

dopo solo tre ottave, «uno specchio / cinto di piume ignote e stravaganti», inserita perfettamente nell'estetica barocca.⁶²

Debuttano poi, a lato di quelle più canoniche (gigli, castelli), insegne grottesche, e nel caso di de' Dottori accuratamente elaborate: scimmie che giocano alla morra, un gatto mammone che si infila uno stivale al piede (la scimmia degli stivali di Margutte?), sei ranocchi intorno ad un'esca, o un uomo selvaggio che scaccia a mano aperta una zanzara ad ali spiegate, insieme ad un classicheggiante Amore che accende la torcia ad una pira (nell'*Asino*); e ancora una rana armata di spada e rotella, due giganti che giocano alle noci, un bufalo volante e un asino su di un pero (nella *Secchia*); o una vecchia che tosa un branco di porcelli legato ai suoi piedi (*Torracchione*). Il gusto per l'immagine bizzarra, caricaturale, grottesca emerge lì dove alla fantasia dell'autore si apre la possibilità di una rappresentazione nella rappresentazione: l'insegna è una piccola tela dove ci si può sbizzarrire a creare motivi curiosi. Il catalogo sostituisce, rimpicciolite sia per spazio ma soprattutto per portata culturale, le ottave dell'epica cavalleresca intrecciate di padiglioni dipinti, bestiari, affreschi di palazzi nobiliari della ricca e raffinata civiltà padana.

Tornando a queste piccole nature morte che sono gli stendardi⁶³, un'altra sottocategoria di facile individuazione è quella del cibo, iconico richiamo al valore delle truppe o del loro comandante: quindi ad esempio gli umili e declassanti ortaggi, cavolo, zucca, cavolfiore e ravanello; i grassi e carnascialeschi fegatelli e sanguinacci; la pagnotta, il marzapane, i fichi, pane e pollo cotti e perfino una forma di parmigiano, rappresentanti di una

⁶² Il catalogo delle insegne, inoltre, assomiglia non poco alla mescolanza di figure bizzarre del *ballet de cour* descritto da Jean Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 21 sgg. Inoltre, il pavone e gli specchi costituiscono di nuovo elementi barocchi caratteristici, secondo Rousset, anche nella letteratura francese del XVII secolo. Interessante la coincidenza della compresenza in un balletto citato dallo studioso delle piume di pavone e degli specchi, collegati all'idea dell'inganno e della frode, ma anche del travestimento della verità, dell'intrigo: *Ivi*, pp. 268 sgg.

⁶³ E ben sappiamo che il XVII secolo fu quello della fioritura di questo genere pittorico in tutta Europa.

quotidianità di una classe sociale micro-borghese – verrebbe da dire – cui guardano gli occhi, attenti ai dettagli del territorio, degli scrittori.

I.5 – Tradizione e innovazione

Considerando gli elementi fin qui accumulati, alcune osservazioni sono d'obbligo. Utilizzando una delle marche significative di questi poemi, si potrebbe dire che non è un caso se gli strumenti musicali che accompagnano il canto sono colascioni e chitarre. Non è più il tempo delle lire classicheggianti, né tantomeno delle muse epiche. Quest'ultime infatti subiscono una sostituzione programmatica nelle ottave incipitarie delle opere eroicomiche, in primo luogo per il loro ruolo retorico nella tradizione epico-cavalleresca: gli elementi fissi e formulari sono i più facili ad essere parodiati ed eventualmente ribaltati. Ecco cosa succede in Corsini:

Io vo' cantare a suon di colascione,
come già venne a marzial battaglia
Alcidamante conte di Mangone
Con Lazzeraccio imperator d'Ortaglia;
e come al fin l'altero Torracchione,
del qual si vede ancor qualche anticaglia,
del fiume Lora in riva alle chiare acque,
in gran macia converso, a terra giacque.

Bella musa Talia, che dispensiera
Sei di piacevolezze, or del tuo brio
Deh fammi parte, e con allegra cera
Condisci del tuo mel il canto mio;
Sembra Calliope a me troppo severa,
Grazie chiedere a lei non ardisch'io;
Solo in me basterà che in mezzo all'armi,

La tua mercé, risuonino i miei carmi.⁶⁴

Qui alla musa Talia il compito di sostituire l'epica Calliope, cui pertengono altro registro e altre narrazioni. Ma a Talia, musa più da satira che da commedia, viene richiesta semplicemente un'assistenza allegra, addolcente e piacevole, niente a che vedere con le competenze che le vengono solitamente attribuite. Viene insomma derubricata, nei fatti, ad un richiamo necessario all'interno della tradizione dell'invocazione epica, svuotato di una consonanza con il contenuto dell'opera. Avviene lo stesso con la musa della *Presca di Saminiato*:

O Musa tu, che dell'Aonio monte
Abiti il suol più basso, e meno alpestre,
Né d'immortale allor cingi la fronte,
Ma di amene vitalbe, e di ginestre:
Tu fa' ch'io passi d'Aganippe il fonte,
Se non per l'uscio, almen per le finestre;
Onde sentan gli Esperj e i lidi Eoi
L'alto valor degli Empolesi eroi.⁶⁵

Si tratta, di nuovo, di un programmatico abbassamento e di un'invocazione in tono decisamente minore, con la sostituzione dell'alloro poetico con fronde più consone all'argomento trattato e, soprattutto, allo stile della poesia, che è accompagnata, qui come nell'*Asino*, da una chitarra.⁶⁶ La *recusatio* del v. 6 è tipica dell'eroicomico, secondo lo schema della dichiarata indegnità a cantare, affiancata alla soluzione personale, dimessa ma sincera. D'altra parte, segue lo stesso schema anche più avanti nel poema, con il già visto più sopra «E se il mio canto sarà rauco, e basso, / che poco s'oda, ed alto non risuoni, / onde non

⁶⁴ Bartolomeo Corsini, *Il Torracchione desolato*, in *Raccolta*, cit., vol. III, I, 1-2.

⁶⁵ Ippolito Neri, *La presa di Saminiato*, cit., c. I, ottava 2. A XI, 84 troviamo invece Talia insieme alla musa della danza, Tersicore, estranea al canto epico.

⁶⁶ *Ivi.*, IV, 82, v. 8 «mentr'io respiro, e accordo la chitarra». Cfr. Carlo de' Dottori, *L'asino*, cit., I, 2.

possa stare accanto al Tasso, / per lo meno starà presso il Tassoni»⁶⁷; qualcosa di simile afferma nella già citata dedicatoria del suo *Asino* Carlo de' Dottori.

Sono sue le ultime muse che passiamo in rassegna, molto più vicine alla grasse Camene del *Baldus* che alla musa divina della *Gerusalemme liberata*:

Muse, cui lice bere il moscatello,
e far brindisi a mensa allegramente,
né sempre lambiccandovi 'l cervello
in fra i laurei Pindei state altamente,
ecco io vendo, e levandomi il cappello
vi do un *buon pro vi faccia riverente*;
la mia chitarra aggiusto, e spero intanto
(se n'ho il favor) che non vi spiaccia il canto.⁶⁸

1.5.1 – Contesti. Classicismo toscano e isolamento regionalistico

Colascioni, chitarre, si diceva, e muse in saldo, verrebbe da dire. Si tratta in parte di un sintomo della rielaborazione della cultura rinascimentale che la cultura del Seicento dispiega. Nel caso dell'eroicomico preso in considerazione fin'ora, non lo si può tutto insieme circoscrivere all'interno di un medesimo sistema di pratiche estetiche e poetiche, in prima istanza per la sua ampiezza cronologica come fenomeno: tra la *Secchia rapita* e la *Presca di Saminiato* corre quasi tutto il XVII secolo. Si possono piuttosto riconoscere delle manifestazioni consonanti tra loro, e consonanti con il barocco italiano, ma che tuttavia non si possono pienamente iscrivere in esso: il barocco degli eroicomici rimane fondamentalmente iscritto in un orizzonte di interessi classicisti.

Non si può, dunque, prescindere dai rapporti con la cultura cinquecentesca che – mero dato biografico – è simbolicamente alle spalle del cambio di secolo

⁶⁷ Ippolito Neri, *La presa di Saminiato*, cit., VII, 2, vv. 1-4.

⁶⁸ Carlo de' Dottori, *L'asino*, cit., I, 2.

per tutti gli autori, tranne che per Tassoni, l'unico nato nel Cinquecento, e vissuto perfettamente a cavallo tra i due secoli (1565-1635). Non se ne può prescindere per due ordini di ragioni: perché è necessario vedere come queste opere interagiscono con il passato, in una fase barocca italiana che dialoga imprescindibilmente con il secolo precedente; e perché della riscrittura di canoni della tradizione queste opere fanno in pratica il loro sostrato tecnico-poetico. Non essendo il tema principale di questo lavoro, ci si limiterà a dare conto di alcuni elementi che contribuiscano ad un quadro successivo di dimensioni più definite.

Se si è deciso di introdurre questo paragrafo con una rassegna di muse eroicomiche, non è stato solo per dare necessario conto dei rovesciamenti dissacranti della tradizione, ma anche per mostrare che da questa tradizione – volgare e classica – quegli autori non potevano prescindere. Gli autori in analisi sono sì inseriti nella maglia letteraria e scientifica toscana, ma questo tessuto è nel Seicento molto indipendente – e conservatore – rispetto agli indirizzi del barocco italiano. Si trovano ad essere periferici, la maggior parte – certo non il modenese Tassoni né il padovano de' Dottori. Si scontano dati biografici e condizioni economiche personali e della penisola, ma si tratta tutto sommato di situazioni omogenee. Corsini nasce nel 1606 nella provincia toscana, a Barberino del Mugello, non molto lontano dalla Anghiari di Nomi (1633-1705) e dalla Empoli di Neri (1652-1708). Stando alle notizie sulle loro vite, non si allontanarono in maniera decisiva dalla Toscana. Coltivarono amicizie con nomi anche notevoli degli ambienti colti toscani. Ippolito Neri poté vantare estimatori come Redi, Magliabechi, Marchetti, Filicaia, Salvini, Crescimbeni⁶⁹, circostanza che certo restituisce anche un'idea delle relazioni del contesto toscano, che sembrano principalmente giocate tra interessi scientifico-naturalistici e studi

⁶⁹ Cfr. *Avvertimento proemiale*, in Ippolito Neri, *La presa di Saminatio*, Batelli, Firenze 1827, pp. III-VI.

letterari, in molti casi compresenti nella medesima persona.⁷⁰ Redi e Magliabechi figurano anche, come accennato più sopra, tra le amicizie di Federigo Nomi, che non a caso ricorda nel suo *Catorcio* (nel XII canto) molti intellettuali del secolo. Nomi ricoprì d'altronde alcune cariche prestigiose: Maestro di Rettorica e di Belle Lettere, Rettore del Collegio ducale a Pisa e professore di diritto. Le notizie biografiche però in questi casi non segnalano contatti diretti con ambienti esterni a quelli toscani.

Le biografie di Tassoni, Lippi e de' Dottori, invece, restituiscono un'apertura maggiore verso l'estero e verso diversi campi del sapere, o delle arti figurative, come la pittura nel caso di Lippi. Tassoni trascorse quasi quattro anni in Spagna al servizio del cardinale Ascanio Colonna, per poi vivere tra Roma, Torino e infine nella natia Modena; Lippi si trasferì a Innsbruck come pittore di corte, e lì cominciò ad ideare il *Malmantile*; e sempre in Austria, ma a Vienna, soggiornò Carlo de' Dottori, come poeta cesareo presso Leopoldo d'Asburgo.

Di Tassoni, conosciamo ormai molto bene le fondamenta letterarie e filosofiche: su tutti, basti leggere i *Pensieri*. Come ci ricorda Pietro Pulatti,

per tutto il corso della sua vita il Tassoni ha riservato ai *Pensieri* tale posto di preminenza in seno alla propria attività letteraria che, al paragone, l'interesse dimostrato verso la *Secchia* ha rilievo di gran lunga minore. L'aver sempre annesso ai *Pensieri* l'importanza non solo di *opus magnum*, cioè di prodotto di elevato impegno culturale e scientifico, ma anche di espressione-simbolo della propria personalità ha fatto sì che lo scrittore abbia finito con l'assegnar loro la primazia a tutti i livelli.⁷¹

Diverso il secolo di formazione dei toscani, e molto diverso il contesto. Anche se dal punto di vista culturale (e politico) quest'ultimo aveva perso e stava sempre più perdendo il prestigio del secolo precedente, gli studi delle lettere latine e greche rimanevano parte della formazione e degli interessi della

⁷⁰ Cfr. ad esempio Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, La Nuova Italia, Firenze 1963, p. 10 e sgg.

⁷¹ Cfr. Alessandro Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 937. Cfr. anche p. IV.

classe intellettuale, seppur di provincia, seppur non attrezzata come altre. Non stupisce quindi un'intensa attività dei nostri autori come traduttori. Bartolomeo Corsini, accademico della Crusca come lo era Tassoni, un anno prima della morte pubblicò una traduzione da Anacreonte (Parigi 1672); lo stesso anno escono a Firenze le traduzioni delle *Odi* di Orazio di Federigo Nomi, autore del *Catorcio*. Questi svolse un'ampia attività di poligrafo: pubblicando dopo la traduzione delle *Odi* quella degli *Epodi* (Firenze 1675) e delle *Satire* di Giovenale; traducendo ancora Lucrezio, Omero e Virgilio; scrivendo in volgare alcune egloghe, due tragedie e il poema eroico *Buda liberata* (Venezia 1703), e in latino un *Liber Satyrarum Sexdecim* (Lugduni in Batavis [Lione] 1703). Ippolito Neri compose a sua volta alcune opere di poesia in volgare e degli studi su Tasso. D'altronde, la rete di contatti, come accennato sopra, suggerisce proprio un ambiente dove si coltivavano gli *studia* dotti, senza deviazioni troppo eterodosse. La trasgressione più grande parrebbe essere la traduzione e rielaborazione che Marchetti fece del *De rerum natura*, che dovette circolare manoscritta a causa delle riprovazioni degli ambienti ecclesiastici, finché Paolo Rolli non ne curò l'edizione a Londra, nel 1717⁷².

Per il resto, la Crusca continuava ad attrarre uomini di lettere e di scienza, come Redi, che ne revisionò il *Vocabolario*, o Salvini, che vi collaborò. Questa rete toscana non appare davvero incline alla 'sovversione' barocca, schierandosi sul versante di una restaurazione classicheggiante in linea con l'eredità, ad esempio, di Chiabrera. Per dirla con le parole di un profondo conoscitore del periodo, «per quanto di moda, il Barocco non riceveva insomma consensi unanimi, specie lungo l'asse Firenze-Roma, per tradizione fedele alla misura e alla regolarità dei generi letterari».⁷³ Allo stesso tempo, le pratiche culturali

⁷² Per le notizie biografiche su Nomi, Neri e Corsini, cfr. rispettivamente *Articolo biografico e Catalogo* in Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., pp. 3-13; *Avvertimento proemiale*, in Ippolito Neri, *La presa di Saminatio*, ed. Batelli, cit., pp. III-VI; *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani con cenni biografici sui rispettivi autori*, cit., vol. III, p. 2.

⁷³ Andrea Battistini, *Il barocco*, cit., p. 33. Cfr. anche l'intero capitolo *Classicismo e barocco*.

sviluppatasi in questo ambiente, non si può dire che abbiano comportato capacità espressive e poetiche degli artisti al di sopra della mediocrità.⁷⁴

Rispetto a queste attività e a questi interessi, comporre poesia eroicomico si riveste di un ruolo molto particolare. Dando una scorsa alla produzione di questi letterati, sembra evidente che il poema eroicomico per ognuno di essi è relegato ad un'unica occasione. Non c'è da prestar fede a Tassoni quando afferma di non aver scritto la *Secchia* «per acquistar fama in poesia, ma per passatempo»⁷⁵, così come non c'è da credere a nessuno degli altri autori quando dichiarano le medesime cose per i propri poemi (ad esempio Lippi: «Mi basta sol se Vostra Altezza accetta / D'onorar mi d'udir questa mia storia / Scritta così come la penna getta, / Per fuggir l'ozio, e non per cercar gloria: / Se non le gusta, quando l'avrà letta, / Tornerà bene il farne una baldoria; / Ché le daranno almen qualche diletto / Le monachine quando vanno a letto»).⁷⁶ Si punta piuttosto sulla possibilità di sperimentare linguisticamente utilizzando un genere letterario cui Tassoni stesso, forte della propria autorità maturata su altri terreni, aveva dato una patente di liceità; c'è la possibilità di sfogare degli estri non convenzionali rispetto ad attività personali e poetiche comuni, e farlo con un genere al tempo stesso abbastanza nuovo per potersi muovere all'interno riplasmandolo secondo i propri desideri, ma già canonizzato così da non correre rischi eccessivi di eterodossia.

Vi si trova il gusto della deviazione da un sistema estetico – soprattutto toscano – che ruota intorno al classicismo, come già accennato. Sistema che non può però dirsi monoliticamente dedito e devoto ad una e una sola prassi

⁷⁴ Per misurare l'efficacia e la profondità nel tempo del messaggio, un discorso sul comico potrebbe essere, per esempio, un buon banco di prova. Il riso d'altronde è culturale, legato a contingenze e pratiche sociali e sincroniche: se riesce a travalicare quest'ultime raggiunge un livello di comunicatività fuori dall'ordinario. Cfr. Nino Borsellino, *La tradizione del comico. L'eros l'osceno la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Garzanti 1989, pp. 19-23; e soprattutto Paolo Santarcangeli, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Olschki, Firenze 1989.

⁷⁵ *A chi legge*, prefazione del 1624 di Tassoni a firma «Il Bisquadro».

⁷⁶ Lorenzo Lippi, *Il malmantile racquistato*, Barbera, Firenze 1861, c. I, 4.

letteraria o schema ideale. Ne è per esempio testimone il *Bacco in Toscana* (1685) di Francesco Redi. Pur maturata in ambienti connotati da un certo conservatorismo classicista, l'opera presenta – com'è noto – degli indiscutibili tratti tangenti con una sensibilità barocca. La ricchezza di note erudite di ampio spettro ad esempio la avvicina al gusto della collezione verbale e dell'accumulazione, caratteristiche decisamente barocche e contrapposte ad un ideale di sobrietà e «temperanza» della lezione di Chiabrera.⁷⁷

I.5.2 – Tasselli di estetica eroicomica

L'eroicomico accorda dunque i propri strumenti anche cercando note inusuali, nuove o strane. La novità era d'altronde un motivo su cui insisteva Tassoni (le sue «nuova strada», «nuova spezie», «nuova [...] poesia») e coloro i quali si prodigavano in petizioni per il meraviglioso, non ultimo Giambattista Marino e il citatissimo e citabilissimo «è del poeta il fin la meraviglia», insieme alla poetica che intorno vi gira.⁷⁸ Una di queste novità è rappresentato ad esempio dal trattamento del brutto; e se è vero che l'estetica di certo Seicento giustificava il ricorso al basso e agli aspetti più degradati della realtà, l'eroicomico è uno dei territori potenzialmente più fertili a questo riguardo.

Caso se si vuole emblematico è quello che vede come protagonista il pitale. Nella *Secchia* lo si trova già alle prime battute: all'assalto dei bolognesi, Modena si sveglia all'allarme della campana principale, gli abitanti nel panico e nella confusione: «[...] e chi balzò le scale, / chi corse alla finestra, e chi al pitale»;⁷⁹ ricompare nel concilio degli dèi del secondo canto, segno distintivo di un decrepito Saturno, spodestato anch'egli come le altre divinità dallo scranno

⁷⁷ Cfr. Andrea Battistini, *Il barocco*, cit., p. 30.

⁷⁸ Giambattista Marino, *Adone*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Pozzi, Mondadori, Milano 1976, fischiata XXXIII. Cfr. sempre il fondamentale A. Battistini, *Il barocco*, cit., in particolare il cap. IV.

⁷⁹ Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, I, 10, vv. 7-8.

su cui lo aveva posizionato la poesia epica: immagine che forse non sfuggì a Federigo Nomi – o che era già diventata *topos* – che mette insieme il dio del tempo e il vaso da notte.⁸⁰ Non sfugge alla triste regola neppure re Enzo, figlio di Federico II e impegnato nella disputa per la secchia:

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 ferí 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.

[...] ⁸¹

Possiamo prendere in esame anche un esempio dal *Malmantile racquistato*, rispondente alla stessa strategia desublimante e al tempo stesso interessata a mettere in scena frammenti di quotidianità. Nelle ottave che seguono il *topos* epico del sorgere dell'aurora⁸² viene frantumato dall'abbassamento che mette in campo Lippi. L'aurora diventa, nei fatti, una popolana:

Sorge l'aurora, e come diligente
Spazza le stelle in cielo e fa pulito;

⁸⁰ Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., III, 67. Cfr. § 4

⁸¹ Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, III, 5-6. L'oggetto ritorna, senza sversamenti molesti (soprattutto per il lettore), anche a: X, 52, v. 3; XI, 34, v. 8.

⁸² Da Omero a Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso, Marino, Tassoni, solo per dire di alcuni.

Poi fassi alla finestra d'oriente,
E vòta l'orinal del suo marito;
Ma perchè il carretton ricco e lucente
Già muove il Sole ed ella l'ha sentito
Acciocch'ei non la vegga sconcia e sciatta,
Manda giù l'impannata e si rimpiatta.⁸³

Non ci si lasci ingannare dal v. 2. Non segnala una compresenza di tratti mitologici nella figura che subirà l'abbassamento eclatante due versi dopo: lo «spazza» indica proprio l'azione del ramazzare, al pari di una donna di casa o di una serva, giocato ovviamente sull'effetto che hanno le prime luci sul cielo notturno. Che sia una popolana d'altronde ce lo ha già segnalato l'autore, dipingendo con spietata rapidità le occupazioni di Aurora:

Desta l'Aurora omai dal letto scappa,
E cava fuor le pezze di bucato;
Poi batte il fuoco, e cuocer fa la pappa
Pel suo giorno bambin ch'allora è nato.
E Febo, ch'è il compar, già colla cappa
E con un bel vestito di broccato,
Che a nolo egli ha pigliato dall'Ebreo,
Tutto splendente viensene al corteo.⁸⁴

Non finisce qui la fortuna dell'orinale, tanto utilizzato da diventare un vero e proprio *topos*. Nel *Torracchione desolato* di Corsini viene utilizzato per dare la

⁸³ Lorenzo Lippi, *Il malmantile racquistato*, Barbera, Firenze 1861, c. IX, 5.

⁸⁴ *Ivi*, IV, 5. Un abbassamento del *topos* dell'Aurora lo si può vedere anche all'inizio della seconda giornata del *Ragionamento* di Pietro Aretino: «La Nanna e la Antonia si levaro appunto in quello che Titone becco rimba<m>bito volea ascondere la camiscia alla sua signora perché il giorno roffiano non la desse nella mani del Sole suo bertone: che di ciò accorta, strappandola di mano al vecchio pazzo, lasciandolo gracchiare ne venne a lui più imbellettata che mai, risoluta di farsi chiavare alla barba sua .XII. volte e di tal cosa farne rogare ser Oriuolo notaio pubblico». In *Id., Ragionamento. Dialogo*, a cura di Paolo Procaccioli, introduzione di Nino Borsellino, Garzanti, Milano 1984.

più definitiva delle risposte alla serenata sotto un balcone. Al canto dell'innamorato

Deh di dar bando al tuo rigore in segno,
affacciati, o vita mia, al gran balcone,
ed a me che t'ho dato il cuore in pegno,
a me ch'esser bramo il tuo campione,
dona cortese un guardo. Ah che nel regno
d'amor forse non è chi a paragone
possa star meco in ben servir le dame
e con strali d'amor tesser le trame

risponde l'amata:

Così dicea l'infervorito amante,
quand'all'alta finestra ecco s'affaccia
Elisabetta, e in modo assai galante
A lui lascia cader sovra la faccia
Un gran vaso d'orina ancora fumante,
indi fugge ella; ond'ei ne freme, e schiaccia,
che allor non si credea sì bel Narciso,
che gli dovesser esser lavato il viso.⁸⁵

Secondo lo stesso identico schema si rinnova la beffa all'amante nel *Catorcio d'Anghiari*, ai danni di un molesto *paraklausithuron*. Questi sembra incarnare tutti i vizi dei poeti barocchi, dalle ricercate similitudini all'insistenza per i dettagli anatomici all'uso dell'aggettivazione, portata all'exasperazione dell'autore per sottolinearne la vacuità. In particolare i diminutivi sono vere spie di una caricatura della lode manierata all'amata, in un preciso schema descrittivo che procede dalla testa ai piedi per poi passare alle qualità d'animo (labbra «cremisine»; denti come «daducci d'avorio»; mano «lunghetta»; gambe

⁸⁵ Bartolomeo Corsini, *Il Torracchione desolato*, in *Raccolta*, cit., vol. III, c. VII, 16-17.

«sottilette»; piede «ritondetto»; Gina è una «lionetta» «dispettosuccia»). Per questo motivo è interessante riportare le ottave in cui declama alla sua amata, prima che lei si decida a metter fine allo strazio (ottava 17):

L'amava il miserabil Brodogiallo
Cotto, spolpato e per lei fatto cenere;
ella ostinata riputava dallo
sentir pietà, non che fuoco di Venere;
amara d'una noce più del mallo,
aspra più delle nespole non tenere,
dura più d'un villan quando è lisciato,
perversa più d'un porco, ch'è piagato.

Onde ogni sera sotto la finestra
Di lei fermo si sta come una pietra,
ed il suo colascion con man maestra
ricercando lusinga i venti e l'etra;
la piazza le fiorisce di ginestra,
rizzale i mai d'avanti, e nulla impetra;
in somma perde il tempo: altera e gonfia,
mentre ei canta di lei, nuvole gonfia.

O bella, ch'altri madre unqua non fece
Cosa sì bella quanto voi che siete,
son gli occhi vostri neri come pece,
le labbra cremisine voi tenete,
le fila d'oro di capelli in vece
in sulla testa a cannoncini avete,
le gote un misto son si gigli e rose,
e amor di propria man quelle vi pose.

Sono daducci d'avorio i vostri denti,
con cui giocan le grazie a toccadiglio,
e collegati di gengive ardenti

stanno tra 'l leggiadrissimo vermiglio,
forma quivi la lingua i dolci accenti,
e col grato color lusinga il ciglio,
il mento e il naso son giusti a pennello,
questi è triangolare, e tondo quello.

Il collo è d'alabastro di Volterra,
le spalle e il seno un monte di giuncate,
e, sebbene invidioso il vel le serra,
qui si vagheggian due ricotte alzate;
se con ambo le mani alcun v'afferra
in cintola, sottil talmente state,
che si toccan le punte delle dita,
e pur per altro è ben piena la vita.

Lunghetta e alquanto carnosa è la mano,
che invece delle nocche ha le fossette;
sembran le braccia di corno indiano
disciolte al gesto, alle bell'opre elette;
le gambe, quanto vede occhio lontano,
sono sdotte, leggiadre e sottilette;
piccolo è il piede e rotondetto, ed hallo
natura istessa ammaestrato al ballo.

In fin voi siete tutta bella, grande,
di buon color, bizzarra e maestosa;
la vista vostra all'intorno si spande
di lampo in guisa, e si ritrae vezzosa,
la bocca angusta par che il riso mande
fuora ad ognor, sottile e rugiadosa,
par che lusinghi a beverci ogni core
dentro tazza di minio il miel d'amore.

Onde troppo disdice al vostro aspetto
Il non aver pietà di chi v'adora;

e così forse nell'inferno Aletto,
e così forse la Gorgone ancora.
Ma queste hanno deforme il volto e il petto
E di lor nemmeno Pluto s'innamora,
a voi così leggiadra e sì graziosa
è sconcordanza l'esser dispettosa.

Son gli occhi vostri balestrelli a ruota,
che feriscono l'alma, e non c'è scampo;
Cupido entro di lor la face ruota,
e la ragion s'abbaglia al primo lampo;
quando s'affissa la pupilla immota
par che guerreggi uno schierato campo;
la rocca d'ogni sen resta espugnata,
se dan vostre bellezze la scalata.

Dispettosuccia e cruda come siete,
ircana tigre e lionetta altiera,
la gioventude in dolce fiamma ardete,
e del fuoco d'amor sembrate sfera;
considerate or voi, se mai darete
pietoso orecchio a supplice preghiera,
sicché di donna almeno il cor si mostri,
quanto d'accresceranno i pregi vostri.

Saria durato fino alla mattina
Avendo il becco già messo a mollo,
ma nol potè soffrir l'ingrata Gina,
e fece dare alla finestra un crollo;
egli, credendo si fesse vicina
l'aurora del suo dì, lodava Apollo,
quando versò sopra il babbion che doccia
un orinale, e non ne perse goccia.⁸⁶

⁸⁶ Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., VI, 7-17.

Credo che qui si possa sostenere che il destino che riserva Gina al suo pretendente è quello che meriterebbero i poeti marinisti secondo l'autore del *Catorcio*, che infatti riserverà loro versi di indubbio disprezzo più avanti nel poema:

Mille e mille altri un mal pattume fanno
Del secol vituperio in poesia:
e dal Cinelli un dì posti saranno
i fogli loro in qualche sua scansia,
che per l'Italia volanti ne vanno
se dal vento non son portati via,
essendo molto leggieri in tal guisa
che con un soffio manderiansi a Pisa.

A stare in compagnia di quei sonetti,
che in feste, in dottorati, in velazioni
fansi ogni giorno, e per lo più s'è gretti
che nemmen per cartocci sarian buoni,
onde se al torchio a spremer tu gli metti,
non han frase, concetti, né invenzioni,
e par che la sostanza si restringa
a versi misurati con la stringa.⁸⁷

Per concludere con le varie declinazioni del vaso da notte, bisogna quantomeno rinviare ad alcuni precedenti illustri – tuttavia di ben altro spessore e significato. *Il capitolo dell'orinale* di Francesco Berni è uno di questi (benché non si debba dimenticare il doppio senso osceno dell'intera costruzione)⁸⁸:

Chi non ha molto ben del naturale

⁸⁷ *Ivi*, XII, 45-46.

⁸⁸ Cfr. Jean Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVIII^e siècles)*, Presses Universitaires de Lille, 1981, 4 voll.

et un gran pezzo di conoscimento
non può saper che cosa è l'orinale,

né quante cose vi si faccin drento
(dico senza il servigio dell'orina),
che sono ad ogni modo presso a cento;⁸⁹

Per i successivi settanta versi il poeta si produce in una elegante disquisizione sugli usi e le caratteristiche dell'insostituibile strumento, così precipuo da averci fatto su «mille pensieri» e «strane fantasie»;⁹⁰ mai però tali da venir meno all'eleganza formale degli abilissimi giochi retorici apparentemente sul nulla che sono i suoi famosi *Capitoli*.⁹¹

Ancora più indietro nella tradizione, fino alla cultura classica – in rapporti che andrebbero indagati – si arriva all'analogo lancio di escrementi che ci ricorda Michail Bachtin nel suo libro su Rabelais e la cultura popolare.⁹² In un dramma satirico di Eschilo, di cui abbiamo solo frammenti, sembra che Odisseo riceva un vaso da notte colmo; similmente accade in un'opera di Sofocle, andata perduta; infine, alla figura di *Eracle comico* si legano disegni in cui riceve il contenuto di un vaso da notte o lo porta con sé inseguendo qualcuno. Scrive infatti Bachtin che «il lancio di escrementi e il versare l'urina sono gesti tradizionali per abbassare, conosciuti non soltanto dal realismo grottesco ma anche dalla letteratura classica».⁹³

Ma torniamo a noi, e all'ossessione per il dettaglio escrementizio che si

⁸⁹ Francesco Berni, *Il capitolo dell'orinale*, vv. 1-6, in Id., *Rime*, a cura di Danilo Romei, Mursia, Milano 1985.

⁹⁰ *Ivi*, vv. 52-53.

⁹¹ Berni era conosciuto e stampato anche nel Seicento (Francesco Grossi, Vicenza 1609-1610; Francesco Baba, Venezia 1627), sebbene queste ristampe delle edizioni cinquecentesche curate dal Lasca fossero state rimaneggiate dalla censura. Cfr. in proposito l'eccellente Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1983. Sulla fortuna di Berni si tornerà nella seconda parte di questo lavoro.

⁹² Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 2008.

⁹³ *Ivi*, p. 161.

può dire quasi incalzante nella produzione che stiamo considerando. Dal conte di Culagna che, a seguito dei troppi rimedî somministrategli contro l'avvelenamento da antimonio, e dopo aver vomitato sulla pubblica piazza, è protagonista di un indecoroso *exploit*:

quand'ecco un'improvvisa cacarola
che con tanto furor proruppe a basso,
che l'ambra scoppiò fuor per gli calzoni
e scorse per le gambe in su i taloni.⁹⁴

Alla maga del *Torracchione*, che «per timor di pisciò sotto»⁹⁵; al *Catorcio*, dove con la scusa di non accomunare Giove e Bacco ai crapuloni da trivio, si approfitta per un'ottava che abbina perfettamente cibo e deiezioni, secondo il più fisiologico, ma anche letterario e antropologico, degli *itinerari*:

Perché non penso che Giove né Bacco
sian parassiti e ventri senza fondo,
e che vogliano far perciò da ciacco,
unti, bisunti scesi a questo mondo,
o lor bisogni rimpinzare il sacco,
e poi depor del ventre il grave pondo,
tale che del ciel nelle stanze eternali
s'abbiano a nettar canteri e pitali.⁹⁶

Trasversalmente, nei poemi considerati non si applica alcuna forma di autocensura nei confronti del dettaglio degradante, come quello che per esempio rappresenta gli effetti fisiologici di una grande paura.⁹⁷

Non sembra però che l'insistenza sul tema delle deiezioni che troviamo in

⁹⁴ Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, X, 53, vv. 5-8.

⁹⁵ Bartolomeo Corsini, *Il Torracchione desolato*, in *Raccolta*, cit., vol. III, c. XV, v.

⁹⁶ Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., III, 53. Per il lessico scatologico e osceno cfr. Aa.Vv., *Federigo Nomi*, cit., pp. 99-100.

⁹⁷ *Ivi*, VIII, 57.

certa produzione cinquecentesca sia la stessa; che la marca, il segno, il valore siano uguali. Due brevi esempi. Il *Prologo* della *Cortigiana* (1525) di Pietro Aretino inizia con questo dialogo:

Istrione del prologo: lo avevo imparato un certo proemio, diceria, sermone, filostoccola, intemerata o prologo che se sia, e ve'l volevo recitare per amor de un mio amico, ma ognun mi vuole in pasticci. Ma se voi siate savi: Plaudite et valete!

Istrione dell'argomento: Come Plaudite et valete? Donque io ho durato tanta fatica a comporre questo argomento, *serviziale*, *cristioro* o quel che diavol di chiami, et ora vuoi ch'io lo getti via? [...] ⁹⁸

Qui, segnala Nino Borsellino, «mentre l'*argomento* è deviato in *serviziale* e *cristero* (clistere) per lo sfruttamento burlesco ormai corrente della terminologia medica ippocratea, *prologo* è nella congerie la definizione tecnica che valorizza il carattere ambiguo di questo numero teatrale oscillante tra propiziazione e provocazione del pubblico col quale l'autore, per suo tramite, scende a contatto». ⁹⁹ Il ricorso all'abbasamento è dunque pregno di significato, e funzionale, come non può dirsi nell'eroicomico.

Secondo esempio. La puntuale riproposizione dell'evacuazione, sia in senso proprio che come metafora, costella il *Baldus* di Folengo. Nel poema diventa in un caso fulcro della beffa al farmacista e a Zambello (settimo libro); ed è la conseguenza della paura di Cingar. ¹⁰⁰ Ma poco oltre questo episodio, l'orina ha anche un effetto vitale e vivificante, facendo riprendere conoscenza a un giovane svenuto: «per mancum ergo malum caldam spinavit orinam, / et iuvenis venas, polsos et tempia bagnat». ¹⁰¹

⁹⁸ Pietro Aretino, *La Cortigiana*, Einaudi, Torino 1970. Corsivo mio.

⁹⁹ Nino Borsellino, *La tradizione del comico*, cit.

¹⁰⁰ Teofilo Folengo, *Baldus*, a cura di Mario Chiesta, UTET, Torino 2006, XXIV, vv. 498 e sgg.

¹⁰¹ *Ivi*, vv. 531-532.

Lo stesso accade in Rabelais, con i significati che ha illuminato Bachtin.¹⁰² Ma al di là del dato comune – il rovesciamento del vaso o la predilezione per dettagli della sfera escrementizia – non si possono accomunare i significati portati da Rabelais (e in parte da Folengo) con quelli dell’esperienza eroicomica. Rispetto al brulicante universo semantico che illustra il critico russo, i dati eroicomici appaiono molto più poveri, quasi pretestuosi. La vitalità del «basso corporeo» (Bachtin) del mondo letterario (e non) è scomparsa, fagocitata senza troppi problemi da pratiche letterarie vecchie già in culla, per certi aspetti, insterilitesi nell’imitazione dei predecessori. Il dato mimetico della realtà – che per restare alla stessa sfera c’era anche in Boiardo ad esempio («De altro che rose avea le brache piene»¹⁰³, immagine che abbiamo visto ritornare sempre non solo nell’eroicomico) – nel comico secentesco in questione assume tratti decisamente grossolani.

Non ci si censura nemmeno poi troppo quando si ha l’occasione di qualche truce ottava di beffa alle donne brutte (attraverso sì le parole dei personaggi, ma l’insistenza è tale da parer compiaciuta).¹⁰⁴ Le descrizione dell’orrida furia Aletto del canto IV del *Catorcio* coniuga il *vituperium in vetulam* e la *descriptio feminae* rovesciata, tanto fortunati dalla latinità fino al pieno Cinquecento:¹⁰⁵

Ella per ordinario ha per capelli
Vipere parricide e fieri draghi,
che vomitano fetidi ruscelli
infettan erbe, ed avvelenan laghi;

¹⁰² Michail Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit. Sulla valenza dell’orina in particolare p. 160. Lo stesso studioso ha individuato una «serie degli escrementi» tra le «serie» che sono la «peculiarità specifica del metodo artistico di Rabelais»: cfr. Id, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 316-317.

¹⁰³ Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, libro I, XIV, 55, v. 8.

¹⁰⁴ Federigo Nomi, *Il catorcio d’Anghiari*, cit., VIII, 58.

¹⁰⁵ Per esempi e analisi di descrizioni di vecchie laide cfr. Paolo Orvieto, Lucia Brestolini, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Carocci, Roma 2000, in particolare pp. 13-61; per la *descriptio feminae*, cfr. Paolo Orvieto, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno, Roma 1978, in particolare pp. 48-85 e 106-170.

ma in questa occasione irrita quelli,
acciò più crudelmente ognun s'impiaghi,
ed il liquor sputi giallognolo in cui
consistono a un bisogno i tosci sui.

Donna appare al sembiante, (perché furia
Peggior di donna brutta non si trova,
e che più fuggir faccia la lussuria,
ed a nausea lo stomaco commova)
puzzolente, irta, vieta e per ingiuria
di natura prodotta, come in prova
tien la pelle sull'osso, un cesso ha in bocca,
e con le poppe il bellico si tocca.

Caprino ha il ceffo e caprina la pelle
Dello stesso color d'un vecchio lupo;
storte ha le braccia, e d'antiche e novelle
croste arricchite, e quali a Montelupo
barcacce di pignatti e di scudelle,
stansi in rottami per tutto il dirupo;
sono due fila le gambe e cruda vacca,
natiche e cosce si profuma e imbiacca.

Ciascuna delle mani appunto sembra
Una gonfiata e velenosa botta,
e quel che è peggio le discordi membra
fanno una accoppiatura male sdotta,
e un misto sì difforme, che rassembra
la bruttezza in compendio ivi ridotta,
cui lo splendor di lumi guerci e biechi
l'ultima mano, e il compimento arrechi.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., IV, 2-5.

La descrizione è nuova rispetto agli intertesti plausibili per l'episodio, dove non si indugia nella descrizione né essa presenta queste inarcature espressive.¹⁰⁷ Si possono piuttosto notare degli elementi comuni alle descrizioni delle donne nel XIV canto dell'*Adone* di Marino, senza che questo voglia dire una filiazione diretta, semmai tutta ancora da dimostrarsi, tra il poema mitologico di Marino e l'eroicomico di Nomi. Nelle ottave che seguono, Grifa ha alcune caratteristiche che la accostano alla furia appena vista sopra, in particolare il volto crespo e asciutto e il seno cadente, e naturalmente l'estrema magrezza. Si noti anche che le «vecchie» descritte nel canto sono proprio paragonate alle Furie:

Furie crude e proterve, onde gli amanti
van dele gioie lor vedovi ed orbi;
fantasmi vivi e notomie spiranti,
sepolcri aperti, ombre di morte e morbi.
Perché d'abisso infra gli eterni pianti
terra omai non le chiudi e non l'assorbi?
L'Invidia, credo, sol del'altrui bene
le nutrisce, le move e le sostiene.

Grifa, del buon villan l'empia mogliera,
venne fra i nostri amori ad interporsi.
Questa malvagia intolerabil fera
di me s'accese ed io ben men'accorsi,
peroch'a tutte l'ore intorno m'era
or con scherzi noiosi, or con discorsi.
Ridea talora e mi mostrava il riso
voto di denti e pien di cresse il viso.

Crespa è la guancia e dal visaggio asciutto
si staccan quasi l'aride mascelle;

¹⁰⁷ Il passo citato richiama l'apparizione di Aletto in Verg., *Aen.*, VII; in Giraldis Cinzio, *Ercole*, VIII; o in Tasso, *Gerusalemme liberata*, VIII, 59 e sgg..

grinze ha le membra e nel suo corpo tutto
informata dall'ossa appar la pelle.
Stan nel centro del capo orrido e brutto
fitte degli occhi le profonde celle;
occhi che biechi e lividi e sanguigni
aventano in altrui sguardi maligni.

Le giunture ha snodate e mal congiunte,
adunco il naso che 'n su 'l labro scende;
sporgon le secche coste in fuor le punte,
sgonfio su le ginocchia il ventre pende;
ciascuna delle poppe arsiccie e smunte
fin al bellico il bottoncin distende;
nela gola il gavocciolo e nel mento
porta la barba di filato argento.

Ha chiome irsute, ispido ciglio e folto,
bavose labra, obliqua bocca e grossa,
squallida fronte e disparuto volto
e 'n somma altro non è ch'anima ed ossa.
Sembra orrendo cadavere insepolto
che fuggito pur or sia dala fossa;
sembra mummia animata, e 'n tutto sgombra
d'umana effigie, una palpabil ombra.¹⁰⁸

Queste descrizioni richiamano anche una tradizione di altro genere, ad esempio quella della poesia comica tra Due e Quattrocento. Per esempio il Rustico Filippi del sonetto *Dovunque vai conteco porti il cesso*, consuona con quanto si è appena visto.¹⁰⁹ La Aletto di Federigo Nomi il «cesso» lo porta in bocca, da vecchia «puzzolente» come la sua antenata¹¹⁰; ed è «cruda vacca», come quella di Rustico era «sozza giomenta» (v. 14). Si tratta evidentemente di

¹⁰⁸ Giambattista Marino, *Adone*, cit., XIV, 288-292.

¹⁰⁹ In Paolo Orvieto, Lucia Brestolini, *La poesia comico-realistica*, cit., p. 22.

¹¹⁰ Al v. 2 del sonetto di Rustico.

elementi molto comuni ai *vituperia* o alle descrizioni delle vecchie, laide o anche maligne (come nella *Ballata contro le vecchie invidiose* di Bernardo Giambullari),¹¹¹ così come lo è il particolare del seno cascante, antifrastico del seno sensuale spesso paragonato a cibi sodi e confortanti.

Un altro aspetto poi si può aggiungere a queste considerazioni. Come sottolinea Brestolini,

la poesia comica dalle origini al Cinquecento è sostanzialmente una poesia misogina. Elemento ulteriore, questo, a conferma del dato di una evidente continuità tematica e di convenzionalità a quel repertorio del comico, elaborato a partire dalla prima produzione giocosa del Duecento. In questo senso la donna, ovviamente, sarà tutt'altro che esclusa dalla poesia burlesca del secolo XVI anzi, eletta a bersaglio polemico ed indiscusso rappresentante di un'umanità al negativo, costituirà direttamente o indirettamente un'essenziale risorsa argomentativa della poesia del ridere. E la misoginia non sarà solo concettualmente il tema centrale del comico poetico, bensì verrà rappresentata [...] in tutte le specificazioni con cui essa si motiva e che contribuiscono a conferirle forza e valore di *topos*.¹¹²

Non sembrano fare eccezione i poemi eroicomici, decisamente connotati in senso misogino. È di nuovo il *Catorcio* il poema a esporsi maggiormente, mentre ad esempio nel *Torracchione* ci sono solo rapide battute che non si coagulano in un discorso ben compiuto. Si perpetua nel caso di Nomi dunque il *topos*¹¹³ della donna che con cosmetici ed espedienti camuffa i propri difetti («perché le donne / qualche magagna cuopron con le gonne»)¹¹⁴ per ingannare l'uomo. Una volta ingannato, ne verrà prosciugato il patrimonio, secondo le altre caratteristiche tipiche di questo genere di descrizioni, cioè l'avarizia e la

¹¹¹ Cfr. Paolo Orvieto, Lucia Brestolini, *La poesia comico-realistica*, cit., p. 226.

¹¹² *Ivi*, p. 219.

¹¹³ Cfr. Paolo Orvieto, Lucia Brestolini, *La poesia comico-realistica*, cit., in particolare pp. 219-238. C'è ovviamente l'Ovidio dei *Medicamina* e dei *Remedia* alla base di questa tradizione, di grande efficacia nel nostro Cinquecento.

¹¹⁴ Federigo Nomi, *Il catorcio d'Anghiari*, cit., VI, 63, vv. 7-8. Le ottave da considerare sono 63-70.

dissipatezza, conseguenze del dover mantenere un aspetto e un vestiario sempre all'altezza dei trucchi impiegati:

È propriamente una marcia vergogna
Che sia vestita di teletta d'oro
La signora, e 'l marito venda sogna,
o si tinga le dita nel lavoro;
al proprio stato rimirar bisogna,
e rifletter che i suoi sono tali, e foro,
né tanto terren libero ci resta
di poterci mangiare il dì di festa.¹¹⁵

Nel canto successivo, il VII, l'autore produce la chiosa definitiva alla questione, con la lapidarietà che solo i distici finali delle ottave possono avere:

infine è donna, e ognun sa che sola
riesce lor la via tra le lenzuola.¹¹⁶

I.6 – La linea tassoniana

Quanto descritto dovrebbe avere contribuito a chiarire alcuni punti nodali dell'eroicomico secentesco. Si sono cercati di illuminare i suoi rapporti con Tassoni; gli elementi comuni che tengono insieme sotto certi aspetti – anche se non sotto tutti – un gruppo significativo di opere; i modi all'interno delle pratiche letterarie contemporanee, giocate verso il presente e verso la tradizione letteraria.

Mi sembra che venga fuori che l'esperienza dell'eroicomico tassoniano contribuisce in maniera determinante alla creazione di una vera e propria *linea* di genere, con caratteristiche e premesse simili. Questa generazione di

¹¹⁵ *Ivi*, VI, 68.

¹¹⁶ *Ivi*, VII, 4, vv. 7-8.

eroicomici si serve poi di dati culturali differenti per rimpolpare lo schema di base, risemantizzandolo a proprio piacimento. Dello stesso avviso sembrano essere anche Bertoni, di cui perfetta è la definizione di eroicomico come «congegno narrativo fondato su un'inezia»;¹¹⁷ e Asor Rosa e Nigro, quando propongono di raggruppare sotto il segno di Tassoni un gruppo di poemi che, d'ora in poi e proprio in funzione di questa appartenenza, chiamerei semplicemente *eroicomici*.¹¹⁸

Di conseguenza, la compagine presentata più sopra deve essere rivista entro l'ottica di quanto appena detto. Lo spartiacque della *Secchia* la divide infatti in due gruppi, individuando una linea tassoniana e una alternativa a questo modello: la rappresentano i due *Orlandino*, il *Poemone*, il *Ricciardetto*, mentre un discorso a parte merita la *Marfisa*.¹¹⁹ Analizzare quest'ultima linea è il compito della seconda parte di questo lavoro.

¹¹⁷ Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, cit., p. 160.

¹¹⁸ Alberto Asor Rosa, Salvatore Silvano Nigro, *I poeti giocosi dell'età barocca*, cit., p. 38.

¹¹⁹ La critica più recente colloca il *Malmantile* fuori dall'orbita tassoniana, non senza ragioni. E lì la farei rimanere al momento.

Capitolo II – *La funzione Morgante*

II.1 – Pulci screditato: brevi cenni di una demolizione cinquecentesca

Si è visto dunque nel capitolo precedente come si può considerare sostanzialmente biforcata la tradizione del poema comico in ottave. Da una parte Tassoni e i suoi epigoni, variamente coniugati, dall'altra un sentiero differente. Per avvicinarci a quest'ultimo possiamo partire di nuovo da una dichiarazione dello stesso Tassoni, che bisognerà tener salda e a mente per metterla a sistema con un quadro di riferimenti che verrà delinendosi nel corso del capitolo. Si trova nella stessa lettera-prefazione in cui l'autore della *Secchia* si dichiara fondatore del genere eroicomico (cfr. § I.2):

È vero che alcuni altri versificatori toscani avevano già prima mischiate facezie fra le cose gravi, come il Bernia et il Pulci; ma il Bernia non fece poema epico e solamente aggiunse alcune poche ottave ai canti del Boiardo, e 'l Pulci uscì dall'arte e perdé la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azzioni inverisimili e favole puerili.¹

Si tratta di affermazioni fondamentali. In prima battuta (lo abbiamo già visto), Tassoni si dice inventore di un nuovo genere perché si muove in maniera *diversa* rispetto ai predecessori che pure si erano avvicinati all'area del comico. In secondo luogo, il poema epico rimane il genere a cui guardare. Berni aveva fatto bene nelle sue ottave del *Rifacimento*, ma non aveva creato un poema *ex novo*, con una sua autonomia e dignità retorico-stilistica. Il terzo punto indica che la differenza tra l'operazione tassoniana e i letterati precedenti risiede e nella lingua e nei contenuti. Mettendo a fuoco in pieno la tradizione della diatriba tra stretti osservanti dell'aristotelismo in poesia e fautori di una

¹ *Al canonico Albertino Barisoni, Padova, da Roma, 22 dicembre 1618*, in Alessandro Tassoni, *Lettere*, cit., (lettera n. 433).

maggior libertà inventiva e compositiva – e senza tralasciare la questione della lingua – Tassoni ribadisce le coordinate della propria poetica: l'intelaiatura formale e contenutistica deve essere di genere alto; così da poterla in un secondo momento – deduciamo noi – smontare e parodiare, con i meccanismi propri dell'eroicomico. In aggiunta a ciò, Pulci è rubricato addirittura fuori dall'arte poetica, persino all'esterno del territorio del burlesco, cui pure è ascritto senza troppi anatemi Berni. Il peccato originale è, come appena detto, di forma e di sostanza. Infine, viene riconfermato il binomio Berni-Pulci, legame forte e costante tra Cinque e Settecento – come si vedrà.

Inoltre, il fatto che questa considerazione su Pulci e Berni sia affiancata a quella sulla propria invenzione dell'eroicomico credo non sia indifferente. La coincidenza del luogo – la lettera a Barisoni – e l'importanza strategica delle affermazioni tassoniane potrebbero proprio suggerirci che lo stesso autore della *Secchia* vede i due sviluppi di due diversi modi di fare poesia eroicomico (o meglio, un modo eroicomico, e un altro estraneo), indicandoci proprio la biforcazione dei sentieri del poema 'burlesco'. Se seguiamo il suggerimento di Tassoni, è su Pulci che potrebbe essere interessante portare lo sguardo.

Quello stesso Pulci, d'altronde, cui Tassoni riserva un altro giudizio inequivocabile nella prefazione, sempre alla *Secchia*, scritta con lo pseudonimo «Paulino Castelvechio»: i critici favorevoli al *Morgante* sarebbero «cervelli stravolti» che giudicano «col giudizio dell'asino».² Oltre alla significativa completa bocciatura del poema, emerge qui nuovamente l'importanza del paratesto *prefazione*, che quindi conferisce particolare rilevanza ai giudizi su Pulci, collocati entrambi in sede prefatoria.

D'altronde, il modenese non è l'unico a tenere in considerazione l'autore del *Morgante* quando si tratti di formulare teorie e giudizi letterari. Già Vincenzo Colli detto il Calmeta (1460 ca.-1508), contemporaneo ai momenti della primissima diffusione del *Morgante* in Italia, seppur eccentrico rispetto alla

² Cfr. Alessandro Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit.

cultura fiorentina, aveva espresso un giudizio poco lusinghiero sul poema.³ Ma è Giovan Battista Giraldi (1504-1573) nei suoi *Discorsi* – scritti nel 1548 ma pubblicati a Venezia presso Giolito nel 1554 – ad essere molto chiaro a riguardo:

Or ritornando alle materie <de’> romanzi, mi pare che fossero (quanto a questo) molto accorti et aveduti il Conte Matheo Maria Boiardo et il nostro Ariosto; de’ quali l’uno fu inventore molto vago et gentile, l’altro, esercitandosi intorno a quella materia, che doppo la sua invenzione era stata accettata dal mondo, et meravigliosamente diletta, fu imitatore di gran loda dignissimo. Et questi due sono come due duci in così fatti componimenti, le vestigia de’ quali deono seguir con ogni studio coloro che di materie finte vorranno ben iscrivere in tal poesia. Però che quelli che inanzi loro haveano scritto, quantunque havessero mostrato qualche ingegno et havessero trattate molte delle medesime cose, come si può vedere da chi ha otio di leggerli, nondimeno tutti haveano le lor materie inettamente scritte, anchora c’habbia paruto ad alcuni che Luigi Pulci nel suo *Morgante* fosse degno di loda, lasciandosi ingannare a quelle novellucce thoscane [...], che sono da quel suo Merguti (nome forse tolto dal Margite d’Homero, che tutto era composto al riso) et da altri dette, le quali, a chi dirittamente mira, sono più tosto cose da burla, che da componimento degno dell’heroica gravità.⁴

Attraverso la consueta opposizione con un esempio degno di lode (Boiardo e Ariosto), l’opera di Pulci è screditata sia sul piano stilistico (nel novero delle «materie inettamente scritte») che su quello contenutistico (si riduce a delle «novellucce thoscane» messe in bocca ai diversi personaggi), e infine anche su quello teorico (l’unica dignità spetta al poema eroico). Giraldi anzi ribadisce il suo giudizio negativo sullo stile, di nuovo in opposizione con Ariosto, a proposito della ripetizione delle stesse parole in una stanza. Quella ariostesca è una

³ «Che maggior instinto di natura si potria trovare in quel che hanno avuto Luigi Pulci, il Corso e ‘l Serafino e molti altri? Ne’ quali, per la inegualità dell’opere loro, massime in composition lunga, si discerne apertamente, in molti luoghi, dove l’arte, della quale erano ignari, sarebbe stata necessaria loro. Non è così nel Cornazzaro, in Lorenzo Medice, in Angelo Poliziano [...], in Vincenzo Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite. Con due appendici di altri inediti*, a cura di Cecil Grayson, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1959, p. 11. Corsivo mio.

⁴ Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Intorno al comporre dei romanzi*, I, 24-25, in Id., *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall’autore nell’esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di Susanna Villari, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2002, pp. 20-21.

ripetizione lodevole di voce, famigliarissima a ogni poetica composizione di questa lingua et che dà molto ornamento a' versi.

Invece tra quelle ripetizioni

che mostrano poco giudizio, se n'hanno gli essempii nel Pulci nel suo *Morgante*, il quale comincia con le medesime parole spessissime volte molte stanze; il che reca fastidio incredibile a chi legge.⁵

Non è difficile vedere la consonanza con le posizioni che saranno espresse precisamente settant'anni dopo da Alessandro Tassoni nella sua già citata lettera-prefazione. In linea con il giudizio su Pulci è la valutazione giraldiana di Berni:

Alle cose basse nacque medesimamente il Bernia tra' Thoscani, et tutti coloro che per loro principale essercitio a quel modo han scritto ch'egli scrisse, et infelici mi paiono quegli ingegni che spendono le lor buone hore in così fatte scritte, piene di nascosa dishonestà et di materie plebeie, che solo diletmano a' salsicciai et a simili sorti di genti.⁶

Contemporaneo di Giraldi, Benedetto Varchi (1503-1565) esprime un giudizio non dissimile dall'autore dei *Discorsi*, guardando al *Morgante* soprattutto nell'ottica della questione della lingua, che lo vedeva tra i protagonisti del dibattito e in cui si inserisce il suo dialogo *L'Hercolano* (postumo nel 1570, ma iniziato a comporre dieci anni prima). Afferma Varchi:

E lasciando stare gli scrittori della *Spagna*, dell'*Ancroia*, di *Buovo* e tanti altri veleni, il *Morgante* di Luigi Pulci, che fu tanto lodato (ed ancora oggi è da alcuni che, per non sapere più

⁵ *Ivi*, p. 124.

⁶ *Intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, *Ivi*, pp. 232-233

là, credono che quello sia il vero modo di scrivere), è appresso i giudizi non solo non lodato, ma deriso.⁷

Altrove dichiara perfino Pulci indegno di essere chiamato poeta.⁸ Interessante però resta la suddivisione operata da Varchi sulla maniera di «poetare», possibile «fiorentinamente almeno in sette maniere tutte diverse»: «la prima e principale è quella di Dante e del Petrarca. La seconda quella di Luigi e di Luca Pulci. La terza come scrisse il Burchiello, che fu poeta anch'egli. La quarta, i capitoli del Bernia. La quinta, i sonetti di Antonio Alamanni»⁹.

Vediamo però ancora un altro esempio di trattamento della materia pulciana nel secolo del *Furioso*. Se è principalmente ai diversi *discorsi* che i letterati del Cinquecento affidano le loro ideali sistemazioni delle questioni sulla letteratura, non può qui mancare il riferimento che Torquato Tasso fa al poema pulciano, nello stesso periodo in cui Varchi si dedicava alla stesura dell'*Hercolano* e non più di dieci anni dopo la pubblicazione dei *Discorsi* di Giraldi. Dopo aver preso in considerazione le parti del poema epico chiamate «qualità» e «quantità», Tasso passa alle parti della «favola», tra le quali vi è

il rivolgimento, che peripezia prima dissero i Greci, la quale è una mutazione della buona nella rea fortuna, o dalla rea nella buona; ma nel poema eroico è doppia, perché alcuni

⁷ Benedetto Varchi, *Discorso dove si tratta se coloro che scrivono in alcuna lingua debbono scrivere in quel medesimo modo che in essa lingua si favella. A Messer Lelio Bonsi*, in Id., *Opere*, vol. II, Milano, s.d., p. 815. Ma Franca Ageno indica – senza però dare ulteriori spiegazioni – cospicui prelievi linguistici dal *Morgante* da parte di Varchi, forse intendendo gli esempi forniti nel dialogo da Varchi stesso: cfr. Franca Ageno, *Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel Morgante*, «Lettere Italiane», VII, n. 2, 1955, p. 118. Per Varchi e le sue idee linguistiche cfr. anche la generosa introduzione a Benedetto Varchi, *L'Hercolano*, ed. cr. a cura di Antonio Sorella, Libreria dell'università, Pescara 1995. Per notazioni su Pulci, *Ivi*, pp. 60-61 n.

⁸ Cfr. Michel Plaisance, *Réécriture et écriture dans les deux commentaires burlesques d'Antonfrancesco Grazzini*, in Aa.Vv., *Réécritures 1. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983, p. 200.

⁹ Benedetto Varchi, *L'Hercolano*, cit., p. 804. Interessante invece la segnalazione di Roggero di una coeva riscrittura del *Guerrin meschino* da parte di Tullia d'Aragona, carente secondo la poetessa dal punto di vista linguistico, e per questo riscritto in ottave e secondo «una via media, ispirata al modello del Pulci, del Boiardo e del Cieco da Ferrara». Cfr. Marina Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, il Mulino, Bologna 2006, p. 49.

passano dalla prospera all'aversa fortuna, e altri da questa a quella; e deve esser sempre in meglio, perché il fine più felice è quello ch'è più conforme a questo poema. Laonde non merita molta lode il Pulce, il quale finì con la morte di Orlando e d'altri paladini.¹⁰

Ritorna poi sulla sconvenienza del *Morgante* nel terzo libro dei *Discorsi*, nuovamente a causa dell'assenza di scioglimento o mutazione finale felice:

Ma questa composizione¹¹ è più tosto conveniente all'epopeia, purché non sia simile a quella del Pulci, il quale, cominciando dalle feste di Carlo e de' paladini, finisce nella rotta dolorosa nella quale «Carlo Magno perdé alla santa gesta».¹²

Se da una parte pare quasi che Tasso conferisca una patente di 'nobiltà' al *Morgante*, contemplandolo tra le possibilità del poema eroico o «epopeia», dall'altra ancora una volta vi è una sanzione di imperfezione, e in conclusione di rigetto come modello.

Emerge dunque da questa breve rassegna una porzione importante – quanto meno per spessore e impegno teorico – di letterati cinquecenteschi che, se non fanno certo del *Morgante* il fulcro delle proprie teorie letterarie, tuttavia non risparmiano attenzioni (e strali) al poema di Pulci. Credo valga la pena segnalare però la pressoché totale assenza di Pulci nelle opere di codificazione linguistica e di lessicografia di cui è pur fecondo il Cinquecento, tranne l'appena visto *Hercolano*. Né Accarisio (*Vocabolario et grammatica con l'orthographia della lingua volgare*, 1543), né l'Alunno (*Osservazioni sopra il Petrarca*, 1539-1556, *Ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, 1543-1551), o Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525), Corso (*Fondamenti del parlar Thoscano*, 1549), Dolce (*Libri delle osservationi nella volgar lingua*, 1550), Fortunio (*Regole*

¹⁰ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari 1964, pp. 74-75.

¹¹ Cioè una «mutazione [...] accompagnata dalla amicizia o almeno dalla giustizia».

¹² Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 145.

grammaticali della volgar lingua, 1516), Liburnio (*Le tre fontane*, 1526), Salviati (*Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, 1584-1586), Tolomei (*Cesano*, 1555) ritengono in qualche modo rilevante l'esperienza linguistica del *Morgante*, né in direzione elogiativa né dispregiativa. Sembrerebbe quasi diventata un'opera proscritta. Del resto, nel clima di normalizzazione linguistica (verso un volgare letterario, o cortigiano, o ancora del parlato colto fiorentino), Pulci rappresentava un'esperienza eterodossa ed eccentrica. Se perfino Dante viene espulso dal canone linguistico in formazione e continua contrattazione, era immaginabile la sorte di un poema così scomunicato, con al suo interno tensioni (non solo) linguistiche che la codificazione e grammaticalizzazione cinquecentesca aveva intenzione di filtrare, distillare e omogeneizzare.¹³ Rimane comunque enigmatica questa sorta di rimozione del *Morgante*, in una temperie di discussione linguistica nel quale la dialettica oppositiva tra esempi da seguire e pratiche *vitandae* era tanto forte, anche per ragioni che il genere del dialogo e della grammatica imponevano

II.2.1 – Premessa sul successo del *Morgante*

Tuttavia, il *Morgante* era diventato nel corso del XVI secolo un successo, prima di tutto editoriale. Prima di affrontare infatti la questione del ruolo del *Morgante* e del suo autore in un preciso contesto culturale cinquecentesco è necessario qualche cenno preliminare.

La prima edizione del poema di cui si ha conoscenza, ma nessun testimone, è quella in 23 cantari del 1478, stampata e inviata a Ercole I d'Este

¹³ Si pensi ai sonetti parodizzanti il milanese e il napoletano in Pulci; da affiancare alle 'fughe' di Burchiello verso il veneziano, il senese, il romanesco. Cfr. Ivano Paccagnella, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in *Letteratura italiana*, vol. II *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983.

dietro sua richiesta:¹⁴ è in qualche modo la prima attestazione di una circolazione al di fuori di Firenze, corroborata dalla presenza del *Morgante* in un elenco di titoli cavallereschi della biblioteca ducale datato 5 gennaio 1474.¹⁵ È solo del marzo 1482 l'edizione Ripolina, dal nome della stamperia di San Jacopo – o Sant'Iacopo – di Ripoli, in cui già dalla fine dell'81 si stavano accumulando materiali per «a large printing job» quale era proprio il robusto poema di Pulci.¹⁶ Dagli stessi locali era uscito d'altronde già del 1480, a dicembre, un estratto pare chiamato *Margutte*, a riprova del fatto che il pubblico apprezzava già in particolare alcuni episodi del poema e quindi stimolava la stampa dei brani di maggior successo, e con maggiore possibilità di vendita e circolazione. Inoltre proprio il titolo *Morgante* – com'è noto – si deve al grande favore incontrato nel pubblico da parte del personaggio.¹⁷ Qualcosa di simile accade ad esempio, stando agli annali tipografici, con la stampa di episodi incentrati su Morgante e Margutte (Bartolomeo de' Libri, forse nel 1485), su *La rotta di Babilonia* (Lorenzo Morgiani & Johann Petri, ca. 1495), e sull'episodio del XXIV cantare che vede protagonisti *Falabacchio e Chattabriga giganti* (forse nel 1498).¹⁸

Se già lo stesso anno della Ripolina venivano ristampati a Venezia da Luca di Domenico i 23 cantari, un anno dopo, nel 1483, Francesco di Dino fa uscire a Firenze l'edizione con la giunta degli ultimi 5 cantari. Per Neil Harris, cui si deve un bello e fondamentale articolo sulla questione editoriale del poema, da

¹⁴ Cfr. Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano 1989, 2 voll. Cfr. anche Franca Ageno, *Note sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1953, CXXX, pp. 508-513.

¹⁵ Cfr. Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, 2 voll., Panini, Modena 1988-1991, II vol., pp. 19-20.

¹⁶ Melissa Conway, *The diary of the printing press of San Jacopo di Ripoli 1476-1484. Commentary and Transcription*, Olschki, Firenze 1999, p. 52. Interessantissimo questo documento che mostra nei più piccoli dettagli – dal salario degli addetti alle quantità di inchiostro necessarie alla stampa – l'attività di stamperia.

¹⁷ Cfr. a questo proposito Giuseppe Fatini, *Sul Titolo del Poema Pulciano*, «Italica», 26, n. 1, 1949, pp. 47-55.

¹⁸ Cfr. Dennis E. Rhodes, *Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Olschki, Firenze 1988. Per le stampe delle opere di Pulci cfr. pp. 96-98. E anche Brian Richardson, *Print culture in Renaissance Italy. The editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge University Press, 1994.

troppo tempo in sospeso, «non esiste dubbio [...] che alla fine del secolo il poema di Pulci gode di larga circolazione e di una cerchia di lettori affezionati sia a Firenze che altrove».¹⁹

Sul finire del Quattrocento è Venezia a prendere in mano la fortuna editoriale del poema pulciano, dopo la prima stampa lagunare ancora in 23 cantari di Luca di Domenico nel 1482. Grazie alla accurata ricognizione di Harris si può comprendere meglio la vicenda del *Morgante* e la sua ricezione, pur dovendosi basare in alcuni casi su ipotesi plausibili piuttosto che su dati indubitabili, considerata la quasi certa scomparsa di parte della tradizione:

per quanto riguarda il Cinquecento, è lecito supporre, come minimo, che dieci edizioni, per la maggior parte in-8°, sono state pubblicate e sono interamente scomparse [...]. Sono cifre che nello specifico danno tutt'altra importanza al *Morgante*, poiché l'aggiunta, anche teorica, di altre 15-20 edizioni alla bibliografia del Pulci rispecchia la sua vera importanza nell'editoria italiana dell'epoca.²⁰

Certo è però che, anche solo stando alle «sopravvivenze», fra il 1482 e il 1606 il *Morgante* conosce un grande successo, con le trenta edizioni impresse in Italia²¹.

Bisogna però aggiungere un elemento importante, la cui portata è difficile da misurare, ma facile in parte da ipotizzare. Nel corso del Cinquecento la censura ecclesiastica si abbatte anche sul *Morgante*, così che ad esempio l'edizione del 1574 di Sermantelli risulta purgata ed emendata nella parti in cui «le cose di fede sono asperse di comicità»²², e il poema «ricomparirà nel testo integrale solo nel 1732 a Napoli». Tra Cinquecento e Settecento, quindi, è molto

¹⁹ Neil Harris, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del Morgante di Luigi Pulci*, «Rinascimento», 2005, n. 45, pp. 179-243, p. 188.

²⁰ *Ivi*, p. 204.

²¹ A questo proposito cfr. anche l'interessante e utile Giancarlo Alfano, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Einaudi, Torino 2011, pp. 31-57.

²² Cfr. Ugo Rozzo, *La letteratura italiana negli 'indici' del Cinquecento*, Forum, Udine 2005, p. 109.

probabile che il *Morgante* fosse letto in versione edulcorata – e quindi scorretta – e che mancassero ai lettori gli elementi di parodia o palinodia religiosa disseminati nel testo²³. D'altronde, non sembra ci sia stata occasione nel corso del XVII secolo di reintegrare il testo del poema, dacché esso cessa di essere pubblicato dopo la ristampa fiorentina di Sermantelli nel 1606, per poi venire ripubblicato nel Settecento.²⁴

Che sia una coincidenza o invece una diretta conseguenza della lettura emendata, comunque, non è l'aspetto di polemica o attitudine religiosa di Pulci che viene recuperato dai letterati che si incaricano, sotto diversi aspetti, di prolungarne la fortuna (e infatti la sfera religiosa è del tutto assente dalle critiche mosse al poema). Quella che del testo pulciano viene riattivata e rilanciata è soprattutto, com'era da aspettarsi, la componente di eversività *a posteriori* rispetto ai canoni che vanno istituendosi nel corso del Cinquecento, come si vedrà a breve.

II.2.2 – Pulci e il burlesco cinquecentesco: Berni e Grazzini

Questo paragrafo su Francesco Berni e Antonfrancesco Grazzini ha lo scopo di dare conto di quello che a mio avviso è un importante impulso alla fortuna di Luigi Pulci, attraverso alcune caratteristiche di questi due uomini di lettere.

Silvia Longhi, in un suo lavoro sul capitolo burlesco nel Cinquecento, dedica alcune attenzioni particolari a Pulci e alla figura di Margutte, e in

²³ È anche vero che soprattutto sui sonetti del poeta fiorentino si era concentrato l'attento sguardo dei giudici ecclesiastici, dove è più eloquente lo spirito dissacratorio e polemico in campo religioso (e non si può scordare poi che già nel 1498 Savonarola ordinò per il carnevale dei falò delle vanità in cui vennero bruciati, tra gli altri libri, copie del *Morgante*). Cfr. Nicole Caren-Reid, *Les fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*, Olschki, Firenze 1995, p. 131.

²⁴ Per quanto riguarda il Settecento e il *Morgante*, «la battaglia delle sopravvivenze può dirsi vinta, nel senso che queste edizioni sono testimoniate da un numero consistente di esemplari», Neil Harris, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del Morgante di Luigi Pulci*, cit., p. 214.

particolare scrive nell'introduzione: «si può affermare [...] che soprattutto grazie a Margutte, alla sua fragorosa morte, così come alla sua vita inimitabile, il poema del Pulci apparirà, a uno sguardo retrospettivo, un vero “scoppio” liberatorio, decisivo per le origini stesse della poesia giocosa del Cinquecento».²⁵ Immagine efficace e poi confermata dalla ricostruzione della studiosa nel corso del lavoro citato, e segnale dell'idea di una permanenza pulciana nella letteratura del XVI secolo, constatazione che serve da elemento di verifica e paragone di una fortuna pulciana nel secolo successivo.²⁶

Potremmo proprio cominciare con Margutte, appena richiamato attraverso la scena della morte, così densa di significati anche e soprattutto fuori dalle pagine del poema. Numerosi testi letterari della prima metà del Cinquecento ci testimoniano come questo personaggio, spesso in coppia con il «compagnone»²⁷ Morgante, rapidamente si attesti nell'immaginario come figura paradigmatica. È soprattutto in conseguenza della parte culinaria del suo personale *credo*²⁸ che il mezzo gigante diviene riferimento per i lettori, senza che l'eventuale citazione avesse bisogno di precisazioni, a testimoniare di come fosse stato immesso nella circolazione dell'immaginario dei consumatori di poesia del Cinquecento. Possiamo vederlo nei *Capitoli* di Francesco Berni (1497 ca.-1535). Il capitolo *In lode delle pesche*, ad esempio, canta la bontà delle «reine delle frutta», talmente sopraffine che

se non ne fece menzion Margutte,
fu perché egli era veramente matto,
e le malizie non sapeva tutte.²⁹

²⁵ Silvia Longhi, *Lusus*, cit., p. XIV.

²⁶ Secolo che sconta ad ogni modo una lacunosità di studi sulla produzione editoriale, a quanto mi consta.

²⁷ Il termine ricorre spesso nel *Morgante*.

²⁸ Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XVIII, 115 e sgg.

²⁹ Francesco Berni, *In lode delle pesche*, in Id., *Opere*, Forni, Bologna 1974 (rist. anastatica dell'ediz. Daelli 1864), vv. 22-24. Cfr. anche Silvia Longhi, *Lusus*, cit., pp. 69 e sgg.

Non si tratta soltanto di una mera citazione. Qui il richiamo a Pulci diventa raffinato, perché Berni ne utilizza la stessa lingua: non è un caso che Margutte venga chiamato qui «matto» e si citino le sue «malizie». Nel *Morgante* infatti, una volta arrivato insieme al compagno alla corte di Florinetta e di suo padre Filomeno, Margutte si insedia nell'*habitat* che gli è congeniale, cioè la cucina, dove può mettere in pratica la propria tanto decantata scienza culinaria, felice a tal punto da saltare «[...] per letizia come un *matto*» (XIX, 127, v.6, corsivo mio). Ma se l'aggettivo viene usato con abbondanza nel poema, le più famose «malizie» sono invece – a parte quelle del traditore per eccellenza, Gano – proprio quelle del compagno di Morgante: è Margutte stesso ad utilizzare il termine due volte descrivendo il proprio carattere:

a ogni malizietta io son cattivo

dice di sé in occasione della beffa al Dormi (XVIII, 184 v. 6); e lo ribadisce poco oltre, dopo l'uccisione del «liocorno» (XVIII, 192, vv. 4-6):

Disse Margutte: – Tra le mie malizie
né cosa virtüosa né gentile
non troverai, ma fraude con tristizie. –

Inoltre, Pulci stesso per altre due volte utilizza il termine riferendosi a Margutte, in due espressioni tanto simili tra loro da rappresentare quasi un sintagma bloccato: «e sapea sopra ciò mille malizie» (XIX, 130, v.1) e «Quel che e' si sia, e' seppe ogni malizia» (XIX, 155, v.1)³⁰. Ulteriore riprova di una derivazione pulciana è l'utilizzo tra sesta e settima terzina del capitolo in questione delle stesse parole rima di *Morg.* XVIII, 145, cioè frutte : Margutte : tutte (in Pulci Margutte : tutte : frutte; rimanti che tornano a XVIII, 155 e XIX, 41

³⁰ Si ricordino anche le due occorrenze, sempre in riferimento a Margutte, di «malizietta», a XVIII, 171, v. 8, e XVIII, 184, v. 6.

con tutte : Margutte : frutta. In distico finale invece Margutte : frutta, a XIX, 107). Si noti anche che tutte le occorrenze delle malizie di Margutte sono in coincidenza con episodi che hanno il cibo come principale movente, coincidenza che permette a Berni di recuperare il termine in un contesto di conoscenze culinarie, come il capitolo sulle pesche.

In generale, inoltre, tutti i capitoli gastronomici di Berni, a un lettore del *Morgante*, danno l'impressione di una dilatazione, e al tempo stesso di un approfondimento 'monografico', del credo culinario di Margutte. Anche i capitoli d'altronde costituiscono un credo poetico, e la terza rima ne testimonia la volontà dissacratoria nei confronti della tradizione che aveva usato questa forma metrica per un altro genere di letteratura (si veda Dante, ovviamente, ma anche il volgarizzamento del *De consolazione Philosophiae* e i *Trionfi* di Petrarca, la poesia didascalica e quella morale, l'elegia e l'egloga volgare).³¹

I luoghi in cui Berni accoglie in pieno l'eredità di Pulci, fino ad arrivare ad una penetrazione quasi totale, sono numerosi. Gli esempi più perspicui li fornisce e analizza in maniera eccellente Longhi, e costituiscono un autoritratto che Berni stesso compone attraverso echi ed intertesti del *Morgante*.³² Tra questi, nel capitolo *A Ippolito de' Medici*, il poeta di Lamporecchio dice di sé: «ed ebbi voglia anch'io d'esser gigante», trasposizione del «ed ebbi voglia anch'io d'esser gigante» di Margutte (*Morgante*, XVIII, 113, v. 6). È la prima informazione che il mezzo gigante dà di sé a Morgante, dopo il proprio nome, ed è subito una dichiarazione di eccezionalità, addirittura di superiorità rispetto alla natura, che Margutte è in grado di comandare, tanto da potersi pentire di esser voluto crescere e decidere di fermarsi a sette braccia:

³¹ Cfr. Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991, p. 109. È anche vero che «il capitolo si è prestato altrettanto bene alla poesia meno colta come a quella più raffinata (di stile elevato o volutamente basso)», *ibid.* Sulle forme metriche bernesche cfr. Francesco Berni, *Rime*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Einaudi, Torino 1969, pp. XII-XIV.

³² Cfr. Silvia Longhi, *Lusus*, cit., pp. 115 sgg. Su Pulci e Margutte e l'influenza sui capitoli berneschi cfr. Ead., *Lusus*, cit., cap. II *La cucina di Parnaso*, pp. 57-94.

Colui rispose: – Il mio nome è Margutte;
ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,
poi mi penti' quando al mezzo fu' giunto:
vedi che sette braccia sono appunto. –³³

Nel sistema poetico berniano Pulci non è certo estraneo, dunque. Gli echi intertestuali sono rilevabili con estrema frequenza nei capitoli, genere sfruttato in maniera sia intensiva che estensiva da Berni, innovatore ma al contempo manipolatore del sostrato che meglio si prestava – ancora nella prima metà del Cinquecento – allo sperimentalismo. Intendiamo proprio quella poesia comico-realistica che aveva funzionato anche nel caso di Pulci come materiale da cui attingere voracemente: Burchiello, Bellincioni, Matteo Franco, Luca Pulci. Si tratta di consonanze dunque con un fare poetico più diffuso che coeso in un solo ascendente, più contaminato di quel che una prima impressione potrebbe dire. Le connessioni figurano sia al livello lessicale, che a quello espressivo e di strategia del comico, ad esempio con l'utilizzo delle iperboli, o delle accumulazioni, dell'equivoco.

L'equivoco verbale berniano si iscrive certo nella poesia pulciana, che a sua volta è fortemente compromessa con la modalità burchiellesca: Berni non compie un 'salto', scavalcando l'eredità pulciana, ma attraversa l'intero segmento poetico-culturale che gli sta alle spalle. Alcuni luoghi dei capitoli si possono spiegare, ad esempio, ricorrendo al *Morgante*³⁴, e c'è una somiglianza tra questo genere e quello del *vanto* (*gab*) di origine medievale, a cui appartiene ad esempio il credo di Margutte e di cui è intessuta la tradizione canterina e la poesia pulciana.

La presenza di un repertorio diversificato in Berni, non ruotante quindi soltanto intorno all'orbita pulciana, rende tuttavia ancora più precipuo il ricorso

³³ Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, 113 e sgg.

³⁴ Cfr. il commento di Silvia Longhi alla sezione dedicata a Berni in *Poeti del Cinquecento*, tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi, Silvia Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli 2001, *passim*.

a Pulci da parte dell'autore dei *Capitoli* nella costruzione di un proprio autoritratto. Non deve essere stato per motivi di contiguità cronologica, in quanto esponente più storicamente vicino di un modo di poetare congeniale a Berni stesso; piuttosto, deve avere agito la forza del modello pulciano, un'influenza – angosciosa o meno – tanto vigorosa da prestare la voce al momento della autorappresentazione. Berni, raccogliendo questa eredità, si incarica di rilanciarla, e di conseguenza la rinforza, perché a sua volta verrà fatto entrare nel canone da Grazzini.

Questi, contemporaneo del concittadino Varchi e del ferrarese Giraldi, diversamente da loro (cfr. § II.1) fa anch'egli professione di fede pulciana, unita alla dichiarata passione per Berni. Proprio a Varchi dedica la sonettessa *Se Morgante e Ciriffo Calvaneo*:

Se Morgante e Ciriffo Calvaneo
Non son, secondo te, come il Girone,
dovevi aver di me compassione,
e non mi dar nel capo di plebeo.

Tu non sei però Varchi semideo
Uscito di Lutrecche, o di Borbone,
ma nato in villa 'n borgo a pigione,
vile e superbo più che Campaneo.

L'hai tu fatto altro mai che le ricotte?
E biasmi il libro mio, ch'è buono e bello,
e per volgari e per persone dotte.

Leggi Margutte un po' del fegatello,
considera il discorso di Astarotte,
se se ne può levar collo scarpello.

Va, domandane il Gello

Primo Soldano e secondo Amostante,
poi, se ti par, d' mal del mio Morgante.

Lasciar vo' le tue tante
Vertù cardinalesche andar a vanga;
ma guarda che 'l battaglia non t'infranga.³⁵

La chiusa – con la ambigua minaccia come da tradizione delle tenzoni – conclude il sonetto così come si era aperto, nel nome di Morgante e del suo battaglia. Richiama in particolare proprio un'espressione del poema di Pulci, un'altra intimidazione, quella rivolta da Margutte all'oste Dormi:

Il fuoco per paura si fe' tosto;
Margutte spicca di sala una stanga;
l'oste borbotta, e Margutte ha risposto:
– *Tu vai cercando il battaglia t'infranga:*
a voler far quello animale arrosto,
che vuoi tu tòrre, un manico di vanga?
Lascia ordinare a me, se vuoi, il convito. –
E finalmente il bufol fu arrostito;³⁶

I prelievi da Pulci sono significativi: gli uguali rimanti vanga : infranga, e Calvaneo : semideo, come in *Morg.* XXVIII, 129 («ch'io farò in terra più che semideo / dove sarà Ciriffo Calvaneo»); il riferimento alla carica di Amostante, titolo frequentissimo nel poema. Il chiamare in causa Giovan Battista Gelli (1498-1563) nel «Gello» del v. 15, infine, riconferma quest'ultimo come un

³⁵ *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, per cura di Carlo Verzone, Sansoni, Firenze 1882, sonetto XXII. La più recente edizione, Antonfrancesco Grazzini, *Opere*, a cura di Guido Davico Bonino, UTET, Torino 1974, non riporta il sonetto. Tuttavia, si tratta soltanto di un'edizione antologica basata su quella di Verzone.

³⁶ Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, 153, cit. Corsivo mio.

estimatore del poema pulciano, citato infatti nel *Ragionamento* gelliano e – cripticamente – nella sua commedia *L'errore* (atto IV, scena III).³⁷

La lode del poema pulciano è nel caso di questo sonetto in contestazione delle posizioni di Benedetto Varchi, sostenitore del poema eroico, come palesa esplicitamente il cenno al *Girone*, poema di Luigi Alamanni (1495-1556) edito nel 1548. Il nome di Girone, protagonista del poema eponimo, viene canzonato insieme a quello di Amadigi, protagonista del poema di Bernardo Tasso, in un altro sonetto (il CXXI dell'edizione cui faccio riferimento): di contro, nel sonetto sono lodati Carlo, Agramante, Ruggiero, Orlando e gli altri personaggi del cavalleresco italiano.³⁸

Dietro la critica pretestuosa dell'onomastica epica si cela naturalmente una scelta di campo a favore del cavalleresco. Sommando le informazioni che abbiamo sul Lasca, infatti, se ne deduce il profilo di un affamato lettore dell'epica cavalleresca e cortese, grazie anche ai libri contenuti nell'«armadiaccio» dello Stradino – cui è peraltro dedicata *La guerra dei mostri*, breve poema dai tratti in parte surreali, in parte da bestiario medievale³⁹. La materia cavalleresca è per il Lasca «tesoro di Toscana» (IX) e trapela numerose volte dalle sue rime, da cui ricaviamo anche che Grazzini aveva intrapreso la correzione di un *Morgante* per una stampa presso i Giunti di Firenze:

Con allegrezza e gioia inteso avea
come i Giunti facevan ristampare
il mio Morgante, e che lo correggea
il Lasca nostro amico singulare;
tanto che fermamente mi credea
vederlo in breve tempo ritornare

³⁷ Cfr. Giovan Battista Gelli, *Opere*, a cura di Delmo Maestri, UTET, Torino 1976, p. 181 e p. 525.

³⁸ Sulle divergenze tra Varchi e Lasca, in particolare sulla produzione cavalleresca, cfr. Francesco Bruni, *Sistemi critici e strutture narrative. Ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento*, Liguori, Napoli 1969, pp. 62 sgg.

³⁹ *La guerra dei mostri d'Antofrancesco Grazzini detto il Lasca*, in Firenze, per Domenico Marzani, 1584.

senza alcun dubbio al suo primiero stato,
via più che mai corretto ed emendato.

Ma or di nuovo un certo stampatore,
per altro veramente buon cristiano,
a me ha tolto ed al Lasca l'onore,
ed a' Giunti l'ha vinta della mano;
onde ho temenza in grado assai peggiore
vederlo esser condotto a mano a mano,
se sarà ver, se per disgrazia mia,
si conduce alle man di ser Tarsia.
[...]⁴⁰

Allo stesso tempo, il Lasca prende posizione sul combattuto terreno delle scelte linguistiche. È necessario qui aprire una breve parentesi sulle vicende che lo vedono protagonista, per comprenderne meglio il ruolo di perno nel quadro che stiamo cercando di costruire, e il rapporto della questione della lingua con il *Morgante*. L'Accademia degli Humidi, di cui fa parte, è fermamente a favore dell'utilizzo del volgare, e Grazzini considera fondamentale mutuare il forte accento già posto su di esso da parte degli'Infiammati padovani.⁴¹ All'inizio, questo significa abbracciare le posizioni di Bembo e dei suoi sostenitori. Petrarca diventa un terreno di confronto obbligato all'interno dell'Accademia, e lo stesso Lasca ne commenta davanti agli altri Humidi con certezza almeno due sonetti, *Una candida cerva* e *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*:⁴² per raggiungere una legittimità letteraria incontestabile, e a prova degli attacchi dei colleghi e delle autorità (culturali e politiche), il Lasca deve lasciare da parte l'universo del burlesco e muoversi su binari petrarchisti. Tuttavia, dell'autore

⁴⁰ *Egloghe ed altre rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. Ora per la prima volta accuratamente pubblicate*, Livorno 1799, p. 217, vv. 1-16.

⁴¹ Cfr. Michel Plaisance, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme l^{er}: la transformation de l'Académie des «Humidi» en Académie florentine (1540-1542)*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (première série)*, *Études réunies par André Rochon*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, vol. II, p. 382.

⁴² *Ivi*, pp. 390-391.

delle *Prose della volgar lingua* Grazzini non può far sua la condanna della poesia burlesca, condivisa invece da Varchi – cui nondimeno è molto vicino.⁴³

Contemporaneamente, vengono elaborati dagli Humidi alcuni tentativi di ingraziarsi il favore di Cosimo I, nuovo reggente di Firenze dal 1537, che non sortiscono però l'effetto sperato. Si risolvono solo in «*avances maladroites*»⁴⁴, inefficaci presso il duca, che anzi progetta la conversione dell'Accademia in uno strumento culturale di affermazione della propria pratica di governo (e quindi, di fatto, in uno strumento politico). Ciò avviene con i nuovi statuti del 1541, e già se ne era visto un primo segnale l'anno precedente con l'accesso tra gli Humidi di Cosimo Bartoli e Pier Francesco Giambullari – veri e propri «*instruments*» del duca.⁴⁵ L'Accademia degli Humidi diviene quindi Accademia Fiorentina, da cui Grazzini verrà escluso dopo la riforma del 1547. In questi anni, e dopo essersi avvicinato con altri all'antipetrarchismo – una volta compreso il disinteresse di Cosimo per la letteratura – Grazzini oscilla tra bembismo e anti-bembismo; quest'ultima posizione è testimoniata in maniera indiscutibile dalla prefazione del *Primo libro dell'Opere burlesche* curate proprio dal Lasca per Giunti nel 1548:

[...] avendo le petrarcherie, le squisitezze, e le Bemberie, anzi che no, mezzo ristucco e 'nfastidito il mondo, perciocché ogni cosa è quasi ripieno di fior, fronde, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi.⁴⁶

Non era certo semplice contemperare da parte di Grazzini esigenze di sopravvivenza nell'ambiente letterario della Firenze cosmiana, che andava

⁴³ *Ivi*, p. 402.

⁴⁴ *Ivi*, p. 399.

⁴⁵ *Ivi*, p. 405.

⁴⁶ Dedicataria a Lorenzo Scala nel *Primo libro delle opere burlesche*. Di M. Francesco Berni, di M. Gio. Della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce et del Fiorenzuola, Bernardo Giunti, Firenze 1548. Cfr. anche Michel Plaisance, *Culture et politique è Florence de 1542 à 1551 : Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie Florentine*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (deuxième série)*, *Études réunies par André Rochon*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, vol. III, pp. 149-242.

irrigidendosi; la compromissione con il sistema letterario burlesco, linguisticamente e culturalmente; le sfaccettature che la questione della lingua mostrava e che per converso tendeva ad irrigidire in posizioni nette.⁴⁷ L'egemonia delle *Prose* allontana «da un lato l'arcaicità e l'irregolarità delle precedenti esperienze letterarie, (non esclusa la *Divina Commedia*), dall'altro le tendenze popolareggianti, gli ibridismi, le contaminazioni della recente letteratura tardo-quattrocentesca»,⁴⁸ come notava Mazzacurati. Respinge insomma una stagione letteraria e linguistica che ha in Pulci – ritorniamo al punto di partenza – una chiave di volta imprescindibile, e un collegamento con le generazioni precedenti.⁴⁹

In particolare Burchiello (1404-1449) e il più giovane Bellincioni (1452-1492)⁵⁰ rappresentano un sostrato fondamentale per comprendere l'evoluzione di una poesia burlesca che avrà una sanzione cruciale nell'edizione Giunti delle *Opere burlesche* del '48. Infatti, non è certo privo di significato che il *Primo libro dell'Opere burlesche* venne immediatamente ristampato, nel 1550, nel 1552 e nel 1555, anno quest'ultimo che vide anche l'edizione e la ristampa di un *Secondo libro*.⁵¹ Il curatore dell'opera, il Lasca, la introduce con due sonetti, in cui «proclama il primato del Berni “padre” di uno “stil nuovo” burlesco». ⁵² Si

⁴⁷ Cfr. a tal proposito Giancarlo Mazzacurati, *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia fiorentina*, Liguori, Napoli 1965; Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo 1978.

⁴⁸ Giancarlo Mazzacurati, *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia fiorentina*, cit., p. 35.

⁴⁹ Va ricordato che non tutti i poeti di esperienza burlesca furono coerenti con le proprie scelte. Giovanni Della Casa, ad esempio, sconfessò i propri capitoli a partire dalle prime stampe, e arrivò a negare la paternità del *Forno* nella *Dissertatio adversus Paulum Vergerium* del 1555. Cfr. Antonio Corsaro, *La ragione e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Roma 1999.

⁵⁰ Lo stesso Bellincioni richiama Pulci in diversi dei suoi sonetti. Cfr. *Le rime di Bernardo Bellincioni*, a cura di Pietro Fanfani, Romagnoli, Bologna 1876-1878, 2 voll. Per la poesia burchiellesca e su Burchiello e Pulci cfr. Mario Martelli, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, vol. II *Storia e Geografia*, Einaudi, Torino 1988, e Giuseppe Crimi *L'oscura lingua e il parla sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Vecchiarelli, Roma 2005, pp. 317-353, e bibliografia annessa.

⁵¹ Cfr. Silvia Longhi, *Lusus*, cit., pp. 27-28.

⁵² *Ivi*, p. 25. Nel 1559 inoltre Grazzini sta per pubblicare i *Canti carnascialeschi* dal tempo di Lorenzo il Magnifico fino ai suoi giorni, «ma l'opera subisce notevoli ritardi editoriali», ricorda

chiude così magistralmente il circolo che congiunge Pulci e Berni, attraverso il recupero di Burchiello e la saldatura che compie Grazzini inscrivendo un sistema di pratiche all'interno di un territorio comune – il burlesco – che ha nella stampa del '48 una pietra fondamentale per quella che è in qualche modo anche una *invenzione* della tradizione. Da quel momento in poi, Pulci e Berni saranno legati a doppio filo.

II.3 – La linea pulciana: Folengo e Aretino

Dopo questo avvicinamento preliminare, è il momento di affrontare l'idea dorsale di questo lavoro, cioè la persistenza di una marca pulciana nella produzione burlesca in ottave tra Cinquecento e Settecento. Stabilite nel primo capitolo le modalità di configurazione di una cordata tassoniana all'interno del bacino di poemi secenteschi, si è visto come si stacchi da essa un gruppo di poemi differenti, che riporto nuovamente di seguito:

- Teofilo Folengo, *Orlandino* (1526)
- Pietro Aretino, *Orlandino* (1540 circa)
- Pietro Aretino, *Astolfeida* (1547 circa)
- Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri* (o *Poemone*, 1643)
- Niccolò Forteguerri, *Ricciardetto* (1716-1725)

Pur appartenendo a un arco cronologico molto ampio – quasi duecento anni – tuttavia i poemi in considerazione presentano delle caratteristiche che li apparentano e li legano. Di fatto, sono estranei alle coordinate e ai tratti comuni delineati fin'ora riguardo ai poemi eroicomici. Quello che interessa in questo lavoro è la matrice pulciana, che credo sia importante per tutte queste opere.

Carmelo Spalanca, *A.F. Grazzini e la cultura del suo tempo*, Manfredi, Palermo 1981, p. 19. Testimonia comunque l'impegno da parte del Lasca nel recupero di esperienze quattrocentesche.

Essa opera in diversi modi, offrendosi – anche in maniera latente – come un referente della tradizione lungo il corso dei secoli, e mostrandosi al tempo stesso come materiale plastico rimodellabile. Inoltre, non è indifferente l'occasione di vedere in azione un meccanismo di codificazione e trasmissione di un'opera – e di una modalità estetico-letteraria – attraverso i secoli.

II.3.1 – L'*Orlandino* di Teofilo Folengo

Come segnalava Cabani nel recensire l'edizione di Mario Chiesa dell'*Orlandino*,⁵³ la lettura del poema di Folengo apre a possibilità di analisi e riflessione su diversi livelli: in quanto testimonianza di una fase della vita densa di cambiamenti; come «tappa» non trascurabile del percorso del *Baldus*; in relazione al genere cavalleresco; infine, per quanto riguarda la polemica linguistica, quella religiosa, quella antifrancese e contro gli stranieri più in generale.⁵⁴ Per queste questioni, rinvio alla bibliografia dei lavori già citati dei due studiosi.

Di tangenze pulciane parlano già quest'ultimi, mettendo in risalto gli aspetti più eterodossi del *Morgante* e del suo autore che avrebbero influito sull'*Orlandino*⁵⁵, ma segnalando che «solo un raffronto puntuale e non indirizzato esclusivamente al livello lessicale potrebbe dirci con più precisione quale e quanto sia stato l'influsso pulciano» sul poema di Folengo.⁵⁶

È infatti lo stesso Chiesa, curatore dell'edizione critica del poema, ad ammettere che, in controtendenza (rispetto per esempio al Varchi de *L'Hercolano*), Folengo «non solo mette insieme (anche se non sullo stesso piano) Pulci, Boiardo e Ariosto, ma, se leggiamo la sua opera, scopriamo che è il

⁵³ Cfr. Maria Cristina Cabani, *L'Orlandino di Folengo e il genere cavalleresco*, «Rivista di letteratura italiana», IX, 1991, pp. 591-610; Teofilo Folengo, *Orlandino*, a cura di Mario Chiesa, Antenore, Padova 1991.

⁵⁴ Maria Cristina Cabani, *L'Orlandino di Folengo e il genere cavalleresco*, cit., pp. 591-592.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 604-605.

⁵⁶ *Ivi*, p. 605.

Pulci l'autore che più lo suggestiona».⁵⁷ Quell'autore del *Morgante* che, nel primo trentennio del Cinquecento, veniva ristampato a più riprese nella stessa Venezia dove, nel 1526, viene tirata la prima edizione dell'*Orlandino*: un anno prima, infatti, che Giovanni Antonio & fratelli da Sabbio e Gregorio de Gregori lo stampassero per la prima volta nei loro torchi, il poema di Pulci veniva ristampato da Bindoni e Pasini sempre a Venezia. Non è una coincidenza che Melchiorre Sessa, stampatore veneziano nel 1530 e nel 1539 dell'*Orlandino*, conducesse la stamperia di Giovan Battista Sessa, che nel 1502 aveva fatto uscire dai propri torchi un *Morgante*. Si verifica anche in questo caso una sorta di specializzazione, o quantomeno di coerenza interna alle stamperie, per quanto riguarda i generi destinati al consumo del pubblico. Tra questi, ancora nel primo trentennio del Cinquecento, vi erano certo i romanzi di cavalleria, che dal numero di ristampe parrebbero sempre una cifra consistente, e senza alcun dubbio costituivano parte sostanziosa delle letture dei letterati e dei signori del tempo (come Federico Gonzaga, protettore di Folengo all'epoca della redazione del poema e consumatore di romanzi cavallereschi).⁵⁸

Anche Folengo, d'altronde, non era a digiuno di narrazioni di gesta. Come ha stabilito sempre Chiesa⁵⁹, conosceva quantomeno i *Reali di Francia* di Andrea da Barberino e *Lo innamoramento de Melon e Berta e come nacque Orlando et de la sua pueritia*, entrambi ipotesti per il suo *Orlandino*. D'altronde, collocandosi cronologicamente tra due redazioni (la T e la C) del *Baldus*⁶⁰, c'è

⁵⁷ *Introduzione* a Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., p. IX.

⁵⁸ Cfr. Maria Cristina Cabani, *L'Orlandino di Folengo e il genere cavalleresco*, cit., p. 597. Per Dionisotti però la fortuna del poema cavalleresco si avviava ad un declino già nel primo decennio del Cinquecento, cfr. Carlo Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in Aa.Vv., *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano-Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di Giuseppe Aneschi, Olschki, Firenze 1970, pp. 221-241, in particolare le pp. 224-225.

⁵⁹ Mario Chiesa, *Una fonte dell'Orlandino e del Baldus*, in Aa.Vv., *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, Atti del convegno di studi promosso dall'Accademia Virgiliana e dal Comitato Mantova-Padania 77, Mantova 15-16-17 ottobre 1977, a cura di Ettore Bonora e Mario Chiesa, Milano 1979, pp. 249-267.

⁶⁰ *Ivi*, p. 257.

una messe di echi intertestuali comuni anche a quest'ultimo, che a sua volta era intessuto di modelli diversi.⁶¹

Quel che qui interessa è osservare il modo peculiare in cui Folengo si colloca rispetto alla lezione del *Morgante* nel suo poema sull'infanzia del paladino Orlando. L'incipit, per cominciare, è di tutt'altro tono rispetto a quello di Pulci, che – lo ricordiamo – apre con una citazione evangelica e una richiesta di aiuto angelico, in *climax* verso l'invocazione alla Vergine della seconda ottava. Folengo non di angeli ha bisogno, ma di «ber e mangiar» per ben poetare:

Magnanimo signor, se 'n te le stelle
spiran cotante grazie largamente,
piovan piú tosto in me calde fritelle,
che seco i' poscia ragionar col dente;
dammi ber e mangiar, se vòì piú belle
le rime mie; ch'io d'Elicon niente
mi curo, in fé di Dio; ché 'l bere d'acque
(bea chi ber ne vò!) sempre mi spiacque.⁶²

A ben guardare, parte dell'operazione dell'*Orlandino* è già nelle sue prime ottave. Se è vero che non si tratta solo e soltanto di una parodia del poema cavalleresco, come avverte appunto Chiesa⁶³, il motivo del rovesciamento dei meccanismi della tradizione è prepotente, e quantomeno la più vistosa, fatta salva la complessità dell'opera e i rapporti con il genere cavalleresco⁶⁴. Ma quel che vorrei notare di quest'ottava è una spia forse significativa, anche alla luce di quel che si dirà a breve: al v. 4 leggiamo un'espressione, «ragionar col dente», utilizzata da Morgante nel secondo cantare del poema cui dà il nome, quando, davanti alle mense imbandite in un palazzo in mezzo al deserto, non mette tempo in mezzo e comincia a divorare le vivande. In entrambi i poemi il

⁶¹ Cfr. Mario Chiesa, *Introduzione* a Teofilo Folengo, *Baldus*, cit., p. 13.

⁶² Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., I, 1.

⁶³ *Introduzione* a Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., p. XLII.

⁶⁴ Cfr. Maria Cristina Cabani, *L'Orlandino di Folengo e il genere cavalleresco*, cit.

sintagma è collocato esattamente al centro dell'ottava – coincidenza quantomeno sospetta – e ha lo stesso significato.

Quel che va in scena subito dopo la dedica a Federico Gonzaga e l'apostrofe al lettore è la costruzione di una personale genealogia letteraria. Il narratore sostiene di aver trovato, grazie alle streghe della Val Camonica, le «deche» di Turpino; tra quest'ultime, decide di raccontare la prima, che narra dell'infanzia di Orlando. Turpino è il trascrittore delle uniche storie degne di fede; le altre sono solo racconti ignobili e menzogneri:

Di quanti scartafacci e scrittarie
oggidí cantar odo in le boteghe,
credeti a me, son tutte cagarie,
piú false assai de le menzogne greghe;
fatene, bei signori, forbarie,
ch'ognun il naso no, ma 'l cul si freghe;
[...]⁶⁵

Le storie «vere» sono altre:

sol tre n'abbiamo vere in stil toscano:
Boiardo le trascrisse di sua mano.

Come l'ebbe non so, sassel Morgana;
ché con le strighe anch'egli ebbe mistade;
di che mi penso ch'entro quella tana
fusse portato a l'ultime contrade,
onde togliesse quella piú soprana
parte che valse a gran celeritade
ma non finí tradurle in nostra lingua,
ché Morte ogni opra pia trincar s'impingua.

⁶⁵ Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., I, 17, vv. 1-6.

Però lasciò imperfetta la seconda,
la qual finisce Ludovico a pieno;
né qui Francesco Cieco piú s'asconda
che gli rubbò la sesta, e nondimeno
vi giugne assai per farla piú gioconda,
onde gli vien da noi creduto meno;
l'ultima diede con sua propria mano
al spirito gentil Poliziano.

Polizian fu quello ch'altamente
cantò del gran gigante dal bataio,
et a Luiggi Pulzi suo cliente
l'onor die' senza scritto di notaio,
pur dopo si pentí; ma chi si pente
po 'l fatto, pesta l'acqua nel mortaio;
sia pur o non sia pur cotesto vero,
so ben, chi credde troppo ha del leggero.

Queste tre, dunque, deche sin qua trovo
esser dal fonte di Turpin cavate;
ma *Tribisunda, Ancroia, Spagna, e Bovo*
co' l'altro resto al foco sian donate;
apocrife son tutte, e le riprovo
come nemighe d'ogni veritate;
Boiardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco
autenticati sono, et io con seco.

Autentico son io, perché la prima
deca del gran dottore v'antipono;
e benché era misterio d'alta lima,
pur basta assai che 'l vero qui ragiono.
E cominciando de la storia in cima
la corte di re Carlo pria dispono;
poscia diremo come, quale e quando

e di qual padre nacque il conte Orlando.⁶⁶

Boiardo è quindi il «capostipite del filone cavalleresco rinnovato»⁶⁷, seguito da Ariosto e dal Cieco. Segue immediatamente Pulci con il *Morgante*, che Folengo crede esser stato scritto da Poliziano, che vergognatosene lo avrebbe attribuito al più anziano sodale. Da una parte dunque gli autori esemplari, dall'altra i proscritti, in un anticipo del falò del *Don Quijote*, qui sono protagoniste narrazioni famosissime all'epoca, ma troppo compromesse con l'esperienza canterina e troppo rozze – benché l'accusa sia di essere apocrife, cioè senza uno statuto di autorialità forte e una legittimazione nel canone (folenghiano). Fondamentale è invece la dichiarazione – non a caso posta a snodo tra due ottave, la 21 e la 22 – dell'autenticità di Pulci, Cieco, Boiardo e Ariosto. Questi autori sono autenticati dall'autorità del vero Turpino; anche Folengo utilizza Turpino per la propria narrazione; per transitività anche l'*Orlandino* è autenticato:

Boiardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco
autenticati sono, et io con seco.

Autentico son io, perché la prima
deca del gran dottore v'antipono;
[...]

Ma a Folengo non basta questa patente (autorilasciata) di autenticità. Anteporre la prima deca di Turpino alle altre, cioè la propria alla tradizione del cavalleresco, vuol dire chiudere il cerchio, e proclamarsi discendente e compimento della linea Pulci-Boiardo-Ariosto, e insieme loro predecessore. Folengo crea i propri precursori e li innalza a modelli, formando un canone per sé, per il pubblico, per il signore Federico Gonzaga, per i posteri e per la

⁶⁶ *Ivi*, I, 17, vv. 7-8 – 22.

⁶⁷ *Ivi*, I, 17, n. del curatore.

letteratura. Canone cui si ricollega e conseguentemente grazie al quale acquista lignaggio e nobiltà. «Misterio d'alta lima» è la prima deca di Turpino – «dottore», come è Virgilio per Dante – utilizzando un termine che ha una forte connotazione religiosa e sacrale: il compito che si assume il narratore si riveste di un'importanza fuori dall'ordinario, e quindi ne amplifica ogni eventuale compimento e successo.

L'innalzamento attraverso la tradizione include anche Luigi Pulci, circostanza per nulla scontata. Ormai a quell'altezza cronologica, e in quell'area culturale padana, l'influenza della poesia della tradizione quattrocentesca fiorentina, e perdipiù di un poeta atipico e tutto sommato perdente nel gioco di poteri poetici e politici della corte medicea, non doveva essere più necessariamente assodata ed egemone. Il polo delle gesta cavalleresche si era già configurato a Ferrara, e l'influenza delle *Prose di Bembo* (concluse nel 1524, ma uscite a stampa l'anno successivo) stava allora appena iniziando a spostare l'asse linguistico sulla Toscana esemplare di Boccaccio e Petrarca (ricordiamo che *l'Orlandino* è del '26), segnando comunque la distanza con le esperienze volgari tardo quattrocentesche. D'altronde, il sostrato linguistico del poema resta quello padano, rivendicato da Folengo in uno scambio di battute con l'ipotetico lettore del poema:

Tu mi dirai, lettor, ch'io son lombardo
e piú sboccato assai d'un bergamasco;
grosso nel proferir, nel scriver tardo,
però dal toscano facilmente i' casco.
Io ti rispondo che se l'antiguardo
e retroguardo mio, ch'è 'l sacco e fiasco,
non fusse la fortezza di Durazzo,
forse sarei Petrarca e Gian Boccaccio.⁶⁸

⁶⁸ *Ivi*, IV, 69.

Parole che ribadiscono la posizione non a caso espressa proprio ad inizio di poema, alle ottave 7-9, di un lombardismo contrapposto ad un pedissequo e scolorito toscanismo:

Ma 'l spirito gentile, qual si sia,
che mosse amore dirmi l'error mio,
ringrazio molto; ch'altra cortesia
non trovo a questa egual, in fé di Dio.
Pur saper dè' ch'io son di Lombardia
e ch'in mangiar le rape ho del restio;
non però, se non nacqui tosco, i' piango;
ch'anco lo ciatto gode nel suo fango.

Però Dante, Francesco e Gian Boccacio
portato han seco tanto che sua prole
uscir non sa di suo propio linguaccio;
ché quando alcuno d'elli cantar vòle,
non odi se non «buio», «areca» e «caccio»,
né mai dal suo Burchiello si distole;
e pur lor pare che 'l tempo si perda
da noi, se nostre rime fusser merda.

Se merda son le nostre, a dirlo netto,
n'anche le sue mi sanno succo d'ape;
dati perdon al mio parlar scoretto,
ch'in chiaro lume nebbia mai non cape;
e questo voglio ch'a color sia detto
che chiaman: «lombarduzzo mangia rape»;
serbo l'onor de l'inclite persone,
ad altri grido: «tosco chiachiarone».⁶⁹

⁶⁹ *Ivi*, I, 7-9.

È anche vero che davanti ad episodi del poema come la giostra burlesca del secondo capitolo, si ha la sensazione che l'intera raffinatissima macchinazione del proemio altro non sia che una altrettanto complessa parodia del cavalleresco; e che quindi le divagazioni triviali e buffe, con la presenza dello scatologico e del sessuale, siano una palinodia di ciò che è stato dichiarato appena prima. Più probabilmente invece possiamo mettere a sistema sia il tentativo di inserirsi nella tradizione, sia gli elementi eversivi rispetto alla tradizione, a formare un disegno che porta a compimento gli elementi più esplosivi – si ricordi Margutte – della tradizione stessa. Allora inserire questi ultimi entro coordinate più canoniche ha l'effetto di rendere ancora più sonora la deflagrazione e la distonia, sempre presente quest'ultima tra argomento nobile e contaminazioni con il variopinto sottobosco 'triviale'. È il caso ad esempio della musa Caritunga nell'*Orlandino*, protagonista di un amplesso più che esplicito ad apertura del V capitolo:

O donna mia, c'hai gli occhi, c'hai l'orecchie
quelli di pipastrel, queste di bracco,
non vedi come Amor per te m'inviechie,
tal che Saturno fatto son di Bacco?
Non mi guardar ch'aggia le scarpe vecchie,
no 'l boccalone, la schiavina, il sacco;
ch'i' son tale però qual non fu mai,
e, se tu 'l provi, forse piangerai.

Ché s'una fiata mi concedi un baso
in quella guancia, qual persutto, rossa,
et anco ch'un sol tratto i' ficca 'l naso
in cul non dico già, ma in quella fossa
di tue mammille sin al bosco raso,
ubi Platonis requiescunt ossa,
forse piú con le schiene che col fiato

lo mio sonar di piva ti fia grato.⁷⁰

Oppure, dei numerosi accenni di natura sessuale e scatologica, per cui si veda perlomeno l'attacco del Capitolo terzo.

Più in generale, si può dire che Folengo si serve dell'appello alla tradizione per contestarla dall'interno, una volta accreditatosi strumentalmente come erede legittimo del fiore della letteratura cavalleresca moderna – si noti infatti che le opere esecrande sono tutte cronologicamente datate, rispetto ai più vicini Pulci, Cieco, Boiardo e Ariosto. Il *Morgante* funziona da *passe-partout*, nella strategia folenghiana, da modello immediatamente assorbito e rilanciato, qui come nel *Baldus*.

La tradizione cavalleresca cui fa riferimento Folengo nelle ottave citate – non è irrilevante sottolinearlo – presenta una forte divaricazione linguistica. Nel 1526, data della pubblicazione dell'*Orlandino*, il *Furioso* era ancora il frutto della seconda redazione (del 1521), e la patina padana era ancora salda; così come assolutamente padana è la lingua dell'*Innamorato*. Dall'altra parte, le scelte linguistiche del *Morgante*, nonostante le fughe nei lessici specialistici o alloglotti, denotavano una forte compromissione con il patrimonio toscano, e spesse volte – dal punto di vista diastratico – con quello basso.

La lingua folenghiana, anche nel caso dei capitoli sull'infanzia di Orlando, esibisce una chiara impronta lombarda, e anzi rivendica la scelta linguistica anti-toscana:⁷¹

Tu mi dirai, lettor, ch'io son lombardo
e piú sboccato assai d'un bergamasco;

⁷⁰ *Ivi*, V, 1-2.

⁷¹ A questo proposito cfr. Mario Pozzi, *Teofilo Folengo e le resistenze alla toscanizzazione letteraria*, in *Id.*, *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989, pp. 137-155. Sulla lingua dell'*Orlandino* cfr. anche Ivano Paccagnella, *La letteratura anticlassicistica e dialettale. Il «manierismo»*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV *Il primo Cinquecento*, t. I, Salerno, Roma 1996, pp. 1129-1130, e naturalmente l'edizione citata a cura di Mario Chiesa.

grosso nel proferir, nel scriver tardo,
però dal toscano facilmente i' casco.
Io ti rispondo che se l'antiguardo
e retroguardo mio, ch'è 'l sacco e fiasco,
non fusse la fortezza di Durazzo,
forse sarei Petrarca e Gian Boccaccio. (IV, 79)

La consapevolezza della scelta linguistica va anzi ribadita, secondo l'autore, in maniera quasi provocatoria, lanciando dei chiari segnali al lettore, come in questo passo, che non è evidentemente una mera glossa a se stesso:

duo gran botazzi, over dirò fiasconi,
acciò le genti toscane e le lombarde
intendan quel ch'io parlo [...] ⁷²

Tornando all'impronta pulciana cui si faceva accenno all'inizio del paragrafo, e che gli studiosi solitamente attribuiscono all'opera, bisogna spendervi qualche parola. Nell'*Orlandino* è riconoscibile una stratificazione di strategie comiche, di diversa ascendenza. Il comico pulciano, che è dissacrazione tematica e iperbole linguistica, si frammischia con una tradizione burlesca a carnevalesca fino a formare una mescolanza che è più, ovviamente, della somma algebrica delle componenti. Come negli altri casi in cui Pulci agisce da sostrato ideale e testuale, anche nel poemetto folenghiano non si trova il poeta quattrocentesco integro e integrale, ma lo si legge in filigrana, lo si coglie in certe sfumature, se ne percepisce un frammento del percorso di acquisizione da parte della cultura letteraria successiva.

Convergono in Folengo, infatti, una congerie di meccanismi comici che, per così dire, affiancano l'eredità pulciana, fino a snaturarla in parte. L'episodio della «giostra solaccievole» del secondo capitolo dell'*Orlandino*, ad esempio, è improntato ad un comico escrementizio e carnevalesco che esula dai

⁷² Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., II, 24, vv. 5-7.

meccanismi pulciani. Si potrà obiettare che, di conseguenza, Pulci non c'è più, in quando dissolto nelle altre forze del poema. Tuttavia, credo che si possa sostenere che l'effetto del *Morgante* persista, perché mantiene un peso sulla tradizione, e il suo contaminarsi via via nel tempo non è che una testimonianza della sua modalità di trasmissione e ricezione.

A noi lettori, resta il dato di fatto di una chiamata a correi di alcuni predecessori di Folengo (Cieco, Boiardo, Ariosto), nelle ottave che si sono già viste sopra. Bisogna misurare la distanza tra questa chiamata e la reale disponibilità di Folengo a introdurre nella sua preparazione gli ingredienti di cui ci ostenta la ricetta. O meglio, misurare la scaltrita abilità di manipolare i codici e i materiali che contraddistinguono l'autore del *Baldus*. Per Mario Chiesa, ad esempio, Folengo va oltre Pulci perché – al contrario di quest'ultimo, che delegherebbe il basso e il buffonesco ai due giganti – coinvolge i paladini stessi. Infatti «egli fa convivere aulico e popolare, solenne e buffonesco non nello stesso libro, ma nella stessa opera, negli stessi personaggi, insieme eroi e buffoni»⁷³. La qual cosa mi pare, in realtà, proprio pulciana, dove – se non forse in Orlando – i paladini portano in sé una doppia natura, alta e bassa, cortese e triviale, eroica e furfantasca.

Tuttavia, mi pare che quest'opera disinnesci due delle più efficaci armi pulciane, cioè proprio il linguaggio – qui sì contaminato, ma senza gli esiti del *Morgante* – e la vertiginosa capacità poetica di certi pezzi pulciani, che invece il di poco più vecchio *Baldus* (prima edizione nel 1517, seconda nel '21) possiede in maniera fuori dal comune. Contemporaneamente, in Folengo, la struttura del cantare si semplifica ancora di più, rispetto ad un *entrelacement* già debole del *Morgante*, giungendo ad esiti vicini alla novella⁷⁴ (e tematicamente alla satira, soprattutto antifratesca nell'ultimo capitolo).

Tuttavia, ciò che ha indotto molti studiosi del testo, dicevamo, a segnalare le vicinanze tra i due autori – senza però spesso andare oltre questo

⁷³ *Introduzione* a Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., pp. XXVIII-XXIX.

⁷⁴ *Ivi*, p. XIV.

suggerimento – è appunto una filigrana comune che si avverte alla lettura. Si vedano ad esempio queste ottave⁷⁵, che ricordano l'andamento fonico di un famoso sonetto di Pulci contro Matteo Franco, suo rivale nel circolo medico:

E pur trovo ch'alcuni vecchi padri
biasmòr di concordanze cotal pratica;
non so, lettor, se chiaramente squadri
esser stata la mente sua lunatica.
Ver è ch'e' gargionetti assai legiadri
fur grati piú ne la scola socratica
di tante note, ch'appeloron «buse»,
quasi se 'l buco a loro non s'incuse.

E:

Cosí col mio cervello assai lunatico,
fantastico e bizzarro sempre i' masino.
Confesso ben ch'io son puro grammatico,
che tant'e dire quanto un puro asino,
assai miglior d'un puro mattematico.
Ma perché i capuzzati non mi annasino,
io credo in tutto 'l Credo e, se non vale,
io credo ancor in quel di *Dottrinale*.

La parti del sonetto in questione sono le seguenti:

Questa tuo fantasia non è poetica,
ma come il granchio vuoi parer lunatico,
ch'un ebro, quando e' sogna o che farnetica,

sarebbe al paragon di te grammatico,
et sempre tien' di rame et di zaffetica;

⁷⁵ Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., IV, 21 e VI, 58.

per nettar, renderesti aloè patico.

Or fa' che tu sie pratico
a questa volta, e studiati e fantastica,
ch'i' ti farò poi dotto in metamastica.⁷⁶

In Pulci il sistema delle rime è sempre il luogo più denso, sia nel caso dell'ottava che del sonetto, in cui si accumulano l'estro e la conseguente esplosione di senso e suono. Sia che si tratti di una rima giocata puramente sul suono, sia che si incarichi di significati polemici o parodici, è lì che la memorabilità di una poesia ancora pensata nella dimensione orale trova il suo palcoscenico naturale. Non mi pare invece che altrettanto si possa dire di Folengo. In quest'ultimo, piuttosto, è riconoscibile ad esempio il fenomeno di voci «alterate», in –one e –azzo⁷⁷, consuete della dilatazione verbale dei cantari, dei quali Folengo «con la sua grande capacità mimetica riprende i temi, gli stilemi e la lingua stessa [...]»⁷⁸.

Se si scorre, infatti, il commento di Chiesa alla propria edizione critica del poema folenghiano, si noteranno numerosissimi rinvii a Pulci, che sono tuttavia rinvii o a personaggi del *Morgante* (comuni però spesso anche a Boiardo e Ariosto) o note linguistiche non necessariamente vincolanti ad un riutilizzo del vocabolario pulciano. Utili, quest'ultime, all'intelligenza del poema, certo, ma purtroppo – non per causa di Chiesa, si intende – meno definitive per quanto riguarda un vincolo stretto di autorità, che discenda dall'uno all'altro.

Anche Ivano Paccagnella, ad esempio, sostiene che «sembra essere il *Morgante* il testo che maggiormente lo [Folengo] affascina e lo influenza»⁷⁹ per quanto riguarda l'*Orlandino*. Mi pare, piuttosto, che si sia creato un cortocircuito, in cui l'immagine, il *simulacrum* del *Morgante* si è staccato dal

⁷⁶ Luigi Pulci, *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, UTET, Torino 2006, sonetto XVI, vv. 9-17.

⁷⁷ Mario Pozzi, *Teofilo Folengo e le resistenze alla toscanizzazione letteraria*, cit., pp. 144-145.

⁷⁸ *Ivi*, p. 148.

⁷⁹ Ivano Paccagnella, *La letteratura anticlassicistica e dialettale*, cit., p. 1129.

testo e ci è utile – rischiosamente utile – nell’interpretare un testo che gravita nella sfera del ‘burlesco’⁸⁰.

Nell’*Orlandino*, forse proprio in ragione di uno statuto del genere ‘cantare’ sostanzialmente indebolito, il carattere pulciano risulta ridimensionato, si diceva, tanto che un’ipotesi plausibile potrebbe anche essere la seguente: Folengo, con la lucidità che gli è caratteristica, si rimette all’autorità (anche) del modello pulciano perché lo vuole abilmente sfruttare, perché vuole servirsi di un’idea di letteratura che si è andata strutturando intorno a questo autore.

Negli anni Venti, infatti, il poema ha già avuto un discreto successo editoriale, con sedici edizioni (attestate) tra il 1482 e il 1525⁸¹, che rappresentano la metà di tutte quelle pervenuteci entro il XVII secolo. Non deve stupire quindi che convergano anche segni del *Morgante* in questo poemetto che non è «né poema cavalleresco né parodia burlesca»⁸², opera altamente mescolata, scomponibile in differenti parti seguendo un criterio non solo di narrazione interna, ma anche di genere letterario di afferenza (la conclusione con «l’istoria del beato Griffarosto» è in tal senso emblematica). Anche questa, dopo tutto, è una caratteristica morgantiana (diremmo anche canterina), la sovrapposizione di fughe verso generi diversi, l’essere composito, ma con una voce riconoscibile lungo tutto il dipanarsi della narrazione.

II.3.2 – L’*Astolfoida* e l’*Orlandino* di Pietro Aretino

Sembra che entro la fine degli anni ’40 del Cinquecento i quattro poemi che rappresentano l’interesse nutrito da Pietro Aretino come riscrittore di

⁸⁰ Inteso, questa volta, come categoria metastorica, scusandomi anticipatamente per l’anacronismo.

⁸¹ Cfr. Neil Harris, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del Morgante di Luigi Pulci*, cit., tavola 1.

⁸² *Introduzione* a Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., p. XIII.

materia cavalleresca sarebbero stati già a disposizione dei lettori.⁸³ Brevi e incompiuti, e parte forse di una più cospicua produzione data alle fiamme dall'autore stesso, testimoniano tuttavia un dialogo strutturato con la tradizione italiana, il cui esito è «frammentario ed esiguo, ma tutt'altro che occasionale», ricorda Bruscaagli.⁸⁴ I titoli sono: *Marfisa* (tre canti), *Lacrime d'Angelica* (due canti), *Astolfoida* (tre canti) e *Orlandino* (un canto, e sei ottave del secondo). Siano essi quattro diversi poemi, o uno solo – come suggerisce Romei⁸⁵ – tuttavia già i titoli forniscono alcune indicazioni preliminari: le ottave trattano di personaggi del mondo cavalleresco come è andato affermandosi tra Boiardo e Ariosto, e indicano anche una suddivisione in due poemi dedicati a personaggi femminili, e due a personaggi maschili. Alla lettura, il sistema di due dittici prende maggiormente corpo, poiché *Marfisa* e *Angelica* hanno un tono serio; *Astolfoida* e *Orlandino* tutto l'opposto.

Sebbene le trame del primo dittico si collochino sulla scia del *Furioso*, la critica ha scorto in esso una preferenza nei confronti dell'*Innamorato*, confermata dall'ancora maggiore tendenza nel secondo dittico a seguire il modello boiardesco. Si tratterebbe dunque di un «riattraversamento del *Furioso* verso l'*Innamorato*»⁸⁶, ma con una sovversione e uno stravolgimento dall'interno:

dunque, ripetizione, variazione, riscrittura, gusto di inversioni simmetriche e di corrispondenze e rovesciamenti strutturali: parodia, ma, ciò che è precipuamente aretinesco, parodia di due testi [...] eminentemente, splendidamente, narrativi, e qui invece adoperati

⁸³ Antonio Franceschetti, *L'Aretino e la rottura con i canoni della tradizione cavalleresca*, in Aa.Vv., *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, Salerno, Roma 1995, 2 voll, pp. 1027-1052. Ma anche Pietro Aretino, *Edizione nazionale delle opere*, vol. II *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Salerno, Roma 1995, pp. 9-32. Alcuni spunti interessanti offre Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Edizioni della Normale, Pisa 2006.

⁸⁴ Riccardo Bruscaagli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in Aa.Vv., *Pietro Aretino*, cit., pp. 245-273, p. 246.

⁸⁵ Cfr. Pietro Aretino, *Edizione nazionale delle opere*, cit., p. 9.

⁸⁶ Riccardo Bruscaagli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, cit., p. 258.

proprio per fermare il racconto, per fermare quello scatto o quell'onda famosa di narratività, smentendola, rovesciandola all'indietro, avvilandola in una spirale che torna su se stessa, in una sorta di periodica serialità.⁸⁷

Questi quattro frammenti di cavalleria declinati *à la* Aretino sono in effetti quattro quadri, entro i quali si consumano poche azioni, in cui è abolito l'intreccio e perfino superfluo è il legame con il resto della narrazione. Risultano perciò al tempo stesso autonomi e indirizzati ad un lettore in possesso di competenze ben precise. Federigo Gonzaga, marchese di Mantova, e destinatario di lettere e frammenti della *Marfisa* da parte di Aretino, sembra apprezzare molto l'opera; tanto la apprezza, che Aretino stesso ne fa mezzo di scambio con la prodigalità del marchese, contrattando compensi e acquistando maggiore consapevolezza del valore dei propri sforzi poetici, visti come possibilità di affermazione personale⁸⁸.

La riscrittura aretinesca si configura però contemporaneamente anche come rovesciamento parodistico al quadrato, nel caso del secondo dittico. Non solo sono demolite le mitologie letterarie dei paladini e della tradizione, ma *Astolfoida* e *Orlandino* rappresenterebbero un «rovesciamento parodistico» di Aretino stesso e delle altre due opere⁸⁹.

Da non tralasciare, considerando gli aspetti di gioco letterario, palinodia, eversione, gli spunti che il *Morgante* poteva fornire ad un'operazione di questo segno. In particolare, la versione che il poema dà dei paladini di Francia, bene si presta come precedente per chiunque voglia mettere in burla la corte di Carlo Magno⁹⁰. Questo accade tanto nell'*Orlandino* quando nell'*Astolfoida*, nel *Poemone* e nel *Ricciardetto*. Il trattamento cui sono sottoposti Astolfo, Rinaldo, Ulivieri e gli altri nel *Morgante* d'altronde non è – com'è noto – che un portare

⁸⁷ *Ivi*, p. 260.

⁸⁸ Pietro Aretino, *Edizione nazionale delle opere*, cit., passim.

⁸⁹ Riccardo Bruscelli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, cit., p. 265.

⁹⁰ È forse però il caso di chiarire qui che, secondo me, nel *Morgante* non c'è quell'estrema parodia del mondo cavalleresco che molti critici vi hanno visto, soprattutto prima della metà del Novecento.

alle estreme conseguenze i dati di eccentricità presenti già nella tradizione dei cantari. Rinaldo è tutto sommato un brigante di strada, e Astolfo un buffone: caratteristiche che possono essere più o meno enfatizzate, secondo le priorità del testo.

Allo stesso modo, contaminando però l'intera *élite* cavalleresca del *romance* in versi italiano, Aretino nell'*Astolfeida* crea una anti-rassegna di personaggi esemplari. L'ottava incipitaria è in tal senso d'avvertimento. Ricalcando il proemio del *Furioso*, Pietro Aretino annuncia ai lettori la materia del suo poema:

Le temerarie imprese, i strani effetti,
i cuor bramosi, l'insaziabil menti
de' cavallieri erranti, i gran concetti,
le sorti, i paragon di tutte genti,
baron da mensa e campioni da letti,
di Carlo Magno e tutti i suoi parenti,
de' paladin da ver, di quei da ciance
canto l'armi, l'amor fra spade e lance.

A partire dal capovolgimento della posizione del «canto» nell'ottava rispetto ad Ariosto, le spie del rovesciamento in senso comico non sono indifferenti. In particolare negli aggettivi, sovrabbondanti rispetto all'originale e portatori di significati parodici piuttosto che seri: «insaziabili» e «bramosi» non sono davvero le menti e i cuori, e lo suggerisce il fatto che i paladini siano indicati come adatti alla mensa e al letto. «Strano» indica poi qualcosa di bizzarro, o anche orroroso, disegna insomma un campo semantico cui gli eroi del cavalleresco solitamente non appartengono.

Anche la seconda ottava è esemplata sulla seconda del *Furioso*:

Dirò d'Astolfo, l'uomo del buon tempo,
cose non mai più in penna o in pennello.

Fuggendo i guai prese i piacer col tempo,
altretanto buon sozio quanto bello;
ricevea burle e scherzi a luogo e tempo
come una sposa riceve l'anello.
Il poema e l'istoria al mondo letta
d'Astolfo l'*Astolfeida* fia detta.

Dall'ottava 14 comincia una rassegna dei protagonisti dell'epica cavalleresca, da Pulci ad Ariosto, che include infatti anche Morgante e il suo battagliaio, e Margutte e la sua abilità ladresca⁹¹. Quel che interrompe la rassegna è l'arrivo a corte di un gigante che sfida i paladini a duello: lo stesso accade nell'*Orlandino*. Qui però il gigante dice di essere l'Arcifanfano di Baldacco⁹², esattamente lo stesso titolo che Farfarello inventa per Rinaldo nel *Morgante* (XXV, 294): in questo caso la citazione è indubbia e precisa.

Il gioco di rimandi si amplifica ancora quando lo stesso gigante si rivolge ad Astolfo con una battuta rubata al famoso dialogo del XVIII cantare. Infatti così Pulci: «Disse Morgante: - Tu sia il ben venuto: / ecco ch'io arò pure un fiaschetto allato, / [...]»; e così Aretino: «Deh, s'io ti lego a cintola, bambino, / parrammi avere a canto un fiaschettino - »⁹³.

Col *Morgante*, d'altronde, Aretino aveva dichiarato esplicitamente di voler gareggiare, così come con Boiardo e Ariosto. Si veda a questo proposito l'ottava seguente:

Il Pulcio fiorentin lodò Morgante
e l'Ariosto in ciel pose Rugiero,
lodò Gradasso il Boiardo galante
e Mandricardo e Rodomonte altiero,
Brandimarte, Agramante e Sacripante;
io piú lontan, per diverso sentiero,

⁹¹ Pietro Aretino, *Astolfeida*, I, 18 e 16; III, 16.

⁹² *Ivi*, I, 35.

⁹³ *Ivi*, II, 17, vv. 7-8.

dirò il ver da Verona con bei modi,
la via lassando di Piacenza e Lodi.⁹⁴

Si noti, anche, l'insistenza sull'esclusività della *propria* verità, nel gioco di parole basato sulla città di Verona, contrapposta, parrebbe alla piacevolezza e alla ricerca delle lodi (Piacenza e Lodi, appunto).

Dello stesso segno dell'*Astolfoida* è l'*Orlandino*. Anche qui Aretino dispiega i mezzi della dissacrazione puntuale della materia cavalleresca, a partire dall'ottava incipitaria, solitamente e anche in questo caso 'manifesto' poetico dell'opera:

Le eroiche pazzie, li eroichi umori,
le traditore imprese, il ladro vanto,
le menzogne de l'armi e de gli amori,
di che il mondo coglion si inebria tanto,
i plebei gesti e i bestiali onori
de' tempi antichi ad alta voce canto,
canto di Carlo e d'ogni paladino
le gran coglionarie di cremesino.⁹⁵

Qui il campo semantico prevalente è quello della truffa, categoria entro la quale si iscrive provocatoriamente e per gioco la cavalleria: quest'ultima, alla tirata dei conti, è solo *coglioneria* per *coglioni*. All'interno dello schema aretiniano dell'impostura non può che avere un ruolo centrale Turpino, l'arcivescovo cui il romanzo italiano in versi deve la sterminata mole di cronache che ispireranno i suoi racconti – secondo la finzione che si tramanda poema dopo poema. Nel *Morgante* il prete guerriero è al tempo stesso un fiero paladino, inarrestabile uccisore di infedeli, e il cronachista cui si può addossare la responsabilità di qualsivoglia sproposito: «dice Turpin», «se Turpin non

⁹⁴ *Ivi*, I, 12.

⁹⁵ Pietro Aretino, *Orlandino*, I, 1.

mente», «io chiamo qui Turpin mio testimonio», sono formule ripetute da Pulci in più luoghi a giustificare e a legittimarsi davanti al lettore. Ma ciò che avvolge Turpino è un'aura di santità, dovuto all'età e alla saggezza, quella che potrà fare esclamare al narratore nel pieno della battaglia di Roncisvalle (*Morg.* XXVII, 98):

Ah, Turpin vecchio, ah, Turpin nostro buono!

L'edificio cavalleresco deve essere smontato per intero, e Aretino sa che deve partire dalle fondamenta per portare a termine la demolizione⁹⁶. Le fondamenta in questo caso sono la fonte della narrazione, cioè proprio Turpino; e quindi è necessario screditare la fonte per screditare tutto quel che ne consegue. L'arcivescovo è difatti onorato di numerosi aggettivi, cui dà il massimo risalto la posizione a fine verso. Da notare anche il ritmo dell'ottava, che proprio nelle ingiurie a Turpino ha i propri snodi:

Sta' cheto, ser Turpin, *prete poltrone*,
mentre squinterno il vangelo alla gente;
taci, di grazia, *istorico ciarlone*,
ch'ogni cronica tua bugiarda mente.
Mercé vostra, *pedante cicalone*,
ciascun poeta e ciaratan valente
dice tante menzogne in stil altiero
che di aprir bocca si vergogna il Vero.

Per colpa tua, cronichista ignorante,
nulla tenensis, vescovo Turpino,
drieto carotte ci caccia il Morgante
et il Boiardo <e 'l> Furioso divino;
per le ciacchere tue e fole tante
fa dir Marfisa al gran Pietro Aretino,

⁹⁶ Di «demolizione» parla anche Alessandro Luzio, *L'Orlandino di Pietro Aretino*, «Giornale di Filologia romanza», III, 1880, pp. 68-84.

vangelista e profeta, [e] tal bugia
che un monsignor se ne vergognaria.⁹⁷

Se nella prima ottava del poema prevaleva l'idea della truffa, qui si ha il concetto affine e fondante, quello della menzogna: «istorico ciarlone», «cronica tua bugiarda», «ciaratan», «menzogne», «bugia». L'ignoranza è aggravata dalla volontà di frode, e dall'aver generato una serie di storie false. Dall'ottava successiva Aretino fornisce la vera versione dei fatti: com'è da aspettarsi, i paladini altro non sono che servi, furfanti, masnadieri. «Turpin se ne mente per la gola»,⁹⁸ e così anche Pulci, Boiardo e Ariosto⁹⁹. La verità la conosce solo Aretino:

Questo è la verità! Non dice fola,
come ser Pulci, il Conte e l'Ariosto,
il mio sol Aretin, che pel ciel vola
con quel lume che 'l sol da mezzo agosto;
e Turpin se ne mente per la gola,
e ve lo voglio far veder tantosto.
State dunque ad udir, o spensierati,
i ladri gesti de i guerrier pregiati.¹⁰⁰

Si noti il gioco su «sol», che indica l'unicità e al tempo stesso l'astro, cui si paragona l'autore stesso, in un'enfasi auto celebrativa costante, in cui rientra anche la rima divino : Aretino dell'ottava precedente.

L'obiettivo del poema è sempre più chiaro: smontare punto per punto il poema cavalleresco. Le fonti sono già state sviliate; così anche i personaggi. Tocca anche alla retorica del genere, con l'invocazione decostruita in questo

⁹⁷ Pietro Aretino, *Orlandino*, cit., I, 2-3. Corsivi miei.

⁹⁸ *Ivi*, I, 19, v. 5.

⁹⁹ Credo si debba intendere che Pulci, Boiardo e Ariosto dicono «fola», in quanto discepoli di Turpino, mentre Aretino al contrario è degno di fede.

¹⁰⁰ Pietro Aretino, *Orlandino*, cit., I, 9.

modo:

Ma a chi farò io la invocazione
prima ch'io metta i palladini in ballo?
Cupido è un furfantin, Marte un poltrone,
uno asinaccio il pegaseo cavallo;
pe' miei fatti le Muse non son buone,
che odio le donne, e tutto il mondo sallo;
se fusser buone robbe invocherei
Dante, il Petrarca e gli altri farisei.

A me potreste dire: invoca Apollo,
acciò t'infonda el suo favor divino.
Chi fa per me, signor, me' di voi sollo,
onde col cor contrito a capo chino
ti prego che mi pigli un poco in collo,
Apollo mio, Vincenzo Gambarino,
ch'io dirò cose tanto nove e belle
che porranno in stupor fino alle stelle.¹⁰¹

Infine, quella che era una «famosa, antica e degna storia» in Pulci (*Morg.* I, 1, v. 8), una «bella» e «vera istoria» in Boiardo (*O.I.* libro primo, I, 1, v. 4 e I, 4, v.1) diventa una «ladra istoria, compost'a improvviso».¹⁰² La scena iniziale sembra infatti ambientata più in una taverna che alla corte di Carlo: i paladini fanno scempio delle mense e gareggiano in trivialità. Si tratta di una scena che ne chiama appositamente a confronto un'altra, ormai famosa: quella del saccheggio dell'osteria del Dormi nel XVIII cantare del *Morgante*:

Mastro Danese ismisurato e grande,
sciocco coglion, disutile furfante,
facía più guasto in tutte le vivande

¹⁰¹ *Ivi*, I, 10-11.

¹⁰² *Ivi*, I, 14, v. 4.

che non fe' al Dormi Margute e Morgante:
par orso al mele e cingiale alle ghiande
e che carnoval faccia un ser pedante,
soldato a descizion d'un ventott'anni,
che quanti ha denti tanti ha saccomanni.¹⁰³

Poco oltre la celebre coppia aggettivale «bestiale e matto» viene declinata coerentemente in «briachi e matti», riferita ai paladini. Tra essi, Astolfo, vanaglorioso e incapace (fino al riscatto del *Furioso*), assomma e amplifica nell'*Orlandino* tutte le caratteristiche di cui la tradizione lo ha dotato. E attraverso di lui viene riattivato nuovamente il legame con il *Morgante* e con il *Furioso*, sempre con l'utilizzo delle rime. Così Aretino (*Orl. I*, 35):

Rispose il milites glorioso *Astolfo*:
— Sacra Corona, e' mi dol sí la testa
ch'ho perso e'l lume e paio un uom di *zolfo*
e non potrei tener la lancia in resta;
tamen per Carlo i' noterei nel *golfo*
del marum magno —. E con quella tempesta
ch'un bulo sol bravar, — Arme! arme! — grida,
e totum mundum minacciando sfida.¹⁰⁴

Così Pulci (*Morg. XXVII*, 20):

Orlando giunse e con gran furia aprilla,
e fe' de' saracin di sangue un *golfo*,
ché Durlindana ogni volta sfavilla,
tanto che acceso si sarebbe il *zolfo*;
e parve un toro bravo quando assilla,

¹⁰³ *Ivi*, I, 23.

¹⁰⁴ Da segnalare anche che testa : resta : tempesta è in *Morg. X*, 31 e *O.F. XXXIII*, 41 e *XLI*, 21. Ma considerando le numerose coincidenze di rimanti tra Pulci e Ariosto, in questo caso non si dovrebbe a mio avviso intravedere un rapporto diretto, bensì un comune meccanismo poetico delle ottave.

quando e' vedeva in su la terra *Astolfo*:
ché sempre amato assai l'aveva in vita;
e pensa pur come la cosa è ita.

Così Ariosto (*O.F.* VII, 27):

Come si vide il successor d'*Astolfo*
sopra apparir quelle ridenti stelle,
come abbia ne le vene acceso *zolfo*,
non par che capir possa ne la pelle.
Or sino agli occhi ben nuota nel *golfo*
de le delizie e de le cose belle:
salta del letto, e in braccio la raccoglie,
né può tanto aspettar ch'ella si spoglie;

Si può dire che Aretino dissemina di tradizione cavalleresca tutte le ottave, mirando a costruire – parrebbe – una sorta di *iperlibro* o *metalibro* che assommi i modelli e che dica soprattutto della bravura del proprio artefice. Quel che si crea è un gioco di echi intertestuali che soprattutto al lettore (e al destinatario) del tempo dovevano dare il netto sapore di *déjà-lu*. Se nota giustamente Federica Capoferri che tra la *Marfisa* e *Le lacrime d'Angelica* si crea un continuo rinvio intertestuale, utilizzando Boiardo e Ariosto,¹⁰⁵ quest'osservazione può essere estesa al rapporto tra il secondo dittico di poemi e i tre (non solo due) archetipi.

Anche alcuni meccanismi tipici della poesia canterina (e comica) sono nell'*Orlandino* riutilizzati e riscritti, avendo cura di far emergere chiaramente il proprio contributo. Mi riferisco, ad esempio, ai casi delle accumulazioni e dei cataloghi, evidenti in Pulci – nel *Morgante* quanto nei sonetti – e ripresi in

¹⁰⁵ «Sovrapposizioni e diffrazioni s'alternano nel rapporto mutualmente intessuto dai due poemi, riaffermando una "coazione a ripetere" che si complica nella *mise en abîme* autoreferenziale, come se ai due archetipi boiardesco ed ariostesco si fosse aggiunto un ideale archetipo aretiniano», Federica Capoferri, *D'e gesti antiqui una chimera: i Poemi cavallereschi di Pietro Aretino*, «Rivista di studi italiani», 2, 2000, pp. 44-67, p. 58.

questo modo da Aretino:

Eravi grili, gatti, topi e piche,
priapi et anni, vulve larghe e strette,
tafani, zanzale, farfalle e formiche,
gli aloch', i barbagianni e le civette,
di mellon fiori, di zuche e d'ortiche,
fino a le calze da far le borsette;
eravi teste, braccia, pesci e ucelli,
vari sí come son vari i cervelli.¹⁰⁶

Qui è possibile scorgere una parodia, miniaturizzata, della descrizione del padiglione di Luciana in *Morg.* XIV, 44 e sgg., e in particolare forse il richiamo a questa ottava:

E 'l pipistrello faceva stran volo;
e degli uccèi notturni sbandeggiati,
l'allocco, il barbagianni e l'assiuolo,
civetta e gufo e gli altri sventurati:
non ne mancava al padiglione un solo
di que' che fur nell'arca numerati.
Ultimamente v'è il cameleone,
bench'alcun dice vi fussi il grifone.¹⁰⁷

Com'è evidente, l'aggiunta aretiniana è tratta dal proprio repertorio di oscenità della sfera sessuale, in un'accumulazione di elementi eterogenei in debito con la tradizione burchiellesca e bernesca¹⁰⁸. In altri luoghi, come nel già

¹⁰⁶ Pietro Aretino, *Orlandino*, cit., I, 29. Corsivi miei.

¹⁰⁷ Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XIV, 61. Corsivi miei.

¹⁰⁸ Cfr. Giuseppe Crimi, *L'oscura lingua e il parla sottile*, cit., *passim*. Crimi identifica inoltre negli animali notturni della poesia 'alla burchia' una connotazione negativa, di ignoranza e stupidità, legata alla scarsa vista diurna. Se Aretino avesse fatto suo questo significato l'intero passo acquisirebbe un'ulteriore carica dissacratoria. Anche i grilli, le farfalle e gli altri animali hanno in Burchiello determinati significati denigratori.

citato elenco di *vituperia* all'indirizzo dei paladini e di Turpino, l'accumulazione richiama alla mente le serie di insulti rivolti da Pulci a Matteo Franco, o scambiati tra paladini nel *Morgante*¹⁰⁹.

La descrizione del Veglio, nell'*Astolfeida* (l, 28), recupera moduli espressivi del *Morgante*:

De la Montagna il Veglio era un grandone
piloso e forte e caro a' paladini;
facea sul giorno un po' di colazione,
non già di berlingozzi o biscottini,
ma un bue intero e sano era un boccone;
tracannava i vin grechi e ' vin latini;
aveva sempre un rutto fuor del gozzo
che mai si saria preso per signozzo.

«Grandone» ad esempio richiama i suffissi accrescitivi tipici di Pulci, come «vecchione» e «compagnone» e uno stesso «grandon» nel *Morgante*, e introduce la descrizione del personaggio focalizzata sulla sua voracità, riconducibile a quella, caratteristica, del poema di Pulci. Come in questa ottava, simile a quella appena vista (e solo per tacere delle avidità di Morgante e Margutte):

Disse Dodone: - Io t'ho inteso, Rinaldo:
il gorgozzul ti debbe pizzicare:
se non è cotto, e' basta che sia caldo. –
E cominciorno del cervio a spiccare.
Rinaldo sel mangiava intero e saldo,
se non che la vergogna il fa restare;
e de' tre pan fece paura a uno,
ché col barlotto non beve a digiuno.¹¹⁰

¹⁰⁹ Cfr. ad esempio i sonetti XIX e XXII, e *Morg.* XIV, 7. Ma si potrebbe ampliare la casistica.

¹¹⁰ Luigi Pulci, *Morgante*, IV, 36.

Forse, nella costruzione dell'espressione «piloso e forte e caro a' paladini» riecheggia la simile sequenza di *Morg.* V, 39, v. 2, «piloso e fiero, e' denti come zanne». Anche certe formule contribuiscono a ricreare l'eco canterino, e in particolare pulciano: in Aretino l'aggettivo «poltrone», variamente declinato, è usato con dovizia (9 occorrenze su 56 ottave nell'*Orlandino*), e ogni lettore lo conosce bene come frequente epiteto nel poema di Pulci, dove compare variamente declinato 20 volte su 28 cantari¹¹¹. Ugualmente credo si possa dire del sintagma aretiniano «can traditor», esemplato sul tipico pulciano «can» + aggettivo («meschino», «rinnegato», «traditore», «peccatore», «ghiottone», solo per riportarne alcuni¹¹²). Gano, nell'*Astolfoida*, viene chiamato «ghiotto» e *traditore* (I, 19, v. 2 e v. 3), così come nel *Morgante*: Aretino mira a riprodurre un *suono* letterario, una patina espressiva multiforme che richiama ora Ariosto, ora Boiardo, ora proprio Pulci, e in senso più ampio la tradizione della poesia cavalleresca, che come la lirica – e forse anche più – si nutre di formule e stilemi. La ricerca di autonomia dai modelli è nell'Aretino del dittico burlesco ostentazione di anticonformismo, mentre nel caso dei due altri «aborti di poemi»¹¹³ si coniuga piuttosto col desiderio e la necessità di non rimanere fuori dai giochi, considerando la situazione politica e i rapporti dello scrittore negli anni della composizione delle opere.

Ad ogni modo, tutto converge, nel poema, verso la dissacrazione e la liquefazione del cavalleresco. Aretino si muove perfettamente a proprio agio nei meccanismi del genere, e vi accede in maniera opposta rispetto a Folengo. Se il mantovano si era iscritto esplicitamente all'interno della tradizione, auto-

¹¹¹ Ariosto non lo utilizza mai nel *Furioso*, mentre meno ricorrente ma presente è nel poema di Boiardo.

¹¹² Bisogna anche qui, tuttavia, dire che anche Boiardo nell'*Innamorato* ne fa gran uso. Questo potrebbe avvalorare l'idea di un'attraversamento di Aretino di larga parte della tradizione cavalleresca.

¹¹³ Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV *Il primo Cinquecento*, to. I, Salerno, Roma 1996, p. 777.

abilitandosi al poetare cavalleresco per poi nascostamente sovvertirlo, Aretino irrompe nel genere contestandolo, ma in realtà esibendosi per dimostrare la propria eventuale capacità di emulare l'esempio ariostesco, se solo lo avesse voluto. Entrambi infatti, Folengo e Aretino, utilizzano il genere per parlare di sé. In chiusura dell'incompiuto *Orlandino*, con un guizzo sornione, l'autore si mette in primo piano, affiancando il proprio nome accanto alle massime autorità, Boiardo e Ariosto, e riproponendo la rima sospetta divini : Aretini che abbiamo già visto, e arricchendo la suggestione con quel perfetto «paladini» del secondo verso:

Forse che i laurati alti poeti
non stillano il cervel co i *paladini*
mettendoli su in ciel sopra i pianeti
e facendoli dei, non che *divini*?
State, di grazia, trium virium, cheti,
Boiardi, Ariosti <et> *Aretini*,
che Astolfo valent'uom pietà domanda,
in ginochion a Cardo se accomanda.¹¹⁴

II.4 – Echi di Pulci nell'eroicomico secentesco

Nel Cinquecento, dunque, si può dire che si assiste ad una canonizzazione del *Morgante*. Pulci diventa l'ispiratore – latente o esplicito, reale o pretestuoso – di un modo di fare poesia da parte di alcuni toscani nella prima metà del secolo, e si riverbererà anche sul mantovano Folengo. Nell'eroicomico del secolo successivo si assiste invece ad una sorta di indebolimento di questo modello, pur mantenendo dei legami con il poema pulciano.

¹¹⁴ Pietro Aretino, *Orlandino*, cit., II, 5. Corsivi miei. Non c'è bisogno di ricordare che Aretino era stato definito «divino» dallo stesso Ariosto pochi anni prima (*O.F.*, XLVI, 14, v. 4) e – forse non a caso – si era definito tale da sé, in coincidenza di queste esperienze cavalleresche: cfr. le quartine *Pasquino a li lettori premesse all'Astolfeida*. Dall'aggettivo anche il famoso libro di James Cleugh, *The divine Aretino. A Biography*, Stein and Day, New York 1966.

Si guardi al *corpus* di poemi presi in considerazione nell'analisi del primo capitolo e costituenti quindi quella che ho chiamato 'linea tassoniana'. La maggior parte non manca di citare il *Morgante* in uno o più luoghi del poema. Sarebbe però difficile affermare che si tratti di connessioni radicate nell'idea fondante di questi poemi, né tantomeno di un magistero pulciano forte nella prassi letteraria dei poeti eroicomici secenteschi. Gli echi riconoscibili si limitano ai richiami alle figure di Morgante e Margutte, ormai definitivamente irrigiditi in figure tipiche e paradigmatiche: scavata via la forza che avevano nel poema di Pulci, si appiattiscono sulle caratteristiche più memorabili. Nello stesso Tassoni, per esempio, sapere «tutti i motti di Margutte» non vuol dire altro che essere infido.¹¹⁵

Qualche esempio: in quello che è il poema meno classificabile tra tutti quelli scritti nel fecondissimo XVII secolo, il *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, Pulci ritorna a più riprese. E ritorna con i due personaggi ormai simbolo del poema, come già detto, cioè i due compagni. Margutte è sinonimo di sfrenatezze e di vizi, tanto da assurgere a pietra di paragone quando si debba valutare vizi e sfrenatezze altrui:

Cento soggetti egli ha della sua classe,
Anch'eglino pigmei distorti e brutti;
Fanti, che nacquer nelle Magne basse;
Ma sebben son piccini, e' vi son tutti.
Mangian spinaci, arruffan le matasse,
Ed ha più vizi ognun di sei Margutti:
Cosa è questa, che va pel suo diritto,
Chè non è in corpo storto animo dritto.¹¹⁶

Lippi dimostra però di conoscere bene l'ipotesto che sta utilizzando. Le rime dei versi pari, brutti : tutti : Margutti, altro non sono che la riproposizione

¹¹⁵ Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, VIII, 36, v. 4.

¹¹⁶ Lorenzo Lippi, *Il malmantile racquistato*, cit., III, 66.

delle rime dei versi dispari dell'ottava di presentazione del mezzo gigante a Morgante (*Morg.* XVIII, 113), concordate al maschile plurale:

Morgante guata le sue membra tutte
più e più volte dal capo alle piante,
che gli pareano strane, orride e brutte:
– Dimmi il tuo nome, - dicea - viandante. –
Colui rispose: - Il mio nome è Margutte;
ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,
poi mi penti' quando al mezzo fu' giunto:
vedi che sette braccia sono appunto. –

Il sostantivo «vizi» (v. 6) è poi proprio quello che Margutte utilizza descrivendosi a Morgante (*Morg.* XVIII, 140, vv. 7-8):

ché i peccati mortal meco eran tutti
e gli altri vizi scelerati e brutti.

Che il versatile brigante sia ormai comodamente citabile lo testimonia anche l'utilizzo – già visto in Berni – dell'espressione «poi mi penti' quando al mezzo fu' giunto», nel caso del *Malmantile* utilizzata dal narratore proprio come se si trattasse di una frase proverbiale:

Et essi andaron colla lor patente
Di poter dire e fare e alto e basso:
Lor camerata fu, tra l'altra gente,
Che gli seguía, curioso per suo spasso,
Baldino Filippucci lor parente,
Uom che piuttosto canta ben di basso;
Crescer voleva come gli altri appunto,
«Ma si penti' quand'a mezzo fu giunto.»¹¹⁷

¹¹⁷ *Ivi*, IX, 43.

Per finire, il battagliaio di Morgante completa la galleria dei *loci* pulciani principali del *Malmantile*; di esso si serve il gigante Biancone, tra i pochi superstiti della folla di giganti che animava il cavalleresco quattro-cinquecentesco:

Ne' quali aiuto ella chiede a Plutone
Ed ei comparso quivi in uno istante,
Dice c'ha fatto a lor riquisizione
Già spedire un lacchè per un gigante:
Qual è quel famosissimo Biancone,
Che col battagliaio, ch'era di Morgante
Verrà quivi tra poco in lor soccorso
A dar picchiate c'hanno a pelar l'orso.¹¹⁸

In effetti, quando si tratta di giganti, prima o poi il modello di Pulci riemerge, e proprio attraverso l'invenzione di Pulci dell'inusitata arma portata dal gigante. Anche nel *Catorcio d'Anghiari* infatti il gigante Miccione – mezzo uomo mezzo asino – ricorda come paradigmatico oggetto di combattimento il battagliaio di Morgante:

Ti dia la rabbia, Miccion gli risponde,
con quel tuo martellaccio sì pesante,
che parmi aver tutte le membra sfonde
dal tremendo battagliaio di Morgante.¹¹⁹

Pulci d'altronde è nel caso del poema di Federigo Nomi un modello esplicitato sin dalla dedicatoria, già citata nel primo capitolo di questo lavoro:

¹¹⁸ *Ivi*, XI, 9.

¹¹⁹ *Il catorcio d'Anghiari*, X, 73, vv. 1-4.

Ed ecco i motivi che mi hanno persuaso a comporre un Poema Eroi-comico su la imitazione di molti Poeti, e dell'altro Secolo e del nostro, con uno stile non solamente fra quello del Berni e delli due Pulci, e quello del Tassoni, del Bracciolini e del Lippi; ma ancora con qualche mescolamento di Lucrezio, d'Omero, di Virgilio e di Dante.¹²⁰

Nomi ritorna sui modelli anche in alcune ottave dedicate all'imitazione e alla propria difesa dalle accuse di utilizzare materiali non propri e impropri nel poema:

S'io dicessi gemea l'annoso legno
Sotto l'incarco inusitato, oh quanto
Griderebbero i critici, che degno
Non è d'eroica tromba il nostro canto!
Gridino finché han fiato: io m'ingegno
Buona minestra, né di ciò mi vanto,
se da qualcun non piglio le granella,
i tartufi, i prugnoli e la cannella.

Faccian gli altri da sé che sono provvisti
A bizzeffe, e ricconi sprofondati;
a me par molto, come gli alchimisti,
trar con pigro soffiare sughi stillati
dalle altrui fecce, o come vili artisti
comperar da' mercanti accreditati
e spoglio per vestir miei sensi interni
senza scrupolo farmi il Pulci e il Berni.

Anzi rendo lor grazie, ed a ragione
Che se nulla ho di buono è tutto loro.
Ma però come d'Ennio il buon Marone
Dallo sterco cavava il fulgid'oro,
io per contrario ho trovato invenzione

¹²⁰ *Ivi*, p. 13.

di cangiar in letame ogni tesoro,
chiuso in quei libri, e mettermi a pericolo
di comparir più del mio stil ridicolo.¹²¹

Petizione di principio d'imitazione e dichiarazione di poetica insieme, queste ottave mettono in luce il procedimento alla base del *Catorcio*, costituito dal programmatico abbassamento di ogni «tesoro» in «letame», capovolgendo i meccanismi che hanno portato alla realizzazione delle opere d'arte, come ad esempio quelle di Virgilio a partire dalla poesia di Ennio. Imitare, o anche prendere a mani basse dalla tradizione, è la strategia poetica del poema, rivendicata sfacciatamente e giustificata strumentalmente dalla *deminutio capitis* dell'ottava XII: la mancanza di propri mezzi poetici costringe l'autore a distillare dagli scarti dei modelli (le «altrui fecce»).

Per quanto riguarda il *Torracchione* di Corsini e la *Presa* di Neri, invece, gli echi del *Morgante* si fermano alla citazione dell'esemplarità di Margutte come modello (anti)estetico e di voracità.¹²²

Si può concludere quindi che Pulci fornisce all'eroicomico secentesco un repertorio di luoghi citabili, situazioni paradigmatiche, frasi proverbiali, che non si coagulano in una marca pulciana forte, ma che tuttavia testimoniano di una – seppur blanda – persistenza del *Morgante* anche all'interno di questo genere.

¹²¹ *Ivi*, XI, 11-13. Si noti la reiterata citazione di Pulci e Berni insieme.

¹²² Cfr. rispettivamente III, 83 e VIII, 41, vv. 7-8.

Capitolo III – *Pietro De' Bardi e il poema ibrido*

In questo capitolo e nel seguente verranno prese in esame due opere, il *Poemone* di Pietro de' Bardi e il *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerra. I due poemi possono rappresentare due casi di studio interessanti, e si possono considerare parte della dorsale comica morgantiana che si è delineata fin qui in questo lavoro, declinata certo in molteplici modi e non risolta in una modalità unica. Inoltre, la particolarità della produzione eroicomico-burlesca, e, in maniera diversa, di quella 'burlesca'¹ in ottave sul più lungo periodo, è di essere al tempo stesso dentro e fuori da diversi generi. O meglio: di fagocitare bulimicamente un vasto repertorio di interessi, temi, posizioni. All'interno di una singola opera si può trovare, miniaturizzata, una registrazione dell'universo culturale esterno; parziale, certo, ma caleidoscopica. Ci interesserà meno rintracciare i vecchi proverbi o le tradizioni popolari disseminate tra le pagine; un po' di più i rapporti politici – nel senso più ampio – che vengono riflessi dalle opere. Più ancora, il meccanismo secondo il quale l'autore ci sta dicendo *quella* cosa, e non un'altra, anch'essa possibile, e la sua risposta rispetto alla tradizione.

L'eroicomico e il burlesco assorbono e proiettano su carta le diffrazioni costanti dell'ambiente culturale in cui vengono elaborati. Se questo è certamente vero per tutte le opere, dall'invenzione della scrittura ad oggi, con questi generi letterari assistiamo forse ad un'operazione irriuale: il tentativo è di tenere tutto dentro le pagine, piuttosto che di procedere per eliminazione. Il *labor limae* è abolito, non è nemmeno preso in considerazione. La foga accumulatrice, caratteristica in qualche modo del Seicento, rompe gli argini e crea un *caos*, opposto al *cosmo* rinascimentale, in cui vengono fatti convergere schegge le più diverse.

Così abbiamo, insieme, storiografia reinventata, satira politica, satira

¹ Il termine si intenda in questo caso come categoria letteraria più ampia, e non con riferimento all'esperienza che a diritto può dirsi burlesca, cioè quella del XVI secolo italiano.

religiosa, etnografia linguistica e riferimenti colti, generi alti e generi bassi, interessi eruditi ma anche scientifici, anticlassicismo e *studia docta*. Non è enciclopedismo; anzi, è il contrario. Dove quello cerca una *ratio*, questa voracità assembla senza preoccuparsi troppo delle categorie e dell'ordine.

Non ci si aspetti però livelli di elaborazione stilistica elevata, né una compiuta filosofia che sostenga la costruzione letteraria. L'impressione è, piuttosto, quella di improvvisatori, malgrado si tratti di opere che già la mole suggerisce come tutt'altro che improvvisate: *l'Asino* è in 10 canti; la *Secchia rapita* ne conta 12, così come la *Presa* e la *Marfisa* di Gozzi; il *Catorcio* 15, *Torracchione* e *Poemone* 16; il *Ricciardetto* addirittura 30. Inoltre, dell'elaborazione di alcune sappiamo come fu diluita nel tempo, e le cure che vi furono dedicate. Ci si trova davanti ad una prodigiosa distonia, tra un accanimento di scrittura da una parte e un fallimento artistico dall'altra: su una bilancia, il secondo piatto è decisamente il più pesante.

La *Marfisa* di Carlo Gozzi rappresenta, poi, un caso per molti aspetti esterno alle dinamiche di riscrittura della tradizione cavalleresca, intercettando altre questioni connesse all'ambiente culturale veneziano di metà Settecento, e rappresenta, anche cronologicamente, un *limes* di guardia alla dispersione dell'indagine qui proposta, e un segno di mutamenti ormai insopprimibili nella produzione letteraria.

Queste opere sono dunque documenti interessanti, lo si è detto. In questo lavoro si è scelto di privilegiarle in un'indagine sulla persistenza del *Morgante*, e a questa ci si limiterà per il momento.

III.1 – L'*Avinavoliottoneberlinghieri*

Nato a Firenze prima del 1570, sotto Cosimo I, Piero de' Bardi morì probabilmente poco dopo il 1660, dopo aver ricoperto incarichi e ruoli importanti nell'Accademia della Crusca, in cui venne accolto intorno al 1586;

fece parte anche dell'Accademia Fiorentina e degli Alterati, come il padre, Giovanni Maria. Lasciò dietro di sé ben tre pseudonimi: il titolo cruscante di *Trito* o *Impastato*, e due anagrammi, Brivio Pieverdi (imperfetto) e Beridio Darpe. Con quest'ultimo compare come autore dell'unica opera letteraria che abbia composto, a quanto sappiamo, cioè il poema in ottave *Avinavoliottoneberlinghieri*, stampato da Papini a Firenze del 1643. Il poema sembra fosse stato iniziato già alla fine del '500², ma è un dato di fatto che la *princeps* rechi una licenza del 1° aprile 1636, il che dà quantomeno una data certa riguardo la composizione, se non di tutta, almeno di buona parte dell'opera.³ Inoltre, la citazione del *Poemone* da parte di Niccola Villani già nel 1634 deve fare alzare almeno a questa data una redazione forse già pronta per la stampa⁴.

La trama, in breve, è la seguente: Parigi è assediata dal re Agramante, e i quattro paladini eponimi sono destinati a salvarla. Tra l'invocazione alla musa della prima ottava e la vittoria di Carlo Magno nell'ultimo canto, il sedicesimo (1127 ottave dopo), il filo guida sono le peripezie degli inseparabili fratelli. Il contenitore, come si sarà già intuito, è insomma la cornice cavalleresca (qui rarefatta) mutuata dal *Furioso*, così come ariosteschi sono i nomi, a partire da

² Cfr. la prefazione dello stampatore alla *princeps* (n. seguente), e Jean-François Lattarico, "Avino Avolio Ottone Berlinghieri". *Du "Roland furieux" au "Poemone": notes sur une parodie chevaleresque du XVIIe siècle*, «Collection de l'écrit», 10, 2005, pp. 185-213, p. 185.

³ Cfr. *Bardi, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1964, s.v.; *Notizie sulla vita di Brivio Pieverdi*, in *Avino Avolio Ottone Berlinghieri di Brivio Pieverdi*, Antonelli, Venezia 1843; *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, cit., vol. II, p. 79 (i due profili biografici sono pressoché identici); *Avinavoliottoneberlinghieri / poema eroico / di / Beridio / Darpe / In Firenze, / Nella Stamperia di Filippo Papini, 1643. / Con Licenza de' Superiori*. Non si conoscono stampe tra la *princeps* e le edizioni ottocentesche citate, né ristampe successive a queste. Sul nome da cruscante discordano la voce del *Dizionario* e la citazione di Piero de' Bardi come «impastato» in una lettera di Alessandro Sertini a Galileo Galilei del 7 agosto 1610: cfr. Paola Manni, *Galileo accademico della Crusca*, in Aa.Vv., *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana. Atti del Congresso Internazionale per il IV Centenario dell'Accademia della Crusca. Firenze 29 Settembre-2 Ottobre 1983*, presso l'Accademia, Firenze 1985, pp. 119-136 (lettera citata a p. 121, n. 8).

⁴ Cfr. Niccola Villani, *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*, Appresso Gio. Pietro Pinelli, Venezia 1634, citato in Guido Arbizzoni, «Poema misto nuovo e secondo l'arte»: *l'eroicomico secentesco*, in Aa.Vv., *Gli "irregolari" nella letteratura*, cit., p. 195.

Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri; il contenuto, invece, è principalmente invenzione dell'autore, seppur con la confluenza di situazioni tradizionali riscritte. Il meccanismo che mette insieme contenitore e contenuto prevede poi l'abbassamento programmatico di temi e situazioni tradizionali, seguendo un registro basso e comico lungo tutti i canti – seppur con disomogeneità forti. Buon esempio di quanto si è appena detto sono alcune ottave del IX canto, che riguardano la pseudo-etimologia dei nomi proprio dei quattro paladini:

Sono alcuni che s'hanno persuaso,
ch'io lor bei nomi vengan dall'antico;
se cioè vero avrebber nome Maso,
o Berto, o Azzo, o Caleffo, o Dovico.
Gli battezzò, e pose nome il caso,
né v'intervenne o parente, o amico.
Fur chiamati per nome a poco, a poco,
senza fatica lor, quasi per giuoco.

Il maggior figlio una voglia di vino
Sopra una chiappa avea dal lato manco:
però da tutti fu chiamato Avino.
L'altro perch'era più che sugna bianco,
fu detto Avolio. Il terzo era mancino,
e mancin detto fu cinque anni almanco,
poscia ingiallendo a guisa di limone,
fu invece di Mancin chiamato Ottone.

Perché nacquero il dì che Bacco sguazza,
cinque giorni vicino a carnevale,
quando nell'unto ciascun nuota, e sgavazza,
e chi è più ghiotto, più s'apprezza, e vale,
pensaron che qualcun di questa razza,
buscasse il nome non d'uomo mortale,
ma fosse con più alti, e gran misteri,

da Berlingaccio detto Berlinghieri.⁵

In queste ottave troviamo, condensate, le principali caratteristiche del *Poemone*. Il gioco paretimologico sui nomi richiama la tradizione dell'origine del nome dei paladini, come ad esempio nel caso di Aquilante e Grifone nei poemi di Boiardo e Ariosto, che prendono appunto il nome da un'aquila e da un grifone. Tra la modalità inventiva dell'epica cavalleresca e quella farsesca del *Poemone* si veda quantomeno la maniera in cui Folengo costruisce l'etimo del nome Orlando, facendolo derivare dall'ululare dei lupi:

Nasce dunque l'infante in quella grotta,
senz'ullo testimonio de commadre.
Ma cosa di stupor apparve alotta:
poscia che spinto for l'ebbe sua madre,
ecco de lupi arrivavi una frotta,
di quelle selve uscendo folte et adre,
ch'andavano d'intorno forte urlando,
onde per nome poi fu detto Orlando.⁶

Si danno così tre diversi modi di coniugare un *topos* della narrazione di gesta, tra i quali de' Bardi sceglie sempre quello che può procurare maggiore frizione tra lo statuto che il personaggio ha acquistato dalla tradizione e il suo nuovo ruolo nel poema.

Un altro aspetto chiave è l'appello al linguaggio del corpo, declinato nell'accezione bassa: dovendo scegliere in quale zona del corpo collocare la voglia di vino di Avolio, si sceglie la più dissacrante⁷; e tra 'natica' e 'chiappa', la

⁵ *Avino Avolio Ottone Berlinghieri di Brivio Pieverdi*, Antonelli, Venezia 1843, IX, 30-32. Tutte le citazioni dal *Poemone*, salvo indicazioni differenti, sono tratte da questa edizione.

⁶ Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., VII, 10.

⁷ Ma anche la più facile. La dissacrazione si ha, non c'è bisogno di dirlo, perché da una parte la tradizione poetica impostasi è quella alta della lirica petrarchesca; dall'altra parte, le convenzioni sociali e religiose avevano ormai operato la segregazione della libertà del corpo entro alcuni particolari luoghi (dell'anno, dei generi letterari, della città), confinando la

scelta cade sul secondo termine, configurandosi tuttavia come un'eccezione nel tessuto linguistico in definitiva molto controllato.

A questo riferimento va collegato anche il ricorso al repertorio culinario, e nelle ottave citate alle celebrazioni che lo pongono al centro, come il Berlingaccio, festa del giovedì grasso (ma anche per traslato 'cibo grasso', tanto che in Pulci leggiamo «unto e bisunto come un berlingaccio»⁸). I quattro fratelli sono infatti nati vicino a Carnevale, proprio il giorno di Berlingaccio, nel periodo maggiormente al di fuori dell'ordinario nel calendario cittadino, e sicuramente quello più «unto»: sono nati insomma all'insegna del carnascialesco più esplicito, quello del «vino», della «sugna» e dello «sgavazzare», del fare baldoria⁹. Neppure loro, quindi, sono al sicuro dall'allegro omicidio del cavalleresco che l'autore costruisce nel poema: anzi, ne sono i principali veicoli, e coloro che ne assommano le caratteristiche, e le riflettono sulla struttura dell'opera.

Queste notazioni sono servite, spero, a dare un'idea preliminare del meccanismo dell'opera. I sottoparagrafi successivi sono dedicati ad alcuni aspetti del poema.

III.1.1 – I personaggi

Cominciamo dai protagonisti. I quattro fratelli, a differenza che negli altri poemi cavallereschi, cui in diversi modi fa riferimento il *Poemone*, sono gli attori quasi esclusivi della narrazione. Nel *Morgante*, nell'*Innamorato*, nel *Furioso* ci troviamo di fronte – com'è noto – ad un intreccio, sempre più articolato, garantito dalla compresenza di diversi personaggi che agiscono. Alcuni hanno una parte, usando un termine teatrale, più rilevante; altri un ruolo più, per così

corporeità più bassa nel ruolo di antagonista (ma non per questo rivoluzionaria) della prassi comune, sia letteraria che sociale.

⁸ Luigi Pulci, *Morgante*, XIX, 132, v. 8.

⁹ «L'identité même des quatre paladins finit par se confondre avec la thématique alimentaire», riassume giustamente Jean-François Lattarico, "*Avino Avolio Ottone Berlinghieri*", cit.

dire, satellitare, rispetto agli attori principali. Nel nostro caso, invece, la trama è decisamente sviluppata dalle azioni dei quattro, attorno ai quali si muovono altri nomi noti della cavalleria.

Già in Pulci, Boiardo e Ariosto, i quattro formano sintagma all'interno delle ottave, creando un endecasillabo perfetto con l'accostamento dei propri nomi, sfruttato nel *Furioso* in un verso da cui probabilmente deriva, come calco scherzoso, il titolo del poema di de' Bardi:

Avino, Avolio, Otone e Berlingiero,
ch'un senza l'altro mai veder non posso
[...]¹⁰

Fanno la loro prima apparizione nel primo canto del *Poemone*, prima citati *en passant* con un bellicoso – ma per forza di cose ridicolo – epiteto («i quattro fulmini di morte»¹¹), poi richiamati da Dudone mentre si sollazzano col gioco delle piastrelle. Alla corte si è infatti presentato il saracino Sacripante a sfidare Carlo Magno, e dopo che molti paladini hanno inventato delle scuse per non combattere, e dopo che Astolfo ne ha implorato la pietà, i quattro sembrano l'unica *chance* contro lo sfidante:

Dudon torna alle mura, e intorno a quelle
Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri
Vede che insieme fanno alle piastrelle;
gridò: Venite, o bravi cavalieri;
or che avete adoprato le mascelle
a mostrar quanto in arme siete fieri
Venite via, Dudon gridava forte,
sprezzatori de' rischi e della morte.¹²

¹⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XVII, 16, vv. 5-6. Un verso uguale, se non per la diversa grafia, ha Boiardo, libro I, II, 57, v. 3

¹¹ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., I, 27, v. 2.

¹² *Ivi*, I, 50.

Ma a fronte degli epiteti eroici con cui sono chiamati da Dudone, i quattro fratelli hanno ben altro carattere:

D'andargli dietro alfin prendon partito,
con occhi bassi e gesti vergognosi,
come donzelle che vanno a marito,
non come certi bravi spaventosi,
che con gran furia, e con parlare ardito,
pien di minacce, quasi can rabbiosi,
se si tratta con lor, mostransi a ognuno,
con guardo bieco e di pietà digiuno.¹³

Vediamo qui in azione il meccanismo più semplice del comico, cioè creare aspettative alte e immediatamente frustrarle. Il lettore saprà, d'ora in poi, che si troverà davanti a dei personaggi che continuamente smentiscono il loro statuto di paladini, consegnato loro dalla tradizione. Non è da trascurare che negli altri poemi, a differenza – ad esempio – di Astolfo, i figli di Namò di Baviera non hanno caratteristiche da burla.

I paladini derogano inoltre da tutte le regole del duello. Nello scontro con Sacripante, si crea una zuffa grottesca nella quale il saracino si trova attaccato contemporaneamente, e costretto a riparare su un albero, dove verrà preso a sassate. Il primo canto si chiude con Sacripante che riesce a rifugiarsi nella propria tenda, dopo una lotta che nulla ha di cavalleresco. Non solo è un combattimento impari e portato a termine con mezzi eterodossi, ma si sviluppa in maniera decisamente inconsueta per dei protagonisti del mondo dell'epopea cavalleresca: dopo un corpo a corpo tra Avino, Ottone e Sacripante, quest'ultimo tenta di rifugiarsi su un albero; afferrato per un piede da Berlinghieri, comincia a scalciare:

¹³ *Ivi*, I, 52.

Mira ch'in cima d'un albero pende
Un ramo grande ch'a terra s'inchina:
onde fa un salto, e con le mani il prende,
e già co' piedi al tronco s'avvicina,
Berlinghieri che mira ov'egli ascende,
repente verso l'albero cammina.
Né com'ei crede, lascia inalberarlo,
e 'l piglia per un piede, e vuol giù trarlo.

Col piè libero allora er si schermisce,
e in qua, e 'n là lo gira, e spesso il coglie,
nelle guance, e nel capo lo colpisce,
dando altrui, ma più a sé, percosse e doglie:
Ottone allor per l'altro piè 'l ghermisce,
ed ogni forza, ed ogni ardir gli toglie,
né per ciò lascia 'l ramo, ov'egli attienni,
benché tutti abbia omai storditi i sensi.¹⁴

Risulta difficile delineare le caratteristiche dei personaggi prescindendo dalla trama degli episodi che li vedono protagonisti, e senza tener conto dei rapporti con gli altri paladini. Pertanto, nei diversi paragrafi del capitolo, capiterà di trovare delle sovrapposizioni tra argomenti che, per dare un ordine, si erano pensati separati.

È il caso, ad esempio, dei festeggiamenti dopo la vittoria su Sacripante. Così come questa è stata la parodia di una battaglia, così quelli sono la parodia di un trionfo. Carlo Magno

vuole che trionfanti entrino dentro
Que' quattro bravi, e ognun gl'incontri e inchini.
Venuto il giorno vedi a cento a cento,

¹⁴ *Ivi*, I, 52-53.

mescolati i plebei co' cittadini;
con voci d'indicibile contento
andargli incontro, e far lor mille inchini:
dan lor titol di padri e protettori
della patria, e del re liberatori.

Chi intreccia lor di cavolo il crin biondo.
Chi di ravano scettro in man lor pone,
chi sovr'asta lor porge un bel pan tondo,
chi a fiutar dà lor zatta, o popone,
altri gli applausi loro in stil giocondo
canta sulla chitarra o 'l sganascione,
chi asciuga il lor sudor col suo grembiule,
chi l'asim or percuote, e or le mule.

Perché stracchi finiti, e non avendo
Comodo di cavalli di rispetto,
Avino e Avolio due mule vedendo
Vi salir sopra con molto diletto.
Ma Berlighier ch'è grasso, non potendo
Tanto alto alzarsi, ha un buon asino eletto;
Otton ch'in altra bestia non s'intoppa
Ad Avin monta finalmente in groppa.

[...]

Erano cinque paladin sovrani
Sopra solo tre bestie, in tal maniera,
per la cittade alteramente umani,
givano in mezzo a trionfante schiera.
Come gli eccelsi imperator romani,
quando Roma era grande, in pompa altera,
il Campidoglio vide trionfanti:

tai sembran questi cavalieri erranti.¹⁵

Rispetto al più canonico trionfo, precisamente evocato in quello di Roma antica, risultano pienamente distonici sia le cavalcature (mule e asini, su cui sale anche Orlando, altrimenti a piedi nel fango), sia i festeggiamenti veri e propri, tributati dal popolo di Parigi. Al posto delle corone di alloro vengono offerti cavoli; lo scettro, segno di *imperium*, è sostituito da uno scettro vegetale; la musica è suonata da strumenti di musica popolare. Quello che si sostituisce al trionfo canonico è insomma un trionfo in stile carnevalesco, di quelli che concludevano i festeggiamenti per l'occasione, proprio con il carro e il re (o i re) del carnevale ostentati per la città. Il re veniva infine detronizzato, a conclusione del rituale di sovvertimento delle gerarchie, tipico di quella festa. Credo non sia inopportuno pensare, ad esempio, ai trionfi che nella Firenze medicea accompagnavano i festeggiamenti del Carnevale tra XV e XVI secolo.

Tornando al poema: immediatamente dopo il trionfo si scatena una zuffa a corte, a causa dell'irrisione dei paladini da parte di Gano; come conseguenza, Avolio viene imprigionato nel fondo di una torre, da dove viene salvato dai compagni. Si è ormai consumata una rottura con Carlo Magno, e un gruppo di cavalieri decide di uscire da Parigi. Si tratta di una sequenza di eventi che era già nel *Morgante*, in cui proprio uno screzio tra Orlando e Carlo Magno è il motivo propulsore della storia, che porta Orlando nel deserto dove incontrerà il gigante, e darà inizio alla parallela peregrinazione di Rinaldo, messosi alla sua ricerca¹⁶. Le avventure del manipolo di paladini, accompagnati dai due villani Pino e Cola, si configura come un vagabondare ben diverso dall'errare cavalleresco. I tratti che assumono i protagonisti sono allora furfanteschi, continuando e amplificando una tradizione in cui gli eroi di Carlo Magno hanno una predisposizione al brigantaggio.

Questo aspetto è chiaro a più riprese nel *Morgante*, che nel nostro caso

¹⁵ *Ivi*, II, 2-4 e 8.

¹⁶ Quello dell'allontanamento dell'eroe dalla corte è d'altronde un *topos* delle narrazioni di gesta.

fornisce un buon ipotesto, quasi puntuale. Nel poema di Pulci, ad esempio, Rinaldo e Astolfo, i due paladini più insofferenti alle costrizioni della corte (già nella tradizione canterina, prima che nel *Morgante*), decidono per un periodo di diventare briganti. Accade, come nel *Poemone*, dopo che le trame di Gano hanno spinto l'imperatore a prendere duri provvedimenti nei loro confronti. In Pulci, si condensa in un dialogo tra Rinaldo e Astolfo la loro intenzione di vivere di ruberie nei boschi, e di essere pronti a spogliare il proprio stesso padre per un soldo, come dichiara il duca d'Inghilterra:

Rinaldo mille volte giurò a Dio
che ne farà vendetta qualche volta
di questo fraudolente, iniquo e rio,
se prima non gli fia la vita tolta;
e poi diceva: - Caro cugin mio,
so che tu m'ami, e pertanto m'ascolta:
io vo' che tutto il paese rubiamo
e che di mascalzon vita tegnamo;

e se san Pier trovassimo a camino,
che sia spogliato e messo a fil di spada;
e Ricciardetto ancor sia malandrino. –
Rispose Astolfo: - Perché stiamo a bada?
Io spoglierò Otton per un quattrino.
Doman si vuol che s'assalti la strada:
non si rispiarmi parente o compagno,
e poi si parta il bottino e 'l guadagno.

Se vi passassi con sua compagnia
sant'Orsola con l'agnol Gabriello
che annunziò la Virgine Maria,
che sia spogliato e toglia il mantello! –
Dicea Rinaldo: - Per la fede mia,
che Dio ti ci ha mandato, car fratello:

troppo mi piaci, e savio or ti conosco.
Parmi mill'anni che noi siàn nel bosco. –¹⁷

Lo stesso Rinaldo inciterà addirittura al saccheggio di Parigi, dopo aver liberato dall'impiccagione imminente Astolfo e provocato la fuga di Carlo, poco prima di essere incoronato re;¹⁸ o non esiterà a tagliare in due un pagano per rubargli il cavallo.¹⁹ È insomma cavaliere tale da far dire a Pulci:

Or questo è quel ch'a Rinaldo piaceva,
quanto e' sentia più cose oscure e sozze;
e dove far qualche mischia credeva,
e' gli pareva proprio andare a nozze.²⁰

Possiamo confrontare la volontà di Rinaldo e Astolfo con quella dei personaggi del *Poemone*:

Farsi sgherri in campagna han risoluto,
e strascinar pel mondo la lor vita.
[...]²¹

Si può dire che la predisposizione alla vita eslege, che ha una giustificazione nella tradizione dell'epica cavalleresca, e soprattutto in Pulci, viene nel caso del poema di de' Bardi amplificata, fino a diventare la parte predominante, invece che un aspetto circoscritto. Consapevole dell'effetto di frizione maggiore, qualora fossero stati dei paladini a comportarsi come furfanti, l'autore sceglie questa soluzione invece di fornire un nuovo repertorio di personaggi.

¹⁷ Luigi Pulci, *Morgante*, XI, 19-21.

¹⁸ *Ivi*, XI-XII.

¹⁹ *Ivi*, XVI, 113.

²⁰ *Ivi*, XXI, 28, vv. 1-4.

²¹ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., III, 11, vv. 1-2.

Era necessario, però, creare un sostegno a questa vera e propria riscrittura dello statuto di eroi: è per questo che, parallelamente alle genealogie disseminate nei poemi precedenti al *Poemone*, viene riscritta anche l'origine dei quattro fratelli. È la fata Morgana a narrarla a Malagigi. I genitori sono Maso, garzone nel castello di Sancasciano, in Toscana, e la figlia dell'oste del castello. Questi due elementi già schiacciano su una prospettiva regionalistica – come nell'eroicomico che abbiamo visto precedentemente – la canonica origine bavarese; e la abbassano ulteriormente di tono, derogando alla nobiltà dei natali.

Si tratta, *more solito*, di una storia d'amore contrastato, poiché il padre di lei vorrebbe un matrimonio vantaggioso; indi, dopo che la donna si accorge di essere rimasta incinta, lei e l'amante decidono di fuggire. Approdano a Marsiglia, dove la donna muore di parto, dando alla luce i quattro gemelli.²² Maso esce di senno dal dolore, e anche immediatamente dalla scena, mentre i quattro orfani vengono accuditi da una scrofa. Siamo di fronte chiaramente al rovesciamento della leggenda della lupa di Romolo e Remo. La sostituzione con la scrofa, o «troia» (IX, 4, v. 2), oltre a utilizzare il mammifero più umile e degradante (perlomeno, secondo la *communis opinio*), consente di prolungare il doppio senso che anche nella leggenda latina ha la «lupa», col significato di prostituta (con la quale potrebbe, secondo la tradizione, identificarsi Acca Larentia, moglie di Faustolo, porcaio – un caso? – e padre adottivo dei gemelli).²³ De' Bardi così descrive la scena:

Quei fanciullin con ferocia s'affrettano
A quella bestia molto avvicinarsi.
Unitamente poi tutti si assettano
Fra le cosce, e cercando di cibarsi,
delle poppe a' capezzoli si gettano,

²² *Ivi*, VIII, 60-76.

²³ Cfr. Titus Livius, *Titi Livi ab urbe condita libri*, Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig 1971-1991, *liber* I, 4.

prendendogli co' labbri lor riarsi.
Poppando a gran sorsate, e tiran rutti,
empiendo bocca e petto i fieri putti.²⁴

Segue una profezia, pronunciata da una civetta (animale caro ad Atena, che sovrintende anche alle arti della guerra):

Non gli toccate, né prendete cura
De' fatti lor, che non è parentela,
né obbligo di sorte, o di natura
in fra di voi: il cielo ha la tutela
preso di questa stirpe, e lor procura
in gran calma di mar propizia vela,
e di gran troia i fieri auspici
trarran di puerizia i dì felici.²⁵

Basta il distico finale per misurare la distonia – certo non raffinata – creata collocando un allevamento da porcile sotto la tutela celeste, e affidando «fieri auspici» ad una «gran troia».

La crescita dei pargoli, poi, è segnata dalla ferinità:

Sette anni insieme visser nella selva,
senza che mai gli rivedesse alcuno;
sotto la cura di troiana belva
vivendo, o fosse l'aer chiaro o bruno,
se veggon gente ciascun si rinselva
in buche, o in grotte, o luogo altro opportuno
col furor, col valor precorron gli anni,
aguzzando le destre agli altri danni.

Ebbero i denti in poche settimane,

²⁴ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., IX, 7.

²⁵ *Ivi*, IX, 11.

camminavan per tutto in quattro mesi.
Non bevvon vino e non mangiaron pane,
mentr'eran ne' selvatichi paesi.
Carpivan serpi e volpi per le tane,
topi e ramarri da essi eran presi,
cibandosi di lor con gusto grande,
pascevan erba, e divoravan ghiande.²⁶

La loro prima impresa è il massacro di un vecchio pastore, ucciso in maniera efferata, in un crescendo di selvatichezza, conchiuso consumando un agnello crudo. A questo punto del poema si colloca il gioco etimologico di cui si è detto sopra; si può qui aggiungere che Ottone, prima di essere ingiallito «a guisa di limone», cioè prima di diventare itterico, era stato chiamato «Mancin» (a causa del mancinismo): cioè dal latino *mancus*, 'storpio', 'imperfetto', e affetto dalla caratteristica considerata nei secoli un segno del demonio e di svariate perversioni. *Tout se tient*, insomma, parrebbe.

Si era dunque partiti dal rintracciare nel genere cavalleresco una giustificazione per le furfanterie dei personaggi. Più avanti nel poema è lo stesso autore, d'altronde, che ci suggerisce una tradizione di questo comportamento. Seguiamolo:

Dove senton buon pan stan volentieri,
o dove trovan buona botte a mano;
credon che star fra i piatti e fra i bicchieri
debba ciascun che sia di cervel sano.
Giammai che paghin l'oste alcun non sperì,
che atto lo stimerien d'un uom villano:
così costuma ogni guerriero errante;
*leggi il Danese, il Boiardo e 'l Morgante.*²⁷

²⁶ *Ivi*, IX, 15-16.

²⁷ *Ivi*, XI, 4. Corsivo mio.

Dunque i poemi *Uggeri il Danese*, *Orlando innamorato* e *Morgante* forniscono per l'autore un'ampia casistica di furfanterie operate dai paladini, tra le quali non pagare l'oste. Leggiamo ancora una volta, nelle parole dell'autore, l'affermazione e la proposta di un'autorizzazione letteraria alla propria opera, operazione a cui ci avevano già educati sia Folengo che Aretino.

Più che da Boiardo, proprio dal *Morgante* credo sia esemplato il comportamento dei cavalieri. Nell'*Innamorato* manca infatti una spiccata vena di ribellione dei personaggi, mentre è privilegiata quella della buffoneria, soprattutto in Astolfo – è centrale anche in questo caso l'ambiente cortigiano ferrarese in cui nasce l'opera. Nel poema di Pulci proprio il duca inglese è pronto a compiere attività malandrinesche, come visto più sopra, e si può ipotizzare che abbia costituito un calco su cui esemplarlo come segue:

Il duca Astolfo più degli altri destro
Più volte è stato in campagna bandito.
Luogo in Francia non è così silvestro,
ove ei non abbia alcun morto o ferito.
In ogni caso a lui come a maestro,
in ogni fiero e più scarso partito,
sicuramente a lui sol si ricorre,
ei con l'ardire, o col saper soccorre.²⁸

²⁸ *Ivi*, XI, 9. Altrove leggiamo anche: «[...] molte volte sono / stato in campagna, or sgherro, ora assassino. / Altri privai di vita, a chi perdono / concessi, or tolsi altrui borsa, or ronзино», *ivi*, V, 33, v. 1-4. Sarà forse un caso, ma il sostantivo «bandito» deriva da 'bandire' come l'aggettivo «sbandito» utilizzato da Pulci proprio per contraddistinguere il fuoriuscito per eccellenza dalla corte, Rinaldo, cacciato da Parigi da Carlo Magno. Su Rinaldo si vedano almeno Salvatore Silvano Nigro, *Pulci e la cultura medicea*, Laterza, Roma-Bari 1972; Ruedi Ankli, *Morgante iperbolico: l'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Olschki, Firenze 1993; Michael Sherberg, *Rinaldo. Character and Intertext in Ariosto and Tasso*, Anma, Saratoga 1993; Gian Paolo Giudicetti, *Mandricardo e la malinconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 103 e sgg. Il personaggio è un furfante anche nel *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara. Per un Rinaldo di tutt'altro segno, d'altronde, cfr. Rossella Bessi, *Santi, leoni e draghi nel Morgante di Luigi Pulci*, «Interpres», XII, 1992, pp. 57-96, ora in Ead., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, a cura di Lorella Badioli, Francesco Bausi, Elisabetta Guerrieri, Nicoletta Marcelli, Alessandro Polcri, Olschki, Firenze

Per rimanere nel campo dell'osteria, invece, certo de' Bardi doveva avere in mente il passo pulciano in cui Orlando si ripropone di pagare l'oste con altro che denari:

[...]

Ma l'ostier suo, per non pigliare errore,
volle che pegno lasciassi il destriere,
ché non istà degli scotti alla fede;
poi gliene increbbe veggendolo a piede,

e disse: - Torna, e 'l caval tuo ne mena
come persona libera e discreta. –
Orlando scoppia di duolo e di pena,
ché da pagar non aveva moneta,
e Vegliantin non si reggeva appena;
questo gli fa tener la bocca cheta:
non gli par tempo a contender gli scotti,
e disse: - Per Macon, ristorerotti! -;

che solea sempre dar bastoni o spade
all'oste, quando i danar gli mancavano.

[...] ²⁹

Sui debiti pulciani è fondamentale però insistere ancora. Subito dopo aver suggerito al lettore il confronto con i 'classici' (cfr. *supra*), l'autore descrive il *modus operandi* dello «stuolo avventuroso»:

2004, e Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2010.

²⁹ Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XXI, 129, vv. 5-8 – 131, vv. 1-2. Sarebbe superfluo ricordare il trattamento inflitto da Morgante e Margutte all'oste Dormi; inoltre quel che interessa qui è la marca furfantasca dei paladini, non dei giganti che già in qualche modo la incorporano in origine.

Ove passa lo stuolo avventuroso,
omai da tutti conosciuto a naso,
ognun si fugge in qualche luogo ascoso,
ove giugne il terren di gente raso.
Se pur qualcun più degli altri orgoglioso
Di stare a tu per tu s'è persuaso,
in apparenza fan quel che a lui piace,
e danno tutti del buon per la pace.

Come a qualche mal passo, o in luogo stretto
Arrivano gli fan cento moine:
di dietro intanto gli danno un gambetto,
e 'l fan cader fra balze e fra rovine.
Gli cavan poscia calzoni e farsetto
La camiciola, e la camicia, e infine
Lo spoglian tutto quanto, onde rassembra,
che correr voglia il palio a nude membra.

Prima che partana dallo alloggiamento
Una rivista danno a tutto quello
Che in pubblico, o in segreto era là dentro.
Tutto quel che a lor par meglio e più bello,
per metterlo in sicuro e a salvamento
ripieganlo, e *ne fanno* buon *fiardello*:
cercano argento e oro e altri metalli,
prendon la seta e piacciongli i cavalli.³⁰

Le ottave citate richiamano l'attività di un personaggio ormai diventato paradigmatico per le sue scelleratezze (cfr. il capitolo precedente), cioè Margutte. Il mezzo gigante non aveva nascosto a Morgante che tra le proprie caratteristiche c'erano anche quelle di ladro di strada e assassino («Ma innanzi

³⁰ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., XI, 5-7. Corsivi miei.

ch'io rubassi di nascoso, / io fui prima alle strade malandrino»³¹), ma anche di truffatore. La sua arte ha modo di mostrarsi nel famoso episodio della taverna del Dormi, oste sfortunato che viene prima saccheggiato per la cena, poi raggirato, e infine derubato, con l'aggravante dell'incendio dell'osteria. In quel frangente, vediamo Margutte fare proprio «fardello» («e' cominciò per casa a far fardello»³²), termine che ricomparirà al momento di lasciare la corte di Florinetta («e cominciò assettare un suo fardello / di ciò ch'aveva rubato e nascosto»³³) e, sempre relativamente al rubare, con Morgante («quel che ci resta, faren poi fardello, / ch'io porterei, quand'io rubo, un castello»³⁴). Ha agito dunque probabilmente, nella costruzione dei personaggi, una memoria del *Morgante* molto forte, e la sua capacità di informare di sé i testi successivi in maniera rilevante.

Tuttavia, prima di concludere il discorso sui personaggi, è necessario sottolineare che la conclusione del poema consegna al lettore i protagonisti trasformati in eroi veri e propri. Nell'ultimo canto, il XVI, poco prima dell'epilogo delle vicende, i quattro paladini rientrano in scena alla guida di una falange di pigmei. Appaiono quindi come dei veri e propri condottieri, spogliati di ogni sospetto parodico stavolta, contrariamente alla prima occasione in cui erano stati presentati al lettore, cioè a I, XXVII, «quattro fulmini di morte» intenti a gozzovigliare, con un'immagine in cui l'autore sfrutta la frizione tra l'epiteto roboante e l'immagine triviale. Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri sono infatti adesso «gli eletti gran campion fatali [...] / [...] i tanto bramati alti guerrieri», e azzerano in un sol colpo il loro statuto comico. L'effetto è estremamente rilevante, perché l'escursione tra le due rappresentazioni è molto ampia: la prima funziona attraverso l'ironia e la parodia, la seconda invece ha la perfetta coincidenza tra il registro e il contenuto (come accade nel poema eroico).

³¹ Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XVIII, 136, vv. 1-2.

³² *Ivi*, XVIII, 176, v. 2.

³³ *Ivi*, XIX, 138, vv. 2-3.

³⁴ *Ivi*, II, 22, vv. 7-8.

Nel caso di questo poema, tuttavia, credo non sia possibile giustificarlo con la volontà di dipingere l'evoluzione dei personaggi attraverso un rituale di passaggio (il giardino del Re Carnevale da cui vengono salvati da Malagigi, che li indirizza verso il compimento del loro destino). Sarà piuttosto ascrivibile alla mancanza di coerenza e coordinazione compositive tra la conclusione e il resto dell'opera, che va velocizzandosi in corrispondenza dell'epilogo, a scapito della coesione programmatica. Si ha insomma una negazione della strategia poetica che pareva emergere nella struttura del poema che si è andata ricostruendo fin qui, negazione che vedremo più avanti investire anche il problema del genere letterario di appartenenza e di riferimento.³⁵

III.2 - *Morgante* e altri modelli

Come si è visto, il *Poemone* dialoga costantemente con le possibilità offerte dalla tradizione di contaminare il tasso di epicità, e quindi anche con il *Morgante*. L'autorizzazione all'indagine delle relazioni tra le due opere non ce la danno soltanto le vistose vicinanze di cui si è detto, ma anche le dichiarazioni di de' Bardi. Non è certo da sottovalutare il tasso di finzione nascosto dietro ogni affermazione d'autore, da non prendere di conseguenza con superficialità. Una in particolare, tuttavia, è particolarmente significativa, posta al centro del poema, cioè all'inizio dell'ottavo canto. Il poeta afferma di dedicarsi alla poesia per ristorarsi dagli affanni della vita, ma non è capace di sostenere lo stile d'Elicon, quindi ad altri lidi deve dirigersi:

Poi d'Elicon all'onda di cristallo
D'umor salubre mi riempio 'l seno.
Sul destrier pegaseo monto a cavallo
Qualche volta radendo 'l ciel sereno,

³⁵ Bisogna riconoscere che, in parte, la guida di un esercito di nani potrebbe ribaltare ancora una volta la rappresentazione, ricollocando il tutto all'interno del gioco dissacrante.

vago a girar con le comete in ballo.
Ma scendo verso terra in un baleno,
quando delle vertigini mi ricordo,
onde spesso 'l cervel restò balordo.

Allora in fresca valle i passi muovo
Standomi in vaghi prati a trastullare.
Sul molle e verde smalto *il Pulci io trovo*
Tra i poeti, ov'ei fra i primi appare:
seguendo l'orme lor tal gioia provo,
ch'ogni tormento alleviar mi pare;
e facciam risonare l'erbose rive
con versi sdrucioloni a suon di pive.

Così dunque ritorno alle mie rime
Che sommi dolce antidoto agli affanni.
E quando colpo di fortuna opprime
Il viver mio, vo' ristorando i danni,
con ritornare a quelle usanze prime,
ch'avea tutto 'l crin nero, e avea quegli anni
beati, a' quali ogni bramato gusto
suol dar senno, virtù, corpo robusto.³⁶

Si tratta della rituale *deminutio capitis*, il cui intento è fare atto di modestia e giustificarsi in anticipo per eventuali pecche dell'opera. Tuttavia, il collocarsi sotto il patrocinio di Pulci ha in de' Bardi significati diversi e stratificati. L'ipotesi di volersi porre allo stesso livello dei predecessori può resistere soltanto spiegandola retoricamente, cioè inserendola in una pratica di riferimento di genere letterario. Non si può però nascondere l'eccessiva distanza di mezzi poetici tra quelli e l'autore; e la ancora maggiore distanza di intenti. De' Bardi prende le mosse infatti da un ossequio alle formule canoniche dell'epopea cortese moderna, dichiarandolo sin dall'ottava incipitaria:

³⁶ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., VIII, 5-7. Corsivi miei.

Musa, che degli eroi l'egregie imprese
Di palme intrecci, e d'immortali allori,
e l'alme rendi a ben oprare accese,
mentre con lieto canto inebrii i cuori;
ad onta dell'oblio rendi palese
il pregio illustre e i marzial furori
d'Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri,
al dolce suon del mio scacciapensieri.³⁷

Se sovrapponiamo l'ottava proemiale del *Furioso* saltano subito agli occhi alcuni elementi: le rime in -ori, con l'identico rimante «furori»; le «egregie imprese» come le «audaci imprese». D'altro canto, rimangono però fuori gli «amori», che costituivano la novità più appariscente dell'operazione ferrarese sul corpo del ciclo carolingio. Rimangono fuori, nonostante sia ribadito il binomio «armi» e «amori» tre ottave dopo, nella richiesta d'ispirazione di «poetico furore».³⁸ Quello che accade alla materia ariostesca, invece, ce lo suggerisce Astolfo poco dopo, quando minaccia Sacripante di prenderlo «prigion»

[...] con tutti i mori,
le donne, i cavalier, l'arme e gli amori.³⁹

Ecco dove finisce il ciclo ferrarese: ostaggio della dissacrazione, incarnata da Astolfo. Segregato dalle ottave del *Poemone*, il cavalleresco si sfronda a poco a poco di tutte le sue peculiarità, cedendo il fattore amoroso, l'intreccio, le gesta cortesi, insomma tutto. L'asta d'oro del duca d'Inghilterra, non a caso, si rompe «a Parigi alla quintana», e il paladino è costretto prima a soccombere a Sacripante, poi a darsi alla macchia come un brigante da strada, portando con sé

³⁷ *Ivi*, I, 1.

³⁸ *Ivi*, 4, vv. 6-7.

³⁹ *Ivi*, I, 39.

la tradizione del genere.

Ariosto è così richiamato a partecipare alla parodia intessuta a sue spese da de' Bardi; e a spese dello stesso Pulci, d'altronde. Perché, come si accennava, chiamarlo in causa è una strategia cautelativa; ma è anche una lettura del *Morgante* esclusivamente sotto la lente del burlesco, un ridimensionamento che è il segno distintivo della sua fortuna attraverso tutto il Cinquecento. La dimostrazione di quanto si è appena detto è presto data, e ce la fornisce sempre la musa silvestre debardiana:

Tu indolcisti le rime nella bocca
Già del tuo mele *al mantovan Merlino*.
Al padre Berni la spremesti in bocca
Un verso in quint'essenza zuccherino.
Due fiaschi a me del tuo nettare sbocca,
che mesce Bacco, or d'oro, or di rubino.
Questo svegli il poetico furore
A cantar d'armi, a ragionar d'amore.⁴⁰

Francesco Berni dunque: chi se non proprio lui abbiamo visto elemento chiave del rilancio del *Morgante*? (Ri)Eccolo dunque in veste di «padre», esattamente lo stesso ruolo che gli aveva tributato il Lasca nel sonetto di apertura del *Primo libro delle opere burlesche* da lui curato (dove veniva chiamato appunto «maestro, e padre del burlesco stile»⁴¹), nel 1548, cioè grosso modo almeno un quarantennio prima che *l'Avinavoliottoneberlinghieri* fosse in stato di gestazione, e quasi a cento anni di distanza dalla sua pubblicazione.

Per concludere questa sezione, tuttavia, ci si è riservati un ultimo elemento da considerare. Abbiamo poco più sopra visto il richiamo al modello poetico pulciano, in particolare in questi versi:

⁴⁰ *Ivi*, I, 4. Corsivi miei.

⁴¹ Cfr. *Il Primo libro delle opere burlesche*, cit.

Allora in fresca valle i passi muovo
standomi in vaghi prati a trastullare.
Sul molle e verde smalto il Pulci io trovo
Tra i poeti, ov'ei fra i primi appare:
seguendo l'orme lor tal gioia provo,
ch'ogni tormento alleviar mi pare;
[...]⁴²

Credo che non sia inutile accostare questo luogo del poema ad un altro, celebre, della *Commedia*. Si tratta dell'incontro di Dante con gli spiriti magni, che gli si fanno avanti sul prato del castello del Limbo:

Colà diritto, sovra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto.⁴³

L'utilizzo del sintagma «verde smalto», metafora per 'prato', 'erba', è sì un'autorizzazione, ma è certo debole (benché nella tradizione precedente De' Bardi la metafora, che troviamo a più riprese, non venga mai utilizzata in un contesto simile); lo stesso si può dire del *topos* del *locus amoenus* (pur con le corrispondenze tra il dantesco «prato di fresca verdura»⁴⁴ e i debardiani «fresca valle» e «vaghi prati»). Quel che più avvicina i due passi, naturalmente, è la somiglianza delle due situazioni. Dante ostende al lettore non solo il repertorio più alto della cultura classica e medievale, ma parte del *proprio* universo di virtù di riferimento, che informa la sua poesia, che ne traccia le coordinate e le connotazioni più profonde (proprio come aveva fatto poche terzine prima con la «schiera» delle «grand'ombre»). De' Bardi costruisce la centralità di Pulci in una

⁴² Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., VIII, 7, vv. 1-6.

⁴³ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967, 3 voll., *Inf.* IV, vv. 118-120.

⁴⁴ *Ivi*, v. 111.

maniera quasi identica, contaminando la presentazione dantesca dei quattro poeti («la bella scola»: Omero, Orazio, Ovidio, Lucano) da parte di Virgilio, con la visione («vidi» scandisce infatti le terzine) degli spiriti magni.

D'altronde, la *Commedia* non sarebbe fuori luogo nel repertorio dell'autore: basterebbe ricordare che l'Accademia della Crusca, di cui de' Bardi era uno dei principali animatori, curò una innovativa edizione del poema nel 1595, sullo scorcio di un secolo in cui Dante aveva certo avuto altalenante fortuna⁴⁵; e che lo stesso de' Bardi, nel 1589, aveva tenuto una lettura sul *Purgatorio* per conto dell'Accademia. Si potrebbe concludere che Pulci assume quindi il ruolo grave di significati che i grandi spiriti avevano avuto per Dante: viene dunque innalzato in maniera duplice, sia attraverso questa sovrapposizione che attraverso la riproposizione del modello dantesco. Ulteriore conseguenza è che de' Bardi, esibendo un così alto modello, tenta di acquistare autorevolezza, proprio in quel luogo del poema in cui chiama in causa il proprio modello poetico, Pulci.

Dal punto di vista linguistico e stilistico, alcune notazioni si sono già date⁴⁶. Altre si possono aggiungere, per confermare la sicura lettura del *Morgante* da parte di de' Bardi e la volontà di riutilizzarne alcuni luoghi. Nel *Poemone*, infatti, a VIII, 45 leggiamo che «'l bertuccion più grande / le chiappe squadernò con riverenza», espressione che ricalca perfettamente quella pulciana in occasione della beffa del Marguttino ai giganti: «Intanto colui pur facea certi atti / e per tentargli nella pazienza / le chiappe squadernò con reverenza»⁴⁷. La coincidenza è rafforzata inoltre dagli attributi del piccolo Margutte, assomigliato a un «babbuino» e a una «scimia», cioè in fin dei conti della stessa razza del «bertuccione» di de' Bardi. Qualcosa di molto simile si trova anche in un canto carnascialesco, *La canzona de' mattaccini* di Pietro da Volterra: «Ogni saggio e ben discreto / barbaceppi o mattaccino / volta il viso e fa lo 'nchino, / dà dinanzi

⁴⁵ Cfr. Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Bocca, Firenze-Torino-Roma 1890.

⁴⁶ Ma si veda Jean-François Lattarico, "Avino Avolio Ottone Berlinghieri", cit., *passim*.

⁴⁷ Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XXIV, 96, vv. 6-8.

e salta in dreto: / poi ne va pianetto e lieto, / squadernandoti le chiappe / che gli fanno lappe lappe, / perché dà contro a divieto»⁴⁸.

Anche per l'espressione «star sodo al macchione» (XVI, 10, v. 2) parrebbe plausibile una derivazione pulciana (*Morg.* XVIII, 174, v. 6) – dato il contesto – magari filtrata dall'Aretino del *Ragionamento* (terza giornata), o ancora più probabilmente sempre dai canti carnascialeschi, in cui la ritroviamo in una canzone del Lasca, *Canto d'uccellatori col gufo*⁴⁹.

Tuttavia, non sembra possibile ricondurre la lingua del poema alla tradizione burlesca, né a quella pulciana, e quindi chiudere il cerchio intorno a delle suggestioni forti che indicherebbero una matrice pulciana anche in quest'opera. Troppo è cambiato nel contesto culturale dell'ultimo trentennio del Cinquecento, rispetto alle premesse di inizio secolo. I progetti di riforma linguistica – Bembo in testa – hanno modellato la lingua letteraria in maniera straordinariamente incisiva⁵⁰, considerando il fatto che il programma linguistico non si è solo trasformato in prassi in coloro che hanno deciso di seguirne le norme, ma si è amplificato grazie alla fortuna delle stesse opere che lo hanno messo in pratica, e che quindi lo hanno veicolato meglio di quanto potessero fare da sé le grammatiche. In de' Bardi, sensibile ai temi linguistici (da accademico cruscante e collaboratore del primo *Vocabolario*), troviamo una lingua molto più vicina a quella del *Furioso* che a quella del *Morgante*: l'opzione normativa bembesca è penetrata a fondo e ha lasciato i suoi segni.

Un tratto che invece accomuna l'opera al sostrato cavalleresco tanto pulciano quanto ariostesco, è il ricorso frequentissimo ai giganti. Figure iperboliche, dai tratti carnevaleschi in Pulci e inseriti nella cultura fiorentina dei

⁴⁸ Piero da Volterra, *Canzona de' mattaccini*, in *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di Charles S. Singleton, Laterza, Bari 1936, vv. 13-20.

⁴⁹ Antofrancesco Grazzini, *Canto d'uccellatori col gufo*, in *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, cit.

⁵⁰ Cfr. per esempio Mirko Tavoni, *Prose della volgar lingua*, in *Letteratura italiana, Le Opere*, vol. I *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 1065-1088, in particolare alle pp. 1084-1086; Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, il Mulino, Bologna 1991.

riti connessi al carnevale – non a caso⁵¹ – possono considerarsi anche una cartina al tornasole del genere letterario. In qualche modo, cioè, esiste una corrispondenza tra la loro presenza e il genere di afferenza di un'opera. Non sarà un caso, infatti, che *Morgante*, *Innamorato* e *Furioso* ne siano costellati, e che il *Poemone* di de' Bardi ne presenti un numero eccezionale (considerandolo anche in proporzione al numero di canti). E se si considera che, tra i tre ipotesti più forti in rapporto al *Poemone*, solo Pulci e Boiardo hanno un alto tasso di giganti (37 e 30, contro i 7 di Ariosto), si comprende a chi è più affine l'opera debardiana. Tuttavia, i suoi giganti sembrano essere stati creati più per un tentativo di riproduzione dell'iperbolico, del meraviglioso, dell'eccessivo, che per aderenza ad un sistema culturale ormai sostanzialmente tramontato. Grazie a loro, sarà possibile creare nel poema l'immagine grottesca dello scontro con i «pimmei», i nani lapponi convinti da Malagigi a partecipare alla liberazione di Parigi dall'assedio. Sono elementi che avvicinano il poema, dichiaratamente ispirato alla trasgressione (Folengo, Pulci, Berni), all'eversione rispetto ai canoni di misura.

Come già segnalato nel primo capitolo, invece, l'eroicomico (e l'epica) ne sono pressoché privi. Di questo scarto vanno cercate le motivazioni nelle funzioni che assumono i giganti nei poemi, in relazione al tema del fantastico, ma anche della struttura della narrazione cavalleresca⁵². Di conseguenza, il riutilizzo del gigante, significa anche la scelta per un'opzione di genere con determinate caratteristiche, e la compromissione in definitiva con un sistema di coordinate poetiche, e non con altre.

Infine, appare perfino scontato proporre il dialogo tra le ottave che vedono protagonista il cuoco Panunto e quelle in cui Margutte, nel *Morgante*,

⁵¹ Cfr. Nicole Caren-Reid, *Les fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 59 sgg e Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Loescher, Firenze 1891, 3 voll., p. 223.

⁵² Rimando alle osservazioni di Daniela Oddenino, *La funzione narrativa dei giganti nei poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto*, «Levia Gravia», IV, 2002, pp. 67-95.

esibisce la propria preparazione nell'arte culinaria. Corretta è la contestualizzazione di Lattarico⁵³, che ricorda come il XVI secolo avesse visto la pubblicazione di un buon numero di trattati di cucina, ma che tuttavia non identifica il personaggio autore di un «[...] aureo libro»⁵⁴ con un cuoco in particolare – come invece Camporesi⁵⁵.

Agiscono tuttavia insieme memoria letteraria e adesione alla cultura contemporanea, poiché nelle parole di Panunto ('tutto-unto') si legge una riscrittura della vanteria del XVIII cantare pulciano. Simile è infatti il moltiplicarsi delle vivande, e l'iperbolica abbondanza raffigurata nelle ottave del *Poemone*⁵⁶ è speculare all'eccessiva maestria di Margutte: «tutto quello ch'al gusto e al senso piace / è in questo luogo in sommo e più perfetto»; «carne spezzata è tutta in mio domino»; «di mostrarvi ogni cosa io non son parco / gusterete ogni cibo, ogni bevanda»⁵⁷. Mentre qui, però, Panunto è luogotenente del Re Carnevale, in Pulci Margutte si autodefinisce come *self-made man* autonomo e insofferente a gerarchie di sorta. Anche in questo caso, mentre la costruzione di alcune parti risente della tradizione⁵⁸, quest'ultima è già stata risemantizzata e anche sconvolta nella sua essenza⁵⁹.

III.2. 1 – De' Bardi e Folengo

Si deve dare notizia, prima di concludere, di un'ulteriore gemmazione dei nessi letterari, con Teofilo Folengo, evocato nel «mantovan Merlino» (I, IV, v. 2). Questa incursione nel territorio padano è certo degna di nota, soprattutto da parte di un cruscante militante, tra i primi fondatori dell'Accademia, che

⁵³ Jean-François Lattarico, "Avino Avolio Ottone Berlinghieri".

⁵⁴ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., XII, 39, v. 2.

⁵⁵ Su Panunto cfr. infatti Piero Camporesi, *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1985, cap. III.

⁵⁶ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., XII, 38-44.

⁵⁷ Ivi, XII, 41, vv. 1-2; 43, v. 1; 45, vv. 1-2.

⁵⁸ Pulciana, ma anche della poesia 'alla burchia': si veda la ricetta di XIII, 6, forse imparentata con le 'ricette impossibili' di Quattro-Cinquecento.

⁵⁹ Si veda appunto l'analisi di Camporesi (n. 55).

dimostra così di non disdegnare l'esperienza poetica e linguistica alternativa a quella toscana (fatti salvi gli imprescindibili legami con il cavalleresco, sì ferrarese, ma nel caso del *Furioso* fedele ai dettami bembeschi⁶⁰).

L'ipotesi più plausibile mi sembra possa essere che de' Bardi guardasse all'*Orlandino* (piuttosto che al *Baldus*) che, benché recasse lo pseudonimo di «Limerno Pitocco da Mantova», è aperto da un sonetto le cui iniziali compongono «MERLINUS COCCAI». La prossimità fondamentale tra i due testi è il medesimo esperimento di abbassamento del mondo dei paladini, portato a termine con modalità simili. Folengo è nondimeno più abile nel capovolgere i paradigmi 'alti', e atterrarli nel grottesco del dato scatologico o licenzioso: si pensi alla «giostra solaccievole» – così la definisce l'autore stesso – del secondo capitolo dell'*Orlandino*, riscrittura in chiave grottesca di un torneo medievale tra cavalieri.⁶¹ Durante i giochi si susseguono equipaggiamenti e cavalcature impropri (asini, muli, cavalli decrepiti, vacche), disarcionamenti e gesta tutt'altro che eroiche. Va in scena il rovesciamento puntuale del sistema-giostra, e quindi anche del valore dei paladini, rappresentati come bifolchi che nel travestimento malriuscito in cavalieri ottengono il risultato del grottesco, la vera cifra di questo brano folenghiano. A completare il quadro, interviene il ricorso al dato scatologico, frequente d'altronde in Folengo:

Otton s'era affrontato col Danese,
quello sul mulo e questo su la vacca;
gettan lor aste e vengon a le prese
et abbracciati ognun di lor s'attacca.
Morando ch'indi passa tosto prese
la coda al mulo, e col tirar si stracca;
Danese da le man d'Otton si snoda,
ché for del cul si sente andar la coda.

⁶⁰ Cfr. ad esempio i rilievi di Santorre Debenedetti, *Studi filologici*, Einaudi, Torino 1986.

⁶¹ Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., II, 5 sgg. E si veda, per la figura della vecchia che vi compare, Lucia Lazzerini *Il testo trasgressivo. Testi marginali, provocatori, irregolari dal Medioevo al Cinquecento*, Franco Angeli, Milano 1988.

Volge la briglia per girar l'armento,
ma tanto fa se quello fusse un muro.
Morando tien tirato, e tal tormento
sent'il mulazzo che, per star sicuro
di non perder la coda, e pioggia e vento
spruzzò dal buco e d'un impiastro puro
unse talmente il volto a chi 'l tenea
ch'egli non uomo, anzi sterco parea.

Lascia la coda il bon Morando presto
- *Heu, quia incolatus sum* - gridando forte.
Amon, ch'era de li altri 'l piú rubesto,
su l'altra vacca giunge quivi a sorte;
a Bovo tolto avea la scopa e 'l cesto
e quasi al suo stallon diede la morte;
ma non vede Rainer che per la coda
tien anco la sua vacca e via la snoda.⁶²

È forse questa giostra, e questo letame, il nesso tra le tue opere. Questo episodio si configura probabilmente peculiare per de' Bardi su due livelli: quello dell'abbassamento del paradigma cavalleresco, secondo una dicotomia alto/basso, nobile/ignobile, esemplare/deteriore; quello del repertorio da cui attingere, poiché in particolare un gesto sembra ricollegare i due poemi. Nel *Poemone* il paladino Dudone, infatti, nel mezzo di una mischia scoppiata alla mensa di Carlo, spiaccica una presa di bianco mangiare sul viso di Gano:

Alla vendetta allor corse Dudone,
e prende un pezzo di bianco mangiare.
Fanne una palla e sul viso la pone
A Ganellon che gli occhi ebbe a schizzare:
[...]⁶³

⁶² *Ivi*, II, 31-33.

Nell'*Orlandino*, Ivone raccoglie a piene mani lo sterco di un bue e lo lancia addosso a Bovo:

Ma ritorniamo al rustico certame
de' paladini fatti mulatieri;
or vòto il carro avea lvvon di strame,
e d'altro schermo gli era già mistieri;
ecco 'l suo vecchio bove fea letame:
e mentre co' le spalle i cavallieri
contendon lui col carro traboccare,
si corse al cul del bove a riparare.

Ivi suppose ambo le man con fretta:
pensate qual fritada vi raccolse!
e fece un, non già d'acqua benedetta,
asperges me, che Bovo proprio accolse
del volto in mezzo; e poscia qual saetta
pien anco i pugni di quel puzzo tolse,
e cosí dritto il bon arcier il scocca
ch'a Salomon stoppò gli occhi e la bocca.⁶⁴

In entrambi, il gesto è tipico della *rusticitas*, più volte richiamata da Folengo con elementi della cosiddetta 'satira del villano'⁶⁵, e da de' Bardi nei tratti più degradati dei paladini, sin dal primo canto e lungo tutto il poema. Nel primo, inoltre, l'immagine della «fritata» evoca il campo culinario (seppur degradato) che sarà il *medium* dissacratorio per de' Bardi nella prima scena del suo poema; e stabilisce un possibile accostamento tra lo sterco appena prodotto e il «bianco mangiare», per via della non dissimile consistenza.

Tuttavia, come sottolinea Mario Chiesa nel suo commento all'*Orlandino*, in

⁶³ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., I, 29, vv. 1-4.

⁶⁴ Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., II, 62-63.

⁶⁵ Cfr. Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., II, 29, V, 57 sgg. e *passim*.

Folengo non si trova già più il «significato di prosperità, di fecondità, di rinascita» che l'escrementizio ha nei testi folclorici: «basti osservare che i protagonisti maggiori, i portatori della parola dell'autore, Milone, Berta, Rainero, Orlandino ne restano fuori. Si direbbe che nell'*Orlandino* il carnevalesco funzioni con frammenti estratti dal sistema complessivo e combinati con altri di diversa provenienza»⁶⁶. Nel *Poemone* si ritrovano dei tratti del mondo delle deiezioni, nell'episodio della prigionia di Avolio, a cavallo tra II e III canto. Il paladino viene rinchiuso in una torre, dopo essere stato catturato e legato da Gano in seguito ad una zuffa di cui quest'ultimo era stata la causa indiretta (sostanzialmente, è una riscrittura degli episodi del *Morgante* in cui Astolfo prima e Ricciardetto poi rischiano di morire impiccati per mano dei Maganzesi)⁶⁷.

La torre in questione è propriamente una fogna, dove si raccolgono i liquami della città di Parigi. Avolio vi dovrà soggiornare giusto il tempo per venirne tratto fuori dai suoi compagni, apparentemente morto. Il metodo proposto e messo in pratica per far rinvenire il cavaliere è rude ma efficace: «bevuto ha troppo Avolio, ed impiccarlo / bisogna». Viene dunque appeso per un piede ad un albero:

Gli uscì per bocca di robaccia un tino
Mescolata con acqua, e votò il fianco.
Così due volte in un'ora impiccato
fu senza boia il paladin pregiato.⁶⁸

Il passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita viene scandito due volte dalla presenza dell'escremento: prima con un'immersione del personaggio, poi con l'evacuazione del liquame, in cui la bocca si sostituisce all'ano nell'immagine rovesciata di Avolio impiccato per un piede. Si potrebbe

⁶⁶ *Introduzione* a Teofilo Folengo, *Orlandino*, cit., pp. XXXIX-XL.

⁶⁷ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., II, XI sgg.

⁶⁸ *Ivi*, III, IV, vv. 5-8.

sostenere che in questo episodio viene ristabilito il valore di fecondità e rinascita delle deiezioni, anche alla luce di quanto si legge qualche ottava prima della resurrezione di Avolio, dove all'invenzione della torre fognaria viene ricollegata un'età dell'oro della terra di Francia:

Ch'era dell'ora allor la vera etate,
era per costui [grazie all'inventore] solo il viver bello:
tutte le frutte frosse eran tornate,
il cavol, la lattuga e 'l ravanello
avean le lor grandezze raddoppiate.
La fava era cresciuta entro 'l baccello,
il cedrino più lungo e 'l cece grosso,
la rapa col mellon crebbe indi sgrasso.⁶⁹

Per una lettura *sub specie* bachtiniana si confronti, com'è naturale, la sua opera più significativa a questo proposito, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*⁷⁰, sebbene sia tutta da dimostrare la possibilità di un'analisi in tal senso. Resta il fatto più rilevante, credo: anche Folengo viene riattivato, ad una distanza notevole in ordine di tempo, e collabora alla costruzione di un poema multiforme che traghetta molteplici modalità poetiche nel XVII secolo.

III.2.2 – L'intertestualità con il modello dell'*Orlandino* aretiniano

Tuttavia, è ad un altro poema che bisogna guardare per riconoscervi un indubitabile modello dell'episodio proemiale del *Poemone*. Ebbe il merito di segnalarlo Francesco Foffano all'inizio del XX secolo, sebbene lasciasse il suo appunto ad uno stadio poco articolato. Chiosando nella maniera che ora vedremo, lo studioso segnala l'utilizzo della scena iniziale dell'*Orlandino* di Pietro Aretino nel poema di numerosi decenni successivo:

⁶⁹ *Ivi*, II, LV.

⁷⁰ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit.

È inutile ch'io faccia rilevare la stretta somiglianza dei due racconti: dirò solo che un plagio consumato sulla fine del Cinquecento o al principio del Seicento a danno dell'Aretino, è veramente degno di nota; esso dimostra come i poemetti cavallereschi dello sconcio scrittore, nonostante la tradizione d'infamia che avvolgeva ormai il suo nome, e la lubricità di alcuni tratti [...], erano letti da persone colte, e creduti degni di imitazione.⁷¹

Se Foffano non ritenne necessario approfondire la questione, non ci si può esimere in questa sede dal guardarla più da vicino. Si incroci, alla sua rilevazione, la notizia che diede in uno dei primi contributi sul poemetto aretiniano Alessandro Luzio, di alcune stampe popolari che riportano le ottave dell'*Orlandino*, precedute e seguite da versi di altra mano⁷². Una di queste sembrerebbe essere segnalata anche nella *Bibliografia* di Melzi e Tosi con data 1568 (a ridosso della data di nascita di de' Bardi, dunque), mentre un'altra Luzio la segnala come stampata «in Firenze, appresso Lorenzo Arnesi, l'anno 1616»⁷³, utile per testimoniare una vitalità ancora dopo molto tempo dell'operetta di Pietro Aretino, e che corrobora l'idea di un de' Bardi lettore dotato di un «rampino» molto probabilmente coevo a quello mariniano.

Purtroppo l'ampiezza dei brani in esame non permette di riportarli per esteso in questa sede, e dovrò procedere dove necessario ad un sunto della materia. Il *Poemone*, si accennava sopra, si apre con l'assedio posto da Agramante a Parigi, e il campione pagano Sacripante che manda un messo a palazzo, dove Carlo ha riunito i suoi guerrieri. La scena è quella di un grande convito, dove trionfano le vivande e il vino, attorno ai quali ruota l'intero quadro. Il cibo sublima, nel caso di Salomone, istinti bellicosi, che si sfogano

⁷¹ Francesco Foffano, *Un secentista plagiatore dell'Aretino*, in *Dai tempi antichi ai tempi moderni. Da Dante al Leopardi. Raccolta di scritti critici, di ricerche storiche, filologiche e letterarie. Con facsimili e tavole, per le nozze di Michele Scherillo con Teresa Negri*, Hoepli, Milano s.d. (ma 1904), pp. 429-432, p. 432. Conosciuta anche come *Miscellanea Scherillo-Negri*. Aretino lascerà un segno, minimo, anche sull'*Adone* di Marino: cfr. Guido Sacchi, *Un altro incontro fra Marino e Aretino*, «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 421-424.

⁷² Alessandro Luzio, *L'Orlandino di Pietro Aretino*, cit., pp. 76 sgg.

⁷³ *Ivi*, p. 77.

quindi sulla tavola:

O che cosa leggiadra è 'l guerreggiare,
io per me sazio mai non me ne veggio,
quest'alti monti or or voglio spianare,
basta le mani, né altre armi io chieggio.
Io voglio Ferraù qui strangolare,
Mainasso e Falsiron vo' conciar peggio.
Di Grandonio e Sobrin vo' far macello,
e far lor del mio corpo agiato avello.

Chetossi allora, e quattro piccion grossi
Prese, e sbranogli in quattro quarti l'uno,
in sedici bocco tutti ingioiosi,
che pare stato due mesi digiuno.
[...]⁷⁴

Lo stesso accade con Sansonetto, che ingaggia un combattimento con un'anatra come se fosse Marfisa, assimilando dunque battaglia e banchetto,⁷⁵ come è glossato dal narratore stesso con un chiaro riferimento all'arte del combattimento:

[...]
Di sua destrezza ogni guerrier fa mostra.
La prestezza e l'ardir del par qui giostra.⁷⁶

Più oltre si osserva Rinaldo mangiare una gran quantità di cibo, scena caratterizzata dall'accumulazione di tipo burlesco e pulciano (tutto il testo riecheggia del resto i banchetti di Morgante e Margutte, e il continuo ricorso al cibo nel poema), come si può qui vedere:

⁷⁴ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., I, 17, 18 vv. 1-4.

⁷⁵ *Ivi*, I, 19.

⁷⁶ *Ivi*, I, 23, vv. 7-8.

[Rinaldo]

Mangiava allessò una capra silvestre,
con buon prosciutto, e con le pappardelle.
Dinanzi s'era messo una minestra
Di granelli, di creste e d'animelle.
Senza cucchiaio egli succiava il brodo,
senza temer che gli facesse nodo.⁷⁷

Poche ottave dopo scoppia una lite, occasione per de' Bardi per alzare fino al parossismo il tono grottesco che informava già ben quindici ottave:

Gano, mentre vuol bere una gran tazza,
con un osso fu colto nella fronte.
Di ciò ciascuno subito sgavazza,
ma di Maganza il simulato conte,
dentro di rabbia si rode e s'ammazza
ch'un dì partorirà gran cose e conte:
pur in berta la piglia, e a Namò addosso
Versa la tazza colma di vin rosso.

Alla vendetta allora corse Dudone,
e prende un pezzo di bianco mangiare.
Fanne una palla e sul viso la pone
A Ganellon che gli occhi ebbe a schizzare;
prese Uggier una spalla di montone,
e la vedi a Rinaldo arrandellare:
Rinaldo ch'è un uom bestiale e matto
Colse Uggier in un ciglio con un piatto.

Guottiboffi, che stava giù nel fondo,
col brodo lava 'l capo al buon Danese.

⁷⁷ *Ivi*, I, 24, vv. 3-8.

A Dardinello fu tratto un pan tondo,
Alardo in bocca un sorso di vin prese,
e nel viso schizzollo al fier Romondo,
che di rosso color tutto l'accese.
Non so se più di Bacco il minio fosse,
o sdegno, che gli fe' le guance rosse.⁷⁸

Raffrontando questa scena di banchetto grottesco con quella aretiniana, risaltano come indubitabili i debiti della prima verso la seconda.⁷⁹ Anche in Aretino i paladini fanno strage delle vivande, mettendo in scena una battaglia, traslata sulla tavola. (A questo proposito, si può cogliere una corrispondenza tra questa modalità e l'ampio ricorrere a metafore culinarie in ambito bellico in Pulci, prassi adottata nello stesso *Poemone*⁸⁰.) La situazione degenera infine a causa del vino,

donde i bon paladin, briachi e matti,
pel capo s'aventar vivande e piatti.⁸¹

Cito questo distico perché costituisce un chiaro esempio di come de' Bardi abbia costruito, anche nella struttura delle ottave, un preciso calco dal poemetto di Pietro Aretino, che riecheggia in questo caso con il proprio distico:

Rinaldo ch'è un uom bestiale e matto
Colse Uggier in un ciglio con un piatto.⁸²

⁷⁸ *Ivi*, I, 28-30. Mi sono dilungato forse troppo con le citazioni testuali poiché, a differenza dell'*Orlandino* aretiniano, il poema non è immediatamente consultabile, né tantomeno conosciuto.

⁷⁹ La sezione dell'*Orlandino* da confrontare è quella che va dall'ottava 16 alla fine del canto.

⁸⁰ Esempio in tal senso il passaggio «l'orrida strage che di lui faremo. / Ne farem parte allessato e parte arrosto. / In salsiccia le polpe triteremo», in Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., III, 28, vv. 4-6.

⁸¹ Pietro Aretino, *Orlandino*, cit., I, 24, vv. 7-8.

⁸² Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., I, 29, vv. 7-8.

Identici sono poi la «<s>palla arrostita di montone»⁸³ che vola fino a colpire un paladino (Gano in Aretino, Rinaldo in de' Bardi); Gano colto sulla fronte da un osso; il suono del corno, che annuncia l'ambasceria in entrambi i poemi e la fine della rissa; la fellonia dei guerrieri di Carlo davanti alla sfida lanciata dal saracino e l'assommarsi di pretesti per non combattere; infine Astolfo «milites glorioso»⁸⁴, che si arrende allo sfidante senza colpo ferire. Appare dunque chiara la dipendenza dell'episodio del *Poemone* da quello dell'*Orlandino*. È tuttavia sempre più abile Aretino a non diluire eccessivamente i tratti burleschi, mantenendo una tenuta più sicura e più retoricamente efficace durante tutto l'episodio, padrone dei mezzi espressivi indubitabilmente più di de' Bardi. Risulta meno riuscito, infatti, anche il passo seguente (I, 40, vv. 1-4), ricalcato sempre da un'ottava aretiniana:

Sorrìde Sacripante, e teme in parte
che quel parlar non gli par già da baia;
dicendo: Alto guerrier figliuol di Marte
si suol dir che non morde un can che abbaia
[...]

In Aretino suonava invece così:

L'almansor, ch'ode quel bravar furioso,
somnia un uom a cui rimira un cane,
il qual è brutto e ner, tutto piloso,
che abbaia e poi non morderebbe il pane
e pare in vista tutto dannoloso,
sta su l'empir le calze de ambracane;
cotal facea lo armorum dictum Cardo
al bravar magno del guerrier dal pardo.⁸⁵

⁸³ Pietro Aretino, *Orlandino*, cit., I, 25, v. 5.

⁸⁴ *Ivi*, I, 35, v. 1.

⁸⁵ *Ivi*, I, 47.

III.3 – L'esibizione di *ars oratoria* di Malagigi

Al canto XIV è inserito un passaggio piuttosto disomogeneo rispetto alla architettura – già non solida – del poema. Si tratta del racconto che Malagigi fa ai paladini della propria ambasceria nel regno dei Pimmei, suddiviso in una prima parte riguardante la storia e la descrizione della popolazione e del loro paese, e in una seconda incentrata sulla *suasoria* diretta al re pimmeo per convincerlo a venire in soccorso di Carlo Magno.

Quest'ultima porzione del canto (31-47) merita forse qualche accenno. Attraverso le parole di Malagigi, sembra che l'autore voglia offrire al lettore e ai personaggi un vero e proprio compendio di *ars oratoria*, sottolineando ogni passaggio della perorazione in maniera fortemente strutturata e didascalica – d'altronde, all'interno del poema, l'idea dell'iniziazione dei quattro fratelli è costante.

Il mago comincia dunque la sua ambasciata, «[...] lucida, breve, varia e senza / grande ornamento [...]»⁸⁶:

Questi ornamenti d'oggi, e le figure
Disusate, e affibbiarsi la gonnella
Più alta del giubbon con frasi impure
La scrittura non rendon punto bella.
Le locuzioni circolate e oscure,
e l'improprietà della favella:
l'altisonante iperbole e l'aggiunto
improprio a me non piaccion punto punto.⁸⁷

Già si avverte il senso di manifesto di buona eloquenza che avranno la

⁸⁶ Pietro de' Bardi, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, cit., XIV, 31, vv. 5-6. Le citazioni successive appartengono tutte alla sezione di ottave indicata, salvo indicazioni diverse.

⁸⁷ *Ivi*, XIV, 32.

parole del personaggio in questo contesto, accompagnate da una similitudine esplicativa del procedimento retorico adottato: dapprima come ruscello, «pian piano», poi in un crescendo convulso fino all'esplosione finale di «furori» del fiume che va avvicinandosi al mare⁸⁸. Le ottave successive sono costruite utilizzando proprio questa progressione di *pathos*, ben disciplinata da un'architettura del discorso che viene scandita dall'insistenza degli avverbi temporali, ottava dopo ottava: «nel proemio / [...] / [...] poscia»; «dipoi»; «quando poi»; «poi»; «allor».

Ogni segmento dell'ambasciata – che è ormai evidentemente diventata una *lectio* – è accompagnato dalla spiegazione del modo e delle parole utilizzate per attingere lo scopo prefissato: «[...] il grave bisogno rappresento / di Carlo, con parole inzuccherate, / cioè senza, o con poco condimento»; «dipoi cercai provar la mia intenzione, / cioè, che Carlo Magno imperatore, / degno è di lode, e di compassione / [...] / qui magnifica fo la locuzione, / pieno di dignitate e di splendore, / e con parole nuove, o meno usate, / veementi, rotonde e trasportate»; al momento della descrizione della ferocia dei giganti «alzo la voce in veementi altieri / periodi ripieni di baldanza, / corti, non circondati, aspri, e non gravi, / dove l'erre si sente e par che bravi»; « [...] con soavità, con gentil piglio, / con ornato parlare e circolato, / prego a soccorrere di Pipino il figlio». Si dispiega sotto gli occhi del lettore l'intero armamentario del retore esperto, che sa accompagnare le proprie argomentazioni con il lessico, l'intonazione e la prossemica («[...] e 'l collo inchino spesso») più adeguati alla persuasione dell'interlocutore.

Non possono mancare naturalmente le «figure» del discorso, elemento ineliminabile della retorica:

Maneggiar le figure, a ogni concetto
Adattando ora questa, ed ora quella:
è la figura, splendore e diletto,

⁸⁸ *Ivi*, XIV, 33.

e ornamento di nostra favella.
Anzi è 'l suo ferraiuolo, è 'l suo farsetto,
che più la rende ornata e fa più bella.
Fa conto ch'ella sia la sopravveste
Ch'in dosso porta il giorno delle feste.

[...]

L'apostrofe anco, e l'enfasi adoprai,
le metafore tutte, e l'ironia;
mi feci onore assai, quando io nomai
nero il bianco, ed il ver chiamai bugia.
[...]

Malagigi abbina con puntualità la teoria e l'esempio pratico, proprio come nel procedimento di ogni grammatica o trattato di retorica, territori in cui de' Bardi certo si muoveva a proprio agio, data l'estrazione intellettuale e l'impegno notevole come cruscante, già intorno al 1586 e per almeno i successivi cinquant'anni⁸⁹. All'interno di questa vera e propria lezione, cogliamo anche uno strale contro l'abuso del «bisticcio», quel gioco di parole che accosta lemmi dal suono simile, come «pozzo de' pazzi», «frasca fresca», «amaro amore», «Roma e toma», espediente dalla lunga tradizione e presente – fra gli altri – anche nel *Morgante*⁹⁰, e in misura maggiore nel *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, uscito postumo nel 1676, ma già scritto pare entro il 1647 (il che rende improbabile da parte di de' Bardi la conoscenza dell'opera, iniziata a comporre perdipiù a Innsbruck). Si cita però qui Lippi non solo perché ogni riferimento ad abusi linguistici in ambito secentesco lo chiama inevitabilmente in causa, ma anche perché la critica lo vuole imparentato – forse meno a ragione di quanto si

⁸⁹ Bardi, Pietro, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit. Forse queste attenzioni anticipano in nuce le più cospicue disquisizioni ad esempio del Tesoro del *Cannocchiale aristotelico* (1654) o di Sforza Pallavicino e del suo *Trattato dello stile e del dialogo* (1646).

⁹⁰ Cfr. XXIII, 47.

pensi⁹¹ – con l’esperienza eroicomico italiana del XVII secolo, che ci interessa in questo momento per suggerire una relazione con il *Poemone*. Il filo, seppur tenue, credo sia individuabile nel meccanismo che si è appena osservato, cioè nell’incastro all’interno della diegesi di una digressione dotta, così come già osservato in Federigo Nomi e il suo *Catorcio* (cfr. il primo capitolo di questo lavoro). Lippi è l’exasperazione di un fenomeno del genere, dove la proporzione tra diegesi ed esibizione è capovolta, tanto da mettere in secondo piano la narrazione. Rispetto, tuttavia, a delle forme di digressioni della tradizione, la componente esibizionistica a mio giudizio è più rilevante, e contribuisce alla disomogeneità del tessuto in cui è inserito l’*excursus*.

A questa interpretazione, infine, si potrebbe anche affiancare una lettura di queste ottave come una sorta di autopsia della tecnica utilizzata solitamente dai personaggi dei poemi in simili momenti *topici* (si pensi ad esempio all’abilità di Armida nella sua perorazione nel IV canto della *Gerusalemme liberata*).

III.4 – Il *Poemone* come problema di genere letterario

Sul piano della struttura compositiva, il *Poemone* ridimensiona la forma dell’*entrelacement* per puntare su una diegesi molto semplificata. La storia viene condotta su due assi principali: l’assedio di Parigi da parte dei giganti di Agramante; le peripezie dei quattro fratelli e di coloro che vi ruotano intorno. Le due direttive sono destinate ad incontrarsi, com’è ovvio, nella soluzione finale del racconto, con la sconfitta dei giganti, grazie all’aiuto dei pigmei e dei paladini. Tuttavia, l’epilogo del poema risulta affrettato, nonostante la lunga gestazione (se è vero che fu iniziato alle fine del XVI secolo). Non può neppure definirsi un poema incompiuto, poiché la stampa del 1643, vivente l’autore (che morì dopo il 1660), ci ha consegnato indubitabilmente un’opera secondo la volontà di quest’ultimo.

⁹¹ Cfr. Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell’eroicomico*, cit.

L'abbandono della forma più tipica del cavalleresco ha senz'altro delle motivazioni politico-culturali, insieme a quelle poetiche. Nel *Morgante*, ad esempio, la forma era legata ad un progetto culturale dell'ambiente mediceo, all'ineludibile elemento *politico* che le scelte poetiche comportavano⁹². Narrare la storia di Carlo Magno e dei paladini significava esaltarne l'importanza, legata a doppio filo con la storia di Firenze, e quindi con chi la città governava in quel frangente di Quattrocento italiano. Recuperare l'epicità della materia di Francia, anche attraverso la tradizione canterina, non poteva non andare insieme all'utilizzo della struttura del poema in ottave.

Nella Ferrara estense, d'altronde, la declinazione che Boiardo e Ariosto compiono dei cicli arturiani e carolingi è più che mai politica, forse ancora più che in Pulci. Anche in questi casi, il messaggio che i due poemi intendono rappresentare passa attraverso il *genere*, in quanto veicolo di significati già per il solo fatto di essere *quel* genere, e non altro.

Nel caso di de' Bardi, mi pare si possa rilevare il compimento di un processo di scollamento tra la forma e il messaggio. Pietro Aretino, quando ancora *l'Orlando furioso* era lontano dalla «canonizzazione»⁹³, scommetteva sulle ottave cavalleresche per collegarsi esplicitamente ad un genere con una solida tradizione alle spalle, e non ancora attaccato dalla critica neoaristotelica come invece accadrà dagli anni '50 (Aretino ne recupera anche, come si è visto, l'aspetto encomiastico). Scommetteva, però, facendo di fatto esplodere la tenuta formale e la struttura del poema, certificandone in qualche modo proprio l'impossibilità – non abbiamo modo, invece, di valutare quello che da Aretino fu distrutto. Sarà Tasso, poco oltre, a formare un nuovo e vincente 'polo' di genere, in grado di monopolizzare il discorso critico e poetico fino al Settecento inoltrato. Dalla rinnovata modalità epica, per esempio, nascerà l'eroicomico: ma, anche qui, la forma e il messaggio si giustificheranno a

⁹² Se di un riscontro bibliografico ci fosse bisogno, per un'affermazione più che pacifica – direi – negli studi di italianistica, cfr. almeno da ultimo Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit.

⁹³ Cfr. Daniel Javitch, *Ariosto classico*, cit.

vicenda.

De' Bardi progetta e inizia a comporre il *Poemone* molto probabilmente ancora prima che la *Secchia rapita* di Tassoni veda la luce. Muovendo su un genere diverso, il cavalleresco (seppur 'rivisitato' come si è visto), egli tuttavia non ne dispone come l'eroicomico farà dell'epica di lì a poco. È certo vero che il poema tutto presuppone la tradizione del cavalleresco per poter funzionare, ma esso può fare sempre di più a meno di quella struttura formale, mentre al contrario l'eroicomico ricalcherà la struttura del poema epico.

La semplificazione della trama, d'altronde, risulta molto evidente se paragonata con il trionfo dell'invenzione ariostesca; ma l'impressione si ridimensiona se affrontata a quella del *Morgante*, piuttosto semplice. Il poema di Pulci poteva quindi offrire sia un esempio prestigioso, sia uno schema narrativo gestibile in poco spazio e – bisogna dirlo – forse con pochi mezzi poetici. Dal punto di vista strutturale, quindi, vediamo in azione a mio parere una tensione di condensazione, che contribuisce a creare un'opera che non è *romanzesca*, ma neppure *eroica* (secondo le due categorie che il dibattito neoaristotelico contribuisce a rinforzare da metà Cinquecento). Certamente questo ridimensionamento poteva avvenire all'insegna di diverse motivazioni formali, non soltanto sotto l'egida pulciana. È però forse all'insegna di quest'ultima che si coagulano le caratteristiche del poema, in definitiva. Il *Poemone* accoglie buona parte della tradizione comica cinquecentesca, ivi compresi quindi i dati carnevaleschi e burleschi, diventati canonici soprattutto grazie ad alcuni fattori: Berni e le raccolte di poesie burlesche di metà secolo e oltre; la fortuna di Aretino e dei generi connessi alla sua produzione (i sonetti, le pasquinate, i dialoghi etc.); coloro i quali entrarono, in maniera diversa, nell'orbita del «flagello / de' principi» (Niccolò Franco, per esempio); Folengo; gli esercizi accademici (per esempio Antonio Vignali con la sua *Cazzaria*). Non è certo casuale che, come abbiamo visto, Pulci, Berni e Folengo siano chiamati in causa da de' Bardi, a segnalare una scuola ormai pressoché canonizzata entro la

quale intende iscriversi l'autore del poema.

Anche in questo caso, come in quelli di Aretino e Folengo (cfr. capitolo precedente), non può prendersi acriticamente il dato che il testo ci consegna con ostentazione strategica; bisogna stabilirne i limiti, le finzioni, le presunzioni di colpevolezza o di innocenza rispetto alla tradizione. Perché, anche qui, tutti questi elementi, mescolandosi, formano un agglomerato nuovo, in cui anche Pulci – che continua ad essere al tempo stesso l'oggetto e la lente della ricerca di questo lavoro – viene risemantizzato a piacimento dello scrittore.

Abbiamo visto nel secondo capitolo alcuni giudizi su Pulci, e alcuni su Berni. Nel caso del *Poemone* – qui emblematico perché alla foce di numerosi e fondamentali processi poetici cinquecenteschi – sembrerebbe aversi la testimonianza di una volontà di ribaltamento programmatico delle critiche indirizzate alla modalità poetica pulciano-bernesca. Gibaldi e Tasso avevano rigettato, da due posizioni per certi versi speculari, il modello *Morgante*, per motivazioni stilistiche e di struttura, di genere. Con quest'opera, de' Bardi sembrerebbe voler riabilitare una tipologia di testo che va contro le sanzioni doganali del XVI secolo, contrabbandando nel secolo XVII un poema spurio, mescolato – seppure linguisticamente controllato – che elegge Pulci come padre ispiratore, consapevolmente riadattandolo come collettore di un caleidoscopio di suggestioni comiche del secolo in cui Margutte «[...] ride ancora, e riderà in eterno»⁹⁴.

La scelta di de' Bardi è dunque una terza via, ma per certi versi spiazzante. Quel che ci interessa qui è sottolinearne la componente di derivazione pulciana – o anche in qualche modo di 'deriva', di ricezione scomposta e fuori fase. Nel *Poemone*, come nelle altre opere fin qui analizzate, si assiste ad un *misunderstanding* di fondo del senso del *Morgante*⁹⁵. Tra i due poli forti del

⁹⁴ Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XXVII, 140, v. 1.

⁹⁵ Senso che mi pare si stia cominciando a comprendere nelle sue increspature sempre meglio, a partire da Orvieto, Martelli e Carrai, e arrivando a Bessi, Decaria e Polcri.

poema – il «significato allegorico-morale»⁹⁶ e l'abilità retorico-espressiva – si è andato trasmettendo soltanto (o con una prevalenza schiacciante) il secondo, a discapito del primo, fino ad arrivare ad una sclerotizzazione del tessuto letterario di partenza. La complessità della componente religiosa di Pulci, dunque, è stata rimossa dagli artisti che hanno guardato a Pulci, benché tale componente avesse destinato il *Morgante* ad una serie di energiche resistenze: i violenti attacchi di Savonarola già a partire dal 1482 e il rogo da lui voluto in cui finirono molte copie dell'opera⁹⁷; la censura delle edizioni almeno dal 1574⁹⁸; il consolidarsi di un giudizio critico negativo sul trattamento della materia religiosa, che ancora nel Settecento vedeva Gravina esprimersi così:

Si potrebbe per la grazia del suo [di Pulci] dire perdonare a sì bell'umore volentieri ogni scempio, ch'egli fa delle opere, e personaggi grandi, se si fusse contentato di volgere in deteriore i fatti umani, e non avesse ardito di stendere l'empio suo scherno anche alle cose divine, delle quasi così sacrilegamente si abusa, che in vece di riso muove indignazione, ed orrore, innestando di passo in passo i sentimenti più salutari della sagra Scrittura, ed i precetti, e dogmi più gravi di morale, e di teologia Cristiana a profani, vili, e bassi esempj, e collocandoli in quelle parti, ove possono servire agli scelerati di ludibrio, e di pericolo ai semplici, che con quella lettura potrebbero, senza accorgersene, avvezzarsi a perdere la stima, e colla stima la credenza ancora delle cose più sante, e più varie.⁹⁹

Ho scritto *benché* e non *a causa*, poiché la censura – esercitatasi in diversi modi – consegnava potenzialmente un formidabile strumento e precedente letterario di polemica a chi avesse voluto utilizzare il *Morgante* in chiave di contestazione ecclesiastica. Ciononostante, non mi pare che si possa enucleare un recupero in questa direzione, né in Folengo, né in Aretino, né in Berni, tutti pure, a vario titolo e vario modo, protagonisti di conflittualità nell'ambito della

⁹⁶ Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., p. 234.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 12-14.

⁹⁸ Cfr. Ugo Rozzo, *La letteratura italiana negli 'indici' del Cinquecento*, Forum, Udine 2005, p. 109.

⁹⁹ Gianvincenzo Gravina, *Della ragion poetica. Libri due*, a cura di Fabrizio Lomonaco, Scriptaweb, Napoli 2008, p. 195.

Chiesa o dei suoi valori.

Davanti al *Morgante*, dunque, si poteva, semplificando: utilizzare la questione religiosa perché consonante con le proprie idee, oppure in maniera strumentale, facendo dire a Pulci quello che in realtà non dice; non usarla, perché non riconosciuta nel testo, o perché riconosciuta anacronistica rispetto ai propri bisogni. Gli scrittori non sembrano invece raccogliere la caratteristica, mentre al contrario i teorici del romanzo e dell'*epos* la continuavano a vedere. Di conseguenza, c'è stata una volontaria rimozione da parte dei primi, i quali, o la avevano vista subito come legata ad una contingenza politico-culturale della Firenze pulciana, o l'avevano scartata per puntare esclusivamente sull'altro polo del poema, e per salvarsi dalle critiche, schiacciandone l'interpretazione su quest'ultimo. Nel caso di de' Bardi, se pure il clima post-tridentino potrebbe avere avuto un ruolo nella decisione, continua questa sordità nei confronti della componente religiosa.

Caratteristico della poetica proclamata da de' Bardi è il non aderire esclusivamente alle proprie petizioni di principio, ma di lambire differenti campi. Le premesse, nella parole del narratore del poema, dovrebbero collocarlo nell'orbita dei tre grandi pianeti nella galassia burlesca: Pulci, Berni, Folengo. Invece, si assiste ad una ibridazione di linguaggi, in cui stile e materiali burleschi si contaminano con una lezione decisamente vicina alle tecniche eroicomiche. Se quindi per alcuni versi si allontana dal genere tassoniano, per altri vi si avvicina, rendendo sempre più labili i confini di genere.

Tuttavia, appare fondamentale l'opzione per una storia liberamente ispirata alle narrazioni di gesta francesi medievali – sempre attraverso la tradizione italiana – invece di una trama basata su eventi storici di grande portata (poema eroico) o municipali (poema eroicomico). Di queste ultime due tipologie, oltretutto, de' Bardi aveva esempi tanto forti da risultare quasi schiacciati (la *Gerusalemme liberata*, e di lì a poco la *Secchia rapita*), e credo che una certa influenza sulla realizzazione del *Poemone* ebbero entrambe le

opere¹⁰⁰.

Resta dunque il fatto che il poema di de' Bardi non è – per semplificare – né un *Girone*, né un *Ercole*, né un'*Italia liberata*, né una *Gerusalemme*; ma non è neppure un *Morgante*, un *Innamorato* o un *Furioso*; né una *Secchia*. Direi, piuttosto, che la sua struttura, i suoi linguaggi e il suo stile attraversano i generi andatisi strutturando fino all'epoca della sua realizzazione. L'ibridazione mi sembra dunque la *ratio* di fondo, non la conseguenza di una poetica (si è già visto – nel primo capitolo – come gli autori eroicomici secenteschi dichiarino esplicitamente questa intenzione, dilatata fino all'eccesso¹⁰¹): si crea anche in questo modo una cerniera tra le pratiche del Cinquecento e quelle del Seicento.

Recuperare Pulci, in questo contesto, significa ancora di più risemantizzarlo, anche a costo di allontanarlo prepotentemente dalla sfera di contesti che gli competono. Quest'ultima operazione analizzata rappresenta in qualche modo lo scarto più forte, non solo rispetto al Pulci quattrocentesco – irrecuperabile persino alle indagini più accurate, alle sensibilità critiche e artistiche più efficaci – piuttosto rispetto alla 'vocazione', allo statuto che l'autore del *Morgante* era andato acquistando nel corso del Cinquecento per mano degli altri artisti. Acquistata una forza modellizzante, il poema viene tuttavia diluito in una soluzione formata da una pluralità di reagenti differenti.

¹⁰⁰ Va ricordato che il *Poemone* sta a valle della *querelle* scatenatasi a seguito della pubblicazione della *Liberata*, scontro che ebbe anche nella Crusca una sponda polemica, in particolare con la risposta a Camillo Pellegrino, sostenitore di Tasso, nel 1585 con *Degli Accademici della Crusca difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto contra l' Dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino*, di Leonardo Salviati. Sulla vicinanza all'eroicomico, cfr. anche Jean-François Lattarico, "Avino Avolio Ottone Berlinghieri", cit., passim.

¹⁰¹ Cfr. il *Catorcio d'Anghiari*, poema costruito «su la imitazione di molti Poeti, e dell'altro Secolo e del nostro, con uno stile non solamente fra quello del Berni e delli due Pulci, e quello del Tassoni, del Bracciolini e del Lippi; ma ancora con qualche mescolamento di Lucrezio, d'Omero, di Virgilio e di Dante», in Federigo Nomi, *Al Serenissimo Principe Ferdinando di Toscana suo signore l'anno 1684*, in Id., *Il catorcio d'Anghiari*, cit., p. 13.

Capitolo IV – Niccolò Forteguerri

IV.1 – // Ricciardetto

Con il *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri, invece, assistiamo a qualcosa di differente. Non desta d'altronde stupore, mutati così tanto i tempi e le esperienze di scrittura tra il pieno e tardo Cinquecento, come lo si è osservato in questo lavoro, e il Settecento romano e curiale di monsignor Forteguerri. Pistoiese di nascita (1674), infatti, terzogenito e quindi destinato alla carriera ecclesiastica, risiedette e studiò dapprima in diversi centri toscani (Pistoia, Siena, Pisa) per poi trasferirsi a Roma. Le vicende personali e le relazioni con la corte pontificia si legano in maniera decisiva alla produzione letteraria di Forteguerri, con ricadute di non lieve entità anche sul poema in ottave oggetto di questo paragrafo, appunto il *Ricciardetto*; tuttavia, è forse bene precisarlo, ci si asterrà dai biografismi e dalle giustificazioni semplificanti¹.

Ciò che interessa, guardando alla persistenza del *Morgante*, è il poema composto da Forteguerri tra il 1716 e il 1727, ma pubblicato soltanto postumo, nel 1738 a Venezia (con la falsa indicazione di Parigi), non avendo voluto l'autore la sua pubblicazione in vita². Questa decisione fu probabilmente dovuta a motivazioni di opportunità, non del tutto illegittime, forse, se già l'anno successivo alla prima stampa l'opera fu messa nell'*Indice*, probabilmente per la troppo vibrante satira contro la curia. La satira, d'altronde, è forse la cifra più interessante della produzione forteguerriana, che conta anche dei *Capitoli* in forma di epistole satiriche inviate tra il 1718 e il 1734 a destinatari pistoiesi. Ma su questo si tornerà più avanti.

Il poema, in trenta canti, ritesse motivi canonici della narrazioni cavalleresche. Come nell'*Orlando furioso* i re d'Africa muovono guerra a Carlo

¹ Per le notizie biografiche, si rinvia alla voce sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., s.v.

² Ricciardetto / di / Niccolò / Carteromaco / In Parigi / A spese di Francesco Pitteri Libraio / Viniziano [1738].

Magno, così qui un'alleanza di sovrani si coalizza contro l'imperatore e gli muove guerra, perché si rifiuta di consegnare Ricciardetto, uccisore del figlio di Scricca, re dei Cafri. Parallelamente, Ricciardetto e altri vanno in cerca di Orlando, ancora pazzo dopo le vicende del *Furioso*. Rinaldo intanto compie imprese straordinarie in Africa, incontra Ferraù e insieme a Orlando e gli altri si mette alla volta di Parigi. Prima di arrivarvi, il gruppo attraversa ulteriori peripezie e incantesimi. Arrivato al settimo canto, la guerra con i Cafri è già portata a termine, e la trama prosegue sulla base di avventure amoroze incrociate tra i personaggi. Il tema guerresco viene successivamente riattivato da Carlo Magno, che muove contro i saraceni di Spagna, ricollegandosi in maniera fortunosa con la tradizione di Roncisvalle, luogo in cui, anche nel *Ricciardetto*, si compie la strage di paladini. Vi perde la vita però anche Carlo, al posto del quale viene eletto Ricciardetto, che dopo un'ulteriore tortuosa avventura può rientrare a Parigi con la propria sposa³.

A partire dalla prima edizione (Venezia 1738) viene premessa una lettera dell'autore, da cui non è privo di interesse iniziare l'indagine, in qualche modo secondando anche l'intenzione del paratesto, una vera e propria prefazione teorica all'opera. L'epistola, inviata sotto lo pseudonimo accademico di Nidalmo Tiseo a Aci Delpusiano, ovvero Eustachio Manfredi⁴, ha tutti i tratti della finzione, o meglio, del pretesto per raccontare un apologo di fantasia⁵.

Scrive Forteguerra all'amico di un «accidente» capitatogli poco addietro, racconto altrettanto interessante quanto l'antefatto che lo contestualizza. Nell'autunno del 1716, il poeta e una brigata di amici si trovano in villa a trascorrere del tempo piacevolmente (*topos* su cui non mette conto fermarsi). Alcuni giocano: «lo, che di giuoco poco o nulla dilettoni, mi tratteneva separato

³ Cfr. anche per la trama Francesco Foffano, *Il poema cavalleresco*, cit., vol. II, pp. 231-232.

⁴ Importante scienziato, e anche lui poeta dell'*Arcadia* (1674-1739). Su di lui, cfr. Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 93 sgg.

⁵ «Nidalmo Tiseo ad Aci Delpusiano Salute e felicità», citerò dall'edizione Villeneuve, Orléans 1785, pp. XXIII-XLVII.

da quelli in un'altra stanza con alcuni eruditissimi giovani; e quivi con esso loro quando leggeva il Berni, quando il *Morgante*, quando l'Ariosto, con un godimento veramente straordinario»⁶. Si noterà una netta distinzione, a partire dalla separazione in stanze diverse, tra l'*otium* improduttivo del gioco e quello nobile della letteratura, e quindi tra chi si trastulla e chi è *erudito*. Non saranno passati inoltre inosservati gli oggetti del vero e proprio cenacolo che Forteguerra sta stigmatizzando intorno alla propria figura: Pulci, Berni (di nuovo, insieme), Ariosto. Ma su questo si ritornerà.

Una sera, uno dei giovani osserva che la realizzazione anche di una sola manciata di ottave doveva essere costata una gran fatica ai suoi autori, e che la facilità dei versi non è che apparente, nascondendo di necessità un faticoso lavoro. Al che, Forteguerra stesso sostiene l'importanza della «natura» nel poetare,

e colui che non sia da essa benignissimamente aiutato e assistito, può lasciare a sua posta un così nobile e dilettevol mestiere, e darsi a qualche altro esercizio, dove signoreggi più l'arte, che la natura. [...] vi prometto portare un Canto domani a sera, *mescolato dello stile di tutti e tre*, giacché la natura mi è stata piuttosto liberale, che scarsa dei suoi graziosissimi doni.⁷

L'occasione che presiede l'inizio del *Ricciardetto* sembrerebbe, in realtà, più un apologo che un accadimento realmente occorso al narratore-autore. Quel che è interessante, al di là della retorica della costruzione della storia, è il richiamarsi a Pulci, Berni e Ariosto nella realizzazione dell'esperimento letterario. Questa programmatica mescolanza di stili diversi l'abbiamo vista ripetersi, quasi negli stessi termini, sin dall'eroicomico secentesco; ma, a livello di finzione, di creazione di una genealogia poetica, lo si è visto ugualmente già ben prima, con Folengo, e in modo diverso con Aretino. Forteguerra ricalca questa retorica dell'esperienza letteraria – se mi si passa la definizione –

⁶ *Ivi*, p. XXIV.

⁷ *Ivi*, p. XXV, corsivo mio.

attraverso l'esibita lettura (condivisa: quindi nel contempo ri-lettore e maestro per i giovani) e l'esibito riutilizzo. I materiali sono quelli ormai consueti in questo lavoro: il *Morgante*, Berni nel duplice ruolo di autore burlesco e riscrittore dell'*Innamorato*⁸, il *Furioso*, il cui successo non accennava allora a diminuire – come ricorda più avanti nella lettera lo stesso Forteguerri. Inoltre, si costruisce intorno all'opera una serie di reti di protezione – anche qui topiche – che consistono nel dare l'idea di un poema frutto di improvvisazione e dei ritagli di tempo («nel corso di pochi anni, ed a tempi rotti, ed avanzati alle occupazioni più gravi»⁹).

La lettera prosegue con il racconto di un aneddoto, ancora una volta costruito ad arte, non senza bravura e capacità di messa in scena. Una volta terminato il poema – ché dal gioco iniziale Forteguerri lo ha accresciuto fino ai trenta canti che conosciamo – il narratore riceve la visita di un ospite, «un uomo da me conosciuto appena di vista, ma che aveva grido d'esquisitissimo letterato»¹⁰. Questi, non appena il narratore gli illustra – attribuendone però la paternità ad un amico – il contenuto e la tipologia del libro che è posato sul tavolo davanti al quale i due conversano, esplode letteralmente in un accesso d'ira, ben riferita da Forteguerri al suo corrispondente. Ecco la scena:

- Egli è un poema nuovo (gli dissi) tirato giù in fretta, ed alla peggio, e per puro divertimento da un mio carissimo amico, il quale ha voluto piuttosto onestamente spendere in questi dolcissimi studi quelle ore, che gli altri senza valutarne la perdita gettano via, o ne' pazzi amori, o ne' pericolosi giuochi, o nelle inutili conversazioni, ancorché la malignità de' tempi sia tale, che non si stimi altro tempo perduto che quello solo, che nelle belle arti consumati. - A questa voce egli mutossi subito di colore, e fieramente turbatosi prese di tal maniera a divincolarsi e a sbattersi, che lo credetti invaso dal fistolo, o tormentato da qualche

⁸ Fino al 1830, infatti, anno dell'edizione Panizzi, il poema sarà conosciuto quasi esclusivamente attraverso il rifacimento di Berni. Cfr. Giuseppe Anceschi, *Introduzione*, in Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, Garzanti, Milano 2003, 2 voll., p. XXI.

⁹ «Nidalmo Tiseo ad Acì Delpusiano Salute e felicità», cit., p. XXV.

¹⁰ *Ibidem*.

stravagante malore: e preso con furia quel disgraziato libro, gettollo sopra il tavolino, e volendo alcuna cosa dire, per la sfrenata rabbia non poteva formar parola; ma a guisa di un calabrone rinchiuso in un fiasco, o d'un paiolo che forte bolla, egli era il suono delle sue voci incomposte, talché mi s'ebbe a gelare il sangue nelle vene per lo spavento.¹¹

L'apologo si struttura dunque su una scena a due voci: il narratore e l'antagonista. Quest'ultimo viene descritto molto chiaramente come un seccatore, incline all'ira e indicato al lettore (sia Manfredi che il lettore del poema) attraverso marche costantemente negative, che ne orientano sin da subito le aspettative, il giudizio e il favore. Il seccatore, dunque, si svela subito dopo essere un sostenitore del poema eroico, e dei più accesi:

ora non sapete voi (seguitò egli sdegnosamente a dire) che il Poema epico è la più grande, e la più bella, e la più ammirabile cosa, che s'abbia la Poesia, ed è l'opera dell'umana mente la più nobile, e la più perfetta? Tutta la sublimità degl'ingegni i più stupendi appena può essere bastevole a sopperire di tutto ciò, che abbisogna ad un Poeta eroico.¹²

Le perorazioni del personaggio vanno ancora avanti, con toni sempre più infuocati e ispirati, fino ad annegare addirittura il malcapitato protagonista con la sua eloquenza («diede stura alla piena, e m'ebbe ad affogare»¹³). Forteguerrri continua a mettere in scena le argomentazioni dei fautori del poema eroico, ridicolizzandole attraverso il personaggio, articolandole però con molta puntualità. È infatti la volta di un punto fondante della trattatistica in favore del poema eroico, cioè il fine ultimo del genere: «arrecar diletto» e «apportar giovamento»¹⁴. In altre parole, è il *docere* unito al *delectare* (attraverso però il *movere*), una costante della retorica, dalla *Institutio oratoria* di Quintiliano e dall'*Ars* di Orazio fino ai teorici del romanzo e del poema eroico del Cinquecento, e fino a Tasso, nei suoi *Discorsi*. Nell'apologo forteguerriano viene

¹¹ *Ivi*, p. XXVI.

¹² *Ivi*, p. XXVII.

¹³ *Ivi*, p. XXVIII.

¹⁴ *Ivi*, p. XXIX.

insomma riassunta, attraverso la figura del seccatore, la *querelle* sul poema che aveva animato il XVI secolo, a partire dall'*Apologia contro ai detrattori dell'Ariosto* di Lodovico Dolce (1535), e le posizioni dei detrattori del romanzo. Disputa ancora attuale, se nel 1722 Pier Jacopo Martello dava alle stampe *Il Tasso o della vana gloria*, dialogo in cui il poeta mostra la propria predilezione per l'autore della *Gerusalemme*¹⁵.

Fino a questo punto del racconto il narratore confessa di essere stato sul punto di convincersi in maniera talmente certa da voler ridurre in brandelli il proprio poema, abbracciando le tesi del suo interlocutore. Avviene però un repentino cambiamento di atteggiamento, e potremmo dire un contrattacco, non appena il lungo discorso prende di mira Ariosto:

Ma non così hanno pensato, né in così fatta maniera (a dirla chiaramente fra di noi) si sono regolati i nostri Poeti Italiani, e l'Ariosto in primo luogo, il quale in questo genere [il poema epico] ha così sconciamente mancato, che quel suo Poema dell'Orlando Furioso non si merita altro nome, che d'un confuso ammassamento d'immaginazioni pazze e stravolte, non di poeti ingegnosi, ma di ammalati frenetici [...]¹⁶

Insieme all'attacco ad Ariosto, e attraverso lui al romanzo, troviamo l'esaltazione dell'*Italia liberata* di Trissino, esempio di «perfezione», scevro delle «bestialità» del ferrarese. Quest'ultima intemperanza è quella che segna il ribaltamento della situazione: il narratore ammette di essere stato addirittura sul punto di saltare addosso all'uomo e sfregiarlo con un temperino. È proprio su Ariosto che non può esservi incontro, mentre l'esposizione dei princîpi della poesia epica li trova sostanzialmente d'accordo.

La difesa del *Furioso* viene dunque articolata in più punti. Prima di tutto, se

¹⁵ Cfr. Grazia Distaso, *Un poema inedito del Settecento: il "Carlo Magno" di Pier Jacopo Martello*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari», XXII, 1979, pp. 55-93, alle pp. 59 sgg. Una recente ricognizione sulla questione si può trovare in Stefano Jossa, *La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luttazzo e Gabriele Pedullà, vol. II *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Einaudi, Torino 2011, pp. 244-248.

¹⁶ «Nidalmo Tiseo ad Acì Delpusiano Salute e felicità», cit., p. XXXII.

è vero che il poema è tanto deprecabile, è ben strano che lo si legga in tutta Europa e «da ogni genere di persona»¹⁷. Al contrario, Trissino, viene «consumato dalla polvere e dalle tignuole, e lasciato non altrimenti in un canto, che dagli amorosi giovani nelle strepitose feste di ballo alcuna curva vecchierella, e bavosa»¹⁸. L'altro punto riguarda il problema del 'verosimile', intorno al quale si era dibattuto con accanimento nei discorsi sull'arte poetica. Da Forteguerra viene difeso il ricorso al fantastico, come l'ippogrifo, ricorrendo agli esempi del mondo classico, in questo caso a Pegaso. Allo stesso modo, i giganti appartengono alla classicità e sono quindi giustificabili nel poema, in cui le forze demoniache possono autorizzare il ricorso al sovrannaturale (come l'anello di Angelica), tanto quanto gli dèi nell'epica classica (come nel caso di Niobe mutata in sasso)¹⁹. Per difendere le posizioni dell'invenzione romanzesca, Forteguerra adduce anche alcune ottave dell'*Orlando innamorato* di Francesco Berni (libro I, XV, 1-6).

Infine, per controbattere all'accusa ad Ariosto di aver disatteso alle regole del poema epico, Forteguerra riferisce di aver utilizzato l'apologo dell'usignolo e del cuculo. Il primo è dotato di straordinaria varietà e grazia, il secondo di metodo. I due uccelli, entrati in competizione riguardo a chi fosse superiore all'altro, chiedono all'asino di essere giudicati. Quest'ultimo, ascoltatili, sancisce la vittoria del cuculo: cioè, fuori di figura, della poesia epica. Naturalmente, ciò significa che solo un asino può stimare superiore la monotonia, per quanto ben eseguita, rispetto alla varietà e alla piacevolezza.

La lettera si conclude con la rivendicazione del poema, tanto vilipeso dal seccatore, come opera propria. Scritto dunque per dilettere se stesso e il lettore, sollevando quest'ultimo dalle fatiche e dagli affanni, «dalla malvagità della fortuna, o dalle pubbliche cure»²⁰: anche quest'ultimo è un *topos* di

¹⁷ *Ivi*, p. XXXV.

¹⁸ *Ivi*, p. XXXVI.

¹⁹ *Ivi*, pp. XXXVII-XXXVIII.

²⁰ *Ivi*, p. XLV.

modestia²¹, smentito quantomeno dalla frequenza degli strali contro la corruzione e i mali della chiesa contemporanea.

IV.2 – Struttura, temi, generi letterari, ibridazioni

Ad un precetto però sembra aver disatteso, Forteguerra. Nella prefazione l'autore dichiara di non aver voluto «fare qualche cosa di mostruoso, cioè a dire di non fare un corpo con cinque o sei capi, ma con un capo solo, e così dell'altre parti, che data proporzione, ad un ben fatto corpo convengonsi»²². In realtà, il ponderoso poema risente di una costruzione per accumulazione che opera in direzione contraria all'armonia, poiché l'abilità non è quella ariostesca di tenere aperti e poi ricondurre a conclusione diversi racconti. Piuttosto, la storia va crescendo sempre di più, e sembra eludere appositamente tutte le possibilità di sutura finale, con la moltiplicazione degli episodi e delle novelle, di cui Forteguerra fa un grande utilizzo. Il motivo scatenante con cui si apre il poema, per esempio, si esaurisce rapidamente e ha bisogno di essere sostituito da una successione di episodi, manifestando l'incapacità di tenere aperti più fronti e sviluppare una narrazione coerente nell'intreccio di storie differenti.

Più che su un progetto strutturale, dunque, il *Ricciardetto* parrebbe reggersi su alcuni motivi ricorrenti. Uno di questi è senza dubbio il più immediatamente percepibile, e anche immaginabile, cioè l'abbassamento degli statuti dei personaggi rispetto alla tradizione che li aveva visti protagonisti. Immaginabile, si diceva, perché è una semplice e costante operazione nelle

²¹ Si veda, ad esempio, quel che dicono Tassoni e Lippi: cfr. par. I.V.1 di questo lavoro.

²² «Nidalmo Tiseo ad Aci Delpusiano Salute e felicità», cit., p. XLV. Affermazione cautelativa nei confronti proprio di una delle accuse più comuni al poema romanzesco già nel Cinquecento. Talmente diffusa da essere un argomento anche per il canonico del *Don Quijote*, che si era espresso in termini estremamente simili a quelli – ovviamente rovesciati – di Forteguerra: «Non ho mai letto un romanzo di argomento cavalleresco che abbia intero, con tutti i suoi membri, il corpo della propria favola [...]; ma sempre sono composti con membri diversi, sicché sembra che voglia formare una chimera o un mostro, piuttosto che disegnare una figura proporzionata», Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manica*, Mondadori, Milano 2006, I, LXVII, pp. 534-535.

opere che espressivizzano alcuni tratti per raggiungere effetti di comicità. Questo avviene soprattutto attraverso la messa in scena di comportamenti e qualità poco commendevoli. È il caso del *topos* dell'ingordo pasto in osteria, a cui segue il mancato pagamento all'oste. Accade al canto VI, in cui assistiamo ad una cena dalle immani proporzioni:

A dirittura vanno all'osteria
I paladin che crepano di fame;
entrano a mensa, e in due boccon va via
quanto c'è sopra d'uova e di carname.
L'oste che vede tanta ghiottornia,
e che si mangian l'uova col tegame,
disse: Il Signor mantengavi la vista,
che d'appettito avete assai provvista.

L'ostessa in questo mentre, ch'è in cucina,
e serve a desco i due forti giganti,
grida [...]
[...] Fuora, razza malandrina,
se no, ci mangerete tutti quanti:
di questo la ragione era, che in due
s'eran mangiati una vitella e un bue.

[...]
Poi volevano il lessò ad ogni costo,
con quattro polpettine, e due bragiuole,
come ad un pranzo familiar si vuole.

Poi s'eran messi intorno ad una botte,
ed a due mani come un barillozzo
l'alzavano, e le davan certe botte,
che s'ella fosse stata ancora un pozzo,
votato l'averiano in quella notte.
Trenta barili ormai per il lor gozzo

Eran passati, e fresca era lor mente,
come avesser bevuto ad un torrente.²³

I due giganti sono i coprotagonisti del poema, Fracassa e Tempesta, giganti *sui generis* e titolari di caratteristiche che sarà interessante vedere più avanti. In questo frangente ricalcano le peculiarità iperboliche dei capostipiti, Morgante e Margutte, personaggi marcati nel poema pulciano con i tratti dell'oltranza mangereccia. I due svuotano la dispensa dell'oste²⁴, e per ripagarlo i paladini sono costretti a fare elemosinare Ferrau per le strade della città. Del resto, viste le qualità dei guerrieri, non c'è da stupirsi dei loro modi. Si veda ad esempio cosa dice Rinaldo di se stesso:

Disse Rinaldo: Io credo in Cristo al certo,
del resto poi non sono troppo esperto;

E studiai poco più dell'alfabeto:
che diei la santacroce in capo al mastro;
poi corsi armato alla fortuna dreto,
e soffermi più d'uno aspro disastro:
onde non so dove ci dian divieto:
so ben, che l'erbe in terra, in cielo ogni astro
ha fatto il nostro Dio; e che vuol solo
seco i cristiani, e i saracini in duolo.²⁵

Sembrerebbe un calco, fortemente ridimensionato, del famoso credo marguttiano, con l'incipitario «credo» e una breve rassegna delle esperienze di vita, come nell'episodio del *Morgante*. E che Rinaldo sia schiacciato sulle caratteristiche 'basse', piuttosto che rappresentato su due livelli di virtù – come

²³ Niccolò Forteguerri, *Ricciardetto*, Salani, Firenze 1931, VI, 30-33.

²⁴ *Ivi*, VI, 34.

²⁵ *Ivi*, II, 58. Vi si trova anche una citazione quasi letterale delle parole di Agricane, impegnato nel duello con Orlando nell'*Innamorato*: «e roppi il capo al mastro mio per merto». Cfr. Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., libro I, XVIII, 42, v. 5.

avviene invece nel *Morgante* – è ribadito anche in altri luoghi. Perfino quando Vegliantino, il suo cavallo, viene dilaniato dalle arpie, Rinaldo e Ferraù

[...] dissero un *Te Deum* sì scimunito,
che non storpiaron tanto Vegliantino
quegli uccellacci dall'artiglio ardito,
quanto essi quel bel cantico divino;
perché Rinaldo non ebbe appetito
in vita sua di volgare o latino;
e l'altro l'ebbe a noia a' giorni suoi:
in conclusione egli erano due buoi.²⁶

Un altro elemento, di derivazione però più folenghiana²⁷, è quello del cosiddetto basso corporeo, che abbiamo visto in azione già in diversi contesti. Così troviamo un mostro che sfianca gli inseguitori con un «vento [...] fetente»; Rinaldo inghiottito da un rospo ed espulso dall'orifizio opposto alla bocca; una collana di testicoli di cavallo, messa al collo di un mostro come scherzo truce alla maga Draghilla; un bagno nei liquami per Orlandino e Rinalduccio, figli dei due cugini paladini²⁸. È una modalità dall'efficacia comica francamente ridotta e svilita, mentre più efficaci sono altri espedienti di Forteguerri, che non è sprovvisto di una vena talvolta apprezzabile.

Un altro motivo preponderante del poema è la rappresentazione di scene a sfondo erotico, di lazzi salaci, di tentativi di seduzione triviali da parte dei cavalieri protagonisti. Ferraù, in particolare, è investito di un ruolo giocato lungo l'intero poema, quello dell'eremita che insidia in maniera ripetuta e incallita tutte le donne che gli sono vicine. È una rappresentazione che ha la sua efficacia, bisogna ammetterlo, e in questa galleria di personaggi degradati

²⁶ *Ivi*, III, 18.

²⁷ Ma anche, ormai, rabelaisiana: si veda ad esempio l'episodio della balena a V, 61 sgg., che ha probabili debiti anche con la *Storia vera* di Luciano di Samosata.

²⁸ Niccolò Forteguerri, *Ricciardetto*, cit., XII, 91, v. 2; II, 10 sgg.; XVI, 78 sgg.; XIII, 28 sgg.

Ferraù acquista il ruolo di una macchietta da palcoscenico, per niente articolata, ma nondimeno importante per lo svolgimento della storia. Solo alcuni esempi: a VII, 52 lo vediamo che «con le mani innaspa» verso Climene, cercandone il corpo; la stessa fanciulla sarà minacciata di violenza (VIII, 60), qualora non consentisse a sposarlo; in seguito, l'eremita non avrà alcun ritegno a rapire dal convento un'educanda (XX, 61). Com'è chiaro, alcune di queste situazioni corrispondono alla parodizzazione o anche all'estremizzazione delle situazioni tipiche del poema cavalleresco, in cui un paladino e una fanciulla si trovano da soli e tuttavia l'onore del paladino gli impedisce di approfittare dell'opportunità (a volte è la fanciulla che sfugge per salvare la propria illibatezza). Forteguerra non fa altro che insistere su un motivo che deve aver trovato efficace e riuscito, e vi costruisce una trama all'interno del poema. Anche Astolfo, d'altronde, si trasforma, in alcuni episodi, in un vizioso senza scrupoli, arrivando addirittura a minacciare di impalare una donzella, per vendicarsi del tentativo simile subito poco prima:

Io ti voglio impalar con quello stesso
palo , con cui tu me impalar volesti.
Piange Fioretta, e con volto dimesso,
e con accenti dolorosi e mesti
lo prega che non dia 'n un tal eccesso:
che non mancan mannaie né capestri,
quando ei voglia usar seco sua sevizia,
e fare un'apertissima ingiustizia.

Rispose Astolfo ripieno d'orgoglio:
non ragionar di forca o di mannaia:
hai da morir di palo: io così voglio;
e godo, che ciò aprissimo ti paia:
e per non perder tempo, già ti spoglio.²⁹

²⁹ *Ivi*, IX, 64, 65, vv. 1-5.

Appare evidente che Forteguerra indugia e si sofferma sui particolare più licenziosi, con l'intenzione di offrire al lettore delle microsequenze efficaci e gustose, anche chiosando in maniera ammiccante al lettore («[...] Almerina, / quando lo seppe, ne sentì disgusto; / benché non capisse la meschina / la gran virtù del mozzo mazzafusto: / che se per la sorte la sapeva tutta, / l'avrebbe al certo il giusto duol distrutta³⁰). Non si tratta, evidentemente, di caratteristiche estranee alla nostra letteratura, ma forse mai così – e mai più così – eccessive in un contesto di genere cavalleresco, se pur parodiato. Le facezie di Boiardo o di Ariosto non hanno niente a che vedere con la grossolana lussuria o la trivialità delle situazioni caricaturali di Forteguerra.

Forse è proprio questa categoria, la caricatura, quella che si avvicina meglio ai tratti dei personaggi in questione. Essi sono grotteschi, dai tratti distintivi più antitetici che possano esserci agli ideali della cavalleria. È un gioco al rialzo (o al ribasso, dipende dai punti di vista) di imprese e istinti sempre più deviati. Alla fine della parabola avventurosa del personaggio che ha costellato di sé il poema, Ferraù, vi è non a caso la sua evirazione³¹. Ideata forse sulla scorta di quella di Vulcano operata da Mercurio nello *Scherno degli Dei*³², o su quella del Momus albertiano, la perdita della virilità e della forza motrice delle vicissitudini dell'opera sta a temporanea conclusione di una macrosequenza del *Ricciardetto*. Il personaggio, persi natura e motivo d'essere, muore di lì a poche ottave (XX, 124), compianto dai due giganti, Fracassa e Tempesta, cui chiede poco prima di spirare di ricucirgli i testicoli, ovvero di fabbricarne di posticci, «di cera, o stracci, o pur di carton pesto»³³.

La morte di Ferraù avviene, d'altronde, dopo quella di Astolfo, e precede una rivisitazione della Roncisvalle della tradizione in cui si fa strage di

³⁰ *Ivi*, XX, 129, vv. 2-8.

³¹ *Ivi*, XX, 87.

³² Suggestisce così Corrado Zacchetti, *Il "Ricciardetto" di Niccolò Forteguerra*, Paravia, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli 1899, p. 74.

³³ Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, cit., XX, 123, v. 8.

personaggi. Il duca inglese riporta gravi ferite dopo un combattimento, e spira tra le braccia del peccatore Ferrau (XIX, 82. Solitamente è proprio il contrario: l'infedele spira fra le braccia del cristiano, che lo battezza e ne salva così l'anima). Per l'autore non è un problema scompigliare la tradizione da cui ha preso le mosse, anzi parrebbe che sia sua precisa volontà riscriverla in un palinsesto che arriva a mutarla profondamente, in una sorta di prepotenza di Forteguerra rispetto alle vicende. Quest'ultime infatti vengono mutate sostanzialmente, assecondando una volontà burlesca che giunge a fare saltare in aria Rinaldo, Orlando e Carlo Magno a Roncisvalle, a causa del forse primo attentato con esplosivi della storia. Gano ha infatti ordito una trappola, dalle conseguenze terribili:

Or mentre se ne stavano scherzando
A lauta mensa g'inchiti guerrieri,
Gano diè foco al polvere nefando,
e andar per aria e tende e cavalieri,
come le foglie di dicembre, quando
soffiano gli Aquiloni orridi e fieri:
ma Rinaldo, ed Orlando, e Carlo Mano,
volavan tutti e tre presi per mano.

E tanto in suso e così presto andar,
che per voler del sempiterno Iddio
del Ciel la porta co' lor capi urtaro,
[...]³⁴

La sacralità dell'episodio – che si manteneva persino in presenza del «gran mortito» nel *Morgante*³⁵ – qui è del tutto assente. Non agisce però una volontà dissacratoria rispetto al portato di una tradizione religiosa: i tempi sono troppo lontani, e le coordinate comuni ormai dissolte. Viene semplicemente sfruttato

³⁴ *Ivi*, XXV, 86, 87, vv. 1-3.

³⁵ Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XXVII, 56, v. 2.

uno degli snodi delle trame cavalleresche per riscriverlo in chiave pacificamente burlesca. In Forteguerra, collocarsi nell'alveo del cavalleresco attraverso il riutilizzo delle forme e dei personaggi non significa riagganciarsi ad un progetto letterario come poteva ancora essere nel Cinquecento di Aretino – seppure valeva per l'autore dell'*Orlandino*. L'eliminazione progressiva – cruenta e dissacratoria insieme – di tutti i personaggi (Medoro, Astolfo, Ferraù, Orlando, Rinaldo, Carlo, Gano) significa anche non pensare più in termini di un ciclo, letterario, o ideale, o culturale. Significa concludere entro il giro di un esperimento letterario, il *Ricciardetto*, i dati salienti di una tradizione sostanzialmente moribonda a quell'altezza cronologica. Vuol dire anche, però, essere in grado di pensare la tradizione come insieme di potenzialità rimodulabili, anche nella sovversione delle storie ormai codificate.

Coerentemente, la macchina narrativa va avanti con delle costanti, efficaci sì, ma innestate su un corpo anacronistico. I vincoli di genere – rivendicati attraverso la scelta dell'ottava e dei personaggi – sono in realtà saltati. Forteguerra recupera una forma che sembrava essere stata già obliterata e sorpassata dalla breve ma intensa stagione del romanzo secentesco. Passaggio che non aveva voluto dire l'abbandono del "romanzesco" insito nella nostra letteratura³⁶; al contrario, quest'ultimo garantisce all'autore la possibilità di dilatare la *fabula* del poema in maniera ipertrofica – modalità vicina a quella del romanzo italiano del XVII secolo. Il romanzo, inoltre, con ad esempio Biondi, Marini, Pasini, Artale, denuncia la discendenza dal poema cavalleresco³⁷, e l'inversione di primo Settecento di Forteguerra potrebbe significare anche una brusca virata – ancorché isolata – rispetto alla rotta del romanzesco in prosa di area sostanzialmente settentrionale (tra Genova, Bologna e Venezia si ha la concentrazione quasi totale della produzione del quarantennio che va dal 1624,

³⁶ Cfr. per la questione almeno Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana, Le forme del testo*, vol. II *La prosa*, pp. 715-757; Martino Capucci, *Introduzione a Romanzieri del Seicento*, UTET, Torino 1978, pp. 9-66; Ezio Raimondi, *Introduzione a Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. IX-XXI.

³⁷ Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, cit.

con la pubblicazione dell'*Eromena* di Biondi, al 1662, con *La peota smarrita* di Brusoni).

È pur vero che la formazione di Forteguerra cade al di fuori del periodo di maggior fortuna del genere – ancorché spurio – ‘romanzo’. Anche linguisticamente, poi, ci si trova davanti ad una limpidezza e un’agilità molto differente rispetto alle superfetazioni del pieno Seicento, che in questo lavoro abbiamo osservato negli esperimenti eroicomici. Il clima dell’Arcadia, nella cui accademia era stato accolto nel 1710³⁸, e quello della Crusca dovettero avere il suo peso nell’orientare la sua poesia verso una *medietas* controllata, con fughe verso registri alti, piuttosto che bassi. Non è una contraddizione con quanto detto in precedenza sui dettagli più triviali: nel *Ricciardetto* l’abbassamento avviene più attraverso la rappresentazione di situazioni degradate, non tanto con la collaborazione del linguaggio (che di rado si concede alle cadute).

Come si è visto da alcuni accenni, Forteguerra è inserito in maniera tutt’altro che marginale nel tessuto culturale a cavallo tra i due secoli, e poi nell’inizio Settecento, e soprattutto in quello romano. È un tessuto culturale che gli si presenta, e noi leggiamo, come fortemente politico, soprattutto per un personaggio che è costretto a legare le sue sorti in maniera molto stretta alla curia e ai benefici delle alte cariche ecclesiastiche. La personale consapevolezza dei meccanismi che regolano quella società deve dunque farci valutare anche la produzione letteraria del prelado pistoiese in relazione alle necessità e al clima in cui si trova ad operare. Ipotizzare, come pure sarebbe possibile, una “doppia velocità”, in un uomo così compreso nel ruolo di una grande macchina di corte europea (la Chiesa), è quantomeno rischioso. Intendo per “doppia velocità” la compresenza di pratiche poetiche e culturali arcadiche e curiali con la realizzazione del *Ricciardetto*, poema che sembra arrivare fuori tempo massimo rispetto agli esperimenti sul cavalleresco e sull’eroico. Tuttavia, credo sia riconoscibile la convinzione dell’autore di voler stabilire un ponte ideale con una

³⁸ Nel 1716 viene incluso nell’antologia curata da Crescimbeni *Rime degli arcadi* (Roma).

tradizione cinquecentesca, riletta attraverso una prospettiva leggera, che ostenta una placidità troppo esplicita per essere decodificata come attendibile e corrispondente al vero.

È interessante, pertanto, osservare le prime ottave del *Ricciardetto*, per poi venire alle conclusioni rispetto alla partecipazione di Pulci al progetto forteguerriano. La musa ispiratrice della poesia di Forteguerra è una «rozza villanella», «avvezza alle boscaglie»³⁹, non suona una cetra, ma canta con stile semplice e dimesso, in allegria:

E intanto canterà d'armi e d'amori
Perché in Arcadia nostra oggi sono scesi
Così sublimi e nobili Pastori,
che son di tutte le scienze intesi:
vi son poeti, vi sono oratori,
che passan quelli degli altri paesi:
or ella, che fra loro usa è di stare,
si è messo in testa di saper cantare.

[...]

Ma già si è posta in man la sua zampogna,
e canta sotto voce, e non si attenda.

[...] ⁴⁰

È facilmente rilevabile la tangenza con le tecniche di abbassamento delle muse che abbiamo osservato riguardo all'eroicomico – ma presente anche in Folengo – nel primo capitolo di questo lavoro, un *topos* talmente consolidato da non aver bisogno di altre parole. Interessante, piuttosto, è il collocarsi all'ombra della scuola arcadica, indicazione che va a sommarsi a quella della lettera a Eustachio Manfredi con cui abbiamo aperto. Ne deduciamo l'adesione ad una

³⁹ Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, cit., I, 1, v. 7 e I, 2, v. 1.

⁴⁰ *Ivi*, I, 3 e I, 9, vv. 1-2.

sorta di programma letterario molto screziato e tutt'altro che circoscritto ad interessi pastorali ed elegiaci (Forteguerra aveva pur composto una favola pastorale, la *Dorinda*, nel 1702, durante il soggiorno a Madrid⁴¹).

Contemporaneamente, infatti, nell'esordio del poema sono incluse delle spie che ne denunciano la contiguità con il modello cavalleresco, ancora forte in questo primo Settecento, ma tenendo saldo il suono della «zampogna», e quindi in definitiva il tentativo di un doppio registro formale. La volontà di «cantare una guerra crudele»⁴²; il rifarsi ad un ipotesto d'autore (qui «maestro Garbolino»); il riutilizzo di un meccanismo che prevede la preparazione di una vendetta di un re straniero (anche qui africano) contro Carlo Magno; la commistione di amore e armi, adombrata sin dall'inizio nella figura di Despina, ed esplicitamente esposta a I, 13; la diaspora iniziale dei paladini dalla corte parigina, alla ricerca di Orlando; i tentativi, non sempre a vuoto, di creare un efficace *entrelacement*; il ricorso alla magia; l'inserito di novelle⁴³: tutto si muove nella direzione di una riscrittura del palinsesto del *romance*.

Il movimento su un doppio livello è segnalato, come si accennava, sin da subito. È vero che la storia è consegnata al narratore da un *alter* Turpino, Garbolino (che già nel nome lo echeggia), ma è pur vero che essa arriva nella mani della voce narrante attraverso «[...] un pastor del Casentino, / che in casa nostra venne per capraio, / e diegli [il padre di Forteguerra] in cambio un par di scarpe e un saio»⁴⁴. L'ascendenza della narrazione, che altrove era stata di epica e nobile stirpe, inciampa qui in una corruzione della 'linea della voce', cioè di quella modalità di trasmissione dell'eredità letteraria (per quanto fittizia e attraverso un espediente), che coinvolge di necessità tutto quello che sta a valle della voce stessa. Da Garbolino al narratore, quindi, il racconto ha subito una

⁴¹ Pubblicata solo nel 1984 in appendice a Carmen Di Donna Prencipe, *Letteratura e vita in Niccolò Forteguerra*, Laurenziana, Napoli 1984, pp. 47-113.

⁴² Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, cit., I, 10, v. 1

⁴³ Per le quali cfr. Corrado Zacchetti, *Il "Ricciardetto" di Niccolò Forteguerra*, cit., pp. 75 sgg. Su Forteguerra e Ariosto, le pp. 48 sgg.

⁴⁴ Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, cit., I, 11, vv. 6-8.

caduta che lo costringe nel campo desublimato del comico.

Ne è prima vittima, non a caso, proprio Orlando. Smentendo il racconto ariostesco, il conte è ancora in preda alla pazzia, in Spagna, ed è stato tratto fuori da una fogna, dove era stato trovato urlante. Lo incontrano poi su una spiaggia Alardo, Astolfo e Ricciardo, i quali, per farlo rinsavire, prima gli applicano un salasso, infine gli assestano cinquanta bastonate ogni ora, nutrendolo a pane e acqua:

Altri cantò, che in corpo della luna
Astolfo ritrovò quelle angustare,
ove il cervel de' pazzi si raduna;
ma fu menzogna bella e singolare;
che nel suo grembo non v'è cosa alcuna:
ma il mangiar poco, e il molto bastonare
è l'anguistara sì miracolosa,
che fa tornare il senno ad ogni cosa.⁴⁵

Possiamo prenderlo come esempio simbolico di una modalità di riattivazione delle vicende del *Furioso*, nel quadro complessivo però di una costante ammirazione verso il poema e il suo autore.

Questo discorso ci sta portando lontano da quello che dovrebbe essere il nostro fulcro, cioè la componente morgantiana di quest'opera di Forteguerra. Vi sono due ordini di ragioni del verificarsi di ciò: il primo è dovuto alla necessità di inquadrare in maniera sufficientemente efficace il *Ricciardetto*, in modo tale da poter cogliere i risvolti di una connessione con la tradizione del *romance*. Il secondo è che di Pulci, nonostante la dichiarazione nell'epistola, non vi è gran traccia. Se non corrispondesse ad una sciatteria imperdonabile, dovremmo riproporre qui e dare per buone alcune parole di uno dei pochi studiosi del poema forteguerriano, Corrado Zacchetti:

⁴⁵ *Ivi*, IV, 10. Da notare l'eco di *Orlando Furioso*, XXXIV, 73, v. 8 «ciò che si perde qui, là si raguna».

Se c'è un autore al quale s'accosti il Forteguerra per originalità e per brio, questi è il Pulci; l'uno e l'altro sono due ingegni bizzarri, che sfrenano a pazze cose la loro fantasia, mettendo insieme le cose più strampalate e più disparate. Appunto perciò, tanto più il *Ricciardetto* assomiglia spesso al *Morgante*, quanto meno lo imita direttamente; c'è nel *Ricciardetto* qualche episodio che giureresti di aver letto nel *Morgante*, ma, se tu cerchi dove, la ricerca ti sfugge.⁴⁶

In questa valutazione vi è almeno un elemento che va preso in esame. Considerare il *Morgante* come un'opera talmente modellizzante da costituire un punto di raffronto e contatto con un'altra distante quasi due secoli e mezzo è quantomeno notevole. A mio avviso, i motivi sono almeno due, e compresenti.

Da una parte, è vero che alcuni aspetti della poesia pulciana hanno agito come modello per la creazione sia di un repertorio sia di modalità poetiche sfruttate e sfruttabili dai poeti successivi; e che, inoltre, questi tratti salienti sono stati innalzati alla 'dignità letteraria' da un'opera che è stata prodotta e consumata inizialmente in ambito 'alto', e quindi sono stati, per così dire, 'autorizzati' ad una cittadinanza letteraria più ampia. Di conseguenza, si possono effettivamente riscontrare in diverse opere letterarie fattori di influenza provenienti dal *Morgante*, o modalità così vicine a quelle di Pulci da richiamarlo in causa come confronto necessario.

Dall'altra parte, è anche vero che attribuire una tale forza d'azione agli elementi *comici* (si badi, è solo a quelli che si fa appello in tutti i casi di richiamo al modello quattrocentesco) a così grande distanza può significare marcare una continuità che spesso appartiene soltanto alla percezione di chi analizza (o utilizza), *a posteriori*, il corso della storia dei generi e delle poetiche. La fondazione di un modello, d'altronde, mi pare si compia in un doppio movimento che si autoalimenta: il successo e il valore di un'opera fa sì che essa acquisti un'importanza all'interno delle pratiche poetiche condivise; queste

⁴⁶ Corrado Zacchetti, *Il "Ricciardetto" di Niccolò Forteguerra*, cit., p. 65.

contribuiranno a ribadire la preminenza, a crearne una sorta di *simulacrum* a-storico (o meta-storico), che si trasmette e consegna alle generazioni continuando a generare senso al di là della sua reale portata.

Le considerazioni di Zacchetti, tuttavia, non possono essere accettate che come indicazioni di massima, poiché anche in questo caso si limitano a suggerire una prossimità tra *Ricciardetto* e *Morgante* non suffragata da prove da parte dello studioso – che altrove invece si premura di rintracciare richiami e fonti⁴⁷. È evidente che una ricerca che «sfugge» non può rappresentare il termine ultimo su cui basare indagini e conclusioni, ed è per questo motivo che attestarsi su espressioni e risultati di tale tipo, a mio avviso, risulterebbe riduttivo. Il saggio propone un percorso interpretativo del poema di Forteguerra non del tutto chiaro, poiché utilizza indistintamente «burlesco» ed «eroicomico», e delinea un sistema di generi e influenze che si sovrappongono in maniera irrisolta. Da una parte Zacchetti ascrive il *Ricciardetto* alla caratteristica genealogia triadica, formata da Pulci, Berni e Folengo; dall'altra non nega una forte impronta ariostesca e tassoniana⁴⁸. Se per certi versi, dunque, Zacchetti fornisce delle interessanti interpretazioni, non sempre il suo metodo può sostenere il confronto con la critica novecentesca e con la necessità di muoversi con chiarezza in un territorio complesso.

Ritornando alle osservazioni fatte poco sopra sulla formazione di un *modello*, appunto nel caso del *Morgante* accade questo, ed è sotto questa luce che bisogna guardare anche nel *Ricciardetto*. Da quel che si è fin qui detto, si può già evincere come i tre modelli riportati da Forteguerra stesso come archetipici rispetto alla propria poesia (presentata come prova di abilità, di *tecne*, ed è un dettaglio centrale), cioè Pulci, Ariosto e Berni, ricoprono semanticamente il ruolo della poesia come trionfo dell'*elocutio*, dell'*inventio*⁴⁹ e

⁴⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 48 sgg.

⁴⁸ *Ivi*, p. 40 e p. 54.

⁴⁹ Per stare ad una definizione di Paolo Orvieto, *Pulci medievale*, cit., p. 286.

infine della satira (a questo campo e non al burlesco credo sia infatti da ascrivere il Berni forteguerriano⁵⁰).

Non si spiega altrimenti la forzatura – ch  come tale si delinea – riguardante Pulci, che nella prefazione oblitera il resto delle suggestioni d'autore (Folengo⁵¹, Rabelais, per restare a due giganti, e con molta probabilit  Swift⁵²), richiamando e avocando a s  gli elementi dispersi.

Con questo problema si intreccia, va da s , una questione di generi letterari. Forteguerra deve la propria formazione poetica in maniera quasi definitiva all'Arcadia crescimbeniana, alla corte di Roma, nella sua veste duplice dell'accentramento papale e arcadico. E se   vero che «Roma   l'Arcadia, e l'Arcadia   la morte del romanzo»⁵³, Forteguerra dimostra tuttavia che qualcosa del *romanzesco* sopravvive invece al di l  dello spartiacque secentesco, decisivo sotto molti aspetti.

Il poema in ottave  , in effetti, un cimento pressoch  isolato, in quei primi decenni del Settecento, e guarda come da una sponda opposta il tentativo quasi contemporaneo di prosecuzione del poema epico, vale a dire il *Carlo Magno* di Pier Jacopo Martello⁵⁴, anch'esso nato in ambiente arcadico. Quest'ultimo, incompiuto tuttavia,   per  spostato maggiormente sul versante storico-eroico,

⁵⁰ Gi  Traiano Boccalini, ad esempio, aveva consacrato alla satira Francesco Berni, rendendolo protagonista di una disputa con Giovenale, satirico *par excellence* della latinit , nei *Ragguagli di Parnaso*, cfr. Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e Pietra del paragone politico*, a cura di Giuseppe Rua, Laterza, Bari 1910, prima centuria, Ragguaglio LX.

⁵¹ Lo notava gi  Foffano, *Il poema cavalleresco*, cit. Ma anche la satira contro i frati unisce i due autori: si pensi al *Baldus*, ad esempio, o alla figura di Griffarosto nell'*Orlandino*.

⁵² La prima traduzione francese dei *Gulliver's Travels*, pubblicato nel 1726,   del 1727, mentre la prima italiana, ma condotta sulla versione francese, sembrerebbe essere quella di F. Zannino Marsecco [Francesco Manzoni] del 1729, *Viaggi del Capitano Gulliver in diversi paesi lontani*, Giuseppe Corona, Venezia, 2 voll., titolo che ricalca infatti perfettamente quello della traduzione francese. Cfr. Hermann J. Real (ed.), *The Reception of Jonathan Swift in Europe*, Continuum, London-New York 2005.

⁵³ Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., p. 747. Per le dinamiche di potere interne all'Arcadia, cfr. Amedeo Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», 23, 1973, pp. 389-438.

⁵⁴ Il cui titolo   *Cronaca di monsig.re Turpino arcivescovo di Rense trasportata in ottava rima per Pier Jacopo Martello; Il Carlo Magno. Poema inedito di Pierjacopo Martello*, a cura di Antonio Restori, Foroni, Cremona 1891,   invece un saggio sull'opera, e non una riedizione integrale.

nella fascia di gravitazione insomma della *Gerusalemme* di Torquato Tasso⁵⁵, che aveva avuto una fitta teoria di imitatori.

Rimane quindi effettivamente solitaria l'operazione del *Ricciardetto*, dalla quale non deve essere eliminata la componente di «rottura dell'involucro ufficiale, di rifiuto di ogni utilizzo mondano-sociale del prodotto letterario, e quindi della generale prospettiva arcadica»⁵⁶. È in effetti in tempi di raggiunta sicurezza economica e sociale, ma di concomitanti frustrazioni delle aspettative di carriera ecclesiastica, che Forteguerra mette mano alla stesura del poema e dei *Capitoli*, inquadrabili in un'attività che «rifiuta gli spazi ufficiali e i modelli culturali unificatori e funzionali alla strategia del consenso perseguita dalle istituzioni», e si riflette nell'«abbandono di ogni esercizio encomiastico-celebrativo e di ogni forma di rimeria arcadica»⁵⁷. È certo sempre rischioso fare aderire vicende biografico-caratteriali e attività letteraria, tuttavia se quanto rileva Di Donna Prencipe non è errato – e credo non lo sia – saremmo di fronte alla compresenza di una modalità puramente ludica di riscrittura dei paradigmi dei cicli epico-cavallereschi del Quattro-Cinquecento, e di un loro rilancio con finalità satirica.

La satira è d'altronde il tratto che va aumentando di intensità in maniera quasi proporzionale – pur partendo da un picco in quota, la *Secchia* tassoniana – lungo tutto il versante eroicomico del Seicento, per poi travasarsi nel Settecento e arrivare, con la *Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi (sempre per restare nel genere in ottave), all'annichilimento della trama a tutto vantaggio degli umori atrabiliari

⁵⁵ Pur mostrando una predilezione per le soluzioni mescolate: cfr. Grazia Distaso, *Un poema inedito del Settecento*, cit. Per avere una prima idea della produzione ispirata al poema di Torquato Tasso, cfr. Antonio Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*, Draghi, Padova 1893, ma anche Claudio Varese, *Il poema eroico*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V *Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, pp. 829-854; Guido Arbizzoni, *La tradizione epica fra modelli e innovazione. Italiano e latino*, in Id., *Poesia epica, eroicomico, satirica, burlesca. La poesia rustica toscana. La "poesia figurata"*, in *Storia della Letteratura italiana*, vol. V *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno, Roma 1997, alle pp. 727-735. Un tardivo epigono dell'eroicomico è invece Andrea Agostino Casotti, autore di *La Celidora ovvero Il governo di Malmantile* (Firenze 1734), prosecuzione del poema di Lorenzo Lippi.

⁵⁶ Carmen Di Donna Prencipe, *Letteratura e vita in Niccolò Forteguerra*, cit., p. 27.

⁵⁷ *Ibidem*.

dell'autore, cioè insomma nel trionfo della vena moralista, che schiaccia l'opera sulla propria prospettiva totalizzante. Nel *Ricciardetto* il *Leitmotif* è costituito dalla satira anticuriale, indirizzata alla corruzione di cui Forteguerra era stato testimone frequentando le stanze del potere vaticano, e risolta nel poema attraverso le caricature del romitaggio, le insinuazioni ingiuriose nei confronti degli ordini monastici, i vituperi verso le cariche ecclesiastiche, in una *climax* virulenta che forse procurò – questa più che le lascività – la proscrizione nell'*Index librorum prohibitorum*.

È in questa direzione, credo, che si debbano leggere i due giganti, Don Fracassa e Don Tempesta. Iperbolici sacerdoti, incarnano tutti i valori che i cavalieri hanno invece abbandonato, e antifrasticamente (perché giganti e di origine infedele) segnano la possibilità della vittoria – se non del Bene sul Male – della positività sulla corruzione. Sono questi forse i personaggi più vitalmente pulciani, nel senso dell'iperbolicità performativa e del portato delle loro figure, ambigualmente *border line* tra due sistemi di valori, ma in realtà risolte su di uno soltanto. Essi annullano l'incompatibilità tra la figura di Morgante e quella di Margutte⁵⁸, risolvendosi in un cammino di rettitudine, contraltare alla dissolutezza di Ferrau. Si avvicinano quindi più alla figura di un Morgante convertito: come quest'ultimo viene perfino chiamato cavaliere errante in Pulci⁵⁹, acquistando dignità umana e nobiltà di ruolo, così «don Tempesta» è «uom [...] / [...] buono» e «clemente»⁶⁰, prete, esorcista ed evangelizzatore. Al tempo stesso, però, entrambi compiono una metamorfosi, passando dalla dissolutezza, che li aveva visti emuli della più famosa coppia di giganti⁶¹, alla rettitudine dei migliori clerici, segnalata dal titolo di «Don» anteposto ai loro

⁵⁸ Il Morgante figura dell'iniziato al percorso di redenzione proposto da Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit.

⁵⁹ Cfr. Luigi Pulci, *Morgante*, cit., XIX, 37; a XIX, 124 viene trattato con tutti gli onori come un paladino, e ospitato a palazzo; e farà perfino compagnia ad Orlando in paradiso (XXVII, 138-139)

⁶⁰ Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, cit., XIII, 15, vv. 6-7.

⁶¹ Cfr. *Ivi*, VI, 30-33. Sulla paradigmaticità di Morgante e Margutte si vedano le preziose intuizioni di Piero Camporesi, *Il paese della fame*, cit., pp. 49-66 e *passim*; Id., *La maschera di Bertoldo*, Garzanti, Milano 1993, *passim*.

nomi. Il doppio Morgante-Margutte, doppio dialogico che corrisponde anche a due criteri di verità, non è più riproducibile nei due giganti, simili tra loro e, per così dire, solidali, monologici. Il dialogo, piuttosto, si instaura con la figura di Ferraù, peccatore reso folle dalla propria libido incontrollata⁶².

Un'ulteriore contaminazione di generi credo si possa individuare in alcune scene del poema, che mostrano una decisa teatralizzazione degli episodi. È al fitto scambio di battute e immediate reazioni che è affidato, a mio avviso, il movimento che richiama il palcoscenico della commedia. Si veda, ad esempio, questo dialogo tra Ferraù e Climene, alla presenza di Astolfo:

E le comincia a dir cento bugie,
com'egli è re di Murcia, e che la vuole
prendere in moglie. Ed ella: Un altro die
ci rivedrem; che il capo ora mi duole;
e poi le sacrosante leggi mie,
che tutto Egitto riverisce e cole,
non vo' prevaricar. Tu se' cristiano;
ed io non credo che nell'Alcorano.

Se ti facessi turco ancora tu,
forse allor mio consorte io ti fare'.
A Climene si volge Ferraù,
e la riguarda: e dice: O santa fè,
soffrilo in pace: io non ne posso più.
E dice: Io mi farò, donna, per te
Tutto quello che vuoi; ed alza il dito,
e grida: Ecco un novello convertito.

⁶² Sui giganti non si può non rinviare a Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001. La conversione di Morgante e la sua fedeltà alla causa di Carlo Magno, mi si permetta un'ulteriore notazione, credo abbia creato un precedente; raccolto, ben prima di Forteguerra, da Marco Guazzo, che accosta due giganti, Spezzamonte e Spinardo, alle armate cristiane nel suo *Astolfo barioso* (Venezia 1532). Anche nell'*Oronte gigante* (Venezia 1531), di Antonino Lenio, Orlando battezza l'eponimo gigante infedele, cfr. Antonino Lenio, *Oronte gigante (e Bradamante Gelosa di S. Tarentino)*, a cura di Mario Marti, Milella, Lecce 1985, libro II, canto II.

Astolfo allor di santo zelo avvampa,
e scappa fuori, e dice: Frate porco!

[...] ⁶³

La scansione della scena attraverso la sequenza di verbi legati dalla reiterazione della congiunzione rende una possibile rappresentazione; la successiva fuga di Climene, una volta cominciato lo scontro tra Ferraù e Astolfo, sembrerebbe l'uscita di scena che preannuncia un ulteriore quadro dello spettacolo. Sebbene il legame tra racconto cavalleresco e teatro sia forse più forte di quanto si possa sospettare ⁶⁴, quel che potenzia queste impressioni di lettura è la definitiva borghesizzazione del *romance*. Il malditesta di Climene, il dito alzato di Ferraù, sono spie prossemiche di un cambiamento già in atto nell'*Adone* di Marino (si ricordi, ad esempio, il triangolo Adone-Venere-Marte del canto XII, ottave 83-93). Anche l'episodio del dormitorio dell'osteria, dove Ferraù e Astolfo vogliono approfittare delle donne lì presenti, richiama la commedia degli errori o la novella salace, in un veloce turbinio di movimenti e scambi di letto ⁶⁵.

Sono forse i prodromi della riscrittura compiutamente borghese che ne farà Carlo Gozzi di lì a pochi anni, sciacquando in laguna i panni del cavalleresco. Testimoniano, inoltre, di una sempre più spinta tendenza a contaminare i generi, modalità che – se è certo alla base della stessa tradizione letteraria italiana – viene fuori in maniera più evidente là dove le capacità retoriche e artistiche degli scrittori non riescono ad evitare le smagliature che la rendono più manifesta.

⁶³ Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, cit., VII, 56-57, 58 vv. 1-2.

⁶⁴ Su questo si vedano ad esempio Marco Marangoni, *In forma di teatro. Elementi teatrali nell'Orlando Furioso*, Carocci, Roma 2002 e Marina Roggero, *Le carte piene di sogni*, cit.

⁶⁵ Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, cit., XVIII, 45 sgg.

Alcune postille. Conclusioni

Con il *Ricciardetto* si conclude la ricognizione all'interno del sistema in ottave sviluppatosi tra l'inizio del Cinquecento e la prima metà del Settecento, che ha legato il proprio nome al poema di Luigi Pulci. È necessario però segnalare anche il poema di Carlo Gozzi, che rappresenta l'estrema propaggine settecentesca di un riutilizzo della tradizione cavalleresca, ma che significa al tempo stesso una netta cesura rispetto a quella contaminazione di stili e intenzioni che era stata l'ottava prima di allora. Gozzi, dunque, recupera l'ottava rima e i personaggi del poema cavalleresco nella sua *Marfisa bizzarra* (1766). L'intera costruzione dei dodici canti si iscrive in un progetto di satira del contemporaneo che il drammaturgo veneziano persegue in maniera insistente e quasi feroce attraverso il poema.

Il sistema dei personaggi (paladini degradati e ricontestualizzati nella borghese Parigi-Venezia settecentesca) e la sua semantica servono a mostrare e suffragare la tesi di un secolo ormai corrotto dai costumi moderni, e in particolare dalla nuova letteratura, stigmatizzata in Chiari e Goldoni, oggetto di ripetuti attacchi polemici. Tra la dedica e la prefazione al poema, Gozzi reitera con insistenza la propria posizione di poeta satirico¹, cercando di accreditarsi come discepolo di Giuseppe Parini, di cui si dice fervente ammiratore. L'opera è tanto segnata da una brutale tensione satirica da non riuscire ad ottenere altro risultato se non un senso di eccesso.

Quella vena satirica che pervade sin dalle origini l'ottava e le opere considerate in questo lavoro sfocia in Gozzi in una marca predominante e totale, e porta al parossismo tendenze che pure avevano informato la poesia dell'ultimo Forteguerri. Possiamo dunque considerare la *Marfisa* un *limes* entro il quale non solo contenere la nostra indagine, ma anche iscrivere un procedimento di riutilizzo di elementi pulciani – sia espliciti che pretestuosi,

¹ Carlo Gozzi, *La Marfisa bizzarra*, a cura di Cornelia Ortiz, Laterza, Bari 1911, pp. 4-8.

come si è cercato di dimostrare fin qui². La poesia di Gozzi a mio avviso inaridisce la vena dissacratoria che poteva essere ascritta a una rilettura del *Morgante* e di conseguenza commette una serie di omicidi nei confronti della tradizione pur di arrivare al proprio scopo, cioè la satira dei costumi del tempo e la propria conferma come poeta satirico³.

Un fattore ineludibile, tuttavia, è l'utilizzo del sistema formato dall'ottava rima e dai personaggi del cavalleresco italiano. La scelta di un genere a discapito di un altro è ancora un gesto fondante di un'intera poetica e di una retorica d'autore. A dispetto della professione di fede nei confronti di Parini, Gozzi non scrive un poemetto in endecasillabi sciolti, come *Il giorno*, ma dodici canti (tanti quanti la *Secchia rapita*) in ottave, scelta che porta immediatamente il poema – e il lettore – nell'alveo della tradizione rinascimentale ferrarese e toscana, e da lì, attraverso l'eroicomico, di nuovo al Settecento⁴. Si verifica anche in questo frangente, in definitiva, il fenomeno che Hans Robert Jauss sintetizzava nell'espressione «orizzonte d'attesa»: «Per il lettore (o ascoltatore) il nuovo testo evoca l'orizzonte delle aspettative e delle regole reso familiare dai testi precedenti, che vengono poi variate, corrette, modificate o anche semplicemente riprodotte»⁵.

Il «parassitismo programmatico»⁶ della *Marfisa* rispetto ad altri testi è un tutt'uno con il *medium* ottava, che facilmente si presta a riprodurre schemi e

² Occorre segnalare la posizione di Bertoni riguardo il poema gozziano, parte di una linea pulchiana secondo la studiosa. Cfr. Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, cit. Due ottimi contributi sulla *Marfisa* sono Alberto Beniscelli, *Introduzione a Carlo Gozzi: "La Marfisa bizzarra", tra pamphlet e teatro*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIII, 7, I-III, 1979, pp. 225-244 e Franco Fido, *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Pacini Fazzi, Lucca 1998, pp. 107-159.

³ Al di là di questo confine, sempre nell'ambito delle riscritture, è del 1803 la pubblicazione di un *Ricciardetto ammogliato* di Luigi Tadini (1745-1829), poema che si riallaccia al *Ricciardetto* forteguerriano e ne mantiene la nota satirica.

⁴ Ricorda Alberto Beniscelli, con puntualità, come «il testardo, ideologizzato ricorso alla mediazione degli statuti letterari tradizionali» sia «una costante dell'impegno gozziano». Cfr. Alberto Beniscelli, *Introduzione a Carlo Gozzi: "La Marfisa bizzarra", tra pamphlet e teatro*, cit., p. 226.

⁵ Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 193-195.

⁶ Franco Fido, *La serietà del gioco*, cit., p. 113.

moduli espressivi e a formare in maniera ottimale palinsesti testuali. In questo modo, è solo apparente la frizione tra un'istanza di satira dei costumi e il ricorso ad una forma tanto sfruttata nei precedenti cinque secoli: l'ottava, pure avviata al declino, racchiude ancora per Gozzi la densità della tradizione e la dinamicità della provocazione.

Il connubio di critica e ottava rima non si arresta, d'altronde, col finire del XVIII secolo: non si possono non ricordare, qui, i *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Giacomo Leopardi. Se sul piano interpretativo ne è stata fatta un'attenta lettura di opera impegnata e politica (nel senso più ampio)⁷, non può essere considerata casuale la scelta di quella particolare forma strofica, ancora di più alla luce delle vicende elaborative intorno al poemetto. Queste mostrano, infatti, un progressivo spostamento dalla sestina verso l'ottava: in sestine erano state compiute da Leopardi le tre traduzioni della pseudo-omerica *Guerra dei topi e delle rane*, l'ultima delle quali era stata pubblicata nel 1826; e in sestine sono composti *Gli animali parlanti* di Giambattista Casti (1724-1803), conclamato modello dei *Paralipomeni*. Il passaggio all'ottava segnalerebbe quindi «un'evoluzione che potremmo compendiare in un cambio di modelli, da Casti a Tassoni»⁸, riferimento non soltanto prototipico, quest'ultimo, ma anche testuale.

Leopardi, che già con i *Canti* si era manifestato formalmente rivoluzionario, si rivela dunque anche all'interno del genere in ottave un innovatore; e un innovatore – come non può che darsi – *nella* tradizione. Forse mai, infatti, dalle ottave era passato un così strutturato, insistente e perspicuo messaggio politico e critico nei confronti della società moderna, nelle sue

⁷ Penso soprattutto a Sabastiano Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965; Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1973; Antonio Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, SugarCo, Milano 1987; Gennaro Savarese, *L'eremita osservatore. Saggio sui "Paralipomeni" e altri studi su Leopardi*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 9-206; Riccardo Bonavita, *Postfazione. Il pensiero che nega l'ingiustizia: i Paralipomeni e la politica*, in Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Carocci, Roma 2005, pp. 259-268; e al commento alla bell'edizione del poemetto citata.

⁸ Gennaro Savarese, *L'eremita osservatore*, cit., p. 27.

componenti fondamentali.

Apparentemente lontano dalla sfera della *chanson de geste* che aveva marcato profondamente la letteratura europea tra medioevo e maturo Rinascimento, il poemetto in realtà sornionamente vi si ricollega: è proprio il suo essere continuazione apocrifa di un'apocrifa *Batracomiomachia* che lo iscrive in quella modalità del racconto in cui l'autore si sovrappone ad una narrazione precedente, vera o fittizia. È così che funzionano, insomma, le «storie» cavalleresche da questa parte delle Alpi, in cui i Turpino si moltiplicano, iperbolici come le gesta che avrebbero consegnato alla penna di poeti toscani o conti emiliani⁹. Quest'assenza di uno statuto autoriale forte dell'ipotesto¹⁰ di partenza – presunto o reale – aveva permesso anche la possibilità di ribaltamento del segno della narrazione, come abbiamo osservato nel caso di Pietro Aretino, che esautora Turpino in nome di un'altra verità, capace di stare, nelle intenzioni, alla pari con quella del vescovo cronachista.

Distante dalla strategia aretiniana, Leopardi sfrutta tuttavia l'apertura concessa dal testo-base, acquisendone talmente il controllo da rilanciarla nelle ottave finali, dove si fa manifesta l'incompiutezza delle «antiche pergamene»¹¹. In questo modo il gioco letterario si apre a possibili continuatori, in maniera più efficace di quanto accadesse nel cavalleresco italiano, dove la natura dell'autore era pur sempre palese. Nei poemi cavallereschi d'autore, infatti, le vicende concludono (salvo morti intempestive, come nel caso di Boiardo), e sono dotate anche tipograficamente di un *limes*, di una «soglia» – per citare nuovamente Genette – che li rende compiuti. Si pensi alle conclusioni con un'invocazione religiosa, come nel *Morgante*, o al motto «*pro bono malum*» del *Furioso*. Naturalmente, questa è una conclusione sempre potenzialmente parziale, se si guarda sia alla struttura di composizione dei poemi, che è fondata sulla

⁹ Le mie osservazioni sono debitrice di quelle di Riccardo Bonavita, *Morte, materia, riso: l'inferno secondo Leopardi*, <http://www.griseldaonline.it/percorsi/archivio/bonavita.htm>.

¹⁰ Genettianamente inteso.

¹¹ Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, cit., VIII, 42 sgg. Come segnala anche il curatore, riecheggia *Morg.* XIX, 154, vv. 1-6.

possibilità di moltiplicare le trame, sia alla straordinaria messe di continuazioni dei poemi più famosi¹².

La sensibilità del poeta riguardo alla questione del genere letterario si rivela, d'altronde, anche nella lettura di alcuni luoghi dello *Zibaldone*. La possibilità di utilizzare determinati registri e contenuti è legata al mezzo che li veicola. Leopardi non esclude la possibilità del grottesco, ad esempio, a condizione di confinarlo all'interno di pratiche letterarie a questo consone: «Il brutto come tutto il resto deve star nel suo luogo: e nell'Epica e lirica avrà luogo più di raro ma spessissimo nella Commedia Tragedia Satira ed è quistion di parole [...] Il vile di raro si dee descrivere perché di raro può star nel suo luogo nella poesia (eccetto nelle Satire Commedie e poesia bernesca) non perché non possa essere oggetto della poesia»¹³. Ciò che è concesso alla satira, alla commedia, alla poesia bernesca, insomma, è da evitare nell'epica e nella lirica – posizione classica, d'altro canto, della trattatistica letteraria.

L'eroicomico declinato da Leopardi è raffinatamente depurato dalle caratteristiche della poesia eroicomico secentesca. Viene espunto il lessico scatologico, l'abbassamento a tutti i costi, la grassa benché fulminea battuta di chiusura, che illumina e caratterizza l'ottava tassoniana – e, più stancamente, quella dei suoi epigoni. Come hanno mostrato gli esegeti più recenti dei *Paralipomeni*, la tensione che informa il riso leopardiano è di altro genere rispetto a quella tassoniana, che pure in alcuni luoghi si configurava come politica e risentita.

Quel che forse è più significativo, tuttavia, è la risemantizzazione del poema in ottave, che (ri)acquista la possibilità di affrontare argomenti seri. O meglio: *i più seri* che vi siano, ovvero la morte e il riso. Come per la voce delle mummie di Ruysch, per avere di nuovo un simile utilizzo dell'ottava bisognerà

¹² Cfr. ad esempio Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987; Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno, Roma 2005.

¹³ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Garzanti, Milano 1991, 3 voll., 2.

probabilmente aspettare un nuovo «anno grande e matematico»¹⁴.

Com'è noto, il poema si conclude con una discesa agli inferi contrassegnata dal riso delle anime, ovvero da una «non-risata»¹⁵, dove l'autore accosta finalmente la morte e il riso, «dissoluzione di ciò che è materiale la prima, dissoluzione di tutto ciò che è spirituale il secondo»¹⁶.

Troppo semplice sarebbe accostare il celebre ragguaglio dell'angelo Gabriele ad Orlando morente circa le sorti di Margutte (*Morg.* XXVII, 140), «araldo» di Belzebù ed eternamente ridente nell'inferno (un Margutte morto dalle risa, peraltro, e per suscitare le risa di Morgante). Troppo semplice perché immediata è l'associazione di episodi in cui riso e morte sono coniugati simbioticamente; ma anche perché troppa è la distanza tra il *Morgante* e i *Paralipomeni*.

Nel poemetto leopardiano, il riso è suscitato dall'ingenua richiesta da parte di Leccafondi di un oracolo sulla sorte dei topi. Il «suon giocondo»¹⁷ in questo caso si sporge paternalistico dall'adunata infera sul topo oratore, ponendolo in una situazione di inferiorità, come avviene per chi suscita suo malgrado ilarità. Il contesto della scena e del dramma di cui sono protagonisti gli abitanti di Topaia è drammatico, e in tal senso il riso serve ad insinuare una vena di dissacrazione, che era già corsa lungo i sette canti precedenti, nelle parole del narratore. È un riso che ridimensiona, che ricorda le giuste

¹⁴ Bisogna segnalare, tuttavia, uno straordinario testo in ottave anteriore a Leopardi, il *Don Chisciotti e Sanciu Panza* di Giovanni Meli (Palermo 1787). Pur esulando da questo lavoro sia per l'aspetto linguistico che per il contenuto, lo si cita poiché si configura come un'opera in cui impegno (compatibilmente alla Palermo di fine Settecento, ben inteso) e letterarietà si coniugano senza i gravami del moralismo. Questa sorta di paralipomeni del *Don Quijote* cervantino, scritti in dodici canti nel dialetto della classe intellettuale palermitana, sviluppano con un'ironia agile, antipedante e moderna molti di quei temi vicini all'illuminismo moderatamente progressista ed egualitarista. Meli si inserisce nel solco delle scritture e delle riscritture in ottave, ricollegandosi ad un testo in prosa, introducendolo nella storia del genere italiano, ancora a quell'altezza vittorioso sul romanzo. Inoltre, il riutilizzo in ottave del capostipite del romanzo moderno in prosa segnala ancora di più lo scarto tra la storia del genere italiana e quella europea.

¹⁵ Riccardo Bonavita, *Morte, materia, riso: l'inferno secondo Leopardi*, cit.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, cit., VIII, 25, v. 2.

proporzioni tra il profondo eterno e il superficiale contingente (anche nel senso topografico, se si vuole, tra il mondo sotterraneo e lo spazio esterno).

Anche i *Paralipomeni*, infine, aiutano a cogliere quella faglia, quella «grande metamorfosi che la letteratura europea ha subito fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento», a cui Guido Mazzoni ha dato una lettura partendo dai *Disegni letterari* di Leopardi stesso¹⁸. Proprio le parole di Mazzoni possono integrare quelle di Jauss, citate poc' anzi:

Se chiamiamo spazio letterario l'insieme delle opere cui è ragionevole dedicarsi in una certa epoca, cioè l'estensione delle possibilità che gli autori hanno davanti, i generi sono le strutture trascendentali che ordinano questo spazio: sceglierne una invece di un'altra [...] significa adottare un'immagine del mondo e della vita, un rapporto col passato, una posizione nello spazio sociale, un pubblico.¹⁹

Se questo discorso ci porta inevitabilmente su altri terreni di analisi, lo si può tuttavia pensare alla luce della questione legata a Pulci e al genere comico in ottave. Come il *Morgante* è servito a leggere una parte significativa della produzione letteraria, così quest'ultima nella sua evoluzione rivela le connessioni con la storia delle idee. Sono due movimenti che è necessario osservare nella loro relazione, e non come fenomeni a sé stanti.

Un ulteriore accenno merita la significativa, sebbene periferica rispetto all'indagine qui proposta, attenzione rivolta al *Morgante* da due autori inglesi, John Herman Merivale (1779-1844) e John Hookham Frere (1769-1846). Il primo tradusse alcuni brani del *Morgante*, poi pubblicati sul «Monthly Magazine» tra il 1806 e il 1807, seguiti dalla traduzione dei primi due canti del *Ricciardetto*, nel 1820²⁰. A questi si aggiungono anche traduzioni da Francesco Bello da Ferrara e

¹⁸ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 9-42.

¹⁹ *Ivi*, p. 37.

²⁰ John Herman Merivale, *Poems Original and Translated*, selected and arranged by Donald H. Reiman, Garland Publishing Inc., New York & London 1978, 2 voll., pp. VI-VII.

dall'*Aminta* di Tasso. Successivamente e grazie agli esercizi sul poema cavalleresco, Merivale compone un poema in cinque canti di esplicita impronta pulciana, *l'Orlando in Roncesvalles* (1814). Piuttosto che riprendere, però, il dettato comico che la consuetudine con il testo gli aveva mostrato, Merivale preferisce recuperare gli ultimi canti del *Morgante*, quelli cioè con una più decisa impronta epica e che corrispondono alla seconda redazione del poema quattrocentesco, chiamata dagli studiosi proprio *Rotta di Roncisvalle* («[...] the plan of my poem was formed, and a considerable part of it composed, long ago, from a perusal of the "Morgante Maggiore" of Luigi Pulci, of which the four last cantos are framed on the model of Turpin's Chronicle»²¹). Nelle note al testo, lo stesso autore segnala i passi che ricalcano il *Morgante* o che se ne distaccano, i debiti con la tradizione medievale francese e altri elementi utili alla miglior comprensione dell'opera. I toni, rispetto al modello, sono più cupi ed enfatici, e risentono del romanticismo inglese di Gray, Coleridge e Wordsworth, sia nei momenti più impetuosi che nelle descrizioni dei paesaggi e della natura. Anche lo spettacolo della magia di Malagigi e di Astaroth, «a spirit wise and strong / and terrible»²², mostra un incremento del *pathos* del *Morgante*, dovuto forse anche al filtro di una probabile lettura della *Gerusalemme liberata*.

La prima parte di *The Monks and the Giants* di Frere, invece, fu pubblicata nel 1817, mentre l'anno successivo questa fu unita ad una seconda parte e pubblicata sempre da John Murray. Lo scrittore inglese, da parte sua, aspira a produrre nella sua lingua natale un modello di poesia ben preciso:

I wished to give an example of a kind of burlesque of which I do not think that any good specimen previously existed in our language. You know there are two kinds of burlesque, of both which you have admirable examples in Don Quixote. There is the burlesque of imagination [...] then there is the burlesque of ordinary rude uninstructed common sense. [...] Of the first kind of burlesque we have an almost perfect specimen in Pope's "Rape of the

²¹ *Ivi*, vol. II, p. 39.

²² *Ivi*, II, 8, vv. 2-3.

Lock”; but I did not know any good example in our language of the other species, and my first intention in the “Monks and Giants” was merely to give a specimen of the burlesque treatment of lofty and serious subjects by a thoroughly common, but not necessarily low-minded man – a Suffolk harness-maker.²³

Gli autori cui Frere guarda sono Pulci e il Casti autore degli *Animali parlanti*. Questi due esempi mostrano le due possibili letture del poema di Pulci, divaricate tra l'esemplarità dell'esperienza «burlesque» dell'opera e la sua matrice più seria, di ascendenza francese²⁴. Anche per il pubblico inglese, però, questo tipo di opere era ormai strettamente legato alla pratica della satira dei costumi, se è vero che i contemporanei vi cercarono allusioni, come era accaduto per tutta la tradizione eroicomico italiana e oltre, fino almeno ai *Paralipomeni* leopardiani («people generally looked in it for political satire, and were disappointed when they failed to discover the meaning which they fancied must be hid under every name and allusion»²⁵).

Questa deviazione in terra inglese, luogo per molti versi fondamentale per le sorti del poema cavalleresco (si pensi a Panizzi), si consideri solo un corollario di quanto si è andato mostrando in questo lavoro. In diversi modi scrittori e critici tra Cinque e Settecento hanno sfruttato l'opera e la figura letteraria di Pulci per descrivere un percorso e al tempo stesso per farne parte.

Giovambattista Marino, ad esempio, che era un abilissimo riscrittore di testi, immaginava nel Seicento un Pulci consapevole della centralità del *Morgante* e della sua importanza davanti al resto della tradizione, e gli dava così parola in prima persona in un'ottava della *Galeria*. Il poeta dell'*Adone* fa riutilizzare a Pulci la similitudine di Margutte «fiaschetto allato» di Morgante

²³ *The Works of the Right Honourable John Hookham Frere, in verse and prose*, Basil Montagu Pickering, London 1874, 3 voll., vol. I, p. 166.

²⁴ Un altro inglese, Lord Byron, com'è noto, propenderà per una lettura che integra i due aspetti, chiamando Pulci «sire of the half-serious rhymes» e considerandolo un modello per il proprio *Don Juan*. Lo ricorda, tra gli altri, Mark Davie, *Half-Serious Rhymes. The Narrative Poetry of Luigi Pulci*, Irish Academic Press, Dublin 1998, p. 7.

²⁵ *The Works of the Right Honourable John Hookham Frere, in verse and prose*, cit., vol. I, p. 165.

per rappresentare con efficacia la proporzione tra il suo poema e gli altri:

Se bene un Granchio fe' morir Morgante
quando gli diè di morso nel tallone,
non però il mio Poema, ch'è Gigante,
morrà, quando il mordesse anche un Dragone;
però c'ha in sé tante facezie e tante,
e dà tanto sollazzo a le persone,
che son presso a la mia l'altr'opre tutte
come presso a Morgante era Margutte.²⁶

Una rilevanza giocata sulle «facezie» e sul «sollazzo», è evidente, e quindi riferibile al solo territorio del comico. In qualche modo, questa apoteosi mariniana del *Morgante* richiama idealmente un'ottava di Pulci stesso (*Morg.* XXVIII, 141) in cui il poeta auspicava una discendenza di lettori, capaci di prendere dall'opera in misura di quanto vi troveranno. Ma l'indicazione di Pulci è preziosa: la scelta di lettura e di riscrittura è possibile sia sul piano serio (per i «dotti») che su quello piacevole (il «diletto» per i restanti «molti»). Il *Morgante* si chiudeva quindi con un invito ad una lettura e ad un'iniziazione (la «Sibilla» la adombra) all'insegna della complessità del testo, delle sue due anime:

Forse coloro ancor che leggeranno,
di questa tanto piccola favilla
la mente con poca esca accenderanno
de' monti o di Parnaso o di Sibilla;
e de' miei fior come ape piglieranno
i dotti, s'alcun dolce ne distilla;
il resto a molti pur darà diletto,
e l'aüttore ancor fia benedetto.

²⁶ Giovambattista Marino, *La galleria*, a cura di Marzio Pieri, Liviana, Padova 1979. Sul rapporto Marino-Pulci, si veda Maria Cristina Cabani, *Marino si diverte? Le armi del comico: gioco, scherzo e riso nell'Adone*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del convegno di studi. Genova 5-6-7 ottobre 2006, a cura di Simona Morando, Marsilio, Venezia 2007, pp. 27-49.

Bibliografia

Testi

- Alberti, Leon Battista, *Momo o del principe*, Costa&Nolan, Genova 1986
- Alighieri, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967, 3 voll.
- Aretino, Pietro, *Edizione nazionale delle opere*, vol. II *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Salerno, Roma 1995
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1990
- *Avinavoliottoneberlinghieri | poema eroico | di | Beridio Darpe | In Firenze, | Nella stamperia di Filippo Papini, 1643. | Con Licenza de' Superiori*

- Berni, Francesco, *Rime*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Einaudi, Torino 1969
- Id., *Opere*, Forni, Bologna 1974
- Id., *Rime*, a cura di Danilo Romei, Mursia, Milano 1985
- Boccacini, Traiano, *Ragguagli di Parnaso e Pietra del paragone politico*, a cura di Giuseppe Rua, Laterza, Bari 1910, 2 voll.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, Garzanti, Milano 2003, 2 voll.

- Casotti, Andrea Agostino, *La Celidora ovvero il governo di Malmantile*, Manni, Firenze 1734
- Corsini, Bartolomeo, *Il Torracchione desolato*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, vol. III, Parenti, Firenze 1842

- De' Bardi, Piero, *Avino Avolio Ottone Berlinghieri*, Antonelli, Venezia 1843
- De' Dottori, Carlo, *L'asino*, a cura di Antonio Daniele, Laterza, Roma-Bari 1987

- *Egloghe ed altre rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. Ora per la prima volta accuratamente pubblicate*, Livorno 1799

- Fanfani, Pietro (a cura di), *Le rime di Bernardo Bellincioni*, Romagnoli, Bologna 1876
- Folengo, Teofilo, *Orlandino*, a cura di Mario Chiesa, Antenore, Padova 1991

- Id., *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, UTET, Torino 2006
- Forteguerra, Niccolò, *Capitoli*, in Id., *Ricciardetto*, Bernardoni, Milano 1813, vol. III
- Id., *Il Ricciardetto*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, vol. III, Parenti, Firenze 1842
- Id., *Memorie intorno alle missioni*, a cura di Carmen Di Donna Prencipe, D'Auria, Napoli 1982
- Id., *Ricciardetto*, ed. cr. a cura di Carmen Di Donna Prencipe, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1989

- Gelli, Giovan Battista, *Opere*, a cura di Delmo Maestri, UTET, Torino 1976
- Giraldi Cinthio, Giovan Battista, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di Susanna Villari, Centro interdipartimentale di Studi umanistici, Messina 2002
- Gozzi, Carlo, *La Marfisa bizzarra*, Laterza, Roma-Bari 1911
- Gravina, Gianvincenzo, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Laterza, Roma-Bari 1973
- Id., *Della ragion poetica. Libri due*, a cura di Fabrizio Lomonaco, Scriptaweb, Napoli 2008
- Grazzini, Antonfrancesco, *Opere*, a cura di Guido Davico Bonino, UTET, Torino 1974
- Guazzo, Marco, *Astolfo borioso*, Venezia 1549

- Lando, Ortensio, *La sferza de' scrittori antichi et moderni*, a cura di Paolo Procaccioli, Beniamino Vignola Editore, Roma 1995
- Lenio, Antonino, *Oronte gigante (e Bradamante Gelosa di S. Tarentino)*, a cura di Mario Marti, Milella, Lecce 1985
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Garzanti, Milano 1991, 3 voll.
- Id., *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Carocci, Roma 2005
- Lippi, Lorenzo, *Il malmantile racquistato*, Salani, Firenze 1937

- Marino, Giambattista, *Adone*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Pozzi, Mondadori, Milano 1976
- Id., *La galleria*, a cura di Marzio Pieri, Liviana, Padova 1979
- Martello, Pier Jacopo, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Laterza, Bari 1963
- Marti, Mario (a cura di), *Poeti giocosi dell'età di Dante*, Rizzoli, Milano 1956
- Meli, Giovanni, *Don Chisciotti e Sancier Panza*, in Id., *Poesie siciliane*, a cura di Francesco Biondolillo, Avanzini e Torraca, Roma 1965, vol. II
- Id., *Opere*, a cura di Giorgio Santangelo, Rizzoli, Milano 1965, vol. I

- Merivale, John Herman, *Poems Original and Translated*, Garland Publishing Inc., New York & London 1978, 2 voll.
- Neri, Ippolito, *La presa di Saminiato*, a cura di Mario Bini e Sergio Cecchi, A.T.P.E., Empoli 1966
- Nomi, Federico, *Il catorcio d'Anghiari*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, vol. III, Parenti, Firenze 1842
- *Poeti del Cinquecento*, tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi, Silvia Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli 2001
- Pulci, Luigi, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Ricciardi, Milano-Napoli 1955
- Id., *Morgante e lettere*, a cura di Domenico De Robertis, Sansoni, Firenze 1962
- Id., *Il Morgante*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano 1989, 2 voll.
- Id., *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, UTET, Torino 2006, 2 voll.
- Rabelais, François, *Gargantua e Pantagruelle*, Einaudi, Torino 1993
- *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, Parenti, Firenze 1842, 3 voll.
- Restori, Antonio, *Il Carlo Magno. Poema inedito di Pierjacopo Martello*, Foroni, Cremona 1891
- *Ricciardetto | di | Niccolò | Carteromaco. | In Parigi | a spese di Francesco Pitteri Libraio | Viniziano. | [1738]*
- *Ricciardetto | di | Niccolò Carteromaco | poema | in ottava rima | in Orléans | da' Torchj di L. P. Villeneuve | stampatore regio. | Con Licenza, e Privilegio. | 1785 (2 tomi)*
- Rossi, Vittorio (a cura di), *Le lettere di messer Andrea Calmo*, Loescher, Torino 1888
- Tadini, Luigi, *Ricciardetto ammogliato. Poema comico*, presso Antonio Ronna, Crema 1803, 2 voll.
- Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari 1964
- Id., *La Gerusalemme liberata*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Panini, Modena 1991
- Tassoni, Alessandro, *La secchia rapita*, Laterza, Bari 1930
- Id., *La Secchia rapita*, ed. cr. a cura di Ottavio Besomi, Antenore, Padova 1987, 2 voll.
- Id., *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro Puliatti, Panini, Modena 1986

- *The Works of the Right Honourable John Hookham Frere, in verse and prose*, Basil Montagu Pickering, London 1874, 3 voll.
- Varchi, Benedetto, *Discorso dove si tratta se coloro che scrivono in alcuna lingua debbono scrivere in quel medesimo modo che in essa lingua si favella*, in Id., *Opere*, vol. II, Milano, s.d.
- Id., *L'Hercolano*, ed. cr. a cura di Antonio Sorella, Libreria dell'università, Pescara 1995
- Vignali, Antonio, *La cazzaria*, a cura di Pasquale Stoppelli, Edizioni dell'Elefante, Roma 1984

Studi

- Aa.Vv., *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
- Aa.Vv., *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano-Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, a cura di Giuseppe Anceschi, Olschki, Firenze 1970
- Aa.Vv., *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (première série)*, Études réunies par André Rochon, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, vol. 2
- Aa.Vv., *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (deuxième série)*, Études réunies par André Rochon, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, vol. 3
- Aa.Vv., *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, Atti del convegno di studi promosso dall'Accademia Virgiliana e dal Comitato Mantova-Padania 77, Mantova 15-16-17 ottobre 1977, a cura di Ettore Bonora e Mario Chiesa, Milano 1979
- Aa.Vv., *I cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal: 19-20 marzo 1981*, a cura di Michelangelo Picone e Mario Bendinelli Predelli, Olschki, Firenze 1981
- Aa.Vv., *Il linguaggio il corpo la festa. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin*, Franco Angeli, Milano 1983
- Aa.Vv., *Réécritures 1. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983
- Aa.Vv., *La notion de genre à la Renaissance*, sous la direction de G. Demerson, Édition Slatkine, Genève, 1984
- Aa.Vv., *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana. Atti del Congresso Internazionale per il IV Centenario dell'Accademia della Crusca. Firenze 29 Settembre-2 Ottobre 1983*, presso l'Accademia, Firenze 1985

- Aa.Vv., *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1985
- Aa.Vv., *Paesi di cuccagna e mondi alla rovescia*, a cura di Vita Fortunati e Giampaolo Zucchini, Alinea, Firenze 1989
- Aa.Vv., *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, Salerno, Roma 1995, 2 voll.
- Aa.Vv., *Il parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, a cura di Mario Chiesa e Simona Gatti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995
- Aa.Vv., *Il poema eroicomico*, Tirrenia Stampatori, Torino 2001
- Aa.Vv., *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Atti del quinto Congresso dell'Associazione degli italianisti italiani, Roma 26-29 settembre 2001, a cura di Amedeo Quondam, Bulzoni, Roma 2002, 2 voll.
- Aa.Vv., *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca. Atti del convegno di studi. Genova 5-6-7 ottobre 2006*, a cura di Simona Morando, Marsilio, Venezia 2007
- Aa.Vv., *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola. Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre – 2 novembre 2005*, Salerno, Roma 2007
- Aa.Vv., *Federigo Nomi. La sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005). Atti del Convegno di studi di Anghiari (25-26 novembre 2005)*, a cura di Walter Bernardi e Giovanni Bianchini, Franco Angeli, Milano 2008
- Ageno, Franca, *Note sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1953, CXXX, pp. 508-513
- Ead., *Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel Morgante*, «Lettere Italiane», VII, n. 2, 1955, pp. 113-129
- Alfano, Giancarlo, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Einaudi, Torino 2011, pp. 31-57
- Alterocchia, Arnaldo, *La vita e l'opera poetica e pittorica di Lorenzo Lippi, con nuove indagini e con rime inedite*, Battiato, Catania 1914
- Ankli, Ruedi, *Morgante iperbolico: l'iperbole del Morgante di Luigi Pulci*, Olschki, Firenze 1993
- Anselmi, Gian Mario, *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Carocci, Roma 1998
- Arbizzoni, Guido, *La tradizione epica fra modelli e innovazione. Italiano e latino*, in Id., *Poesia epica, eroicomico, satirica, burlesca. La poesia rusticale toscana. La "poesia figurata"*, in *Storia della Letteratura italiana*,

vol. V *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno, Roma 1997, alle pp. 727-735

- Ascarelli, Fernanda – Menato, Marco, *La tipografia del '500 in Italia*, Olschki, Firenze 1989
- Asor Rosa, Alberto – Nigro, Salvatore Silvano (a cura di), *I poeti giocosi dell'età barocca*, Laterza, Roma-Bari 1975
- Asor Rosa, Alberto, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana, Le forme del testo*, vol. II *La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 715-757
- Id., *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997

- Babcock, Barbara B. (ed.), *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. it. Einaudi, Torino 1979
- Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001
- Barbi, Michele, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Bocca, Firenze-Torino-Roma 1890
- Bardi, Pietro, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, *ad vocem*
- Battistini, Andrea, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2000
- Bec, Christian, *Les livres des florentins (1413-1608)*, Olschki, Firenze 1984
- Beer, Marina, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987
- Belloni, Antonio, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*, Draghi, Padova 1893
- Beniscelli, Alberto, *Introduzione a Carlo Gozzi: "La Marfisa Bizzarra", tra pamphlet e teatro*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIII, 7, I-III, 1979, pp. 225-244
- Benzoni, Gino, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano 1978
- Bernini, Ferruccio, *Il "Ricciardetto" di Niccolò Forteguerra. Forma e contenenza*, Zanichelli, Bologna 1900
- Bertoni, Clotilde, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Nistri-Lischi, Pisa 1997
- Bessi, Rossella, *Santi, leoni e draghi nel Morgante di Luigi Pulci*, «Interpres», XII, 1992, pp. 57-96
- Ead., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, a cura di Lorella Badioli, Francesco Bausi, Elisabetta Guerrieri, Nicoletta Marcelli, Alessandro Polcri, Olschki, Firenze 2004
- Bertolo, Fabio Massimo, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Salerno, Roma 2003

- Bertrand, Dominique – Champion, Honoré (edd.), *Poétiques du burlesque. Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal. 22-24 février 1996*, Paris 1998
- Bettin, Giancarlo, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2006, 2 voll.
- Bianchini, Giovanni, *Federigo Nomi e Monterchi (1682-1705). Nuove ricerche*, Olschki, Firenze 1999
- Id., *Federigo Nomi, un letterato del '600. Profilo e fonti manoscritte*, Olschki, Firenze 1984
- Binni, Walter, *L'Arcadia e il Metastasio*, La Nuova Italia, Firenze 1963
- Id., *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1973
- Biscottini, Umberto, *L'arte e l'anima del Morgante*, Giusti, Livorno 1932
- Bonavita, Riccardo, *Morte, materia, riso: l'inferno secondo Leopardi*, <http://www.griseldaonline.it/percorsi/archivio/bonavita.htm>
- Bonora, Ettore, *Retorica e invenzione: studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Rizzoli, Milano 1970
- Borsellino, Nino, *Il comico*, in *Letteratura italiana*, vol. V *Le questioni*, Einaudi, Torino 1984
- Id., *La tradizione del comico. L'eros l'osceno la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Garzanti, Milano 1989
- Brant, Sebastian, *La nave dei folli*, Spirali, Milano 2002
- Bruni, Francesco, *Sistemi critici e strutture narrative. Ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento*, Liguori, Napoli 1969
- Bruscastelli, Riccardo (a cura di), *Trionfi e canti carnascialeschi*, Salerno, Roma 1986
- Bussani Illidio, *Il romanzo cavalleresco in Luigi Pulci*, Bocca, Torino 1933
- Cabani, Maria Cristina, *Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVII, 1980, pp. 1-42
- Ead., *L'Orlandino di Folengo e il genere cavalleresco*, «Rivista di letteratura italiana», IX, 1991, pp. 591-610
- Ead., *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Pacini Fazzi, Lucca 1999
- Ead., *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, ETS, Pisa 2005
- Calmeta, Vincenzo, *Prose e lettere edite e inedite. Con due appendici di latrati inediti*, a cura di Cecil Grayson, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1959
- Camici, Francesco, *Notizia della vita e delle opere di Niccolò Forteguerri*, S. Bernardino, Siena 1895
- Camporesi, Piero, *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1985

- Id., *La maschera di Bertoldo*, Garzanti, Milano 1993
- Id., *Il pane selvaggio*, Garzanti, Milano 2004
- Capoferri, Federica, *D'e gesti antiqui una chimera: i Poemi cavallereschi di Pietro Aretino*, «Rivista di studi italiani», 2000, 2, pp. 44-67
- Capucci, Martino, *Introduzione a Romanzieri del Seicento*, UTET, Torino 1978, pp. 9-66
- Caren-Reid, Nicole, *Les fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*, Olschki, Firenze 1995
- Caretti, Lanfranco, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 2001
- Carrai, Stefano, *Le muse dei Pulci: studi su Luca e Luigi Pulci*, Guida, Napoli 1985
- Carrara, Enrico, *Da Rolando a Morgante*, Edizioni dell'Erma, Torino 1932
- Casadei, Alberto, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Franco Angeli, Milano 1997
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001
- Cerruti, Mario – Trivero, Paola (a cura di), *Giuseppe Baretti, un piemontese in Europa. Atti del convegno di studi, Torino 21-22 settembre 1990*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993
- Cervantes, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, Mondadori, Milano 2006
- Ceserani, Remo, *L'allegria fantasia di Pulci e il rifacimento dell'Orlando*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXV, 1958, pp. 171-214
- Id., *Studi sul Pulci*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVI, 1969, pp. 412-435
- Chiesa, Mario, *Una fonte dell'Orlandino e del "Baldus"*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo: atti del Convegno di studi promosso dall'Accademia virgiliana e dal Comitato Mantova-Padania 77: Mantova, 15-16-17 ottobre 1977, a cura di Ettore Bonora e Mario Chiesa*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 249-267
- Id., *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1988
- Ciappelli, Giovanni, *Carnevale e quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze del Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997
- Giuseppe Cocchiara, *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*, Einaudi, Torino 1956
- Id., *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino 1963
- Conway, Melissa, *The Diario of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli 1476-1484. Commentary and Transcription*, Olschki, Firenze 1999
- Corsaro, Antonio, *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Roma 1999

- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1984
- Costa, Gustavo, *Il comico e il sublime nella cultura italiana del primo Settecento*, «Intersezioni», n. 3, 1981
- Crimi, Giuseppe, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Vecchiarelli, Roma 2005
- Croce, Franco, *Carlo de' Dottori*, La Nuova Italia, Firenze 1957
- Curi, Fausto, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, «Intersezioni», 3, 1997, pp. 495-511
- Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992
- Curto, Carlo, *Le tradizioni popolari nel Morgante di Luigi Pulci*, Forni, Bologna 1976

- D'Ancona, Alessandro, *Origini del teatro italiano libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Loescher, Firenze 1891, 3. voll.
- Davie, Mark, *Half-Serious Rhymes. The Narrative Poetry of Luigi Pulci*, Irish Academic Press, Dublin 1998
- De Robertis, Domenico, *Storia del Morgante*, Le Monnier, Firenze 1958
- De Sanctis, Francesco, *Storia della Letteratura Italiana*, Einaudi-Gallimard, Torino 1996
- Decaria, Alessio, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabecchiano*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009
- Degl'Innocenti, Luca, *Il caso uno e trino della Marfisa di Pietro Aretino illustrata coi legni del Furioso Zoppino*, «Schifanoia», 34/35, 2008, pp. 193-203
- Dionisotti, Carlo, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi e Antonia Tissoni Benvenuti, Interlinea, Novara 2003
- Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, vol. I, 1935-1962, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008
- Di Pino, Guido, *Il burlesco nel "Morgante"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1934, pp. 493-524
- Distaso, Grazia, *Un poemetto inedito del Settecento: il "Carlo Magno" di Pier Jacopo Martello*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari», XXIII, 1979, pp. 55-93
- Ead., *Il Morgante nei Paralipomeni leopardiani*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari», XXIII, 1980, pp. 263-272
- Donnarumma, Raffaele, *Boiardo e Pulci. Per una storia dell'"Innamorato"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXII, 1995, pp. 161-212

- Faccioli, Emilio, *Interpretazioni grafiche del poema cavalleresco*, in *Letteratura italiana*, vol. III *Le forme del testo*, Einaudi, Torino 1984
- Fatini, Giuseppe, *Sul Titolo del Poema Pulciano*, «Italice», 26, n. 1, 1949, pp. 47-55
- Ferrero, Giuseppe Guido (a cura di), *Marino e i marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954
- Id., *Astolfo (storia di un personaggio)*, «Convivium», 1961, pp. 513-530.
- Fido, Franco, *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Pacini Fazzi, Lucca 1998
- Flaccomio, Rosaria, *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII e il Don Chisciotte di G. Meli*, Andò, Palermo s.d.
- Foffano, Francesco, *Il poema cavalleresco*, in *Storia del generi letterari italiani*, Vallardi, Milano 1904
- Id., *Un secentista plagiatario dell'Aretino*, in *Dai tempi antichi ai tempi moderni. Da Dante al Leopardi. Raccolta di scritti critici, di ricerche storiche, filologiche e letterarie. Con facsimile e tavole, per le nozze di Michele Scherillo con Teresa Negri*, Hoepli, Milano s.d. (ma 1904) [conosciuto anche come *Miscellanea Scherillo-Negri*], pp. 429-432
- Gareffi, Andrea, *L'ombra dell'eroe. "Il Morgante"*, Quattroventi, Urbino 1986
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982
- Getto, Giovanni, *Storia delle storie letterarie*, Sansoni, Firenze 1969
- Id., *Studio sul Morgante*, Olschki, Firenze 1967
- Gianni, Angelo, *Pulci uno e due*, La Nuova Italia, Firenze 1967
- Gibellini, Pietro (a cura di), *Folengo e dintorni. Atti delle "Manifestazioni folenghiane". Brescia, 24 novembre 1979 - 20 gennaio 1980*, Grafo, Brescia 1981
- Giudicetti, Gian Paolo, *Mandricardo e la malinconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso*, Peter Lang, Bruxelles 2010
- Graziosi, Elisabetta – Lenzi, Anna Luce – Saccenti, Mario (a cura di), *La ragione e il cimento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, Antenore, Padova 1992
- Guerri, Domenico, *La corrente popolare nel Rinascimento. Berte burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Sansoni, Firenze 1931
- Harris, Neil, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, 2 voll., Panini, Modena 1988-1991
- Id., *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del Morgante di Luigi Pulci*, «Rinascimento», 2005, n. 45, pp. 179-243

- Heers, Jacques, *Le feste dei folli*, Guida, Napoli 1990
- Jauss, Hans Robert, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- Id., *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999
- Javitch, Daniel, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Bruno Mondadori, Milano 1999
- Jordan, Constance, *Pulci's Morgante. Poetry and History in fifteenth-century Florence*, Folger and Associated University Presses, Washington-London, 1986
- Jossa, Stefano, *La fondazione di un genere*, Carocci, Roma 2002
- Id., *Ariosto*, il Mulino, Bologna 2009
- Id., *La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luttazzo e Gabriele Pedullà, vol. II *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Einaudi, Torino 2011, pp. 244-248
- Jump, John D., *Burlesque*, Methuen & Co., London 1972
- Larivaille, Paul, *Pietro Aretino*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV *Il primo Cinquecento*, to. I, Salerno, Roma 1996
- Lattarico, Jean-François, "Avino Avolio Ottone Berlinghieri". *Du "Roland furieux" au "Poemone": notes sur une parodie chevaleresque du XVIIe siècle*, «Collection de l'écrit», 10, 2005, pp. 185-213
- Lazzerini, Lucia, *Il testo trasgressivo. Testi marginali, provocatori, irregolari dal Medioevo al Cinquecento*, Franco Angeli, Milano 1988
- Le Roux, Philibert-Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre e proverbial*, chez les Héritiers de Beringos Frates, à l'Enseigne d'Agrippa, Lion 1752, 2 voll.
- Lebario, Edoardo A., *Luigi Pulci and Late Fifteenth-Century Humanism in Florence*, «Renaissance Quarterly», XXVII, n. 4, winter 1975
- Leo, Ulrich, *Angelica ed i "migliori plettri"*. *Appunti sullo stile della Controriforma*, Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, IV, 1953
- Longhi, Silvia, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1983
- Luzio, Alessandro, *L'Orlandino di Pietro Aretino*, «Giornale di Filologia romanza», III, 1880, pp. 68-84
- Maragoni, Gian Piero, *Trastulli eroicomici*, Dadò, Locarno 1999
- Id., *Ottave in stile "reggenza"*. *Forteguerra e la tradizione eroicomico*, «Versants», 49, 2005, pp. 65-74

- Marangoni, Marco, *In forma di teatro. Elementi teatrali nell'Orlando Furioso*, Carocci, Roma 2002
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, il Mulino, Bologna 1985
- Mariani, Gaetano, *Il Morgante e i cantari trecenteschi*, Le Monnier, Firenze 1953
- Martelli, Mario, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, vol. II *Storia e Geografia*, Einaudi, Torino 1988
- Id., *Tre studi sul 'Morgante'*, «Interpres», XIII, 1993, pp. 56-109
- Id., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Le Lettere, Firenze 1996
- Id., *Lorenzo de' Medici e il Morgante*, «Interpres», XXIII, 2004, pp. 250-252
- Marti, Mario, *Il trilinguismo delle lettere "italiane"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXVIII, 2011, pp. 1-21
- Mazzacurati, Giancarlo, *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia fiorentina*, Liguori, Napoli 1965
- Id., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna 1985
- Id., *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma 1996
- Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005
- Momigliano, Attilio, *L'indole e il riso di Luigi Pulci*, Cappelli, Rocca San Casciano 1907
- Moretti Casaretto, Francesco (a cura di), *Il riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005

- Negri, Antonio, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, SugarCo, Milano 1987
- Nichols, Tom (ed.), *Others and Outcast in Early Modern Europe. Picturing the Social Margins*, Ashgate, Aldershot 2007
- Nigro, Salvatore Silvano, *Pulci e la cultura medicea*, Laterza, Roma-Bari 1972

- Oddenino, Daniela, *La funzione narrativa dei giganti nei poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto*, «Levia Gravia», IV, 2002, pp. 67-95
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano 1977
- [Omero] *La battaglia delle rane e dei topi. Batrachomyomachia*, a cura di Massimo Fusillo, Guerini e associati, Milano 1988
- Onofri, Massimo, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001
- Orvieto, Paolo – Brestolini, Lucia, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Carocci, Roma 2000

- Orvieto, Paolo, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno, Roma 1978
- Paccagnella, Ivano, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in *Letteratura italiana*, vol. II *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983
- Id., *La letteratura anticlassicistica e dialettale. Il «manierismo»*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV *Il primo Cinquecento*, to. I, Salerno, Roma 1996
- Palma, Pina, *Why did the Monkey Kill the Giant? Another Look at Margutte's Death*, «Quaderni d'Italianistica», XXXI, 2, 2010, pp. 35-50
- Perrotta, Annalisa, *Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel Morgante di Luigi Pulci*, «The Italianist», 2004, n. 2, pp. 141-171
- Polcri, Alessandro, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2010
- Pozzi, Mario, *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989
- Di Donna Prencipe, Carmen, *Letteratura e vita in Niccolò Forteguerra*, Laurenziana, Napoli 1984
- Previtiera, Carmelo, *La poesia giocosa e l'umorismo. Dalle origini al Rinascimento*, in *Storia dei generi letterari*, Vallardi, Milano 1939
- Id., *La poesia giocosa e l'umorismo. Dal secolo XVII ai giorni nostri*, in *Storia dei generi letterari*, Vallardi, Milano 1942
- Procacci, Giovanni, *Niccolò Forteguerra e la satira toscana dei suoi tempi. Studio*, Bracali, Pistoia 1877
- Puce, Emanuela, *Orlando laurenziano e Morgante: implicazioni filologico-letterarie*, «Italianistica», 2005, n. 2, pp. 61-69
- Puliatti, Pietro, *La fortuna grafica della "Secchia Rapita", iconografia tassoniana*, Artioli, Modena-Milano 1965
- Quondam, Amedeo, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», 23, 1973, pp. 389-438
- Id., *L'Arcadia e la «repubblica delle lettere»*, in AaVv, *Immagini del Settecento in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 198-211
- Id. (a cura di), *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Bulzoni, Roma 1999
- Raimondi, Ezio, *Introduzione a Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. IX-XXI
- Ramat, Raffaello, *Saggi sul Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1969
- Rhodes, Dennis E., *Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Olschki, Firenze 1988

- Real, Hermann J. (ed.), *The Reception of Jonathan Swift in Europe*, Continuum, London-New York 2005
- Richardson, Brian, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1440-1600*, Cambridge University Press 1994
- Roggero, Marina, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, il Mulino, Bologna 2006
- Romei, Danilo, *Berni e i berneschi del Cinquecento*, Edizioni Centro 2P, Firenze 1984
- Rousset, Jean, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, il Mulino, Bologna 1985
- Rozzo, Ugo, *La letteratura italiana negli "Indici" del Cinquecento*, Forum, Udine 2005
- Russo, Luigi, *La dissoluzione del mondo cavalleresco: il Morgante, «Belfagor»*, VII, 1952, pp. 36-54
- Sacchi, Guido, *Un altro incontro fra Marino e Aretino*, «Studi secenteschi», XVI, 2004
- Id., *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Edizioni della Normale, Pisa 2006
- Santarcangeli, Paolo, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Olschki, Firenze 1989
- Savarese, Gennaro, *L'eremita osservatore. Saggio sui "Paralipomeni" e altri studi su Leopardi*, Bulzoni, Roma 1995
- Scalabrini, Massimo, *Un inedito travestimento secentesco del Baldus*, «Rivista di letteratura italiana», XIX, 2001, pp. 173-179
- Id., *L'incarnazione del macaronico. Percorsi nel comico folenghiano*, il Mulino, Bologna 2003
- Spalanca, Carmelo, A.F. *Grazzini e la cultura del suo tempo*, Manfredi, Palermo, 1981
- Spitzer, Leo, *Critica letteraria e semantica storica*, Laterza, Roma-Bari 1975
- Tavoni, Mirko, *Prose della volgar lingua*, in *Letteratura italiana, Le Opere*, vol. I *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 1065-1088
- Timpanaro, Sebastiano, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965
- Toscan, Jean, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVIII^e siècles)*, Presses Universitaires de Lille, 1981, 4 voll.
- Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino 1955
- Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, il Mulino, Bologna 1991

- Truffi, Riccardo, *Di una probabile fonte del "Margutte"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXII, 1893, pp. 200-209
- Varese, Claudio, *Il poema eroico*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V *Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, pp. 829-854
- Id., *La poesia eroicomica*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. V *Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, pp. 854-888
- Ventrone, Paola, *Note sul carnevale fiorentino di età laurenziana*, in Chiabò Maria – Doglio Federico (a cura di), *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento. Atti del Convegno, Roma 31 maggio - 4 giugno 1989*, Union Printing, Roma 1990
- Ead. (a cura di), *Le tems revient 'L tempo di rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Silvana 1992
- Verzone Carlo (a cura di), *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, Sansoni, Firenze 1882
- Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*, Carocci, Roma 2000
- Id., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno, Roma 2005
- Id., «Orlando, Astolfo e gli altri paladini». *Note sulla cultura cavalleresca del Burchiello*, «Interpres», XXVII, 2008, pp. 78-96
- Visani, Oriana, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 45-84
- Wilkins, Ernest H., *On the Earliest Editions of The Morgante of Luigi Pulci*, «Papers of the Bibliographical Society of America», volume 45, First Quarter, 1951
- Zaccarello Michelangelo (a cura di), *I sonetti del Burchiello*, Einaudi, Torino 2004
- Zacchetti, Corrado, *Il "Ricciardetto" di Niccolò Forteguerra*, Paravia, Torino-Roma-Firenze-Napoli 1899 e Melfi 1899; seconda parte, Laterza, Bari 1899
- Zatti, Sergio, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Bruno Mondadori, Milano 1996