

$\frac{A_{10}}{165}$

Mariacristina Mastrototaro

*Per l'orme
imprese
da Ariosto*

*Tecniche compositive
e tipologie narrative
nell'Amadigi
di Bernardo Tasso*

Prefazione di
Grazia Distaso



Copyright © MMVI
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 a/b
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 88-548-0349-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: febbraio 2006

Alla mia famiglia

INDICE

Prefazione	9
Abbreviazioni	13
I. <i>Il dibattito cinquecentesco sul poema epico-cavalleresco</i>	
I.1. Il Cinquecento dell'«ariostismo» e dell'aristotelismo	15
I.2. La polemica sui romanzi: Giraldi, Pigna, Speroni	21
I.3. L' <i>Amadigi in fieri</i> nel carteggio tassiano	38
II. <i>La moda letteraria degli Amadigi</i>	
II.1. La fonte spagnola: l' <i>Amadis de Gaula</i>	75
II.2. Il volgarizzamento dell' <i>Amadis</i>	90
II.3. L'insuccesso editoriale dell' <i>Amadigi</i> del Tasso	99
III. <i>Tecniche compositive e tipologie narrative</i>	
III.1. La «varietà di venture»: intreccio narrativo ed <i>entrelacement</i> ariostesco	105
III.2. La formazione degli eroi: magia, novelle e precettistica bellica	141
III.3. Processi di contaminazione delle fonti	164
III.4. Geografia, natura e mito: “orizzonti” e “contraddizioni” dell' <i>Amadigi</i>	189
APPENDICE	201
1. Argomenti dei canti	203
2. Indice dei personaggi	230
3. Indice delle tipologie narrative	276
BIBLIOGRAFIA	313
INDICE DEI NOMI	329

Prefazione

L'*Amadigi* di Bernardo Tasso, edito per la prima volta nel 1560, si colloca storicamente in anni particolarmente decisivi per gli sviluppi futuri del genere epico-cavalleresco, in quella stagione che, semplificando, corre in mezzo ai due grandi nomi di Ludovico Ariosto e di Torquato Tasso e che contiene in sé le problematiche poste dal primo e le premesse che condurranno al secondo; fra ariostismo e aristotelismo, fra volgarizzamenti e *revivals* classici, l'*Amadigi* si configura come uno dei tanti esperimenti epici che si tentano in questi anni sulla base di forti condizionamenti teorici.

I problemi e i quesiti intrinseci al testo si dipanano scrutando nell'officina segreta dell'autore alla ricerca delle più genuine aspirazioni e delle decisioni ultime, ma si chiariscono ulteriormente guardando al panorama pubblico, all'*entourage* intellettuale frequentato dal poeta, agli stadi evolutivi della forma epica negli anni centrali del Cinquecento e alla temperie culturale fervente di dibattiti e polemiche intorno al genere narrativo che impegna Bernardo Tasso per circa un ventennio.

L'interesse "teorico" dell'autore bergamasco, che mostra di saper attingere dalle meditazioni sui *classici*, diversamente da quanto accade per altri personaggi dell'epoca, non si traduce in interventi scritti di natura speculativa ma trapela dall'epistolario che ci consegna lettere preziose per la ricostruzione della complessa vicenda compositiva e per l'interpretazione del poema: un carteggio essenziale in cui Bernardo Tasso discute con gli amici letterati sulle questioni etiche e formali del nuovo poema o *romanzo* moderno, rinviando frequentemente all'esempio concreto dell'*Amadigi*.

Il poema e il volume secondo delle lettere vengono pubblicati per la prima volta significativamente nello stesso anno, attestando quel fenomeno — che pare caratteristico dell'epoca — di morbosa interazione fra teorizzazione e prassi poetica: l'*Amadigi* è *in fieri* di pari passo con il mutare delle idee, dell'«uso de' tempi» e delle «nove» e vecchie norme che costringono l'*inventio* poetica in angusti e sorvegliati tracciati.

Le *Lettere* danno conferma degli orientamenti originali ma spesso avventati del bergamasco, che si colgono ora apertamente ora più celatamente fra le righe, così come di quelle modifiche e “correzioni” apportate al poema su consiglio altrui, nella fase ultima e revisionistica, interventi che hanno irrimediabilmente e inevitabilmente alterato l’aspetto originario dell’opera: l’*Amadigi*, dopo un primo abbozzo epico, sposa caldamente la causa romanzesca e filoariostesca, per poi rinunciare gradatamente a talune delle componenti che avrebbero probabilmente garantito la *felicitas* al poema.

La sorte e, in parte, l’insuccesso dell’*Amadigi* sono legati alle alterne vicende politiche che interessano l’Italia a metà Cinquecento; l’incarico ricevuto dal Tasso — l’«obbligo» contratto con la corte di Spagna — di tradurre in versi la celebre «istoria di Amadigi di Gaula» attesta l’esistenza di rapporti socio-culturali, non solo politici, fra il *milieu* spagnolo e gli ambienti intellettuali italiani, amanti delle mode ispaniche e, in particolare, dei *libros de caballerias* che godono di largo favore sul suolo italiano lungo tutto il secolo XVI: l’*Amadigi*, nascendo sull’ossatura principale di uno di questi romanzi, l’*Amadís* di García Rodríguez de Montalvo, conosciuto dal Tasso attraverso l’originale in prosa spagnola e il suo volgarizzamento in lingua italiana, è però risucchiato inesorabilmente dal fato avverso che colpisce questi racconti già sullo scorcio del secolo, una sorta di *damnatio memoriae* che rigetta l’inverosimiglianza dei *libros* spagnoli.

Per queste ragioni e per sottolineare l’originalità del proprio lavoro che non è né traduzione né semplice versificazione del romanzo montalviano, Bernardo Tasso nell’adesione e, di contro, nella infrazione al modello mostra con quanta libertà e inventiva recuperi, manipoli e contamina con *topoi* classici e volgari la materia romanza, non solo quella del ciclo ispanico di *Amadís*. Analoga commistione di fonti e di reminiscenze varie è rintracciabile nei due filoni narrativi interamente inventati dal Tasso, basati sull’amore di altre due coppie regali.

L’*Amadigi*, ponendosi più decisamente in linea col poema cavalleresco «all’Ariosto» nell’optare per la «varietà di venture», offre nella compresenza dei tre filoni narrativi che si intersecano e si accavallano ripetutamente un interessante esempio di come la tecnica dell’*entrelacement* si modifichi mediante compromessi con meccanismi e artifici narrativi di ascendenza classica come il *flashback*. Similmente l’individuazione e la catalogazione delle situazioni e delle tipologie narrative ricorrenti dà conto dei significativi scarti rispetto alla tradizione cavalleresca di matrice cortese: i sogni tutti femminili,

le novelle dell'estensione di un intero canto e le storie di infelici amori raccontate alla sola guerriera Mirinda, la precettistica bellica e le digressioni geografiche, ricordi questi ultimi dell'esperienza cancelleresca e diplomatica di Bernardo Tasso. Molte di queste soluzioni concorrono a confermare un intento sotteso al poema, quello edificante ed educativo cui non può sottrarsi neanche il Tasso nel secolo che prepone il *docere* al *delectare* e che connota l'*Amadigi* quale romanzo di "formazione" in versi, non di un singolo ma di più eroi.

Il tratto distintivo e predominante del poema, quello della fantasia inventiva, dell'ornato stilistico, della dolcezza del registro lirico tradisce la preferenza accordata da Bernardo Tasso alla «delettatione» e alla «vaghezza», ma spesso è gravato dagli imperativi morali e didascalici che fanno sentire fortemente la loro voce e la loro presenza, ad esempio nelle allegorie di molti episodi, contribuendo all'ibridazione dell'opera.

In questo contributo, che non ha pretese di esaustività data l'immensa mole dei motivi che percorrono il poema tassiano e gli innumerevoli raffronti che essi suggeriscono con altri testi, si riconosce all'*Amadigi* il pregio artistico e soprattutto il ruolo decisamente rilevante nella nostra storia letteraria. Dinanzi alle tante controversie, alle tante polemiche su come dovesse "rinascere" il nuovo poema volgare cinquecentesco, per esso Bernardo Tasso non sceglie l'unità d'eroe verso cui convenivano gli altri poemi mediocinquecenteschi di pari livello: attardandosi sulle oramai superate leggende cavalleresche, quasi ultimo baluardo di un genere che esso stesso mina al suo interno snaturando e risemantizzando le tematiche e le tipologie tradizionali, l'*Amadigi* si consegna ai posteri come prezioso testimone della trasformazione genetica del poema cavalleresco nel secondo Cinquecento, "poema di compromesso" come l'epoca cui appartiene e meritevole di essere salvato dalla dimenticanza.

Grazia Distaso
Università degli Studi di Bari

Abbreviazioni*

- Amadigi* – B. TASSO, *Amadigi*, Venezia 1581.
- Lettere I* – B. TASSO, *Le lettere di M. Bernardo Tasso*, Venezia 1597.
- Lettere II* – B. TASSO, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume*, Venezia 1560.
- MONTALVO, *Amadigi* – G.R. DE MONTALVO, *Amadigi di Gaula*, a cura di A. Gasparetti, Torino 1965.
- Amadis di Gaula* – *I quattro libri di Amadis di Gaula*, Venezia 1558.
- Tavola Rotonda* – *I romanzi della Tavola Rotonda*, a cura di J. Boulenger, Milano 1981.
- GIRALDI, *Discorso* – G.B. GIRALDI, *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, in ID., *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Milano 1864 (rist. anast. Bologna 1975).
- PIGNA, *I romanzi* – G.B. PIGNA, *I romanzi*, a cura di S. Ritrovato, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, Bologna 1997.
- SPERONI, *Lettere* – S. SPERONI, *Lettere di diversi a M. Sperone Speroni*, in *Opere*, vol. v, Venezia 1740 (rist. anast. a cura di M. Pozzi, Roma 1991).
- CAMPORI – *Lettere inedite di Bernardo Tasso*, a cura di G. Campori, Bologna 1869.
- RAVELLI – *Lettere inedite di Bernardo Tasso a Marcantonio Tasca*, a cura di G. Ravelli, Bergamo 1889.

* Segnaliamo il ricorso ad abbreviazioni di comodo per le edizioni che si richiamano con maggiore frequenza nel corso di questo lavoro. Si è adoperato come criterio generale l'abbreviazione dei titoli per le opere di Bernardo Tasso e di altri autori, ad eccezione delle raccolte di lettere inedite del Tasso per le quali si ricorre ai nomi dei curatori.

Il dibattito cinquecentesco sul poema epico–cavalleresco

*Né so io s' Aristotele nascesse a questa età
e vedesse il vaghissimo poema de
l' Ariosto [...] mutasse opinione¹*

1.1. Il Cinquecento dell'«ariostismo» e dell'aristotelismo

Nello scenario cinquecentesco in cui fa la sua comparsa l'*Amadigi* di Bernardo Tasso si discute sui generi letterari e, in particolar modo, si discute sul genere epico; se ne tenta una regolamentazione definitiva che preservi la continuità fra *epos* antico e poema moderno.

Con la fortuna dell'*Orlando furioso*, che fuoriesce dagli schemi epici regolari, i difensori dell'opera ariostesca ricorrono alla voce *romanzo* per indicare il poema cavalleresco, in quanto parlare di *poema* — nel Cinquecento soggiogato dall'*auctoritas* aristotelica — significa poter dimostrare la discendenza dall'epica greco–latina. È una fase storica della narrativa lunga, in versi e in prosa, caratterizzata da una confusione terminologica rivelatrice della vivacità dialettica intorno a questo argomento: non sono chiare, né tanto meno accettate unanimemente, le distinzioni fra *poema* e *romanzo* e le loro diramazioni.

¹ DELLE LETTERE / DI M. BERNARDO / TASSO, / SECONDO VOLUME. / NUOVAMENTE POSTO IN LVCE, / CON GLI ARGOMENTI PER CIASCUNO NA LETTERA, E CON LA TAVOLA. / Con Privilegio del sommo Pontefice Pio III, & del- / l'Illustrissimo Senato veneto, & d'altri Principi. / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. / MDLX, p. 543 (d'ora in poi *Lettere II*). A quasi un secolo di distanza, a dimostrazione del perdurare dell'egemonia aristotelica nel campo del pensiero e del sapere, leggiamo nel *Dialogo* di Galileo Galilei: «Noi aviamo nel nostro secolo accidenti ed osservazioni nuove e tali, ch'io non dubito punto che se Aristotele fusse all'età nostra, muterebbe opinione» (G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, a cura di O. Besomi–M. Helbing, Editrice Antenore, Padova 1998, vol. I, p. 54). «Si dà il caso che proprio nel periodo in cui la scienza moderna comincia a lottare per la sua affermazione sul paradigma aristotelico fanno la loro comparsa le prime pronunzie a favore del romanzo, antagonistiche, nell'invocare pluralismo di azioni e molteplicità di personaggi, della fissità dell'epica» (cfr. A. BATTISTINI, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 1 e ss.).

La cavillosa questione del genere epico-cavalleresco, quello — per intenderci — di ascendenza boiardesco-ariostesca, ruota intorno all'assenza di un corrispettivo nella letteratura classica; difatti, il mondo leggendario e le atmosfere fiabesche dei racconti dei paladini affondano le loro radici in un *humus* di usi e tradizioni medievali ormai distanti dal mondo antico².

Il poema cavalleresco, prima dell'esplosione di successo del *Furioso*, conosce una sorte altalenante già nella seconda metà del XV secolo³; né la via tracciata dal *Morgante* e dall'*Innamorato* pare essere la vincente.

A cavallo dei secoli nella narrativa in versi si verifica quella che, giustamente, è stata definita «divergenza di indirizzi che presuppone e a volte proclama una reazione polemica contro la tradizione cavalleresca»⁴, soprattutto per la sua componente *popolare*, non illustre, quale poteva essere la materia del poema del Pulci o la lingua padana del conte di Scandiano, che pur aveva rivisitato in chiave cortigiana la materia carolingia. La caterva di poemi che precedono e seguono l'uscita del *Furioso*⁵ dà idea della «divergenza di indirizzi» che caratterizza la storia del poema in questi anni: poemi mitologici, poemi di soggetto bretone e arturiano, imitazioni pedissequae del *Furioso* con le «continuazioni» al racconto ariostesco e via dicendo. Si tratta assai

² Si vedano i recenti contributi di M. VILLORESI, *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; A. FASSÒ, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Carocci, Roma 2005.

³ Cfr. C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *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 G. Anceschi, Olshki, Firenze 1970, pp. 221-241.

⁴ Ivi, p. 225. Dionisotti riconsidera il ruolo avuto dalla materia cavalleresca rispetto ad una precedente visione critica secondo cui «le leggende cavalleresche nel Rinascimento erano [...] il solo grande soggetto, che naturalmente e spontaneamente dovesse presentarsi ed imporsi a un poeta dotato delle eminenti facoltà dell'Ariosto» (G. BERTONI, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Orlandini, Modena 1919, p. 80). Si veda J.N. CAVALLO, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*, University of Toronto Press, Toronto 2004.

⁵ Foffano passa in scrupolosa rassegna gli innumerevoli poemi editi nel Cinquecento in F. FOFFANO, *Il poema cavalleresco*, Vallardi, Milano [s.d.], pp. 116-205. Rinviamo anche a E. BONORA, *Poema cavalleresco e poema eroico*, in ID., *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Giappichelli, Torino 1964, pp. 149-166; M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca* cit.

spesso di «composizioni più o meno rozze»⁶ che creano un sottobosco dal quale non fa che spiccare maggiormente l'*Orlando furioso* come *unicum* nel suo genere, ma che pure rappresentano le varianti di una categoria narrativa che, quantunque connotata da una complessiva medietà, ha un capostipite che si è già eretto a mito.

All'indomani della terza e definitiva revisione del *Furioso*, la polemica anticavalleresca si scontra con l'inaspettato e duraturo favore ottenuto da un'opera che, nonostante il minuzioso lavoro di pulitura linguistica, rimane, per motivi intrinseci al genere stesso, compromessa con le origini romanze e con le forme primitive di oralità; la stessa sagace ironia dell'Ariosto tradisce la volontaria distanza dell'autore dalle "*nugae transpadanae*" dei propri versi.

Il potere carismatico dell'*Orlando furioso*, capace di riscuotere consensi non solo in ambienti semicolti, bensì nelle sfere alte della cultura che subiscono il fascino della favola e dell'ottava ariostesca, ne fa una sorta di medaglia a due facce non conciliabili, almeno per le esigenze dell'epoca: «best seller»⁷ di grande successo di massa; poema di indiscutibile pregio artistico, ma troppo invischiato con la tradizione orale e romanza, facilmente imputabile di mancanza di decoro, problematicamente incanalabile entro le maglie della cultura ufficiale. Se la conciliazione doveva effettuarsi bisognava procedere alla rifondazione del poema cavalleresco, quindi sottoporre il poema ariostesco a verifiche normative per condurlo alla «canonizzazione»⁸. La volontà

⁶ F. FOFFANO, *op. cit.*, pp. 126; cfr. P. PROCACCIOLI, *L'ottava delle meraviglie. Sviluppo della poesia cavalleresca*, in *Storia generale della letteratura italiana*, dir. da N. Borsellino-W. Pedullà, Motta ed., Milano 1999, vol. V, pp. 187-219: 194.

⁷ Cfr. E. PACE, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best seller» del secolo XVI: l'Orlando furioso*, in «Schifanoia», 3 (1987), pp. 103-114. Dai dati statistici forniti da Pace sul successo duraturo del *Furioso* emerge che le pubblicazioni edite nel centro veneziano raggiungano il momento più felice fra il 1540 e il '60 circa, «con il punto di massimo nel decennio 1556-1565», e cioè negli anni di gestazione dell'*Amadigi*, che non poteva quindi non risentire dell'influsso esercitato dal modello ariostesco. Sulla fortuna editoriale dell'*Orlando furioso* nel Cinquecento cfr. anche D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, trad. it. di T. Praloran, Mondadori, Milano 1999, pp. 15-34.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 6: «Per quei lettori che dovessero trovare anacronistico il mio uso di *canonizzazione* per descrivere l'innalzamento di Ariosto o del suo poema al rango di classico, indicherei che alla fine del XVI secolo si può già trovare l'aggettivo *canonizzato* o *canonizato* usato da scrittori italiani con questo significato laico». Se in passato ai romanzi del ciclo bretone e carolingio e ai loro proseliti si richiedeva tradizionalmente che fossero riflesso fedele del complesso di valori, principi e aspirazioni del ceto dominante della società, in questa congiuntura storica essi rappresentano un «ge-

di sottrarre il poema cavalleresco dall'area di fruizione "commerciale" per accostarlo alla zona riservata della produzione colta si manifesta soprattutto fra gli interpreti e i commentatori della *Poetica* aristotelica, coloro che «tengono sempre in mano le bilancie d'Aristotile», come dirà Lodovico Dolce nella prefazione all'*Amadigi*.

Nella stagione di massimo trionfo del *Furioso*, quando cioè il poema viene applaudito come «il moderno che agguaglia gli epici antichi»⁹, il testo fondamentale della *Poetica*, già noto agli umanisti del tardo Quattrocento, comincia a circolare in traduzione italiana nel 1549 con la versione del Segni, quindi a creare un più largo seguito di conoscitori del pensiero del filosofo greco. Le discussioni intorno alla *Poetica* ben presto rinfocolano il desiderio di razionalizzazione e schematizzazione della situazione letteraria moderna; la creazione artistica, in generale, viene sottoposta ad una azione di monitoraggio, disperdendo l'idea che di essa si aveva di «prodigio»¹⁰.

Il crescere tumultuoso del seguito ariostesco e di quello aristotelico, di due fenomeni — «ariostismo»¹¹ e aristotelismo — ugualmente dirompenti, crea inesorabilmente una conflittualità che non fa che alimentare controversie, sino ad esplodere nelle aperte critiche al *Furioso*, tacciato non di difetto d'arte bensì di inosservanza alle regole peripatetiche, prima fra tutte la coincidenza dell'unità d'azione con l'unità dell'eroe¹².

nera di letteratura irriducibile ai canoni estetici e formali che l'aristotelismo poneva come inderogabile fondamento a qualunque produzione artistica che volesse legittimarsi come tale» (F. PEVERE, *La norma e l'ingegno. L'idea cinquecentesca di romanzo*, in *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700*, pref. di G. Barberi Squarotti, Tirrenia Stampatori, Torino 1993, pp. 113–143: 115).

⁹ Ivi, p. 27.

¹⁰ Cfr. E. RAIMONDI, *Dalla natura alla regola*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994, pp. 5–17: 10.

¹¹ L'«ariostismo» per Agnes «non costituisce un fenomeno unitario e distinto di progressione ed evoluzione di determinate costanti letterarie, ma risulta invece coinvolto e riassorbito nel quadro della più vasta "questione del poema"». Cfr. R. AGNES, *L'Ariostismo e Bernardo Tasso*, in *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, dir. da E. Branca, UTET, Torino 1986, vol. IV, pp. 248–249.

¹² ARISTOTELE, *Poetica* 1459a–1460a: «I racconti [...] bisogna comporli drammatici e attorno a un'unica azione intera e conclusa [...]. Il poeta in quanto tale parli il meno possibile, perché non sotto questo aspetto è imitatore [...]. Occorre scegliere fatti impossibili verosimili piuttosto che fatti possibili incredibili»; c. 1451a e ss.: «Si ha racconto unitario non, come alcuni pensano, se esso riguarda un singolo personaggio: a un'entità singola, infatti, accadono molte, illimitate vicende, ma da alcune di esse non deriva nessuna unità. Allo stesso modo, anche le azioni di una sola persona