

HERMANN GROSSER

La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso

Firenze, La Nuova Italia, 1992

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
degli Studi di Milano, 149)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia** (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia** (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



**PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO**

CXLIX

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA

19

HERMANN GROSSER

LA SOTTIGLIEZZA DEL DISPUTARE

Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale
e nel Tasso



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Grosser, Hermann

La sottigliezza del disputare : teoria degli stili
e teorie dei generi in età rinascimentale e del Tasso. —
(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università di Milano ; 149.

Sezione a cura dell'Istituto di Filologia moderna ; 19). —
ISBN 88-221-1159-1

1. Letteratura — Teorie — Rinascimento

I. Tit.

801

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1992 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: dicembre 1992

A Emilio Bigi

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
--------------	------

Parte Prima

CAP. 1 – LE TEORIE CLASSICHE DEGLI STILI	p. 23
1.1. Le dottrine tripartite dello stile. I <i>genera dicendi</i>	23
1.2. Le <i>virtutes</i>	29
1.3. Le dottrine multipartite dello stile	34
1.4. Il <i>Perì ideòn</i> di Ermogene	36
1.5. Il <i>Perì hermenèias</i> dello pseudo-Demetrio	43
1.6. Conclusioni	50
CAP. 2 – LE TEORIE DEGLI STILI IN ETÀ RINASCIMENTALE	p. 53
2.1. L'eredità classica e la codificazione stilistica fra Medioevo e Rinascimento. Il Bembo	53
2.2. I compiti dei teorici rinascimentali. La funzione delle teorie tripartite. Il Daniello	63
2.3. Modelli di integrazione moderata delle diverse teorie. Il Trapezuntius e il Tomitano	67
2.4. Modelli di maggiore integrazione. Il Cavalcanti e il Minturno	73
2.5. La sintesi dello Scaligero	82
2.6. Conclusioni	88
CAP. 3 – LE TEORIE DEGLI STILI E LA TEORIA DEI GENERI	p. 92
3.1. Alternanza e commistione degli stili in età rinascimentale	92
3.2. La precettistica dello pseudo-Demetrio	99
3.3. La precettistica di Ermogene	111

3.4. Ermogene e lo pseudo-Demetrio a confronto	124
3.5. Stili e generi, un'integrazione difficile: lo Scaligero, il Minturno, il Trissino	131
3.6. La codificazione del poema epico: il Pigna e il Giraldis Cinzio	142

Parte Seconda

CAP. 4 – IL PROBLEMA DELLO STILE NELLA POETICA DEL TASSO (Gli anni della genesi della <i>Liberata</i>)	p. 159
4.1. La <i>Lezione</i> su un sonetto del Casa: la teoria del concetto e lo stile magnifico	159
4.2. I <i>Discorsi dell'arte poetica</i> : la teoria del concetto	173
4.3. I <i>Discorsi dell'arte poetica</i> : la classificazione degli stili e il sistema dei generi (stili retorici e stili di genere)	189
4.4. I <i>Discorsi dell'arte poetica</i> : la precettistica analitica e questioni marginali	205
4.5. Le <i>Considerazioni sopra tre canzoni di G.B. Pigna</i> : gli sviluppi della poetica tassiana e la questione dell'oscurità	212
CAP. 5 – IL PROBLEMA DELLO STILE NELLA POETICA DEL TASSO (Dalla revisione della <i>Liberata</i> ai <i>Discorsi del poema eroico</i>)	p. 222
5.1. Le <i>Lettere poetiche</i> (1575-1576): i problemi posti dalla revisione del poema	222
5.2. Le <i>Lettere poetiche</i> (maggio-giugno 1576): la rivalutazione degli ornamenti dello stile mediocre	236
5.3. La ripresa della riflessione sullo stile: la <i>Cavaletta o de la poesia toscana</i>	248
5.4. L' <i>Apologia</i> e la risposta al Lombardelli	257
5.5. I <i>Discorsi del poema eroico</i> . L'esigenza di sistematicità e analiticità; la difesa del meraviglioso e dell'amore; la teoria del concetto	266
5.6. I <i>Discorsi del poema eroico</i> . La classificazione degli stili retorici e il catalogo degli artifici: integrazione di Cicerone, Demetrio ed Ermogene	280
5.7. I <i>Discorsi del poema eroico</i> . Lo stile eroico, uno stile « bellissimo » e « magnificentissimo »	292
CONCLUSIONI	p. 301
BIBLIOGRAFIA GENERALE	p. 309

« Tanta differenza è tra la felicità del comporre e la sottigliezza del disputare ».

(Tasso, *Discorsi del poema eroico*)

« Ma questi tali [poeti] per due strade assai diverse camminano; però che alcuni, proponendosi l'esempio d'eccellente poeta, fingono a quella similitudine i versi loro [...] Alcuni poi, assai da questi differenti, osservando i precetti di coloro che dell'arte hanno scritto, cercano con la misura di quelle regole misurare i lor componimenti, e talvolta più oltre passando, sí come già fecero quei medesmi che dell'arte sono stati inventori o maestri, si danno ad investigar le cagioni per le quali questo verso dolce ci paia, questo aspro; questo umile e plebeio, questo nobile e magnifico [...] e trovate le cagioni di tutte queste cose, ne formano nell'animo alcuni universali veri, e infallibili, raccolti dall'esperienza di molti particolari, la cognizione de' quali propriamente Arte si dimanda: e come che questo modo sia, e in se stesso più nobile, e più certo, e più sicuro dell'altro; è nondimeno più difficile, ed opera di dottrina e d'ingegno molto maggiore; e di tali, quali a pena il corso de' molti secoli due o tre ne produce ».

(Tasso, *Lezione sopra un sonetto di M. Della Casa*)

« Primieramente adunque dice, o doveva dire, che tutte le maniere delle parole mescolate con debita misura insieme fanno la favella chiara e magnifica; il che io non niego essere o potere essere vero, ma dico bene che il sapere questo non reca alcun giovamento a chi ha da poetare, se altro non si dice. Perciò che non basta a sapere, per fare una medicina valevole alla cotale malattia, che faccia bisogno del sugo della cotale erba e della cotale mescolati insieme con debita misura, ma è bisogno sapere distintamente se la debita misura del sugo dell'una e dell'altra erba debba essere uguale o disuguale, e se dee essere disuguale, in quanto la misura del sugo dell'una erba debba avanzare o essere avanzata dalla misura del sugo dell'altra; per che non basta a dire, volendoci Aristotele insegnare alcuna cosa, che le maniere delle parole debbano essere mescolate insieme o usarsi con misura, sí come dirà poi, ma conviene che dica manifestamente e distintamente infino a qual termine si stenda questa misura di ciascuna maniera in rispetto di quelle con le quali si dee mescolare insieme ».

(L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*)

INTRODUZIONE

Quella stagione del Rinascimento che copre un arco di tempo di poco superiore al cinquantennio, a cavallo tra Medioevo ed Evo moderno (1470-1530 circa), è caratterizzata da un interesse relativamente debole per la teoria letteraria, specie da parte di coloro che sono poeti in prima persona. Ci si impegna in dibattiti che affrontano questioni generali, come quello, storicamente assai significativo, sul principio di imitazione o in ricerche filologiche e critiche particolari, che proseguono la precedente, grande stagione di studi umanistici; mancano però la volontà e, anzi, l'esigenza stessa di sistemare in un'ordinata teoria complessiva e analitica le singole riflessioni sul linguaggio e sullo stile che si sono sviluppate e si vengono sviluppando in questi anni. Quanto alle dottrine retorico-stilistiche e poetiche ereditate dall'antichità, esse appaiono con ogni probabilità sufficientemente sistematiche e tali comunque da rispondere pienamente alle ancora modeste esigenze precettistiche del tempo. Anche se sporadicamente si affacciano dottrine sconosciute alle età precedenti (è il caso delle *Idee* di Ermogene e della prima limitata diffusione della *Poetica* aristotelica), le sistemazioni ciceroniana e quintilianea della dottrina tripartita dello stile e l'*ars poetica* oraziana, a queste solide, appaiono ancora acquisizioni salde, difficilmente discutibili e soprattutto esaurienti. Quanto alla produzione moderna, dopo la remota ma anticipatrice *Rhetorica* del Trapezuntius (1435), e quasi contemporaneamente alla *Poetica* del Vida, le *Prose della volgar lingua* del Bembo, pur nella loro struttura ibrida e nella loro relativa sommarietà riguardo alla trattazione dello stile, possono costituire la *summa* di un'età (e, per il volgare, l'inizio di un'età nuova). Non c'è ancora l'esigenza di andare più a fondo nell'analisi e nella

catalogazione delle situazioni stilistiche particolari; ed anzi il Bembo pare quasi scusarsi di dover scendere nei dettagli di osservazioni, precetti ed esempi analitici per fondare una dottrina del gusto applicata al volgare. Ma soprattutto: quasi mai la teoria costituisce il presupposto indispensabile della pratica artistica. L'Ariosto, ad esempio, scrive l'*Orlando furioso* senza sentire il bisogno di impegnarsi preventivamente o parallelamente nell'elaborazione di un trattato di poetica o anche di semplici osservazioni sistematiche sullo stile. A questo proposito, discorrendo degli influssi del platonismo sulla poetica di quest'età, il Raimondi, ha acutamente osservato che « per il poeta non esiste altro principio al di fuori di una immaginazione soggettiva, di un'intelligenza personale che, dopo aver assimilato la tradizione classica e i suoi schemi retorici, si ricostituisce come natura »¹. Ci si attiene, perché nel profondo la si condivide, alla saggezza e moderazione veramente 'classica' di precetti antiregolistici come questo ciceroniano: « Omnique in re posse quod deceat facere artis et natura est, scire quid quandoque deceat prudentiae »². È la stagione di più felice e apparentemente immediata creatività del lungo periodo che si è soliti designare col termine, oggi non più tanto pacifico, di Rinascimento.

Poi le cose mutano. Si divulga la *Poetica* di Aristotele, che, già nota sin dalla fine del Quattrocento, era rimasta lettera morta, probabilmente perché i tempi non erano ancora maturi per il suo pieno accoglimento nel sistema culturale e letterario rinascimentale. Si avvia, sulla scorta del modello aristotelico ma in un quadro di intricati rapporti tra le diverse dottrine ereditate dall'antichità, un'intensa fioritura di poetiche latine e volgari. Mutano in parte anche quegli equilibri profondi che l'Umanesimo aveva posto e consolidato: la retorica, regina delle scienze, perde il suo primato, viene scissa a tutto favore dell'elocuzione (che talora diviene disciplina a sé stante) e viene sempre più spesso subordinata alla poetica³. Vengono editi, tradotti e commentati, quindi rimessi prepotentemente in circolazione Ermogene e lo pseudo-Demetrio (più

¹ Raimondi 1965 a, p. 10.

² Cicerone, *De oratore*, III, 212. Sull'affermazione di Cicerone tornerò nel cap. 1.1. Echi rinascimentali di questa posizione li incontreremo ancora nel Giral di Cinzio (cfr. 3.6).

³ Su questi problemi, che esulano dall'assunto specifico di questo studio, cfr. ad esempio Florescu 1971, Barilli 1979, Morpurgo Tagliabue 1955 e Mazzacurati 1961 e 1980; ma anche, in una prospettiva particolare, Bruni 1967.

tardi, ma con incidenza minore, anche lo pseudo-Longino), quei retori, come già notava il Trabalza⁴, più adatti a interpretare lo spirito del secolo in questa congiuntura medio-cinquecentesca, perché — come vedremo dettagliatamente in seguito — in grado, meglio dei teorici più 'classici', di fornire una dottrina degli stili analitica e una precettistica minuziosa ed esauriente stile per stile, situazione per situazione, ai tanti teorici, poeti e poeti-teorici che negli anni centrali del secolo hanno di mira la codificazione dei generi e degli stili o sono concretamente impegnati, come il Tasso, nel rinnovamento poetico di un genere particolare. La dottrina degli stili, la casistica delle situazioni concrete, la definizione degli artifici retorici più adatti a ciascuno stile, i problemi di adeguamento degli stili ai generi, e quindi l'individuazione degli artifici retorici e stilistici ammissibili in ciascun genere, escono dal chiuso delle scuole, dove erano confinati, e si attestano nel vivo della produzione letteraria di carattere critico e teorico, del resto in prodigioso aumento. Qualcosa è mutato nel rapporto, finora segreto e compreso nei limiti della naturale assimilazione di un patrimonio di modelli concreti: anche i poeti sentono l'esigenza di mettere in inchiostro le proprie riflessioni sullo stile e sull'arte, di erigerle a sistema, viatico necessario per la realizzazione dell'opera d'arte. Qualcosa forse si è incrinato nella felice naturalezza della creazione artistica (se è mai davvero esistita), ma certo qualcosa di nuovo si è acquisito o si è cominciato ad acquisire con maggior vigore, pur nelle talora drammatiche tensioni e oscillazioni delle vicende personali, pur nelle degenerazioni del più angusto precettismo: l'esigenza di una conoscenza razionale e sistematica dei fondamenti dell'arte e della poesia, e « la volontà [...] di porre il problema del classicismo con una coscienza più matura, di elaborare un metodo critico solido e coerente per intendere l'esempio degli antichi nella sua logica interna e commisurarvi poi l'esperienza dei moderni »⁵, che è uno dei meriti da riconoscere, almeno in via tendenziale, all'aristotelismo e più in generale alla poetica e critica cinquecentesche. È l'età della teoria e della regola, così nel bene come nel male.

Proprio la codificazione di generi abbastanza precisi (un evidente portato della fortuna della *Poetica* aristotelica), spesso in prospettiva normativa e con attenzione talora analitica alle caratteristiche strutturali

⁴ Trabalza 1915, p. 146.

⁵ Raimondi 1965 a, p. 12.

e stilistiche di ciascun genere, è uno dei fatti nuovi ed essenziali di questa età. Nell'ambito dei trattati, dei dialoghi e degli opuscoli dedicati a questo problema, la riflessione sull'epica e sulla tragedia occupa un posto di tutto rilievo, forse perché si tratta dei generi verso cui si stanno orientando la sensibilità e il gusto del secolo e che — almeno per le forme « regolari » ora auspiccate e, quanto all'epica, segnatamente per il poema eroico — non hanno trovato ancora il proprio capolavoro; ma naturalmente anche perché ad essi, e in particolare alla tragedia, un posto di rilievo veniva dato proprio nella *Poetica* aristotelica (questo fatto d'altronde doveva suonare conferma di un gusto che si veniva formando autonomamente). Per la precisione, anzi, tragedia ed epica sono i soli generi contemplati nella *Poetica* aristotelica quale ci è pervenuta e quale era disponibile agli uomini del Rinascimento, anche se poi — come ha di recente ricordato il Genette⁶ — si diffonderà la convinzione che Aristotele stesso avesse codificato o avviato la codificazione anche del genere lirico, che invece è apporto originale dei teorici cinquecenteschi.

A proposito della lirica si deve osservare che, se il primo trattato sistematico specificamente dedicato ad essa è tardo (Pomponio Torelli, *Trattato della poesia lirica*, 1594), cooperano tuttavia ad una precisa codificazione del genere, oltre ovviamente al decisivo modello petrarchesco, a tutti gli scritti che a partire dalle *Prose bembiane* lo propongono e impongono come « ottimo modello », e quindi alla concreta tradizione petrarchistica, anche singole parti di poetiche che affrontano complessivamente il problema della codificazione degli stili e dei generi⁷, una lettura delle *Prose bembiane* come trattato di stile lirico (anche se di fatto non era e non voleva essere solo questo) e una miriade di *Lecture* e *Lezioni* particolari su singole questioni o singoli testi⁸. Di fatto la lirica appare, proprio per la fortissima tradizione petrarchistica e per l'ampiezza e l'autorevolezza della trattatistica che la sostiene, il genere meglio codificato e meno problematico dell'intero sistema letterario cinquecentesco. Caso mai il problema teorico che investe questo genere base della letteratura cinquecentesca è quello dei suoi apporti e influssi

⁶ Genette 1979, pp. 5 e segg.

⁷ Cfr. in particolare Minturno 1563 e, sull'argomento, Sabbadino 1986 (specialmente, alle pp. 103 segg., il capitolo “*L'Arte Poetica*” del Minturno. *L'integrazione della lirica nel sistema aristotelico dei generi*).

⁸ Cfr. anche Ruscelli 1559.

sulla codificazione degli altri generi a partire dalla tragedia e, come in parte vedremo per il Tasso, dal poema eroico⁹.

Anche indipendentemente dagli sviluppi delle poetiche, sul piano della poesia realizzata dobbiamo rilevare una tendenza, prettamente consona ai tempi, a privilegiare lo stile (o gli stili) grave e magnifico. Tale tendenza, prima ancora di investire poema eroico e tragedia, i generi in qualche misura deputati dal gusto medio e tardo-cinquecentesco a recepire prioritariamente un siffatto orientamento stilistico¹⁰, investe — com'è noto — già dalla metà del secolo la lirica. Il Bembo, sia sul piano della teoria che su quello della prassi poetica, aveva autorizzato una lettura del Petrarca all'insegna del perfetto equilibrio e temperamento di « gravità » e « piacevolezza »: ma ciò appariva valido nel complesso del *Canzoniere* e mediamente, per così dire, giacché singolarmente alcune canzoni petrarchesche potevano venir additate dal Bembo stesso come modello perfetto di stile grave o gravissimo, autorizzando così escursioni, sia pur bilanciate, in direzione sia della gravità che della piacevolezza. Modello petrarchesco di stile gravissimo è per il Bembo *Nel dolce tempo*, « quasi donna tra molte fanciulle o pure come reina tra molte donne, non solo d'onestà e di dignità abondevole, ma ancora di grandezza e di magnificenza e di maestà », la cui struttura metrico-stilistica viene fedelmente riproposta in *Alma cortese*, della quale il Dionisotti ha detto che « sembrò ai contemporanei, e sembra oggi a noi, cosa nuova nella storia del gusto »¹¹. Di fatto, in qualche misura, il Bembo stesso, anche grazie all'esempio citato di *Alma cortese*, aveva favorito una diffusa predilezione per la gravità dello stile, o quanto meno aveva permesso che questo nuovo orientamento movesse, e quasi si legittimasse, da alcune sue affermazioni e da alcuni suoi componimenti. Poi il Della Casa aveva perfezionato questa conversione di gusto, proponendosi come il più autorevole modello stilistico post-bembiano¹².

⁹ La nozione di « genere base » del sistema letterario cinquecentesco, di avvio ad ogni altra esperienza di scrittura letteraria è stata di recente sostenuta, in una prospettiva sociologica, dal Quondam (1975 b); sui debiti della tragedia nei confronti della lirica cfr. Bonora 1962.

¹⁰ « Il dir Grave » — scrive ad esempio il Minturno — « [...] è proprio dell'Heroico Poeta » (Minturno 1563, p. 442).

¹¹ Dionisotti 1932, p. xxviii. La citazione precedente è tratta da Bembo, *Prose*, II, xiii.

¹² Si veda, nell'ambito della bibliografia dellacasiana più recente, in particolare Cristiani 1979.

Ma, come meglio vedremo nel corso di questo studio, sulla questione del significato della « gravità » bembiana, e più in generale sulla stessa nozione di « gravità » come categoria stilistica, pesano problemi interpretativi non indifferenti (anche di stretto ordine semantico). Non sarà fuor di luogo, intanto, ricordare che la conversione di gusto che privilegia progressivamente la « gravità » dello stile si fonda su una più generale conversione di ordine culturale e morale che mira a reintrodurre nella produzione letteraria contenuti più seri, moralmente più impegnati e appunto « gravi », per i quali è necessario — secondo il principio del *decorum*, che impone la congruenza tra materia ed elocuzione, tra contenuti e forme — predisporre uno stile altrettanto serio e « grave ». Lo stesso criterio di derivazione di nozioni stilistiche dal campo in ampio senso morale vale, in linea generale, anche per termini come « maestà », « magnificenza », « dignità » e simili¹³. Il problema sarà individuare la natura specificamente stilistica di tali categorie che allo stile derivano in parte da altri campi e vedere quali dottrine retoriche forniscano ad esse un adeguato supporto teorico. Perché se è vero che una generica influenza, come detto, deriva alla stilistica dal costume e dalla morale, è anche vero che parallelamente proprio in questa età si va rinvigorendo l'esigenza di una precisa fondazione tecnica e precettistica delle nozioni stilistiche.

Per il Bembo — preso qui come modello della riflessione stilistica primo-cinquecentesca — è viceversa da rilevare come « gravità » e « piacevolezza » siano categorie eminentemente formali (due opposti poli elocutivi da far convergere o divergere a seconda dei casi, ma, ribadisco, in sostanza da armonizzare nel complesso dell'opera), che sottintendono magari l'interesse per la dimensione morale e il rapporto con le « res », ma che certo non attualizzano questo rapporto sul piano della definizione tecnica delle caratteristiche dello stile¹⁴. Tra la nozione di « gra-

¹³ Per tutti questi casi si pensi ai mutamenti di costume, mentalità e cultura connessi con i processi storici della controriforma e della rifeudalizzazione.

¹⁴ In verità anche nel Bembo, come del resto nella retorica antica, un nesso tra questi termini stilistici e la sfera morale e il dominio delle « res » esiste; così, come si è appena osservato, il Bembo più che trascurare completamente il rapporto tra la materia da trattare e gli stili che descrive pare, per così dire, sottointenderlo, alla luce di un'ancora umanistica concezione dell'integrità di *eloquentia* e *sapientia*, di *res* e *verba*. Ma è pur significativo, per la storia della stilistica, che nel definire queste categorie il Bembo individui artifici strettamente formali, come la lunghezza dei versi, la distanza fra le rime, gli aspetti fonico-ritmici del discorso e via dicendo, senza proporsi sistematicamente una correlazione tra aspetti formali

vità », così com'è concepita dal Bembo, poi, e quella che si afferma nel progresso del secolo esistono — è lecito sin d'ora sospettare — differenze sostanziali e parziali affinità, anche sul piano strettamente tecnico-stilistico, che si passano solitamente sotto silenzio.

Diversa da quella della lirica, che può contare su autorevoli modelli concreti, dal Petrarca al Bembo al Casa, è la situazione del poema eroico. Nessuno dei modelli recenti appare del tutto soddisfacente e capace di interpretare la sensibilità in via di formazione o di adeguarsi elasticamente ad essa. Sul finire della per molti versi ancora bembiana *Poetica* di Bernardino Daniello (edita nel 1536) il personaggio che por-

e aspetti contenutistici, che era propria delle poetiche medievali e che sarà in varia misura e con diversi accenti riproposta nelle poetiche dell'età controriformistica. Particolarmente incline a contestare una lettura puramente formalistica delle poetiche primo-rinascimentali è il Montano (1962), che afferma ad esempio che « la ragione più importante per cui il problema teorico non si pone e non c'è alcun tentativo di definire i rapporti fra arte e vita morale, fra arte e realtà è nel fatto che tutto il processo di assimilazione della letteratura e dell'arte classica è avvenuto su una base di assoluta fiducia. Il mondo della poesia è per sé un mondo morale, elevato » (p. 106). Questo fatto — che invece lascerà, nei decenni successivi, posto a dubbi anche tormentosi proprio sulla moralità della poesia e risposterà l'attenzione sui contenuti dell'arte — consente agli autori primo-rinascimentali di concentrarsi sugli aspetti stilistici e formali, senza che questo implichi un disinteresse per la materia da trattare e per i valori morali, o un atteggiamento estetizzante. Così a proposito del Bembo, « la sua opera ha una grandissima importanza » — egli scrive — « proprio perché è una grande testimonianza di gusto concreto, di un alto senso dello stile, di una eccezionale esperienza d'arte. [...] Tutto questo non ha nulla a che fare con una inclinazione estetizzante o una ricerca di sonorità verbali, di musicali armonie, con un compiacimento di suoni. [...] Il Bembo segue una linea di rigorosa coerenza, di regolarità stilistica. Tutte le sue considerazioni di suoni e sillabe, vocali, consonanti, il suo scrupolo di evitare asprezze, suoni plebei, dissonanze fanno parte del programma che tutto il Rinascimento ha perseguito, di norma, di purezza stilistica. [...] Si è anche parlato delle *Artes dictandi* per queste parti dell'opera del Bembo. Ma siamo su un piano ben diverso, opposto a quello della trattatistica medievale. Questa mirava a insegnare l'uso delle figure retoriche, offriva *colores* e *flores* presi disparatamente da tutta la letteratura antica e specialmente da quella post-classica, era una precettistica rivolta ad insegnare gli artifici e i sottili modi di dire. Quella del Bembo è una alta lezione pratica di gusto, una analisi stilistica che esclude la regola e fa appello alla sensibilità artistica. [...] Nell'umanesimo è la tranquilla sicurezza che la poesia, lo studio, la contemplazione della natura, le storie del mondo umano hanno già un fondo morale. Non c'è da cercare. [...] Il concetto umanistico della imitazione poetica riposa anche esso su questa accettazione, sulla fiducia che i valori sono già dati e si può tranquillamente seguire l'esempio dei classici » (pp. 100-103).

ta il nome dell'autore così si rivolge a messer Trifone, suo interlocutore:

Se per avventura mai mi cadesse nell'animo di comporre un poema eroico in questa volgar lingua, in che maniera di verso mi consigliereste voi ch'io scriver ne lo dovessi? Con ciò sia cosa che se noi vorremo diligentemente riguardare, niente ci meraviglieremo che di tanti e così nobili ingegni quanti son quelli che non solamente nella vostra città, ma e nell'altre quasi tutte d'Italia, niuno ve ne ha che allo scriver eroicamente si dia, ma solamente sonetti e capitoli e novelle. Il che se ben si riguarda, non per altro verso avviene se non perché essi non hanno chi s'imitare nel verso se non il Petrarca e Dante, e nelle prose il Boccaccio; i quali, come sapete, furono i più eccellenti di tutti gli altri scrittori di questa lingua. E non avvenne così a' latini uomini, perciò che essi ebbero nella loro Vergilio grandissimo di tutti i poeti, che l'arme e gli errori d'Enea in così chiaro stile e così sublime cantò; né mancarono di quegli che l'imitarono avenga che di gran lunga a lui sieno stati inferiori. Ma chi è egli colui che in questa scrivendo si debba da' nostri uomini imitare? Certo, se ben si considera, niuno. Perciò che insino a qui niuno si vede avere scritto poema il quale dirittamente si possa eroico chiamare, tutto che alcuni i versi d'undici sillabe composti e questi senza la rima abbino avuto ardimento di nominare eroico¹⁵.

L'ambito in cui cade l'osservazione del Daniello è all'apparenza assai limitato — si sta trattando di questioni strettamente metriche e la discussione riguarda l'uso dell'ottava, dell'endecasillabo sciolto o, come vorrà il Trifone, della terzina dantesca e petrarchesca — ma il suo significato va ben oltre: non solo sul piano metrico, né solo su quello elocutivo, ma su quello stilistico, estetico, ideologico si fa sentire l'assenza di modelli concreti (« niuno ve ne ha che allo scriver eroicamente si dia [...] perché essi non hanno chi s'imitare », « niuno si vede avere scritto poema il quale dirittamente si possa eroico chiamare »). E non vale mostrare l'angustia dell'argomentazione, agli occhi di un lettore moderno, diffidente circa la necessità di modelli per realizzare un'opera di poesia, ché l'affermazione è evidente sintomo di un disagio assai diffuso e ben comprensibile per una civiltà classicistica che aveva appena impegnato alcuni dei suoi ingegni migliori in una disputa sull'esatta natura del canone, di per sé non discusso, dell'imitazione.

A questo proposito bisogna precisare — tra parentesi — che fra gli effetti che la diffusione della poetica aristotelica sortisce è da comprendere anche quello di ridimensionare, rispetto all'immediato passato, la

¹⁵ Daniello 1536, pp. 314-315. Si intenda: « [verso] eroico ».

incidenza dell'imitazione diretta di precisi modelli letterari¹⁶, e di favorire viceversa un rinnovato interesse per un'imitazione della natura, regolata dalle norme che in sede teorica erano state elaborate e tuttora venivano elaborate, astraendo dalle caratteristiche concrete dell'intera o della migliore produzione letteraria specifica (che venivano in qualche modo declassate a semplici esempi di singoli precetti). Sinteticamente si può dire che dal canone dell'imitazione si inclinava verso una teoria normativa, dal principio dell'imitazione dei modelli letterari si inclinava verso quello dell'imitazione della natura. Ciò doveva significare anche un progressivo distanziamento, almeno sul piano teorico, dalla dottrina dell'ottimo modello, senza che ciò significasse automaticamente ricadere nelle diverse versioni 'umanistiche' dell'opposta dottrina della molteplicità dei modelli, ch  in questo caso la mediazione teorica, l'astrazione regolistica, doveva costituire un tramite e un filtro essenziale. Il contatto con i testi degli *auctores*, sempre essenziale, era per  sempre pi  spesso mediato dal rapporto con i testi dei retori e dei teorici. Sintomatico pu  forse apparire quanto scrive il Tasso nella *Lezione* sul sonetto del Casa. Egli, considerando le due vie di composizione letteraria, quella fondata sulla diretta imitazione di concreti modelli e quella fondata sull'osservazione dei precetti « di coloro che dell'arte hanno scritto » e che son giunti a formare « alcuni universali veri, e infallibili, raccolti dall'esperienza di molti particolari », giudica la seconda via come il « modo [...] in se stesso pi  nobile, e pi  certo e pi  sicuro dell'altro », quantunque « pi  difficile, e opera di dottrina, e d'ingegno molto maggiore »; per la quale ultima ragione, pur mostrando di aspirare alla via pi  perfetta, afferma di non disprezzare neppure la prima e meno perfetta¹⁷. Il che potrebbe valere come indizio della segreta aspira-

¹⁶ Estrema, in questo ambito,   la posizione dello Speroni che in uno dei *Trattatelli*, quello dedicato all'arte oratoria, accentuando l'importanza dell'*inventio* e quindi dell'originalit , afferma che l'imitazione, per quanto ammissibile, «   l'ultima cosa che si dee fare, non la prima »; mentre in un altro scritto, *Dell'imitazione*, definisce questa addirittura un « vizio [...] che   venuto al mondo con lo studio delle lingue, specialmente delle lingue aliene, come sono a noi la greca e la latina ed a noi Lombardi la Toscana » (cfr. Scrivano 1959 a, pp. 45-46).

¹⁷ Tasso *Lezione*, pp. 115-116. Ecco per esteso il punto saliente: « Ma questi tali [i poeti che, pur naturalmente dotati, si sottopongono al « freno dell'arte »] per due strade assai diverse camminano; per  che alcuni, proponendosi l'esempio d'eccellente poeta, fingono a quella similitudine i versi loro, e con gl'istessi colori e con l'ombre istesse i lineamenti e la forma medesima procurano di dar loro, che nell'esemplare proposto si vede: tanto credendo da la perzione allontanarsi,

zione a divenire uno di quei pochissimi ingegni che — dice — nel corso di vari secoli possono raggiungere la perfezione artistica attraverso la conoscenza teorica dei segreti dell'arte; e certo vale come indizio delle propensioni teoriche dell'età sua. Egli più tardi riformulerà nei *Discorsi del poema eroico* questa esigenza in termini almeno in parte più vicini al neoplatonismo, come ha mostrato la Patterson¹⁸.

Comunque sia, questa della subordinazione dell'imitazione alle regole (anche sulla scorta del principio aristotelico dell'imitazione della natura) per l'epica appare anche una strada obbligata, per certi versi dolorosa e difficile, proprio per l'assenza di una tradizione congeniale alla

quanto da quella tale somiglianza si dilungano. Alcuni poi, assai da questi differenti, osservando i precetti di coloro che dell'arte hanno scritto, cercano con la misura di quelle regole misurare i lor componimenti, e talvolta più oltre passando, sì come già fecero quei medesmi che dell'arte sono stati inventori o maestri, si danno ad investigar le cagioni per le quali questo verso dolce ci paia, questo aspro; questo umile e plebeo, questo nobile e magnifico; questo sonoro, questo di poco numero; questo troppo negletto, questo troppo fucato; questo freddo, questo gonfio, questo insipido; qui si lodi il corso e la velocità dell'orazione, qui la tardità e la dimora; qui il parlar retto, qui l'obliquo; qui il periodo lungo, qui il breve; qui il membro diletto gli ascoltanti e qui l'inciso; ed in somma, perché piacciono e dispiacciono i componimenti: e trovate le cagioni di tutte queste cose, ne formano nell'animo alcuni universali veri, e infallibili, raccolti dall'esperienza di molti particolari, la cognizione de' quali propriamente Arte si dimanda: e come che questo modo sia, e in se stesso più nobile, e più certo, e più sicuro dell'altro; è nondimeno più difficile, ed opera di dottrina e d'ingegno molto maggiore; e di tali, quali a pena il corso de' molti secoli due o tre ne produce: sì, ch'io non lodarei mai chi, troppo di se stesso presumendo, quel primo modo affatto disprezzasse; anzi, non solo utile ma quasi necessario stimolo, l'uno e l'altro congiungendo, l'imitazione all'arte accompagnare; cioè imitar solamente quelle cose che la ragione degne di imitazione esser ci dimostra, e qual sia l'oro, e qual l'argento, e qual il rame de' poeti co' l'parangone dell'arte discernere e distinguere». Appare chiarissimo, credo, pur nell'ideale congiungimento di imitazione ed « arte », come il Tasso subordini la prima alla seconda (solo ciò che risponde alle regole può essere oggetto d'imitazione) e abbastanza esplicitamente prenda le distanze dalla teoria dell'ottimo modello (si noti che l'uso del singolare, « eccellente poeta », lascia il posto a quello del plurale « l'oro, [...] l'argento, [...] il rame de' poeti »).

¹⁸ Cfr. Patterson 1971, e qui più avanti cap. 5. 5-7. Ma è da notare come il Tasso mostri una sostanziale fedeltà all'aristotelismo e ai principi formulati in gioventù, allontanandosi talora ma poi riavvicinandosi ad essi in una sorta di moto pendolare, corrispettivo forse delle sue oscillazioni psicologiche ed emotive. Cfr. Battistini & Raimondi 1984, p. 92, che affermano che « il Tasso [...] vive in termini drammatici sino alla nevrosi, e secondo una strategia pendolare, tutte le aporie delle poetiche cinquecentesche, incerto tra epica e romanzo, unità e varietà, storia e invenzione, regola e natura, verisimile e meraviglioso » e, si potrebbe aggiungere, platonismo e aristotelismo. Cfr. anche Baldassarri 1977 a, cit. più avanti alla nota 27.

nuova temperie culturale. Che i modelli recenti di poema epico a molti non appaiano più del tutto soddisfacenti, dipende da un complesso di motivazioni: di ordine ideologico, tematico, strutturale, retorico-stilistico e più generalmente di sensibilità e di gusto. Per limitarmi al solo piano retorico-stilistico, la tradizione canterina appare improponibile per la sua sciatteria (e in verità non viene più neppure considerata, se non con disprezzo), il *Morgante* del Pulci perché comico-burlesco, i poemi del Boiardo e dell'Ariosto perché in stile « mediocre » o addirittura « basso », la *Commedia* per la sua irregolarità e il suo ibridismo stilistico. Tutti, poi, chi più chi meno, compresi i *Trionfi*, appaiono discutibili per la materia trattata, non pienamente o niente affatto rispondente ai nuovi ideali, molti anche per l'impianto sovente incompatibile con le regole aristoteliche e neo-aristoteliche. È il caso — clamoroso, com'è noto — dell'*Orlando furioso*, dell'opera cioè artisticamente più alta, per ammissione anche di molti suoi oppositori, della recente tradizione cavalleresca o « romanzesca », come ora si prende a dire. La complessità e libertà strutturale del *Furioso* appare irriducibile ai sia pur elastici criteri d'unità formulati dallo stesso Tasso. Ma quanto al *Furioso*, amato e contestato al tempo stesso da chi si era formato al gusto primo-rinascimentale e tuttavia non poteva rinunciare alle ragioni della nuova sensibilità in formazione, sarà un complesso di fattori a renderlo, nonostante i suoi meriti, non più proponibile come modello, ed innanzi tutto fattori d'ordine ideologico e culturale: come, ad esempio, conciliare il distaccato, ironico trattamento della materia cavalleresca e di quella religiosa con gli ideali eroici e cristiani dell'età nuova?

Ci sono naturalmente i fautori della tradizione più remota (Dante e il Petrarca dei *Trionfi*), almeno per quanto concerne l'adozione della terza rima, e i difensori della tradizione più recente, « romanzesca » (incentrata sull'Ariosto, più che sul Boiardo, le cui fortune e sfortune cinquecentesche son note¹⁹), che contribuiranno a dar vita per tutto il secolo a una delle più celebri e clamorose *querelles* cinquecentesche e in certa misura legittimeranno una direzione di ricerca artistica (l'*Amadigi* del Tasso, il *Girone* dell'Alamanni). Tuttavia questa linea appare se non proprio minoritaria, certo destinata nell'immediato ad una sconfitta storica: il gusto del Cinquecento inoltrato, aristocratico, accademico e controriformistico, il gusto dei letterati in particolare (ché alla

¹⁹ Cfr. Dionisotti 1970.

tradizione « romanzesca », e anche a quella canterina, non mancherà mai il favore del vasto pubblico) muove in una direzione ormai profondamente diversa. Si apre così la stagione dei tentativi intesi a un rinnovamento del genere epico, in direzione di quel « poema regolare », di quel « poema eroico » che la sensibilità e la coscienza teorico-critica del Cinquecento idealizzano: tentativi fallimentari come quelli dell'Alamanni (*Avarchide*) e del Trissino (*L'Italia liberata dai Goti*). Neanche ad essi, per svariati motivi ma essenzialmente per il fallimento sul piano dell'arte, potrà affidarsi il giovane Tasso. Si tratta, però, è bene sottolinearlo, di modelli negativi sì ma pur significativi per molti, non escluso forse neppure il Tasso, perché capaci di indicare al tempo stesso una direzione condivisibile di ricerca e una messe di errori da evitare. Tutto ciò finché proprio il Tasso produrrà il capolavoro della nuova sensibilità e della nuova cultura, e sia pure un capolavoro contestato e in parte misconosciuto per ragioni storiche complesse, ma anche per miopia e schematismo critico o rigidità teorica e morale da parte di alcuni contemporanei incapaci di cogliere nell'elaborazione teorica e nella prassi poetica del Tasso la modernità di una soluzione complessa, forse compromissoria, ma altamente suggestiva e innovatrice²⁰. Lo stesso autore, com'è noto, modificherà più tardi il suo giudizio sulla *Liberata*, in verità, più ancora che sul piano teorico nei *Discorsi del poema eroico*,

²⁰ Accanto alle tante belle e note pagine che si sono scritte sulla modernità della *Gerusalemme liberata*, se ne può qui ricordare una, meno nota e forse discutibile, ma certo stimolante, del Montano (1962, pp. 192-193) che individua non tanto nel « lirismo », quanto nelle componenti narrative l'elemento innovatore, quasi rivoluzionario, del poema. « Petrarca aveva inventato la lirica moderna. Il Tasso inventò la moderna narrativa. È di qui certo che bisogna muovere quando si fa la storia del romanzo. Quello del Tasso è un romanzo poetico, fatto con toni alti, elegiaci, con il linguaggio più suggestivo che la tradizione poetica fosse mai riuscita a realizzare prima di allora. Ma è certamente cosa ben differente dall'espressione di lirismo a cui la critica novecentesca ha voluto ridurre la *Gerusalemme*. La coerenza narrativa, l'oggettività della rappresentazione, la verità psicologica degli incontri, la 'storia' sono in verità le doti più evidenti e più grandi dell'opera. Il Tasso, proteso verso la realizzazione del poema omerico, virgiliano a cui il suo tempo e la sua ambizione d'arte lo chiamavano, non si rese conto della grande conquista compiuta nella evoluzione del genere epico. Ma fu questo certamente il suo più vero contributo alla storia della poesia e a quella della estetica. Egli dette con la *Gerusalemme* l'esempio sorprendente di una poesia nuova, di una narrativa che aveva superato di un colpo i modi esterni, illustri della tradizione classica come il mondo della immaginazione propria della letteratura romanzesca medievale e aveva trovato la sfera della emozione, degli amori infelici, dei patetici addii. È questo il fatto nuovo, così come lo sono, su altro piano, la tragedia di Shakespeare e il *Don Chisciotte*, della estetica fra il Rinascimento e il barocco » (p. 193).

di fatto nella *Conquistata*, cedendo alle pressioni dell'ambiente e alle proprie costitutive insicurezze, ma anche probabilmente approfondendo alcune delle premesse che lo avevano portato a ripudiare la tradizione romanzesca.

C'erano, tuttavia, e restavano, gli antichi. C'era la tradizione omerica, che trovava entusiastici fautori ed imitatori e che meglio di ogni altra pareva allora incarnare l'ideale di « poema regolare », non foss'altro perché questo ideale veniva desunto dalla *Poetica* aristotelica, che ovviamente quella tradizione descriveva e su quella fondava la propria teorizzazione²¹. E c'era Virgilio, al vertice della tradizione latina, presto assunto da molti, per ragioni di affinità di gusto e di linguaggio, come modello supremo o almeno come « miglioramento » della tradizione omerica²². Ma l'*Eneide* rimane egualmente lontana dai cinquecentisti, che non la possono assumere come modello diretto; diretto, per intendersi, come diretti erano stati i modelli epistolografici, dialogici e persino lirici antichi per gli umanisti, o come diretto era il modello petrarchesco per i lirici del primo e medio Cinquecento. L'*Eneide* rimane lontana per l'argomento, il costume, la concezione del mondo e della religione in particolare (son questi del resto i campi in cui è comunque lecito l'aggiornamento, la modernizzazione dei modelli, anche per la schiera di teorici che tengono fermo il principio dell'immutabilità delle leggi dell'arte²³) e per svariati altri motivi, che in parte trovano eco nella trattatistica sull'argomento. E non da ultimo perché scritta in latino. Il Tasso, ad esempio, già nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, in un contesto in cui pur mira a difendere proprio l'atemporalità e

²¹ Tuttavia anche questa tradizione veniva sottoposta ad un processo di « modernizzazione », che mostra i limiti dell'accoglimento del modello omerico (sostanzialmente l'*Iliade*) nel Cinquecento. Sulla fortuna della tradizione omerica e sulla sua « modernizzazione », cfr. soprattutto Baldassarri 1982 a.

²² Cfr. ancora Baldassarri 1982 a, p. 18, che parla di « un'*Eneide* non archetipo alternativo della tradizione epica, ma 'miglioramento' di Omero, testimonianza straordinaria di un adeguamento dell'*Iliade* alle esigenze 'moderne', esempio autorevole e autorizzante per tentativi analoghi nel corso del Cinquecento ».

²³ In linea di massima, per ovvi motivi, sostengono questo principio quanti si ispirano prioritariamente ai modelli antichi e propugnano l'idea di un poema « regolare », mentre diversamente la pensano i fautori del poema romanzesco, che affermano, esplicitamente o di fatto, la storicità delle « regole » e delle leggi della produzione artistica. Ma bisogna avvertire che si tratta di una questione assai complessa. Cfr. anche più avanti (ad es. nota 24 e 27).

quindi l'immutabilità delle leggi dell'arte e in particolare la validità assoluta della norma della compiutezza strutturale e dell'unità d'azione del poema epico (sia romanzesco che eroico), ammette sul piano della lingua (in particolare della sintassi) e dello stile consistenti e ineliminabili differenze fra greco, latino e toscano:

è la lingua greca molto atta all'espressione d'ogni cosa minuta; a questa istessa espressione inetta è la latina, ma molto più capace di grandezza e di maestà; e la nostra lingua toscana, se bene con egual suono nelle descrizioni delle guerre non ci riempi gli orecchi, con maggiore dolcezza nondimeno nel trattare le passioni amorose ce le lusinga²⁴.

A ben vedere si trattava già di un'ammissione, oltre che della necessità di ulteriori correttivi alla teoria dell'immutabilità dell'arte, dell'insufficienza del toscano proprio nelle qualità di stile più idonee al poema eroico. È un'affermazione importante nella storia della poetica tassiana, che fa sí, comunque, che non possa cadere inattesa la suc-

²⁴ Tasso, *Discorsi arte poetica*, p. 29. Oltre ai difensori del poema romanzesco, per siffatte affermazioni cfr. ad esempio Speroni, *Dialogo della retorica*, pp. 662-663: il principale interlocutore del dialogo, il Brocardo, constatando la mediocrità delle prove latine del Petrarca, di fronte all'eccellenza di quelle in volgare, afferma di aver ritenuto che « in due lingue ha due arti ». Ma, a mostrare come i critici evolvessero od oscillassero in questa materia e come sia difficile definire schieramenti netti, cfr. *ibidem*, p. 674, dove lo Speroni in pratica fa ritrattare al Brocardo la precedente affermazione (« che l'arte latina dell'orare e del poetare sia diversa dalla toscana [...] è errore a ciascheduno manifestissimo »). Quest'ultima è probabilmente la posizione condivisa dallo Speroni: uno speroniano quale il Tomitano, infatti, afferma che « l'arte, per variar di lingua, o soggetto, forma & ornamento non varia » (Tomitano 1570, p. 214 r/vs), attribuendo l'opinione allo Speroni medesimo. Ancora lo Speroni nel *Dialogo delle lingue* attribuisce al Bembo l'affermazione che « se le parole sono diverse, l'arte del comporre e dell'adunarle è una cosa medesima nella Latina e nella Toscana ». (Sullo Speroni e sul Tomitano, e in particolare sul loro atteggiamento nei confronti di filosofia, retorica e poesia, cfr. Bruni 1967, che a p. 32 cita quest'ultimo passo speroniano). E bene notare che simili prese di posizione pro o contro l'universalità e l'atemporalità delle regole dell'arte, assumono significati e valenze culturali diversi a seconda dei contesti in cui cadono e degli autori che le formulano. Diverso valore ha, ad esempio, la negazione dell'universalità delle regole in un umanista che miri a limitare le possibilità artistiche del volgare, da quella presente in un più tardo difensore della tradizione epica volgare nell'ambito della *querelle* sul poema romanzesco. Ma, più in generale, per i teorici cinquecenteschi, si tratterà sovente di distinguere nell'ambito del fatto poetico e dei precetti relativi diversi ambiti, alcuni dei quali suscettibili di ammodernamento (il costume, come si è detto, e in qualche caso le parole, come appunto stiamo constatando per il Tasso), altri non soggetti a storificazione alcuna (ad esempio la struttura del poema).

cessiva e ancor più importante affermazione — messa nel suo giusto rilievo dal Raimondi²⁵ — circa le possibilità stilistiche dal latino, negate al toscano. Il Tasso sta correggendo la *Liberata* e la constatazione ha per lui un'evidenza tutta nuova e conseguenze di rilievo sulla sua concezione dello stile epico.

In quanto agli ornamenti, io sono più tosto indulgente nel lasciarli, che molto severo nel rimuoverli; perché nuovamente leggendo Demetrio ed altri che parlano dello stile, ho considerato una cosa che a me par verissima e realissima. Molte delle figure del parlare, ch'essi attribuiscono come proprie alla forma magnifica di dire, non sono state ricevute dalla lingua volgare; per che, per esempio, malamente si potrà dire in questa lingua *armato milite complent*, o chiamar *selva* un ramo. Non ha ricevuto, oltre ciò, questa lingua la composizione delle parole ch'è nella latina e più nella greca, non la trasposizione tanto lodata da Aristotele, se non in poca parte. Chi direbbe *transtra per*, che non paresse schiavone? Son molti e molti altri modi di dire che son propri del magnifico, ed innalzano lo stile senza esquisito ornamento. Or non avendo la nostra lingua molti di questi modi, che dee fare il magnifico dicitore toscano? Quei soli ch'ha ricevuti la lingua, non bastano peravventura. Certo, o accattar molte figure e molti modi dalla mediocre forma o dalla umile. De la umile è propria passione, per così dire, la purità; della mediocre, l'ornamento. Ma s'egli è per sua natura più vicino e più simile alla mediocre che non è all'umile, perché non servirsi degli aiuti vicini e conformi, più tosto che de' lontani e difformi? L'Ariosto, Dante e 'l Petrarca ne' *Trionfi*, molte volte serpono; e questo è il maggior vizio che possa commetter l'eroico: e parlo de l'Ariosto e di Dante, non quando passano nel vizio contiguo all'umiltà, ch'è la bassezza, ma quando usano questa umiltà, che per se stessa non è biasimevole, fuor di luogo. Or per concludere, io giudico che questo essere talora troppo ornato non sia tanto difetto o eccesso dell'arte, quanto proprietà e necessità della lingua²⁶.

A poema ultimato, il Tasso si interroga sullo stile del *Goffredo* e in particolare sull'elocuzione e, scoprendo drammaticamente (è il caso di dirlo, per il Tasso, viste le oscillazioni che mostra nelle lettere di questo periodo sulla necessità e sull'ampiezza dei « concieri ») di essersi allontanato da quell'ideale astratto che, sulla scorta dello pseudo-Demetrio e di altri, egli stesso aveva elaborato, riprende e sviluppa un argomento giovanile dandogli una centralità, sia pur forse solo momentanea, nella sua riflessione sullo stile che va tenuta nel debito conto. Tornerò su questa affermazione più avanti e sulle sue implicazioni nella storia della poetica tassiana. Per ora mi limito ad osser-

²⁵ Raimondi 1978, pp. 144-145.

²⁶ Tasso, *Lettere*, n. 77.

vare che essa individua; con ancor maggiore nettezza che in passato, i limiti oggettivi della fruibilità dei modelli latini.

Pure Virgilio, insomma, anche per via del latino pone problemi di imitabilità e per quanto sommo e per quanto amato non può che essere, per l'ormai robusta coscienza linguistica e stilistica del secolo, avvezza da tempo a confrontarsi prioritariamente con una tradizione classica volgare, un modello indiretto, un semplice punto di riferimento, da analizzare, discutere, ponderare, ma anche da adattare e quasi 'tradurre' in un nuovo contesto poetico, nel nuovo universo delle leggi dell'arte, anch'esse in qualche misura storicizzate. Ma alla luce di queste osservazioni c'è da domandarsi che cosa — sul piano stilistico — dell'*Eneide* fosse concretamente assimilabile e che cosa si dovesse rigettare, per quale via si orientasse la ricerca tassiana; fino a che punto la lezione di Virgilio potesse venir fatta propria dal Tasso e fino a che punto venisse tradita, e in nome di che. E tuttavia, in definitiva, quello virgiliano rimane il modello positivo più vicino idealmente alle esigenze profonde del Tasso (mentre il suo tempo oscilla tra Omero e Virgilio), da accostare ai suggerimenti indiretti dei modelli negativi recenti, di cui si è detto (i tentativi di poemi regolari), e ai bagliori che la precedente tradizione « romanzesca », e l'Ariosto in particolare, continuavano a emanare. D'altro canto, affermazioni come quelle sopra riportate mettono in dubbio non solo i modelli concreti, ma anche l'attendibilità, per un poeta toscano, delle regole formulate dagli antichi retori sulla base di letterature di lingue diverse e in definitiva si costituiscono come argomento potenziale per limitare, se non invalidare, il principio stesso dell'universalità e atemporalità delle leggi dell'arte. Insomma, se in generale si schieravano su opposte sponde i fautori della storicità delle leggi dell'arte e quelli della loro atemporalità, di fatto nei più sensibili teorici di questo secondo gruppo, fra i quali è certo il Tasso, si faceva strada l'esigenza concreta (che in parte trova riscontro nella prassi poetica) di un ammodernamento e di una sotterranea storicizzazione di quei principi²⁷. Ma

²⁷ Cfr. l'importante saggio del Baldassarri (1977 a), che ha mostrato come, in parallelo alla modernizzazione del modello omerico, si attuasce in generale, e in particolare nei *Discorsi dell'arte poetica*, anche una modernizzazione della teoria aristotelica. Si veda quanto egli dice a proposito dell'interpretazione della *Poetica* aristotelica come memoriale privato e dell'esigenza, di estendere per deduzione e analogia i principi là espressi compiutamente per la tragedia anche al poema eroico e ad altri generi. « I *Discorsi dell'arte poetica* » — egli scrive — « , questa teoria

il Tasso non oserà spingersi tanto avanti sul piano strettamente teo-

‘aristotelica’ e ‘ortodossa’ del poema epico, monumento insigne e consapevole del complesso lavoro di deduzione e di estensione delle norme aristoteliche relative alla tragedia, come qualunque arte poetica cinquecentesca pertinente a un particolare genere letterario sono in larga misura non riducibili direttamente alla *Poetica* aristotelica, i cui principi generali sono assunti per così dire a ‘forma’ della vasta ‘materia’ fornita dall’uso per la realizzazione di una precettistica istitutiva del genere letterario in questione» (p. 18). Il problema affrontato in questo saggio è appunto quello del rapporto tra atemporalità e universalità delle regole dell’arte e loro storicità, o ancora tra norma antica e uso moderno. Il Baldassarri segnala per l’opera tassiana l’influsso del pur contestato Giraldis Cinzio, strenuo fautore di una teoria letteraria come codificazione dell’uso. Importanti sono le conclusioni cui il critico giunge, trattando dei *Discorsi* più tardi: «se la *Poetica* aristotelica e i grandi esempi dell’epica classica, Omero e Virgilio, non inducevano il Tasso come s’è visto a ignorare il ‘romanzo’ (in una parola l’Ariosto) e i suoi difensori, se la norma non rinnegava l’uso né il poeta il suo pubblico, benché l’incontro avvenisse in una direzione tanto più spostata rispetto alla *Prefazione* al *Rinaldo*, i *Discorsi dell’arte poetica* con la loro precettistica puntuale tagliano fuori implicitamente e sacrificano in nome di questo incontro tutti gli altri tentativi cinquecenteschi di epica ‘regolata’: i nomi non si fanno qui, e si faranno in parte nel *Discorsi del poema eroico*, ma la polemica pur sottintesa rimane precisa, e certo non solo contro il Trissino. Sarà un altro aspetto da riconsiderare nei giovanili *Discorsi* tassiani, che sono dunque anche una storia in controluce dell’epica cinquecentesca: né certo se ne capirebbe la profonda tensione interna se l’*institutio* tassiana del poema eroico, nella sua volontà di una precettistica minuziosa e minuta, si avvallesse nelle sue esclusioni solo di *exempla ficta* senza alludere a vie concretamente percorse durante il secolo; quello che qui ci interessa rimarcare è che l’‘idea’ del perfetto poema, che nei *Discorsi* il Tasso intende ‘formare’ secondo un modulo diffusissimo durante il Cinquecento e che rinvia a un Platone inteso attraverso la mediazione ciceroniana (da rilevare semmai che qui a essere formata è l’idea di un perfetto *poema*, rispetto alla quale tutti i poemi reali non possono che essere approssimazioni), viene concretamente individuata attraverso l’assunzione di una precettistica ‘aristotelica’ che non ignora le istanze dell’uso codificato dal Giraldis e dal Pigna. Se, come il Tasso ripeterà fino al *Giudizio sovra la Gerusalemme*, né i poemi omerici né l’*Eneide* possono essere considerati l’incarnazione storica del perfetto poema [...] è ben interessante rilevare che neanche la lezione dell’*Innamorato* e del *Furioso* viene perduta, e che l’‘idea’ assoluta tassiana ha la fisionomia ben precisa di un compromesso straordinariamente acuto e insieme inquietante fra norma e uso, fra classici e moderni, fra epica e romanzo, fra Omero-Virgilio e Boiardo-Ariosto e, non proprio in ultima istanza e non proprio paradossalmente, fra l’Aristotele *auctus* e gli scritti del Giraldis e del Pigna» (pp. 35-36). Cfr. anche Scrivano 1980 a, pp. 267-273 (il saggio *Arte, lingua, uso nella riflessione del Tasso*); lo studioso osserva come il Tasso, in merito al rapporto tra arte (immutabile, in quanto fondata sulla natura) e uso (mutevole per definizione), ritenga che la lingua, le parole appartengano al dominio dell’uso e che i precetti ad esse relativi siano quindi storicizzabili. Lo Scrivano, però, in parte semplifica la posizione tassiana trascurando di considerare l’*iter* della poetica tassiana (che porta il poeta a queste conclusioni), le sue oscillazioni e le antinomie non completamente risolte.

rico, delle enunciazioni di principio, o almeno non esplicitamente, non stabilmente, non completamente²⁸.

Così, in un contesto storico-culturale scosso dai sussulti della controriforma, dalle modificazioni del costume e dell'ideologia favorite dal processo di rifeudalizzazione, complicato da un'ormai stabilmente precaria condizione socio-professionale degli intellettuali, e nel fervore delle discussioni teoriche e delle polemiche sulle opere realizzate, chi come il Tasso — ma certo non solo lui — è attivo sui due versanti teorico e poetico, è costretto a percorrere sino in fondo la strada del confronto con la precettistica antica e moderna, a utilizzare nei limiti del possibile le suggestioni di varia natura provenienti dall'intera tradizione epica, ma anche a rivolgersi al linguaggio base del sistema letterario italiano rinascimentale: quello lirico e cioè quello del petrarchismo, naturalmente di preferenza nella sua versione più aggiornata, incline alla « gravità », che in definitiva muoveva dalla lezione dellacasiana.

Nasce all'incirca così, direi, come problema di un genere moderno e di uno stile altrettanto moderno, che non esistono nella tradizione precedente e son tutti da inventare, come esigenza di fondare l'esercizio pratico dell'arte sulla riflessione teorica e sulle norme dell'arte, nasce così l'acuto interesse tassiano per la teoria letteraria, e in particolare l'interesse per la precettistica relativa agli artifici linguistici e retorici atti a determinare gli stili, quello per il rapporto tra stili e generi (con tutti i problemi di integrazione delle diverse dottrine che tali esigenze portavano con sé), nonché quello ancor più particolare per i rapporti tra codice lirico e codice epico, tra stile lirico e stile epico. Quest'ultimo rapporto e i problemi connessi sono singolarmente enfatizzati — mi pare — sin dai *Discorsi dell'arte poetica*, precedenti la stesura della *Gerusalemme liberata*, nei quali il terzo libro, sull'*elocutio*, è giocato in gran parte sul confronto in parallelo tra lirica ed epica (tra Petrarca e Virgilio) e non già, ad esempio, tra epica e tragedia.

Questo insieme di questioni costituisce il principale punto di par-

²⁸ Cfr. in proposito anche Patterson 1971, specialmente le pp. 119-121, con le avvertenze già formulate alla nota 18 e notando che nei *Discorsi del poema eroico* coesistono sia l'affermazione dell'immutabilità delle leggi dell'arte, sia elementi di storicizzazione di queste.

tenza di questo studio. Nel quale, da un lato, mi propongo di indagare la dottrina degli stili, quale si era venuta costituendo nel corso del Cinquecento sulla scorta dei modelli retorici tradizionali (quelli noti anche al Medioevo e centrali nell'Umanesimo) e di alcuni altri teorici recuperati all'intelligenza critica rinascimentale tra Quattro e Cinquecento (Ermogene e lo pseudo-Demetrio), anche nei suoi rapporti con la dottrina dei generi, frutto dell'altro, e più clamoroso, nuovo recupero teorico-critico di quest'età, la *Poetica* aristotelica; e, dall'altro, mi propongo di analizzare la poetica tassiana, nelle sue componenti specificamente stilistiche, alla luce di questi mutamenti dottrinali. Tale indagine prenderà le mosse da una ricognizione sintetica sulle dottrine antiche dello stile e sui principali problemi di ordine teorico e semantico che la loro utilizzazione poneva agli uomini del Rinascimento.

PARTE PRIMA

CAPITOLO 1

LE TEORIE CLASSICHE DEGLI STILI

1. – L'origine e lo sviluppo della teoria degli stili nel mondo classico è una questione che presenta ampi margini di incertezza sia per la insufficienza dei documenti sopravvissuti, sia per l'apparente non sistematicità di molte trattazioni. Secondo il Kennedy « it seems safe to say [...] that no one system of stylistic classification was standardized »¹. Secondo la Schenkeveld, eccettuati lo pseudo-Demetrio e Dionigi d'Alicarnasso, non esistono fra i greci discussioni ampie e approfondite della nozione di *charactèr*². Com'è noto, la teoria che ebbe maggiore fortuna nel mondo antico è quella dei tre stili, che ebbe varie e non coincidenti formulazioni; al tempo stesso però si ebbero anche teorie quadripartite degli stili (lo pseudo-Demetrio) e multipartite (Ermogene di Tarso). C'è da osservare infine che esistono problemi di natura terminologica e sostanziale riguardo alla definizione stessa di stile (*charactères, idèai*) e al rapporto fra questa o queste nozioni e quella di *aretài (virtutes elocutionis)*. A questi problemi accennerò brevemente nelle pagine che seguono per gettare le premesse del discorso più specifico relativo all'accoglimento e alla rielaborazione delle dottrine stilistiche tramandate dall'antichità ad opera dei teorici rinascimentali.

La formulazione originaria della teoria dei tre stili retorici è ge-

¹ Cit. in Schenkeveld 1964, p. 67 n. 2.

² Schenkeveld 1964, p. 68: « Apart from Demetrius I do not know of any other extensive discussion of the *charactères* in Greek; they are mentioned by other writers without any explanation ».

neralmente attribuita a Teofrasto, discepolo di Aristotele, che avrebbe distinto uno stile umile, uno medio e uno sublime³. Ma di Teofrasto non rimangono che pochi frammenti e c'è anche chi mette in dubbio che egli effettivamente compisse tale teorizzazione. Sia da attribuire a Teofrasto o ad altri la prima esplicita formulazione della dottrina dei tre stili, è certo che essa ebbe ben presto una fortuna notevolissima e divenne un punto di riferimento per tutti i retori antichi. Ma, sempre a proposito di tale dottrina, non è del tutto chiaro il rapporto che la lega con il pensiero aristotelico. Recentemente il Morpurgo Tagliabue ha sostenuto che « proprio perché subordinata ai 'generi' la trattazione stilistica di Aristotele non conosceva 'stili' »⁴ e che solo attraverso un almeno parziale fraintendimento del pensiero di Aristotele i suoi seguaci poterono derivarne una dottrina tripartita degli stili⁵. L'osservazione a noi interessa perché in età rinascimentale, come vedremo, con la ridiffusione della *Poetica* aristotelica, dopo secoli di trattamento privilegiato degli stili rispetto ai generi, nuovamente anche in sede teorica il problema del rapporto tra una ormai consolidata tradizione di studi sui *genera dicendi* e la nuova istanza di analisi e definizione teorico-precettistica dei generi letterari si riproporrà con vigore.

Quel che è certo, però, è che il primo testo che ci abbia tramandato una precisa formulazione della dottrina dei tre stili è la *Rhetorica ad Herennium*.

Sunt igitur tria genera, quae nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infuma et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis⁶.

³ Cfr. Plebe 1988, p. 74.

⁴ Morpurgo Tagliabue 190, p. 23, ma cfr. in generale pp. 20-35.

⁵ « Dalla *Rhetorica* si potevano ricavare due cose: uno schema filosofico, dal quale usciva una possibile teoria dei tre stili; due stili estremi, inclini l'uno al *kýrion* l'altro all'*exellagménon*, l'uno semplice e disadorno e l'altro elaborato e magnifico, e uno stile medio, capace di conciliare tali doti estreme secondo opportunità; e insieme una serie di nozioni classificatorie circa le strutture linguistiche inerenti alla prosa letteraria (e in ispecie oratoria). Nell'opera di Aristotele questi due ordini erano abbastanza ben distinti; dopo di allora invece, a cominciare da Teofrasto, non mancarono mai le mescolanze e le confusioni. » (ivi, p. 32).

⁶ *Rhetorica ad Herennium*, IV, 11. Sulla teoria degli stili in quest'opera, cfr. anche Kennedy 1972, pp. 114-121.

Notevole, per quel che mi riguarda, è la definizione dello stile elevato come « *figura gravis* », sinonimo di « *genus sublime* », « *oratio plena* » o « *plenior* » (Cicerone), o ancora « *genus grande atque robustum* » (Quintiliano)⁷. Il termine « *gravis* » o « *grave* » per designare lo stile elevato o sublime nell'ambito di una tripartizione degli stili compare in altri autori fra cui lo stesso Cicerone.

Quello che ora importa notare è che la dottrina dei tre stili retorici (« *genera* » o « *formae dicendi* », « *characteres tès lèxeos* » o « *tès hermenèias* »⁸) è trasmessa al Medioevo e all'Umanesimo soprattutto dalla *Rhetorica ad Herennium*, dalle opere ciceroniane *Orator* e *De oratore*, dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano e, con minore influenza, dalle opere di Dionigi di Alicarnasso, che non compie un'esposizione sistematica di tale dottrina, ma per lo più la applica a scopo critico (è possibile ricostruirla, nella sua complessità, come teoria unitaria solo facendo riferimento ad una serie di luoghi specifici).

È difficile, come sopra si è ricordato, fare riferimento alla dottrina dei tre stili nell'antichità come ad un *unicum*, perché in realtà molte e di vario genere sono le differenze tra le dottrine dei singoli autori e talora tra passi diversi di un medesimo autore; tuttavia è possibile, a scopo pratico, proporre una tavola di corrispondenze terminologiche⁹:

GENUS (FORMA)	CHARACTÈR
subtile tenue extenuatum	ischnòs litòs
medium mediocre floridum	mèsos miktòs antheròs glaphyròs
grande robustum sublime grave	megaloprepès hadròs hypselòs

⁷ Cfr. rispettivamente Cicerone, *De oratore*, III, 199 e 212; e Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, 10, 58.

⁸ Sulla possibile distinzione di « *lèxis* » e « *hermenèia* », il primo da intendersi come « *delectus verborum* » il secondo come « *delectus verborum* » e « *compositio* », cfr. Schenkeveld 1964, p. 67.

⁹ Rielaboro la tavola fornita dal Russell (1964, p. xxxvi).

All'origine di tale dottrina si può ragionevolmente individuare una contrapposizione — che per altro avrà lunga vita — tra i due stili estremi, l'umile e il sublime, che in certa misura potrebbe derivare dalla contrapposizione aristotelica tra un discorso comune (« *kýrion* ») e un discorso non comune (« *mè kýrion* »), tra un discorso chiaro e corretto (« *saphèneia* » e « *hellenismòs* ») e un discorso originale e ornato (« *exelagmènon* » e « *kekosmemènon* »)¹⁰. In questa prospettiva lo stile mediano coerentemente appare o doveva apparire come uno stile di mediazione fra i due estremi, non dotato — per così dire — di caratteristiche proprie, individuali, ma partecipe ora dell'umile e ora del sublime, che dovrebbe mescolare e fondere. All'incirca questa appare ancora, in età augustea, la posizione di Dionigi di Alicarnasso, che propone uno stile « austero » (proprio specialmente degli storici e in particolare di Tucidide), uno stile « fiorito » (nel quale eccelle Isocrate) e uno stile « intermedio », « che armonizza sia la tendenza alla ricercatezza sia quella all'austerità »¹¹. Quest'ultimo poteva a ragione apparire lo stile migliore a Dionigi, che applicava un criterio armonicistico derivato anch'esso dalla dottrina aristotelica « che fa consistere la virtù nella medietà (*mesòtes*) »¹².

Ma già nei retori latini del I sec. a. C., l'Auctor ad Herennium (probabilmente Cornificio) e Cicerone, tale posizione — che potrebbe essere quella originaria, come si diceva — risultava modificata: in sostanza si accentuava il carattere specifico dello stile mediano. Nell'Auctor è possibile individuare una sorta di scala dal più semplice al più elaborato retoricamente, che non fa più menzione del criterio della *mesòtes* né nel senso dell'eccellenza, né in quello della commistione dei due stili estremi: « In mediocri figura versabitur oratio, si haec, ut ante dixi, aliquantum demiserimus neque tamen ad infimum descenderimus » (IV, 13). La medietà si fonda sulla gradualità in questo caso. In Cicerone la posizione è ancora diversa:

Uberius est aliud aliquantoque robustius quam hoc humile de quo dictum est, summissius autem quam illud de quo iam dicetur amplissimum. Hoc in genere nervorum vel minimum, suavitatis autem est vel plurimum. Est enim plenius quam

¹⁰ Cfr. ancora Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 31-32, e sopra nota 5.

¹¹ A. Plebe 1988, p. 87. Trascuro qui le possibili considerazioni sulle peculiarità di questa posizione di Dionigi.

¹² Plebe 1988, p. 87.

hoc enucleatum, quam autem illud ornatum copiosumque summissius. Huic omnia dicendi ornamenta conveniunt plurimumque est in hac orationis forma suavitatis (*Orator*, 91-92);

e poco più avanti: « in idem genus orationis — loquor enim de illa modica ac temperata — verborum cadunt lumina omnia, multa etiam sententiarum » (*Orator*, 95). A parte ogni altra considerazione — ma val la pena rilevare altri sinonimi: « amplissimum », « ornatum » e « copiosum » per il sublime; e « [forma] modica ac temperata » per quello medio — sarà da notare come, in una prospettiva che pur si mantiene per certi versi gradualistica, si introduca la considerazione che allo stile mediano si addicono tutte le figure di parole e molte di quelle di pensiero, il che manifestamente pone la prospettiva ciceroniana al di fuori della contrapposizione aristotelica tra « kýrion » - « mè kýrion », e garantisce allo stile mediano una specificità che proprio nella ricchezza dell'ornato e nel « plurimum suavitatis » si qualifica. Possibili contraddizioni con altri passi ciceroniani¹³ non inficiano l'osservazione, mi pare. Cicerone, che a differenza di altri autori tendenzialmente rifiuta di scendere nello specifico delle minute osservazioni precettistiche e stilistiche, ma si appella all'arte, alla natura e alla sagacia dell'oratore¹⁴, pur senza

¹³ Cfr. ad es. *Orator*, 21, dove nell'ambito della presentazione di tre categorie di oratori — il « grandiloquus », il « tenuis », il « temperatus » — quest'ultimo è descritto come « vicinus amborum, in neutro excellens, utriusque particeps vel utriusque, si vero quaerimus, potius expers ». La corrispondenza tra oratori e stili è però imperfetta, non potendosi far coincidere uno stile con l'intera opera di un oratore; e inoltre qui, più precisamente, Cicerone pare prediligere, rispetto alla somma delle caratteristiche dei due stili estremi, l'assenza di tali caratteristiche. Si può forse ipotizzare un'oscillazione di Cicerone fra una concezione più tradizionale ed una diversa, più incline a garantire specificità — nel senso del « floridum » — al « genus modicum ac temperatum ». L'opposizione somma/assenza delle caratteristiche dei due stili estremi, in cui consiste tutto il problema della « mesòtes », è attivata ad es. dalla Schenkeveld (1964, p. 68): « A threefold division of types of style, diction, or composition is current. Two are contrasted, the grand and the plain types. The third one is a middle type, consisting of grand and plain elements, or lacking these (mediocris, medius) ». E cfr. anche Dionigi di Alicarnasso, *Peri syntheseos onomàton*, 21, 3-5, che si domanda, a proposito della varietà stilistica intermedia: « Vient-elle de la suppression des extrêmes de chaque côté ou du mélange? Il n'est pas facile de s'en faire une idée claire »; viceversa in *Demòsthenes*, 3 egli si era così espresso: « The third kind of style was a mixture formed by combining the other two ».

¹⁴ Cfr. ad es. *De oratore*, III, 212: « Itaque hoc loco nihil sane est quod praecipi posse videatur, nisi ut figura orationis plenioris et tenuioris et item illius mediocris ad id, quod agemus, accommodatam deligamus. Ornamentis eisdem uti fere licebit alias contentius, alias summissius; omnique in re posse quod de-

scendere nei dettagli dei singoli artifici adatti ai diversi « genera », riconosce qui allo stile mediano una specificità che mal si concilia con la gradualità dell'ornato, vigente ancora — per quanto si può comprendere — nell'Auctor ad Herennium¹⁵. E contribuito forse originale di Cicerone¹⁶, in vista di una più autonoma definizione dello stile mediano, è anzi la connessione fra i tre stili e i tre principali scopi dell'oratore: allo stile umile compete il « probare », al medio il « delectare » (di qui la ricchezza dell'ornato e specificamente di quello fondato sulle « figurae verborum »), al sublime il « flectere » e il « permovere », come risulta ad esempio da *Orator*, 69:

Erit igitur eloquens [...] is qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat. Probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae: nam id unum ex omnibus ad obtinendas causas potest plurimum. Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo; in quo uno vis omnis oratoris est.

Tale connessione ritorna pressoché identica più tardi in Quintiliano che in proposito dipende dalla fonte ciceroniana¹⁷.

Nel passo appena citato Cicerone, diversamente da Dionigi d'Alcarnasso, mostra di inclinare verso un particolare apprezzamento dello stile sublime, come si sarà notato. Tuttavia da altri passi e dal complesso della sua opera risulta chiaro che egli crede che il perfetto oratore debba saper alternare tutti gli stili a seconda delle circostanze (secondo il criterio tradizionale dell'« aptum » o « decorum »), e più precisamente a

ceat facere artis et naturae est, scire quid quandoque deceat prudentiae ». Nel *De Oratore*, Cicerone ancora una volta « professa la sua libertà da quell'angusto dogmatismo che era anche troppo frequente nella retorica scolastica »: in questo senso vanno interpretate anche le considerazioni circa l'infinita varietà dello stile e l'insistenza — espressa sinteticamente ad esempio in III, 125: « rerum copia verborum copiam gignit » — sull'importanza del nesso *res / sententia / verba* (Leeman 1963, pp. 154 e 173).

¹⁵ Va però notata l'imprecisione terminologica di Cicerone che definisce « ornatum » il « genus sublime » e attribuisce a quello mediano « verborum [...] lumina omnia », che è poi ricchezza di « ornatus ». « Ornatus » è poi una delle « virtutes elocutionis »: cfr. sotto 1. 2.

¹⁶ Cfr. Douglas 1957, p. 18 e 25.

¹⁷ Cfr. *Institutio oratoria*, XII, 59, dove, dopo aver distinto un « genus subtile », uno « grande atque robustum » e aver osservato che ne è stato poi aggiunto un terzo che « alii medium ex duobus, alii floridum (dicunt) », afferma: « ut primum docendi, secundum movendi, tertium [...] delectandi sive [...] conciliandi praestare videatur officium ».

seconda dell'argomento, della persona di chi parla e di chi ascolta e, possiamo aggiungere, del tipo di orazione e di causa¹⁸.

Più in generale si può osservare che l'intera cultura classica, salvo eccezioni, tende a considerare gli stili non come rigidamente alternativi, ma piuttosto passibili di essere accostati anche in una medesima orazione, anche — con rapida *variatio* — in due passi contigui, allo scopo di raggiungere il migliore effetto possibile sull'uditorio, e cioè il massimo di persuasività ma anche il massimo di eleganza. Un limite preciso però nella commistione degli stili sta, almeno per le teorie tripartite, nell'impossibilità di sovrapporre due stili in un medesimo passo, ovvero di addurre un medesimo passo come esempio di due diversi stili¹⁹.

2. — Accanto alla definizione di « *characteres* » o « *genera* dicendi », la retorica antica si è preoccupata di definire le « *aretai* » o « *virtutes elocutionis* » e cioè le qualità che caratterizzano il discorso oratorio, poi quello letterario in genere. Alle « *virtutes* » si contrappongono opposti « *vitia* ». In caso di conflitto fra diverse « *virtutes* » si applica il criterio dell'opportunità contestuale che porta a privilegiare in una determinata circostanza la « *virtus* » contestualmente più importante ed efficace ai fini di un particolare effetto da produrre sull'uditorio o sul pubblico²⁰.

Anche per la definizione delle « *virtutes* » la trattatistica antica non è né concorde né sempre sistematica. A quanto pare la più remota individuazione di virtù retoriche risale a Teodette, che ne elencò cinque:

¹⁸ Cfr. *Orator*, 71 e segg. Esplicite sono le affermazioni di *Orator*, 99 e 100: « At vero hic noster [orator], quem principem ponimus, gravis, acer, ardens, si ad hoc unum est natus aut in hoc solo se exercuit aut huic generi studuit uni nec suam copiam cum illis duobus generibus temperavit, maxime est contemnendus », dove si associano l'apprezzamento privilegiato per il « *genus grande* » e l'ammomento a contemperare i diversi stili. E poco più avanti, a proposito dell'argomento: « Is est enim eloquens, qui et humilia subtiliter et alta graviter et mediocria temperate potest dicere ».

¹⁹ Cfr. ad es. Schenkeveld 1964, p. 69: « The several *characteres* (and the *genera*) may occur side by side, i. e. in the same *oration*. Nowhere, however, does the same passage appear to belong to different styles ». La Schenkeveld fa riferimento a *Rhet. ad Herennium*, IV, 8, 11; *Orator*, 103; *Inst. or.*, XII, 10, 71; e osserva che il medesimo criterio non sembra essere valido nello pseudo-Falereo.

²⁰ « In caso di un conflitto di doveri [...] il necessario esonerò da un dovere a favore di un altro si chiama 'licenza' (*licentia, exousia*) » (Lausberg 1969, p. 66, par. 94).

la chiarezza, la brevità, la persuasività, il decoro e la gradevolezza²¹. Quanto ad Aristotele, egli espressamente indicò come « aretè » la sola « saphèneia », in un luogo della *Retorica*: « definiamo qui che la virtù dell'elocuzione è la chiarezza »²². Tuttavia nel corso dell'opera egli tratta anche di altre qualità del discorso oratorio — e specificamente di quelle qualità che più tardi il discepolo Teofrasto indicherà come « aretài » — senza però definirle ancora con tale nome e senza attribuire ad esse lo statuto di « valori ». Appunto Teofrasto, a quanto pare, si assunse il compito di riformulare le osservazioni del maestro proponendo uno schema di quattro virtù, che poi ebbe una certa fortuna: l'« helle-nismòs » o purezza linguistica²³; il « prèpon » o congruenza tra elocuzione, contenuto e situazione comunicativa; il « kòsmos » o « katas-keuè », cioè l'ornamento retorico e letterario; e la « saphèneia » o chiarezza, « virtus » aristotelica per eccellenza. La retorica stoica alle quattro virtù teofraste ne aggiunse una quinta, la « syntomìa » o « brevitās »²⁴.

Nel corso dei secoli però la trattazione di questo aspetto dell'arte retorica si complica e le « virtutes » si moltiplicano, anche confusamente. Il Morpurgo Tagliabue rileva come « già nel I secolo a. C. le *aretài* sono divenute uno sciame: uno sciame ordinato in Dionisio, disordinato in Cicerone (gravitas, suavitas, varietas, redondantia, floridum, ardens, vehemens, etc.) »²⁵. In verità Cicerone nel *De oratore* distingue principalmente, sulla base di Teofrasto, quattro « virtutes », che gli servono per strutturare l'intero discorso sull'elocuzione²⁶: esse sono appunto la « latinitas » (anche « sermo purus » o « Latine dicere »); la « perspicuitas » (anche « diluciditas », « plane dicere »); l'« ornatus »; e l'« ap-

²¹ Cfr. Plebe 1988, p. 50; la fonte è Diogene Laerzio, *Vite*, V, 25.

²² Aristotele, *Retorica*, 1404 b, 1.

²³ Si tratta di una « *virtus* grammaticale » secondo il Lausberg, che viceversa definisce « perspicuitas » e « ornatus » « *virtutes* retoriche »; cfr. Lausberg 1969, p. 69.

²⁴ Cfr. Schenkeveld 1964, p. 73; la fonte è Diogene Laerzio, *Vite*, VII, 59.

²⁵ Morpurgo Tagliabue 1980, p. 130 e pp. 78-79. Egli sostiene che nell'estensione della dottrina delle « *virtutes* » un elemento di confusione fu l'attribuzione dello statuto di valori a svariati procedimenti linguistici e qualità stilistiche preesistenti: dei semplici mezzi divengono, insomma, dei fini.

²⁶ Per il richiamo a Teofrasto cfr. *Orator*, 79. Da notare che nel *De oratore* due rapidi accenni (III, 199 e 212) alle tre « *figurae orationis* », « plenior, tenuior, mediocris », cadono come corollario della « *virtus* » dell'« ornatus » e di quella dell'« aptum ».

tum » o « decorum »²⁷. Nel corso dell'opera e poi più manifestamente ancora nell'*Orator* egli fa però riferimento a svariate altre qualità del discorso, tra cui quelle menzionate dal Morpurgo Tagliabue, talora abbinandole chiaramente a specifici « genera dicendi » in quella parte (*Orator*, 75-112) dove questa prospettiva risulta dominante²⁸. Dopo Cicerone, Dionigi di Alicarnasso giunge ad una formulazione ordinata delle molte « virtutes » di cui ormai in molti discorrevano anche confusamente, come sopra si è ricordato. Egli distingue tra virtù necessarie — la purezza, la chiarezza, la brevità — e virtù aggiunte, suddivise in tre gruppi: il sublime, la magnificenza, la gravità; il vigore, l'abbondanza, l'affetto; e la piacevolezza, la persuasività, il diletto²⁹.

Complessivamente possiamo osservare che le « virtutes elocutionis » sono proposte come categorie trasversali rispetto a quelle dei « genera dicendi ». Per lo più le « virtutes » sono qualità generalissime e si applicano a ogni discorso retorico. Ciò risulta specialmente vero nelle teorie più antiche e in genere in quelle che prevedono un numero limitato di « virtutes ». In questo caso il rapporto tra « virtutes » e « genera dicendi » appare relativamente semplice, specie quando si può supporre che la differenza tra i diversi stili risieda semplicemente nella diversa frequenza di artifici retorici, cioè nella diversa intensità della « virtus »

²⁷ Cfr. specialmente *De oratore*, III, 37-38, 48-49, 91, 210-211. Sulla virtù dell'« ornatus » nel *De oratore* ciceroniano cfr. anche Leeman 1963, pp. 157-159.

²⁸ Prima di Cicerone, l'Auctor ad Herennium aveva codificato tre o quattro « virtutes » (definite però solo attraverso perifrasi): si trattava dell'« elegantia » suddivisa in « latinitas » ed « explanatio » (« saphèneia », chiarezza), della « compositio » o buona costruzione (equivalente della « harmonia » dei greci) e della « dignitas », sinonimo di « ornatus » (cfr. *Rhetorica ad Herennium*, IV, 17). Dell'« ornatus », come rileva il Calboli, si mettono in evidenza « due caratteristiche, la *gravitas* e la *suavitas* », non è chiaro se da intendersi come qualità opposte o come quasi sinonimi di « dignitas » (cfr. in proposito *Rhetorica ad Herennium*, II, 36 e IV, 69, quindi, nell'edizione a c. di G. Calboli da cui cito, p. 300, nota 57). Questi due « caratteri » problematici, ricordiamo, compaiono assieme ad altri in Cicerone, associati l'uno allo stile medio, l'altro a quello sublime. Cfr. sopra 1.1.

²⁹ Cfr. Schenkeveld 1964, p. 74, che fornisce anche le indicazioni dei luoghi dell'opera di Dionigi; e Morpurgo Tagliabue 1980, p. 127. La Schenkeveld nota che « the necessary virtues should be present in each speech », mentre « these adjoined virtues are necessary too, but not everywhere ». E un mutamento nella dottrina delle virtù elocutive, che costituisce probabilmente un contributo originale di Dionigi, che però non comporta un'associazione dei gruppi di virtù accessorie con i tre stili altrove individuati dal retore greco. Ancora la Schenkeveld nota: « Thus we come here upon something like three 'types of style', which we must not, however, equalize to the Dionysian *charactères tès lèxeos* » (p. 75). La questione, come si vede, è assai complessa.

dell'ornato. Esso appare già più complesso quando — abbandonato il concetto di gradualità dell'ornato nei tre stili — si deve supporre che a ciascuno stile competano artifici retorici anche qualitativamente diversi: in questo caso la sovrapposizione funzionale tra « genera dicendi » e « virtutes » appare più evidente, anche se non è resa esplicita. La « virtus » dell'ornato, infatti, nel cui ambito sono compresi gli elenchi di figure retoriche, partecipa necessariamente alla definizione dei diversi stili.

Tuttavia col tempo, come in parte abbiamo visto, le « virtutes » si moltiplicano e vengono utilizzate talora, anche se non sistematicamente, per qualificare aspetti specifici e particolari del discorso, forme particolari di elocuzione, e addirittura veri e propri « genera dicendi ». In Cicerone, ad esempio, alcune « virtutes », come la « suavitas » e la « gravitas », appaiono correlate abbastanza strettamente ai due stili medio e sublime. Ma Cicerone non presenta una dottrina chiara e univoca in merito (e la questione andrebbe approfondita). Con Dionigi di Alicarnasso le « virtutes » si dividono in necessarie e accessorie e queste ultime vengono ulteriormente suddivise in tre grandi gruppi in certa misura alternativi, che se non coincidono — a giudizio degli esperti — con precisi stili, tuttavia qualificano discorsi stilisticamente differenziati. Le cose allora si complicano ulteriormente. Quando, cioè, le « virtutes » si vanno moltiplicando e diventano più specifiche — rispondendo a una nuova esigenza, quella di un'osservazione più analitica e minuta (e magari, come in Dionigi, critica) del discorso retorico e letterario nelle sue varietà funzionali e stilistiche — anche se le due categorie vengono tenute distinte, le zone di rispettiva pertinenza di fatto tendono a confondersi ancor più, come confusa e indeterminata è talora la terminologia adottata (si pensi al concetto di « gravitas », utilizzato per designare il « genus sublime », ma anche, in Cicerone e nell'Auctor ad Herennium ad esempio, una « virtus » o aspetti di questa).

Ma è l'intero problema del rapporto « virtutes » / « genera dicendi » ad essere complesso e, allo stato delle conoscenze, non risolvibile univocamente, anche perché si deve riconoscere che — al di là degli intenti classificatori dei filologi — la dottrina antica su questo punto non giungeva e forse neppure aspirava alla precisione assoluta. Per lo più i teorici delle dottrine tripartite dello stile sono generici ed evasivi in merito a questo rapporto: da un lato definiscono degli stili, dall'altro indicano delle virtù; a proposito della virtù dell'ornato poi elencano una lunga serie di tropi e di figure retoriche, che solo per campioni, e

non sempre, vengono associate nei luoghi deputati agli stili; spesso c'è proprio una separazione fisica tra la trattazione dell'una e dell'altra categoria³⁰. Abbastanza spesso, a proposito degli stili, si insinua che non si possono dare regole precise e ci si appella all'arte, all'esperienza e alla sagacia dell'oratore. Questi ammonimenti e più ancora questa struttura divisa della trattazione — sia detto qui per inciso — ritorneranno in molti teorici rinascimentali, specie prima che nuovamente si imponga come privilegiata l'attenzione ai generi letterari.

D'altro canto anche da un punto di vista teoretico la distinzione tra « genera dicendi » e « virtutes » ha aspetti di precarietà. Il Morpurgo Tagliabue, discutendo l'opinione dello Stroux che qualificava la teoria dello pseudo-Demetrio « confusio virtutum dicendi cum generibus », osserva che « una nozione estensionale di 'genera dicendi', di *characteres*, sarebbe vuota se non fosse un assemblaggio intensionale di *aretai* »³¹. Ciò mette in luce, mi pare, il limite della stessa distinzione tra « virtutes » e « genera dicendi » in molti retori antichi e contribuisce a spiegare, forse, perché per lo più le due categorie venissero trattate separatamente. Il problema, insomma, di una precisa suddivisione di virtù generali, applicabili a ogni forma di discorso, e di virtù particolari, applicabili per gruppi solo a stili specifici, e l'esatta correlazione di queste ultime con degli stili rigorosamente definiti rimane, a quanto mi risulta, in sospeso, nonostante i passi mossi da Cicerone e soprattutto da Dionigi verso tale soluzione. In età rinascimentale sarà lo Scaligero, discutendo le sue fonti classiche e in particolare Ermogene, a giungere ad una razionale, anche se contestata, sistemazione di questa materia³².

³⁰ Si veda ad esempio la *Rhetorica ad Herennium* o l'*Institutio oratoria*. Per la prima sono i filologi moderni che hanno cercato di dedurre dagli esempi dei diversi stili un elenco di figure retoriche ad essi appropriate: cfr. J. Marouzeau 1954, p. 194 e segg. Cicerone, a proposito dei tre stili, nei luoghi sopra ricordati dell'*Orator* (parr. 75-112), fornisce una campionatura minima degli artifici retorici appropriati a ciascuno di essi. Viceversa nel *De oratore* la trattazione delle figure retoriche è del tutto indipendente dalla partizione degli stili ed è condotta a chiarificazione della « virtus » dell'ornato (III, 91-210).

³¹ Morpurgo Tagliabue 1980, p. 127. Egli osserva anche « È lapalissiano che, se per 'esatto senso' dei *characteres* si intende quello dei *genera dicendi* della teoria dei tre stili (appartenga questa o meno a Teofrasto), in Demetrio non troveremo *characteres*. Quanto al riconoscere sotto i suoi stili le *virtutes*, posto che gli stili avranno pure delle qualità stilistiche, non si sa che cosa d'altro si dovrebbe trovarci ». Sullo pseudo-Demetrio cfr. più avanti, 1. 5.

³² Cfr. oltre, cap. 2. 5. A contestarla, fra gli altri, c'è anche il Tasso.

3. — Come si è detto all'inizio di questo capitolo, la retorica antica non produsse solo teorie tripartite dello stile, ma anche teorie che propongono articolazioni più complesse. È il caso del *Perì ideòn* di Ermogene di Tarso (II sec. d. C.) e del *Perì hermenèias* dello pseudo-Demetrio Falereo (di autore e di epoca incerta), che presentano rispettivamente una suddivisione della materia stilistica in sette « idèai » e in quattro « caractères ». Le opere di questi due retori non ebbero nell'antichità una fortuna paragonabile a quella degli autori di cui ho sopra discorso: ne sono prova, fra l'altro, l'anonimato (e più tardi l'erronea attribuzione) del *Perì hermenèias* e la scarsa incidenza del *Perì ideòn* nella cultura occidentale della tarda antichità e del Medioevo (mentre ebbe una vastissima fortuna nel mondo bizantino, fatto questo che ne consentì la reintroduzione in Occidente nel Quattrocento quando molti dotti emigrarono in Italia). E non si può neppure dire che esse abbiano goduto di un grande fervore di studi e di un particolare apprezzamento critico in anni a noi più vicini. Ma entrambe le opere godettero di larga fortuna nel Rinascimento, ed è soprattutto per tale motivo che le prendo in esame in questo mio studio.

Uno dei problemi principali che investe le due opere è la natura delle categorie stilistiche che esse adottano. Da un punto di vista terminologico si può preliminarmente osservare che se « caractèr » è un termine tradizionale e usuale per definire le categorie stilistiche, non altrettanto codificato è viceversa il termine « idèa », che peraltro contribuisce a rivelare una componente platonica o neoplatonica nella cultura di Ermogene. Anche se furono oggetto di disquisizioni³³ in età rinascimentale i due termini per lo più vennero considerati all'incirca come sinonimi e le due categorie come equivalenti, o paragonabili. Problematico però, per questi due autori, e non solo a livello terminologico, è soprattutto il rapporto tra « idèai » e « caractères » da un lato e « aretài » dall'altro. Per lo pseudo-Demetrio lo Stroux, come già abbiamo visto, ha parlato di « confusio virtutum dicendi cum generibus »; e in genere la nozione di confusione o dissolvimento delle due categorie, dagli altri autori tenute distinte, è stato utilizzato per spiegare la genesi delle teorie di questi due retori³⁴. Si può discutere sull'esat-

³³ Cfr. Scaligero 1561, p. 174 (liber IV, caput I).

³⁴ Secondo il Kennedy le « idèai » di Ermogene, che pure intratterrebbero rapporti con i tre « caractères » tradizionali e con i quattro dello pseudo-Demetrio, sono propriamente derivazioni delle « aretài » di Dionigi d'Alicarnasso. Cfr. Ken-

tezza di tale ipotesi e più ancora forse sull'opportunità di qualificare negativamente (come « confusio ») il dissolvimento o l'assenza della distinzione, teoreticamente non ineccepibile, tra « genera dicendi » e « virtutes »³⁵, ma un fatto è che proprio questa assenza, comunque la si voglia spiegare, costituisce uno dei principali elementi di differenziazione fra le teorie tripartite e queste multipartite dello stile. Gli stili, « caractères » o « idéai », appaiono in questi autori decisamente orientati a identificare delle qualità stilistiche e come tali ampiamente sostitutivi del concetto di « virtutes ».

Per il *Peri hermeneias* si aggiunge un problema di datazione. Scartata l'attribuzione a Demetrio Falereo, i filologi non sono affatto concordi nel datare questa operetta: si oscilla dal III-IV secolo a. C., al II secolo d. C. La collocazione alta o bassa del trattato comporta ovviamente diverse conseguenze sul sistema globale della stilistica e della retorica antiche. Per coloro che datano lo pseudo-Demetrio tardi la quadripartizione può essere l'esito della scissione di uno dei tre stili (il sublime). Per coloro che viceversa lo datano al III o IV secolo a. C. o si ipotizza la coesistenza e l'indipendenza delle diverse teorie o addirittura la derivazione della teoria tripartita dall'assimilazione di due « caractères » dello pseudo-Demetrio. Ciò che avrò modo più avanti di rilevare e che mi pare interessante ai fini del mio discorso è, comunque, il rapporto che nell'uno e nell'altro caso, si instaura fra alcuni aspetti e categorie delle teorie tripartite e di quella quadripartita (e più precisamente tra lo stile sublime delle une e gli stili « megaloprepès » e « deindòs » dell'altra).

Ciò che però si può intanto sottolineare è il fatto che la risoluzione nello pseudo-Demetrio e in Ermogene dell'opposizione *genera dicendi* / *virtutes* produce una più analitica descrizione delle qualità stilistiche di ciascun « genus » e degli artifici retorici che contribuiscono a determinarlo. È particolarmente con questi due retori, insomma, che a ciascuno stile vengono associati elenchi precisi ed esaustivi di figure e

nedy 1983, p. 96: « The concept of ideas of style has some similarity to the characters of style, for example, the four characters of the plain, the elevated, the elegant, and the forcible as discussed in the treatise of Demetrius [...], but it specifically developed out of the 'virtues' of style as discussed by Dionysius of Halicarnassus. The ideas are not original concepts of Hermogenes; [...] but Hermogenes' account is worked out in greater detail ».

³⁵ Cfr. Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 126-127 e, sul rapporto tra Ermogene e lo pseudo-Demetrio, tutto il capitolo IV, pp. 121-137.

tropi ad esso specifici. Di qui si può forse spiegare la fortuna dello pseudo-Demetrio e soprattutto di Ermogene nel secondo Cinquecento, quando le esigenze analitiche e precettistiche divengono predominanti nell'attività dei teorici rinascimentali. In entrambi, poi, si accentua la nozione di commistione degli stili: nello pseudo-Demetrio pare accertato che un medesimo passo possa essere attribuito a due caratteri stilistici diversi (il che implica la possibilità di fusione degli stili e di conseguenza la possibilità di molteplici varietà stilistiche intermedie); in Ermogene sono previste una fitta trama di relazioni fra le diverse idee e articolate possibilità di commistione di esse, mentre un'« idèa » specifica, la settima, è sintesi di tutte le precedenti. Ma procediamo con ordine.

4. — Ermogene propone un sistema di sette « idèai » che sono precisamente: 1. *saphèneia* (chiarezza), 2. *mègethos* (grandezza), 3. *kàllos* (bellezza), 4. *gorgòtes* (velocità), 5. *éthos* (costume, ethos), 6. *alètheia* (verità), 7. *deinòtes* (gravità³⁶). Alcune di queste presentano ulteriori suddivisioni, per un totale di quindici « idèai » fra principali e secondarie. Il « mègethos », infatti, si suddivide in *semnòtes* (magnificenza), *trachýtes* (asprezza), *sphodròtes* (veemenza), *akmè* (vigore), *lampròtes* (splendore), *peribolè* (circonlocuzione); mentre l'« éthos » si suddivide in *aphèleia* (semplicità), *glykýtes* (dolcezza), *drimýtes* (sottigliezza), *epièikeia* (modestia). Alcune delle idee principali sono, almeno in certa misura, semplici e autonome: si tratta della « *saphèneia* », del « mègethos » e del « *kàllos* », che — secondo il Kennedy — potrebbero corrispondere ai tre « *characteres* » tradizionali, per quanto Ermogene mostri di non ritenere utile la categoria di « *character* », che di fatto non introduce nella propria opera³⁷. Le idee successive, che il Kennedy

³⁶ Avverto immediatamente che per la traduzione tra parentesi, non esistendo traduzioni italiane recenti, mi conformo alla traduzione inglese della Patterson (Patterson 1970, pp. 44-45), notando peraltro che diversamente traducono Russell (*Ancient Literary Criticism*, 1972) e Kennedy (1983). Quello, poi, degli equivalenti italiani e latini rinascimentali dei termini originali greci è un problema degno di nota, su cui mi soffermerò più avanti. La studiosa ha il merito di aver segnalato l'importanza dell'opera di Ermogene nell'ambito della cultura rinascimentale.

³⁷ Ma è anche un fatto che l'idea di « *kàllos* » possa costituire, per il retore greco, una sorta di correttivo del « mègethos », a cui può associarsi, come del resto ammette lo stesso Kennedy (p. 100).

complessivamente rimanda al concetto di « mixture of styles », sono « either mixtures of ideas or ideas which mix with others ». Analoga distinzione lo studioso propone per le suddivisioni del « mègethos »: *semnòtes* e *peribolè* « 'exist in their own', the others appear only in combination with other ideas »³⁸.

Per ciascuna di queste categorie si danno una definizione, una serie di esempi e soprattutto — come già si accennava — un elenco ragionato di artifici retorici e grammaticali appropriati. È anche interessante notare che tali artifici vengono classificati secondo uno schema di otto « parti » — *ènnoia*, *mèthodos*, *lèxis*, *schèmata*, *kòla*, *sýnthesis*, *anàpauis* e *rhythmòs*³⁹ — che i trattatisti rinascimentali, che traducono o rielaborano Ermogene, riproducono costantemente, variandolo tuttavia, talora per omissione, talora per aggiunta di alcune parti, e mostrando una certa oscillazione nel tradurre i singoli termini⁴⁰. Comunque, lo schema risulta sufficientemente chiaro e in definitiva ben assimilato dagli autori rinascimentali, anche perché propone, accostati e sistematizzati, concetti e termini non nuovi alla tradizione retorica.

Complessivamente l'insieme delle quindici « idèai » e soprattutto delle otto parti costitutive di ciascuna, con tutte le indicazioni analitiche ivi comprese, costituisce un sistema che, per quanto lo si possa oggi giudicare confuso e approssimativo, doveva certo rispondere bene al bi-

³⁸ Cfr. Kennedy 1983, pp. 97-98, dove fra l'altro si dice: « As it happens, they [= the ideas] are treated in groups which could be identified with the plain, the grand, the middle, and a mixture of styles, but Hermogenes does not make this point and apparently thought that such categories, which remain basic in the Latin tradition, were of little use in teaching composition ». La relazione fra « idèai » e « caractères » tri o quadripartiti rimane, dunque, puramente congetturale, vista l'assenza di indicazioni esplicite in merito da parte del retore greco. Di qui l'assimilazione successiva tra idee ermogeniane e stili di diversa tradizione.

³⁹ La Patterson (1970, p. 27) così lo descrive: « each Idea has a certain Sentence, or subject matter; Method, or principle of organizing that subject matter; Diction; Figures, or appropriate list of schemes and tropes; Members, or use of junctures to create phrases and periods of different length; Composition, or texture of vowels and consonants; Cadence; and Number, or rhythm generally ». Cfr. anche Kennedy 1983, pp. 97-98.

⁴⁰ Ad esempio, il Trapezuntius (1493, foglio n. iii verso) distingue « sententia », « methodus vel artificium », « compositio », « dictio », « exornatio », « membrum » e « numerus », distinto in « collocatio » (cioè « dictionum numerosa compositio ») e « clausula » (cioè « uniuscuiusque orationis aut etiam membri numerosa depositio »); il Cavalcanti (1560, p. 330) distingue « senso, o vero concetto, parole, compositione, membri, modo, figure, finimento, numero, o vero harmonia ». Il Barbaro (1557, p. 381) parla di « sentenza », « artificio », « parole e voci », « figure », « membra », « composizione » e « chiusa o termine ».

sogno di una dettagliata, analitica precettistica, calata nel quadro di una ampia casistica degli stili, che si fece sentire particolarmente in età imperiale prima e nel tardo Rinascimento poi. Ha insomma ragione la Patterson nell'individuare nel « need for specific instructions » una delle ragioni della vasta fortuna rinascimentale di questo scritto ⁴¹.

Ma ancor più degna d'attenzione ai fini del mio discorso è l'altra ragione della fortuna rinascimentale di Ermogene addotta dalla studiosa americana. Si tratta di una delle tesi fondamentali del libro. « In Europe, the importance of the Ideas depends on the function of the seventh Idea, that of *deinòtes* or Gravity, which is both a mighty style in its own right and, more importantly, an ideal of total eloquence by which all the other Ideas are rightly used ». Questo ideale di un'eloquenza totale corrisponderebbe, secondo la studiosa, al concetto rinascimentale di « literary decorum ». Il fatto poi che Ermogene concepisse contemporaneamente la « *deinòtes* » come lo stile migliore e come l'uso corretto di tutti gli stili, « required a synthesis which Renaissance literary theory and practice were able to produce: the gravest style, and the right use of all styles — both are possible in an epic poem ». Considerato anche che Ermogene stesso adduceva esempi omerici per illustrare il concetto di « *deinòtes* », non pare sorprendente alla Patterson « that an age which saw the national epic as the culmination of international literary theory should be fascinated by *deinòtes* as the principle of epic style, and should require that no poet embark on an epic until he had mastered decorum » ⁴². Le cose in verità non sono così semplici ⁴³, ma la tesi

⁴¹ In verità tuttavia la Patterson sembra sopravvalutare l'organicità dell'opera di Ermogene, limitandosi a trovare talora giustificato un « reproach of oversophistication » (pp. 26-27), così come trascura quasi completamente il problema del rapporto tra « virtutes » presenti nelle teorie tripartite e « *idèai* » ermogeniane. Altra osservazione marginale deve riguardare la relativa limitatezza del campione di testi teorici rinascimentali cui si riferisce (trascura il Trapezuntius, in particolare, per cui si veda ora anche Tateo 1983).

⁴² Patterson 1970, pp. 8-9. E cfr. anche pp. 44-46, 66-68, 177-179 e *passim*.

⁴³ Intanto mi limito ad osservare che: 1. la fortuna del concetto di « gravità » — e a maggior ragione di quello di « decorum » — non va attribuita esclusivamente ad Ermogene, ma a una convergenza di suggestioni teoriche, che non escludono naturalmente le teorie tripartite tradizionali né lo pseudo-Demetrio; 2. vi fu più di una voce critica nei confronti di Ermogene, basti pensare allo Scaligero, che è citato dalla Patterson per l'analisi della teoria di Ermogene, senza ricordare le obiezioni di merito che egli ad essa muove; 3. in molti casi, compreso quello del Tasso, l'influsso di Ermogene si fonde con quello di altri autori, e anzi ad esso risulta subordinato; 4. le categorie stilistiche sono usate nel Rinascimento

coglie probabilmente per molti versi nel segno. Comunque sia, per ora diamo per assodato che Ermogene attribuisce per un verso all'idea della « *deinòtes* » caratteristiche individuali giudicandola come quella eccellente, ma la fa per altro verso sfumare nel concetto (criterio o « *virtus* » che sia) di « *decorum* ». L'ambiguità e forse l'incertezza di Ermogene circa la natura di questa settima « *idèa* » non mancheranno di far sentire il loro influsso nel Rinascimento. C'è da osservare inoltre che il termine stesso di « *deinòtes* » nel corso dei secoli sfuma dal significato di « *terribile* » a quello di « *eccellente* », il che produce ambiguità nelle stesse teorie antiche ⁴⁴.

Altri elementi di ambiguità nella teoria di Ermogene che non mancano di far sentire i propri effetti sono quelli relativi al rapporto tra la seconda idea — il « *mègethos* » o « *grandezza* » e in particolare alcune sue specificazioni — e la settima di cui si è or ora discorso. Agli occhi dei teorici rinascimentali, che andavano recuperando molti testi retorici antichi sino ad allora sconosciuti e che si confrontavano con « *auctoritates* » che parlavano anche di tre o di quattro stili, la distinzione tra uno stile « *grande* » (con tutte le sue specificazioni) e uno stile « *grave* » doveva certo apparire suggestiva e capace di cogliere varie sfumature delle opere letterarie della tradizione sia antica che recente, ma al tempo stesso doveva apparire incerta ed essere fonte di dubbi e confusioni. Si veda esemplarmente quanto scrive lo Scaligero a proposito della *deinòtes* ermogeniana:

gravitatem dixit, quum tamen sciret & a Quintiliano & aliis vel vim vel acrimoniam appellatam. Praeterea Hermogenem ipsum, quem sequitur, in Magnitudinis idea quaerere *seminòteta*, idest gravitatem. Tum autem eundem authorem *deinòteta* ita definire: *oudèn állo è chrèsis orthè pànton tòn proeiremènon kài tòn enantìon autòis*. Ipse autem sic: Gravitatis est congrua omnibus circumstantiis oratio, vel quaedam orationis elatio. Ambiguum igitur nomen definit: quodve & toti & parti conveniat: nunc enim orationem, nunc orationis elationem. Est enim accidens totius quasi quaedam pars. Praeterea quonammodo erit gravitas oratio, si est usus rectus omnium Idearum? quanquam ne id quidem assentior Hermogeni. Non enim *deinòtes* est *chrèsis*: sed vis orationis quae oritur ex illa prudentia, qua partes suae cuique rei attribuuntur. Itaque in praecedente commentario quam efficaciam vocavimus, Graece *deinòteta* intelligi volebamus. Illud postremo dicendum, non esse Ideas istas, sed Idearum affectus, contra quam dixerunt ⁴⁵.

in modo talora ambiguo, per la molteplicità e l'ambiguità delle teorie antiche in merito; 5. l'ampia ma confusa teoria di Ermogene non contribuì certo a mettere ordine nelle discussioni sullo stile.

⁴⁴ Lo rileva il Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 106-112.

⁴⁵ Scaligero 1561, pp. 177-178.

La coscienza dell'ambiguità di Ermogene a proposito di concetti chiave come quello di gravità e di decoro è netta nello Scaligero, che svolge la sua critica nei termini di « confusio virtutum cum generibus » e argomenta così a favore della sua tesi di una stilistica tripartita, ma accompagnata da un'ampia casistica di « virtutes » o « affectus » distinti, dicevo, in « communes » a tutti gli stili e in « proprii » di ciascuno dei tre stili. Tuttavia, se la coscienza è netta nello Scaligero, non accade così in altri e non pochi teorici che viceversa sentono il fascino della duttile teoria ermogeniana, adottandola: il sistema del retoré greco farà così sentire il suo influsso anche in negativo.

Se ora consideriamo — ampliando uno schema della Patterson — il quadro delle principali traduzioni rinascimentali delle « idèai », troveremo conferma sia alle osservazioni dello Scaligero, sia anche alle incertezze con cui alcuni concetti, e soprattutto quello di « gravitas », vennero acquisiti dalla teoria rinascimentale. (Cfr. le tabelle di pagina 41).

Risulta evidente dal confronto delle traduzioni che vi è una notevole omogeneità e concordanza fra gli autori rinascimentali nella versione e, direi, nell'identificazione della maggior parte dei termini e dei concetti ermogeniani. È altrettanto evidente, però, che a proposito di « idèai » quali la *semnòtes* e la *deinòtes* — quelle esaminate con spirito critico dallo Scaligero — l'incertezza è notevole: lo Sturm, lo Scaligero, il Delminio traducono « semnòtes » con « gravitas » o « gravità », il Minturno preferisce « forma magnifica », il Cavalcanti « dignità », il Barbaro « maestà »; tutti, ad eccezione dello Sturm e del Barbaro (che usa « gravità » come sinonimo di « grandezza »), riservano poi a « deinòtes » il termine di « gravità ». Lo Scaligero adottando per entrambe le categorie lo stesso termine mette in luce l'ambiguità della fonte. Il Delminio, se non erro, non se ne accorge. Il Barbaro significativamente risolve il problema sopprimendo l'ultima e più imbarazzante categoria. Analogamente si comporta un altro trattatista che qui non ho contemplato, il Tomitano. Il Cavalcanti — in un contesto peraltro confuso — si cautela affermando che « l'ultima delle forme generali è la gravità, il qual nome, benché non corrisponda bene alla parola Greca, io nondimeno l'ho usato, non ne trovando per hora uno più accomodato »⁴⁶.

⁴⁶ Cavalcanti 1560, pp. 357-358. Il contesto — si diceva — è confuso anche perché l'autore sembra risolvere l'ambiguità della fonte circa il concetto di « deinòtes » (forma specifica / uso appropriato di tutte le altre forme) distinguendo, dopo aver trattato della « verità », tra « aggravamento » (« il quale non ha né le

ERMOGENE	TRAPEZONTIUS	STURM	SCALIGERO	MINTURNO
1. saphêneia	claritas	claritas	claritas	chiara
2. mēgethos	magna, grandis	magnitudo	magnitudo	grande
semnòtes	dignitas	gravitas	gravitas	magnifica
trachýtes	asperitas	asperitas	asperitas	aspra
sphodròtes	acrimonia	vehementia	vehementia	agra
akmè	vehementia	vigor	hilaritas	gagliarda
lampròtes	illustre	splendor	illustre	splendida
peribolè	circumductio	circumductio	circumductio	ricca
3. kàllos	pulchritudo	pulchritudo	pulchritudo	ornata
4. gorgòtes	velocitas	celeritas	velocitas	volubile
5. èthos	affectio	moratum	moratum	costumata
aphèleia	tenuitas	simplicitas	humilitas	humile
glykýtes	iocunditas	suavitas	suavitas	soave
drimýtes	acutum	acutum	acutum	sottile
epièikeia	modestia	modestia	modestia	modesta
6. alethèia	veritas	veritas	veritas	vera
7. deinòtes	gravitas	eloquentia o decorum	gravitas	grave

DELMINIO	CAVALCANTI	BARBARO
1. chiarezza	chiarezza	chiarezza
2. grandezza	grandezza	grandezza (e gravità)
gravitate	degnità	maestà
asprezza	asprezza	asprezza
vehementia	vehemenza	veemenza
vigore	vigore	(vivacità)
splendore	splendore	splendore
circonduttione	circuitione	comprensione
3. bellezza	bellezza	bellezza
4. prestezza	velocità	veloce e pronta
5. costume	costume	accostumata
semplicitate	semplicità	umiltà, bassezza
dolcezza	dolcezza	piacevolezza
acrimonia	acutezza	acutezza, prontezza
mansuetudine	modestia	moderatezza
6. veritate	verità	verità
7. gravitate o severitate	gravità	—

Se ora per un momento si capovolge il punto di vista — ma su questo argomento tornerò — si deve rilevare che per i teorici rinascimentali che si rifanno ad Ermogene è il concetto di « gravità » ad essere piuttosto confuso, almeno quando lo assumono tecnicamente. Attribuito alla settima « idèa » ermogeniana, esso oscilla tra decoro, e cioè uso appropriato di tutte le categorie stilistiche a seconda delle circostanze⁴⁷, e categoria stilistica specifica, il cui statuto però appare incerto e compromissorio, frutto — più che per altre « idèai » — della fusione di caratteristiche proprie di altre categorie stilistiche, sino a sfumare nella « grandezza » o addirittura nella « semnòtes » (tradotta da alcuni con gravità, appunto, e da altri con « magnificenza », « dignità », « maestà »). Più avanti, quando entrerà nello specifico dei precetti e delle figure retoriche e grammaticali attribuite da Ermogene e seguaci alle idee in questione, troveremo altri elementi a conforto di questa tesi. D'altronde se pensiamo che nelle teorie tripartite il « genus sublime » veniva anche definito, fra l'altro, « grande » e « grave » troviamo — per il latino e per l'italiano che da esso dipende — un'ulteriore spinta all'incertezza e all'assimilazione del « mègethos » e specialmente della « semnòtes » con la « deinòtes »: l'oscillazione nella traduzione di Ermogene, in altri termini, può dipendere, oltre che dall'ambiguità del retore greco e dagli elementi di somiglianza fra le diverse categorie, anche dall'influsso delle teorie tripartite che per un medesimo stile presentavano una pluralità

parole, né l'altre parti, che siano sue proprie: ma ben si può dire, che si gli accomodino tutte quelle, che sono dell'altre figure, che fanno il costume, et massimamente quelle, che alla semplicità, alla modestia, alla verità appartengono », p. 357) e « gravità » come forma autonoma, per la quale rileva però la somiglianza con la « grandezza » (« Accomodansi ancora a questa forma i concetti della grandezza: onde molti hanno creduto, che la grandezza, et questa forma siano una cosa medesima. Le parole vogliono essere nuove, et di quelle che sono meno usate alte, vehementi, aspre, trasportate alquanto duramente, pur che elle non eccedino troppo la natura delle cose. L'altre parti, eccetto il modo, debbono esser tali, quali sono della dignità, dello splendore, del vigore, della circuitione », p. 358). Come si vede sotto l'indice di « gravità » o « aggravamento » si condensano molti degli artifici della grandezza, del costume (cfr. anche pp. 349-350), della gravità (come settima idea).

⁴⁷ Si veda ad esempio il Trapezuntius: « *Gravitas est congrua omnibus circumstantiis oratio* » (foglio n iii); « *Gravitatem in duas partes dividimus: quarum unam rem ac vere gravitatem, alteram verbo solum appellamus. Prima est quae oratoris iudicio, personis, rebus, causis, locis, temporibus oratio accomodatur, quam singularem quandam idoneam dicendi formam esse arbitramur* » (foglio q ii). La distinzione tra gravità apparente e gravità reale, poi, torna in quasi tutti gli autori, e risale alla fonte greca. Ma non è ora il caso di affrontare questo aspetto del problema.

di termini (o specificazioni qualitative). La compresenza delle diverse teorie — e di quella dello pseudo-Demetrio che presto esaminerò — come fonti dei teorici rinascimentali, non sempre precisi nell'utilizzarle, può aiutare a spiegare le oscillazioni nell'uso dei termini e dei concetti in questione.

Un'altra osservazione può essere utile prima di procedere. Il confronto fra la terminologia dei « caractères » delle teorie tripartite e quella delle « idèai » ermogeniane mostra che il retore greco, forse intenzionalmente, sceglie termini generalmente non adottati per i « caractères » (escluso lo pseudo-Demetrio); la confusione terminologica nasce viceversa nelle traduzioni latine e italiane rinascimentali. Quanto a queste ultime è interessante sottolineare di sfuggita come per l'idea del « kàllos », generalmente tradotta con « pulchritudo » o « bellezza », compaia nel Minturno il termine di « forma ornata », che da un lato corrisponde all'« ornatum » ciceroniano, sinonimo o specificazione del « genus sublime », ma che dall'altro si avvicina al concetto di « floridum » che attorno al I sec. a. C. — lo si è notato pure per Cicerone⁴⁸ — viene a qualificare il « genus mediocre ». Inutile ripetere, poi, che « ornatus » rimanda — come molti altri termini ermogeniani e dei traduttori — all'omonima « virtus ». Quanto, infine, a « suavitas » e « soavità », scelti come traduzioni di « glykýtes » da diversi autori, si noterà che si tratta di termini utilizzati da Cicerone, dall'Auctor ad Herennium e da altri, per designare caratteristiche dello stile mediocre o della « virtus » dell'ornato⁴⁹. Questa piú limitata trama di riferimenti terminologici nasconde del resto una convergenza sostanziale tra le « idèai » di « kàllos » e di « glykýtes » e tra i precetti grammaticali e retorici che le fondano⁵⁰.

5. — Veniamo ora allo pseudo-Demetrio. A proposito del *Perì hermenèias* (*De elocutione*) ho sopra accennato ai problemi di attribuzione e di datazione (tuttora o insoluti o oggetto di discussione fra gli specialisti) e alla tendenza diffusa a risolvere l'interpretazione dell'opera in termini di « confusio virtutum cum generibus ». Contro questa interpretazione, a suo avviso riduttiva, è intervenuto recentemente il Morpurgo

⁴⁸ Cfr. sopra nota 15.

⁴⁹ Cfr. sopra 1. 1, 1. 2 e nota 28.

⁵⁰ Cfr. Patterson 1970, pp. 54-55 e 60; e qui piú avanti 3. 3. e 3. 4.

Tagliabue nel volume più volte citato, rivendicando — oltre alla datazione alta — l'originalità e il rigore teorico dell'anonimo retore⁵¹. Per i fini del mio discorso e per limiti di competenza non entrerò nel merito di questi problemi, che comunque non spostano di molto i termini della questione relativa alla fortuna rinascimentale dell'operetta e alla sua azione in quel contesto. In particolare, sia che si debba datare al III-IV secolo a. C., sia che si collochi viceversa più tardi (sino all'età di Ermogene), le conseguenze del suo influsso nel tardo Rinascimento non cambiano. Il fatto che merita qui attenzione è — come anticipavo — il rapporto che, indipendentemente dalla datazione e dall'originalità dello pseudo-Demetrio, si può instaurare fra alcuni aspetti delle teorie tripartite (e, se vogliamo, di quella ermogeniana) e di questa quadripartita dello stile.

Il *Perì hermenèias* distingue quattro stili, che tratta nell'ordine: 1. *megaloprepès* (magnifico), 2. *glaphyròs* (ornato), 3. *ischnòs* (basso o umile), 4. *deinòs* (fiero o grave o veemente⁵²). L'autore non fornisce alcuna definizione di questi stili, dandola per nota, ma — come Ermogene — fornisce un grande numero di precetti particolari per ciascuno di essi, che — a differenza di Ermogene — suddivide in tre sole categorie: *diànoia*, *lèxis*, *synkèisthai*, e cioè « sententia », « locutio », « constructio verborum » (Vettori) o « concetto », « parole », « conveniente testura » (Segni). Vediamo, comunque, nella traduzione latina del Vettori, come egli introduce il problema della suddivisione degli stili:

Sunt autem quattuor simplices notae, tenuis, magnifica, ornata, gravis; et, quod reliquum est, quae ex his miscentur. Miscentur autem, non omnis cum omni, sed ornata quidem & cum tenui & cum magnifica, & gravis eodem pacto cum ambabus. Sola autem magnifica cum tenui non miscetur; sed [magnifica & tenuis] tanquam adversantur sibi ipsis, et e regione positae sunt, maxime utique contrariae. Qua de causa solas duas notas quidam esse has volunt: reliquias autem duas in medio harum, ornatam quidem tenui tribuentes magis, magnificae autem gravem,

⁵¹ Cfr. Morpurgo Tagliabue 1980, spec. parr. 11, 17, 18. Sul medesimo problema cfr. anche Schenkeveld 1964, pp. 72-80.

⁵² Per la traduzione italiana fra parentesi mi conformo alle traduzioni di Segni 1603 e di Adriani, *Della locuzione*: da notare che il Segni per il « *deinòs* » propone « veemenza », mentre l'Adriani oscilla tra « fiero » e « grave ». Il Morpurgo Tagliabue (1980, p. 75) traduce *megaloprepès* con « elevato », *glaphyròs* con « elegante », *ischnòs* con « piano » e *deinòs* con « energico o terribile » (si vedano anche i parr. 15 e 16 dell'op. cit., il primo dei quali è specificamente dedicato al termine *deinòs* e ai suoi significati). Da notare che lo pseudo-Demetrio non mostra di prediligere alcuno di questi stili.

tanquam ornata in se habeat exilitatem quandam & elegantiam, gravis vero molem & magnitudinem. Ridicula autem haec ratio est⁵³.

Se ne deduce intanto, a dispetto dell'ordine successivo di trattazione, che una più esatta dislocazione degli stili « simplices » (*haplòi*), la quale tenga conto delle possibilità di commistione, se non dell'opinione qui confutata dallo pseudo-Demetrio della sostanziale bi o tripartizione di essi, può essere la seguente: 1. *tenuis*, 2. *ornata*, 3. *gravis*, 4. *magnifica*. Le « notae » estreme, « e regione positae », non sono mescolabili fra loro, mentre ogni altra commistione è possibile. Gli stili — aggiungiamo — sono dunque molteplici in concreto, ma la teorizzazione e la precettistica possono tenere o di fatto tengono conto solo delle forme semplici, limitandosi ad indicare genericamente l'esistenza delle forme composite⁵⁴.

Ma la presa di posizione polemica del retore greco è intesa sostanzialmente a rivendicare l'autonomia dei suoi « *characteres* ». Lo pseudo-Demetrio è costante nel definire e piuttosto rigoroso nel dividere i quattro stili « *haplòi* »: non manca di sottolinearne le occasionali somiglianze quando c'è convergenza nei concetti o nell'uso delle figure e degli altri artifici retorici o grammaticali, così come sovente individua e sottolinea con affermazioni esplicite gli elementi di opposizione o diver-

⁵³ Vettori 1562, p. 36. Da notare che *character* viene tradotto con « nota », di cui nel commentario vien data l'origine (« *notas, quae in lateribus armentorum candente ferro inuruntur* ») e giustificato l'uso: « *Translato igitur inde verbo, characteres vocatae sunt etiam, quibus genera dicendi distinguuntur, notae ac formae etc.* ».

⁵⁴ Cfr. ancora Morpurgo Tagliabue 1980, p. 75: presentati gli stili semplici, osserva: « poi ci sono le loro combinazioni, che però non fanno sistema: Demetrio le coglierà di continuo, e con acume, ma sempre in modo disinvolto e occasionale ». La Schenkeveld (1964, pp. 53-56) ritiene che il concetto di commistione di stili non indichi, come viceversa negli altri retori antichi, l'alternanza di forme pure in passi contigui, ma « fusione » di esse in un medesimo passo: « *As Demetrius has said, the four characteres may be mixed, with exception of the grand and the plain style. What does Demetrius mean by the word 'mixture'? We are inclined to refer here to the mixture of styles as given by Dionysius, who considers Plato's diction to be mixed, because the latter uses at one time the plain diction, at another time the elevated one. In comparison with this, Demetrius' conception of mixture seems to be more restricted, for there appear to be some short passages, which belong to two or more types of style at the same time* » (p. 55). E dopo alcuni esempi conclude: « *We may conclude therefore that to Demetrius mixture of styles means that even viewed from the same aspect, a passage may belong simultaneously to several types of style* » (pp. 55-56).

genza⁵⁵. Un indizio, però, paragonabile a quelli segnalati per Ermogene, delle difficoltà rinascimentali a metter ordine nella materia e a unificare in modo sistematico le diverse teorie (anche a livello terminologico), lo fornisce forse il commento del Vettori al passo sopra citato:

Quattuor autem inquit, sunt simplices notae, — osserva il Vettori — quas statim nominat, initium ducens a *subtili*; ita enim Cicero videtur appellavisse *ischnòn charactèra*. Deinde contrariam ipsius ponit, *amplam* inquam ac *magnificam*, & postea *ornatam* & *pictam*, quartam vero *vehementem* & *acrem*. Cum autem hae formae purae sint, restare adhuc dicit illas, quae e superioribus temperentur. Nam miscentur illae inter se, non tamen omnes, sed nota *florens*, & *ornata* (ita enim nunc appellemus quam ipse *glaphyròn charactèra* vocat) & cum *exili* & cum *ampla* permiscetur; eodem pacto *vehemens* atque *ardens* cum ambabus, idest *tenui* ac *magnifica*. Sola autem haec, sive *amplam*, sive *magnificam*, sive *gravem*, ipsam appellare volumus, non misceatur cum *tenui subtilique*, sed hae tanquam adversantur inter se ac repugnant, totaque regione oppositae sunt, cum sint maxime contrarie⁵⁶.

Le varianti terminologiche usate per identificare stili che nello pseudo-Demetrio sono definiti con terminologia costante rivelano lo sforzo, nel dottissimo e scrupolosissimo Vettori, di ricondurre entro certi limiti la terminologia e la classificazione del retore greco essenzialmente a quella ciceroniana — se non m'inganno — e più in generale alla terminologia delle dottrine tripartite dello stile. Così lo stile *ischnòs* tradotto nel testo con « [nota] tenuis » è ora detto anche « subtilis » ed « exilis »; lo stile *glaphyròs*, tradotto nel testo con « ornata », è ora detto anche « picta » e « florens »; il *deinòs*, tradotto con « gravis », è detto anche « vehemens », « acris » e « ardens »; e il *megalo-prepès*, tradotto con « magnifica », è detto ora, significativamente, anche « ampla » e « gravis ». Non c'è dubbio — a proposito di quest'ultima « nota » — che l'uso del termine « gravis », che segna una evidente sovrapposizione con lo stile precedente e una contraddizione con la traduzione adottata nel testo, evidenzia se non proprio la difficoltà.

⁵⁵ Si veda un elenco sommario di consimili elementi di convergenza/divergenza dello stile « deinòs » rispetto agli altri stili in Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 106-107. Si può inoltre sin d'ora notare — perché riguarda una categoria codificata in Ermogene — che un punto di convergenza tra gli stili « megaloprepès » e « glaphyròs » è dato dalla necessità per entrambi di ricercare il « kàilos », la bellezza (su questo aspetto, cfr. Schenkeveld 1964, pp. 60-61, che può concludere: « we have two kinds of *kàilos*, one combined with loftiness, the other with pleasantness »). Ma il « kàilos », come altre qualità degli stili menzionate dallo pseudo-Demetrio, non pare essere qui trattato come una categoria codificata.

⁵⁶ Vettori 1562, p. 36. Miei i corsivi.

del Vettori a riconoscere il senso della quadripartizione demetrianica, certo la tendenza a interpretare e spiegare il meno noto sulla base del più noto e la sostanziale polivalenza del concetto e del termine di « gravitas » nell'uso rinascimentale. Il fatto non è clamoroso come nel caso di Ermogene, ma, credo, egualmente significativo e degno di nota. Se, poi, come vuole il Morpurgo Tagliabue, lo pseudo-Demetrio non confonde « genera dicendi » con « virtutes », è però altamente probabile che quello della confusione delle due categorie fosse il criterio più comune nelle letture rinascimentali del trattatello *Perì hermenèias*.

A parziale conferma di quanto si è or ora osservato si può addurre anche un successivo commento del Vettori, che tenta di rilevare una possibile esplicita concordanza della teoria dello pseudo-Demetrio con quella di Cicerone: « Cicero suarum trium notarum explicandarum initium ducit a subtili forma, tertiam autem & ultimam facit quam vocat amplam, copiosam, gravem, ornatam; his enim omnibus verbis utitur in ea significanda, respondet autem illa huic, quae *megaloprepès* dicitur a Demetrio, primaque ab ipso declaratur »⁵⁷. Non sarà probabilmente sfuggito al Vettori che due dei termini utilizzati da Cicerone per designare il « genus sublime » (« gravem, ornatam ») coincidevano con i termini adottati nella traduzione dello pseudo-Demetrio per designare due stili distinti. Ma tant'è, qui il Vettori lascia cadere il problema e si limita a rilevare la coincidenza sostanziale del « megaloprepès » con lo stile elevato ciceroniano, e, implicitamente, quella dell'« ischnòs » con l'umile ciceroniano. Altrove si limita a presentare come problematico il confronto fra le teorie tripartite e questa quadripartita dello pseudo-Demetrio.

Contrariamente a quanti collocano il *Perì hermenèias* in epoca tarda, ipotizzando una derivazione degli stili demetrianici dalle teorie tripartite, per scissione del « genus sublime », o dalla classificazione delle « virtutes » di Dionigi, il Morpurgo Tagliabue avanza cautamente la suggestiva ipotesi che sia vero proprio il contrario: la teoria dei quattro stili dello pseudo-Demetrio (collocato in età alessandrina) darebbe luogo a quelle tripartite per assimilazione dei due *charactères deinòs* e *mega-*

⁵⁷ Vettori 1562, p. 37. Seguono considerazioni sull'uso dell'espressione « *lòghion charactèra* » per designare il « megaloprepès » (con riferimento a Dionigi e ad Ermogene) e sull'opinione di Aristotele che esplicitamente aveva negato che il « megaloprepès » potesse essere considerato uno stile. Su questo problema cfr. Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 83-84.

loprepès le cui differenze, chiare e nette nello pseudo-Demetrio, sarebbero andate sfumando e quindi sarebbero state perdute di vista. Questo sarebbe accaduto anche per effetto dell'ambivalenza del termine « *deinòs* », che in greco aveva un duplice significato. « In primo luogo significava 'terribile', che incute timore: era sinonimo di *phoberòs*, 'impressionante, minaccioso': corrisponde ai termini latini 'vehementia', 'acrimonia', 'atrocitas'. In secondo luogo significava eccellenza, massima efficienza, idoneità, perizia »⁵⁸. È sostanzialmente nella prima accezione — afferma il Morpurgo Tagliabue — che il termine viene utilizzato dallo pseudo-Demetrio: il *lògos deinòs* di Demetrio si riferisce a un discorso « che provoca o incute timore », anzi il *deinòs* è « il discorso che si ripromette di incutere timore, di provocare turbamento: un turbamento che va dal disagio al brivido », e a questo scopo utilizza espedienti quali la « rottura del discorso, o [la] chiusura brusca del ritmo, o [il] mordente fonetico ». La differenza tra lo stile *deinòs* e quello *megalo-prepès* pertanto nel retore greco è netta, nonostante alcuni possibili elementi di convergenza. Lo pseudo-Demetrio aveva programmaticamente affermato la possibilità della commistione degli stili, quindi « niente vieta che ciò che è terribile sia anche grande ». Ma, questo è il punto, « c'è sempre un fattore inequivocabile di *phoberòs*, che fa sentire come 'terribili' anche certe elocuzioni di per sé formalmente soltanto imponenti. Non si tratta mai di confusione dell'elevato col terribile, ma di inserzione del *deinòs* nel *megaleìon* »⁵⁹. La confusione e in parte l'assimilazione dei due stili sarebbe stata invece compiuta dai retori più tardi: i termini « *deinòs* », « *deinòtes* » vengono più spesso presi nell'accezione di « eccellente », « eccellenza » o privati della componente del « terribile » e ridotti « al modello di spirito impetuoso, di passionalità magnanima, di rivolta superba » o a quello di « spirito vigoroso e impetuoso » come via via fanno Dionigi, Cicerone, lo pseudo-Longino, Quintiliano, Ermogene (il quale ultimo riduce « gli attributi dell'originaria *deinòtes* a semplici *idèai* subordinate o subordinate di subordinate »⁶⁰). I quattro stili originari si riducono a tre: « qualcuno,

⁵⁸ Morpurgo Tagliabue 1980, p. 107.

⁵⁹ Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 113-119.

⁶⁰ Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 114-115. E cfr. pp. 134-135: « Non stupisce che quella singolarissima nozione di *deinòtes* che abbiamo conosciuta in Demetrio, la si ritrovi in tutta la retorica greco-romana, sotto specie di *aretè*. Nella *Rhet. ad Her.* essa è citata come *atrocitas*, *acrimonia*, e intesa ancora in un senso assai vi-

poniamo l'Auctor della *Rhet. ad Her.*, potrebbe aver ridotto a tre i 4 stili di Demetrio, fondendo insieme quelle due categorie che al gusto dell'epoca (plagiato dal culto di Demostene) sembravano affini, il *me-galoprepès* e il *deinòs* »⁶¹.

Per quanto mi riguarda, non avendo competenza sufficiente per prendere partito a favore o contro questa ipotesi, mi limiterò ad osservare che, indipendentemente da ogni altra considerazione, la tendenziale riduzione da quattro a tre stili, forse operata in età greco-romana, appare come una forte tentazione nei retori rinascimentali che impostano i loro ragionamenti essenzialmente sulla base del modello tripartito degli stili, assai consolidato, e sulla ampia gamma di « virtutes ». Quello che il Morpurgo Tagliabue ipotizza come evoluzione nell'ambito della retorica antica è insomma una tendenza in atto in età rinascimentale: che altro significa l'adozione del termine « gravitas » nel Vettori e del termine « veemenza » nel Segni per tradurre « deinòtes », se non una forma di sotterranea assimilazione della categoria demetrianica a quelle più note, ciceroniane, dionisiane, ermogeniane che siano? Si può allora forse ipotizzare che la considerazione degli elementi di convergenza fra i due stili prevalessero rispetto agli elementi di divergenza chiaramente indicati nel trattatello? In parte sí, probabilmente, nonostante gli sforzi per riconoscerne e interpretarne le differenze da parte di chi, come il Vettori, presta la sua attenzione analiticamente al *De elocutione*. Ma c'è da considerare anche il fatto che questa voce sostanzialmente dissonante rispetto a quella delle altre *auctoritates* poteva, come meglio vedremo in seguito, suggerire una distinzione fra due principali varietà dello stile sublime, grave o magnifico (il supremo delle teorie tripartite), utile — in sede di raffronto fra stili e generi — per qualificare le differenze tra due generi posti ai vertici del sistema dei generi rinascimentali: la

cino a quello di Demetrio. In seguito però il suo significato si ridimensiona sulla misura dello stile *gravis*, e perde quel vivo e maligno carattere che Demetrio le aveva conferito, traendolo forse dal modello di Demostene, ma un Demostene quale era veduto ancora in epoca antica — acre, minaccioso —, prima della successiva canonizzazione fattane dai retori di cultura greco-romana. La *deinòtes* di Dionisio, e anche quella di Longino, o la *vehementia* di Cicerone, hanno infatti completamente perduto quel senso del *phoberòs* che abbiamo trovato in Demetrio; con Ermogene infine vien meno anche ogni significato di energia e di violenza che aveva pur conservato in quegli autori. Come vedremo, essa acquista ora in senso tecnico, quel significato generico che aveva avuto fino allora soltanto nell'uso comune: di eccellenza, di abilità, perizia, *dýnamis*, vis, *sagacitas* ».

⁶¹ Morpurgo Tagliabue 1980, p. 134.

tragedia, piú incline al « deinòs », al terribile, e l'epica, piú incline al « megaloprepès », al « magnifico ». Il termine di « gravitas » — di cui ho cercato di mostrare l'ambiguità e la polivalenza con alcuni esempi minimi — poteva, non senza incertezze e confusioni, venire adottato ora per designare l'una, ora per designare l'altra varietà, ora infine per designare l'insieme delle due varietà e cioè nella sostanza lo stile sublime delle teorie tripartite ⁶².

6. — A conclusione di questo rapido *excursus* sulle teorie degli stili elaborate nel mondo classico e su alcune modalità della loro ricezione in età rinascimentale, è forse opportuno riassumere alcuni dei dati salienti emersi.

1) Il problema della classificazione delle dottrine antiche e di un loro ordinamento storico è un problema complesso, che presenta molteplici elementi di incertezza anche in ragione della scarsità dei documenti sopravvissuti. È possibile distinguere teorie tripartite, quadripartite e multipartite degli stili, i cui rapporti reciproci non sono del tutto chiari e sono oggetto di discussione da parte degli studiosi. Ma è innanzi tutto da notare che Aristotele, all'inizio di questa riflessione, aveva elaborato propriamente una teoria dei generi e non una teoria degli stili. Solo i suoi discepoli, sviluppando ma in parte anche fraintendendo il suo pensiero, elaborano una dottrina degli stili. D'ora innanzi il problema del rapporto tra stili e generi letterari sarà per lo piú trascurato, mentre il rapporto tra stili e generi oratori sarà affrontato in modo non sempre sistematico (tale indagine esula, comunque, dai miei obiettivi).

2) La teoria o meglio le teorie tripartite degli stili si presentano per lo piú vaghe per quanto riguarda gli esatti limiti retorici entro cui situare ciascuno stile. In genere non vengono forniti elenchi dei procedimenti grammaticali o retorici specifici di ciascuno stile. Gli artifici retorici (figure e tropi) vengono trattati separatamente, sovente come illustrazione della « virtus » dell'ornato. Quando si individuano procedimenti specifici di un singolo genere, per lo piú lo si fa a scopo di esemplificazione, senza volontà di essere esaustivi e sistematici. Spesso ci si

⁶² Si è qui trascurato il trattato *Perì hýpsous* dello pseudo-Longino perché il suo influsso sul Rinascimento appare poco profondo e i problemi che esso solleva verranno colti solo due secoli piú tardi. Ma cfr. almeno i recenti Mattioli 1987 e Costa 1987.

limita a fornire degli esempi concreti per ciascuno stile. Talora ci si appella alla « prudentia » dell'oratore che deve opportunamente scegliere gli artifici più adatti.

3) Accanto alla definizione di tre stili, si individuano delle « virtutes dicendi », che, dapprima limitate nel numero, nel corso del tempo vanno moltiplicandosi, anche confusamente. Tali virtù ora sono intese come proprie di tutti gli stili, ora sono associate in modo non rigoroso a singoli stili, ora infine vengono distinte (Dionigi) in virtù necessarie e virtù accessorie e classificate per gruppi che potrebbero in qualche misura corrispondere a stili diversi, senza però che questa corrispondenza venga né precisata né codificata. Questa incertezza comporta talora qualche ambiguità di tipo terminologico (ad es. per « ornatus », « gravitas », « suavitas »). Ma è l'intero rapporto tra « virtutes » e « genera dicendi » ad essere problematico.

4) Un problema classificatorio riguarda l'esatta natura del « genus medium », dapprima concepito probabilmente come partecipe di alcune caratteristiche dei due generi estremi e opposti (ipotesi di una derivazione della teoria tripartita degli stili da una precedente teoria bipartita), poi progressivamente dotato di caratteristiche più specifiche. Attorno al I sec. a. C. il « genus medium » viene anche definito « floridum », annoverando fra le sue caratteristiche specifiche la ricchezza dell'*ornatus* (Cicerone mostra in alcuni luoghi di inclinare verso questa concezione). Ma la teoria della « medietas » non si estingue, come dimostra Dionigi.

5) La teoria o le teorie tripartite dello stile godono di grande fortuna e si trasmettono alle età successive, Medioevo e Età moderna, senza soluzione di continuità. Costituiscono in particolare la base su cui i teorici rinascimentali costruiranno le proprie riflessioni e teorizzazioni sullo stile.

6) Fra le altre e diverse teorie degli stili elaborate dal mondo classico particolarmente significative, per la loro fortuna rinascimentale, sono quelle dello pseudo-Demetrio e di Ermogene, fondate rispettivamente su quattro e su sette stili, con possibilità di combinazioni complesse o di ulteriori suddivisioni degli stili semplici o principali. È oggetto di discussione il rapporto che queste due teorie intrattengono con la dottrina delle « virtutes » e con le teorie tripartite degli stili. Un elemento che le accomuna — nonostante le sostanziali diversità — è l'attenzione analitica che entrambe prestano alle caratteristiche retoriche

che e grammaticali di ciascuno stile, che probabilmente è tra i motivi della loro fortuna rinascimentale. Un altro elemento che le accomuna e le distingue dalle teorie tripartite dello stile è la sostanziale risoluzione o non attivazione dell'opposizione stili / virtù stilistiche (secondo alcuni le « idèai » di Ermogene sono « virtutes », e i « caractères » dello pseudo-Demetrio dalle « virtutes » derivano o con le « virtutes » si confondono): entrambi i retori, comunque, mostrano di privilegiare nella definizione degli stili gli aspetti qualitativi rispetto a quelli puramente estensionali.

7) Il recupero di tali dottrine in età rinascimentale comporta un certo numero di elementi di ambiguità e confusione classificatoria e terminologica, dovuti in parte all'ambiguità della fonte (soprattutto per Ermogene che propone una dottrina più articolata ma anche più confusa, specie per l'idea della « deinòtes » che è concepita al tempo stesso come idea specifica e come sintesi di tutte le altre idee, sfumando nel concetto di « prèpon ») e in parte alle difficoltà dei teorici rinascimentali di dare un'ordinata e precisa sistemazione a tutto l'ingente e contraddittorio materiale retorico antico che si trovavano a utilizzare. Notevole in particolare è il fatto che i teorici rinascimentali affrontino tali dottrine muovendo da una consolidata tradizione di analisi tripartita dello stile (tre stili e complesso di « virtutes »), e a questa tradizione tendenzialmente cerchino di ridurre o in questa tradizione cerchino di innestare anche le 'nuove', divergenti dottrine. Alcune delle ambiguità terminologiche di cui si è discusso riguardano concetti fondamentali per le teorie estetiche e poetiche rinascimentali: ad esempio i concetti di grandezza, gravità, magnificenza, bellezza, soavità dello stile, ma soprattutto quello di gravità che via via è ricondotto al « genus grande » delle teorie tripartite, a una specifica « virtus » stilistica, alle idee ermogeniane di « semnòtes » (compresa in quella più generale di « mègethos ») e di « deinòtes » (stile specifico o sintesi di tutti gli stili secondo « decorum » o « prèpon »), allo stile « deinòs » (terribile) o al « megaloprepès » dello pseudo-Demetrio.

8) Sulla base di queste ambiguità terminologiche, classificatorie, concettuali e sulla base di questa complessa problematica degli stili derivata dal mondo classico i teorici rinascimentali fonderanno le proprie, diversamente originali teorie dello stile ed affronteranno il problema ulteriore di accordare nell'ambito delle poetiche la teoria degli stili con quella, peculiare del proprio tempo, dei generi letterari.

CAPITOLO 2

LE TEORIE DEGLI STILI IN ETÀ RINASCIMENTALE

I. - Giorgio da Trebisonda, accingendosi attorno al 1433-1434, nel libro conclusivo della sua *Rhetorica*, ad affrontare la parte relativa all'elocuzione, esprimeva con queste parole la difficoltà dell'impresa:

Nunc formas dicendi omnes, ac genera, quantum in nobis situm est, clare ac distincte explanare conabimur; quae res quam ardua sit, quam difficilis, quantamque diligentiam desyderet, non me fugit. Non enim solum quot & quae sint intelligere, & quod intellexeris, perspicuum ac planum oratione reddere vehementer arduum est. Verum etiam rem iam per multa saecula ignorantiae sordibus obrutam in medium protrahere multo difficilior. Nam etsi Hermogenes & clarius & distinctius caeteris omnibus qui ante eum fuerunt de dicendi formis, quas graece *eideas* vocamus, disseruit, a multis tamen ille potuit tam praecepta, tam [quam?] exempla delecta, sine quibus haec res explicari non potest, colligere. Nam & veteres omnes rhetores usque ad Isocratam [...] multa de formis dixerunt; & Minutianus quamvis confuse nimis, multa tamen & precepta & exempla partim ab aliis designata, partim sua industria sumpta clarissimis oratoribus ille parate subiecit. Nobis in latino sermone nullus est, qui hac in re nobis opem praebere possit. Nam Cicero quidem, quum multa de oratoria facultate nobis reliquerit, haec tamen ita subticuit, ut nil aliud nisi plura esse dicendi genera, in quibus necesse sit oratorem insudare, nos commonuerit.

E, dopo aver riferito come Cicerone, specialmente nel *De oratore*, affronti la questione dei « genera dicendi » individuando molteplici variabili (*causa, auditor, persona, tempus*, con tutte le loro concrete specificazioni) di cui l'oratore deve tener conto nelle scelte elocutive, ed appellandosi alla sua « prudentia », così conclude:

His illius eloquentissimi viri ac praecipui oratoris verbis nemo est, qui non intelligat multa esse dicendi genera; quae ut ipse utinam solum tangere, ita quoque praeceptis diligenter explicare voluisset. [...] Verum quod ille aut negociis & pri-

vatis & publicis impeditus, quod magis credo, aut fortassis quia noluit, quod inquam ille reliquit, nos pro virili parte ex eo ipso eliciamus, neque laborem per timescamus, quoniam nihil ab caeteris, quod aut ad exempla pertineret, aut saltem ad harum formarum nomina accepimus¹.

Questo breve passo del Trapezuntius può essere considerato emblematico della situazione in cui si vennero a trovare alcuni retori umanisti prima e soprattutto molti retori rinascimentali poi, per quanto concerne il problema della trattazione dell'*elocutio* e in particolare della partizione degli stili. Il Trapezuntius, infatti, lamenta qui, con toni consueti alla trattatistica umanistica, ma riferendosi specificamente alla questione delle « formae dicendi », la decadenza della cultura medievale che avrebbe interrotto la tradizione di studi retorici fiorente nell'antichità (« rem iam per multa saecula ignorantiae sordibus obrutam »); e al tempo stesso, dichiarando la sua preferenza per Ermogene, lamenta l'insufficiente approfondimento della materia da parte di Cicerone (cui veniva ancora attribuita anche la *Rhetorica ad Herennium*) e di tutta la restante trattatistica retorica latina, non escluso Quintiliano. A Cicerone, comunque, si dovrà ricorrere come serbatoio di esempi concreti, come *auctoritas* — sul piano dei fatti, ancor più che su quello della teoria — in materia di stile applicato al latino. Sul piano specificamente teorico, però, si può dire che è la tradizione delle teorie tripartite dello stile, quale si era sviluppata nel mondo latino (con i limiti che abbiamo visto) e quale si era più tardi trasmessa al Medioevo, a rivelarsi insufficiente agli occhi del Trapezuntius, che nel proseguimento (sulla scorta di una tendenziosa interpretazione di Cicerone come sostenitore della molteplicità degli stili²) tenterà un accostamento e una mediazione della tradizione dei tre stili con la più analitica e in apparenza sistematica teoria di Ermogene, della cui opera fornisce un'ampia parafrasi. Vero è che la posizione del Trapezuntius è per il Quattrocento — a quanto mi consta — isolata, o comunque non frequente, ma essa rivela un'esigenza di precettistica analitica, stile per stile, che probabilmente in quegli

¹ Trapezuntius 1493, f. n iii recto.

² L'assunzione di Cicerone quale teorico capace di avallare « proprio la molteplicità delle forme » stilistiche è notata dal Tateo in un suo recente e importante articolo (Tateo 1983, p. 724). Il Trapezuntius intenderebbe appoggiarsi all'autorità di Cicerone, per contrapporsi a Quintiliano, il cui manuale, la più sistematica *ars rhetorica* della latinità, egli « intendeva sostituire [...], battendolo sul piano dell'aggiornamento rispetto alla tradizione bizantina » (ivi, p. 723).

anni (nel complesso poco inclini alle sistemazioni teoriche) era destinata a restare per lo più confinata nelle scuole, ma che un secolo dopo si sarebbe diffusa tanto da caratterizzare un'intera stagione di studi. Il Trapezuntius, in questo senso, forse precorre i tempi. Fra l'altro, il *Peri ideon* di Ermogene, reintrodotta in Occidente dai retori bizantini e diffuso manoscritto, proprio grazie alla *Rhetorica* del Trapezuntius, edita a stampa attorno al 1470, viene per la prima volta proposto ad un più ampio pubblico. Più tardi, nel corso del Cinquecento, le parafrasi, le riduzioni, gli adattamenti, le traduzioni di quest'opera si moltiplicheranno influenzando non poco sulla visione dello stile degli uomini del tardo Rinascimento.

Il Medioevo, in verità, non aveva completamente interrotto la tradizione di studi retorici, com'è noto, ma questo non invalida la sostanza del discorso del Trapezuntius, per il problema specifico che qui interessa. Gli scrittori cristiani della tarda latinità e dell'alto Medioevo tendenzialmente avevano rifiutato la retorica antica in nome di una semplicità e schiettezza espressiva che doveva rispecchiare la sostanza del pensiero, la verità delle idee, senza preoccupazioni di abbellimenti artificiali. « La semplicità povera e schietta, preoccupata solo della verità, » — scrive ad esempio il Cataudella — « rappresenta anche per Agostino, come per tutti gli scrittori cristiani, l'essenza ideale dell'arte della parola »³. E in effetti nel *De doctrina christiana* Agostino, studiando gli stili e in particolare l'*oratio grandis*, esplicitamente esorta al dovere della semplicità e condanna gli artifici retorici⁴. Era insomma principalmente il *sermo humilis*, nella logica della cultura cristiana, — com'è noto — lo stile deputato a rappresentare anche le verità e gli argomenti più sublimi⁵. Se, poi, in vario modo ci si era preoccupati di recuperare in una certa misura il patrimonio culturale dell'antichità, ciò non aveva significato dapprima un rifiorire degli studi retorici, né soprattutto una attenzione analitica alla precettistica retorica antica in tutte le sue sfumature. Sostanzialmente si ragionava sui problemi dello stile muovendo dalla tripartizione tradizionale, senza indagare più a fondo. Più tardi, nel XII e XIII secolo, si era assistito ad una nuova fioritura di studi retorici: anche *artes dictandi* e *poetriae*, fenomeni storicamente pure no-

³ Cataudella 1959, p. 104.

⁴ Cfr. Michel 1976, p. 294: Agostino « met l'accent sur le devoir de simplicité et marque sa défiance à l'égard du style fleuri ».

⁵ Cfr. Auerbach 1956 e 1960.

tevolissimi, non facevano però che riprodurre, in forma non di rado rudimentale rispetto agli originali, il modello tripartito dello stile con la solita separazione tra definizione generale dei « genera dicendi » e trattazione degli artifici retorici. Certo i trattati tardomedievali non potevano costituire un approfondimento dei risultati raggiunti in età classica, e perciò sarebbero stati pressoché completamente trascurati dagli umanisti e dai teorici del tardo Rinascimento. La tendenza generale è quella — se non erro — di un irrigidimento e di un depauperamento della dottrina antica. Questo processo contingentemente poteva anche assolvere la funzione di una semplificazione e sistemazione, essenzialmente fondata sull'estensione del principio del *decorum*⁶, come nel caso della frequente connessione tra stili e livello sociale dei personaggi o in quello ancor più articolato della celebre « rota Virgilii »⁷, ma doveva di necessità scontentare i teorici successivi, entrati ormai in possesso degli originali antichi (fonti dirette o indirette dei retori medievali, o testi ad essi completamente sconosciuti).

D'altro canto, neppure gli umanisti si preoccuparono troppo di approfondire i problemi dello stile sul piano teorico-normativo. Anzi, da questo punto di vista, la nuova epoca segna quasi un 'regresso' — se è lecito chiamarlo così — rispetto ai secoli immediatamente precedenti. « Il Quattrocento umanistico », — scrive il Tateo — « se si è distinto per l'impegno filologico [...], non ha dedicato altrettanta cura alla elaborazione di trattati sull'arte e in genere sulla poesia »⁸. Da un lato la retorica aveva il sopravvento sulla poetica; dall'altro la critica applicata

⁶ Cfr. ad es. Tateo 1960, pp. 209-210. Il Tateo, anche a proposito del *De vulgari eloquentia* dantesco, parla di una « distinzione degli stili, accolta rigidamente come non mai nel passato », che « si risolve in una distinzione di valori » (*ibidem*, p. 211).

⁷ La ruota virgiliana propone — nota il Segre — « una corrispondenza, codificata, fra i tre stili, i tipi di personaggi, i nomi propri, gli animali, gli strumenti, la residenza e le piante che a loro si possono più opportunamente attribuire. La *rota* ha come punti di riferimento i *Bucolica*, i *Georgica* e l'*Aeneis*, assunti (già dal commentatore Elio Donato) come modelli dei tre generi in cui si realizzano i tre stili » (Segre 1985, p. 311). Lo studioso riporta, esemplarmente, anche la seguente definizione di Geoffroi de Vinsauf: « Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de generalibus personis vel rebus tractatur, tunc est stylus grandiloquus; quando de humilibus, humilis; quando de mediocribus, mediocris » (*Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, II, 145).

⁸ Tateo 1960, p. 230.

prevaleva sulla teoria astratta. A parte il Trapezuntius, che come si è detto costituisce un'eccezione anticipatrice, e il Pontano, che però non è altrettanto analitico⁹, non c'è molto altro da ricordare¹⁰. I testi dei classici, recuperati e pubblicati con perizia filologica sconosciuta in passato, dicono a sufficienza, perché ci si impegni a tentare nuove sistemazioni, che oltretutto non paiono troppo consone ad un secolo che, nel suo complesso, certamente condivide l'invito ciceroniano alla « prudentia » e almeno in parte il disdegno per le troppo minute, troppo scolastiche classificazioni. Per i poeti e i critici di quest'età, e fino ai primi decenni del Cinquecento, il problema di una definizione astratta delle norme dell'arte è insomma un'esigenza secondaria: « per il poeta » — possiamo dire col Raimondi — « non esiste altro principio al di fuori di un'immaginazione soggettiva, di un'intelligenza personale che, dopo aver assimilato la tradizione classica e i suoi schemi retorici, si ricostituisce come natura »¹¹. L'ansia di individuare, descrivere sistematicamente, analizzare minutamente i 'segreti dell'arte', e convertirli in precettistica e casistica altrettanto minute si diffonderà nel momento della crisi della civiltà umanistico-rinascimentale, quando la grande stagione creativa volgerà al suo termine.

Diverse sono, viceversa, le esigenze e diversi i compiti che si presentano urgenti ai letterati preumanisti e umanisti, com'è noto. In primo luogo il recupero del patrimonio dell'antichità, nei suoi aspetti di recupero fisico (rinvenimento di codici), filologico (edizioni accurate, che restituiscano i testi quali erano all'origine, liberati dalle interpolazioni e manomissioni eventualmente operate nei 'secoli oscuri') e critico (corretta interpretazione dei testi e della civiltà che li aveva prodotti); poi la giustificazione della dignità e del valore della cultura classica (pagana) e, di qui, della dignità, del valore, della moralità della poesia più in generale, contro rigoristi e tradizionalisti, e in definitiva in polemica con l'intero Medioevo; quindi la definizione, in generale, della poesia come eloquenza; quindi ancora il dibattito sul principio di imi-

⁹ Sull'*Actius* del Pontano si veda Tateo 1960, pp. 243-249. Particolarmente interessanti nel Pontano risultano la concezione dell'« *admiratio* » come fine specifico della poesia, che lo induce a privilegiare per il poeta lo stimo sommo, e l'associazione dei diversi stili a grandi generi letterari (umile per l'oratoria, medio per la storiografia, grande per la poesia).

¹⁰ Cfr. la « tavola » riassuntiva in Weinberg 1970-1974, vol. I, p. 563 e segg.

¹¹ Raimondi 1965, p. 10.

tazione; e, infine, conseguenza di questo, la definizione di un canone di autori esemplari, con la miriade di problemi storico-critici ed estetici particolari che essa comportava. Sul piano retorico-stilistico ed estetico, più che indagare minutamente le diversità tra stile e stile, tra genere e genere, più che classificare gli artifici grammaticali e retorici da utilizzare nelle diverse circostanze testuali e contestuali — di cui pure si teneva conto in sede critica — appariva urgente definire unitariamente i valori estetici e stilistici della classicità da contrapporre alla « media aetas »: di qui, col tempo, la scelta vincente dell'ottimo modello (Cicerone o Virgilio, Boccaccio o Petrarca), di qui l'insistenza via via sull'*aequitas*, sulla *concinntas*, su una temperata *varietas*¹², nonché sul canone 'classico' dell'equilibrata alternanza degli stili (secondo il modello ciceroniano, ad esempio), regolata in base al principio del *decorum*, che è inteso però meno rigidamente e meccanicamente che nel Medioevo, come congruenza e coerenza tra *res* e *verba*.

Su questa linea in particolare si muove anche il Bembo che con le *Prose della volgar lingua*, oltre che con l'epistola latina al Pico, si inserisce nell'ambito del dibattito umanistico sull'imitazione. È evidente, infatti, che uno dei fattori principali dell'importanza e della fortuna storica delle *Prose* del Bembo sta nell'individuazione del Petrarca e, in subordine, del Boccaccio come « ottimi modelli » per la letteratura italiana nelle due varietà della poesia e della prosa. Il valore del modello petrarchesco per larga parte del Cinquecento assumerà, in virtù dell'impulso della riflessione bembiana e della sua congruenza con gli ideali estetici rinascimentali, un rilievo quasi assoluto, anche al di là delle successive teorizzazioni sui singoli generi. Ma è pure da sottolineare come una peculiarità importante delle *Prose* stia proprio nell'individuazione di una prospettiva estetica che sulla retorica si fonda ma che quella in certa misura trascenda: criteri come quelli della misura e della *varietas* costituiscono in primo luogo dei valori estetici, funzionali sul lungo periodo anche ad una considerazione dello stile come fatto individuale¹³.

¹² Sull'evoluzione del concetto di *varietas* che, tra Bembo e Castiglione, esce « dai limiti della elocuzione », divenendo « un problema di espressione individuale », cfr. ancora Tateo 1960, pp. 243, 253-258, e *passim*. Il volume del Tateo affronta il complesso dei problemi qui sinteticamente enunciati, per cui cfr. anche Battistini e Raimondi 1984.

¹³ Cfr. sopra nota 12.

Il Bembo — per quanto concerne il presente discorso —, quando nel libro II affronta i problemi dell'elocuzione, distingue, secondo una tradizione ampiamente accettata per tutta l'età umanistica, tre stili: uno grande, uno mezzano e uno basso¹⁴. Più precisamente parla di « materia » grande, mezzana e bassa o volgare, attribuendo ad essa rispettivamente « voci [...] gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose », o « mezzane e temperate », o « lievi, piane, dimesse, popolari, chete »¹⁵. Poi subito precisa che si deve « servir modo, e schifare sopra tutto la sazietà, variando alle volte e le voci gravi con alcuna temperata, e le temperate con alcuna leggiera, e così allo 'ncontro queste con alcuna di quelle, e quelle con alcuna dell'altre né più né meno ». La precisazione rimanda forse al principio tradizionale e ciceroniano dell'alternanza degli stili, o forse già lo trascende¹⁶, e in parte anticipa le considerazioni sulla *varietas* svolte più avanti al cap. XVIII.

Quando poi, però, affronta la questione cruciale della « gravità » e della « piacevolezza » e del loro temperamento, le cose si complicano¹⁷. I due termini, così contrapposti, possono rimandare alla coppia ciceroniana « gravitas » / « suavitas » o a quella greca tradizionale « megaloprepès » / « hedù », o forse ancora — come ha recentemente suggerito il Tateo — alla coppia « gravis » / « suavis » usata dal Trapezuntius e per questa via alle idee ermogeniane di « semnòtes » e di « glykýtēs »¹⁸. Si tratta di termini in una certa misura controversi e la cui esatta storia è assai complessa e ancora in gran parte oscura, come si è ricordato nel capitolo precedente¹⁹. Comunque il Bembo ne fa delle ca-

¹⁴ Bembo, *Prose*, p. 137 (II, iv).

¹⁵ Fonti probabili sono *Rhet. ad Her.*, IV, 11 e Cicerone, *Orator*, 100-101, dove si dice: « Is est enim eloquens qui et humilia subtiliter at alta graviter et mediocria temperate potest dicere, etc. ».

¹⁶ Cfr. Tateo 1983, pp. 718-719, secondo il quale la frase « allude in effetti ad un mescolamento di voci, che non è l'alternanza degli stili, ma il frutto di un 'componimento' che intacca la logica stessa dei tre stili ».

¹⁷ Bembo, *Prose*, p. 146 e segg. (II, ix e segg.).

¹⁸ Tateo 1983, pp. 731-732, dove fra l'altro si nota che « glykýtēs » è tradotto dal Trapezuntius con « jucunditas », « perfetto corrispettivo » del termine bemboiano di « piacevolezza ». Tutto l'articolo del Tateo, cui farò anche in seguito riferimento, è assai importante per i problemi qui affrontati. Il Tateo sospetta un influsso diretto dell'Ermogene del Trapezuntius Bembo, che negli anni di apprendistato dal Lascaris avrebbe verosimilmente potuto anche accedere direttamente al testo del retore greco, poi edito dal Manuzio nei primi anni del Cinquecento.

¹⁹ Cfr. sopra 1.2, nota 28.

tegorie privilegiate — e difficilmente omologabili ai tre stili prima menzionati, come si vedrà — che, dice, « sono quelle che fanno bella ogni scrittura » (p. 146). A determinarle sono « il suono, il numero, la variazione ». Associa poi alla gravità, come termini o qualità ad essa sottoposti, « l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza e le loro somiglianti », e alla piacevolezza « la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera ». Il passo, in apparenza chiaro, presenta in realtà aspetti problematici: gravità e piacevolezza sono « genera dicendi », « virtutes », « ideai » o che altro? Da un punto di vista strettamente teorico il Bembo non è qui rigoroso né nella classificazione, né tantomeno nella terminologia (come non lo erano, del resto, le sue fonti, Cicerone o Ermogene). In particolare l'elenco dei termini sottoposti ai due concetti chiave rimanda forse alle idee ermogeniane, forse alle *virtutes* ciceroniane e della tradizione tripartita, ma pare comunque volutamente approssimativo, quasi 'evocativo'.

Il discorso sembra farsi in parte più chiaro nelle righe e nelle pagine che seguono: è possibile incontrare composizioni in cui la dominante è nettamente quella grave o piacevole, senza con ciò escludere la presenza di sporadici elementi di diversa natura, non tali tuttavia da produrre il « temperamento » di gravità e piacevolezza; ed è anche possibile incontrare intere opere di poeti decisamente orientate nell'una o nell'altra direzione. È il caso di Dante, prevalentemente grave, e di Cino da Pistoia, prevalentemente piacevole. Viceversa « il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empié maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro » (p. 147). Come intendere esattamente questa frase, e più in generale l'esempio petrarchesco? Dagli esempi più particolari che il Bembo fornisce nei capitoli successivi si può dedurre che il Petrarca valga come modello di temperamento di gravità e piacevolezza sia a livello di singolo componimento, sia a maggior ragione nel complesso dell'opera sua (che è il senso più preciso della frase appena citata). Egli infatti anche nelle canzoni più gravi — in cui è maestro — immette un numero di elementi piacevoli che moderano e temperano la gravità (lo stesso si dica nelle piacevoli): ciò che lo distingue da Dante (e da Cino) è, insomma, la capacità di temperare i due estremi stilistici proprio nell'atto di oscillare verso di essi, proponendosi come maestro di una « gravità » o di una « piacevolezza » consone al gusto armonicistico rinascimentale. Ma per meglio interpretare il pensiero del Bembo,

è soprattutto necessario estendere — io credo — questo criterio del « temperamento » alla totalità del *Canzoniere* petrarchesco, nel quale le oscillazioni proprie di singoli componimenti verso i due estremi stilistici si equilibrano e si compongono armonicamente. In questo duplice senso davvero si può dire che il Petrarca fosse, per gli uomini del Rinascimento, eccellente maestro e della modalità stilistica grave e di quella piacevole, e al tempo stesso del loro armonico contemporaneo.

Ma quale rapporto esiste tra l'opposizione « gravità » / « piacevolezza », il loro armonico contemporaneo e i tre stili? Rifacendosi ad una via maestra della dottrina tripartita dello stile, l'opposizione di due estremi ed una loro mediazione fa immediatamente pensare all'opposizione di stile sublime e stile umile e alla concezione dello stile mezzano concepito secondo il criterio della « mesòtes ». Ma è assai dubbio che questo sia l'esatto senso da attribuire alla teoria bembiana, se è vero — come mi pare indiscutibile — che al Petrarca non può essere attribuita alcuna inclinazione verso lo stile basso. E se la « piacevolezza » bembiana non coincide con tale stile, è evidente che l'intero rapporto risulta invalidato. Piuttosto l'opposizione « gravità » / « piacevolezza » fa pensare ad una possibile opposizione tra stile elevato e stile mediano (convalidata da alcuni luoghi ciceroniani, come quello, menzionato nel precedente capitolo, relativo all'individuazione di un « plurimum suavitatis » per lo stile intermedio), perfettamente consona del resto al gusto rinascimentale bembiano e a quello tardorinascimentale che questo complesso di riflessioni pure andava preparando. Resta comunque assodato il fatto che il Bembo, selezionando alcuni concetti delle sue fonti antiche, tende ad applicare lo schema della « mesòtes », che aveva caratterizzato una parte importante della dottrina tripartita dello stile, ad una diversa realtà retorica, fondandosi — questo sí — su un più generale principio che era quello della possibile e auspicabile alternanza di tutti gli stili, ma forse anche trascendendolo, per muovere verso un ideale di commistione di tratti stilistici diversi che, come si è detto, « intacca la logica stessa dei tre stili ».

Non c'è dubbio però che sul piano strettamente teorico « gravità » e « piacevolezza » non possano essere semplicemente considerate equivalenti degli stili elevato e mezzano, nonostante l'ambiguità che di fatto la teorizzazione bembiana induceva. Sarà meglio considerarle « virtutes », due virtù generalissime e privilegiate, se vogliamo atte-

nerci al modello tradizionale tripartito; oppure si dovrà ammettere, col Tateo, un piú consistente influsso della dottrina ermogeniana anche sul Bembo stesso²⁰. D'altro canto, però, si notava l'ambiguità creata da questa formulazione. Essa ha anche aspetti terminologici. Lo stile grande secondo il Bembo è caratterizzato fra l'altro da « voci gravi » e « luminose », mentre sotto la categoria della « gravità » stanno maestà, magnificenza, dignità, grandezza (attributi o termini sinonimici dello « stile grande », secondo tradizione): ciò suggerisce una convergenza tra « gravità » e « stile grande ». Per converso, lo stile mezzano è caratterizzato da « voci temperate », e il « temperamento » di gravità e piacevolezza è il criterio estetico suggerito da tutto il discorso bembiano: ciò suggerirebbe di considerare gli opposti bembiani come gli stili estremi, e il temperamento di essi come stile mezzano, fidando anche sull'ideale di medietà stilistica propugnato dal Petrarca. Come si vede, il nodo — specie sul piano terminologico — è difficile da districare.

Si badi però che quello che dal punto di vista strettamente teorico è intricato, non lo è altrettanto sul piano sostanziale: non c'è dubbio, per l'evidenza dei modelli, in quale direzione concretamente muovesse il Bembo proponendo il Petrarca e un ideale di armonico contemperamento di stili o qualità stilistiche opposte. Era la codificazione piú efficace, nonostante le semplificazioni e le ambiguità, degli ideali estetici rinascimentali, tutti fondati sui valori della misura, della euritmia, della regolarità, della *concinmitas*, dell'armonico contemperamento delle oscillazioni verso poli linguistici e stilistici opposti (con una lieve ma significativa propensione per le varianti stilistiche « gravi » e sostenute, che presto sarà colta e sviluppata da poeti e teorici successivi). Ma qui interessava sottolineare, piú che la sostanza, notissima, delle scelte estetiche bembiane, gli elementi del sistema teorico dello scrittore, che egli fornisce alle generazioni che verranno dopo di lui e che a lui guarderanno come maestro. Non c'è dubbio, del

²⁰ La « glykýtes » ermogeniana prevede, come il « kállos », la ricchezza di artifici grammaticali e retorici, tra cui *isocola*, parallelismi e altri artifici simmetrici, antitesi, bisticci, onomatopoeie, etc. In evidenza sono, in particolare, quelli che erano noti come « artifici gorgiani » (cfr. piú avanti). Daniel Barbaro, trattando della « glykýtes », che traduce con « piacevolezza » o « giocondità » (la « jucunditas » del Trapezuntius), parla anche di « giuochi » e « cose ridicole » (che potrebbero equivalere ai « giuochi » e agli « scherzi » evocati dal Bembo). Cfr. Barbaro 1557, pp. 438-441.

resto, che nelle successive discussioni e teorizzazioni il modello teorico bembiano, nella sua per molti versi geniale semplificazione delle antiche teorie, farà sentire il suo influsso ²¹.

2. – È invece nei decenni centrali del Cinquecento che la prospettiva muta radicalmente in direzione dell'approfondimento teorico e dell'interesse normativo. È il grande passaggio « dalla natura alla regola », per citare un'efficace formula del Raimondi, che lo descrive come espressione di una profonda crisi storico-culturale, ma anche della « volontà di svolgere certi aspetti della letteratura rinascimentale, di porre il problema del classicismo con una coscienza più matura, di elaborare un metodo critico solido e coerente per intendere l'esempio degli antichi nella sua logica interna e commisurarvi poi l'esperienza dei moderni » ²². Son cose note; tuttavia alcuni fatti meritano qui di essere sottolineati. La diffusione della *Poetica* di Aristotele, a partire specialmente dalla traduzione latina di Alessandro de' Pazzi del 1536 ²³ e poi con le *Explanaciones* del Robortello (1548) e la versione italiana del Segni (1549), oltre a determinare uno spostamento complessivo degli interessi dalla retorica alla poetica appunto, nell'ambito del più generale fenomeno della « letteraturizzazione della retorica » ²⁴, contribuì prepotentemente a riportare in primo piano, da un lato, il problema della codificazione dei generi e, dall'altro, quello connesso del rapporto stili / generi, sino ad allora per lo più trascurato o affrontato sommariamente (ne tratterò più specificamente nel capitolo successivo). La riscoperta o la maggior diffusione, poi, di opere retoriche come quelle di Ermogene (con la ricordata anticipazione del Trapezuntius) e dello pseudo-Falereo favorivano l'innesto di teorie pluripartite dello stile sul tronco tradizionale di quelle tripartite e introducevano nuovi strumenti

²¹ È infine da notare come il Bembo risulti vago in merito alla questione dei generi: da un punto di vista teorico la distinzione di diversi generi non risulta discriminante significativa; sul piano dei fatti il riferimento privilegiato al Petrarca rivela un'attenzione del tutto particolare al genere lirico.

²² Raimondi 1965, p. 12.

²³ Com'è noto le traduzioni precedenti (quella di Guglielmo di Moerbeke del 1278 e quella del Valla del 1498) e l'edizione aldina in greco del 1508 o non avevano avuto grande diffusione o comunque non avevano avuto una reale capacità di penetrazione e modificazione del contesto culturale in cui avevano visto la luce. Cfr. anche Branca 1983, p. 32 nota 33.

²⁴ Florescu 1971, *passim*.

classificatori e interpretativi che andavano incontro all'esigenza, ormai fortemente e diffusamente sentita, di una precettistica analitica che fornisse, stile per stile, un esauriente catalogo degli artifici grammaticali e retorici più adatti e una ricca esemplificazione di passi autorevoli. Ma tale innesto doveva risultare tutt'altro che indolore. Si può anzi dire che un problema ulteriore si presentasse ai teorici di quest'età: l'integrazione e la sistemazione, appunto, delle diverse teorie ereditate dal mondo classico in una teoria unitaria e coerente. L'esigenza dell'unità — nata dall'ammirazione per una tradizione che era sentita fortemente omogenea e dal bisogno psicologico di certezze — si scontrava con la molteplicità, la non assimilabilità, talora l'ambiguità delle *auctoritates* antiche, che sul piano dell'autorevolezza spesso apparivano equivalenti. Quello di mettere ordine nelle diverse teorie e di integrarne gli aspetti che erano stati tramandati in trattazioni separate, allo scopo di impadronirsi dei segreti dell'arte, capaci, verso per verso, parola per parola, inflessione per inflessione, di consentire la realizzazione dell'artisticamente perfetto, dell'esteticamente valido, era un tentativo destinato a fallire e a lasciare il posto a una miriade di analisi, di commentari, di trattati, di dispute epistolari e di *pamphlets*, che indica il carattere poderoso dello sforzo teorico e critico compiuto, ma che ha talora contorni drammatici. Il Tasso che riflette sulla *Gerusalemme liberata* ormai da tempo ultimata e che lamenta l'aridità della revisione e delle dispute teoriche, rimpiangendo la felicità della creazione, è un emblema troppo suggestivo per non essere ancora una volta riproposto a suggello del travaglio di un'età intera.

Complessivamente, per le questioni che sono oggetto di questo studio, si può dunque dire che tre erano i possibili compiti che si profilavano all'orizzonte dei teorici rinascimentali: 1) l'integrazione, nell'ambito di una moderna teoria degli stili, della trattazione delle figure retoriche e degli altri artifici grammaticali (oggetto di trattazione separata nelle teorie tripartite); 2) l'integrazione delle diverse teorie degli stili ereditate dal mondo classico; 3) l'integrazione della trattazione degli stili con quella dei generi, nell'ambito della codificazione dei singoli generi letterari. Sullo sfondo sta il grande paradosso « manieristico » dell'ancorarsi sempre più analiticamente, rigidamente, sistematicamente ai modelli teorici e poetici del classicismo antico e recente, proprio mentre il gusto, la sensibilità, le realizzazioni concrete vanno, sul piano dei fatti, lentamente ma profondamente modificandosi in direzione anticlas-

sica²⁵. I materiali teorici, dunque, sono ormai tutti a disposizione, e sono in grande abbondanza, come a disposizione sono i modelli concreti antichi e moderni dotati dello statuto di classici: si tratta di integrarli e conciliarli fra loro e di conciliarli con un gusto in divenire.

A percorrere anche sommariamente la produzione teorica e critica medio-rinascimentale si percepiscono distintamente sia l'ansia di unità, sia il dibattersi dentro e contro una molteplicità in larga misura non componibile. Considerazioni sullo stato di confusione degli studi in materia di stile, come questa del Delminio, che in verità non pecca di eccessiva modestia, sono tutt'altro che infrequenti:

Né avanti di me, che io sappia, è stato alcuno fino a questo giorno, il quale appaia aver trattato esattamente alcuna cosa in questa materia: & quelli, che n'hanno detto, confusamente, & molto, d'attorno a quelle cose che dicevano, di se medesimi diffidandosi hanno disputato; talmente che appo loro ogni cosa è posta in confuso²⁶.

Siamo col Delminio ad un caso limite, anche perché con il suo trattato sulle *Idee* (libera traduzione di Ermogene) egli non contribuisce certo a metter ordine e far chiarezza, ma tant'è: non pochi dovevano condividere il giudizio di sostanza del critico friulano²⁷.

Se ora consideriamo un poco più da vicino il panorama teorico medio-rinascimentale, la prima considerazione che si impone è che i riferimenti alla tripartizione degli stili sono ancora di gran lunga i più frequenti, quasi un tributo dovuto alla forza della tradizione²⁸. Si trova sovente riprodotta la struttura — cornificiana, ciceroniana, quintilianea — della separatezza tra elencazione degli artifici grammaticali e retorici (espansione del concetto di *ornatus*) e trattazione sommaria del *genus*

²⁵ È questo un fenomeno diverso dalla dialettica classicismo/anticlassicismo propria anche del pieno Rinascimento: ora l'estenuazione del gusto classicistico cade all'interno di un ambito di fenomeni letterari che ai principi del classicismo si richiamano.

²⁶ Delminio 1594 (I ediz. 1560), p. 2 recto.

²⁷ Si ripensi almeno al passo dello Scaligero ricordato e in parte citato nel precedente capitolo (cfr. p. 39).

²⁸ Ma forse questo è anche l'esito di un'insufficiente riflessione sul rapporto stili/genere che col tempo avrebbe imposto quasi una ridefinizione del problema. Il tentativo di descrivere analiticamente le caratteristiche stilistiche di ciascun genere da un lato avrebbe in parte fatto passare in secondo piano il problema della definizione in astratto degli stili, dall'altro avrebbe favorito la proliferazione degli stili capaci di interpretare meglio lo specifico di ciascun genere.

dicendi: nell'atto della definizione degli stili ci si limita a indicazioni di massima, mentre talora la connessione tra stili e artifici è condotta occasionalmente, non sistematicamente nel corso della descrizione dei singoli artifici retorici. Risulta difficile in questi casi ricostruire in concreto l'esatta fisionomia retorica di ciascuno stile.

Valga per tutti l'esempio del dialogo *Della poetica* di Bernardino Daniello, edito nel cruciale 1536. Il Daniello — come scrive il Weinberg — « fa passare la concezione oraziana della poesia nello schema generale della retorica ciceroniana; cioè organizza i concetti ed i precetti di Orazio secondo le note categorie dell'invenzione, della disposizione e dell'elocuzione »²⁹. Uno sviluppo particolare è concesso all'elocuzione, cui è dedicato interamente il libro II. Messer Trifone, il principale interlocutore, così introduce il discorso sugli stili:

Pertanto fa di mestieri, figliuoli, che voi sappiate che tre (senza piú) sono le forme o figure (che piú ci piaccia di chiamarle) sotto le quali ogni maniera di parlare, che viziosa non sia, può cadere: una grave e sublime, l'altra mezzana, e la terza attenuata et humile. Grave quella è che d'ornata composizion di parole gravi, alte, magnifiche e sonore si fa; mezzana, quella poi che di voci non cosí gravi et alte, ma neanche delle piú infime e demesse e pervulgate come l'attenuta. La prima adunque ama parole simili a lei, e cioè le piú ornate e leggiadre che ritrovare si possino, o sian proprie o siano trasportate, le sentenze piú gravi, l'amplificazioni, e finalmente gli ornamenti tutti, cosí delle sentenze come delle parole, ch'abbiano gravità, delle quali a suo luogo diremo »³⁰.

È questo, in sostanza, un appello alla tradizione e all'evidenza di concetti non altrimenti definiti, come « gravità », piú volte ripetuto; d'altro canto la tripartizione stilistica è proposta nella sua versione piú canonica, quella che si fonda — si può intuire — sulla gradualità dell'ornato (fonte del passo è la *Rhetorica ad Herennium*).

Dopo aver accennato alle degenerazioni degli stili nei corrispettivi 'viziosi', passa a trattare abbastanza sinteticamente dell'*ornatus in verbis singulis* e dell'*ornatus in verbis coniunctis*, senza connettere, se non episodicamente, le osservazioni sui diversi artifici alla precedente suddivisione in stili: si insinuano cosí, con notevole autonomia, alcuni precetti, ad esempio sulle « voci sonore » (e fra queste le « piú civili »), che rendono « piú grave e magnifico suono » (p. 280), sui traslati, che

²⁹ Weinberg 1970-1974, vol. I, p. 610.

³⁰ Daniello 1536, p. 276. Degli stili mezzano e umile non si torna piú a parlare. D'ora in avanti darò l'indicazione della pagina tra parentesi nel testo.

nelle scritture « pongono non poco di vaghezza, dal comune parlar levandoci » (p. 284), sugli iperbati, da usare « parcamente » per non produrre oscurità, e via dicendo. Quindi, a conclusione della rassegna delle principali figure retoriche, ribadisce in termini generici l'opportunità di adeguare l'*ornatus* agli stili: « Ora questi e molti altri modi e figure del dire devete voi, figliuoli, ma non sempre et in ogni luogo de' vostri poemi, usare, secondo però la qualità della materia e la diversità degli stili » (p. 306); che è al tempo stesso un invito alla più classica moderazione e misura. Quando, infine, su istanza dei suoi interlocutori, viene a parlare del « numero » riprende (poco variati) alcuni dei precetti bembiani circa il mescolamento delle voci « gravi » con quelle « basse e leggeri », delle « tronche con l'inter » (p. 307), e sulla distanza delle rime (pp. 315-316)³¹.

3. — Ma il bisogno di precetti concreti, analitici e sistematici sugli stili — al di là di Orazio e Cicerone — mostra la sua urgenza altrimenti. Anche chi non rinuncia programmaticamente al ricorso alla tripartizione degli stili è tentato di accogliere i suggerimenti che provengono da altre fonti, e soprattutto da Ermogene, come si è detto. Ne derivano soluzioni compromissorie, che vedono più la giustapposizione che non l'integrazione di teorie diverse e difficilmente conciliabili tra loro, o tentativi di sintesi originali, in cui lo sforzo di discussione e di sistemazione ordinata in certa misura prevale.

Ampliamente compromissorio era stato già il Trapezuntius che nettamente scindeva la sua trattazione dell'elocuzione in due parti: « unam qua figuras orationis, quasi sylvam quandam atque materiam universam & confusam consyderabimus; alteram, qua singulas dicendi formas distinctius exponemus ». Nella prima egli dapprincipio riproduce, poco variata, la definizione generale dell'Auctor ad Herennium:

Figurae orationis sunt tres: Sublimis, quam & gravem & grandem appellamus; Attenuata, quam & infimam dicunt; & Mediocris. Sublimis est quae constat ex

³¹ Nella parte conclusiva il Trifone prende posizione, nell'ambito della *querelle* sul verso del poema eroico, a favore delle terzine dantesche, in parte distaccandosi dal Bembo nell'osservare che la vicinanza delle rime non toglie gravità al poema, « non essendo [...] il verso quello che più o meno renda la materia sublime o grave di quello che noi esser la veggiamo, ma lo scegliere i vocaboli e le sentenze, le figure più o men gravi, et il fare che le persone [...] servino il decoro e la convenevolezza loro ». Cfr. *ivi*, pp. 314-317.

verborum gravium magna & ornata compositione. Attenuata est quae tam verbis, quam compositione usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis demissa est. Mediocris est sublimi humilior, attenuata gravior oratio³².

Poco più avanti, poi, compie una sommaria descrizione delle singole « *figurae* » che non esce dai canali dell'antica tradizione tripartita³³. Nella seconda parte — come già si è detto — prende a trattare delle idee ermogeniane, cui attribuisce il nome di « *formae* » o « *genera dicendi* ». La distinzione tra « *figurae orationis* » e appunto « *formae dicendi* » non è delle più perspicue, né ad essa è dedicata alcuna osservazione esplicativa, se non m'inganno; è probabile che nasconda semplicemente (come par rivelare anche la metafora della selva sopra citata) la difficoltà di integrare due trattazioni e anzi due tradizioni in parte divergenti. Il rapporto tra « *figurae* » e « *formae* » o « *genera* » sembra essere concepito più in termini di vaga complementarità che non di chiara diversità funzionale:

Has orationis figuras late patere arbitramur. Nam quum gravem dicimus, quae mediocrem excedat, eam ita intelligimus, ut & paulo gravior & multo gravior inveniat. Similiter etiam in attenuata, & mediocri fieri tunc clarissimum erit, quum singula dicendi genera enodabimus³⁴.

La teoria ermogeniana delle « idee »-« *formae* » vuole innestarsi, nel sistema del Trapezuntius, come specificazione e chiarificazione della « confusa » teoria tripartita? Qualcosa di poco chiaro, comunque, e persino

³² Trapezuntius 1493, foglio m iii.

³³ Alla « *figura sublimis* », ad esempio, convengono « *sententiae* » « *quae habent dignitatem* » (cita l'amplificazione e la commiserazione) e che trattino di Dio, della natura, degli uomini, della virtù e del vizio e così via; « *verba* » « *inusitata* [...] & *prisca* », da usar però raramente, e badando che non rendano oscuro il discorso (poi si precisa che in realtà è possibile usare anche « *verba nonnunquam quotidiana* »); quindi « *translata* » e « *innovata verba* », da usar però anch'essi raramente e nei luoghi opportuni (pena rendere « *orationem* [...] *turgidam inflatamque* »). Questi ultimi danno lo spunto per una descrizione dei tropi (o « *exornationes* » o « *colores* ») che concorrono con la « *factio* » e la « *derivatio* » a renderli appunto « *innovata* » e « *translata* ». Concorre infine a determinare la « *figura sublimis* » un'adeguata « *compositio verborum* » — importante del resto in ogni stile — per cui si danno alcuni precetti più particolari (ad esempio, sempre per lo stile sublime, il concorso vocalico va evitato, come pure una sequenza di vocali brevi) e una serie di esempi virgiliani: gli uni e gli altri però sono solo episodicamente connessi ai tre stili. Complessivamente risultano significativi soprattutto gli inviti alla moderazione e alla « *prudencia* », e il carattere sfumato e flessibile dei precetti. Ma cfr. Tateo 1983 sull'importanza data dal Trapezuntius alla *compositio*.

³⁴ Trapezuntius 1493, foglio m iii.

di contraddittorio, indubbiamente rimane nello stesso tentativo di sistemazione del retore umanista³⁵.

Sulla linea del Trapezuntius, quanto a separazione tra richiamo alle teorie tripartite ed esposizione del modello ermogeniano, si colloca anche un importante teorico cinquecentesco, il Tomitano, nel quale, anzi, la non integrazione fra le due teorie sembra forse ancor più netta. I *Quattro libri della lingua thoscana* (1570) hanno la forma del dialogo, non del trattato, e lasciano ampio spazio alla cornice narrativa, al procedere per domande e risposte, per definizioni e precisazioni, alla memoria personale (quando ad esempio allo Speroni vien chiesto di dichiarare quale « via » egli tenne « per divenir eloquente »³⁶) o al confronto fra opinioni diverse (ad esempio sul primato di Cicerone e di Aristotele in campo retorico). Né d'altronde il Tomitano si propone la sistematicità, né la sintesi del pensiero retorico antico, ma solo di far come le « pecchie, le quali hanno per costume qua & là volando per i campi, scieglier quei fiori, che più le piacciono, per farne il melle, & se stesse nutricarne » (p. 152 r). Ciò nonostante nei libri III e IV si tratta il complesso dei problemi dell'*elocutio*, con un'ampiezza e uno sforzo analitici notevoli.

Il quadro complessivo di riferimento in cui si muove il Tomitano

³⁵ Cfr. Tateo 1983, spec. pp. 722-726. Egli fra l'altro osserva che « il tentativo più vistoso compiuto dal Trapezunzio fu in realtà quello di fondere il sistema retorico dei tre stili con quello delle sette forme di Ermogene, quantunque l'operazione scaturisse anche dalla necessità di rendere accessibile al pubblico latino la riproposta di un sistema retorico diverso, e fosse guidata da scarsa coerenza, da scarso rigore teorico e da uno spirito da epitomatore » (p. 724). In questo senso, come già si è notato, egli assume Cicerone come *auctoritas* capace di avallare la « molteplicità delle forme » stilistiche. Poco più avanti il Tateo rileva anche che « sin dalla formulazione iniziale della tripartizione degli stili il Trapezunzio dimostra la preoccupazione che le fasce stilistiche vengano intese in maniera rigida e, andando oltre il senso della *Rhet. ad Her.* e anche dell'*Orator* ciceroniano, precisa che la *figura mediocris* non è il risultato di un mescolamento, ma di un attenuamento della grave o di un'intensificazione della tenue, perché in tutte e tre le figure può esserci un più ed un meno, e rimanda alla trattazione dei singoli *generi*, ossia delle figure ermogeniane. È una considerazione che dissolve la specificità delle tre « figure », fondata sulla gradualità dell'impiego degli attributi retorici » (pp. 725-726). È inoltre da notare come anche all'interno del trattato del Trapezuntius, per la compresenza delle due diverse teorie, si riproponga l'ambiguità — rilevata in generale nel precedente capitolo — nell'uso dei termini « gravis » e « gravitas », applicati sia alla « figura sublimis » che alla settima « idea » ermogeniana.

³⁶ Tomitano 1570, p. 226 r. D'ora in avanti indicherò i riferimenti alla pagina tra parentesi nel testo.

è quello delle teorie del circolo padovano che faceva capo allo Speroni, che è anche il personaggio chiamato nel dialogo a esporre più di frequente le proprie dottrine in materia di stile³⁷. In particolare egli sostiene in quest'opera che la persuasione è il fine principale dell'oratoria (mentre l'insegnamento e il raggiungimento della verità lo sono della filosofia), che il diletto è « il vero fondamento de la persuasione, da cui prende l'arte del ben parlare tutti li suoi nervi, & ogni sua possanza » (p. 215 v) e che il diletto si realizza principalmente nell'elocuzione. L'elocuzione, « seggio del diletto », è paragonata a un giardino fiorito a maggio:

sia qui uno giardino nella primavera di fiori in mille varietà dipinto: ove non meno i colori, con piacevole discordia rechino alli occhi sollazzo, che gli odori rendano al loro sentimento conforto. Ciascuno prenderà maraviglia delle piante qua & là con giusto ordine distinte, & da lo studio del giardiniero diligentemente castigate, & a' loro luoghi attamente disposte. Tale a punto immaginate di vedere gli ornamenti del parlar facondo, pieno di molti lumi & fiori d'eloquenza, con gentil artificio disposti & temperati (p. 222 r-v).

Con lo spirito armonicistico che questa tradizionale metafora rivela, si introduce, insomma, la questione degli artifici dell'elocuzione. E lungo tutto il trattato si moltiplicano i riferimenti alla dottrina bembiana del temperamento di gravità e piacevolezza, e di quelle più generali relative alla ricerca della *concininitas*, della misura, della proporzione e dell'euritmia³⁸.

³⁷ Sullo Speroni e sul Tomitano cfr. in particolare Bruni 1967 (specie p. 58 segg.), ma anche Scrivano 1959 a e Marti 1962. Il Bruni rileva come la posizione speroniana esposta dal Tomitano nei *Quattro libri della lingua thoscana* rappresenti uno sviluppo e una moderazione delle tesi pomponazziane altrove adottate più fedelmente dallo Speroni. In sostanza, nell'ambito generale di una separazione di *eloquentia* e *sapientia*, di *verba* e *res* e di una concezione — mai ripudiata — della filosofia come ricerca della *sapientia* del tutto indipendente dall'*eloquentia*, lo Speroni giunge ad ammettere come specifico della poesia l'*eloquentia* e il dominio dei *verba*, a patto però che la poesia sia nutrita e sostanziata di filosofia. Il tardo approdo speroniano sarebbe, comunque, secondo il Bruni, non una fusione dei termini antitetici rispondente allo spirito umanistico, bensì una giustapposizione di essi, che in definitiva continuerebbe a privilegiare le *res*, i contenuti. E « tuttavia, il maggior rilievo assegnato alle *res* non impedisce una vasta discussione sui problemi formali: la retorica, anzi, dalla separazione acquista il rilievo di disciplina autonoma, che, diversamente discussa in relazione all'origine toscana o meno dei vari autori, trova nel Bembo un maestro la cui lezione va di volta in volta seguita, alterata, superata » (Bruni 1967, p. 67).

³⁸ Cfr. ad esempio p. 187 v, dove l'origine della dottrina del temperamento di gravità e piacevolezza è attribuita a Cicerone, o p. 208 r, dove si richiama la

Ebbene, venendo a trattare dello stile, egli dapprima introduce la dottrina della tripartizione dello stile, in questi termini:

Gli oratori sono di tre guise l'uno detto grave, il quale con l'ampiezza & maestà delle sententie, & quasi con una regal presenza di parole è agevole & accomodato a muovere gli animi con la forza, varietà, moltitudine & gravità di quelle cose di che egli ragiona. Alcuni sono dimessi li quali con stile più basso vanno di tutte le cose generalmente favellando, & quelle stesse facendo più chiare, ma meno ampie & gravi; de' quali alcuni ciò fanno ingegnosamente, ma con poca vaghezza, altri più ornatamente, hora motteggiando, hora alcuna cosa faceta & degna di risa mescolandovi dentro. Nel mezzo di queste due specie, ch'io dissi, è il mezzano, il quale ugualmente dalli stremiti discostandosi è più di sua natura temperato, non di tanta vaghezza come questi, né di tanta gravità quanto quelli, ma giustamente tra amendui posto; di cui è l'ufficio ragionare con una certa modestia e qualità, la quale in ogni tempo stea bene & oltre a ciò né di molta bassezza né di troppa gravità riceva odore. Voi poscia qual hora vi diletterà l'essercitarvi nella differenza de' stili, questi stessi vi ingegnerete distinguere, giusta la varietà de i componimenti de i migliori scrittori (p. 228).

La scelta della teoria tripartita degli stili, con l'accentuazione dell'equidistanza di quello mezzano dagli estremi secondo il criterio della *mesò-tes*, appare funzionale nel Tomitano agli ideali estetici, tipicamente rinascimentali e bembiani, di equilibrio, compostezza, temperamento, armonia, euritmia che egli a più riprese ribadisce.

Anchora mio studio si è, far il mio parlare temperato. Questa virtù detta temperamento si fa, mescolando insieme il grave col dimesso; di che è giudice l'intelletto & la longa isperienza. Che sí come giova a la sanità de i corpi, hora quelli di cibo più largamente ristorare, hora levar con l'astinenza la pienezza loro; così giova a l'oratione, temperar ogni estrema qualità col suo contrario. Adonque vol essere lo scrittore grave ove si richiede, piacevole ne le occasioni, incitato alli tempi, & ove la materia il vuole, rimesso: ma sempre usi la dignità & il decoro (249 v).

Da notare è il fatto che « dignità » è termine tecnico che sostanzialmente significa, come più avanti è chiarito, « ornatus »³⁹. Ma più impor-

medesima teoria citando il Bembo « huomo veramente divino, & nel imitar senza pari », o p. 248 v, dove lo Speroni ricordando i precetti che ispirarono le sue orazioni fra l'altro dice che « gran cura poneva, nel metter insieme il grave col piacevole, facendo di due contrarii un più grato & dilettevole temperamento ». Ma questo ideale estetico è ribadito a più riprese anche in sede di trattazione di questioni più particolari come la scelta delle parole, le clausole, i traslati etc. E cfr. più avanti.

³⁹ « La Dignità terza figura de le dianzi proposte [le altre sono l'eleganza e

tante è notare che, nella serie di opposizioni « vaghezza » / « gravità », « bassezza » / « gravità », « dimesso » / « grave », « piacevole » / « grave », l'ambiguità bembiana circa il rapporto fra i tre stili e le due opposte categorie di « gravità » e « piacevolezza » sembra in parte risolversi nel senso di una riduzione di queste ultime ai due stili estremi. Il Tomitano sembra così inclinare verso una predilezione dello stile mezzano, se è vero che esso è lo stile « piú di sua natura temperato » e che il « temperamento » di qualità stilistiche opposte, come gravità e piacevolezza, è proposto come un valore, anche se il discorso rimane in buona misura ambiguo e il Tomitano mostra di ritenere, ciceronianamente, che l'oratore può e deve adeguare il discorso alle circostanze, variando stile secondo *decorum*.

I precetti particolari su vari aspetti dello stile si moltiplicano senza un ordine rigido, su richiesta dei vari interlocutori. Nel fluire del discorso trova anche posto, oltre ad una sorta di trattatello sul ridicolo affidato al Macigni (pp. 274-331), una lunga trattazione delle figure retoriche (pp. 365-394), presentate — secondo tradizione — come specificazione della *virtus* dell'ornato o « dignità », e non connesse alla teoria tripartita dello stile se non nel modo che si è detto. Tuttavia, a conclusione del libro IV e dell'intero trattato, il Tomitano introduce anche la teoria ermogeniana delle « idee ». Il Cornaro e poi altri sollecitano lo Speroni a riassumere quanto sostenuto nelle precedenti giornate, ed egli, dopo aver ricordato l'importanza della cultura filosofica sia per l'oratore che per il poeta (oggetto della trattazione dei libri I e II), propone un'articolata similitudine: l'eloquenza è come un palazzo principesco, doti quali l'aspetto, la voce, la prudenza e così via sono le porte del palazzo; le parole sono le pietre che formano le pareti, mentre le figure, i lumi e i colori sono i marmi delle pareti; la disposizione « variando le parti, le membra, i luoghi, le prove & gli artifici » è la divisione in appartamenti; lo stile è il tetto, mentre i concetti e le sentenze sono le travi che lo sostengono; il numero « è l'harmonia che vi si sente »; la diligenza, l'industria e la cura sono le amministratrici del palazzo; maggiordomo è lo studio, segretario il pensiero e via dicendo. Vi sono, quindi, sei colonne « che altri forme, altri maniere, & noi Idee de l'eloquenza nominiamo, sopra le quali viene a sostenersi tutto il peso de la facondia humana » (p. 402 r-v). Sono tali « colonne » — com'è chiaro — le idee

la compositione] è uno ornamento del parlare che con grata varietà nel distingue. Dividesi in ornamento di parole & di sentenze » (p. 365 v).

ermogeniane, tolta la « deinòtes », la settima e più ambigua di esse, di cui si tace. Particolarmente significativo mi pare sia il modo di introdurre nella trattazione, in sede di ricapitolazione generale e attraverso una similitudine — variante di quella più diffusa e « classica » del corpo o di quella del giardino — che, oltre ad offrire su di un piano espressamente letterario l'idea dell'armonica fusione di tutte le componenti dell'*ars oratoria*, simula l'integrazione della dottrina ermogeniana dello stile con quella tripartita tradizionale, eludendo però il problema teorico sostanziale ad essa sotteso.

4. — Assai maggiore è lo sforzo di integrazione delle diverse fonti e delle diverse formule in opere come la *Retorica* (1560) del Cavalcanti e l'*Arte poetica* (1563) del Minturno, che sostanzialmente abbandonano la teoria tripartita degli stili, per accogliere con decisione quella ermogeniana (è questa la novità o il prezzo da pagare — visti i limiti di tale teoria — per dare maggiore omogeneità al discorso). In questi casi al catalogo descrittivo degli artifici grammaticali e retorici si affianca, invece della più generica e sintetica enunciazione dei tre stili secondo tradizione, la più articolata classificazione ermogeniana. Ma anche in questi e in altri casi simili rimangono, nella struttura medesima dell'opera e in alcuni giudizi particolari, alcuni segni della difficoltà della sintesi operata. In particolare la trattazione separata degli artifici retorici e grammaticali sembra meglio obbedire alla logica della teoria tripartita degli stili — e da trattazioni ispirate a quella teoria sovente deriva — in quanto essa presuppone, almeno in origine e sia pur con diverse sfumature, una semplice gradualità della virtù dell'*ornatus* (e la distinzione teorica tra « genera dicendi » e « virtutes ») e cioè la possibilità nei diversi stili « d'usare quasi i medesimi ornamenti, ma hor più gagliardamente, e con più nervo, & hor più leggiaramente, e con minor lena »⁴⁰. In altri termini, se la diversità tra uno stile e l'altro dipende sostanzialmente dal diverso grado di artificiosità del discorso e non principalmente dalla diversa combinazione degli artifici, è del tutto naturale che la trattazione delle figure retoriche, ad esempio, assuma la forma del catalogo e faccia parte per se stessa. Viceversa le trattazioni antiche che abbandonavano la tripartizione degli stili abbandonavano anche la trattazione separata degli artifici retorici, per integrarla e subordinarla

⁴⁰ Minturno 1563, p. 426.

alla descrizione degli stili (*characteres* o *idèai* che fossero). La compresenza del catalogo degli artifici, con eventuali precetti particolari di varia natura (ora generali, ora relativi a singoli generi, ora a singoli stili), e di un riassunto almeno della teoria ermogeniana da un lato risponde certo ad esigenze di completezza e funzionalità descrittiva, ma dall'altro rivela il carattere enciclopedico della sintesi.

Il Cavalcanti nel libro V della sua *Retorica* (1560), interamente dedicato all'elocuzione, adotta una divisione della materia che, appunto, dapprima privilegia la descrizione generica e catalogatoria degli « ornamenti del parlare Oratorio, considerandogli, & dichiarandogli nelle parole separate, & per se stesse, nelle congiunte, ne i membri, ne i Periodi, nel numero, & harmonia, nelle figure de' concetti, & delle parole, nelle facietie »⁴¹, e poi conclusivamente affronta la vera e propria teoria degli stili, fondandosi su Ermogene, ma limitandosi alle « cose dette da lui più sostanziali » (p. 330) e introducendo talora, ad integrazione di quelle, considerazioni desunte da altri autori⁴².

Il trattato si apre con l'enunciazione di un criterio generalissimo di « misura » nell'uso degli ornamenti verbali:

Ma nel vero (universalmente parlando) e' pare, che in questo [nel parlare] sia una certa misura, & un termine quasi naturale d'esprimere chiaramente i nostri concetti, non cercando di fare violenza a gli orecchi altrui con parole artificiose, & troppo ornate: il quale termino trapassando noi, all'auditore corrotto, & al piacere degli orecchi, all'opinione, & all'apparenza più tosto, che ad altro serviremo (p. 250).

Com'è ben noto, e come si è visto anche per il Tomitano, questo criterio di « misura », classico e rinascimentale, è almeno originariamente legato alla teoria della *mesòtes*, e a una certa predilezione dello stile mezzano, o almeno alla possibilità di un'equilibrata oscillazione tra stile elevato e stile umile che dello stile mezzano faceva e un perno e un punto di riferimento (così almeno in molte versioni rinascimentali della dottrina tripartita), con l'ambiguità talora del riferimento alle categorie bembiane di « gravità » e « piacevolezza ». Il Cavalcanti ribadisce a più riprese il criterio della misura, del temperamento, della moderazione,

⁴¹ Cavalcanti 1560, p. 329. Notevole indizio del carattere enciclopedico della sintesi è il fatto che le categorie adottate per descrivere l'elocuzione in questa parte del trattato non corrispondono alle otto categorie trasversali alle « idee » ermogeniane (cfr. sopra 1.4).

⁴² Cfr. ad esempio alle pp. 344-346 le aggiunte all'idea della grandezza.

ma, lasciando cadere ogni riferimento alla dottrina tripartita dello stile, viene a perdere un supporto teorico, per dir così, naturale e si deve affidare al più problematico concetto di commistione di tutti gli stili, enunciato, sulla scorta sempre di Ermogene, a conclusione dell'esposizione della dottrina di quell'autore⁴³. Certo è però che, di per sé, stili come l'aspro o il « vehemente » non si accordano del tutto con quei criteri ed anzi principi estetici che paiono ispirare la prima parte, anche se — ripeto — il Cavalcanti fa di tutto per smussare gli angoli e rendere coerente il discorso.

Nella prima parte — e si ricordi che si tratta di una *Retorica* e non di una *Poetica* — egli si preoccupa essenzialmente di descrivere le caratteristiche di ciascun artificio o procedimento, soffermandosi abbastanza spesso sui criteri di opportunità d'uso, ma solo saltuariamente e vagamente connettendoli a una logica di divisione degli stili o dei generi (anche solo oratori). I criteri di opportunità d'uso adottati, poi, sembrano avere talora una validità generale, indipendentemente dalla successiva teoria degli stili, cui talora si rimanda con formule del tipo « quando, & dove queste, o quelle delle parole proprie [si riferisce in particolare qui agli arcaismi] si convenga usare, nel luogo suo dichiarerò » (p. 251). Per esempio, a proposito dei neologismi si dice che

si debbe molto bene riguardare a non cadere nella freddezza; nella quale allhora s'incorre, che tali parole sono troppo duramente composte, & dal parlare consueto, & comune troppo lontane. Addolciremo adunque questa novità il più che noi potremo, & dalla consuetudine del parlare poco ci discosteremo, & molto di rado ardiremo di formarne peroché a i Poeti più tosto si convengono, ma specialmente da quelle, che per imitatione si formano, più che dall'altre, converrà astenersi (pp. 252-253).

Precetti analoghi sono forniti per gli arcaismi e gli stranierismi. Mentre successivamente, trattando dell'idea della grandezza e della sottospecie della « dignità » (da altri chiamata « gravità ») afferma che « danno dignità all'oratione le parole accresciute, le forestiere, le fatte, & per congiungimento, & per derivatione, osservandosi nondimeno i rispetti, che di sopra ho dichiarati » (p. 336). E a proposito dell'idea dell'asprez-

⁴³ « Le quali forme, sí come si considerano ciascuna per se stessa, & separatamente; così non è facil cosa trovarle separate, & distinte interamente l'una dall'altra: ma e' si dice, che quella parte del parlare è pura, o bella, o altro, quando ella contiene le più, & le migliori parti di quelle otto, le quali per sue proprie le sono assegnate, come s'è veduto » (p. 359).

za semplicemente dice, con Ermogene, che « le parole in questa forma debbono essere aspre, & duramente trasportate » (p. 338). La precisazione conclusiva del penultimo esempio non elimina del tutto l'impressione, se non dell'incongruenza, della parziale indipendenza dei criteri adottati nelle diverse parti.

Assai più articolati sono i criteri d'uso delle metafore: uno è quello dell'evidenza sensibile e sentimentale, un altro è quello dell'« honesto », altri sono quelli delle « cose vicine » (« vogliono le traslationi, & massimamente quelle, le quali convengono al parlare Oratorio essere prese da cose vicine, & ben conformi a quelle, alle quali le accomodiamo », p. 257) e della chiarezza. Poi invita ad un uso temperato di esse:

Debbesi la metafora usare temperatamente: perché sí come quelle sparse con rispetto, & moderazione per il nostro parlare l'adornano d'una giocondissima varietà, & quasi stelle l'illuminano, così le troppo spesse lo fanno noioso, & oscuro; & oltre a questo le troppo continuate riescono in allegorie, & in enigmi (p. 258).

E poco più avanti, dopo aver accennato alle diverse funzioni che le metafore possono assolvere (« esprimere chiaramente le cose », portare « seco maraviglioso ornamento », servire alla « brevità », coprire le cose « brutte anchora & dishoneste », arrecare diletto e meraviglia, produrre soavità, bellezza, grazia e via dicendo), egli conclude nuovamente invitando all'accortezza e alla moderazione:

è necessario con tanto maggior diligenza, & accortezza nel parlare Oratorio cercare le traslationi, quanto egli ha meno, che il poetico, onde potersi adornare. Ma non perciò dobbiamo stimare, che anche questo istesso ornamento, quantunque più accomodato al parlare Oratorio possa essere usato dall'Oratore, o così spesso, come i Poeti l'usano, o con licenza pare a loro; i quali, o costretti dalla necessità del verso, o per maggiormente dilettere, alla quale cosa massimamente risguardano, molte cose, & di lunge, & altamente trasportano, come di sopra ho detto. La qual distinzione di metafore all'Oratore, & al Poeta concesse, o convenevoli, sí per quello, che circa questa materia ho dichiarato, sí per l'osservatione de i buoni Autori, & nelle prose, & ne i versi si può particolarmente comprendere (p. 260).

Ma nella trattazione degli stili, oltre a cadere la distinzione tra poesia e prosa oratoria, ci vien semplicemente detto, ad esempio, che alla « vehemenza », come alla « dignità » convengono parole « trasportate duramente » (p. 338), mentre alla « purità » e ad altri stili convengono parole « non trasportate, o altrimenti tramutate » (p. 331).

A proposito del concorso vocalico — oggetto di valutazioni anche

diametralmente opposte nel Cinquecento — nella prima parte il Cavalcanti afferma recisamente che « il concorso, & la commessura insieme di molte vocali offende universalmente gli orecchi; la qual cosa debbiamo nella nostra lingua tanto più moderare, quanto più le parole finiscono in vocali » (p. 265); mentre nella seconda parte, sulla scorta di Ermogene, lo giudica appropriato ad alcuni stili particolari quali ad esempio la dignità (« non si ponga gran cura in fuggire il frequente concorso delle vocali, & delle consonanti », p. 337) e l'asprezza (« La compositione habbia concorso di vocali, & di tali consonanti, che si proferiscano con difficoltà, & di tali parole, che non rendano suave suono, né facciano armonia », p. 338).

Trattando dei « membri », il Cavalcanti afferma l'eccellenza della struttura subordinante, cioè del « periodo » o « circuito », rispetto alla struttura coordinante, ai « membri sciolti » (*oratio soluta*)⁴⁴: « quanto i membri saranno più perfetti nel concetto, quanto meglio annodati, & rispondenti tra loro, quanto più equali; tanto più forte, & più bello, & grazioso sarà il Periodo » (p. 270); « Non si vede egli chiarissimamente per la comparatione, che con questi esempi habbiamo fatta tra i medesimi membri spiccati, & annodati nel Periodo, quanta sia la forza, & la bellezza di quello? » (p. 271). E dopo una disquisizione sulle diverse classificazioni dei periodi, egli ribadisce che il parlare « periodico » è « più artificioso » ed è « suave & dilettevole » (p. 274). Quindi afferma l'opportunità di « mescolare bene queste due maniere di compositione », perché un'orazione composta di soli « periodi » apparirebbe « troppo artificiosamente composta » (p. 275). La struttura subordinante, in sede di descrizione dei diversi stili, appare appropriata però solo ad alcuni stili particolari, non alla purità, né alla facilità, né all'asprezza (« i membri siano brevi; & i concisi senza dubbio sono a questa forma convenienti », p. 338), né alla « vehemenza », né alla velocità, bensì alla « dignità », allo splendore (« i membri, quanto più lunghi, tanto più splendidi, & convenevoli paiono », p. 340) e alla bellezza, per non far che qualche esempio.

A proposito di alcuni artifici retorici, infine, quali le antitesi, i parallelismi, gli isocola, i « simili casi » e le « simili terminazioni », il cui concorso produce « risonanza, & harmonia molto suave al parlare » (p. 314), egli propone un ennesimo invito alla *mediocritas*.

⁴⁴ È da notare che la terminologia e la stessa classificazione delle diverse possibili strutture del periodo è oscillante e incerta.

Da questi fonti adunque nascerà l'harmonia del parlare Oratorio, la quale si conviene temperare in maniera, & spargere per il corpo del parlare, talmente, che fuggendo la languidezza del parlare comune, & familiare non si faccia troppo composto, & troppo risonante, sí che sia simile al verso [...]. È adunque da seguire una certa mediocrità, cercandola non col pesare a punto ogni parola [...] ma aiutati da qualche osservazione, & diligenza, guidati da un naturale, & sano giudizio dell'orecchio (pp. 279-280).

Di tali artifici abusò Gorgia da Lentini, scrive più avanti, « il qual troppo frequentemente usandogli, faceva il suo parlare fastidioso, & satievole »; diversamente fecero Demostene e Cicerone « i quali ogni affettazione schifando, & con la gravità de' concetti gli ornamenti più leggieri sostentando, hanno mostrato la via dell'usargli acconciamente » (p. 314). Come si vede, a proposito di artifici cruciali nella riflessione stilistica ed estetica rinascimentale, il Cavalcanti fa balenare nuovamente il criterio del temperamento tra leggerezza o soavità di alcuni artifici formali e gravità dei concetti, che inequivocabilmente individua un ideale estetico di antica tradizione e di validità generale che sembra trascendere in certa misura la precettistica analitica sugli stili fornita più avanti. Analoghe considerazioni ritornano ad esempio per l'idea della bellezza⁴⁵, lasciando così aperto il quesito se si tratti di valori assoluti o di caratteristiche proprie di uno stile particolare. Nonostante, infatti, l'osservazione sulla commistione degli stili e l'ambiguità di Ermogene circa l'idea della *deinòtes*, incerta se essere uno stile particolare affine alla grandezza o l'uso appropriato di tutti gli stili, la teoria multipartita degli stili forniva uno strumento più duttile e idoneo di quelli tradizionali a spiegare e giustificare stili appropriati a generi severi e magari aspri quali il poema eroico e la tragedia nel loro sviluppo tardo-cinquecentesco.

Non c'è in tutti questi casi, e in altri ancora, una vera e propria contraddizione, ché anzi va apprezzato lo sforzo di coordinamento tra le parti compiuto dal Cavalcanti, ma l'attrito tra la diversità dei criteri generali e probabilmente delle fonti (da Aristotele a Cicerone, da Orazio al Bembo, ad altri ancora, che talora, anche se raramente, egli cita mettendoli a confronto o discutendoli) rimane: da un lato predomina una visione globale della retorica, ispirata a criteri e valori estetici quali la moderazione, il temperamento, l'equilibrio, l'armonia; dall'altro, sulla scorta di un retore della tarda antichità, si sviluppa una teoria degli

⁴⁵ Cfr. Cavalcanti 1560, pp. 346-348 e specie quest'ultima.

stili che lascia spazio per correzioni di rotta, precisazioni, direzioni autonome di sviluppo stilistico.

La poetica italiana del Minturno propone una delle più vaste e complesse sintesi della precedente tradizione. Il Minturno nel IV libro dell'*Arte poetica* (1563) — dopo che nel I, II e III aveva trattato della poesia in generale e dei diversi generi letterari (epica, scenica, melica) seguendo ed estendendo il modello aristotelico, e dedicando nel III un'ampia e autonoma trattazione alla metrica — compone un vero e proprio trattato dell'elocuzione in larga misura indipendente dalle parti precedenti. Si comincia con una lunga trattazione delle « sentenze », che secondo uno schema tradizionale dovrebbe riguardare la « sententia » nel senso del concetto, ma che in realtà si orienta subito in direzione delle locuzioni sentenziose, che fan « costumato » il poema e devono essere vere, a tempo, chiare, rare ⁴⁶. Segue la trattazione delle « parole », a cominciare dalle lettere e dalle sillabe per cui — dopo una digressione espressamente linguistica — vuol spiegare « qual sia la forza di ciascuna lettera, e quale il suono » (p. 301). Nel far ciò il Minturno mostra chiaramente di dipendere dal Bembo dei celebri capitoli delle *Prose della volgar lingua* dedicati al medesimo argomento. Quanto al lessico egli svolge considerazioni che risalgono ad una remota tradizione, ma che talora rivelano un più preciso e moderno orientamento di gusto: il poeta deve cercare chiarezza e ornamento (virtù generalissime del dire, senza specificazione di stili o di generi) e perciò usar « parole proprie » e fra queste non le vili ma quelle « scelte, & illustri, e leggiadre, e piene, e risuonanti; per le quali grande e maestevole il parlare apparisca: conciosiacosa, che per dare al verso tal maestà, si conceda al Poeta l'usar talvolta l'antiche, e disusate » (p. 301), senza però eccedere. Alla commedia e allo stile umile — osserva, introducendo uno sporadico riferimento alla teoria tripartita degli stili — si addice il discorso « piano & aperto ». Ma poi, parlando in generale dei poeti, egli afferma che

quelle [voci], che fanno magnifico, & illustre, & ornato verso, o sono Inusitate, o Pellegrine, o Nuove, o Translate, come quelle che più liberamente alla licenza

⁴⁶ Minturno 1563, p. 282 segg. A proposito delle sentenze il Minturno osserva tra l'altro che il poeta « Heroico, che benché nella gravità, & nella copia degli alti sentimenti tutti gli altri avanzi, nondimeno sparge rade volte nel poema le cose, che si sogliono, come sententiose, notare » (p. 287). È uno dei non frequentissimi accenni ai diversi generi letterari che cadono in questa parte della trattazione. D'ora in avanti il rimando alla pagina verrà fornito tra parentesi nel testo.

de' Poeti, che degli Oratori, si concedono. Perciò Poeti esser non possono coloro, che non inducono meraviglia; il che senza queste parole non s'acquista (p. 302),

dove si noterà la predilezione generica per uno stile « magnifico », « illustre » e « ornato », che si sospetta imparentato col « genus sublime » delle teorie tripartite⁴⁷. L'analisi si fa minuziosa per i traslati, che vengono classificati secondo schemi consueti⁴⁸. Il Minturno affronta poi il capitolo delle « parole continovate », considerando dapprima vari casi di concorso vocalico e consonantico, quindi il problema della « giacitura delle parole nel verso », sviluppando, in una trattazione veramente ampia, spunti che provengono sia dalla trattatistica latina sia dalle *Prose* del Bembo⁴⁹. Quindi tratta degli accenti, dell'ordine delle parole, dei « membri », del « numero », delle rime e della qualità dei versi (utilizzando anche le osservazioni del Bembo basate sull'opposizione gravità / piacevolezza), delle figure retoriche (minutamente descritte e classificate, ma presentate genericamente come ornamento del discorso), poi più rapidamente dei « loci » e infine, con una casistica la cui minuziosità ha pochi precedenti, del decoro.

La tendenza che già in questa parte sembra prevalere nel Minturno è quella del catalogo e dell'utilizzazione eclettica di fonti molteplici da Aristotele al Bembo, ma la cosa si fa più evidente quando, nel proseguimento del libro IV, trova posto una sintetica esposizione della teoria ermogeniana degli stili, fino a questo punto mai esplicitamente menzionata, né in sostanza chiaramente né tanto meno sistematicamente uti-

⁴⁷ I termini « magnifico », « ornato » e « illustre » corrispondono, nella traduzione del Minturno, a tre distinte idee ermogeniane, tutte in effetti caratterizzate dall'uso dei traslati: la *semnòtes*, il *kállōs* e la *lampròtes* (splendida o illustre, traduce il Minturno); cfr. sopra 1. 4. Ma l'associazione dei tre termini e l'opposizione allo stile comico è pur significativa. Più avanti egli osserverà anche che le parole peregrine e antiche producono maestà e son quindi usate prevalentemente dal poeta eroico (p. 321). Tali rilievi, comunque, orientati ora verso specifici generi, ora verso stili, appaiono non sistematici.

⁴⁸ Fra l'altro egli biasima i moderni « oscuri e gonfi nelle traslationi » e loda il Petrarca che viceversa risulta « meraviglioso » in questo artificio, ed è modello tuttora attuale (pp. 310-311).

⁴⁹ Fra l'altro notevoli sono le osservazioni sul concorso vocalico che « rende più grande e più grave il suono », contro i tradizionali inviti ad evitarlo come disarmonico, e sulla frequenza di monosillabi che ritardano il verso e lo rendono parimenti più grave. Viceversa le parole sdruciole — osserva — convengono allo stile basso (pp. 339 e 341). Si noti un altro accenno alla tripartizione degli stili.

lizzata nelle osservazioni di carattere stilistico. Nonostante lo sforzo di recuperare in una *summa* tutta la materia retorica e poetica ereditata dalla tradizione (dalla descrizione dei generi alla metrica, dalla trattazione delle figure retoriche alla teoria degli stili) e nonostante la sostanziale adesione alla prospettiva ermogeniana (la tripartizione degli stili non è esplicitamente teorizzata), la difficoltà nell'integrazione delle diverse parti e specialmente — per quel che ora interessa — delle due diverse prospettive, quella che muove dalle parti del discorso (*sententiae*, *verba* e *compositio*, per dirla con una formula nota, con tutte le specificazioni che si son viste) e quella che muove dagli stili, è piuttosto palese. La presenza di riferimenti, sia pure sporadici, alle dottrine tripartite (che in parte ho ricordato) e la frequenza di richiami alle categorie del grave, del grande, del magnifico, dell'illustre e dell'ornato talora usate — si direbbe — indistintamente, come sinonimiche, contribuiscono a rivelarla⁵⁰. Eppure, trattando del « decoro », poco prima di esporre la teoria ermogeniana, egli lamenta l'indeterminatezza delle antiche teorie tripartite, con un'osservazione che è indicativa di un'aspirazione e di una tendenza di fondo che già ho descritto:

gli antichi stimarono esser chiaro, che non ad ogni faccenda, né ad ogni luogo, né alla presenza d'ogni auditore sta bene una maniera di parlare: onde giudicarono non potersi di ciò dare altro precetto, se non che la figura del dir grande, e pieno, e dell'humile, e dimesso, e del mezzano, adattiamo a quel, che si tratta: e nulla di meno esserci lecito d'usare quasi i medesimi ornamenti, ma hor più gagliardamente, e con più nervo, & hor più leggiaramente, e con minor lena; & il poter in ogni cosa far quel, che si conviene, esser dell'arte, e della natura; sí come della prudenza il sapere, che, e quando si convenga (p. 426);

dove si riconoscerà, fra l'altro, una probabile allusione ad un passo ci-

⁵⁰ Le affinità e talora la confusione fra le diverse idee ermogeniane e in particolare tra idea grande e idea grave e nell'ambito della prima tra magnifica e illustre o splendida trovano riscontri terminologici e concettuali anche nel Minturno. Il problema del rapporto tra le idee ermogeniane e i tre stili è aperto, ma certo in età rinascimentale la tendenza a ridurre — magari solo inconsciamente — le une a gli altri è abbastanza evidente. Cfr. sopra 1. 6. È anche da notare che talora il Minturno fa riferimento a categorie come soavità, piacevolezza, gravità, magnificenza e ornamento che rivelano precise fonti ciceroniane o bembiane e che talora sono esplicitamente definite « virtù » (a proposito della poesia epica si parla ad esempio di « virtù della narrazione », che sarebbero la brevità, la chiarezza, la similitudine al vero, la soavità e la magnificenza; altrove si parla della chiarezza e dell'ornamento come virtù del dire), ma che poi ritornano almeno nominalmente nel discorso successivo come « forme di parlare » o idee ermogeniane (mentre alcune categorie qui menzionate non compaiono in precedenza).

ceroniano sopra ricordato (sulla « prudentia » dell'oratore). L'effetto immediato è una casistica minuziosa del *decorum*, ma la portata generale dell'osservazione è — mi pare — evidente. L'insufficienza della teoria tripartita sta nella genericità dei concreti precetti stilistici e in particolare nell'idea che gli artifici grammaticali e retorici siano applicabili indifferentemente a ogni stile, variando solo per frequenza e intensità. Insomma il Minturno mostra di aspirare ad una sintesi unitaria, fondata su una teoria degli stili più analitica quale quella ermogeniana, si sforza (eliminando la teorizzazione dei tre stili) di integrare le diverse parti del suo trattato utilizzando ad esempio una serie di riferimenti incrociati (trattando dei generi accenna all'elocuzione, trattando dell'elocuzione accenna ai generi, trattando delle parti del discorso e degli artifici grammaticali e retorici accenna agli stili, trattando degli stili fa riferimento, sia pur sinteticamente, agli artifici grammaticali e retorici). Ciò fa indubbiamente di quest'opera uno dei tentativi più seri di integrazione dei materiali retorici derivati dalla tradizione, in una prospettiva analitica e precettistica⁵¹. Ma la stessa complessità e macchinosità della struttura, l'episodicità di quelli che si son detti riferimenti incrociati (è difficile ricostruire con precisione le caratteristiche retoriche di ciascun genere), i residui di prospettive teoriche divergenti anche in questo caso definiscono i limiti dell'opera e costituiscono segnali del carattere enciclopedico della sintesi.

5. — Un ulteriore, ma parziale, passo avanti nell'integrazione delle diverse dottrine relative agli stili e nell'elaborazione di una stilistica sistematica può essere forse attribuito allo Scaligero che, con i suoi *Poetices libri septem* (1561), batte una via diametralmente opposta a quella dei trattatisti or ora esaminati. Anche lo Scaligero, come il Minturno, elabora un trattato di vasto respiro e di complessa struttura: nel libro I tratta delle forme e dei generi letterari, nel II della metrica, nel III della materia oggetto dell'imitazione (ma c'è anche spazio per una rassegna delle figure retoriche), nel IV dell'elocuzione, nel V mette a confronto passi di autori greci e latini su argomenti affini, nel VI compie

⁵¹ Notevole in questo senso è anche il fatto che la dottrina ermogeniana sia riportata in forma assai più sintetica che in altri autori e che ciascuna forma sia corredata di esempi petrarcheschi (invece che delle semplici traduzioni di quelli forniti nell'originale), indubbio sforzo di appropriazione e ammodernamento della teoria del retore greco.

una rassegna storica della letteratura latina, nel VII infine affronta una serie di problemi critici ed estetici particolari. La novità e il relativo progresso che gli si possono attribuire, nell'ottica che si è qui adottata, non stanno però nella struttura dell'opera, che rimane composita: nel libro I i generi sono trattati prevalentemente in termini storico-eruditi, senza particolari preoccupazioni di definizione stilistica, mentre alcuni precetti piuttosto generici sono forniti a questo proposito nel libro III (dal cap. XCVI al CXXVII); degli artifici retorici si tratta prima sommariamente nel libro III (interessate sono soprattutto le 'figurae sententiae' di cui si forniscono sostanzialmente definizioni ed esempi, senza criteri stilistici d'uso)⁵², poi con trattamento analogo si torna sull'argomento nel IV con particolare riferimento alle 'figurae elocutionis'⁵³, tenendo comunque separata la trattazione degli stili da quella delle figure. La novità, per il panorama cinquecentesco, sta nella soluzione da lui adottata per quello che credo si possa a buon diritto definire il problema del rapporto tra teoria tripartita e teoria ermogeniana dello stile.

Già ho avuto modo di ricordare nel precedente capitolo come lo Scaligero prenda in esame la teoria ermogeniana dello stile per discuterla e sostanzialmente rifiutarla. Analogamente egli prende in esame, per poi rifiutarla, anche una dottrina quadripartita dello stile (non coincide però con quella dello pseudo-Demetrio), che annovera uno stile « breve », uno « longum », uno « medium » e uno « floridum » (pp. 175-176). Ma egli coinvolge in una discussione minuziosa, e talora quasi cavillosa, l'intera terminologia delle dottrine stilistiche: comincia con l'esaminare da un punto di vista semantico i vari termini adottati dai trattatisti antichi e moderni per designare il concetto di « stile », distinguendo due diversi gruppi di termini congruenti al loro interno

⁵² Qui tali figure, numerosissime, sono introdotte come specificazione della « varietas » (che, con la « prudentia », l'« efficacia » e la « suavitas », è una delle « quatuor virtutes poetae ») e classificate, in relazione al rapporto con la materia, in figure dalla « significatio aequalis [rei significatae] », in figure « quae plus dicunt, quam in re sit », o « quae minus dicunt quam pro re », o « quae aliter dicunt, quam res fit », o « quae contrarium dicunt rei ». Cfr. Scaligero 1561, capp. XXXIII-XCIV.

⁵³ Le figure sono così classificate: 1. *quae ex subcentia* (ellissi, asindeto), 2. *quae ex positione eiusdem vocis* (anadiplosi, epanalessi, epanafora, etc.), 3. *quae ex positione significati* (sinonimia, varietas), 4. *quae ex positione similium* (allusione, inversione, paranomasia), 5. *quae ex diversis* (pleonasma, enfasi, perifrasi, etc.), 6. *quae ex contrariorum positione* (antimetatesi, etc.), 7. *quae secundum situm* (iperbato, zeugma, chiasmo, etc.), 8. *quae ex quantitate* (parison, sintesi, tmesi), 9. *quae ex qualitate* (omoioptoton, omoteleuto, etc.).

(« *character* », « *figura* », « *nota* » da un lato e « *idea* », « *genus dicendi* », « *forma* » dall'altro); poi i termini via via adottati per definire gli stili tripartiti (ad esempio per lo stile « *adron* » ricorda « *uber* », « *magniloquum* », « *magnificum* », « *altiloquum* », « *magnum* », « *amplum* », « *summum* », « *grave* » etc.) evidenziando oscillazioni e incongruenze d'uso, anche in rapporto al complesso problema della dipendenza degli aspetti formali di un'opera letteraria dalla materia⁵⁴. Nella sostanza, però, egli lamenta soprattutto una confusione fra stili e « *virtutes* » o « *affectus* », come preferisce dire: « *floridum* », « *plenum* », « *incitatum* », « *molle* », « *suave* », « *asperum* » e via dicendo sarebbero « *affectus* » del discorso, non « *genera* » o « *species* » (o termini anche sinonimici adatti a designarli). L'accusa di confusione appare piuttosto generalizzata, se, introducendo la trattazione della dottrina ermogeniana, arriva a dire: « *Quum haec ita sint, videamus quam parvo iudicio de Formis Ideisve Graeci, Graecosve sequuti scripserint Latini* » (p. 176). La critica a Ermogene è serrata e si fonda in gran parte sul concetto di confusione stili / « *affectus* », ma — come già si è visto nel capitolo precedente — egli riconosce e stigmatizza anche l'uso ambiguo da parte del retore greco del termine e del concetto di « *deinotes* » e compie svariate osservazioni di carattere terminologico. Non c'è dubbio che la coscienza della complessità e della parziale eterogeneità dei materiali retorici forniti dall'antichità al Rinascimento, così come l'esigenza di una ordinata sistemazione di essi, raggiunge con lo Scaligero uno dei suoi vertici, indipendentemente dall'esattezza dei singoli rilievi e dall'efficacia delle soluzioni proposte, che ebbero comunque un'autorevolezza non effimera.

La *pars construens* del trattato dello Scaligero relativa a questa materia è al tempo stesso semplice, nell'idea di fondo che la sostiene, e complessa, nelle sue articolazioni particolari. Lo Scaligero accetta la tripartizione tradizionale dello stile (« *forma* » o « *genus dicendi* »), affiancando ad essa un elaborato sistema di « *affectus* », distinti in « *communes* » a tutti gli stili e in « *proprii* » di ciascuno stile, entrambi a loro volta ulteriormente distinti in « *perpetui* » e « *non perpetui* ». In pratica egli così proponeva di risolvere la proliferazione di designazioni pseudo-sinonimiche per ciascuno stile e di ordinare lo sciame di « *virtutes* » in un sistema capace di distinguere qualità generalissime e irrinunciabili del discorso oratorio e letterario (*affectus communes perpe-*

⁵⁴ Scaligero 1561, libro IV, p. 175 e segg.

tui), qualità accessorie e opzionali, attivabili in ragione di circostanze particolari, ma non tali da orientare il discorso in direzione di uno stile specifico (*affectus communes non perpetui*), qualità necessarie ma alternative fra loro e tali con la propria presenza di orientare il discorso in una delle tre grandi direzioni stilistiche (*affectus proprii perpetui*) e infine qualità accessorie e opzionali capaci — si può dire — di individuare varietà particolari all'interno di un singolo stile (*affectus proprii non perpetui*). Con ciò lo Scaligero tentava anche di integrare la dottrina ermogeniana dello stile in quella tripartita, assunta come dominante: molte delle idee e sottoidee ermogeniane compaiono, infatti, nei *Poetices libri septem* sotto forma di « affectus ».

Le « formae » sono dunque, per lo Scaligero, tre: « Altiloqua, Infima, Media, quam aequabilem vocare liceat nobis » (p. 183). Gli *affectus communes* sono la « perspicuitas », il « cultus », la « proprietas », la « venustas », la « numerositas » (*perpetui*), la « plenitudo », il « floridum », il « molle », la « suavitas », l'« incitatio », la « puritas », l'« acumen », l'« acre » (*non perpetui*). Gli *affectus proprii* della *forma altiloqua* sono la « dignitas », il « sonus » (*perpetui*), la « gravitas » e la « vehementia » (*non perpetui*); quelli della *forma media* o *aequabile* sono la « rotunditas » e la « volubilitas » (in questo caso la distinzione *perpetui* / *non perpetui* non è attivata); quelli della *forma infima* sono la « tenuitas » (*perpetua*), la « simplicitas » e la « securitas » (*non perpetui*). Schematicamente:

FORMAE DICENDI	AFFECTUS PROPRII	AFFECTUS COMMUNES
Altiloqua	* Dignitas * Sonus Gravitas Vehementia	* Perspicuitas * Cultus * Proprietas * Venustas * Numerositas Plenitudo Floridum Molle Suavitas Incitatio
Aequabilis . . .	* Rotunditas * Volubilitas	Puritas Acumen Acre
Infima	* Tenuitas Simplicitas Securitas	

NOTA: Sono contrassegnati con * gli « affectus perpetui », compresi quelli della « forma aequabilis » per cui cfr. sopra.

Non richiedono particolari osservazioni, in questa sede, « affectus » come la « perspicuitas », il « cultus » (« cultus est amputatio abstersione sordium, ex quo fit nitor », p. 184), la « proprietas » (« nativa vis significandi » che non esclude l'uso di metafore), la « numerositas » (« numerus est anima poeseos », p. 185), la « plenitudo » (« plenum est dicendi genus omne, cum nihil desit quod desideres, nihil redundat »), lo stesso « floridum » (ma si noti che il termine è usato in accezione diversa e più generica rispetto a quello che designava lo stile mezzano: indica infatti un discorso pure « plenum, sed cui addat aliquid, quod sine iactura deduci queat », p. 185), l'« incitatio » (che è la *gorgòtes*, slancio, veemenza con possibilità di confusione con l'« affectus proprius » della « vehementia »), la « puritas » (assenza di ornamenti, quasi « nuditas », possibile anche nello stile alto, come nel caso del virgiliano « Urbs antiqua fuit [...] », quindi distinta dalla « simplicitas » che « rem ponit sine causa, sine circumstantiis »), l'« acumen », l'« acre » e altri ancora. Più interessante è osservare l'esatto campo semantico e retorico di termini importanti nella discussione stilistica rinascimentale come « venustas », « mollitia » e « suavitas ». « Venustas » invece di designare uno stile preciso come il « kállos » ermogeniano (o « pulchritudo » o « bellezza »), indica più genericamente una « virtus » — è il caso di dir così — che con diverse fattezze deve comparire in ogni stile (« hanc quoque oportet esse perpetuam »): la « venustas », grazia, finezza, bellezza del discorso, « est quasi nativa infimo, artificiosa altiloquo, temperata ex arte modica nativaeque mediocri characteri », osserva lo Scaligero (p. 184). La « suavitas », che, opposta a « gravitas », ha una densa e diversa storia da Cicerone al Bembo (la « piacevolezza »),

est alia a venustate. Addit enim decori ac pulchritudini Suavitas: quoties venustum vultum delicata omnia commendant. Est igitur suavis oratio, quae allicit auditorem ad legendum vel invitum [...]. Venustas igitur est decor ipsius compositionis, quemadmodum supra dicebamus. Suavitas autem Venustatis species delicata. Tota Aeneis venusta est, suavis non tota. Venustati adversatur turpitudine, Suavitati Asperitas. Differt autem a mollitia, quod molle carmen etiam parum venustum esse potest (p. 186).

E a proposito della « mollitia » (facilità, dolce scorrevolezza) « molle est, quod tam cedit auribus, quam quaerit aures cedere sibi. Itaque facile haeret animus, & facile admittit » (p. 185). Ma soprattutto importa notare l'opposizione « suavitas » / « asperitas », in parte sostitutiva del-

la più frequente e diversamente connotata « suavitas » / « gravitas »⁵⁵.

La tendenza dello Scaligero a giustificare su base semantica, e di qui su più ampi fondamenti psicologici e morali, le categorie retorico-stilistiche, già evidente in questi rilievi, si fa ancor più esplicita a proposito di « affectus » come la « dignitas », la « gravitas » e la « vehementia », propri dello stile elevato.

Erit igitur dignitas conditio personae, qua putatur ab omnibus, aut a pluribus, aut a melioribus digna vel laude, vel praemio. Conditionem intelligo statum Animi, Corporis, Fortunae. Ex quibus bonis dignitatis & opinionem consequimur & appellationem. Hac ratione translata est significatio ad eam orationem, quae ex eiusmodi personae ore, atque animo proficisceretur.

Lo stile trova, in tal modo, un suo fondamento sulla materia: « neque [dixere dignum] id genus solum orationis, sed illam quoque, quae de talibus vel viris, vel rebus loqueretur ». E allora la minuta precettistica retorica può nuovamente cedere il passo ad indicazioni più generiche, fondate sulla « prudentia » dell'oratore o del poeta: cooperano a determinare la « dignitas » di un testo « splendor verborum, & tractus, & numeri » e se « potest igitur esse dignitas carminis & cum figuris & simplex, sine numeris non potest ». Così « verba vero grandia ac splendida quae sint, facile intelliges, si, quae dixerit Virgilius in divino opere, si, quibus abstinuit, considerabis, si, quae dixit, in dicendi genere infimo, aut mediocri, cum iis, quibus in summo usus est, comparabis » (p. 187). Analogamente procede per la « gravitas » e la « vehementia »: « gravitas praeter sententias est in dictione, cum verba verborumque structura gravis est. Gravia verba voco ea, quae non vulgari excidunt consuetudine: atque ad eum modum structuram ». Ma non giova insistere oltre⁵⁶. Importerà invece osservare come, se nel Medioevo la corrispondenza materia / stile aveva raggiunto il massimo di rigidità e schematicità (con la « rota Virgilii ») e se tra Umanesimo e Rinascimento essa si era per così dire allentata per privilegiare gli aspetti puramente formali dello stile (si pensi al Bembo che può ragionare di gravità e piacevolezza senza quasi menzionare « res » e « sententiae » sottese a queste categorie eminentemente formali), nel tardo Rinascimento, per l'impulso probabile delle nuove problematiche e della nuova

⁵⁵ Cfr. anche Scaligero 1561, pp. 193-194, dove si tratta della « rotunditas » e della « volubilitas ».

⁵⁶ Si vedano anche le definizioni dei singoli stili, ivi alle pp. 183-184 e 193.

sensibilità morale, il rapporto tende a farsi nuovamente più stretto e relativamente più cogente l'influsso delle « res » sui « verba »⁵⁷. In quest'ottica allo Scaligero si deve forse attribuire una funzione specifica di orientamento verso una nuova sensibilità stilistica.

Per concludere, mentre sul piano della strutturazione complessiva del campo stilistico lo Scaligero, pur richiamandosi al corpo centrale della tradizione retorica, indubbiamente opera un approfondimento e tenta una sistemazione complessiva, sul piano della precettistica retorica egli, proprio richiamandosi alla medesima tradizione (si pensi a Cicerone), in parte elude le concrete e precise esigenze dei poeti e dei trattatisti della sua età, che chiedevano una precettistica analitica e minuziosa genere per genere, stile per stile. Il richiamo alla ciceroniana « prudentia » (elevata a « virtus » del poeta), l'ostensione di modelli (Virgilio su tutti), il sottinteso criterio dell'imitazione, e la forza stessa della tradizione debbono compensare la minore analiticità della precettistica sugli stili.

6. — Il panorama delle poetiche e delle retoriche medio-cinquecentesche non si esaurisce qui, naturalmente, per non parlare di quelle più tarde. Quelle che ho preso in esame sono, però, le trattazioni complessive che forniscono — se non m'inganno — più evidenti esempi della tendenza alla sistemazione delle dottrine stilistiche derivate dall'antichità e dei problemi che l'operazione comportava, che è la linea privilegiata in questo studio. Si tratta inoltre o di modelli particolarmente significativi (il Trapezuntius e il Bembo) o di alcune delle principali « nuove arti poetiche » (a parte la per altro verso significativa « retorica » del Cavalcanti) elaborate nel corso del Cinquecento, e particolarmente negli anni centrali del secolo, dall'epoca della rinnovata diffusione della *Poetica* di Aristotele agli anni che videro il Tasso avviare la propria riflessione poetica sullo stile e in genere sul poema eroico. Si sono trascurati il *De arte poetica* (1527) in versi di Marco Girolamo Vida, che modella la propria struttura sull'*Ars poetica* oraziana integrandola però con os-

⁵⁷ Cfr. Scaligero 1561, p. 175, dove, sulla base del concetto di « mimesis » e pur in una considerazione sfumata del problema, si afferma che « a materia character educi potest; est enim (sicuti dicebamus) rei effigies atque imago. [...] Igitur de capellis qui loquetur, humilem Ideam proponet sibi. Qui arationes, armenta, non pure humilia, sed cum arte ipsa coniuncta dicenda suscipiet, ad mediocrem surget dicendi formam. Cui arma canenda erunt, ei opus est sublimi illo spiritu ».

servazioni desunte essenzialmente dalla tradizione latina (Cicerone e Quintiliano), non molto diversamente da quanto poco più tardi avrebbe fatto il Daniello; l'*Arte poetica* (1551) di Girolamo Muzio, pure in versi, e pure modellata sulla poetica oraziana; il pregevolissimo *Naugerius* (1540) del Fracastoro, per il suo carattere di riflessione generale sui fini della poesia e per la sua sostanziale estraneità al problema della definizione e dell'analisi retorica degli stili (è un esempio, per quanto tardo, della considerazione prettamente 'primo-rinascimentale' del problema dello stile: individuato il « bene dicere » come fine della poesia, non si sente l'esigenza di andar oltre e presentare una minuziosa casistica retorica di esso); e pochi altri minori. Una menzione a parte merita *La poetica* di Gian Giorgio Trissino, parzialmente edita nel 1529 (divisioni I-IV) e ultimata poco prima del 1549 (divisioni V-VI, edite postume nel 1562): com'è noto, la prima parte ha la struttura e la sostanza di un'arte metrica medievale (ma si dovrà tener conto del fatto che, nella divisione I, anche il Trissino, sia pur in forma sintetica e parziale, espone la dottrina ermogeniana degli stili), mentre la seconda, composta dopo la clamorosa diffusione della *Poetica* aristotelica, risente largamente di questo nuovo modello, di cui per lunghi tratti è semplice parafrasi. Ma su questo testo avrò modo di ritornare nel prossimo capitolo⁵⁸: per ora mi limito ad osservare che, proprio perché modellato sul testo aristotelico, esso appare orientato a trattare (anche nelle parti più originali su commedia e poema eroico per cui meno soccorreva la fonte) più il problema dei generi che quello degli stili. Sul medesimo versante essenzialmente si collocano anche le altre opere che più strettamente si attengono alla *Poetica* aristotelica o che semplicemente la commentano. Per opposti motivi non ho preso in esame testi, a cui si è fatto cenno nel precedente capitolo, come le *Idee* del Delminio o il *Della eloquenza* del Barbaro, che si limitano a tradurre, parafrasare, o ridurre il trattato *Peri ideòn* di Ermogene, e che in quanto tali sono testimonianza della fortuna rinascimentale di quell'opera, ma assai meno dello sforzo di integrazione di essa nella precedente tradizione.

Diverso, e qui di necessità assai sintetico, è il discorso relativo alla fortuna e alla capacità di influenza dello pseudo-Demetrio. Le tracce di quest'opera nelle grandi poetiche rinascimentali sono minime. Ciò non significa però che quest'opera passasse inosservata e non esercitasse un influsso certo meno palese ma, per altra via, abbastanza profondo:

⁵⁸ Cfr. più avanti 3. 5.

problema, questo, che meriterebbe probabilmente una più analitica e sistematica ricognizione. Un dato di fatto è la notevole fortuna editoriale del trattato nel corso del Cinquecento e poi del Seicento: le tredici edizioni cinquecentesche, nell'originale greco o in traduzione latina, dall'*editio princeps* aldina del 1508 a quella lugduniana, poi fortunatissima, ma parziale, di Justus Lipsius del 1591, non sono poca cosa. Fra queste particolarmente importanti sono l'edizione giuntina di Pietro Vettori del 1552, la traduzione latina di Natale de' Conti (Venezia 1557) e soprattutto i citati *Commentarii* di Pietro Vettori (Firenze 1562), che — come ha dimostrato il Raimondi — sono opera a cui ha largamente attinto il Tasso sin dai suoi esordi⁵⁹. Ma forse è ancor più significativa un'osservazione che il Vettori formula nel corso della sua introduzione ai *Commentarii* al *De elocutione*, che a più riprese definisce « eruditissimus liber omniumque elegantissimum », « liber hic elegantissimus [...] », & optimorum praeceptorum plenissimus » e simili, e di cui sottolinea — in conformità a quanto si è osservato nel precedente capitolo — la natura analitica, in contrapposizione alle opere aristoteliche⁶⁰. Ebbene, nel corso della discussione relativa all'attribuzione dell'opera, egli afferma:

Possum etiam hoc vere de illo praedicare, me neminem eorum invenisse, cum quibus ipsum diligenter legi (legi autem cum multis & iis quidem magno ingenio ac iudicio praeditis hominibus) qui non ipsum statim amaverint ac magnopere admirati sint. Addam his unius certam magnamque auctoritatem, qui & ipse eadem de re eodem pacto existimavit, & cum in sinu semper ac manibus opusculum hoc haberet, de opifice ipsius numquam secum dubitavit. Is autem fuit Ioannes Casa, cuius iudicium cum maximi momenti cunctis in rebus merito esse debeat, in hoc certe ceteris omnibus anteponendum est ...

A parte l'autorevolezza dell'opinione del Casa circa la paternità dell'*opusculum*, che qui non interessa, è degna di nota la stima che egli

⁵⁹ Raimondi 1978. Il Tasso del resto cita abbastanza frequentemente ed in modo esplicito sia lo pseudo-Demetrio che il Vettori.

⁶⁰ Cfr. Petrus Victorius 1562, *Petrus Victorius lectori*, foglio b ij (ottava pagina dell'introduzione): mentre Aristotele « non posuit postea studij aliquid in diversis orationis generibus declarandis, semina tantum earum formarum non parva in illis suis libris sparsit, quae monstrare possent quod dicendi genus amplum elatumque foret, contraque quod tenue & exile, etc. », Demetrio Falereo (cui egli propende ad attribuire il *De elocutione*) viceversa « posuit [...] diligenter ante oculos, qua ratione ac via singulae illae formae obtinerentur »; il che costituiva, in quegli anni, un titolo di merito anche nei confronti della restante successiva tradizione, come si è visto.

ebbe del retore greco. Le testimonianze dell'influsso esercitato dal *De elocutione*, coinvolgendo almeno il Della Casa e il Tasso, si collocano nel cuore dello sviluppo del gusto medio e tardo-cinquecentesco e probabilmente forniscono qualche elemento per interpretarlo. Certo è, comunque, tornando sul piano della teorizzazione, che ai trattati di Ermogene e dello pseudo-Demetrio dovettero ricorrere prioritariamente quei poeti e quei teorici che sentissero l'esigenza di precisi e analitici precetti di natura retorico-stilistica che indicassero « qua ratione ac via singulae illae formae obtinerentur »: quello di raggiungere la perfezione dell'arte attraverso la conoscenza delle sue regole, piuttosto che attraverso la diretta imitazione dei modelli concreti, era poi per molti — fra cui, come si è visto, il Tasso — il « modo [...] in se stesso più difficile, e più certo e più sicuro »⁶¹.

⁶¹ Tasso, *Lezione*, p. 116.

CAPITOLO 3

LE TEORIE DEGLI STILI E LA TEORIA DEI GENERI

1. – Nel capitolo precedente ho descritto, ordinandole logicamente più che cronologicamente, alcune delle vicende rinascimentali relative ai tentativi e alle difficoltà di integrare le diverse teorie stilistiche antiche, che era uno dei principali compiti che si profilavano all'orizzonte dei retori cinquecenteschi, assieme a quello dell'integrazione della dottrina degli stili con quella dei generi. Per l'eterogeneità dei materiali antichi e delle prospettive teoriche ad essi sottese, per la complessità e forse l'insolubilità del problema, nessun teorico giunse a comporre sistematicamente le diverse dottrine o ad imporre universalmente la sistemazione (parziale) da lui compiuta. Ma, ribadisco, l'esigenza fu sentita e il tentativo fu attuato con largo dispendio di energie e d'inchiostro. I risultati furono, comunque, notevoli se misurati sull'incremento della consapevolezza critica e teorica raggiunta anche in questo specifico campo, tanto che si può condividere ed applicare alla teoria degli stili la più generale conclusione del Vasoli che « proprio nell'elaborazione di un saldo sistema dottrinale, dominato dalla pura esigenza del valore razionale dell'arte, il pensiero del Rinascimento conquistava uno di quei suoi meriti storici più indiscutibili e duraturi »¹.

Dal profilo che ho delineato — e dagli studi della Patterson, del Raimondi, del Tateo che si sono citati — emerge con sufficiente chiarezza, credo, l'importanza nella riflessione e nei tentativi di sistemazione rinascimentali delle dottrine di Ermogene e, in via forse subordinata, dello pseudo-Demetrio. A proposito del primo bisogna ricono-

¹ Vasoli 1959, p. 414.

scere anche — al di là dei risultati dell'indagine della Patterson — la precocità del suo ingresso nell'orizzonte teorico rinascimentale e della sua capacità di influsso, via Trapezuntius, anche in forma indiretta e non sempre consapevole. Se ha ragione il Tateo, come pare probabile, nel Bembo stesso, al di là del richiamo di rito alla teoria tripartita dello stile da cui di fatto egli non poteva prescindere², si fa strada sulla scorta dell'Ermogene del Trapezuntius una diversa considerazione dei problemi dello stile, che, per quanto moderatamente e con il conforto di citazioni altrimenti autorevoli, intacca la logica della tripartizione stilistica in uno dei suoi nodi fondamentali. Dovendo riconoscere al Bembo un alto grado di consapevolezza nell'operazione di trasferimento delle dottrine retoriche dal latino al volgare e, più in generale, nella riflessione estetica e critica, è probabile che — come il Trapezuntius e a differenza di alcuni suoi epigoni — anch'egli, e anche in campo specificamente stilistico, fosse consapevole delle modificazioni e degli ammodernamenti che introduceva nella dottrina tradizionale.

Il Tateo insiste, a proposito del Bembo, sul fatto che il criterio della *variatio*, com'è da lui concepito ed enunciato, significhi concretamente una commistione di caratteri stilistici che va oltre la logica tradizionale e ciceroniana dell'alternanza degli stili. Quando il Bembo, ad esempio, suggerisce di variare « alle volte e le voci gravi con alcuna temperata e le temperate con alcuna leggera e così all'incontro queste con alcuna di quelle », pur ricalcando una frase della *Rhetorica ad Herennium*, secondo il Tateo « allude in effetti ad un mescolamento di voci, che non è l'alternanza degli stili, ma il frutto di un 'componimento' che intacca la logica stessa dei tre stili », la quale viceversa mirava « soprattutto ad evitare la fluttuazione dello stile e a garantire il *decorum*, il rapporto con i livelli della materia, quando non veniva assegnato a ciascuno stile un diverso fine »³. Per comprendere il concetto di variazione come lo intende il Bembo — prosegue il Tateo — non ci si può riferire alla « pur notevole oscillazione presente nel *De oratore* fra lo statuto degli stili (fondato sulla convenienza con la materia) e le ra-

² Né, verosimilmente, da essa gli conveniva prescindere, impegnato com'era nell'elaborazione della prima importante retorica rinascimentale direttamente applicata all'italiano, che richiedeva appigli e puni di riferimento certi e noti.

³ Su questo aspetto del problema cfr., qui sopra, cap. 1.1. In verità io accennavo a una considerazione dello stile mediano, in Cicerone, che sembra andare oltre la semplice gradualità dell'*ornatus*; ma questo fatto non sposta la sostanza della questione.

gioni della loro alternanza, il loro superamento nella figura completa dell'oratore »⁴. Nelle *Prose* (II, vi), « il criterio della gerarchia degli stili e della loro fondamentale tripartizione appare infatti sostituito da una considerazione diversa delle qualità dello stile »⁵. Insomma se nella dottrina tripartita tradizionale è ammessa l'alternanza degli stili, nel Bembo, per il probabile influsso dell'Ermogene del Trapezuntius, si affaccia pur con cautela il principio della commistione degli stili e certo di quelle caratteristiche stilistiche (*virtutes*?) un poco anomale nell'ambito di un sistema tripartito, vista la loro preminenza o addirittura la loro assolutizzazione, che sono la gravità e la piacevolezza.

Anche sotto questo profilo diversa o addirittura opposta appare la direzione di sviluppo della riflessione stilistica dello Scaligero: ribadire la centralità della distinzione *genera dicendi* / *affectus* e della dottrina tripartita, cui egli voleva dar nuova linfa e nuova autorità, e accentuare nuovamente i fondamenti psicologico-morali dei diversi stili, significava in pratica anche riaffermare, se non l'impossibilità *tout court* di una fluttuazione dello stile e di una commistione di componenti stilistiche diverse, certo l'esistenza di limiti precisi entro cui concepirle. Riordinando e sistemando la congerie di *virtutes* secondo le diverse categorie che si son descritte, lo Scaligero da un lato si preoccupava di giustificare razionalmente e legittimare la grande varietà delle forme stilistiche particolari, frutto anche di commistione di tratti stilistici diversi (ad es. gli « *affectus communes* non perpetui » con quelli « *perpetui* » e con alcuni dei « *proprii* »), ma dall'altro si preoccupava di individuare precise categorie non passibili di commistione alcuna, quelle appunto che determinavano la natura particolare di ciascun *genus dicendi* (gli « *affectus proprii* », rigidamente alternativi). Ammettere fluttuazione e commistione era — se non m'inganno — indizio di modernità, il portato dell'influsso dei 'nuovi' retori; individuare quel limite era indizio di attaccamento alla tradizione teorica e alla sua logica profonda.

Ebbene, nel panorama della retorica antica, uno dei dati signifi-

⁴ Non c'è contraddizione — si noti — tra *decorum* e alternanza degli stili: l'alternanza stessa può obbedire al criterio del *decorum*, oltre che a quello ricordato dal Tateo della *aurium voluptas*. Il *decorum* impone una modificazione dello stile in relazione al modificarsi della materia, dei personaggi eventualmente chiamati a parlare e di svariate circostanze contestuali.

⁵ Tateo 1983, pp. 718-720.

cativi delle teorie sia di Ermogene che dello pseudo-Demetrio è proprio la forte inclinazione che entrambi esplicitamente manifestano verso la commistione di tutti o dei principali stili che essi individuano e descrivono⁶. In merito non ci sono dubbi e ne fanno fede alcuni dei passi che in parte già ho avuto modo di segnalare. Si ricorderà come la Schenkeveld abbia notato, quale caratteristica peculiare dello pseudo-Demetrio, il fatto che passi medesimi sono addotti a testimonianza di varietà stilistiche diverse; e si ricorderà un luogo del trattato che è bene qui citare nuovamente:

Sunt autem quattuor simplices notae, tenuis, magnifica, ornata, gravis; et, quod reliquum est, quae ex his miscentur. Miscentur autem, non omnis cum omni, sed ornata quidem & cum tenui & cum magnifica, & gravis eodem pacto cum ambabus. Sola autem magnifica cum tenui non miscetur; sed [magnifica & tenuis] tanquam adversantur sibi ipsis, et e regione positae sunt, maxime utique contrariae⁷.

Solo i due stili estremi non si mescolano, ma ogni altra commistione è lecita e auspicabile, e il fatto non comporta una riduzione degli stili ai due soli opposti, essendo gli altri o l'altro forme mediane regolate dal principio della « mesòtes » e prodotte dal mescolamento (l'unico concepibile) o dall'attenuazione di quelli estremi⁸, una prospettiva questa che lo pseudo-Demetrio giudica ridicola (« Ridicula autem haec ratio est ») proprio in base ad un'estensione del principio del mescolamento stilistico.

Lo stesso accade per Ermogene, in questo seguito prontamente da tutti i suoi epigoni quattro-cinquecenteschi, che non mancano di rilevare la varietà e la complessità degli impasti stilistici che concretamente si rilevano nei testi, ed anzi capovolgono addirittura il problema, affermando che non esistono in realtà — se non *in vitro* — stili puri. Ad esempio il Trapezuntius ammonisce:

Ut ergo caeteras partes ita rebus accommodat orator, ut loco, temporis omnia convenient, sic elocutionem tam rebus quam caeteris circumstantiis idoneam inveniat. Non enim solum contentus erit si cui minandum viderit, supplicandum, irascen-

⁶ Forse — si dirà — ciò accade perché si tratta in realtà di derivati delle *virtutes* tradizionali, ma ciò non toglierebbe nulla al fatto, in quanto si tratterebbe comunque di *virtutes* assurte al rango di stili, non adottando gli autori parallelamente alcuna teoria estensionale degli stili.

⁷ Vettori 1562, p. 36.

⁸ La modalità più canonica di concepire lo stile mediano era, come si ricorderà, quella fondata sulla gradualità dell'*ornatus*.

dum, si quibus hae res conficiuntur teneat; sed quo genere orationis unumquodque horum optime sit, consyderabit & formas simplices ita commiscebit ut quod velit adipiscatur⁹.

E via via fornisce indicazioni piú particolari: ad esempio,

nunc quoniam nimia claritas humilem ac contemnendam reddit orationem, qua ratione ei pondus atque magnitudinem adiungamus aperiendum est. Non enim clara solum, sed clara simul & grandi, pulchra, nobili, morata, vera, ac, ut omnia uno concipiam verbo, gravi, ac, ut ita dicam, animata ac viva oratione suis orationibus Cicero nobis utendum esse persuadet, quamvis non parari oratione ubique omnibus, sed maius minusque, ut rerum natura efflagitat¹⁰.

Ma anche il Cavalcanti si allinea:

Le quali forme, — scrive a conclusione della rassegna delle idee ermogeniane — sí come si considerano ciascuna per se stessa, & separatamente; cosí non è facil cosa trovarle usate separate, & distinte interamente l'una dall'altra: ma e' si dice, che quella parte del parlare è pura, o bella, o altro, quando ella contiene le piú, & le migliori parti di quelle otto, le quali per sue proprie le sono assegnate, come s'è veduto¹¹.

Il Minturno si spinge oltre: alla domanda di un interlocutore che chiede se « son tali queste sette maniere di parlare, che ciascuna di loro possa fare un poema » (e si noti che la domanda avrebbe potuto preludere ad una risposta limitata all'alternanza degli stili all'interno di un'opera complessa), cosí risponde:

Non certo al parer mio: perciocché qual opera di Poesia trovereste, il cui dire sia propriamente, e particolarmente, e del tutto, & in ciascuna parte chiaro, o ornato, o grande, o volubile, o vero, o costumato, o grave? Ma io m'aviso queste esser tali, che *si semplice niuna forma trovarsi possa che con alcuna altra congiunta non sia*. E quel poema esser tenuto ottimo, e perfetto, il cui dire di tutte queste forme di parlare, o pur della piú parte è composto¹².

E, per porre fine a un'esemplificazione che si potrebbe protrarre a pia-

⁹ Trapezuntius 1493, foglio q iii verso.

¹⁰ Trapezuntius 1493, foglio o ii verso. Dove si noteranno la possibilità di mescolare pressoché tutte le forme poi contemplate, l'uso particolare di « gravis » (come « deindotes » concepita in termini di « decorum »; cfr. cap. 1.4 e in particolare la citazione della Patterson), l'uso dell'*auctoritas* di Cicerone in funzione di garante della molteplicità e qui anche della mescolabilità degli stili (cfr. cap. 2.1. nota 2), e la necessità di adeguare i composti alla « rerum natura ».

¹¹ Cavalcanti 1560, p. 359.

¹² Minturno 1563, p. 443.

cere, senza entrare nel merito di tutte le trame di corrispondenze che ciascuna idea intesse con le altre, ricorderò l'osservazione che compie il Barbaro nell'introdurre la « bellezza del dire »:

Come nella chiarezza era dubbio di non cadere in bassa et umile maniera, e però le fu dato per sostegno la grandezza e magnificenza del dire, così nella grandezza è pericolo di uscire in forma che non abbia ornamento e proporzione, e però se le darà per misura e bellezza sua una forma diligente, accurata e ben composta, la quale in termini convenienti richiudendo l'ampiezza della orazione, e sangue e colore amabile e grazioso le donerà, onde il tutto misurato e temperato maravigliosamente si potrà vedere¹³.

Il Barbaro — si noti — di suo aggiunge la considerazione sulla misura, sul temperamento e sull'armoniosità del prodotto di questo reciproco sostentamento delle varie forme.

Certo la riduzione delle idee ermogeniane, come dei « *characteres* » demetriani, a semplici « *virtutes* » poteva di molto indebolire la forza dell'innovazione; e di fatto i tentativi di integrazione delle diverse dottrine in parte muovevano in questa direzione, come si è visto. In questo caso la soluzione scaligeriana sarebbe stata di certo la più ortodossa. Ma in realtà, nonostante i compromessi, le ambiguità e le propensioni personali (come nel caso del Bembo e del Barbaro), l'introduzione della 'nuova' teoria (per limitarci a Ermogene) veniva col tempo a spostare ben più profondamente lo stato delle cose, alterando la base teorica della riflessione e orientandosi sempre più — se non m'inganno — a interpretare il mutamento di gusto e di problematiche stilistiche in atto.

Con la penetrazione (sin dal Trapezuntius e forse dal Bembo e poi, più vigorosamente, con gli autori medio-cinquecenteschi) delle dottrine pluripartite dello stile si delineava, insomma, accanto alla svolta determinante, costituita dall'esigenza di una precettistica minuta, anche quest'altra meno eclatante ma pur significativa: da una visione di categorie stilistiche alternative tra loro e alternabili in contesti successivi, a categorie stilistiche mescolabili e sovrapponibili, capaci di dar luogo a impasti stilistici complessi e numerosi. Va da sé che il perpetuarsi dei richiami alla tripartizione dello stile complicava le cose (lo vedremo analiticamente per il Tasso), proprio perché si sovrapponevano due o più sistemi diversi e in certi limiti inconciliabili, e in definitiva contribuiva

¹³ Barbaro 1557, pp. 425-426.

prepotentemente alla generale incertezza sull'uso di categorie diffusissime e generalmente date per note (cioè non definite né discusse) quali « gravità », « grandezza », « magnificenza » e tutte le altre di cui si è discusso nel primo capitolo.

Ora, la commistione degli stili puri in composti numerosi e diversi l'uno dagli altri, permetteva — in linea teorica — assai meglio dell'alternanza prevista dalla dottrina tripartita più classica¹⁴ di porre il problema delle caratteristiche retorico-stilistiche di ciascuno dei molti generi che la letteratura rinascimentale praticava e che, soprattutto, si avviava a descrivere e analizzare in sede teorica e con spirito precettistico. Come già più volte si è osservato, le dottrine multipartite degli stili costituivano insomma uno strumento più duttile e idoneo a prospettare vie stilistiche particolari e molteplici (sia per la possibilità di commistione sia per la precettistica analitica che fornivano), di cui i teorici dei generi cominciavano a sentire il bisogno.

Ma si pensi anche, in prospettiva, al successivo sviluppo che in questa sede può essere anche solo evocato tramite un esempio, ricordando come il Guarini per giustificare la mescolanza, non più solo di stili, ma di generi o se si vuole di stili appropriati a ciascun genere, nella sua tragicommedia, proprio ad Ermogene si appelli. Nel *Verato* egli infatti — come nota la Patterson — « defends the genre of tragedy as a mixed genre in terms of Hermogenes' theory of a mixture of Ideas »¹⁵. Ma questo sviluppo esula dai limiti di questo studio: per ora, all'ingrosso a metà Cinquecento, la mescolanza degli stili teorizzata da Ermogene, Demetrio e dai loro epigoni serve a giustificare l'impasto stilistico particolare e in certa misura unico appropriato a ciascun genere, o composti stilistici diversi ammissibili all'interno delle oscillazioni proprie di ciascun genere.

Quello degli 'stili di genere' è infatti un problema complesso e non uniformemente sollevato da tutti i trattatisti. Fino a che punto è possibile per un singolo genere individuare uno stile unitario, frutto magari di uno specifico impasto di stili, che lo caratterizzi compiutamente e stabilmente? Non è invece il caso di individuare un campo di

¹⁴ La dottrina tripartita con le sue caratteristiche salienti, viceversa, appariva — sempre in linea teorica — più funzionale a giustificare e fondare l'ideale di armonioso temperamento delle forme stilistiche e soprattutto, per via della natura moderata della forma mediana, quello di *mediocritas*.

¹⁵ Patterson 1970, p. 20.

oscillazioni stilistiche che coinvolgono stili e generi contigui? In questo caso, quali confini ha la specificità stilistica di ciascun genere? L'osservazione del Minturno sulla perfezione del poema che proponga al massimo grado la commistione di tutti gli stili vale per tutti i generi, tutti i « poemi » o solo, ad esempio, per l'eroico? E che validità mantengono, nella nuova situazione teorica, quei principi, anzi quei 'valori' universali e assoluti di armonia, temperamento, se non addirittura di *medietas*, che il primo Rinascimento aveva codificato? Nei più sensibili teorici — e il Tasso in quest'ottica avanza tutti — il problema appariva urgente altrettanto di quelli più clamorosi, perché direttamente sollevati dalla *Poetica* aristotelica, dell'*inventio*, della *dispositio* e di tutte le varie questioni concernenti la materia e i fini di ciascun genere, nonché questioni particolari come le unità o la forma metrica più adatta. Lo testimoniano polemiche vivaci e assai note come quelle su Dante, sul *Furioso* e poi sulla stessa *Gerusalemme liberata* (la divergenza di materia, ma anche e forse soprattutto di stile può portare alla scomposizione di una tradizione per molti versi unitaria, come quella del poema epico-cavalleresco, in generi diversi o in sottogeneri quali il « romanzo » e il « poema eroico »).

2. — Ora converrà osservare un poco più analiticamente il tipo di precettistica fornita dallo pseudo-Demetrio, da Ermogene e dai loro seguaci, per alcuni stili particolari. Nel far ciò non mi propongo di essere esaustivo né di studiare comparativamente le varianti introdotte, rispetto al testo di Ermogene, dai suoi molti epigoni. Restringereò pertanto il campo d'indagine solo ad alcune delle forme più significative per il proseguimento di questo studio, in relazione cioè ai problemi sollevati dal tentativo di definizione di uno stile adeguato al poema eroico, e, per l'esemplificazione, mi fonderò principalmente sulle opere del Vettori e del Cavalcanti, solo occasionalmente estendendo il discorso ad altri trattatisti.

Come si è detto, sia lo pseudo-Demetrio che Ermogene teorizzano la commistione degli stili, ma in sede descrittiva, proprio per la molteplicità dei composti possibili, si limitano ad analizzare le forme pure che sono all'origine di tutte le altre. A queste forme pure mi atterrò anch'io, anche perché, accertata l'ampia possibilità di commistione, ora mi preme soprattutto esaminare la precettistica particolare e su questa base individuare per approssimazione il contenuto retorico-stilistico di

alcune delle categorie chiave della riflessione cinquecentesca sugli stili e sui generi.

Ma già dall'esame delle forme pure emergono — se non erro — alcuni dati assai significativi. Prendiamo lo pseudo-Demetrio: la quadripartizione e in particolare la distinzione fra stile magnifico (« megaloprepès ») e stile grave (« deinòs »), fornisce ai retori cinquecenteschi una prospettiva generalissima per individuare le vie maestre dei due generi che si pongono al vertice del sistema letterario che si viene delineando verso la metà del secolo, poema eroico e tragedia. Ricorderò come il « deinòs » pseudo-demetriano sia fra tutti gli stili codificati nell'antichità quello capace di individuare meglio l'idea del terribile « phoberòs »), quello che programmaticamente si propone di incutere timore nel destinatario, mentre più tardi (se, come pare, la datazione del trattato è alta) i termini stessi « deinòs », « deinòtes » mutano significato, perdendo questa connotazione, per esprimere viceversa l'eccellenza dello stile¹⁶. D'altro canto il « megaloprepès », pur a quello vicino per qualità di artifici, appare per sua natura uno stile grandioso, anche severo e aspro in alcuni suoi tratti, ma privo della componente della terribilità: il più vicino agli ideali tardo-rinascimentali di « magnificenza » che apparivano appropriati in massima misura al genere eroico.

Lo pseudo-Demetrio — come si diceva nel primo capitolo — non definisce i suoi quattro stili, dandoli invece per noti (e questo fatto poteva costituire indubbiamente una complicazione per i retori rinascimentali che muovevano da un contesto assai diverso e potevano fraintendere alcuni riferimenti terminologici, in primo luogo il « deinòs », la « gravitas »). Egli concentra il suo interesse e il suo intervento nella descrizione delle caratteristiche retorico-stilistiche concrete di ciascun genere, applicando la distinzione in tre categorie: « sententia » (concetti o « res », cose), « locutio » (locuzione, parole) e « constructio verborum » (« testura »). Di queste, l'ultima è quella cui dà in assoluto maggior risalto e che, nel caso del « megaloprepès » tratta per prima. Dei concetti tratta in modo assai parco per i motivi che subito vedremo.

Veniamo allo stile « megaloprepès » o « magnifico »¹⁷. I concetti devono di norma riguardare argomenti grandi e illustri: « Est autem & in rebus magnificum, si magna & illustris pedestris vel navalis pugna,

¹⁶ Cfr. sopra, cap. 1. 5.

¹⁷ Per semplicità trascurò qui il problema già trattato delle possibili sinonimie nelle traduzioni italiane dei termini greci. Cfr. cap. 1.

vel de caelo, vel de tellure sermo est ». Ma subito, a limitare l'importanza della materia, precisa: « qui namque amplam audit rem, statim & dicentem putat ample dicere, errans: oportet enim non quae dicuntur attendere, sed quomodo dicuntur; licet enim & ampla exiliter dicentem, quod rei minime conveniat, facere. Qua re & graves quosdam dicunt, ut Theopompum, qui gravia non graviter dicit »¹⁸. Ciò nonostante, o meglio con queste cautele, « nihil [...] mirum est, si in oratione, & ex rebus parta fuerit multa magnificentia ». Ma come si è detto non sui concetti cade prioritariamente l'accento dello pseudo-Demetrio.

Quanto alla « locutio », invero senza grande originalità, egli avverte che « locutionem autem in nota hac eximiam esse oportet & immutatam & extra consuetudinem magis, sic enim habebit tumorem; propria autem & ex consuetudine locutio plana quidem semper erit, & hac de causa abiecta » (p. 74). Raccomanda poi, più particolarmente, l'uso delle metafore (con una serie di restrizioni e precisazioni 'tradizionali', che qui si posson trascurare), delle similitudini (ma raccomanda la brevità), della prosopopea, degli « aggiunti », dei nomi composti, delle onomatopee, dei neologismi (ma l'« extra consuetudinem » legittima anche gli arcaismi e forse i forestierismi), dell'allegoria (purché non sia continuata, non crei oscurità, degenerando in enigma). Pure apprezzabile è la « concisio », qui specialmente nel senso di « ellissi » e di reticenza, ma con l'avvertenza che « concisio autem partim quidem magnifica est & maxime reticentia: quaedam enim non dicta maiora videntur, & suspicione potius cognita; partim autem tenuis: etenim in iterationibus exoritur magnitudo » (p. 98). Più avanti vedremo anche come la « concisio » sia essenziale nel « genus grave ». Producono ancora magnificenza i casi obliqui, la « similitudo nominum » (tra cui l'*annominatio*), l'« asperitas vocis » che può derivarne (sia per concorso vocalico che consonantico) e l'epifonema (definito « locutionem quae ornatum affert »), che è « magnificentissimum in oratione » (p. 101).

Indicazioni altrettanto e forse ancor più precise vengono fornite per la « constructio verborum ». Tralascio le minute considerazioni relative alla metrica greca, il cui succo è che « oportet & frontem membri & principium magnificum statim esse & finem: hoc autem erit, si a

¹⁸ Vettori 1562, p. 72. D'ora in poi fornirò l'indicazione della pagina fra parentesi nel testo. « Licet », nella citazione, va inteso nel senso di « è possibile ». Così traduce la frase il Segni (1603): « perché dicendo bassamente le cose grandi, si può fare sconvenevolezza al soggetto ».

longa inceperimus & in longam desierimus » (pp. 38-39), perché l'*incipit* e l'*explicit* sono posizioni forti, che rimangono impresse nel ricordo, e « natura enim amplum [est] longa syllaba¹⁹; & initio edita ferit statim, & claudens in magno quodam relinquit auditorem » (p. 39). Di qui si trascorre a considerare la struttura del periodo: « efficiunt autem & longitudines membrorum magnitudinem » (p. 45) e « magnificum autem est & ex circumductu in componendo dicere » (p. 46), dove « circumductus » (o « circumductio » o « circonducimento » o « aggiramento ») vale all'incirca periodo con complessa struttura ipotattica, con soggetto e predicato distanti, con sospensione di senso e si oppone a « dissolutio » o « oratio soluta »²⁰. La lunghezza dei « membri » come propria del magnifico suscita nel Vettori l'osservazione che esattamente all'opposto la pensava Ermogene a proposito della « *semnòtes* » (via via tradotta con « dignitas », « gravitas », « magnificenza », « maestà »), l'idea forse più vicina al « megaloprepès » pseudo-demetriano; egli rileva, però, che si tratta di due forme almeno in parte diverse²¹. Anche l'« asperitas compositionis » (« asprezza della testura », da coordinare con l'asprezza delle voci) genera magnificenza, sia per concorso vocalico che per concorso consonantico (« aliter enim fortasse molestus auribus est literarum concursus, exuperantia autem demonstrans magnitudinem herois », p. 47): il modello qui celebrato è Tucidide che « semper po-

¹⁹ Il Segni traduce: « la quale [sillaba lunga] ha in sé gran magnificenza, per sua natura ».

²⁰ Si veda l'esempio di conversione dall'una forma all'altra a p. 46.

²¹ Il passo in questione merita forse di essere in parte trascritto per mostrare alcune delle concrete difficoltà che la molteplicità delle prospettive induceva. La soluzione del Vettori è, poi, acuta ed elegantissima. Constatata la diversità di opinioni « ipse igitur puto » — scrive — « ita evelli hunc scrupulum [si noti la forza e l'intensità del sostantivo] posse, ne summi scriptores huius artis credantur inter se tantopere discordare, ut alia ratio sit illius formae, quam describit Hermogenes, aliaque amplitudinis huius ac magnificentiae in oratione, quam exprimit Phalereus, cumque diversae illae multis modis sint, postulare etiam non nullas discrepantes tractationes. Nam amplitudo orationis copiam, ornatumque requirit & quasi ubertatem granditatemque omnium rerum, unde megaloprèpeia vocata est; dignitas autem contra in dicendo, maiestasque quaedam magis servatur, si concise quis dicat, paucisque sensum animi sui exponat. Unde exigua membra non longe a principio huius libri [Phalereus] docuit esse accommodata formae dicendi vehementiori & acriori, quae appellatur deinòtes. Addit tamen Hermogenes eo loco necessitate quadam fieri aliquando ut prolixius etiam membrum adhibeatur in stilo illo gravi [qui sinonimo di « semnòs »], ac qui venerationem quandam prae se ferat, atque id (ut puto) cum aliquantum ille remittit gravitatis illius suae, sive cum res ipsae, quae exponuntur, ut id fiat, aliquo modo cogunt » (p. 45).

tius offendenti ad aliquam rem similis est, quemadmodum qui per asperas vias iter faciunt » (p. 48). L'affermazione è importante perché sia il concorso vocalico sia il modello di Tucidide, celebre per l'irregolarità e l'oscurità dello stile, erano oggetto di valutazioni anche diametralmente opposte. I « verba » vanno, poi, ordinati oltre che per generare asprezza anche in modo da far precedere gli « evidentia » agli « evidentiora »: si allude così a una forma particolare di climax ascendente, ma anche a strutture binarie o ternarie, a coppie di termini o a frasi coordinate che accrescano l'evidenza del concetto, evitando l'impressione, che si darebbe invertendo l'ordine, di « decidisse a validiore ad infirmum » (p. 49). Assai significativa è la precisazione che immediatamente segue: « oportet autem & coniunctiones non valde reddi exquisite, ceu coniunctioni *mèn*, coniunctionem *dè* (minutum enim est quidquid exquisitum est), sed et inordinatius aliquo modo ipsis uti » (p. 52), che rivela la preoccupazione di evitare le troppo diligenti corrispondenze che le strutture sintattiche di cui si è appena discusso potrebbero produrre. Le 'coniunzioni', rispettando queste cautele, servono tuttavia in vari casi a render la locuzione magnifica, ad esempio se « positae deinceps », o ad inizio periodo, quando però siano necessarie e non puramente riempitive, in modo da « parva efficere magna » (p. 53). Tra le figure vengono definite proprie di questo stile l'anadiplosi, l'epanafora, l'antipallage (« scambiamento de' casi »), la « dissolutio » (paratassi e asindeto, specie se associata all'epanafora e in genere alle figure di ripetizione come nell'esempio omerico, che do nella traduzione dell'Adriani: « Nireo condusse tre navi, Nireo figliuol d'Aglaja, Nireo bellissimo uomo »), ma spesso anche la « connexio », e infine la mutazione dei casi e, ancora una volta, il concorso vocalico, in merito al quale ora avverte che si deve utilizzare con criterio, evitando di produrlo casualmente con effetti laceranti la testura del discorso, ma pur producendolo per evitare un eccesso di « suavitas » e « dulcedo » che nuocerebbe alla magnificenza²².

A proposito dello stile « deinòs » (*gravis*, grave, fiero, veemente),

²² Significativa è questa insistenza, sia in sede di « verba » che di « compositio », sul concorso vocalico a proposito del quale egli assume una posizione in parte diversa da quella tradizionale; il Vettori commenta che « [Demetrius] putat enim mediam quandam viam tenendam esse », rispetto alle due opposte vie dell'apprezzamento indiscriminato e del rifiuto totale. Ma si noti che qui lo pseudo-Demetrio parla di questo artificio non in assoluto, ma relativamente ad uno stile particolare, in termini di pura congruenza tra artifici retorici e fisionomia stilistica, facendo perdere in parte alla sua indicazione il carattere di 'valore', di norma estetica di applicabilità generale.

che è trattato per ultimo, lo pseudo-Demetrio dice subito che la sua natura può ben essere compresa, per confronto e inferenza, da tutto ciò che ha già detto degli stili precedenti. È inoltre probabile che il termine stesso « deinòs », problematico per gli scrittori rinascimentali, fosse invece immediatamente significativo per il pubblico cui il retore si rivolgeva; così, più che per altri stili, egli pare qui dare molte cose per scontate. Innanzi tutto ciò accade per i concetti e le « res », a proposito dei quali egli si limita a dire che « etenim res quaedam per se ipsas sunt graves, adeo ut qui dicunt ipsas, graves videantur, quamvis non graviter dicant » (p. 210). L'osservazione implica le cautele formulate per lo stile magnifico, ma forse indica anche, con una diversa sfumatura, che in questo caso « res » e concetti ad esse appropriati (per illustrare i quali il Vettori usa termini come « atroces », « acerbae » o espressioni come « violenter dicere ») hanno maggior peso nella determinazione dello stile. Più avanti, trattando delle parole, cadono espressioni che meglio ci aiutano a intendere il campo semantico implicato dal termine « deinòs »: « gravitas autem, vehemens quiddam [*sphodròn ti*] esse vult & concisum [*syntomon*], & cominus percutientibus similis » (p. 236); « simul quiddam factum ad consternandum habeat ea oratio [...]: omnis autem consternatio grave quiddam est, quia horribile » (p. 245). E gli esempi addotti per illustrare aspetti formali di questo stile, son significativi spesso anche di quelli tematici²³.

Della « locutio », che è trattata per ultima, si dice: « Verba autem cuncta sumantur, quaecumque & in magnifica nota, praeter quam quod non ad eundem finem » (p. 235). Metafore, similitudini, parole composte e gli altri artifici sopra ricordati per il magnifico sono adatti anche per il grave, purché appunto abbiano « un non so che di terribile, e di conciso, simile a que' che feriscono a mezza spada »²⁴, in quanto bisogna « eniti autem nomina edere, quae convenient rebus » (p. 238). In altri termini certi particolari artifici comuni a quasi tutti gli stili debbono essere graduati sia da un punto di vista semantico che formale, per raggiungere lo scopo. E in quest'ottica lo pseudo-Demetrio può aggiungere qualche osservazione pertinente più all'*actio* che all'*elocutio*: così con-

²³ Per brevità tralascio qui di prendere in esame gli esempi, se non eccezionalmente; si vedano direttamente nel testo del Vettori. Il Segni (1603), oltre a tradurre gli esempi originali, fornisce, in appendice, delle postille che comprendono molti esempi corrispondenti agli originali ma di autori italiani.

²⁴ È la traduzione del Segni (1603, p. 108) del passo appena citato in quella latina del Vettori (p. 236).

viene « extolli » (« extolli & toto corpore erigi » precisa il Vettori, « scaldarsi nel dire » traduce invece il Segni), magari in un'orazione levarsi per accusare qualcuno (p. 240). Poi, ritornando ai « verba », prosegue enumerando altri artifici più specifici della « gravitas »: l'interrogazione, l'apostrofe (« grave autem & interrogantem eos qui audiunt quaedam dicere, & non enuntiantem », p. 241) l'« epimone » o « commoratio » (di cui si dice che « plurimum prodesset ad gravitatem », p. 242), l'eufemismo (di cui invece si dice che « fortasse [...] retineat aliquid gravitatis », p. 243, e che deve essere usato solo in particolari casi, quando ad esempio dire le cose esplicitamente farebbe cadere nella pura offesa e farebbe degenerare la forma « deinòs » in quella corrispondente viziosa che è l'« àcharis » o « invenusta »; cfr. p. 264), i « Demadea dicta » e cioè l'enfasi, l'allegoria e l'iperbole (compresenti nell'esempio: « Non mortuus est Alexander, Athenienses: omnes enim terrae odore cadaveris perfusae essent »)²⁵, che danno luogo ad un parlar figurato, allusivo e non esplicito, ma pur capace di mordere. I tre artifici demadici debbono essere usati comunque con cautela perché possono dare all'orazione un che di poetico (« si quidem poeticum est allegoria & hyperbole & emphasis, poeticum autem mixtum comoedia », p. 248), ovvero possono farla trascendere dai limiti dello stile « deinòs »: « Quod autem vocatum est figuratum in oratione, huius aetatis oratores ridicule tractant & cum emphasi ignobili simul, & tamquam revocante in memoria res. Verum autem est figura orationis cum duobus his prolata, idest cura servandi decorum & ponendi res in tuto » (p. 248). Trattando di questo parlar figurato lo pseudo-Demetrio mostra di comprendervi anche l'anfibologia e una sorta di ironia, che nasce appunto dall'ambiguità di discorsi in apparenza incerti tra l'« admiratio » e l'« irrisio » (« huiuscemodi autem forma ambigua est; & cum sane ironia non sit, habet tamen faciem quandam ironiae », p. 253). Gli esempi addotti mostrano inoltre che ci si riferisce in particolare a discorsi riprensivi che, sul filo di una continua tensione tra l'oratore e il destinatario (specie se si tratti di un tiranno violento o comunque di persona potente), debbono correggere senza offendere, o più in generale a discorsi, in cui l'aggressività dell'oratore si manifesta in forma controllata, inducendo timore, producendo disagio o vergogna, senza però degenerare nella fra-

²⁵ Se ne veda il commento del Vettori a p. 245. È questo l'esempio che suscita l'osservazione sopra riportata: « simul quiddam factum ad consternandum habeat ea oratio, etc. ».

se platealmente offensiva. Ma — quasi a ribadire che l'aggressività, che pur deve essere controllata, deve trovare una rispondenza sul piano stilistico — questa parte si conclude con un invito ad evitare con ogni cautela forme espressive delicate e armoniche (« cura autem quae ponitur in levore & apta structura, non irati sed ludentis est, & eius qui potius exornet aliquid », p. 262), ad esempio non curandosi del concorso vocalico, il cui effetto — sappiamo — è quello di produrre asprezza fonica.

La « compositio verborum » propria dello stile « deinòs », in netta opposizione al « megaloprepès », è innanzi tutto quella che si fonda su frasi brevi, magari ellittiche ma semanticamente dense:

Compositione forma haec fieret primum quidem si incisa [*kòmmata*] habeat pro membris [*kòla*]: longitudo enim dissolvit impetum illum, in pauco autem multum apparens gravis est. Exemplum est illud Lacedaemoniorum ad Philippum: 'Dionysius Corinthi'. Si autem porrexissent ipsum: 'Dionysius amisso principatu, Corinthi mendicus vivit, docens litteras', narratio firme fuisset potius pro convicio²⁶ (p. 212).

La « brevitás » è infatti del comandare, la « prolixitas » del chiedere e del raccomandarsi. Conformi alla brevità e quindi adatti alla testura grave sono le allegorie e i simboli, « etenim ex breviter dicto suspicari plurima licet, quemadmodum ex symbolis » (p. 213): se della magnificenza è il dire estesamente, della gravità è il dir poco così da lasciar sospettare molto. Più avanti, ritornando sull'argomento, afferma che la « periodorum crebritas » conviene allo stile grave, così come la brevità dei periodi, che dovrebbero essere preferibilmente « bimembres », perché « si multorum membrorum fuerint, pulchritudinem potius adferent, non gravitatem » (p. 220). La « concisio » tanto giova a questo stile che può estendersi sino alla reticenza, senza timore di cadere nell'oscurità, ché anzi « per deos ferme utique & obscuritas multis locis gravitas est: gravior enim quod suspensiones tantum sui gignit, quod autem explanatum est contemnitur » (p. 221). D'altro canto, « periodos sane contortas valde esse oportet in fine: circumactio enim grave quiddam

²⁶ L'esempio chiarisce bene il significato del precetto: in generale gli « incisi » sono frasi o periodi di breve estensione, i « membri » sono frasi o periodi di estensione maggiore, il « periodos » è un periodo articolato, caratterizzato dall'ampiezza della struttura ipotattica. Non va trascurato il fatto che questa terminologia classica, già di per sé oscillante e talora ambigua, era legata a convenzioni di punteggiatura (o all'assenza di punteggiatura) che proprio nel corso del Cinquecento venivano profondamente modificandosi, donde qualche incomprensione o confusione terminologica in autori italiani.

est, solutio autem simplicius & probi ingenii signum » (p. 214): il nesso ipotattico, l'artificio della subordinazione deve manifestarsi principalmente nel finale dei periodi più lunghi, quasi ad annodarli e ritorcerli (« ritorcimento », « raggiramento », « circonducimento » sono i termini usati per tradurre « circumactio », « circumductio », « circuitus »). « Brevitas » e ipotassi possono, insomma, coesistere: proposizioni brevi, ellittiche, pregnanti, possono caratterizzare periodi a struttura ipotattica; o periodi brevi, formati di sola principale o di principale e subordinata, susseguirsi e alternarsi ad altri più articolati. Certo non è del grave il limitarsi esclusivamente alla paratassi (propria del « genus tenue »), che pure può talora produrre effetto di veemenza, né il distendersi in periodi ampi, architettonicamente strutturati (il « periodos » o « circuitus » in senso tecnico, il periodo ciceroniano, se si vuole, che più che manifestare furezza e veemenza dimostra un superiore, armonico, « magnifico » controllo di sé e della propria espressione). Questo, se non erro, il significato dell'esordio del retore greco a proposito della testura grave. Così lo pseudo-Demetrio può proseguire e precisare il discorso affermando che « efficit autem quandam & violentia in compositione gravitatem: grave enim multis locis & quod aegre profertur, veluti viae inaequales » (p. 215); donde la ricerca di asprezza sino alla cacofonia (« cacophonia gravitatem efficit », p. 221) e il rifiuto, proprio anche del magnifico, di tutti gli artifici che producano calibrate, diligenti corrispondenze (« concinnitas », « apta structura ») e in particolare antitesi e paromii (« contraria autem contrariis opposita & similia verba in periodis fugiendum est », p. 215), a meno che il concetto stesso non imponga eccezionalmente la violazione di questa norma, come talora accade in Demostene. In questo caso è importante che si mantenga l'impressione della spontaneità, non dell'artificiosità elegante²⁷. Bisogna poi collocare in fine « quod gravissimum est », « quod [...] acerbum indignumque videri potest », per dargli forza e risalto; e magari terminare con congiunzioni e altre particelle (ma, come nota il Segni « nel toscano, il terminare nelle congiunzioni così fattamente, non è in uso »). Trascendendo in parte l'ambito della « compositio », lo pseudo-Demetrio

²⁷ Il Vettori annota: « Multa sane ab ipsis rebus aliquo modo coacti componemus rotunde & graviter: significat igitur, quod dixi, non esse quaesitas eas elegantias in componendo cum prudentibus probantur, sed potius sponte illic natas; oratorique quasi necessitatem impositam illas admittendi, quod cum sit, tunc simul manent & elegantia compositionis & sententiarum gravitas » (p. 216).

afferma anche che è lecito talora inserire arguzie e battute salaci alla maniera cinica, « blandienti simul alicui similis [...] & mordenti » (p. 227). Conclude quindi esaminando le figure proprie dello stile grave, che sono, tra le « *figurae sententiae* », la preterizione (« *paralèipsis* », « tralasciamento »), la reticenza (« *aposiòpesis* », « tacimento »), la prosopopea; e, tra le « *figurae verborum* », l'anadiplosi, l'anafora, l'epanafora, l'omoteleuto, l'asindeto (« *maxime omnium opificem [...] gravitatis* », p. 233) e la climax.

I due stili, magnifico e grave, come si è visto, hanno molti tratti in comune, in particolare l'asprezza della testura, una certa propensione per l'irregolarità e soprattutto il rifiuto di tutti gli artifici che producano *concinntas* e armonia fonica, ritmica e sintattica; ma divergono anche nettamente, sul piano concettuale e semantico, per il carattere di terribilità che è proprio solo del grave e, sul piano formale, per la diversa struttura sintattica (incline nel magnifico alla complessità, all'articolazione, all'ipotassi e nel grave alla *brevitas* densa e pregnante), per la possibilità concessa al grave di non curarsi dell'oscurità (se non addirittura di ricercarla consapevolmente nell'atto di portare alla massima tensione il discorso ellittico, allusivo, ambiguo o allegorico), nonché per la diversa frequenza e intensità con cui si utilizzano medesimi artifici, o per la diversità di alcune figure. Ma giova ora insistere sulla comune propensione per l'asprezza e l'irregolarità, che va ben oltre — si noti — la presenza di un singolo elemento irregolare, dissonante, che per « *variatio* » rende più naturale la regolarità di una costruzione linguistica, come nel caso della « sprezzatura » rinascimentale di un Castiglione. Questa inclinazione del magnifico e del grave definisce il discrimine principale che separa, sul piano formale, entrambi questi stili dal « *glaphyròs* » o « *ornatum & pictum* » (o « *elegans oratio* »).

A proposito di tale stile, però, lo pseudo-Demetrio si dilunga, in modo abbastanza confuso e talora contraddittorio, nella descrizione dei concetti e soprattutto delle parole, sorvolando quasi sulla « testura ». La lunga trattazione è volta dapprincipio a classificare i vari tipi di « *venustates* » o motti arguti (« *piacevolezze* » nella traduzione del Segni, « *grazie* » in quella dell'Adriani): distingue le « *maiores & grandiores, quae sunt venustates poetarum* », dalle « *humiles magis & magis comicae, quae sunt illae quae similes sunt dicacibus vocibus* » (p. 118). A questa contrapposizione, non approfondita, che delinea una polarità all'interno del « *venustum* », più avanti farà seguito quella tra « *venustum* » e « *ridiculum* », il primo fondato principalmente su materia

amorosa, su parole belle e adorne, mirante al diletto, capace di produrre lode e proprio specialmente delle commedie (anche se, a differenza del ridicolo può trovar posto nelle tragedie), il secondo fondato su materia volgare, sul brutto, su parole basse e comuni, mirante al riso, proprio specialmente della satira. Quest'ultima contrapposizione appare, in definitiva, funzionale a definire i limiti entro cui può essere concepita l'escursione verso le grazie « *humiles magis & magis comicae* ». Le « *venustates* », in queste due varianti, dunque son proprie dello stile ornato, ma possono anche essere utilizzate nell'ambito dello stile grave e mescolarsi ad esso, per produrre un particolare effetto di « *terribile* »²⁸. Sempre in merito a « *res* » e « *sententiae* », vengono anche menzionati i giardini delle ninfe, gli imenei, gli amori (materia adatta, parrebbe, più alle « *venustates poetarum* ») e poi i proverbi, le novелlette, le favole, la cessazione di un timore prodotto per equivoco, le similitudini (purché graziose), le iperboli (in quasi tutti questi ultimi casi gli esempi fanno riferimento al comico). Quanto alla « *locutio* », intesa qui più elasticamente con escursioni nel dominio della « *testura* », si menzionano i « *pulchra vocabula* » (p. 154), le sonorità dolci, alcuni tipi particolari di « *brevitas* », le metafore, le parole composte, certe parole comuni, ma anche le parole applicate non secondo l'uso comune, i neologismi, di nuovo le similitudini, certe allegorie, le conclusioni inaspettate e non coerenti con le premesse che producano un piacevole effetto di sorpresa, i « *membra similia* »: ma in molti di questi casi, più che gli artifici in sé, comuni ad altri stili, contano gli esempi che mostrano come volgerli al leggiadro, attraverso sfumature di significato e di forma²⁹. A proposito, infine, della « *constructio verborum* » — per cui ci si attenderebbe che lo pseudo-Demetrio traesse le conseguenze di osservazioni svolte a proposito di altri stili — egli si limita a menzionare la necessità che la prosa tenda ad acquisire in qualche misura l'armonia e il ritmo del verso, pur senza manifestamente farsi verso, adducendo a motivazione del-

²⁸ È questo un caso di esplicita menzione di una concreta commistione di stili, di cui poco sopra si è visto il corrispondente riferimento, quando, a proposito dello stile grave, si è parlato dell'arguzia cinica.

²⁹ La maggior parte degli artifici propri della « *locutio* » è comune ai tre stili retoricamente più elaborati (quelli qui descritti): solo la gradualità d'uso, le sfumature semantiche e certi particolari effetti contestuali ne chiariscono la pertinenza stilistica, come già sopra si è rilevato. Bisognerebbe esaminare in dettaglio gli esempi, ma in questa sede non è possibile farlo. Il solo stile tenue è, viceversa, in parte privo di tali artifici.

la sua rapida trattazione il fatto che nulla in merito « traditum est a superioribus de eleganti compositione » (p. 159). Ma, dove manca lo pseudo-Demetrio, sopperisce per il lettore rinascimentale il Vettori:

Confirmata pulchritudine nominum, quam etiam multum valere dixerat ad leporem veneremque aspergendam orationi, docet acquiri quoque illi elegantiae non parum ac concinnitatis, ex structura quadam compositioneque verborum apta. Sed quia hoc explicare arduum putat, antequam quicquam tradere de ipsa conetur, difficultatem hanc aperit, ut si plene rem explanare non potuerit, veniam impetret. [...] Multo sane antea, ut notum est, accurate egerat Phalereus de numerosa oratione, cum scilicet notam dicendi amplam explicaret: ut enim illa aliis non nullis rationibus conficitur, ita etiam certa quadam constructione verborum (p. 159).

Siamo così rimandati ad artifici quali antitesi, diligenti corrispondenze (chiasmi, parallelismi, isocola, etc.) che abbiamo visti in precedenza descritti come sostanzialmente estranei alla gravità e magnificenza dello stile e che invece, si deduce, son propri dello stile ornato, elegante, « *glaphyròs* ». Sono alcuni di questi, si noti, gli artifici cosiddetti « gorgiani » di cui esplicitamente parla anche il Cavalcanti e che presto riincontreremo in Ermogene.

Il Morpurgo Tagliabue ha ben rilevato come in questo stile dello pseudo-Demetrio vi siano elementi contraddittori sul piano formale: infatti, a parere dello studioso, il comun denominatore di espressioni formalmente diverse « è irriducibile a una nozione linguistica », mentre « può essere definito [...] in termini filosofici ». « Lo stile 'elegante' [...] è dunque quello che provoca un senso gradevole, una soddisfazione, un compiacimento che Demetrio distingue secondo due tonalità, ma che accomuna sotto la categoria unica della piacevolezza (*èucharis*)⁴ ». È più avanti, ammettendo che « i mezzi stilistici possono essere anche gli stessi in stili diversi » (ad esempio la concisione e l'epifonema paiono efficaci tanto nello stile elevato quanto nell'elegante), rileva come a determinare gli stili continuo invece « i fini diversi, i risultati espressivi ». Proprio da questo punto di vista, nel sistema dello pseudo-Demetrio, lo stile *glaphyròs* sarebbe « il più problematico ». Il fattore unificante appare al Morpurgo-Tagliabue « una esigenza di gusto — l'unione di grazia e arguzia — che, con diversi esiti, si incontra in epoche diverse ». Ma d'altro canto, proprio per questa sua natura, lo stile *glaphyròs* risulta anche il « più scomponibile e associabile: Demetrio ci parla di un

³⁰ Morpurgo Tagliabue 1980, p. 92.

modo elegante-elevato dove vi è grazia e nobiltà [...], ma non arguzia; di un elegante-terribile dove vi è arguzia e asprezza [...] piú che grazia; di un elegante poetico, nelle cose, senza arguzia⁵ ».

Per quel che mi riguarda, nella prospettiva di una lettura rinascimentale del trattato, sottolineerei, da un lato, proprio il limite che in questo caso riguarda l'analisi degli artifici formali e, dall'altro, però la possibilità di individuare (nell'opposizione che ho segnalato tra *concin-nitas*, armonia e asprezza, irregolarità) una fondamentale polarità che trovava conferme anche in Ermogene — come vedremo — e un'indicazione netta in merito alla possibilità e anzi all'opportunità di mescolare artifici appartenenti a campi stilistici diversi per ottenere composti complessi e sfumati o effetti particolari.

3. — Ancor piú articolato, analitico e complesso è il sistema stilistico di Ermogene, seguito con varia fedeltà e ampiezza da molti retori rinascimentali. Anche in questo caso, e a maggior ragione, mi limiterò a prendere in esame solo alcune delle categorie stilistiche da lui introdotte³², e precisamente « mègethos » e sue articolazioni interne, « kállós » e « deinòtes », particolarmente utili per il proseguimento di questo studio. Ad altre « ideai », quale ad esempio la « glykýtes », farò qualche sporadico e rapido riferimento³³.

Il « mègethos » o grandezza, « la quale non è altro che una elevatione & una maestà del parlare », come dice il Cavalcanti³⁴, è l'idea che ha la maggiore articolazione interna, suddividendosi in sei idee secondarie. Queste sono ampiamente sovrapponibili e mescolabili nei testi concreti, come si è visto che accade in genere per tutte le forme ermogeniane; tuttavia per le loro caratteristiche specifiche configurano una fondamentale opposizione tra « semnòtes » (« dignità », ma anche « gravità » o « magnificenza ») e « lampròtes » (« splendore », ma anche « forma illustre »), da un lato, e « trachýtes » (« asprezza ») e « spho-

³¹ Ivi, pp. 94-95.

³² Per le altre rimando allo studio della Patterson (1970) e ovviamente ai vari trattatisti rinascimentali citati al cap. 1.4.

³³ Per i termini italiani utilizzerò in primo luogo quelli cavalcantiani, ricordando talora altre traduzioni. Per il problema terminologico cfr. cap. 1.4 e in particolare la tavola comparativa. Infine per la descrizione delle categorie retoriche secondo le quali le diverse idee sono analizzate, rimando ancora una volta al cap. 1.4.

³⁴ Cavalcanti 1560, p. 334.

dròtes » (« veemenza », ma anche « forma agra ») dall'altro. L'« akmè » (o « vigore ») è invece di per sé una forma intermedia e composita, di compromesso fra i due poli³⁵; mentre la « peribolè » (« circuitione », « circumductio » o forma « abondevole e ricca ») indica genericamente l'artificiosità e l'organica connessione logico-sintattica del discorso che la rende opposta alla « purità » che è un'articolazione secondaria della chiarezza³⁶. Pertanto si può forse configurare il seguente schema³⁷, formulato sulla base della terminologia del Cavalcanti:

Dignità		Asprezza
	Vigore	
Splendore		Veemenza
Circuitione		

³⁵ I concetti son quelli dell'asprezza e della veemenza, le parole un misto di queste due forme e dello splendore, allo splendore rimandano anche composizione, membri e finimento e numero, il modo è quello dell'asprezza e della veemenza, le figure quelle dello splendore e della veemenza. Insomma non ha caratteristiche sue proprie. Cfr. Cavalcanti 1560, p. 341.

³⁶ La « circuitione » non ha parole, composizione, membri, finimento, numero suoi propri. I concetti implicano il richiamo di categorie generali entro cui si situano categorie più particolari (ad esempio genere/specie, indeterminato/determinato, tutto/parte, etc.). « La circuitione » — scrive il Cavalcanti — « espone le cose non semplicemente né nudamente, ma con le circostanze: cioè persona, luogo, tempo, modo & altre », non solo i fatti ma anche le conseguenze. Il modo prevede sostanzialmente la presenza di analessi e prolessi. Le figure son « quelle che tengono sospeso l'animo dell'auditore, in maniera che quasi d'una cosa aspetti l'altra »: enumerare gli argomenti, lasciar intuire un seguito al discorso, cominciare con un caso che non si riferisca al verbo, con subordinate che allontanino la principale, dividere gli argomenti in più parti, negare una o più cose per poi affermarne altre (« non ... né ... nè ..., ma »), strutturare artificiosamente il periodo in modo tale che nessuna parte sia comprensibile autonomamente se non si comprende il tutto, etc. (Cavalcanti 1560, pp. 341-344). Ma cfr. anche Minturno 1563, pp. 433-435: egli, per solito più sintetico, qui enumera una serie di « figure » proprie di questa forma (che definisce « abondevole e ricca »): « annoverare », « comparire », « eleggere »; apposizioni, congiunzioni, corrispondenza di voci, comparazioni; rimuovere e soggiungere, congiungere e separare; « implicare » le proposizioni, cioè subordinarle (« talvolta impliciamo & involviamo il parlare talmente che niuna parte per sé intendersene possa, se non sia tutto perfettamente compiuto », ivi, p. 435); e « intraporre », cioè utilizzare gli incisi.

³⁷ La Patterson propone una diversa suddivisione: « In fact, the six categories of Greatness seem to divide in half on an ethical basis, since Asperity, Vehemence, and Vigor are all styles of reproof or blame, and Magnificence, Splendor, and Circumlocution are styles or qualities of praise » (Patterson 1970, p. 53).

La « *semnòtes* » o « *degnità* » (o gravità o magnificenza, è bene ripeterlo) « richiede concetti di Dio o di cose divine o di virtù, di buone leggi & costumi & di tutto quello che appartiene alla buona ordinazione & disciplina della vita humana, o di qualche honorata & gloriosa attione de gli huomini »³⁸. Le parole adatte a questa forma sono, da un punto di vista fonico, quelle « che sono composte di consonanti, che suonino più altamente & tra le vocali dello a & dello o: & queste vagliono assai nel fine della parola o nell'antepenultima; lo i non è a proposito, perché fa basso suono » (p. 336)³⁹. Inoltre convergono alla « *degnità* » forestierismi, neologismi (composti e derivati), « parole accresciute », traslati quali metafore (purché non siano « lontane » né « tali che facciano più tosto asprezza », e senza eccedere), metonimie, sineddoci, antonomasia, epiteti. La « *compositione* » prevede che « non si ponga gran cura in fuggire il frequente concorso delle vocali & delle consonanti », mentre è opportuno « alterare l'ordine naturale in maniera però che non si caggia nell'asprezza & nell'oscurità » (p. 337), e cioè usare artifici come iperbato e anastrofe⁴⁰. Sono poi da preferire membri bre-

³⁸ Cavalcanti 1560, p. 334. D'ora in avanti darò l'indicazione della pagina fra parentesi nel testo; in nota eventuali rimandi ad altri trattati. Il Cavalcanti di suo aggiunge una precisazione su come debba intendersi la materia divina « secondo la nostra vera religione » ed entro quali limiti invece la materia divina pagana appartenga alla « *degnità* » (si escludono quei concetti « i quali fussino di cose favolose & indegne della natura divina, le quali i Poeti massimamente a gli Dei, quasi ad huomini, hanno attribuite: come amori, contese, inganni, conviti & altre simili cose, le quali in vero sono lontanissime & più tosto contrarie a quella veneranda *degnità* »). Poi precisa: « Concetti di cose divine nella nostra religione sono quegli che comprendono cose de' santi, dell'anime beate, de' sacrifici & simili. Et nell'antiche religioni cose di persone deificate, d'immortalità dell'animo, di cerimonie sagre & altre simili; & a queste si può aggiugnere quello che appartiene a i cieli, a i pianeti, all'altre stelle, a gli elementi, alle comete, tuoni, fulmini, piogge, venti & altre cose che si generano in questa parte che è tra noi e 'l corpo celeste; come anche alli terremoti, al mare, alla terra & simili cose: la natura & le cagioni delle quali, sí come non appartiene all'Oratore cercare, né trattare, così alcuna volta può & descriverle & ragionarne secondo la volgare opinione & servirsene a suo proposito » (ivi, pp. 334-335). Molti gli esempi, parte originali (uno dantesco) e parte derivati dal Trapezuntius, se non erro. Più sinteticamente il Minturno parla di « cose grandi, o sien degl'Iddij, o degli huomini illustri, o della natura » (Minturno 1563, p. 430) e propone come esempio globale (non solo della materia, cioè) la canzone petrarchesca *Quando ad un giogo*.

³⁹ Analoghe considerazioni nel Trapezuntius (1493, foglio o iii, vs).

⁴⁰ La preoccupazione di evitare l'asprezza è uno dei tratti distintivi della « *semnòtes* » ermogeniana rispetto alla « *megaloprèpeia* » pseudo-demetriana. Ancor più esplicito è il Minturno, che in parte modifica — se ben intendo — il giudizio del Cavalcanti circa il concorso vocalico: egli infatti parla di una « scelta di pa-

vi, alternati, ma di rado, a membri piú lunghi⁴¹. « Il modo è dire le cose assolutamente & senza mostrare di dubitarne, come persone che le sappiano & ne siano risolte »; espressioni dubitative sono concesse solo allo scopo di lasciar sospettare che si parli di cosa maggiore o piú grave. Fra le figure si segnalano l'allegoria (su materia grave), l'enfasi, ma anche la « retta maniera di parlare » (propria *in primis* della purità), varie « *figurae sententiae* » tra cui la « *sermocinatione* », la « *commoratio* », e quindi « qualche similitudine », varie forme di ripetizione. Quanto al « finimento » si consiglia una clausola in sostantivo di non meno di tre sillabe, possibilmente lunghe. Il numero, infine, deve essere adeguato alle cose dette⁴².

La trattazione della « *lampròtes* » o « splendore » è introdotta da una significativa osservazione sulla sua ragion d'essere: esso « è necessario perciocché la dignità, l'asprezza & la vehemenza harebbono troppo dell'austero senz'esso » (p. 339). È probabile che qui si intenda in particolare la commistione delle tre forme nominate e che immediatamente precedono lo splendore nella trattazione. Tra « dignità » e « splendore », infatti, esistono molte affinità, come vedremo. E tuttavia è indubbio che la forma splendida introduca, anche solo in rapporto a quella dignitosa o magnifica, degli elementi di piacevolezza (uso il termine non in senso strettamente tecnico). I concetti di questa « idea » sono « quegli i quali l'Oratore dice con una certa confidenza & quasi alterigia, o per esser cose degne & approvate, o per havere egli operato honoratamente, o perché l'auditore l'ascolti con piacere, o per tutte queste cause. Et in somma lo splendore è nell'opere belle & honorate & nelle quali veramente si può gloriarsi » (p. 339). Rispetto alla materia della « dignità », trattandosi anche qui di cose « degne », importa soprattutto notare quella soddisfazione e quel compiacimento che è sentito dall'ora-

role che pienamente & altamente risonino » e di « acconcia compositione, non però fatta con tanto studio che paia affettata e si creda esservi stata posta molta fatica e diligenza, e senza aspro concorso di lettere e senza languido incontro di vocali » (Minturno 1563, p. 431).

⁴¹ Il Trapezuntius: « membra quanto breviora, tanto magis dignitatis propria sunt » (1493, foglio o iii, vs).

⁴² L'evasività del Cavalcanti in questa materia rivela forse la difficoltà di adeguare le molte considerazioni metriche appropriate alle lingue classiche formulate dal Trapezuntius, sua probabile fonte diretta. Cfr. Trapezuntius 1493, foglio o v r/vs.

tore e che si vuol produrre nel destinatario⁴³. Parole e testura sono le medesime della « degnità », ma per le parole si raccomanda un maggior temperamento (specie per forestierismi, neologismi, sineddoche, antonomasia, epiteti). All'incirca il medesimo è anche il modo che vuol che si dica « senza dubitatione & con una certa confidenza » (p. 340), senza interrompere il flusso del discorso e senza apostrofi. I membri, viceversa, « quanto più lunghi, tanto più splendidi », sono tutto all'opposto della degnità. Assai interessante è poi il trattamento delle figure, che in generale debbono essere « belle & ampie »: si contemplano « disgiunzioni composte di lunghi membri » e cioè proposizioni lunghe coordinate per asindeto, la « demonstratione » (ipotiposi, *descriptio*), varie forme di ripetizione (« come quella che ripiglia le parole che si corrispondono l'una all'altra, contrapponendo noi le cose o le persone tra loro »), le antitesi, la climax, « qualche ampia similitudine » e varie *figurae sententiae* quali il « negare & rimuovere » (frasi limitative), il concedere, il « fare mentione di qualche cosa & differirla » e qualche altra. Clausola e numero, infine, son quelli propri della « degnità ». Insomma, rispetto alla « degnità », vengono a cadere soprattutto l'allegoria e la *sermocinatio*, mentre si contemplano, oltre ad alcune figure del pensiero, ipotiposi, climax, antitesi, ripetizioni che introducano elementi di simmetria. Queste ultime in particolare, comprese tra le figure gorgiane, introducono una nota di bellezza e dolcezza (le ritroveremo nelle forme che portano questo nome) che contribuisce a tramutar la forma « magnifica » e « dignitosa » in « splendida »⁴⁴.

La « trachýtes » o « asprezza » è caratterizzata da quei concetti « che contengono riprensioni che fanno apertamente le persone inferiori alle superiori » (p. 337), da parole « aspre & duramente trasportate », da una « compositione » che « habbia concorso di vocali & di tali consonanti che si proferiscano con difficoltà & di tali parole che non ren-

⁴³ È comunque una soddisfazione, un compiacimento di natura diversa da quello rilevato dal Morpurgo Tagliabue per lo stile ornato ed elegante dello pseudo-Demetrio: è senz'altro più austero, perché assolutamente non fondato su motti arguti e altre « venustates », bensì su 'valori', su azioni e comportamenti di cui gloriarsi.

⁴⁴ È da notare che se il Cavalcanti, traducendo « semnòtes » con « degnità » e « lampròtes » con « splendore », accentua la specificità delle due forme, chi, come il Minturno, traduce i due termini greci con « forma magnifica » e « splendida » tende ad assimilarle. Più consistente elemento di equivoco introduce poi, come sappiamo, chi traduce « semnòtes » con « gravità ».

dano suave suono, né facciano armonia » (p. 338), da una « compositione », poi, fondata su artifici come anastrofe e iperbato (« il tramettere le parole, alterando l'ordine naturale di quelle »). Il periodo deve strutturarsi in unità brevi, non escludendo i « concisi » (incisi, che frammentino la struttura sintattica). Il modo è il « dire apertamente & senza correzione », le figure più adatte sono l'interrogazione, l'apostrofe, l'ironia (nelle sue varietà), « qualche mordente sermocinatione », replicare agli avversari respingendone e confutandone le accuse e ritorcendoglielo contro, « raffrenare a tempo chi ne interrompesse », il risentirsi, il detestare, « certe maniere di comandare » e « ogni figurato modo di parlare che habbia dell'aspro & del riprensivo ». Da ultimo « il finimento & il numero debbono havere dell'incomposto & del dissonante ». Come si vede, quella dell'asprezza è una forma che più di altre trova la sua ragion d'essere nella pratica oratoria, ma la cui applicabilità in campo letterario trascende le situazioni espressamente oratorie (personaggi chiamati a parlare), per tutt'altro che infrequenti nei poemi eroici, per non parlare della tragedia, per estendersi a tutte quelle situazioni in cui il poeta vuol manifestare aggressività, emotività, sdegno e altri sentimenti fieri e forti o trattare una materia che, secondo *decorum* e secondo un nuovo orientamento del gusto, tragga vantaggio da un'espressività aspra, dissonante, tesa ai limiti dell'exasperazione. Il Minturno propone come esempio petrarchesco i sonetti antiavignonesi, ma nel corso del Cinquecento, anche limitandoci alla lirica e al poema eroico, gli esempi di « asprezza » potrebbero essere facilmente moltiplicati.

Assa simile all'asprezza è, poi, la « sphodròtes » o « vehemenza », senonché questa è forma che — sul piano dei concetti — rivolge l'aggressività, il risentimento personale nei confronti di un inferiore o di chi si stima tale (come un avversario). Gli altri aspetti di questo stile sono sostanzialmente analoghi a quelli della forma precedente, ma con una diversa intensità, e con l'accentuazione di alcuni tratti, « perché la vehemenza usa riprensioni più acerbe & passa in modi di dire villania » (p. 338). Pertanto « convengono alla vehemenza parole aspre, scemate, correnti, trasportate duramente, epiteti non lunghi, né spessi, in modo che egli impedischino l'impeto del parlare » (p. 338). Convengono le espressioni di biasimo e quelle che lodino la virtù o la fortuna. La « compositione » è quella dell'asprezza, come lo sono i membri (ancor più frammentati) e il modo. Fra le figure, a quelle della forma precedente (apostrofi, interrogazioni, etc.) si aggiungono le esclamazioni, brevi ipotiposi, ripetizioni enfatiche e che manifestino o simulino l'impeto disor-

dinato del discorso⁴⁵, e infine « alcuni modi della disgiunzione » (asindeto). Analogamente incomposti e dissonanti debbono essere poi il finimento e il numero. Sinteticamente possiamo dire che la « vehemenza » di questo sistema stilistico si distingue dall'asprezza, sul piano oratorio, per una diversità di atteggiamento psicologico nei confronti del destinatario (maggiore « confidenza » che induce maggior licenza verbale), e, nel campo delle sue più generali applicazioni poetiche, per un diverso grado di aggressività e per una maggiore intensità nell'uso degli artifici, che possono corrispondere alla diversa natura della materia o della disposizione d'animo del poeta.

Quanto al « kállos » o « bellezza », terza delle sette principali idee ermogeniane, il Cavalcanti, nell'introdurre la trattazione, immediatamente precisa che il termine va inteso in senso strettamente tecnico: infatti

questa non è già quella bellezza la quale si può considerare in ciascuna forma, che sia bene & convenientemente composta; ma si tratta qui d'una spetial bellezza & grazia, la qual consiste massimamente nelle parole, nella compositione, ne i membri, nelle figure, nel finimento, nel numero, perciocché questa bellezza non ha né proprij concetti, né proprio modo (p. 346).

Il Barbaro aggiunge una significativa precisazione, di spirito armonicistico, che va oltre il dettato ermogeniano:

come nella chiarezza era dubbio di non cadere in bassa et umile maniera, e però le fu dato per sostegno la grandezza e magnificenza del dire, così nella grandezza è pericolo di uscire in forma che non abbia ornamento e proporzione, e però se le darà per misura e bellezza sua una forma diligente, accurata e ben composta, la quale in termini convenienti richiudendo l'ampiezza della orazione, e sangue e colore amabile e grazioso le donerà, onde il tutto misurato e temperato maravigliosamente si potrà vedere⁴⁶.

Le parole appropriate alla bellezza sono, come nella « purità », quelle « comuni, usate & proprie » e preferibilmente « di poche sillabe »; sono però concesse anche le « trasportate », purché soavi e graziose, le « forestiere », qualche neologismo, e gli epiteti soavi. Quanto alla te-

⁴⁵ « La repetitione, che raddoppia la parola senza ripigliarla poi, & quella che non ripiglia la prima parola, ma qualcuna che seguita doppo, & quella che ripiglia le medesime parole più volte cominciando & massimamente per membri & concisi, & che ripiglia nel fine la prima parola » (ivi, p. 339). Il Trapezuntius parla di « repetitio » e « complexio ».

⁴⁶ Barbaro 1557, pp. 425-426.

stura si deve assolutamente evitare il concorso vocalico e ricercare viceversa la frequenza delle consonanti, evitando però le allitterazioni⁴⁷ e le ripetizioni di intere parole; sintatticamente, preferibile è l'« ordine naturale » del discorso, ma si ammettono alterazioni non troppo marcate (sempre al fine di evitare l'asprezza). I membri devono essere lunghi; se brevi, devono essere concatenati fra loro (cioè mediante una struttura ipotattica). Le figure sono tutte o quasi le forme della ripetizione (anafora, epanafora, anadiplosi, epifora, *complexio*, chiasmo, *reduplicatio*, *polyptoton*, *annominatio*, figura etimologica, etc.⁴⁸), specie quando introducano l'artificio della simmetria e si sovrappongano all'antitesi⁴⁹. Il Cavalcanti si spinge oltre le indicazioni generiche descrivendo complesse strutture, come quando dice che è bene « mescolare le repetitioni, in maniera che doppo una interpositione di molte parole, la prima parola si ripigli nel fine & dell'altre le mezane alle prime & l'ultime alle mezane rispondino » (p. 347), il che configura una struttura simmetrica del tipo ABC-BCA, e cioè una somma di chiasmo e parallelismo. Si intuisce chiaramente che si vuol alludere ad un'alta formalizzazione del discorso e che in questo caso, più ancora che in altri, la competenza retorica rinascimentale è generalmente assai sofisticata. Sono opportune anche ripetizioni a distanza di medesimi concetti, anche con le stesse parole e talora con lo stesso ordine. Oltre alle ripetizioni è assai apprezzata la climax. Si enumerano poi altri artifici: porre domande e darsi le risposte da sé; l'*imitatio* (o *evidentia*), la *demonstratio* o « rappresentatione »; i « disgiunti » ovvero le coordinate asindetichhe (« & spetialmente quando ciascuno è sostenuto da un proprio verbo, o nel principio o nel fine, & cominciano o finiscono con parole che, se bene elle

⁴⁷ Il Trapezuntius spiega che l'allitterazione può produrre dissonanza e oscurità nel discorso e cita ad esempio « O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti » (1493, foglio p iii vs).

⁴⁸ Il fatto che il Cavalcanti non utilizzi i termini tecnici latini e greci per designare molte delle figure che prende in esame, ma perifrasi italiane crea talora qualche problema di identificazione, ma l'indicazione generale è chiara.

⁴⁹ L'insistenza sull'artificiosità simmetrica e armonica è ciò che distingue le figure di ripetizione proprie della bellezza, rispetto a quelle di stili diversi. Il Trapezuntius osserva che « repetitione nescio si quid pulchrius unquam ac ornatus possit inveniri » (Trapezuntius 1493, foglio p ii vs), poi passa analiticamente in rassegna diversi esempi di ripetizione che si addicono alle diverse forme: se sono frequenti e a breve distanza producono velocità, se si associano all'interrogazione giovano all'asprezza, ancor più se si associano all'iperbato o all'anastrofe (« conversio »), etc.

non sono le medesime, vogliono nondimeno significare il medesimo », p. 347), ma anche la frequenza di « congiuntioni »; le perifrasi; qualche « vaga similitudine & interrogazione »; le facezie, i bisticci, gli isocola (questi due ultimi qui nominati espressamente, per quanto già potenzialmente compresi nella parte sulle ripetizioni e sulle simmetrie), gli omoteleuti, le antitesi; varie *figurae sententiae* e, infine, la litote⁵⁰. Quanto al numero esso « debbe essere tale che paia che e' penda nell'harmonia del verso, havendosi però riguardo a non cader nel verso & nel numero poetico ». La bellezza — si intende — è una forma altamente artificiosa, che ricerca l'armonia, l'euritmia, la *concinntitas*, ma, come da tradizione, bisogna guardarsi dall'affettazione e perciò ricorrere alla *variatio* e al temperamento, specie per quegli ornamenti (isocola, omoteleuti, antitesi, bisticci) che già altrove il Cavalcanti aveva, anche qui secondo tradizione, definito « gorgiani », e che son tali che se « troppo frequentemente & scopertamente usati potrebbero far parer quella bellezza affettata & più tosto diminuirebbono che accrescerebbono la sua natural dispositione, generando insieme satietà & fastidio » (p. 438)⁵¹.

La « glykýtes » o « dolcezza », che è una delle forme particolari dell'« éthos », è abbastanza simile alla « bellezza », ma ha un minor grado di artificiosità: infatti è una sorta di commistione di purità, semplicità (da cui si attingono parole, modo e figure) e bellezza (da cui si attingono testura e figure); minor incidenza, infine, ha la dignità da cui si attingono finimento e numero (clausole di almeno tre sillabe). Peculiarità di questa forma sono i concetti, cui si addicono narrazioni favolose, argomenti soavi, lodi degli antichi, di sé, dei fanciulli, tutto ciò che appare piacevole (mentre la bellezza non ha concetti suoi propri, è cate-

⁵⁰ Il Trapezuntius sinteticamente: « Schemata pulchra sunt: repetitiones, conversiones, reversiones, gradationes, traductiones, membra, disiunctiones, transgressiones, circuitiones, coniugatae partitiones, innovationes, per negationem affirmatio, convolutio » (1493, foglio p ii vs).

⁵¹ L'ammonizione alla *varietas* è già nel Trapezuntius (1493, foglio p iii vs), da cui il Cavalcanti spesso attinge. Si consideri anche quanto scrive la Patterson: « Beauty uses an elegantly polished Diction, but avoids long, difficult, or awe-inspiring words. Whereas Magnificence uses an even rhythm for the sake of dignity, and Clarity does so to avoid distraction from the sense, Beauty elevates smoothness of Number into its most characteristic virtue, and seeks above all things a smooth sweet flow of sound. Similarly whereas Circumlocution is marked by its use of the figures of complex syntax, which demand alertness in the audience and command its respect, Beauty is marked instead by figures which are audibly pleasing, emotionally moving in a mild way, but not intellectually demanding, such as *epanastrophe* or *epanaphora* » (1970, p. 54).

goria eminentemente formale); e i membri che devono essere mediocri e soavemente accostati e connessi⁵².

Non resta, per il fine che mi propongo, che esaminare la « *deinòtes* ». Già sappiamo quali gravi elementi di ambiguità la trattazione ermogeniana di questa settima forma inducesse nei teorici cinquecenteschi, incerti nel tradurre il termine, indotti talora addirittura a sopprimerla del tutto, o esplicitamente critici, come nel caso dello Scaligero. La « *deinòtes* » pseudo-demetriana, caratterizzata dalla terribilità, e la « *deinòtes* » ermogeniana, incerta se essere una forma autonoma o l'uso di tutte le forme precedenti secondo *decorum*, tanto da rappresentare genericamente l'eccellenza oratoria, difficilmente potevano venir assimilate, anche se portavano lo stesso nome. D'altro canto la sostanziale opposizione tra « *megaloprèpeia* » e « *deinòtes* » del sistema dello pseudo-Demetrio già trovava un parziale riscontro nella fondamentale opposizione, che ho appena rilevato, all'interno del « *mègethos* » ermogeniano, tra « *semnòtes* » e « *lampròtes* » (più vicine alla prima), da un lato, e « *trachýtes* » e « *sphodròtes* » (più vicine alla seconda), dall'altro. Insomma, trattazioni probabilmente lontane di molti secoli, assai diversamente strutturate, anche se non prive di elementi di somiglianza sul piano precettistico, e tali da riflettere l'evoluzione semantica del termine « *deinòtes* », quale si è descritta con l'ausilio del Morpurgo Tagliabue nel primo capitolo, dovevano necessariamente imbarazzare i teorici rinascimentali, che erano portati a collocarle sul medesimo piano di *auctoritates antiquae*.

La Patterson ci illustra sinteticamente la trattazione originale ermogeniana della « *deinòtes* ». Il retore greco comincia con l'affermare che, « in his opinion, *deinòtes* means nothing other than the right use of all the previously described Ideas »⁵³. Poi discute la tradizione an-

⁵² In generale sulla problematica categoria dell'« *éthos* » si veda l'argomentazione della Patterson (1970, pp. 57-64); sul rapporto tra bellezza, dolcezza e verità si veda, *ivi*, il cap. 5.

⁵³ Patterson 1970, p. 178 (per le successive citazioni da questo volume i rimandi alla pagina saranno dati tra parentesi nel testo). Cfr. Delminio 1594 (I ediz. 1560), p. 44 vs: « La Gravitate, la quale è d'attorno alla oratione, per mio avviso non è altro che il dritto uso di tutte le forme predette della oratione & delle contrarie ad esse & ancho di quelle altre cose per le quali naturalmente si può fare il corpo della oratione; perché al proposito & a tempo & in questo modo, più tosto che in quello, il sapere & il poter usare tutte le forme delle orationi & tutti gli oppositi & argomentationi & sensi [...], questa mi pare veramente la Gravitate. [...] Perché se alcuno sappia ciascuna di queste cose, quando fa bisogno, dirla,

tica, che interpreta il termine *deinòtes* « as meaning merely which terrifies » e che propone come modello di oratore « deinòs » l'Ulisse « terrible in speech » del terzo libro dell'*Iliade*, mostrando che in realtà Ulisse nel corso dell'opera omerica utilizza varie altre forme o idee⁵⁴. Sin qui — commenta la Patterson — tutto è chiaro e lineare, ma poi « Hermodemus cannot resist the temptation to further define the ways in which the supreme orator is distinguished from those who do not possess *deinòtes* ». Il risultato è la descrizione di un settimo stile non molto diverso, in effetti, dall'idea della grandezza, nel complesso delle sue sei articolazioni. Così — conclude la studiosa — « it is the inclusion of some of the effects of Asperity, Vehemence, and Vigor which bring *deinòtes* full circle to mean, finally, a grave, forceful, and occasionally 'terrible' style » (p. 179). Dunque, come si era anticipato, Ermogene è di per sé incerto e contraddittorio, tanto che il Cavalcanti, ad esempio, nel trattare questa idea può commentare, semplificando, che « accomodansi ancora a questa forma i concetti della grandezza: onde molti hanno creduto, che la grandezza & questa forma siano una cosa medesima »⁵⁵. Aggiungerò che Ermogene conclude la trattazione distinguendo tre possibilità: una forma « che è & pare grave », una forma che « è bene [grave] ma non pare », e una forma che « pare essere grave, nondimeno tale non è » (mentre non merita di essere trattata la forma che « non è [grave] né pare essere »)⁵⁶. Questa stessa distinzione rivela la pecu-

& quando non bisogna & dove & quanto avanti & verso di cui & in che modo & perché — & che non solamente le sappia, ma ancho egli possa — senza dubbio sarà gravissimo oratore & solo avanzerà tutti, sí come avanzò Demosthene ».

⁵⁴ Cfr. Delminio 1594, pp. 44 vs - 45 r: « Ma se alcuno sarà differente da noi in questo nome grave, dicendo l'oratore grave essere [colui] che mette terrore, ovvero grande, ovvero forte, ovvero tutte queste cose; perché questo nome di Gravitate io so bene porsi dagli antichi in così fatte significazioni [...], aggiungiamo anchora le cose dette di Ulisse, facendo coniettura che 'l Poeta, volendolo dimostrare grave oratore, lo finse horrendo & grande in quanto all'oratione [...]. Se adunque alcuno dicendoci queste cose sarà lontano dalla nostra opinione in questo nome grave, primamente non vede che 'l Poeta mostra, com'io dico, l'oratore grave, perché appresso a lui Ulisse usa a proposito & a tempo la Grandezza & Asprezza & la Vehemenza [...]; oltre a ciò che dirà di quel luogo: "con dolce vergogna parlando" & di quell'altro: "Iddio corona la Bellezza con le parole" ».

⁵⁵ Cavalcanti 1560, p. 358. Un accurato confronto tra il Delminio, che traduce, e il Cavalcanti, che riduce Ermogene, mostrerebbe come quest'ultimo tenda a ridurre i riferimenti all'« asprezza » e alla « vehemenza », dando una versione ancor meno « terribile » di questa forma.

⁵⁶ Cito da Delminio 1594, p. 45 vs.

liarità dell'accezione ermogeniana di *deinòtes* e la sua anomalia: la forma che « è & pare » è una forma in cui risultano dominanti i tratti della grandezza (o di quell'originale commistione delle sue forme particolari che Ermogene qui descrive); la gravità che « è & non pare » è una forma in cui dominano idee diverse dalla grandezza (qui il termine torna a significare all'incirca sintesi di tutte le forme precedenti); mentre quella che « non è & pare » indicherà una forma in cui gli artifici della grandezza sono usati a sproposito (contro *decorum*) o in forme esagerate, ed è pertanto una forma viziosa⁵⁷.

I vari trattatisti rinascimentali che utilizzano Ermogene scelgono strade divergenti nel tentativo di risolvere il problema, ingenerando talora, e certo complessivamente, ulteriore confusione. Il Cavalcanti, ad esempio, distingue tra « aggravamento » che comprende, come appendice, nell'ambito delle forme dell'« *éthos* », e « gravità » come settima forma, mettendo in guardia sia sulla traduzione del termine che sulla natura di questa idea, e descrivendo poi le tre possibilità sopra illustrate⁵⁸; il Delminio traduce non proprio in forma limpida; altri sopprimono la stessa categoria imbarazzante; il Minturno, infine, la tratta — secondo la Patterson — « as a style, and only as a style, virtually indistinguishable from the Second Idea » (p. 179), senza porsi particolari problemi⁵⁹.

Il Minturno, però, a differenza di altri teorici che affrontano la « *deinòtes* » ermogeniana, connette esplicitamente lo stile « grave », trattato nel modo che si è detto, al genere eroico:

Hor veggiamo qual sia il dir Grave, ch'è proprio dell' Heroico Poeta. Non sarà egli, se con gran maestà quelle cose, le quali habbiano forza & agutezza e peso, comprenderà con parole antiche, fatte, traslate, remote dall'uso quotidiano e comune, & ornatamente costrutte e composte, e ferirà gli orecchi con percosse di numeri gravi, e sarà da maggiori lumi del parlare alluminato sí che né splendore in lui, né grandezza, né dignità manchi? Qual è *Spirto gentil, che quelle membra reggi, O aspettata in ciel beata e bella, Italia mia*. E certamente in queste can-

⁵⁷ L'unica realmente contemplata da Ermogene, a differenza dello pseudo-Demetrio che ne prevedeva una per ogni forma corretta. È da notare come questa distinzione in tre forme sia pressoché unanimemente accolta da quanti non sopprimono decisamente la settima idea. La forma che « non è né pare » grave, con ogni probabilità indica genericamente, al solo scopo di completare lo schema logico delle possibilità, qualsiasi altra forma che non abbia alcuna relazione, né reale né apparente, con la gravità.

⁵⁸ Cfr. Cavalcanti 1560, pp. 357-359.

⁵⁹ Così pure Partenio 1560.

zioni è gravità & appare. Ma trovasi forma di parlare la quale, benché senza dubbio sia grave, non però par che sia tale. Nella qual maniera tanto più d'arte si pone, in quanto in lei più la gravità si nasconde. Conciosia che nelle sentenze e nelle parole e negli ornamenti non habbia cosa la qual sia dagli orecchi del Volgo lontana e mostri d'essere con molto studio cercata: qual è « U' son le ricchezze? U' son gli honori » [...]. Nel qual dire, che vedi che non sia cotidiano e comune? Ma ben vi trovi quel che i miseri mortali sommamente mover dovrebbe⁶⁰.

Si noterà che una certa ambiguità permane, a dir il vero, anche nel Minturno: il fatto solo di contemplare anche la gravità che « è & non pare » introduce, infatti, un concreto elemento di diversificazione rispetto alla grandezza, nonostante gli espliciti richiami terminologici ad essa o a sue forme particolari.

Ma più che insistere sulle varianti introdotte dai diversi autori, che non ci condurrebbero se non a verificare più in dettaglio la confusione con cui il problema veniva complessivamente affrontato e non risolto, o sui precetti particolari delle due varianti della vera e propria « gravità », apparente e non, che in definitiva si riducono a rimandi alle altre forme⁶¹, converrà ribadire le due vie maestre che alla riflessione teorica rinascimentale si aprono dalla frequentazione di Ermogene: considerare la gravità come una forma particolare, variante o sintesi della grandezza, o semplicemente come uso appropriato e sintesi di tutte le forme. Nell'uno e nell'altro caso e, specialmente, per la compresenza di soluzioni diverse e per la generale incertezza a proposito di questa categoria, a me pare che la « deinòtes » ermogeniana producesse sul piano teorico più imbarazzo di quanto non offrisse — come vuole la Patterson — una felice soluzione ai problemi di codificazione dello stile epico, anche se è vero che « it would suggest to the poet that the desired mixture of styles should rest on the firm foundation of a recognizably grave or great style, and that the other Ideas should be seen as modulations to

⁶⁰ Minturno 1563, pp. 442-443. Il Minturno prosegue descrivendo rapidamente la terza possibilità (gravità solo apparente) in termini di violazione del principio del conveniente, che è poi un parlare « oscuro [...] & infiato », « aspro & gonfio » (p. 443), cioè una forma viziosa. Si ricordi il rifiuto da parte di questo trattatista, al di là dei dettami di Ermogene, dell'oscurità come tratto stilistico accettabile.

⁶¹ Un esempio lo si è fornito con la citazione del Minturno, anche se questi è fra i trattatisti che accolgono più liberamente l'insegnamento di Ermogene. Per altri esempi cfr. Delminio 1594 e Cavalcanti 1560 ai luoghi sopra citati.

and from this basic style »⁶². L'esigenza di una commistione e variazione degli stili aveva, però, radici più profonde: certo non poco del merito — se vogliamo così definirlo — dell'affermarsi di un'esigenza di commistione stilistica va attribuito ad Ermogene (ma anche allo pseudo-Demetrio), ma più — io credo — per la sua generale affermazione che ogni stile può mescolarsi agli altri che non per la trattazione confusa e contraddittoria della « deinòtes ». Una volta introdotto il principio della commistione degli stili, di necessità si poneva quello della dominante dei singoli impasti, come immediatamente si evince da un'affermazione già citata del Cavalcanti: « e' si dice, che quella parte del parlare è pura, o bella, o altro, quando ella contiene le più, & le migliori parti di quelle otto, le quali per sue proprie le sono assegnate »⁶³. La questione può, tuttavia, essere considerata secondaria: non c'è dubbio, infatti, che Ermogene, nel bene e nel male, in forma diretta e indiretta, suggestionasse profondamente la riflessione retorico-stilistica rinascimentale.

4. — Tra le categorie pseudo-demetrianne e quelle ermogeniane che si sono esaminate nei due precedenti paragrafi esistono indubbi elementi di somiglianza, anche se le differenze di sistema rimangono forti. Essenzialmente il sistema ermogeniano è assai più articolato e ciascuna delle forme prese in esame intrattiene rapporti anche con le molte altre che si sono qui trascurate. Entrambi presentano poi elementi di incertezza, lo pseudo-Demetrio specie per la forma ornata ed elegante, Ermogene specie per la gravità: globalmente il primo è più semplice e lineare, il secondo più complesso e forse, nella prospettiva dei trattatisti rinascimentali, più suggestivo. Sulla base della precettistica fornita per ciascuna forma si possono rappresentare sinteticamente le affinità mediante questo schema:

ERMOGENE	PSEUDO-DEMETRIO
mègethos (semnòtes, lampròtes) deinòtes mègethos (trachýtes, sphodròtes) deinòtes kállos èthos (glykýtes)	megaloprèpeia deinòtes glaphyròs

⁶² Patterson 1970, p. 180.

⁶³ Cfr. sopra 3. 1.

Lo schema mostra come *mègethos* e *deinòtes* del sistema di Ermogene siano, per così dire, tagliati trasversalmente dal raffronto con la suddivisione dello pseudo-Demetrio. Ciò è possibile per l'articolazione interna del *mègethos* e per l'ambiguità della *deinòtes*; ma ciò conferma anche che, nel moltiplicarsi delle forme operato dal retore più tardo, la distinzione decisa fra il grande e il terribile si è andata attenuando e sfumando, sin quasi a scomparire nella trattazione della *deinòtes*. La precedente esposizione mostra chiaramente, poi, come l'affinità tra la forma ornata ed elegante del primo e la bellezza e la dolcezza del secondo sia molto più debole che non per le altre forme. Inoltre è da notare, come già si è fatto, che la « lampròtes » (splendore) è di per sé una forma mista di « kállos » (bellezza) e di « semnòtes » (degnità). La « sphodròtes » ermogeniana, infine, più della « trachýtes », presenta elementi di terribilità, probabilmente connessi col fatto che essa originariamente riguarda riprensioni di superiori verso inferiori e non pone particolari limiti alla violenza espressiva (se non quelli che sono inerenti al suo essere comunque uno stile, cioè una forma controllata), facendo della licenza quasi una norma.

È poi forse lecito affermare che ciascuno degli stili contemplati nei due sistemi è regolato al suo interno da un criterio di misura e di *decorum*: ciò è sicuramente vero nello pseudo-Demetrio che contempla anche quattro forme viziose, non altrettanto in Ermogene che accenna a qualcosa di simile solo per la « *deinòtes* »; ma ricordando, assieme ad altri avvertimenti e cautele, quanto afferma il Cavalcanti a proposito della « bellezza » — una forma particolare da non confondere con la più generica e non codificata 'bellezza' propria di ogni forma quando sia « bene & convenientemente composta » — si può intuire che anche i sistemi rinascimentali ispirati ad Ermogene prevedono un *decorum* interno a ciascuno stile.

Si considerino, ora, anche le seguenti tavole sintetiche di raffronto.

Categorie	ERMOGENE		ps. DEMETRIO
	semnòtes degnità	lampròtes splendore	megaloprèpeia magnificenza
Concetti	Dio, cose divine, virtù, buone leggi, buoni costumi, azioni gloriose e virtuose	cose degne e approvate, opere belle e onorate (compiacimento nel destinatario)	grandi e illustri
parole (<i>locutio</i>)	composte di consonanti che suonino altamente, vocali A e O, forestierismi, neologismi, metafora, metonimia, sineddoche, epiteti, antonomasia	cfr. degnità (maggior temperamento)	metafore, similitudini, prosopopea, aggiunti, composti, onomatopoeie, allegoria, brevità, casi obliqui, <i>asperitas vocis</i> (concorso vocalico e consonantico), epifonema.
testura (<i>compositio</i>)	concorso vocalico e consonantico, iperbato e anastrofe (ma evitare asprezza e oscurità)	cfr. degnità	<i>asperitas compositionis</i> (concorso vocalico e consonantico), <i>circumductus</i> , <i>dissolutio</i> o <i>connexio</i> (a seconda dei casi)
membri	brevi, di rado più lunghi	« quanto più lunghi tanto più splendidi »	lunghi
modo	« dire assolutamente senza dubitare »	dir senza dubitare, con « confidenza »	
figure	allegoria (mat. grave), enfasi, varie ripetizioni, <i>sermocinatio</i> , <i>commoratio</i> , similitudini, anche « retta maniera di parlare » (propria della purità)	lunghe proposizioni coordinate per asindeto, ipotiposi, varie ripetizioni, antitesi, climax, similitudini, varie <i>figuræ sententiæ</i>	<i>evidentia</i> > <i>evidentiora</i> (forma di climax), varie ripetizioni (anadiplosi, epanafora), antipallage (scambio dei casi), evitare troppo diligenti corrispondenze e strutture simmetriche, concorso vocal. e cons. (con criterio)
finimento e numero	clausola in sostantivo di almeno tre sillabe, numero « adeguato »	cfr. degnità	incipit e clausola in sillaba lunga

Categorie	ERMOGENE		ps. DEMETRIO
	trachýtes asprezza	sphodròtes vehemenza	deinòtes gravità
Concetti . . .	riprensioni di inferiori a superiori	riprensioni di superiori a inferiori (o stimati tali) [più acerbe]	« res graves », che incutano timore, orribili, etc. cfr. sopra p. 104)
parole (<i>locutio</i>)	aspre e duramente trasportate	« aspre, scemate, correnti, duramente trasportate, epiteti non lunghi né spessi », espressioni di biasimo	le stesse della forma magnifica ma con diverso fine (purché abbiano un non so che di terribile), interrogazione, apostrofe, <i>commoratio</i> , particolari eufemismi, enfasi, allegoria, iperbole, anfibologia, ironia
testura (<i>compositio</i>)	concorso vocalico e consonantico (suoni disarmonici), forti anastrofi e iperbati	cfr. asprezza	<i>brevitas</i> senza timore di cadere nell'oscurità, « circumactio in fine », « violentia »
membri	brevi, anche « concisi » (sintassi franta)	cfr. asprezza	brevi, ellittici, ma semanticamente densi
modo	« dire apertamente senza correzione »	cfr. asprezza	dir poco (<i>brevitas</i>) e lasciar sospettare molto
figure	interrogazione, apostrofe, ironia, <i>sermocinatio</i> , replicare, raffrenare, risentirsi, detestare, in genere tutte le figure che rechino asprezza	cfr. asprezza ed esclamazioni, brevi ipotiposi, ripetizioni enfatiche (per simulare l'impeto), alcune forme di asindeto	allegorie e simboli, cacofonia, rifiuto delle strutture simmetriche e armoniche, delle diligenti corrispond., porre in fine ciò che è gravissimo, preterizione, reticenza, prosopopea, asindeto, vari tipi di ripetizione (anadiplosi, anafora, epanafora, etc.), climax
finimento e numero	incomposti e dissonanti	cfr. asprezza	[dissonanti e disarmonici]

Categorie	ERMOGENE		ps. DEMETRIO
	kállos bellezza	glykýtes dolcezza	glaphyròs ornata, elegante
Concetti . . .	non ne ha di propri	narrazioni favolose, argomenti soavi e piacevoli, lodi di fanciulli, di sé, degli antichi	arguzie, piacevolezze (comiche vs. poetiche) senza cadere nel ridicolo; imenei, amori, ninfe; favole, proverbi, novелlette ...
parole (<i>locutio</i>)	comuni, usate, proprie, di poche sillabe (come purità), traslati, forestierismi, neologismi (purché soavi)	cfr. purità e semplicità, qualche traslato, neologismi ed epiteti soavi, arguzie, citazioni di poeti	<i>pulchra vocabula</i> , sonorità dolci, alcuni tipi di <i>brevitas</i> , metafore, composti, parole comuni e certi neologismi, certe allegorie piacevoli, conclusioni inattese ...
testura (<i>compositio</i>)	frequenza consonanti (evitare allitterazione e ripetizione di parole), evitare il concorso vocalico, <i>ordo naturalis</i> (lievi iperbati)	cfr. bellezza (ma più vicina al verso, cioè più armonica)	ricercare l'armonia e il ritmo del verso, isocola ... [si scusa della insufficienza della trattazione perché gli mancano i modelli teorici ed è argomento difficile, cfr. sopra pp. 109-110]
membri	lunghi, se brevi siano concatenati	mediocri, soavemente accostati e connessi	
modo	non ha modo proprio	cfr. purità, semplicità	
figure	vari tipi di ripetizioni (anafora, epanafora, anadiplosi, epifora, <i>complexio</i> , chiasmo, <i>polyptoton</i> , <i>annominatio</i> , ecc.), simmetrie, parallelismi, antitesi, antitesi + chiasmo, climax, perifrasi, similitudini e interrogazioni vaghe, facezie, bisticci, isocola, litote, asindeto, etc.	cfr. purità, semplicità e bellezza	[artifici gorgiani, antitesi, chiasmi, parallelismi, simmetrie, isocola, etc.]
finimento e numero	tendere all'armonia del verso (senza cader nel verso)	cfr. dignità	ricercare l'armonia del verso

Considerando i due sistemi complessivamente, un fatto pare assai significativo: il criterio dell'armonia, dell'euritmia e della *concinntas*, che in età primo-rinascimentale (e in parte anche in età ciceroniana) era assunto quasi a valore assoluto, a criterio sovrastilistico, indice di una precisa tendenza estetica, di una particolare lettura del Petrarca⁶⁴ e di un'interpretazione idealizzata della classicità, verso metà Cinquecento, con il pieno accoglimento di Ermogene e dello pseudo-Demetrio nell'orizzonte teorico rinascimentale, perde questa sua caratteristica tendenziale per divenire un semplice attributo di uno stile particolare o di alcuni stili particolari (in ispecie, come si è visto, bellezza, dolcezza ed eleganza). Sul piano strettamente teorico, è questo, in sostanza, il portato della conversione dalla teoria tripartita dello stile, con tutto il suo corredo di *virtutes* genericamente contemplate⁶⁵, alla teoria o meglio alle teorie multipartite dello stile. Questa nuova prospettiva si è certo determinata per l'impulso di un progressivo ma prepotente mutamento di gusto, di cui essa, però, al tempo stesso diviene il supporto teorico, discreto ma significativo, se non m'inganno. Un riscontro lo si può avere considerando, da un lato, come ancora in molti teorici di questa età generici richiami all'armonia, alla *concinntas*, all'euritmia, alla moderazione, al temperamento e alla misura (nelle parti dei loro trattati variamente ispirate alla dottrina tripartita dello stile) si affianchino alla descrizione dissociata delle caratteristiche dissonanti e disarmoniche di alcuni stili particolari, e dell'armonia, della *concinntas* e così via proprie di altri stili altrettanto particolari (nelle parti ispirate principalmente alla teoria ermogeniana)⁶⁶; e, dall'altro, come più in generale i giudizi di ammissibilità di strutture e forme disarmoniche e dissonanti, composte e persino intenzionalmente oscure, legati ad un'idea di forza espressiva, di veemenza, asprezza, terribilità o, per dirla in breve con un termine problematico, di 'gravità', prendano sempre più piede e configurino, appunto, il mutamento di sensibilità e di gusto di cui si è discorso⁶⁷. In particolare l'oscurità, derivata dalla struttura sintattica e

⁶⁴ Si vedano, nell'ambito della copiosa bibliografia sulla lirica petrarchesca e petrarchistica, in particolare gli studi del Bigi (1954 a, b, c e 1967).

⁶⁵ Già non è più così nella versione articolata e differenziata dello Scaligero. Cfr. sopra cap. 2. 5.

⁶⁶ Con tutti i problemi di integrazione notati nel capitolo precedente (cfr. 2. 2-4).

⁶⁷ Ma c'è anche una sorta di controtendenza, che ho notato incidentalmente a proposito del Barbaro, del Cavalcanti e del Minturno, e che interviene ad atte-

magari dalla *brevitas*, forse ancor più dell'asprezza fonico-ritmica e della dissonanza, occasionalmente tollerabili anche in altri sistemi, diviene un punto nodale, quasi la cifra di questo rinnovamento estetico. Si pensi come per Aristotele l'unica e generalissima « aretè » sia viceversa proprio la « saphèneia », la chiarezza, relegata nei sistemi ispirati a Ermogene a stile particolare, solo occasionalmente mescolabile con altri stili (e poi in parte relegata a generi altrettanto particolari).

Si potrebbe, però, sollevare il problema se la commistione di tutti gli stili e gli inviti, che talora affiorano nei trattatisti rinascimentali seguaci di Ermogene, a contemperare e moderare l'uno con l'altro stile, siano sufficienti a ricomporre un'armonia di fondo nel complesso dell'orazione o dell'opera letteraria, se diano questa indicazione operativa o meno. Certo commistione stilistica e inviti al temperamento, per un verso, si prestano a soluzioni che potrebbero definirsi di compromesso tra il vecchio e il nuovo gusto, come accade ad esempio nei passi citati del Barbaro che, anzi, ne trae spunto per più espliciti inviti all'armoniosa composizione del tutto. Ma, per altro verso, tali fattori rimangono in genere al di qua di una precisa indicazione di gusto consona a quello armonicistico primo-rinascimentale e si prestano, invece, nell'ottica della molteplicità e della particolarità degli stili, proprio a sostenere il processo di relativizzazione dei valori di armonia, euritmia, *concininitas*, *aequitas* e simili, e a definirne la natura puramente opzionale, appropriata a forme, poi a stili specifici. Dal complesso delle indicazioni precettistiche sia dello pseudo-Demetrio, sia, a maggior ragione, di Ermogene, vuoi per l'inconciliabilità di stile « ischnòs » e « deinòs », vuoi per la solidarietà di « mègethos » e « deinòtes » (con il trattamento confuso di quest'ultima) in parziale opposizione al « kàllos », veniva poi, come si è visto, una conferma all'idea di una grandezza-gravità caratterizzata, non necessariamente ma prevalentemente, in direzione della dissonanza più che dell'armonia. E alla grandezza e gravità dello stile, anche per i nessi con lo stile sublime delle teorie tripartite, con tutte le ambiguità del caso, guardano sempre più poeti e teorici come allo stile supremo, eccellente.

nuare l'asprezza di alcune forme stilistiche ermogeniane e, per così dire, a moderare la portata innovativa di questa prospettiva teorica. Di questa controtendenza, come dei vari compromessi tra le 'nuove' teorie e quella tripartita tradizionale, bisogna tener conto per una più esatta definizione della fisionomia del rinnovamento stilistico ed estetico in atto.

In sostanza si può concludere che forse la fondamentale, certo la più netta opposizione interna al sistema stilistico tardo-rinascimentale (a partire dal medio Cinquecento), così sofisticato e ricco di sfumature e di insensibili trapassi da una categoria all'altra, riguarda, da un lato, le forme simmetriche, euritmiche e armoniche (compresi gli artifici gorgiani, da utilizzare con moderazione, introducendo adeguate « sprezzature »), e, dall'altro, le forme asimmetriche, dissonanti, disarmoniche, esasperabili sino alla cacofonia e all'oscurità intenzionali. Queste ultime, associate a idee chiave della poetica e dell'estetica di quest'età, entrano di prepotenza nel sistema delle forme regolari e 'virtuose', mentre prima erano tendenzialmente considerate come 'viziose'. È questo, sul piano delle tecniche stilistiche, forse il principale corrispettivo della profonda modificazione dei valori culturali e morali, in una parola del mutamento di concezione del mondo che si viene attuando in questo periodo. Com'è naturale, queste linee di tendenza influiranno poi anche sulla caratterizzazione del profilo stilistico di alcuni generi chiave del sistema letterario medio e tardo-cinquecentesco.

5. – Quello tra gli stili e i generi è un rapporto complesso e, per i teorici rinascimentali, un problema di non facile soluzione. Derivata dalla constatazione della tendenza alla generale commistione delle forme stilistiche, è la tesi, acuta ma solo in parte condivisibile, della Patterson: « Any genre may admit a mixture of styles, and the greater the genre, the more styles it will admit; while the rigid matching of style to genre, as in the Wheel of Virgil, is no longer desirable or possible »⁶⁸. Assodato il principio della liceità della commistione stilistica e dell'inapplicabilità del rigido criterio di connessione materia / stile / genere della medievale ruota virgiliana, ciò che non convince completamente è la tesi che all'eccellenza del genere (a meno che « the greater » si riferisca alla categoria tecnica del « mègethos », il che non parrebbe) corrisponda la massima commistione stilistica; tesi che è frutto dell'estensione del trattamento pasticciato della « deinòtes » ermogeniana a chiave di volta e soluzione dei problemi teorici rinascimentali. In realtà, com'è noto, al vertice del sistema dei generi medio e tardo-rinascimentale stanno, in stato di perpetuo contenzioso, il poema eroico e la tragedia. Ebbene, se il discorso della corrispondenza tra eccellenza e massima com-

⁶⁸ Patterson 1970, p. 34. È il Minturno ad affermare ciò in modo esplicito; cfr. sopra 3.1.

mistione stilistica è accettabile per il poema eroico, lo è assai meno per la tragedia. Nessun genere — né in regime di commistione, né in regime di alternanza di stili, né forse nella prospettiva della tripartizione degli stili, né tanto meno in quella del pluristilismo — coincide *tout court* con un singolo stile. Ma è certo che, proprio per il principio del *decorum*, cui la studiosa dà grande rilievo, esistono generi più vicini al monostilismo di altri. E la tragedia, almeno rispetto al poema eroico, è tra questi. Insomma, pur tenendo conto della tendenza ormai chiara all'acquisizione del concetto di commistione stilistica accanto a quello più tradizionale di alternanza, appare plausibile pensare alla tragedia come ad un genere, se non monostilistico, certo più vicino al monostilismo per ragioni sostanziali di maggior uniformità della materia trattata (specie nella sua versione tardo-rinascimentale⁶⁹), mentre il poema eroico e persino la lirica, entrambi orientati a trattare materia diversissima (dagli amori alla morte, alla guerra, dalla natura alla religione, dai sentimenti più teneri a quelli più esacerbati) potevano o dovevano prevedere l'alternanza di più stili o addirittura di più impasti stilistici. Se, poi, di fatto ogni raccolta lirica si suddivideva in una molteplicità di componimenti singoli (per di più talora raggruppati in parti di canzoniere secondo categorie che si avvicinavano a veri e propri sottogeneri: lirica amorosa, religiosa, encomiastica, etc.), che erano o potevano essere diversi per materia e impasto stilistico, il poema eroico, in quanto opera unitaria che al proprio interno comprende la massima varietà della materia, ben poteva porsi anche come il genere della massima varietà (alternanza e commistione) stilistica. Ma, ad essere precisi, ciò anche per il poema eroico è vero solo in parte. È vero per la versione tassiana del poema eroico, luogo letterario di coincidenza della massima varietà e della perfetta unità tematica e stilistica⁷⁰. Più in generale, però, il poema eroico è oggetto di un dibattito vivacissimo in cui se ne discutono la natura e la fisionomia stilistica, oscillando fra modelli diversamente caratterizzati (la tradizione omerica e quella virgiliana, la tradizione epico-cavalleresca e ariostesca e quella tassiana) e tra concezioni divergenti anche nel me-

⁶⁹ Lo stesso può dirsi per la commedia e per vari altri generi. Se non di monostilismo si tratterà di una più precisa dominante stilistica e di una minor possibilità di oscillazione stilistica.

⁷⁰ Ma presto vedremo come al risultato di ammettere teoricamente che la massima varietà stilistica sia legittima nel poema eroico e che si possa conciliare con l'unità il Tasso stesso giunga attraverso una penosa riflessione. Viceversa l'analoga conciliazione sul piano dei contenuti è un'intuizione e un'acquisizione immediata.

rito della varietà o dell'unità tematica e stilistica. In linea teorica, proprio l'acquisizione del principio di commistione stilistica determina il fatto che ciascun genere sia caratterizzato da un impasto in certa misura originale non solo di singoli artifici ma anche di veri e propri stili⁷¹. Meno importante assodare quale o quali generi possano accogliere la massima commistione, che resterà una funzione della varietà dei contenuti, fatta salva la riconoscibilità dell'impasto dominante e caratterizzante il genere.

È insomma da rilevare come possano quasi scontrarsi due diversi fattori: l'esigenza, nonostante tutto ancora fortemente sentita nel medio Cinquecento, di individuare con chiarezza e in modo unitario e caratterizzante lo stile o l'impasto stilistico dominante di ciascun genere, e il presupposto teorico (proprio delle dottrine stilistiche esaminate), certo assai diffuso ma non ancora pacificamente acquisito da tutti, che portava a considerare gli stili come genericamente mescolabili. È questo, in verità, un aspetto problematico dell'integrazione fra dottrina degli stili e teoria dei generi. Solo più tardi (si pensi al caso già citato del Guarini e della tragicommedia), e comunque mai completamente, si potrà postulare un'applicazione universale e indistinta del principio di commistione degli stili, mettendo così in crisi il sistema classicistico dei generi. Applicare il criterio della progressivamente maggiore commistione stilistica in rapporto ad un'ideale gerarchia dei generi, viceversa, significa in parte misconoscere il portato del rinnovamento teorico in atto, e, in definitiva, riutilizzare in chiave di rapporto stili/generi il criterio tradizionale della progressivamente maggiore frequenza e varietà di artifici retorici nei diversi stili (dal basso all'elevato), il che non mi pare del tutto esatto, in questo frangente, anche se la resistenza della teoria tripartita è forte. Viceversa, se non erro, proprio per la molteplicità delle teorie stilistiche utilizzate e per la novità e complessità del problema del rapporto fra stili e generi, si possono individuare una serie di opzioni via via utilizzabili da parte dei trattatisti: dalla semplice connessione di un genere con uno stile particolare, alla connessione tra un genere e uno stile dominante (in regime di alternanza stilistica), a quella fra un genere e un impasto stilistico particolare o dominante (in regime di commistione stilistica⁷²), a quella, infine, fra i diversi generi e diversi

⁷¹ Un impasto originale di singoli artifici caratterizza i *genera dicendi*, nel passaggio dalle teorie tripartite alle altre.

⁷² In questo caso il punto è se un determinato impasto stilistico che abbia,

gradi della generale commistione di tutti gli stili (che è soluzione estrema e non generalizzabile). Spesso, in concreto, con diversi gradi di consapevolezza teorica, ci si imbatte in soluzioni di compromesso fra le diverse opzioni.

Sia pur con cautela, è possibile affermare che la tendenza che sembra imporsi è quella che obbedisce alla logica di una generale commistione degli stili, regolata però dal principio dell'impasto dominante capace di caratterizzare un intero contesto o un'opera intera e quindi un genere specifico, che è acquisizione teorica di grande modernità, potenzialmente capace di fondare in modo corretto e acuto il rapporto tra stili e generi ⁷³, e che può persino preludere ad una considerazione dello stile come variante individuale di ciascun autore e di ciascuna opera. Ebbene, in questa prospettiva la bipartizione del sistema dello pseudo-Demetrio tra « mègethos » e « deinòtes », tra magnificenza e gravità, appare — pur se meno diffusa — più semplice ed efficace per determinare i tratti o gli impasti stilistici dominanti dei due generi posti al vertice della gerarchia dei generi rinascimentali, come osservavo già in precedenza dicendo che essa indica le vie maestre per definirne la fisionomia stilistica. Viceversa la trattazione ermogeniana fornisce più elementi per individuare e definire le molteplici oscillazioni e sfumature che siano ammissibili genere per genere, ma, scomponendo, rifrangendo e complicando la fondamentale opposizione pseudo-demetrianica, è meno netta ed efficace — o almeno così mi pare — proprio in merito al problema della dominante stilistica capace di caratterizzare i due generi sommi ⁷⁴. Certo è che entrambe le dottrine, anche per questi motivi, meritano un posto di grande rilievo nella teoria stilistica (e dei generi) di questo periodo. Non è tuttavia da trascurare neppure la soluzione compromissoria, e in

pur nella commistione dei diversi tratti, una precisa dominante, debba mantenersi costante nel corso di un'opera o possa viceversa alternarsi con altri impasti a diversa dominante. Il problema qui è posto in astratto, come serie di opzioni teoricamente possibili, ma non è raro vedere in concreto la riflessione teorica e critica orientarsi in questa direzione, affrontando o sfiorando questo nodo concettuale. Lo constateremo per il Tasso.

⁷³ Anche se di fatto, per l'incertezza generale in materia di ordinamento della tradizione stilistica e per le difficoltà oggettive di definire rigidamente i diversi generi, raramente i trattatisti giungeranno a realizzare tale obiettivo. Bisogna anche osservare che non sempre, poi, i trattatisti dei generi mostrano un'acuta attenzione ai problemi dello stile. Ciò non toglie che gli elementi del sistema teorico degli stili e dei generi ponessero questo ordine di problemi, colto dai teorici più sensibili.

⁷⁴ Avremo modo di constatarlo esaminando la poetica tassiana.

definitiva piú tradizionale, ma suggestiva, proposta dallo Scaligero, che associa sistematicamente varietà stilistiche particolari a livelli generali (estensionali) di stile.

Questo, di cui si è sin qui discorso, è un aspetto problematico dell'integrazione stili/generi, che ho detto affacciarsi all'orizzonte dei teorici dei generi verso la metà del Cinquecento, come portato dello sviluppo analitico della dottrina degli stili e della contemporanea riscoperta della *Poetica* aristotelica, che poneva in primo piano non la dottrina degli stili ma quella dei generi. In questo scorcio di capitolo non mi riprometto un'analisi diffusa del problema, ma — come preludio all'esame della poetica tassiana — una rapida ricognizione di alcune trattazioni del genere epico.

In generale, come si è osservato nel precedente capitolo, le principali trattazioni complessive di fatto mostrano notevole difficoltà o addirittura l'incapacità di integrare il discorso sui generi con quello sugli stili, che vengono svolti separatamente. Lo Scaligero dedica 57 capitoli ad una trattazione sostanzialmente storico-erudita dei vari generi, mentre nella parte relativa agli stili formula solo sporadiche osservazioni sulla loro applicazione nei diversi generi. Il Minturno distingue, in sostanza su modello aristotelico, tre macro-generi o « maniere di poesia », epica scenica e melica⁷⁵, poi dedica un'ampia trattazione alla poesia epica, cui attribuisce un'ulteriore piú precisa e restrittiva definizione⁷⁶. In

⁷⁵ La poesia epica è « quella che non veste le parole di quelli ornamenti che la Musica e la Ballatrice all'altre sorelle presta per dilettere, ma tesse le voci o misuratamente in versi, qual nell' Heroico e nel Bucolico e pastoral poema si vede; o pur in dire sciolto, che prosa comunemente si nomina » (Minturno 1563, p. 4). Essa è ulteriormente suddivisa come segue: 1) in prosa: dialoghi, novelle; 2) in versi: poemi heroici, bucolici, elegie, epigrammi, inni, terze rime, ottave; 3) misto di versi e prosa: *Arcadia*, *Ameto* o *Amore innamorato* (opera del Minturno). Piú avanti però l'autore parla di epici propri, i poeti eroici (« propriamente l'Epica poesia si fa imitando, e consiste ne' versi, o d'un modo solo, qual è l' Homerica e la Virgiliana, o di vari modi, della qual niuno essemplio habbiamo »), e di epici impropri, tutti gli altri. La poesia scenica è « quella che nell'imitatione hor usa i versi soli, hor il suo dire adorna di canto, hora di canto e di ballo insieme, ne' Theatri ». La melica è « quella che col dire in versi e col canto e col ballo insieme vedere si fa e udire » (p. 5). La considerazione della materia e della qualità delle persone porta ad una suddivisione che corre trasversale a questa suddivisione generalissima (poesia epica e tragica affrontano materia grande e riguardano le persone « migliori », ad esempio). Infine, a proposito dei modi poetici, si accoglie appieno la distinzione aristotelica: il lirico narra in persona propria, il poeta scenico propriamente imita, mentre l'epico ora narra ora imita. È questo il motivo sostanziale che giustifica la suddivisione adottata dal Minturno.

⁷⁶ Si tratta, in effetti, della poesia epica in senso proprio, cosí definita: essa

tale trattazione egli affronta solo marginalmente il problema di una suddivisione più particolareggiata dell'epica (affronta il problema del poema eroico e del « romanzo », ma lascia cadere le distinzioni introdotte precedentemente), e concede ampio spazio all'*inventio* e alla *dispositio*, sulla scorta sempre della *Poetica* aristotelica⁷⁷, mentre l'*elocutio* è sostanzialmente trascurata (non si toccano neppure gli aspetti relativi alla scelta delle parole — tropi e figure « in verbis singulis » — contemplati dal testo aristotelico e generalmente ripresi dagli altri trattatisti aristotelici), con implicito rimando alla parte successiva del trattato dove si affrontano i problemi degli stili. Ma proprio questo fatto ed alcune incongruenze o difficoltà terminologiche rendono assai debole, se non proprio nulla, l'integrazione delle parti⁷⁸. La stessa problematica partizione dei generi, che si riferisce ad un modello antico senza adeguarlo perfettamente alla complessa realtà attuale, costituisce nel Minturno una sorta di deterrente ad una più precisa connessione tra teoria dei generi

è « imitatione d'atti gravi e chiari, de' quali un contesto perfetto e compiuto sia di giusta grandezza, col dire soave, senza Musica e senza ballo, hor narrando semplicemente, hor introducendo in atto & in parole altrui, acciocché & per la pietà & per la paura delle cose imitate e discriette l'animo purghi di tali affetti con mirabil piacere e profitto di lui » (p. 9). Il Minturno mostra di adeguarsi più strettamente, con ciò, al modello aristotelico, della cui trattazione tale definizione è un compendio.

⁷⁷ Si affrontano tutti i principali problemi posti dal trattato aristotelico, dalla coerenza della favola in generale alla « giusta grandezza » di essa, dalle unità di spazio e di tempo agli episodi, dalle parti costitutive del poema epico (favola, affetti o costumi, sentimenti o *sententia*, parole) alle « parti della quantità » (inizio, proposizione, narrazione, peripezia, etc.), dalla classificazione dei tipi di favola (semplice e composta, patetica e morata, etc.), al decoro. Si aggiungono anche considerazioni sulle « virtù della narrazione », che sono brevità, chiarezza, similitudine al vero, soavità (« il dir soave ha meraviglie, aspettazioni, inopinati avvenimenti, movimenti d'animo, ragionamenti di persone, affetti, ire, sdegni, dolori, paure, allegrezze, desiri. Et io la tengo di tutte la prima, come quella in cui sommamente il suo studio pone il poeta », p. 22), magnificenza (solo nominata e detta propria dell'epico), e sulla distinzione attualissima tra romanzi e poemi eroici (a proposito dell'unità o della struttura del poema), che lo vede ammettere l'eccellenza artistica dell'Ariosto, ma anche stigmatizzarne gli errori di strutturazione, commessi consapevolmente — afferma — per compiacere il grande pubblico. Insomma eccellente è l'autore, difettoso il genere, per la violazione del presunto precetto aristotelico dell'unità.

⁷⁸ Fra le virtù della narrazione, categoria già di per sé problematica, si tratta della « soavità », che è anche una delle forme stilistiche ermogeniane (ma i due termini rimandano a cose diverse), e della magnificenza, per cui vale lo stesso discorso. Mentre, come si ricorderà, trattando degli stili il Minturno definirà il grave proprio del poeta eroico.

e dottrina degli stili. In questo caso si tocca con mano, in particolare, la difficoltà di integrare la dottrina aristotelica dei generi con la dottrina ermogeniana degli stili: ne deriva la quasi totale assenza di precetti stilistici specifici per il poema epico (come anche per altri generi).

Un discorso analogo si potrebbe compiere, analiticamente, per il Trissino, che, nel portare a compimento la sua *Poetica* attorno al 1549, modifica radicalmente l'impostazione da « arte metrica medievale » — come la definisce il Weinberg⁷⁹ — che aveva seguito nelle « divisioni » I-IV edite nel lontano 1529. Egli però — come si è anticipato alla fine del capitolo precedente — nella divisione prima della sua opera espone sinteticamente e parzialmente la dottrina ermogeniana degli stili, desumendola, com'è probabile, dal Trapezuntius. A questo proposito è fondamentale notare come egli intenda programmaticamente accogliere della dottrina del retore greco solo la parte relativa alla scelta delle parole: « Ma io, che intendo solamente di trattare in questo luogo de la elezione de le parole, lascio quelle altre cose che costituiscono le forme di dire da canto come non pertinenti a la presente intenzione; de le quali, se piacerà a Dio, in altro luogo sarà diffusamente trattato »⁸⁰. Tale programmatica limitazione fa sostanzialmente perdere alla dottrina ermogeniana gran parte del suo senso: ne è un esempio il possibile raffronto tra le categorie della « venerazione » (*semdòtes*, dignità, gravità, etc.) e dello « splendore » (*lampròtes*), che nella trattazione del Trissino in pratica non mostrano diversità alcuna⁸¹. Egli mostra di accorgersi del problema subito dopo, constatando che il « vigore » ha « le medesime parole e sentenzie che hanno la asperità e la vehemenzia », e infatti precisa che « non solamente le sentenzie e le parole fanno le forme del dire, ma anchora ci voleno i modi, le figure, i membri, la composizione,

⁷⁹ Weinberg 1970-1974, vol. II, p. 653. È da notare, comunque, che la *Poetica* aristotelica a questa data è già nota al Trissino, che ne cita alcuni luoghi.

⁸⁰ Trissino 1529, p. 34. L'esposizione della dottrina ermogeniana cade in effetti come specificazione « de la particolare elezione de le parole », che a sua volta fa seguito al capitoletto intitolato « De la generale elezione de le parole » (ivi, p. 27 e 30).

⁸¹ Lo splendore, per il Trissino, ha « sentenzie di qualche buona operazione, cioè di cosa che paja a tutti lodevole e ben fatta » (p. 33), che non differiscono gran che da quelle che hanno per oggetto « Dio », « cose divine », la « virtù » o « qualche fatto glorioso » (p. 32) e che son proprie della « venerazione »; la scelta delle parole è poi identica, come ammette l'autore, che non menziona invece la principale differenza tra le due categorie ermogeniane, la quale, come si è visto, riguarda i « membri » e le figure.

la deposizione e la rima » (p. 34). Ma, appunto, queste categorie esulano dal suo assunto. Esempio analogo è fornito dalla trattazione della « bellezza » che tende a confondersi, in modo curioso, o con la « purità » o con l'« artificio » (che è la *deinòtes*), perdendo la propria specificità. Tale modo di tradurre « *deinòtes* », poi, a ben vedere, potrebbe attribuire un senso ancora diverso rispetto agli altri trattatisti a questa settima, controversa categoria del retore greco. Pertanto la relativamente precoce, ma certo non profonda, adesione da parte del Trissino alla 'nuova retorica' introdotta dal Trapezuntius, se non può in definitiva indurre a modificare il severo giudizio del Weinberg, può però gettare nuova luce sulla successiva conversione dell'autore dell'*Italia liberata* ad uno scrupoloso aristotelismo e sulla scelta dei modelli retorici che nelle più tarde divisioni della sua *Poetica* risultano dominanti.

Egli qui adotta sostanzialmente la prospettiva aristotelica, specie per la V divisione dedicata alla tragedia, dove trattando dell'*elocutio* si limita a pochi cenni sulla scelta delle parole (parole proprie, forestierismi, metafore, ornamenti e, poi, in negativo, enigmi e barbarismi) e ai precetti aristotelici sulla chiarezza e non umiltà delle parole e sull'opportunità di evitare l'affettazione nell'uso delle metafore⁸². Viceversa per la divisione successiva, dedicata al poema epico, alla commedia e, più in breve, alle ecloghe e ai « poemi piccioli », in mancanza di indicazioni altrettanto dettagliate da parte della sua fonte, egli è costretto a contaminare autori diversi e in definitiva procede con minor sicurezza e in modo più eclettico. È così che, dopo aver confrontato tragedia e poema eroico, dopo aver dato spazio alla *querelle* sul verso più adatto al poema eroico (egli propende, com'è noto, per gli endecasillabi sciolti, più vicini all'esametro eroico e adottati nell'*Italia liberata dai Goti*), alla trattazione del costume, delle parti « oziose », del decoro, dopo aver esaminato una serie di possibili « riprensioni » mosse al poeta epico e aver fornito le « escusazioni » opportune, dopo aver affrontato l'altra nascente *querelle* sulla preminenza di tragedia o di poema eroico, e dopo una analoga trattazione della commedia (comprendente un lungo *excursus* sui costumi, desunto da Dionigi di Alicarnasso) e del ridicolo, è così

⁸² Trissino 1549 ca., pp. 39-44. In sostanza la trattazione aristotelica e trissiniana dell'*elocutio* si limita alla categoria ermogeniana delle parole (o *locutio*) — quella stessa che risultava privilegiata nell'esposizione della dottrina del retore greco inserita nella prima divisione —, mentre nessun cenno è fatto alla testura e alle successive categorie (coincidenti con la *compositio verborum* pseudo-demetriana).

— dicevo — che il Trissino si sente autorizzato a inserire un'abbastanza ampia ma generica trattazione delle « figure del parlare » (p. 76 e segg.), che comprende « conversioni » (tropi) e « conversioni di costruzione » (o figure⁸³). L'inserzione mira evidentemente allo scopo di fornire strumenti più analitici di quelli del trattato aristotelico (per di più frammentario), in ordine alle nuove esigenze che cominciavano a farsi sentire. Francamente, però, il tentativo del Trissino di giustificare tale inserzione — soprattutto alla luce della precedente, anche se parziale, esposizione della dottrina ermogeniana — e di connettere figure e generi appare insufficiente e persino un po' maldestro, ma forse proprio per questo significativo.

È manifesto poi — scrive concludendo la parte relativa alla commedia e introducendo l'*excursus* sulle figure — che le parole nella commedia non vogliono essere alte e rimbombanti e signorili, come quelle della tragedia, ma vogliono essere umili e cittadinesche. E denno avere le metafore e le altre conversioni leggere e consuete a farsi nei parlari comuni, delli quali la commedia è specialmente imitatrice. Però non denno avere diversità di lingue né cosa che le faccia parer forestiere, né ancora troppa cultezza e troppo ornamento. Perciò che (come avemo detto) le parole molto splendide e culte offuscano le sentenzie e i costumi. Et ancora le cose fuori dell'uso commune fanno altezza, cosa che alla commedia non si conviene. Oltre di questo noi percorreremo più ampiamente le conversioni e le figure di parlare di quello che nella tragedia avemo fatto, la qual cosa apporterà molta utilità et ornamento a tutti i poemi che avemo detti e che diremo (p. 76).

Analogamente la trattazione viene conclusa da un invito a usare gli artifici a proposito:

E queste sono le conversioni e le figure poetiche le quali tutte usò prima Omero e dopo lui gli altri buoni poeti greci, latini, et italiani. Laonde quelli che sapranno scegliere di queste tali figure e tropi quelle che faranno al proposito loro, et a tempo e luoco le sapranno ben usare, orneranno i poemi loro di incomprendibile vaghezza; avendo a mente però che le lingue e le altre figure tutte all'eroico ottimamente si convengono, ché fanno altezza con esse. Ma alle tragedie e comedie non, perciò che nelle tragedie si denno eleggere quelle figure che fanno altezza e venustà nel parlare comune, il quale esse specialmente imitano, e queste sono le metaforiche e le ornate. Nelle comedie poi, appresso le proprie parole, che a quella massimamente si richiedono, ancora le ironie, i sarcasmi, e le iperboli, per rispetto del ridicolo, stanno benissimo (p. 86).

⁸³ Tra le prime: onomatopea, epiteto, cataresi, metafora, metalessi, sineddoche, metonimia, antonomasia, antifrasi, enfasi; tra le seconde: pleonasma, perifrasi, iperbato, reduplicazione, epanafora, epanodo, omoteleuto, parison, paronomasia, ellissi, asindeto, « asintacto », enallage, apostrofe, etc.

Come si vede, il Trissino rimane nel generico e implicitamente si appella alla nozione tradizionale della possibilità di utilizzare quasi indiscriminatamente, ma con frequenza progressiva, le diverse figure nei diversi stili e quindi nei diversi generi, propria — si è detto — delle trattazioni tripartite dello stile, qui tenute presenti accanto ad Aristotele. Tuttavia una caratterizzazione lievemente diversa è adottata, a conclusione, per la tragedia. Non è del tutto chiaro a quale tipo di stile tragico il Trissino pensi, adottando questa distinzione fra tragedia e poema eroico, e parlando di « altezza e venustà nel parlare comune » e di figure « metaforiche » e « ornate », se pensiamo alle specificazioni sull'uso delle metafore e delle altre figure che proponevano altre dottrine: le indicazioni qui rimangono generiche e vaghe e, se si fondano su una tradizione consolidata, non rispondono certo alle nuove esigenze di una precettistica analitica e precisa, né mostrano la capacità da parte dello scrittore di cogliere le virtualità insite nella dottrina ermogeniana cui pure egli si era precedentemente accostato e che, viceversa, non rimane qui se non come pura, ma non significativa, coincidenza di qualche termine. In sostanza il Trissino scinde la trattazione delle « figure del parlare » dalla precettistica elementare e scontata che fornisce (si limita *grosso modo* alle osservazioni aristoteliche e oraziane) e che non è in grado di costituire, se non embrionalmente, un raccordo fra dottrina degli stili e teoria dei generi. Ma è soprattutto significativo, nell'ambito del problema dell'integrazione delle diverse dottrine retoriche, lo sviluppo diacronico della sua riflessione: da un accostamento, evidentemente piuttosto superficiale, alla dottrina ermogeniana, si passa, con l'adesione piena alla *Poetica* aristotelica, al recupero di modelli retorici più tradizionali. Quello che in altri trattatisti è un limite nell'integrazione di due diverse tradizioni, nel Trissino, per via della storia interna della sua poetica, appare uno sviluppo che può essere giudicato evolutivo o involutivo a seconda dei punti di vista, ma che certo è curioso ed è in parziale controtendenza rispetto al complessivo orientamento culturale degli altri trattatisti. La *Poetica* del Trissino ha insomma, nel suo complesso, una debole organicità e una contraddittoria originalità, ma è giusto riconoscerle il merito e l'attenuante di essere « la prima poetica aristotelica »⁸⁴.

In genere i trattatisti che rielaborano o parafrasano la poetica aristotelica si comportano analogamente, limitandosi alla trattazione delle

⁸⁴ Weinberg 1970-1974, vol. II, p. 654.

« parole » e trascurando gli aspetti della « *compositio verborum* », proprio in ragione delle carenze del modello sotto questo profilo. Significativa in merito può apparire anche la scarsità di osservazioni di carattere specificamente stilistico nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata* del Castelvetro⁸⁵.

⁸⁵ Egli in sostanza mira a integrare e razionalizzare la trattazione aristotelica delle « parole » e a proporre un'articolata classificazione che contempli tutte le possibilità, al di là del dettato aristotelico. Le parole, afferma, si formano per chiarezza o per oscurità: egli si sofferma su queste ultime individuando 14 forme particolari, 7 formate per « comunità » (parole « dubbie », « peregrinate », « comparative », « traslate », « infingevoli », « smoderate » e « partimentevoli ») e 7 per « disusanza » (parole « antiche », « nuove », « forestiere », « scompigliate », « passionate », « superflue », « imperfette »). Ciò che è notevole in questa classificazione, oltre alla volontà di razionalizzare e schematizzare, è il rilievo dato all'opposizione chiarezza/oscurità: tutte le principali forme contemplate da Aristotele rientrano nell'ambito delle parole « oscure ». Con ciò in qualche modo si viene a limitare l'efficacia del precetto aristotelico circa l'*aretè* per eccellenza, la *saphêneia*. Cfr. Castelvetro 1570, vol. II, pp. 28 e segg. Se ne ha una conferma più avanti, quando, proprio in sede di commento a quel precetto (« Ora la virtù della favella è che sia chiara e non umile »), il Castelvetro, sintetizzandolo nei termini di associazione di chiarezza e « magnificenza », afferma che esse debbono essere associate nella tragedia, nel poema eroico e nei ditirambi (ma non nella commedia), e non sempre: « appresso io credo che sia da intendere sanamente quello che dice Aristotele, la poetica favella dovere essere chiara, conciosia cosa che per lo più e generalmente debba essere chiara, ma non in ogni parte de' poemi, né in bocca d'ogni persona. E come starebbe bene secondo la condizione della persona, se s'introducesse alcun profeta a parlare chiaro? O il coro a cantare canzoni le quali non avessero oscurità, e molto più che gli altri ragionamenti? » (ivi, pp. 61-62). Il problema vero è, insomma, come sia possibile associare due termini sentiti, se non proprio come opposti, certo come profondamente divergenti. Si sofferma quindi su aspetti particolari del problema (osserva che non sempre forestierismi e traslati producono magnificenza, analizza gli enigmi lamentando che Aristotele non abbia detto se talora, nonostante la loro palese oscurità, essi siano ammissibili, etc.). Ma soprattutto significativa appare l'esigenza di precisi precetti che il testo aristotelico non soddisferebbe: « Primieramente adunque dice, o doveva dire, che tutte le maniere delle parole mescolate con debita misura insieme fanno la favella chiara e magnifica; il che io non niego essere o potere essere vero, ma dico bene che il sapere questo non reca alcun giovamento a chi ha da poetare, se altro non si dice. Perciòché non basta a sapere, per fare una medicina valevole alla cotale malattia, che faccia bisogno del sugo della cotale erba e della cotale mescolati insieme con debita misura, ma è bisogno sapere distintamente se la debita misura del sugo dell'una e dell'altra erba debba essere uguale o disuguale, e se dee essere disuguale, in quanto la misura del sugo dell'una erba debba avanzare o essere avanzata dalla misura del sugo dell'altra; per che non basta a dire, volendoci Aristotele insegnare alcuna cosa, che le maniere delle parole debbano essere mescolate insieme o usarsi con misura, sí come dirà poi, ma conviene che dica manifestamente e distintamente infino a qual termine si stenda questa misura di ciascuna maniera in rispetto di quelle con le quali si dee mescolare in-

6. – Oltre che nelle poetiche complessive, il problema dell'integrazione stili / generi doveva di necessità porsi con urgenza ai trattatisti impegnati a definire lo statuto dei singoli generi, anche se ciò non significa automaticamente uno sforzo positivo di sintesi delle diverse dottrine stilistiche. Per quanto concerne il poema epico, ma forse anche in assoluto, il caso più significativo e complesso, in questa prospettiva, è quello del Tasso, teorico acuto e sensibile al rinnovamento delle dottrine stilistiche in atto nel medio Cinquecento, preoccupato di dare coerenza e sistematicità alla sua poetica e, soprattutto, sperimentatore in proprio dei problemi che le discussioni teoriche ponevano. Ma, prima del Tasso, espressamente dedicati alla codificazione del poema epico sono gli scritti del Pigna e del Giraldi Cinzio, che esaminerò rapidamente in questo paragrafo.

In verità, *I romanzi* del Pigna appaiono un'opera scarsamente significativa in relazione ai problemi che sto esaminando e più interessante per la storia della critica ariostesca e della *querelle* sul *Furioso*, che non per quella della codificazione del genere epico in assoluto. Nonostante la nota polemica col Giraldi Cinzio circa la paternità delle idee espresse da quest'ultimo nel *Discorso dei romanzi*, poi, questo trattatello appare sotto quasi tutti i rispetti meno nitido e meno rilevante della coeva opera giraldiana. Benché egli si proponga di scoprire « la regola [...] con cui romanzevolmente scriver si richieda »⁸⁶, le sue osservazioni, quanto all'elocuzione almeno, sono per lo più scontate e poco originali. Se il poeta tragico privilegia la mimesi — che è nozione aristotelica — l'epico alternando mimesi e narrazione in persona propria può usare, specie in quest'ultima forma,

comperazioni e aggrandimenti [...] senza alcun vizio; il che per haver del nuovo, fa maraviglia, & dietro alla maraviglia il desiderio ne segue, il quale perché è un antecedente dell'amore, per conseguenza fa nascere il diletto. Sì che quasi sempre narreremo, acciocché maggiormente dilettiamo & acciocché più stiamo in sul meraviglioso, essendo che l'Epico ha questa ammirazione per cosa principale, onde agli altri sovrastia (pp. 16-17).

Poi in realtà propone un temperamento di mimesi e narrazione, più vi-

sieme » (ivi, p. 67). Questa esigenza di una precettistica minuta e precisa, così limpidamente affermata dal Castelvetro, è assai indicativa di quella tendenza generale di cui si è discorso. Come vedremo, una posizione diametralmente opposta aveva espresso, pochi anni prima, il Giraldi Cinzio (cfr., qui, 3.6).

⁸⁶ Pigna 1554, p. 15.

cino al dettato aristotelico. Nel descrivere gli effetti di questa alternanza parla, ma genericamente, senza che sia possibile presumere un esplicito riferimento alle idee ermogeniane, di grandezza, splendore, bellezza. Il Pigna si diffonde quindi sul rapporto poemi epici/romanzi, in relazione alla materia, alla struttura della favola e ad altri aspetti relativi all'*inventio* e alla *dispositio*, di cui è qui superfluo riferire. Venendo infine alla trattazione dell'*elocutio* — preceduta da alcune osservazioni sull'« enargia » (porre i fatti sotto gli occhi, narrare le minute circostanze) che riguardano la differenza fra la lingua latina, più maestosa e sintetica, e quella italiana, più incline alle minuzie descrittive (« non perché sia vile, ma perché ama l'ampiezza », p. 51) — il Pigna se la cava affermando che « seguendo l'ordine della natura prima de i nomi dirò, poscia de i versi ch'alla poesia nostra si richieggono; & lascerò il trattar dell'elocuzione agli oratori, come a coloro da' quali il poeta li prende » (p. 52). Nel procedere in questa via non ci si imbatte in alcuna osservazione particolarmente degna di nota, se non nel finale, quando — con esplicita allusione alle teorie tripartite dello stile — si accenna non è ben chiaro se alla semplice alternanza o alla commistione dei diversi stili:

questo è da soggiungervi, ch'essi [i romanzi] le voci con le materie sempre accompagnando, secondo il variar de' soggetti, hora s'alzeranno, hora si piegheranno. Il che vitioso era giudicato dal Sannazzaro & dal Pontano altresì. Ma è sanamente da intendere questo loro parere, perciocché quando senza proporzione in una parte al cielo sagliendo andassimo & subito in un'altra a terra a terra si stendessimo, sconcia troppo sarebbe questa via, & troppo fuori dell'ordine della natura, essendo cotal salto dall'uno estremo all'altro. È da proporsi un sol genere di parlare, & poi un poco più o all'insù o all'ingiù da lui alle volte è lecito partirsi. Sono tre i modi del dicitore: piglio il sopremo, & secondo il mio intendimento tutta via il servo; ma pur venendomi l'occasione & per una via & per un'altra il lascio, ma non sí che del tutto l'interponga. Il somigliante è dell'infimo e del mezzano. Gli habbiamo nondimeno quasi in ciascuna oratione di Marco Tullio tutti e tre; & egli stesso non tanto ciò afferma, ma più quelle loda che maggior varietà contengono [...] & sovente gli orecchi non gli empie Demosthene, perché troppo in uno stato medesimo continova (pp. 64-65).

A parte il fatto che il Pigna, grande estimatore dell'Ariosto, non riconosce nella rapida alternanza di materia, registro e stile uno dei tratti peculiari del *Furioso*, che più dovevano spiacere ai teorici medio e tardo-cinquecenteschi, è da notare che sia pur episodicamente il problema cruciale del rapporto stili/generi emerge in modo esplicito. Che poi l'espressione « il lascio, ma non sí che tutto l'interponga » alluda non alla semplice alternanza ma alla commistione di stili diversi e quindi all'indivi-

duazione di una dominante stilistica è possibile, ma, in mancanza di ulteriori, più analitiche osservazioni di carattere stilistico, il fatto non fa che indicare una generica consapevolezza della complessità della codificazione stilistica dei generi e forse delle nuove tendenze teoriche in materia. Tuttavia questa eventuale consapevolezza si scontra con l'adozione pura e semplice della teoria tripartita. Si noti, poi, anche che, nei termini posti dal Pigna, l'oscillazione appare più naturale per lo stile mezzano, che non per gli estremi. Non è chiaro infatti che cosa egli intenda per « una via » e « un'altra via » e per « un poco più o all'insù o all'ingù » a proposito dello stile supremo, se, in regime di tripartizione stilistica, si deve presumere la gradualità degli artifici nel passaggio dallo stile infimo a quello supremo⁸⁷. Egli, più probabilmente, si limita a ripetere l'ammonimento tradizionale al « convenevole », al rapporto di convenienza tra materia e stile, fornendo dei limiti pragmatici all'oscillazione stilistica accettabile all'interno di un'opera o di un genere. Se c'è consapevolezza dei nuovi orizzonti teorici in materia di stile, si tratta di un orecchiamento non di una meditazione consistente. Certo, comunque si vogliano intendere, non a queste osservazioni potrà riferirsi il Tasso quando pochi anni più tardi affronterà con ben altro acume e con ben altri intendimenti un problema solo sfiorato dal Pigna.

Del medesimo tenore, cioè prevalentemente orientato in direzione dell'*inventio* e della *dispositio*, è il libro secondo del trattato, dedicato alla vita e all'opera dell'Ariosto e in particolare all'esame analitico del *Furioso* alla luce dei principi teorici forniti nel primo⁸⁸. Il terzo libro è, viceversa, un'esame analitico di cento correzioni e varianti testuali del poema ariostesco, dalle quali però non mi pare possibile individuare un orientamento unitario in materia di teoria dello stile (le osservazioni e le giustificazioni formulate dal Pigna appaiono per lo più contestuali e contingenti).

Assai più denso e significativo, in generale e per i problemi speci-

⁸⁷ In altri termini, per lo stile supremo concepito secondo lo spirito delle teorie tripartite non ha molto senso un « partirsi » « all'insù », mentre il « partirsi » « all'ingù » indicherebbe semplicemente un trascorrere dal supremo al mediocre.

⁸⁸ Notevole è forse un richiamo alla teoria bembiana del temperamento del grave e del piacevole, mirabilmente attuato nel *Furioso*, con un evidente e significativo spostamento, però, dal piano prevalentemente formale a quello contenutistico e tematico (« con le gravi cose le piacevoli mescolare », p. 101), e con una associazione ad altri opposti non codificati affatto (« con le travagliate le quiete, & con le affettuose quelle che nell'azione consistono »).

ficamente affrontati in questo studio, è il *Discorso dei romanzi* del Giraldis Cinzio, pure del 1554. Nella parte espressamente dedicata all'elocuzione e allo stile, l'autore non pare avere particolari preoccupazioni di ordine teorico riguardo alla classificazione degli stili, ma di fatto adotta la prospettiva tripartita tradizionale e, anzi, mostra una certa insofferenza nei confronti di Ermogene e dei suoi epigoni cinquecenteschi⁸⁹; inoltre, per la struttura generale dell'opera e per l'ambito dei problemi trattati in modo prioritario, mostra di dipendere dal modello aristotelico (ampio spazio è dedicato alla trattazione delle « parole » e degli artifici « in verbis singulis »; occasionali, e non trattati come categoria a sé, sono i riferimenti alla « compositio verborum »; assente una specifica trattazione delle figure « in verbis coniunctis »), integrato da consistenti riferimenti alla tradizione oraziano-ciceroniana e al Bembo. Con atteggiamento pragmatico, attento ai concreti problemi che incontra il poeta che si accinge a comporre un'opera epica o romanzesca, più che astrattamente teorico, il Giraldis Cinzio pare incerto se proporsi di individuare la natura dello stile più appropriato al poema epico, o quella dello stile bello in generale. Dico questo perché, anche se il discorso ha formalmente per oggetto il « romanzo » (in accezione ampia), non sempre risulta evidente e immediata la restrizione di campo a questo genere, talora i precetti sembrano avere una validità generale, e gli esempi sono tratti indifferentemente da epici e da lirici (naturalmente dal Petrarca prima che da ogni altro). Già questo complesso di scelte costituisce un elemento che qualifica, nella prospettiva della teoria dello stile, in senso moderato e tradizionale il trattato giraldiano.

Ma, se considereremo la qualità delle osservazioni, dei giudizi e dei precetti concretamente formulati nel corso della trattazione dal Giraldis Cinzio, non potremo che trovare significative conferme a quanto appena rilevato. Il frequente appello al lume del giudizio del poeta, alla sua *prudencia*, in materie nelle quali secondo lo studioso è impossibile dare precetti oltre un certo segno, lo spirito relativamente antiregolistico, l'ideale moderato di un'imitazione-emulazione capace di lasciar spazio alla manifestazione dei caratteri originali della personalità poetica dell'autore, l'apprezzamento della tradizione epico-cavalleresca, il frequente richiamo al Bembo e ai suoi principi teorici, il gusto armonicistico che permea di sé il trattato ed altri più particolari elementi fanno del *Discorso* giraldiano un esempio di trattato ancora largamente ispirato ai

⁸⁹ Esaminerò in dettaglio il passo fra breve.

valori estetici e al clima culturale del pieno Rinascimento, per quanto posto di fronte ai problemi teorici e critici sollevati dalla pubblicazione della *Poetica* aristotelica, dal dibattito successivo ad essa e dall'insieme delle discussioni di poetica, retorica e stilistica che proprio in questo medio Cinquecento vanno configurando una svolta culturale di ampia portata. Pur se ad un livello meno alto di conflittualità di quello che, di lì a poco, sperimenterà il Tasso, il Giraldis Cinzio deve mettere a confronto una tradizione prestigiosa e ancora affascinante, che mostra però segni di esaurimento, e un insieme di istanze nuove, di natura varia e talora contraddittoria, che cooperano al superamento o allo snaturamento di quella. Con il *Discorso dei romanzi* il Giraldis Cinzio si sofferma, però, ancora ampiamente al di qua del punto critico del non ritorno.

Particolarmente interessanti sono quelli che ho chiamato appelli al lume del giudizio del poeta, alla ciceroniana *prudencia* che deve sopprimere all'impossibilità di fornire regole certe, precetti precisi in materie delicate, complesse, ma essenziali per la riuscita artistica dell'opera, che proprio in questi anni diventano oggetto di dispute regolistiche accese. Sin dalle prime pagine, in ambito di trattazione della *dispositio*, ma con implicazioni di carattere elocutivo e stilistico, ci imbattiamo in quello che sarà poi un motivo conduttore dell'intero trattato:

Questa disposizione non solo deve essere considerata nelle parti principali, che sono principio, mezzo, e fine, ma in qualunque particella di esse parti. E per questa cagione non solo deverà aver considerazione a tutto il corpo [dell'opera] ma a qualunque parte di esso, sí che sia ciascuna messa con bell'ordine al suo luogo, con bella grazia, e con la debita proporzione al tutto, con quella bellezza, e con quella vaghezza e con quella gravità e con quell'ornamento di parole e grazia che sarà a qualunque di essa propria e convenevole. Perocché come altra bellezza ed altro colore ricerca il viso, e questo e quella ricerca in altra forma il collo, il petto, e le braccia, e le altre membra, cosí vari e diversi sono gli ornamenti delle parti del poema, della qual cosa non si può dare altra legge, che ammonire lo scrittore, che col lume del giudizio discerna quello che conviene alla formazione del corpo, intorno al quale egli si affatica; avvertendolo però che in una parte non si affatichi tanto che o ella faccia parere laide le altre, o la sua bellezza divenga deformi, per non si convenire con le altre parti ⁹⁰.

L'ammonizione a esaminare con giudizio gli ornamenti del poema, si associa qui esplicitamente con l'affermazione generalissima di un idea-

⁹⁰ Giraldis Cinzio 1554, pp. 59-60. D'ora in avanti, come di consueto, le indicazioni della pagina di questo trattato saranno fornite tra parentesi nel testo.

le estetico classico e rinascimentale di equilibrio e proporzione fra le parti, di temperamento armonico degli elementi costitutivi dell'opera.

Piú avanti, nell'ambito di una digressione polemica contro i moderni seguaci di Raimondo Lullo, e di altri artificiosi scrittori, in nome di una piú sobria e classica trattatistica sul comporre⁹¹, afferma che la lezione dei buoni autori, l'esercizio, una precettistica essenziale sono sufficienti ad una persona d'ingegno per apprendere l'arte dello scrivere.

Si hanno dai buoni autori le materie in parte e in parte il modo di trovarne di nuove, si ha il modo di disporle artificiosamente e di spiegarle in carte felicemente. Da loro si hanno gli antecedenti, i conseguenti, gli aggiunti. Da loro si ha il modo di legare le parti dell'orazione, di dare alle voci dicevole giacitura e le altre cose utili e necessarie a ben comporre. Chi si propone i buoni autori, messer Giovambattista, non ha bisogno di tali macchine alle ruote delle quali, come al pistrino, si leghino gli scrittori, e per lo continuo girarsi attorno, perdano il lume dell'intelletto. Fuggansi questi labirinti ne' quali quelli che vi sono entrati hanno fatto quello che fanno alcuni infelici ingegni consumati nelle idee di Ermo-gene, i quali, se ragionano di quelle tali minuzie, paiono nuovi Demosteni; ma se per loro mala ventura si danno poi a comporre una orazione, fanno la piú inetta cosa del mondo, e par ella ogni altra cosa che orazione (p. 87).

Gli strali del Giral di Cinzio colpiscono gli eccessi di alcuni trattatisti (probabilmente in primo luogo il Delminio del *Theatro*, della *Topica*, delle *Idee*) e il divario fra la presunzione della teoria e la pochezza dei risultati concreti, ma anche e forse proprio per questo è significativa di una scelta moderata e tradizionale, e comunque mostra una certa insofferenza proprio contro quella precettistica minuta che stava divenendo una tendenza d'epoca.

Non dico però questo perché io biasimi i precetti che son necessari a ben comporre, quali sono quelli che ci diede Aristotile, Cicerone, e gli altri antichi che all'utile attesero e allo insegnare profittevole. E quelli che hanno dato e danno alcuni altri moderni [...]. Né perché io biasimi le forme che chiamò Aristotile idee nella sua Poetica. Perché nel vero sono da essere in gran considerazione al poeta, per quel modo che è convenevole, utile, espedito, non date, non mostrate per questi aggirati involti [...], perché ciò non è altro che una consumazione inutile di tempo. Oltre che non ha il poeta bisogno di queste cosí minute considerazioni (p. 87).

⁹¹ « Potrei qui entrare nelle immagini e nelle ruote che ci hanno detto di proporre alcuni, perché da loro si potessero trarre le materie delle composizioni, e i tropi e le idee con le quali han fatta spinosa e dura la strada dell'arte che piana e molle ci avevan proposta Aristotile, Orazio e gli altri pregiati autori che e di poetica e di rettorica hanno dato cognizione. Etc. » (p. 85).

Anche la precettistica, come l'arte, è una questione di misura, va presa con le cautele e il buon senso necessari, e soprattutto non può sostituire la « naturale inclinazione alla poesia » (p. 88) e la lezione dei buoni autori.

Come sappiamo, all'imitazione-emulazione col declino del Rinascimento si sostituisce talora un'imitazione più rigida e meccanica, poi, più spesso, un regolismo altrettanto rigido o comunque un'ansia analitica, una preoccupazione di investigare fino alle minuzie, appunto, i segreti 'tecnici' attraverso i quali giunger come per la via più sicura alla perfezione dell'arte⁹². Il Giraldis Cinzio in questo trattato prende chiaramente partito a favore della sobrietà, della misura e della naturalezza, tanto che anche in seguito, a proposito di materie più particolari, afferma ad esempio, dopo un rimando al Bembo per la scelta delle voci in ragione delle sillabe e degli elementi fonico-ritmici che le compongono, che è importante affinarsi l'orecchio, perché

gli animi nostri [...] hanno naturalmente in sé una certa misura del suono delle voci che genera il giudizio; il quale, se viene poi aiutato dall'uso e dalla diligenza, diviene di modo perfetto che tosto che la mente [...] ha composta la sentenza, vede e conosce le parole, colle quali ella lodevolmente l'esprima. E questo uso s'impara e dal leggere gli autori eccellenti e dal comporre assiduamente (pp. 94-95).

Tutto il *Discorso* giraldisiano, insomma, è un'alternarsi di osservazioni critiche anche minute e particolari, di richiami ad *auctoritates* delle più certe e affidabili, di precetti per lo più generali e spesso riferentisi alla concreta esperienza dello scrittore, e di ammonimenti circa l'impossibilità di « dar regola » che sostituisca il lume del giudizio⁹³. Siamo

⁹² Si ricordi, oltre a quella nota del Tasso che qui si è parafrasata, l'affermazione del Castelvetro citata poco sopra (nota 85).

⁹³ Si veda ancora un altro esempio alle pp. 131-133: il Giraldis Cinzio espone abbastanza analiticamente alcune considerazioni sue e del Bembo sulla corrispondenza tra voci e argomenti e sulla natura dei suoni (gli « affetti » delle diverse lettere), poi dà precetti del tipo: « nelle cose d'allegrezza si debbono usare voci vaghe liete, sonore e soavi » o, conclusivamente, « dee generalmente aver gran cura lo scrittore che le voci siano così proporzionate alla materia, della quale ragiona, e così insieme congiunte e mescolate, avuto rispetto alla languidezza, al suono, all'umiltà, all'altezza, allo strepitoso, al soave, e al grave di esse voci; che agevolmente si vegga che se si fosse espresso quel concetto con altre voci, o con altro mescolamento e congiungimento di esse, sarebbe egli uscito men grave, men vago, e di poca efficacia, che (per dire il vero) non è di minor importanza in qual luogo sia posta qualunque voce che si sia la scelta di esse voci »; per terminare poi con l'ammonimento: « E perché di ciò non si può dar regola, perché tutta

ancora — per dirla col Raimondi — nel dominio della natura, non già in quello della regola.

Ho già accennato, nel corso di questa breve rassegna di avvertimenti fondamentali circa i limiti dell'analisi e della precettistica che il Giraldi Cinzio traccia, al valore che lo scrittore attribuisce all'imitazione dei buoni autori e al significato storico-culturale di questa presa di posizione. Ma il Giraldi vi ritorna spesso, precisando il suo orientamento e i suoi obiettivi polemici. Così, trattando della *dispositio*, dedica una breve digressione a giustificare la necessaria libertà che lo scrittore deve proporsi anche nell'imitazione (da intendersi, meglio, come imitazione-emulazione):

non debbono gli autori che sono giudiziosi e atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan porre un piè fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni, che avesse a loro dati la madre Natura, averrebbe anco che la poesia mai non uscirebbe da que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore, né più oltre movebbe il piè di quello che l'avessero fatta camminare que' primi padri (p. 69).

L'avvertimento, di genuino buon senso, doveva però essere da molti disatteso o non compreso in quel frangente storico particolare. Il Giraldi, invece, prosegue elogiando la libertà e l'originalità degli scrittori italiani e conclude con un più preciso e più polemico ammonimento:

Però non si deve voler tenere il poeta toscano tra quei confini, tra i quali si sono astretti i Greci e i Latini, come altrove abbastanza abbiám detto; ma deve camminare per quelle strade, le quali gli hanno proposte i migliori poeti di questa nostra favella, con quella istessa autorità che hanno avuto i Greci ed i Latini nelle lingue loro; e questo è stato cagione che io mi sono molte volte riso di alcuni che hanno voluto chiamare gli scrittori de' romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotile e da Orazio, non considerando che né questi né quegli conobbe questa lingua, né questa maniera di comporre (pp. 69-70).

L'ammonimento è poi volto a giustificare la tradizione epico-cavalleresca o « romanzesca » nostrana e la sua libertà compositiva, ma presenta elementi di interesse anche in altra prospettiva. Il riconoscimento del valore della tradizione toscana e della possibilità di considerare questa come un modello imitabile ed emulabile, si fonda sul concetto della specificità di ogni lingua e di ogni tradizione culturale: Aristotile non conobbe il toscano, come avrebbe potuto dare precetti validi (tanto più in

questa parte dipende dalla esercitazione, a noi basterà aver accennato quello che si dee avvertire ».

materia stilistica) per opere scritte in tal lingua? Contro questa presa di posizione si schieravano i non pochi assertori, oltre che dell'eccellenza assoluta della tradizione greco-latina, anche dell'universalità e atemporalità delle regole dell'arte, trasferibili pari pari — a loro giudizio — dal concreto modello omerico, o da quello teorico aristotelico, ai poemi italiani. Il Giraldis con queste affermazioni, pone dei limiti al regolismo in generale, difende il valore di una tradizione letteraria ormai autorevole, polemizza contro i teorici angustamente aristotelici e contro i rigidi imitatori della tradizione omerica e afferma il principio generalissimo della storicità e contestualità delle regole dell'arte. È una presa di posizione importante nell'ambito di un dibattito che sempre più si sposterà sul contenuto dei precetti o sull'interpretazione di singoli passi delle *auctoritates antiquae*⁹⁴.

Quanto al bembismo il riferimento è assai frequente sia in forma esplicita che implicita — ne abbiamo già visto qualche caso — e riguarda tanto il Bembo teorico quanto il Bembo poeta, tanto questioni particolari (come ad esempio la « natura delle voci » e la loro « dicevole giacitura » (p. 108), o il « numero » in generale, o la frequenza delle rime, o altre questioni linguistiche) quanto, soprattutto direi, il gusto più in generale, lo spirito armonicistico, l'apprezzamento delle forme proporzionate, equilibrate ed euritmiche che specialmente contraddistinguono la lezione bembiana e la sua fortuna primo e medio-cinquecentesca. In ciò si associano naturalmente gli insegnamenti oraziani e ciceroniani⁹⁵. È questo dello spirito armonicistico un capitolo della tratta-

⁹⁴ Sul problema dell'imitazione il Giraldis Cinzio ritorna anche in seguito (pp. 138-142) in modo più tecnico e in apparenza più angusto, affermando ad esempio che del modello si debbono tener presenti tutti gli aspetti ed imitar ordinatamente e armonicamente tutti gli elementi. È una riproposta dell'idea dell'imitazione integrale del modello, così come concepita ad esempio dal Bembo, da intendersi correttamente, però, come un invito a leggere in profondità i testi degli *auctores*, comprendendone e cogliendone non solo alcuni elementi di superficie ma il valore complessivo, la complessiva armonizzazione di tutti i livelli testuali (« la imitazione adunque deve esser tale che abbia proporzione coll'esempio che si ha preposto lo imitatore, ed a lui convenga non in uno o due membra ma in tutte le parti, etc. », p. 141). Si intende anche che si tratta di un'operazione propedeutica, scolastica, parte di quell'esercitarsi su cui altrove il Giraldis aveva insistito, prima di poter spiccare liberamente il volo (si veda la metafora dei « piccioli augelli » a p. 142). È insomma non un irrigidimento del concetto di imitazione, ma un invito a conoscere meglio per meglio emulare, pienamente consoni alle posizioni espresse in precedenza, nel corso del trattato.

⁹⁵ Cicerone e Orazio, con Aristotele sono i teorici antichi più frequentemente utilizzati e citati.

zione giraldiana che consentirebbe svariati esempi e osservazioni e ci farebbe percorrere quasi per intero i precetti di ordine stilistico che egli fornisce al lettore. Mi limiterò, di necessità, a qualche esempio, che consenta qualche confronto con la linea di gusto che abbiamo visto svilupparsi sulla scorta delle indicazioni ermogeniane e pseudo-demetriane, e qualche riflessione sulle propensioni stilistiche globali del Giraldis Cinzio.

Una serie di considerazioni di carattere generale riguardano il principio classico che « *ars est celare artem* »⁹⁶. Proprio all'inizio della trattazione relativa all'elocuzione, avvertito che « dee il poeta porre molto ingegno e molto studio in questa parte che alle voci appartiene: ché essendo eglino quelle che vestono i nostri concetti e gli portano agli occhi dell'intelletto, debbono essere ornate di tutta quella bellezza che loro può dare la industria di chi compone » (p. 92), il Giraldis Cinzio ammonisce però che « si dee schivare la soverchia diligenza, acciocché quello che vogliam far virtù non divenga vizio, e il troppo volere abbellire non rechi fastidio. Ché è meglio alle volte una negligenza acconciamente usata, che una soverchia diligenza ». Così è possibile « dare di ciò una regola generale », che « il più bello dell'artificio è con tanta arte nascondarlo, che a pena vi si scorga » (p. 93). Il medesimo principio ricorre ancora come esplicito precetto più avanti, dopo che lo scrittore, in un passo sopra citato, aveva invitato a porre grande cura nella scelta, nel congiungimento delle voci e nel rapporto tra queste e la materia trattata, e dopo aver tessuto un elogio del *labor limae*: « deve nondimeno lo scrittore cercare con ogni cura che non si veda la fatica nella composizione, ma far sí ch'ella paia naturalmente fatta » (p. 134).

Il discorso, qui e altrove nel testo, si può allora distendere nella definizione e nella discussione della naturalezza e dei suoi modelli concreti: il Petrarca è l'autore toscano che ha saputo eccellere in quest'arte della naturalezza, e una naturalezza e « facilità » paragonabile a quella petrarchesca deve almeno proporsi lo scrittore di romanzi, ché il vizio dell'artificiosità, della difficoltà elocutiva è quello in cui più frequentemente sono occorsi i poeti dopo l'Ariosto (così a p. 135). In relazione a tale principio sono condotte le osservazioni sulla necessità di variare, distanziare e regolare le rime nel corso dell'opera (pp. 114-118). E sempre a proposito delle rime si dedica ampio spazio a mostrare come la

⁹⁶ Sulla storia di questo precetto, cfr. D'Angelo 1986.

rima debba servire ai concetti e non viceversa, come essa debba essere intimamente necessaria e non apparire una forzatura o una zeppa, con quali artifici si possa moderare l'impressione che una parola sia posta in fine verso al solo scopo — talora però cogente — di mantenere il tessuto strofico, così da farla apparire almeno un ornamento (pp. 101-107). Nel formulare queste osservazioni si moltiplicano gli inviti ad armonizzare i suoni, a rendere proporzionati ed euritmici i versi e le strofi⁹⁷. In linea generale si delinea un ideale metrico e ritmico ispirato alla naturalezza, alla regolarità, all'omogeneità petrarchesche: l'ottava deve preferibilmente presentare pause logico-sintattiche ogni due versi, « perché ciò mostra una purità, ed una facilità naturale dello scrittore che porge molta vaghezza al suo componimento: ove se così non si fa, s'impedisce il corso della stanza, e diviene ella meno soave e meno numerosa » (p. 109). Metaforicamente, e tramite un concreto esempio bembiano, la stanza perfetta è quella che « se ne corre a guisa di tranquillo e piacevole fiume con corso sciolto spedito, non torto, non strepitoso, non intricato: onde ne piglia l'orecchio gran diletto ». Mentre la stanza viziosa è quella « che se ne va a guisa di torrente, le cui onde con schiumosi rinvoltimenti si giungano insieme, o l'una cacci l'altra, con suono piuttosto poco piacevole, che no » (p. 110). Se, poi, ammette che talora è necessario, per mantener fedeltà all'espressione del concetto, « alquanto storpiare il corso della stanza », questa è concepita come una necessità pragmatica, come un limite al dominio della forma, non già come un artificio stilistico intenzionale e accettabile⁹⁸.

Discendono da questo ideale generalissimo precetti più particolari, come l'opportunità di evitare consonanze e rime interne (p. 118), purché ciò non costringa il poeta a *tours de force* concettuali, o la necessità di evitare gli *enjambements* e soprattutto quelli più forti (quelli che pongono una forte pausa sintattica dopo il primo sintagma del secondo verso interessato dall'artificio), mentre, purché non sian del tipo precedente, paiono accettabili quelli che congiungono due stanze contigue⁹⁹.

⁹⁷ Cfr. ad esempio la p. 102.

⁹⁸ In un solo luogo, se non m'inganno, e quasi a malincuore, il Giral di Cinzio, in margine ad una correzione ariostesca e adducendo per di più un'*auctoritas* non sospetta come Quintiliano, ammette che « le cose atroci e terribili vogliono esser scritte con voci aspre » (p. 131).

⁹⁹ La struttura strofica appare entità più astratta del verso; più grave è la violazione del procedere regolare e armonico dei versi. A proposito degli *enjambements*, è curioso notare come il Giral di mostri un notevole apprezzamento nei

Altrettanto conseguente con le premesse è l'invito a privilegiare l'*ordo naturalis* (p. 135), evitando inversioni troppo forti (fino ad un certo punto al poeta questo artificio è necessario per ragioni metriche e quindi lecito, ma « si dee avvertire che questa necessità non passi in natura », p. 135). Il medesimo può dirsi dei precetti che invitano ad evitare la cacofonia, a regolamentare il concorso vocalico e consonantico nei limiti dell'eufonia e dell'euritmia complessiva del verso e della stanza (pp. 125-126), a evitare ogni forma di oscurità lessicale e sintattica o prodotta dall'eccesso di dottrina o di allegoria (ad esempio, p. 137). All'armonia e alla regolarità fa, poi, riscontro la misura, la moderazione, che deve essere perseguita dal poeta persino nel *labor limae*, nelle correzioni e nel sottoporre la propria opera al giudizio dei dotti¹⁰⁰, onde evitare di lasciarsi fuorviare, per amore di perfezione e per troppa diligenza. Così, infine, « è da sapere che la regola di tutte le parti del poema è la misura » (p. 158).

Neppure il Giraldi Cinzio, però, rinuncia a fare riferimento alla gravità, come obiettivo del poeta romanzesco.

Devesi nondimeno bene avvertire che questa facilità, della quale parliamo, non distorni in guisa lo scrittore dalla gravità, e dalle sentenze che rimanga fanciullo, sicché siano le stanze di dolce suono, ma di nessun sentimento, senza il quale nulla opera il numero, nulla il suono, e nulla tutte le altre cose che abbiamo detto. [...]. Mi ricordo io di aver letto forse ottocento stanze di uno de' compositori de' nostri tempi, di qualche nome, le quali pareano accolte tutte tra i fioriti giardini della poesia, tanto erano elle di stanza in stanza piene di vaghezza. Ma giunte in uno eran così vane, che pareano (quanto al senso) esser nate nel terreno della fanciullezza. Perocché essendo stato solo intento il loro autore al diletto che nasce dallo splendore, e dalla scelta delle voci, aveva in tutto lasciato la dignità e il giovamento che viene dalla sentenza (p. 136).

Dante — prosegue — « giova senza dolcezza », Cino all'opposto è dolce senza giovare; perfetto è invece il Petrarca, il quale « in guisa temperò il grave col dolce che riuscì tra ambidue loro eccellentissimo ». L'argomento conclusivo è tratto di peso, com'è evidente, dalle *Prose* del Bembo, ma in verità qui il Giraldi Cinzio si distanzia non poco dal modello,

confronti del Della Casa (a p. 127), mentre non riconosca in lui o non accetti l'artificio suo più proverbiale e in quegli anni a tutti notissimo.

¹⁰⁰ Le pagine conclusive del trattato, che svolgono questi argomenti, sembrano essere scritte per far risaltare il diverso stato d'animo, soprattutto, con cui il Tasso si sarebbe poco più tardi accinto a considerare i problemi dello stile e, negli anni più drammatici, la correzione del poema.

e in un modo decisivo. Il temperamento di gravità e dolcezza (o piacevolezza) di cui qui si discorre è diverso da quello bembiano, tutto omogeneamente verificato sul piano degli artifici formali, in quanto la gravità del Giraldis Cinzio è un elemento della materia e della *sententia*, come risulta chiaro dalla prima parte della citazione, mentre la dolcezza è un elemento di ordine formale, relativo al piano dell'*elocutio* e in parte della *dispositio*. Che il Giraldis Cinzio fraintenda il Bembo è assai improbabile; più verosimile è che egli volga consapevolmente l'*auctoritas* bembiana a propri e diversi fini. Sta di fatto che quello che era un fatto puramente stilistico viene trasportato nell'ambito dei rapporti tra concetto e elocuzione, tra contenuti e aspetti formali, in parziale violazione del *decorum*, per affermare, in definitiva, e nonostante tutto l'amor della forma armonica ed euritmica ovunque dimostrato nel testo, la priorità dei contenuti, del giovamento che questi possono apportare. « Ché se pure si ha da commettere errore in uno di due, egli è meglio giovare con rozze voci che con sonore e gentili dar soave suono senza alcun frutto » (p. 136). L'ideale che nasce da questo particolare temperamento di gravità e piacevolezza è dunque quello di una sintesi che può essere espressa con le parole che il Giraldis Cinzio attribuisce ad un particolare effetto fonico-ritmico: « onde ne viene espresso quello affetto *grave gentilissimamente* » (p. 133). Quello che in altre teorie stilistiche sarebbe una contraddizione in termini o un'eccezione¹⁰¹, nel trattato del Giraldis sintetizza il culto di una forma armonica, equilibrata ed euritmica con il peso specifico ('*gravitas*'), la densità di significato, la serietà morale, lo spessore dottrinale magari della materia trattata. È in questo privilegiare, pur nell'auspicabilità di una sintesi equilibrata, la « gravità » dei contenuti sullo « splendore » formale che si può rintracciare l'elemento di modernità della teoria giraldisiana¹⁰², proiettata in uno scorcio di secolo in cui le spinte controriformistiche e altri molteplici fattori indirizzeranno i teorici sempre più a dar peso all'aspetto contenutistico (per quanto non manchino anche in precedenza considerazioni analoghe).

¹⁰¹ Cfr. sopra l'ammissibilità eccezionale, per lo stile *deinòs*, degli artifici simmetrici, della *concinnitas* — connessi alla natura del concetto da esprimere — nella teoria dello pseudo-Demetrio e nel commento del Vettori, che esplicitamente parla di associazione di « *elegantia compositionis* » e « *sententiarum gravitas* » (3.2 e n. 27).

¹⁰² È però da notare come queste affermazioni siano non dirò incidentali, ma comunque minoritarie rispetto alla molteplicità degli appelli all'armonia formale.

Ciò che, tuttavia, qui importa maggiormente notare è l'uso parzialmente diverso, rispetto a quelli che si son finora esaminati, compreso quello bembiano, del termine « gravità », che traendo origine dalla sfera della *sententia* si diffonde in quella dell'*elocutio* con significato allusivo, non rigidamente codificato. Si tratta all'incirca, ma è difficile precisarlo con assoluta certezza, di un'accezione vicina a quella dello Scaligero e, quando non si limita a indicare una qualità della materia, a quella della tradizione retorica latina, ma appunto con una più forte implicazione della sfera dei contenuti, che alla lunga risulterà vincente. Analogamente, abbiamo incontrato svariati altri termini utilizzati in modo allusivo e generico, non codificato, per definire caratteristiche dello stile, i quali coincidono con categorie viceversa formalizzate nella retorica ermogeniana (splendore, bellezza, dolcezza, dignità, etc.). Certo il Giraldi Cinzio conosceva Ermogene, forse anche lo pseudo-Demetrio; è probabile poi che egli fosse consapevole di riecheggiarne, magari solo involontariamente, specifiche categorie¹⁰³. Nel trattato giraldiano, però, per il suo tenore complessivo, per la dichiarata poca simpatia nei confronti di Ermogene, per le fonti esplicitamente menzionate, per il contesto in cui occorrono, è chiaro che, nella sostanza, si tratta di termini usati secondo l'accezione più vaga e tradizionale (essi in varia misura ricorrono anche nelle dottrine tripartite dello stile), ad indicare virtù del discorso che non pretendono di corrispondere a nessun preciso insieme di procedimenti retorici, o comunque ad indicare varietà stilistiche cui il poeta deve 'naturalmente' giungere e di cui non occorre tentare una rigida codificazione.

Se, dunque, nel trattato giraldiano, per la delimitazione (almeno formale) dell'indagine ad un genere specifico e per l'interesse dimostrato ai fatti stilistici, è da vedere di fatto — rispetto alle poetiche complessive — un progresso nell'integrazione fra problemi elocutivi e stilistici e problemi di codificazione dei generi, questo è però compiuto a tutto scapito delle dottrine dei 'nuovi' retori e dei problemi d'attualità che esse ponevano. Sotto la spinta del gusto armonicistico, del rifiuto della precettistica analitica che si è testimoniato, il Giraldi Cinzio si limita a

¹⁰³ Si veda quel luogo del *Discorso* in cui il Giraldi prende le distanze da Ermogene, proprio evidenziando la diversa terminologia adottata: « seguendo il dir delle sentenze, alcune ce ne sono che si chiamano semplici, non al modo che disse Ermogene, nel secondo libro delle forme, ove tratta della semplicità, ma perché portano un solo sentimento con essoloro » (p. 156).

muoversi nell'ambito delle *auctoritates* più tradizionali e classiche, sulle quali si era edificato in sostanza anche il gusto umanistico-rinascimentale. Il problema dell'integrazione delle diverse dottrine stilistiche disponibili verso metà Cinquecento e di queste con quella o quelle dei generi appare, insomma, eluso per la prima parte dal Giraldi Cinzio e risolto in modo moderato e debole (la caratterizzazione stilistica del genere specifico appare ancora in fase di compromesso con la definizione di uno stile e di un gusto validi oltre i limiti del genere analizzato). Spetterà al Tasso — più profondamente influenzato sia dallo pseudo-Demetrio che da Ermogene — compiere significativi passi avanti nell'attuazione della sintesi e dell'integrazione teorica di cui si è discorso.

PARTE SECONDA

CAPITOLO 4

IL PROBLEMA DELLO STILE NELLA POETICA DEL TASSO

(GLI ANNI DELLA GENESI DELLA "LIBERATA")

1. — Svitati e di diversa natura sono i problemi teorici che si pongono al Tasso e che egli affronta nei suoi scritti occasionali e sistematici di poetica¹. Egli, poi, sul versante creativo, opera nell'ambito dei principali generi cinquecenteschi (lirica, epica romanzesca ed eroica, favola pastorale, tragedia ...), acquisendo, sul piano della sensibilità e dell'esperienza, concreti elementi utili alla definizione dello statuto specifico di ciascun genere. Tuttavia uno dei problemi che più l'assilla, coerentemente alle aspirazioni del proprio tempo, è quello della creazione, oltre che di un poema epico consono agli ideali eroici, cristiani e « moderni », anche e forse soprattutto di un linguaggio e di uno stile epici, fondati essenzialmente, ma non esclusivamente, sullo stile « magnifico » (qui, per ora, in accezione generica di stile elevato, sublime, secondo l'uso di quanti essenzialmente alla teoria tripartita si riferiscono), il più adatto alla materia eroica per consenso comune. Le linee teoriche dell'operazione, che si delinea con l'intuizione del *Gierusalemme* e si precisa con il progetto del *Goffredo*, si vanno definendo proprio negli anni della formazione del Tasso. Ma l'assenza di un precedente, di un modello pienamente realizzato e la molteplicità, viceversa, di modelli imperfetti o inaccettabili dovettero — come si è più diffusamente detto nell'Introduzione — essere fonte per lui di non poche incertezze, dapprima manifestantisi probabilmente in forma blanda, perché compensate dal vigore dello slancio creativo, dalla lucidità dell'intuizione pre-

¹ Contributi complessivi fondamentali sulla poetica tassiana sono Sozzi 1955 e Raimondi 1978 (ma cfr. anche la bibliografia).

coce del 'suo' poema gerosolimitano, ma riemergenti poi, in forma acuita, subito dopo l'ultimazione del *Goffredo*, in quelli che furono, non solo sul piano esistenziale, alcuni degli anni suoi più critici. Al livello dello stile, per la prevalenza dell'umile, oltre che dell'arte, aveva fallito il Trisino; al livello dello stile, per la prevalenza del mediocre e per l'uso sconveniente dell'umile, se non su quello dell'arte, era insoddisfacente l'Ariosto; Virgilio e gli altri antichi ponevano problemi di 'traducibilità'². E fonte di incertezze e oscillazioni dovettero essere per lui anche i silenzi sconcertanti o la relativa ambiguità di molti trattatisti proprio sulla questione, da subito centrale nella sua riflessione, dell'esatta definizione dello stile più adatto al genere epico, questione che implicava quelle più generali del rapporto fra stili e generi, e dell'integrazione delle diverse dottrine stilistiche.

Al problema dello stile, nell'ottica che qui interessa, il Tasso dedica pagine interessanti sin da una delle sue prime opere critiche, la *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto « Questa vita mortal » di Monsignor Della Casa*³. In essa egli si mostra soprattutto interessato, sulla scorta di diversi modelli teorici ma soprattutto del *De elocutione* dello pseudo-Demetrio letto con l'ausilio dei *Commentarii* del Vettori⁴, e ovviamente sullo spunto fornito dal sonetto da commentare, al problema dello stile « magnifico » o « grande » o « sublime »⁵. Questo attuale interesse può essere letto in due diverse chiavi:

² Cfr. Introduzione, specie pp. 7-13. Ricordo le osservazioni del Baldassarri parzialmente citate ivi alla nota 27.

³ La datazione delle prime opere tassiane di poetica e in particolare della *Lezione* e dei *Discorsi dell'arte poetica* è congetturale. Il Sozzi è incline a datare queste due opere entrambe attorno al 1564 (cfr. Sozzi 1955, pp. 8, 15 e 31). Il Poma tende a retrodatare i *Discorsi* al 1561-1562, almeno nella loro prima genesi (cfr. Poma 1964, pp. 263-270), ma si veda anche Da Pozzo 1965. Il fatto che qui si incominci dalla *Lezione*, non significa asserire una priorità cronologica di quest'opera rispetto ai primi *Discorsi* tassiani. La collocazione da me prescelta indica puramente una sorta di priorità logica della *Lezione*, e non tanto in assoluto, quanto piuttosto all'interno del mio discorso, onde consentire di mettere in luce quello che a mio parere è il debito originario del Tasso epico nei confronti della tradizione lirica recente.

⁴ Cfr. soprattutto Raimondi 1978, pp. 123-133.

⁵ Secondo le diverse definizioni dello pseudo-Demetrio, di Ermogene e di Cicerone, ritenute coincidenti, nonostante la diversa complicatezza delle distinzioni operate dai tre nel campo degli stili. Cfr. Tasso, *Lezione*, p. 118. Ma su questo passo tornerò fra breve. D'ora in avanti i rimandi alle pagine di quest'opera saranno forniti fra parentesi nel testo.

come supporto teorico alla produzione lirica « grave » (nell'accezione bembiana), e in effetti il Tasso disquisisce sulla liceità di trattar materia sublime in stile corrispondente in un componimento breve quale il sonetto, contro l'opinione, qui discussa, di Dante; ma anche come inizio di una riflessione sui problemi centrali per la codificazione e l'esercizio del genere epico che già comincia a vederlo impegnato in questi anni, in cui si collocano anche i *Discorsi dell'arte poetica* e i primi esperimenti epici, dal *Gierusalemme* (del 1559) al *Rinaldo* (edito nel 1562). « Dietro l'opzione a favore di un Della Casa intenso e patetico, 'grave e sublime', che apra la strada a un poeta diverso da tutti gli altri della nuova generazione, si annuncia poi » — conferma il Raimondi, — « più lenta e difficile, un'altra ricerca, quella di uno stile epico ancora da inventare e sfruttare per un esperimento che sta prendendo corpo, sappiamo, sulla traccia folgorante del *Gierusalemme* »⁶.

Significativo in questo senso mi pare il fatto che egli, dopo aver mostrato di accettare momentaneamente l'ipotesi di un'approssimazione all'arte perfetta che passi attraverso l'imitazione o, meglio, attraverso l'analisi critica di concreti modelli, e nel contesto specifico di una lettura dell'acasiana, individui i tratti salienti del sonetto *Questa vita mortal* proprio con l'ausilio del trattato dello pseudo-Demetrio e delle annotazioni compiute dal Vettori, nonché con il supporto anche di altri teorici. C'è insomma una convergenza tra analisi del modello concreto e teorizzazione astratta, che verte sul punto chiave del poema eroico, appunto lo stile magnifico, efficacemente e analiticamente descritto dalla coppia Demetrio-Vettori. Del resto, il Tasso aveva esplicitamente teorizzato questa necessità proprio all'inizio della *Lezione*, come pure si è ricordato nell'Introduzione: i modelli concreti si prestano all'imitazione diretta solo e nella misura in cui rispecchino fedelmente gli « universali veri » individuati dai teorici e i precetti che questi ne hanno ricavato. La priorità delle regole, affermata a chiare lettere, non è in discussione, ed è associata all'imitazione solo perché questa è una via, nella pratica, più facile (anche se meno perfetta e sicura) di approssimarsi alla perfezione. L'analisi del sonetto dell'acasiano è, dunque, innanzi tutto una lezione di metodo, con l'occhio rivolto a quei poeti dell'ultima generazione che mostrano di non saper imitare come aveva teorizzato si dovesse fare il Bembo (cioè imitando integralmente il modello e non solo alcuni aspetti, magari i più 'viziosi', di esso), né di aver appreso la

⁶ Raimondi 1978, p. 127.

lezione più moderna che appunto all'imitazione mostrava di preferire la via della conoscenza delle regole dell'arte.

Non solo utile ma quasi necessario stimolo, l'uno e l'altro congiungendo, l'imitazione a l'arte accompagnare; cioè, imitar solamente quelle cose che la ragione degne di imitazione esser ci dimostra, e qual sia l'oro, e qual l'argento, e qual il rame de' poeti co' l' parangone dell'arte discernere e distinguere. Ma come questo si faccia, cioè con qual considerazione si debbano leggere i poeti, mi sforzerò io co'l presente mio discorso in qualche parte dimostrare, e le cose dette da lui a i precetti de' retori, ed i precetti de' retori a le loro cagioni riducendo (p. 116).

Non è un caso, pertanto, che il Tasso dedichi all'incirca quattro quinti dell'intera *Lezione* a discutere problemi teorici e in particolare a verificare l'adeguatezza del modello ai principi dell'arte, o com'egli dice a « investigare se tutte queste condizioni [quelle relative allo stile magnifico così come sono definite e codificate dai teorici] nel sonetto si trovino » (p. 118). Ne consegue che dalla prima parte, la più ampia, della *Lezione* si può evincere una sorta di teoria dello stile magnifico (o grande o sublime) condotta con metodo parzialmente dissimile da quello dello pseudo-Demetrio, fonte principale del Tasso, ma solo perché la trattazione non può prescindere, accanto alle citazioni autorevoli di altri scrittori, da quella dell'oggetto formalmente prioritario d'indagine, il sonetto dellacasiano, assunto — si intende — in quanto esemplare di stile magnifico integralmente realizzato secondo le regole dell'arte. La *Lezione* e i *Discorsi dell'arte poetica*, pur nel diverso grado di sistematicità, insomma, vanno visti in stretto parallelo, e non solo per questioni di ordine cronologico, ma per l'impianto stesso dei due testi, che, pur nelle differenze, rivela le medesime esigenze di fondo⁷.

Nell'affrontare il problema dello stile magnifico, dunque, il Tasso enuncia esplicitamente l'equivalenza delle categorie del magnifico pseudo-demetrianico, del grande ermogeniano, del sublime ciceroniano. I tre retori son presi evidentemente come 'campioni' di tre diverse partizioni del dominio stilistico: in particolare Cicerone, anche se poi verranno utilizzati anche Quintiliano e Dionigi d'Alicarnasso, è preso esemplarmente come il più autorevole espositore della teoria tripartita dello stile (lo pseudo-Demetrio ed Ermogene non contavano contendenti per la quadripartizione e la pluripartizione dello stile). Dopo aver sintetizzato ricordato l'impianto delle diverse teorie il Tasso così prosegue:

⁷ Ben diversa sarà la struttura, ad esempio, delle poco successive *Considerazioni* al Pigna.

Ma, quale sia la miglior di queste divisioni rimettendo per ora a l'altrui giudizio; chiara cosa è, che quella forma, che magnifica da Demetrio, grande da Ermogene, e sublime da Cicerone vien detta, è una medesima, e quasi le medesime condizioni da tutti le sono attribuite; nella qual forma senz'alcun dubbio il presente sonetto si vede esser composto: il che maggiormente ci fia manifesto, se qual sia questa dichiareremo (p. 118).

Questa forma « magnifica » o « grande » o « sublime »⁸ viene così descritta subito dopo: « È la forma magnifica o sublime quella, che cose eccellenti contiene, da le quali concetti conformi ad esse derivano, e con scelte parole illustri e con numerosa composizione sono spiegati » (p. 118). La definizione appare assai tradizionale, per certi aspetti scontata e blanda (mentre poi più incisiva, per l'adesione al modello pseudo-demetriano, apparirà la trattazione analitica). Ma, con tutto ciò, il passo nel suo complesso appare egualmente significativo, perché da un lato il richiamo, niente affatto necessario nel contesto di una lettura di un sonetto, alle tre principali teorie alternative dello stile e la dichiarazione di equivalenza delle tre categorie sembrano proprio porre con forza l'esigenza di una integrazione delle diverse dottrine — compito che si è detto profilarsi all'orizzonte dei teorici rinascimentali almeno dalla metà del secolo — e rivelano, dall'altro, un ancora scarso approfondimento del problema da parte del Tasso⁹. Se il Tasso mostra di conoscere tutti

⁸ Ma si noti che il Tasso usa anche il termine « grave » pressoché come sinonimo dei tre appena citati, senza porre il problema del rapporto con l'idea ermogeniana che porta lo stesso nome e che egli stesso aveva poco sopra menzionato ricordando le principali categorie di questo retore (esclude la *gorgôtes* o « velocità »). Ad esempio egli parla di « stilo grave » a proposito della tripartizione dantesca (« mediocre » e « umile » le altre due; per Cicerone aveva parlato di « sublime », « temperata » e « umile »), e nel medesimo ambito parla di « concetti gravi e magnifici » e di « parole gravi e magnifiche » (cfr. pp. 118-119). Il termine compare ancora nel corso della *Lezione*: cfr., a p. 125, un passo (citato anche qui più avanti) dove ricorre quattro volte in poche righe. Da notare pure che la *dei-nôtes* pseudo-demetrianica è resa con « [forma] veemente », mentre quella ermogeniana, appunto, con « [idea] grave » (p. 118), senza commenti.

⁹ Nella frase, sopra citata, « quale sia la miglior di queste divisioni, rimettendo per ora a l'altrui giudizio », si può forse intuire il proposito del Tasso di chiarire in futuro a sé, se non agli altri, il nodo dei rapporti fra le tre dottrine e della possibilità di una loro integrazione (o viceversa della necessità di optare per l'una o per l'altra). Certo la riduzione delle tre categorie del magnifico, del grande e del sublime ad una categoria unica, per quanto proclamata « cosa chiara », appare acquisizione temporanea e *sub iudice*, in fondo non del tutto soddisfacente neppure per il Tasso che è costretto ad ammettere che « quasi le medesime condizioni da tutti le sono attribuite » (p. 118.)

e tre i teorici citati — né potrebbe essere diversamente — è però evidente che per ora l'influsso di Ermogene è assai blando e i problemi posti da questo retore non sono stati ancora adeguatamente affrontati.

Posto, ma subito accantonato, il problema dell'integrazione delle diverse dottrine dello stile, al Tasso si presenta con più urgenza quello del rapporto fra stili e generi, che è destinato nella storia della poetica tassiana agli sviluppi forse più interessanti. A ben vedere l'argomento della lezione anche in questo caso non indurrebbe necessariamente ad affrontare tale problema; il fatto è che esso si pone al Tasso indipendentemente dall'occasione specifica, nel corso della progettazione e dell'elaborazione del poema eroico (e forse già si è posto sul piano teorico nei primi abbozzi dei *Discorsi*). Ne è una spia evidente la lunga e apparentemente digressiva discussione del problema « s'egli è pur lecito che 'l sonetto nella forma di parlar altissima si compona » (p. 118) e dell'opinione dantesca che assegna la forma sonetto allo stile elegiaco, che qui il Tasso descrive come « umile »¹⁰. L'argomentazione del Tasso si sviluppa all'incirca così: posto che è cosa ammessa da tutti, compreso Dante, che « i concetti gravi e sublimi possano ne' sonetti aver luogo » e posto, per autorità di Aristotele e per comune opinione, che le parole sono « imitazione de' concetti » e ad essi si devono adeguare (secondo l'accezione più rigida di *decorum*), ne consegue necessariamente che i sonetti possono essere composti in stile grave e sublime. Il bersaglio è centrato con estrema facilità, quanto alla questione principale. Ma è anche evidente che — come presto vedremo — la polemica ha anche un altro obiettivo di più ampia portata, la discussione del rapporto tra concetti ed elocuzione. Intanto si consideri come affrontare la questione specifica della liceità di adottare lo stile supremo (tale, indipendentemente dalle diverse dottrine evocate, mostra di considerarlo il Tasso) per un sonetto, cioè in definitiva per il componimento lirico per eccellenza della tradizione recente, significhi porre, sia pure in termini elementari, proprio il problema del rapporto tra generi e stili. Più avanti vedremo come il Tasso viva assai più drammaticamente il problema inverso, se al poema eroico sia lecito utilizzare, e in qual misura lo sia, lo stile

¹⁰ Anche se il Tasso afferma d'aver visto molti retori dubbiosi circa questo specifico problema, si può ragionevolmente ritenere che l'ammissibilità dello stile grave per il sonetto fosse, con l'autorità del modello petrarchesco (che il Tasso cita esplicitamente in contrapposizione a Dante), ampiamente acquisita. Del resto Dante era obiettivo polemico sin troppo facile. Trascuro qui i problemi relativi alla tripartizione dantesca degli stili e alla loro gerarchizzazione.

mediocre o addirittura l'umile. Del resto, accanto all'argomentazione principale, appena sintetizzata, il Tasso affianca un argomento ulteriore: « Aggiungasi » — scrive — « che 'l sonetto è parte o specie della lirica poesia; e la lirica poesia, come nella *Poetica* d'Orazio si legge, canta degli Dii e degli Eroi » (p. 119), precisando, poi, che il sonetto non necessariamente coincide con l'epigramma latino o greco, ma talora può equivalere all'ode. Non importano qui il peso dell'argomento, né altre sue possibili implicazioni, importa invece notare l'esplicitazione dei termini del problema: la poesia lirica può legittimamente proporsi « talora » (p. 120) materia, concetti ed elocuzione magnifica. È così allora che il Della Casa può essere a buon diritto proclamato maestro di stile magnifico in ambito lirico ed essere preso a modello, in campo stilistico, anche per altri generi che altrettanto legittimamente possano fregiarsi di uno stile siffatto¹¹. Resterà da vedere se e fino a che punto stile magnifico della lirica e stile magnifico del poema eroico coincidano, e in qual misura, con qual frequenza, mediante quali composti lirica, poema eroico ed altri eventuali generi possano accedere allo stile supremo, quale di essi lo abbia come suo più specifico. Ma questi problemi non sono sollevati dalla *Lezione*.

Accanto alla confutazione specifica dell'opinione dantesca che al sonetto convenga di necessità lo stile umile, è evidente, invece, che la polemica del Tasso mira anche a puntualizzare, sulla scorta dell'*auctoritas* aristotelica, che « i concetti » sono « il fine e conseguentemente la forma dell'orazione; e le parole, e la composizione del verso, la materia o l'istromento », cioè che « più nobili sono i concetti dell'elocuzioni, checché alcuni retori se ne dicano » (p. 119). Ciò che ha indotto Dante all'errore nella questione specifica del sonetto è l'aver egli posto « per essenza della poesia, non i concetti, o la favola, come Aristotele, ma il verso e la corrispondenza delle rime, da la qual vuole che tutte l'altre cose prendino legge e si determinino » (p. 120). Il formalismo fine

¹¹ Sull'acutezza e sulla tempestività della lettura dell'acasiana del Tasso cfr. Cristiani 1979, pp. 82-83, che tra l'altro osserva: « È vero che qualche lettore aveva avvertito nella poesia del Casa un accento nuovo rispetto alla produzione poetica precedente e contemporanea, ma solo col Tasso fu possibile tradurre compiutamente, pei la ricchezza d'interventi e di analisi, l'idea di *gravitas* casiana in un discorso che la enucleasse e ne mostrasse l'intima strutturazione e funzionalità ». Il critico, alla nota 7, rileva anche, però riferendosi ai *Discorsi del poema eroico*, che « tutti quegli elementi che il Tasso ricava dallo studio delle liriche del Casa, diventeranno, in larga misura, le premesse teoriche per la definizione dello stile eroico ».

a se stesso è drasticamente escluso dall'orizzonte tassiano sin da queste prime prove critiche; l'accento, dopo che il primo Rinascimento si era concentrato sugli aspetti formali dello stile, torna a cadere programmaticamente su quelli contenutistici. In altri termini, ciò significa che l'*inventio* riacquista dignità e importanza teorica nei confronti dell'*elocutio*. In questa medesima *Lezione*, poco più avanti egli ha modo di precisare che « quando io dico stilo, intendo non l'elocuzione semplicemente, ma quel carattere che da l'elocuzioni e da' concetti risulta » (p. 121). Il Tasso per questa via ribadisce, insomma, il principio classico del *decorum* e dell'*aptum*, della convenienza tra materia ed elocuzione, ma, andando oltre, definisce originalmente lo stile come unità di concetti ed elocuzione e pone con vigore l'accento sulla priorità dei concetti nella determinazione dello stile. Rimane in quest'occasione non approfondito il rapporto tra materia e concetti, che in altre opere tassiane e già nei *Discorsi dell'arte poetica* costituisce — se non m'inganno — un elemento qualificante della sua riflessione¹².

Accanto ad Aristotele, nel determinare questa presa di posizione, opera anche una parte consistente della tradizione retorica, che trattando dell'*elocutio* prendeva in considerazione, come fa lo pseudo-Demetrio, categorie quali « sententia », « locutio » e « compositio verborum »¹³. Il Tasso, nel ratificare questa tradizione, si mostra consapevole

¹² Qui egli si limita a dire che i concetti non sono « altro che immagine delle cose » (p. 120), mettendo in evidenza la stretta relazione che esiste tra i due elementi (« tanto maggiori saranno [i concetti], quanto maggiori sono le cose delle quali essi sono ritratti »); altrove egli invece sembra piuttosto sottolineare la relativa indipendenza dei concetti dalla « materia nuda ». Cfr. più avanti 4.2. In questa direzione, nella *Lezione*, si può forse leggere la distinzione tra filosofi e poeti. Cicerone, rileva il Tasso, afferma che ai filosofi conviene lo stile mediocre; eppure essi parlano del cielo e della terra, materia questa individuata come propria dello stile magnifico dallo pseudo-Demetrio nella frase riportata dal Tasso (« È nei concetti la magnificenza, se di alcuna grande ed illustre battaglia navale o terrestre, o del cielo o della terra ai ragiona »); la « difficoltà » si risolve secondo il Tasso osservando che i filosofi parlano per insegnare, utilizzando di preferenza « parole proprie », « concetti scientifici », « più tosto sottili e acuti, che nobili e gravi », un « ordine minuto e distinto », non curandosi dello stile; viceversa « quando alcuno di queste cose ragiona come colui, che da quel bello e meraviglioso, che 'n loro appare, fia desto ad ammirargli ed a contemplargli, ed insomma, come poeta e come oratore, che non abbia riguardo a l'insegnare, né sia obbligato di parlare, né con quelli ordini né con quei concetti minuti; allora la pompa e l'altezza dello stile è ricercata » (pp. 120-121). Si intravede qui, insomma, la possibilità di accentuare l'indipendenza dei concetti dalla materia, anche se l'osservazione è limitata ai rapporti tra filosofia e poesia.

¹³ Da notare che il Tasso in quest'opera adotta una distinzione simile: con-

di interpretare un rinnovamento teorico in atto e indirizza la sua polemica non tanto verso Dante, quanto verso quella schiera di poeti che imitano passivamente i modelli consacrati¹⁴.

Si precisa, così, un precedente spunto polemico contro

questa novella schiera di poeti, ch'ora comincia a sorgere; i quali quando abbiano imitato nel Casa la difficoltà delle desinenze il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausule, e il trapasso d'uno in un altro quaternario, e d'uno in un altro terzetto, ed in somma la severità (per così chiamarla) dello stile, a bastanza par loro ciò aver fatto: ma quel che è in lui maraviglioso, la scelta delle voci e delle sentenze, la novità delle figure, e particolarmente de' traslati, il nerbo, la grandezza e la maestà sua, o non tentano, o non possono pur in qualche parte esprimere; simili, a mio giudizio, a coloro de' quali parla Cicerone nell'*Oratore*, che volendo esser tenuti imitatori di Tucidide, in lui niente altro che le cose men degne imitavano (p. 117).

Non inganni la conclusione del discorso e in particolare il « men degne », riferito, nella similitudine, alla prima serie di artifici elocutivi, che torneranno puntualmente nella descrizione, in positivo, delle caratteristiche salienti dello stile magnifico realizzato dal Casa: l'espressione non indica disprezzo nel Tasso nei confronti di quei particolari artifici, ma semplicemente enfatizza la subordinazione dell'*elocutio* (« instrumento ») alla *sententia* (« il fine »), nella determinazione dello stile. Se l'analisi tassiana si mostra acuta nell'individuare le caratteristiche salienti delle scelte formali dell'acasiana, essa si mostra altrettanto acuta nell'individuare la poesia del Casa come modello di una nuova disposizione sentimentale e morale, severa e perplessa, che rispetto al petrarchismo medio-cinquecentesco attribuisce una rinnovata autenticità ai conflitti interiori dell'individuo e soprattutto inaugura una sensibilità nuova, liberandosi in parte dei più comuni stereotipi petrarcheschi e dando sostanza al diffuso ma ancor generico orientamento di gusto volto a privilegiare la gravità formale. Rispetto a questo atteggiamento esistenziale, le scelte elocutive del Casa, com'egli avrà modo di ribadire, appaiono al Tasso perfettamente congruenti e convenienti, orientate

cetti (da p. 120), composizione delle parole (da p. 125) e figure (da p. 129). Più articolata, ma sostanzialmente omogenea a quella pseudo-demetrianica, come si è visto nel capitolo precedente, è quella ermogeniana.

¹⁴ È da ricordare, col Sozzi, « nella parentesi veneziana del 1559-1560, la risposta del Tasso all'ariostesco Verdizzotti: 'chi andrà dietro ad alcuno non gli potrà mai camminar innanzi' » (Sozzi 1955, p. 10). La presa di posizione tassiana si inquadra nel passaggio, già sommariamente descritto, dall'imitazione alle regole.

come sono in direzione della « severità », dell'asprezza e di una certa dissonanza. Che la « novella schiera de' poeti » imiti solo gli artifici esteriori, senza emulare la densità interiore del Casa, è dunque un difetto della loro ispirazione, non delle scelte stilistiche del modello.

Questa che compare nelle prime righe della *Lezione* è già una significativa rassegna di aspetti e artifici formali propri dello stile magnifico, quando siano associati ad un'*inventio* adeguata. Essa si precisa poi, nelle pagine successive, quando il Tasso prende in esame sistematicamente gli elementi concettuali e formali atti a determinare lo stile magnifico. Egli procede prendendo in considerazione — come si è anticipato — concetti, composizione delle parole e figure e alternando di continuo riferimenti al sonetto in esame e ad *auctoritates* diverse, in campo poetico e teorico. A proposito dei concetti, oltre a quanto già si è rilevato (e cioè l'opportuna congruenza con la materia, la distinzione tra poeti e filosofi), il Tasso afferma la necessità di evitare le durezza e le oscurità filosofiche:

dovendo il poeta dilettere, o perché il diletto sia il suo fine, come io credo, o perché sia mezzo necessario ad indurre il giovamento, come altri giudica; buon poeta non è colui che non diletta, né dilettar si può con quei concetti che recano seco difficoltà ed oscurità: perché necessario è che l'uomo affatichi la mente intorno all'intelligenza di quelli; ed essendo la fatica contraria a la natura degli uomini ed al diletto, ove fatica si trovi, ivi per alcun modo non può diletto trovarsi. Parla il poeta non a i dotti solo, ma al popolo, come l'oratore; e però siano i suoi concetti popolari: popolari chiamo non quai il popolo gli usa ordinariamente, ma tali, che al popolo siano intelligibili (p. 124).

Modelli negativi in questo senso furono sia Dante che il Cavalcanti; positivo il Petrarca che « da' Platonici tolse non de' più difficili e incogniti concetti, ma de' più facili e de' più divulgati » e « con tanta modestia e così parcamente e così cautamente nella poesia gli trasportò, con tant'arte gli temperò, di tali fregi gli vestì e adornò, che paiono non forestieri ma naturali della poesia » (p. 123). E ammirevole è il Casa che usa concetti « chiari, puri, facili, ma d'una chiarezza non plebea, d'una purità non umile, d'una facilità non ignobile. [...] Vedete che grandezza, che magnificenza, che maestà di concetti, non misti d'alcuna durezza, d'alcuna oscurità, d'alcuna difficoltà di sentimenti! » (p. 125)¹⁵. L'oscu-

¹⁵ La notazione rispecchia appieno un *topos* aristotelico, e precisamente quello in cui il filosofo elogia la « saphèneia ». Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1458 a, b, pp. 247-248.

rità, se ne deduce inequivocabilmente, è per il Tasso ancora un vizio; profondità, intensità sentimentale e chiarezza possono ben fondersi ¹⁶.

A concetti di tal natura nel sonetto *Questa vita mortal* si associano artifici adeguati alla realizzazione dello stile magnifico: nell'ambito della « composizione delle parole » il Tasso rileva innanzi tutto gli *enjambements*, osservando che il

rompimento de' versi, come da tutti gli maestri è insegnato, apporta grandissima gravità: e la ragione è, che 'l rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità: però s'attribuisce a i magnanimi, che son gravissimi, la tardità così de' moti come delle parole (p. 125);

e cita una pagina dello pseudo-Demetrio nella quale si loda Tucidide ¹⁷. Segue, suffragata dall'autorità di Dionigi d'Alicarnasso ¹⁸, l'indicazione della « distanza de' riposi » e cioè della complessità della testura ritmico-sintattica, che costringe il lettore alla lettura continuata: « non vi è nel primo o nel secondo o nel terzo verso luogo, ove 'l lettor possa fermarsi; anzi è di mestiero arrivare co'l senso sino a la fine, e quindi ancora non picciola gravità nelle composizioni deriva » (pp. 126-127). Ultimo ma significativo rilievo, che ha per fonte il medesimo luogo del trattato pseudo-demetriano sopra citato, è quello relativo al concorso vocalico. Il Tasso si mostra consapevole della varietà delle opinioni in merito a questo artificio, ma sulla scorta di Plutarco, Quintiliano e in verità soprattutto dello pseudo-Demetrio, mostra di apprezzarlo gran-

¹⁶ Quel che il Tasso qui esplicitamente esclude è la « profondità » dottrinale, e cioè l'opportunità di trattare materia filosofica con precisione scientifica: il poeta deve « toccar solamente la superficie delle scienze » (p. 124).

¹⁷ « E mi pare, che ciò che Demetrio disse di Tucidide, lodando la magnificenza del suo stile, qui si verifichi. Disse Demetrio, che i lettori di Tucidide erano simili a coloro che per aspra e iscoscesa via caminano, che ad ora ad ora intoppano, e sono costretti ad arrestarsi. E come che ciò da gli obtrettatori del Poeta sia notato per il suo maggior difetto, è però tal'ora in lui non picciola virtù; perciò che la felicità ed equalità dell'orazione ha ben del soave; ma ove non si tempri, spesso quella facilità riesce fanciullesca ed isnervata, e tutto toglie da' versi quello onde essi magnifici ed ammirabili appaiono » (p. 126). Si noti innanzi tutto l'uso di « soave », in contrapposizione a « grave », eco più ciceroniana che bembiana; ma anche l'indicazione di una predilezione per l'irregolarità dello stile (il luogo ricordato del *De elocutione* è quello dedicato all'« asperitas compositionis »; cfr. 3.2). Il miglior commento a questo passo e al rapporto Tasso/Della Casa/Tucidide è fornito dal Raimondi (1978, pp. 129-131).

¹⁸ Ma il Raimondi (1978, p. 130) ha mostrato come la citazione sia in realtà ancora una volta dello pseudo-Demetrio e del suo commentatore.

demente¹⁹. Afferma anche che, se si può discutere l'opportunità di una sua utilizzazione nell'ambito di un poema latino o greco, non c'è dubbio che esso sia lecito e apprezzabile nel toscano. Che poi il Tasso sia consapevole che l'apprezzamento dell'artificio indichi una predilezione per una magnificenza orientata verso l'asprezza risulta anche dall'ammonimento conclusivo: « ma se è pur lecito questo tal concorso di vocali, non sia mai lecito ove più la dolcezza che la gravità si richiede » (p. 129). Nell'ottica del poema eroico resta aperto il problema se l'alternanza o la commistione di dolcezza e gravità dello stile siano opportune e in quale proporzione.

Venendo alle « figure » il Tasso rileva la presenza nel sonetto delcasiano di « molte vaghe e belle metafore », apprezza la frequenza di « parole scelte, onde la composizione magnifica si rende » (p. 129), ma soprattutto, citando nuovamente lo pseudo-Demetrio e il passo del Vettori in cui si ricorda la familiarità del Casa nei confronti di quel trattato, egli individua nel sonetto l'introduzione di elementi asimmetrici in quei costrutti e in quelle figure per loro natura tendenzialmente simmetriche e in particolare negli « antiteti » e nei « contrapposti »²⁰ e, si può aggiungere, nei chiasmi e nei parallelismi, per « schivare » il « soverchio ornamento » prodotto da quei procedimenti, che potrebbe oscurare « la propria e natural bellezza de' concetti ». In una prospettiva

¹⁹ Si noti in particolare: « Platone e Tuciddide, come Cicerone riferisce, questo concorso con studiosa cura affettavano: e Demostene ed Omero, come il Falereo n'è testimonio, anch'essi del concorso delle vocali si compiacevano; ed era tanto grato a l'orecchie di Demetrio il concorso delle vocali, che disse, che chi da l'orazione il toglieva, non pur la rendeva men sublime, ma da quella in tutto le Grazie e le Muse rimovea » (pp. 127-128). Cicerone, per altro, era fieramente avverso a tale artificio: « E Cicerone dice anche egli nell'*Oratore*, che fra' Latini non v'era alcuno sì rozzo dicitore, che il concorso delle vocali non ischivasse » (p. 127). Quintiliano lo apprezza, si direbbe, con riserva: « Quintiliano [...] dice che in vero il concorso delle vocali, se ben rende aspra l'orazione [e ciò non deve leggersi proprio come un pregio], l'inalza però maravigliosamente » (p. 128). Insomma, con Plutarco, l'unico ad apprezzare senza riserve questo artificio è proprio l'anonimo autore del *De elocutione*. Tutto il passo è poi una libera traduzione di un luogo dei *Commentarii* del Vettori (cfr. Raimondi 1978, pp. 124-126).

²⁰ Ad esempio, l'introduzione, accanto a quattro termini contrapposti a due a due, di un quinto irrelato, come nel caso, citato dal Tasso, di

Anzi il dolce aer puro, e questa luce
Chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre,
Traesti tu d'abissi oscuri e misti,

in cui « puro » e « misti », « chiara » e « oscuri » si contrappongono simmetricamente, mentre « dolce » costituisce l'elemento irrelato.

di storia degli stili e di stilistica storica, è assai significativo — mi pare — che riguardo al rapporto simmetria / asimmetria l'accento del Tasso cada, in modo così manifesto, sul « vizio » stilistico consistente nella perfezione dei costrutti simmetrici (applicati allo stile magnifico), causa di « offuscamento » della bellezza del componimento²¹. Vero è che il Tasso si richiama all'esempio e all'*auctoritas* petrarchesca (riferendosi però solo a una specifica canzone « gravissima ») e che adduce una motivazione di principio ben rinascimentale e classica, la « nobile negligenza » nel « dissimulare l'arte »; tuttavia invocando l'*auctoritas* petrarchesca sconfessa, e con una certa asprezza, quella bembiana: « Ma [la precauzione d'evitare l'eccessiva simmetrità nell'uso degli antiteti] non l'ebbe già il Bembo, il quale ogni sua, benché gravissima, composizione va spargendo senza misura alcuna di questi contraposti »²². Insomma, pur richiamandosi al principio della « nobile negligenza », della « sprezzatura », il Tasso evita, parrebbe proprio di proposito, di evocare i principi di *aequitas*, di armonico temperamento degli opposti, di euritmia, etc., che erano stati i cardini dell'estetica primo-rinascimentale e che trovava chiaramente sintetizzati nelle *Prose* bembiane, e pare indirizzarsi decisamente sin d'ora verso un gusto per l'irregolarità, l'asimmetria, la dissonanza che sarà uno dei poli della sua successiva riflessione critica e teorica. Se l'irregolarità era auspicata dal Bembo per far risaltare la naturale regolarità del componimento, ora la regolarità è tollerata — si direbbe — per far risaltare l'irregolarità²³.

²¹ « La ragione, per che al magnifico dicitore questa figura non si convenga, può esser tale, che offuscando sempre la moltitudine degli ornamenti esteriori la bellezza, che è propria e naturale d'una cosa, si come veggiamo che fa il liscio nelle donne, si deve nella forma magnifica schivare questo soverchio ornamento, acciò che risplenda in lei la propria e natural bellezza de' concetti » (p. 130). Da notare che qui il termine « bellezza » non ha nulla a che vedere con il termine tecnico ermogeniano che designa una specifica categoria stilistica, ma è usato nell'accezione comune. La « bellezza » ermogeniana, anzi, come si è visto, ha per caratteristica sua propria la ricerca di antitesi, diligenti corrispondenze, figure simmetriche, insomma degli artifici qui rifiutati o ridimensionati.

²² Si noti fin d'ora che nei *Discorsi del poema eroico* il giudizio sul Bembo, a proposito degli antiteti, pare modificato, anche alla luce di un mutamento sull'intera questione: cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, p. 223 e, qui, più avanti, cap. 5. 7.

²³ Si deve tenere nel debito conto che il Tasso sta ragionando dello stile magnifico, con uno sguardo già orientato al poema eroico, ma al contempo nel contesto specifico di un discorso su un testo lirico. Il Tasso altrove afferma che i procedimenti qui criticati sono legittimi nello stile « fiorito », che è proprio della lirica. Il che ulteriormente dimostra la scissione tra gravità e piacevolezza,

È chiaro, dopo quanto ha scritto il Raimondi e quanto si è visto nei capitoli precedenti, che questa per ora lieve conversione di indirizzo si spiega nel Tasso per il diretto influsso del trattatello *De elocutione* dello pseudo-Falereo, il testo retorico più citato ed effettivamente più seguito in questa *Lezione*, assieme al commentario del Vettori. Il ricorso ad altri autori, Cicerone, Orazio, Dionigi, Quintiliano, cela soprattutto — io credo — la volontà o l'esigenza di integrare o sentire come integrabili le diverse trattazioni, anche dove divergono o non convergono esplicitamente. Se si confronta, però, questa trattazione con quella pseudo-demetriana della forma *megaloprepès* (o almeno con la sintesi e lo schema da me fornito) risulterà evidente che il Tasso individua nello stile del Casa e pone al centro della sua sintetica trattazione dello stile magnifico soprattutto quegli artifici che indirizzavano il trattato del re-tore greco in direzione dell'asprezza, dell'irregolarità, della dissonanza: così è per l'irregolarità della struttura ritmico-sintattica, così è per il concorso vocalico (Cicerone lo reputa intollerabile, Quintiliano lo apprezza con riserva), così per la necessità di evitare le troppo diligenti corrispondenze. A ciò si aggiunga quanto ha acutamente osservato il Raimondi a proposito della comparsa del controverso nome di Tucidide

tra lirica grave e lirica piacevole in atto nel medio Cinquecento. Cfr. Bonora 1966, p. 545: « L'equilibrio » di gravità e piacevolezza « fu l'ideale di stile del Bembo; per esso il letterato veneziano fu maestro tanto autorevole nella sua età »; e se « non per un deliberato rifiuto del suo insegnamento, ma per forza nativa » lirici come Michelangelo, il Tarsia e il Casa « attuarono una diversa e più vibrante poesia », « si direbbe invece che in altri scrittori [...] il distacco dal Bembo avvenne per una voluta dissociazione delle due parti, e questo si verificò proprio in quell'ambiente veneziano nel quale il Bembo poté esercitare più direttamente il suo magistero ». Ma a Michelangelo e al Casa, almeno, si dovrà riconoscere, oltre alla « forza nativa », anche una precisa intenzione stilistica. Importanti sono le conclusioni del Raimondi, in margine al passo polemico nei riguardi del Bembo: « Il movente militante e polemico che detta la *Lezione* si precisa adesso attraverso il suo nome più illustre [il Bembo, appunto] come un attacco alla scuola veneta e alla tendenza, che ne sembra il tratto distintivo, per non dire manieristico, di accumulare gli 'antiteti' indipendentemente dagli 'spiriti' e dai 'concetti', fraintendendo il classicismo moderno del Casa proprio là dove si pretende di continuarlo. Il Tasso rivendica l'unità del patetico e sceglie un'altra via, che alla fine è un ritorno al drammatico e all'epico, nella quale la 'gravità' dell'acasiana rappresenta un passaggio obbligato, quasi un'iniziazione al sublime. Le iterazioni che s'intrecciano nel sonetto, da 'trapassa oscura' ad 'abissi oscuri e misti', da 'sí dolce del Cielo' a 'dolce aer puro' e 'involto avea la pura', mostrano che la 'diligenza' è superata dalla forza e che l'antitesi scende nel profondo dell'articolazione semantica, nell'intensità stessa della voce che la modula e la scandisce » (Raimondi 1978, p. 132).

nella *Lezione*: il modello di Tucidide, « maestro consacrato e discusso dello stile oscuro, della 'compositio' austera », attraverso l'apprezzamento dello pseudo-Demetrio, si riflette sul Della Casa, che « diventa una specie di Tucidide moderno in una versione moderata, perché ancora dentro il sistema petrarchesco, che accetta la veemenza ma non l'oscurità, la dissonanza ma non lo spessore e la sorpresa del conflitto semantico, sempre fortemente allusivo »²⁴. Ci sarà forse da domandarsi come mai il Tasso pur parlando in diverse occasioni di « gravità » dello stile non prenda in esame lo stile *deinòs* del retore greco, o non affronti almeno il problema dei rapporti tra magnificenza e veemenza o gravità (così il Vettori rendeva, com'è noto, il termine « deinòs »). Una risposta parziale la potremo forse avere esaminando l'altra opera teorica giovanile del Tasso, all'incirca coeva alla *Lezione*, i *Discorsi dell'arte poetica*, che per molti versi consentono di comprendere in modo più preciso quella breve trattazione.

2. — Nei *Discorsi dell'arte poetica*, chiaramente orientati verso una trattazione privilegiata della poesia epica²⁵, molti dei problemi solo impliciti nella *Lezione* si esplicitano. Vorrei qui in particolare segnalare, da un lato, come il Tasso, nel trattare dell'elocuzione nel III libro, strutturi essenzialmente il suo ragionamento attorno al problema specifico del rapporto tra generi e stili, focalizzando la propria attenzione, quanto ai generi, soprattutto su epica, tragedia e lirica, e adottando, quanto agli stili, in prima istanza la tripartizione umile, mediocre, sublime, esplicitamente attribuita a Cicerone nella *Lezione*; nel far ciò egli mostra sin d'ora, nelle forme che vedremo, una sensibilità più forte di quasi tutti gli altri trattatisti al problema dell'integrazione dei diversi codici, relativi ai generi e agli stili. Dall'altro mi pare opportuno sottolineare come il suo interesse si venga poi concentrando in particolare sulle differenze e sui rapporti tra lo stile proprio del genere lirico e quello proprio del genere epico; segno questo — direi, anche sulla scorta del Raimondi che esplicitamente parla di « movimento dal codice lirico verso quello epico »²⁶ — dell'importanza del modello dellacasiano,

²⁴ Raimondi 1978, pp. 129 e 131.

²⁵ L'edizione Vasalini del 1587 porta il titolo completo di *Discorsi dell'arte poetica et in particolare del Poema Heroico*.

²⁶ Raimondi 1978, p. 138.

nonché della *Lezione* a questo dedicata²⁷, e più precisamente, come prima ho sostenuto, della necessità di fondare comunque la definizione e la creazione del suo personale stile epico sul modello di quello lirico, per assimilazione e per opposizione. Ciò in concreto significherà un tendenziale assorbimento dell'esperienza lirica grave e gravissima, specie lungo la direttrice Petrarca-Della Casa, e un almeno parziale rifiuto dell'esperienza lirica bembiana, di quella di una parte della scuola veneta e in generale della lirica più incline alla « piacevolezza », rifiuto inquadrato nel contesto teorico di una delimitazione, genere per genere, di campi stilistici sufficientemente precisi.

L'ambito dei *Discorsi dell'arte poetica* che più interessa ai fini del presente studio è quello relativo ai problemi stilistici ed elocutivi, in gran parte affrontati nel discorso terzo. Su questa parte, pertanto, e sulle questioni che essa solleva, mi soffermerò di preferenza nelle pagine che seguono, recuperando via via, quando l'occasione lo renderà opportuno, alcuni aspetti della riflessione tassiana sviluppata nei due discorsi precedenti. Tuttavia, *in limine*, è opportuno osservare come il Tasso, attraverso la trattazione del problema dell'unità e della varietà nel poema eroico, che è certo tra i più originali momenti della sua riflessione, mostri di aver da subito ben chiara la possibilità, direi anzi la liceità di trattare una materia singolarmente ampia e varia, attuando una netta distinzione — non sempre chiara ai teorici dell'età sua — tra varietà di materia e molteplicità d'azione e proponendo come compito peculiare del poeta di non « mediocre ingegno », suo dovere e sua prerogativa, quello di comporre la varietà della materia in unità d'azione.

Questa varietà sì fatta tanto sarà più lodevole quanto recarà seco più di difficoltà, peroché è assai agevol cosa e di nissuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*. In quella che dalla moltitudine delle favole per se stessa nasce, arte o ingegno alcuno del poeta non si conosce, e può essere a' dotti e agli indotti comune; questa totalmente dall'artificio del poeta dipende e, come intrinseca a lui, da lui solo si riconosce, né può da mediocre ingegno essere asseguita²⁸.

²⁷ Da intendersi con ogni probabilità come successivo approfondimento di questi primi *Discorsi*, anche se, a mio parere, resta valida l'ipotesi di consistenti ritocchi, specie per il libro III, successivi al primo abbozzo che è da collocare come vuole il Poma, nel 1562. Il saggio del Raimondi più volte citato mostra come l'infusso dei *Commentarii* del Vettori (editi nell'estate del 1562) sia riconoscibile anche nel testo dei *Discorsi dell'arte poetica*.

²⁸ Tasso, *Discorsi arte poetica*, p. 36.

L'unità di cui discorre il Tasso non è dunque alcunché di meccanico, di esteriore, ma è l'organicità intrinseca dell'opera d'arte, prodotto, come vedremo, dell'organicità e della coerenza dell'*inventio* e della *dispositio*. L'arte, poi, per il Tasso — nonostante qualche affermazione che decontestualizzata potrebbe erroneamente indurre a ritenere il contrario — è ancora una *tèchne*, e la difficoltà tecnica e ideativa di condensare in un composto unitario e organico, « quasi in un picciol mondo », una varietà di materie e di accidenti, necessaria a realizzare l'obiettivo intrinseco del poeta, che è il diletto del suo pubblico, può a buon diritto costituire un valore, si direbbe quasi il valore supremo, pensando all'asprezza della disputa su questo punto nodale della codificazione epica. Ma ciò che qui importa soprattutto rilevare è che il Tasso, sospinto probabilmente dal fulgore della sua intima intuizione di quello che il primitivo abbozzo del *Gierusalemme* sarebbe divenuto poi con la *Liberata*, nella più celebre pagina dei *Discorsi*²⁹ amplia o precisa significativamente una precedente definizione della materia appropriata al poema eroico: traccia questa, forse, di un'originaria oscillazione nell'identificare, in sede teorica, l'ambito dell'eroico e i suoi esatti confini.

Nel discorso primo egli, infatti, analizzando le affinità e le differenze, quanto a materia appunto, tra poema eroico e tragedia, assegna alla tragedia un « illustre » che consiste « nell'inespettata e subita mutazione di fortuna, e nella grandezza de gli avvenimenti che portino seco orrore e misericordia », mentre « l'illustre dell'eroico è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione » (p. 12). Per converso, la metafora stessa del « picciol mondo » che il poeta deve creare e l'articolata similitudine con il mondo reale creato da Dio indicano che, nella successiva celeberrima pagina, il Tasso pensa alla materia del poema eroico quasi in termini di totalità degli argomenti possibili, escludendo naturalmente ciò che è turpe o volgare. Il poema eroico potrebbe ben dirsi così la *summa* e il vertice di tutti gli altri generi seri. E in effetti nell'elencazione che subito segue include, oltre alle materie che possono coincidere più strettamente con la precedente definizione (ma è da notare una singolare elissi sulla « pietà » e sulla « religione »), anche, ad esempio, sedizioni, discordie, errori, opere di crudeltà, incanti e altri fatti pertinenti al meraviglioso cristiano, e ancora « avvenimenti d'amore or felici, or infe-

²⁹ Cfr. Tasso, *Discorsi arte poetica*, pp. 35-36. D'ora in avanti i rimandi alle pagine di quest'opera saranno forniti fra parentesi nel testo.

lici, or lieti, or compassionevoli ». Si tratterà forse di una sfumatura (se non altro, l'accento qui cade su aspetti diversi), ma di una sfumatura indicativa — come si diceva — di un'originaria, e per ora lieve, oscillazione nel concepire il poema eroico ideale verso cui doveva tendere l'opera concreta che egli stava progettando. E, comunque, la somma delle due definizioni-descrizioni sembra in qualche misura estendere l'ambito dell'illustre eroico, rispetto al suo nucleo più certo, da un lato, in direzione della materia propria principalmente della lirica o della favola pastorale (gli amori) e, dall'altro, in direzione di una materia in qualche misura affine a quella del tragico (penso specialmente alle « opere di crudeltà », ma anche al *pathos* e all'orrore che alcuni altri argomenti, come le « descrizioni di fame e di sete », le « tempeste », i « prodigii », possono suscitare). Quanto poi a quest'ultima direzione è da rilevare che il Tasso sembrerà intenzionato a percorrerla più decisamente qualche anno più avanti (termine *post quem* il 1570), quando, postillando la *Poetica* del Castelvetro, scriverà ad esempio che « l'Epopeia riceve il soggetto orribile e compassionevole; ma si dice proprio della Tragedia secondo Aristotele, non perché non convenga a l'Epopeia, ma perché secondo lui la Tragedia non ne può ricevere altro. / Tasso. Di' tu che l'orrore e la compassione non è mai fine dell'Epico, se ben può essere adoperato da l'Epico per mezzo ad altro fine ». E poco più avanti: « L'Epopeia, perché narrativa ed istorica, ed ha il verso magnifico e atto a comprender molte cose, non è in sua natura se non delle severe; non dovendo passare in istoria se non cose tali: e fa *contra suam naturam*, tirata fuor di strada, nel *Margite* e ne' simili »³⁰. Rispetto al nucleo, assolutamente non in discussione né ora né mai, delle nobili e virtuose imprese specie guerresche e, in subordine, dei fatti di religione³¹, la materia del poema eroico nella versione del primo Tasso si apre volentieri, su opposto versante, a più teneri affetti e a più esacerbate passioni, al patetico nelle sue varie sfumature e al terribile. Escluso il turpe e il comico, il poeta eroico non si deve precludere nessun aspetto dell'umano, modulando e fondendo i diversi elementi in un composto la cui organicità è il frutto della sapienza dell'artista. « Hoc opus, hic labor est ».

I cardini concettuali sui quali il Tasso fonda la riflessione più specificamente dedicata allo stile sono in gran parte i medesimi della *Le-*

³⁰ Tasso, *Estratti Castelvetro*, pp. 284 e 285.

³¹ Per essi valgono le note limitazioni che il Tasso illustra nel discorso primo.

zione, ma sono qui esposti in modo piú diffuso e sistematico. Essi possono essere, in sostanza, individuati nell'opportuna congruenza generale tra « cose », « concetti » e « parole » (ovvero « elocuzione »), ma soprattutto — con maggiore originalità — nella rivendicazione della possibilità di una relativa autonomia dei concetti rispetto alle « cose » o « materia nuda »³², nella definizione di « stile » come insieme organico di concetti ed elocuzione, e nella priorità dei concetti rispetto all'elocuzione nella determinazione dello stile. Il che, in altri termini, significa una forte sottolineatura del momento dell'*inventio* e, appena in subordine, della *dispositio* (equivalenti retorici del concetto o « sententia »³³), sia nei confronti della materia, sia nei confronti dell'espressione. In rapporto alla *Lezione*, poi, l'autonomia dei concetti rispetto alla materia risulta — se non m'inganno — accentuata, o, quanto meno, meglio messa a fuoco.

Quanto al primo punto, si tratta in sostanza del criterio tradizionale dell'*aptum*, del *decorum*. Il Tasso, ad apertura del discorso terzo, afferma che il fine del poema eroico è « la meraviglia, la quale nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche » e che « le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate »; ne consegue che delle tre « forme de' stili », qui contemplate secondo il modello piú tradizionale, la suprema, e cioè la « magnifica o sublime », « è convenevole al poema eroico », anzi, piú precisamente, « conviene al poema eroico come suo proprio » (p. 40). Vedremo piú avanti le specificazioni e le limitazioni di questo enunciato. Il nodo centrale del discorso³⁴, che connette il fine del poema eroico (l'effetto sul pubblico) con lo stile, è appunto il criterio della convenienza della materia con la forma espressiva. Ma già in questo primo approccio al problema cade

³² Così la definisce, ad apertura di libro, il Tasso: « materia nuda è detta quella che non ha ricevuta qualità alcuna dall'artificio dell'oratore e del poeta » (p. 3).

³³ Negli *Estratti Castelvetro*, p. 286, il Tasso afferma che « quello che Aristotele chiama sentenza nella *Poetica*, è quello che nella *Retorica* si dice invenzione ». Da quanto poi il Tasso afferma nel primo e nel secondo discorso si deduce che « concetto » per lui equivale anche a *dispositio*. Cfr. ad esempio p. 17, dove, in un passo su cui tornerò, si parla dell'« officio » di dar « forma e disposizione poetica » alla materia, intorno al quale « quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta ».

³⁴ È la premessa minore di un sillogismo, per dir così, mascherato: il Tasso, infatti, propone dapprima la conclusione poi risale alle premesse, presentate come le « due ragioni » di essa.

una precisazione significativa: lo stile non è la semplice elocuzione ma, si dice, « quel composto che risulta da' concetti e dalle voci » (p. 40).

Quanto agli altri punti, che da questa precisazione conseguono e che, se non erro, introducono un elemento di novità nella riflessione del Tasso rispetto alla tradizione e una parziale modificazione di questo criterio dell'*aptum* appena enunciato, è soprattutto singolare l'insistenza con cui il Tasso su di essi ritorna nel complesso dei *Discorsi*, ma soprattutto nel terzo e conclusivo. A citar tutti questi luoghi si ripercorrerebbe quasi per intero se non l'opera, certo quest'ultima sua parte. Innanzi tutto il Tasso argomenta, come nella *Lezione*, ma con discorso più serrato, contro la tesi dantesca « che lo stile non nasca dal concetto, ma dalle voci » (p. 48), per concludere che « non è dubbio che maggiore non sia la virtù de' concetti, come di quelli da cui nasce la forma del dire, che dell'elocuzione »³⁵. Fra le « ragioni » addotte a sostegno di questa tesi mi soffermerò intanto sulle prime due, esposte in forma sillogistica:

I concetti sono il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci. Ma la forma non deve essere ordinata in grazia della materia [qui è detto in astratto, ma ci si riferisce alle parole e alle voci], né pendere da quella, anzi tutto il contrario; adunque i concetti non devono pendere dalle parole, anzi tutto il contrario è vero, che le parole devono pendere da' concetti e prender legge da quelli. La prima [premessa] si prova perché ad altro non diede a noi la natura il parlare se non perché significassimo altrui i concetti dell'animo. La seconda è pur troppo chiara (p. 48).

Importa notare, per ora, oltre all'affermazione in sé, che i concetti sono definiti « forma » delle parole, intese come « materia » verbale. « Seconda ragione: le immagini devono essere simili alla cosa imaginata; ma le parole sono immagini e imitatrici de' concetti, come dice Aristotele; adunque le parole devono seguitare la natura de' concetti » (pp. 48-49). Il nesso materia = parole / forma = concetti sembra quasi ribaltarsi in quello cose = concetti / immagini = parole: il carattere, diciamo così, sostanziale che prima era attribuito alle parole, viene ora attribuito ai concetti. Non c'è contraddizione, è chiaro: il Tasso ragiona sulla scorta delle dottrine filosofiche e logiche del suo tempo e può tranquillamente sommare due argomenti, nella sostanza equivalenti, espressi però in

³⁵ E anche, per la questione specifica sollevata da Dante, proprio come nella *Lezione*, che « non deve chi si piglia a trattare concetti grandi nel sonetto [...] vestire quei concetti di umile elocuzione, come fece pur Dante » (p. 49).

forma assai dissimile. Tanto più notevole appare il fatto se consideriamo, però, che nel discorso primo il Tasso aveva argomentato a favore della libertà di invenzione del poeta rispetto all'argomento storico preso come « materia nuda » del poema (nell'ambito della discussione del problema del verisimile), asserendo che la « favola », cioè nient'altro che i concetti dell'epico³⁶, è la « forma » del poema: « questa che, prima che sia caduta sotto l'artificio dell'epico, materia si chiama, doppo ch'è stata dal poeta disposta e trattata, e che favola è divenuta, non è più materia, ma è *forma e anima del poema* » (p. 14). Inoltre, nell'ambito della discussione dell'opinione dantesca, il Tasso prende in esame una possibile sottile obiezione alla sua tesi della priorità dei concetti rispetto all'elocuzione:

Incontro a questo che si è detto, che lo stile nasca da' concetti, si dice: se fosse vero questo, seguirebbe che, trattando il lirico i medesimi concetti che l'epico (come di Dio, degli eroi e simili), lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo; ma questo ripugna alla verità, come appare; adunque è falso etc. E si può anco aggiungere che, stando le cose trattate dall'uno e dall'altro siano le medesime, resta che sia l'elocuzione che faccia differenza di spezie tra l'una e l'altra sorte di poesia, e perciocché da questa, e non da' concetti, nasca lo stile. Si risponde che grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole. Cose sono quelle che sono fuori degli animi nostri, e che in se medesime consistono. I concetti sono immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'imaginazione degli uomini. Le voci ultimamente sono immagini delle immagini: cioè che siano quelle che per via dell'udito rappresentino all'animo nostro i concetti che sono ritratti dalle cose. Se adunque alcuno dirà: lo stile nasce da' concetti; i concetti sono i medesimi dell'eroico e del lirico; adunque il medesimo stile è dell'uno e dell'altro; negherò che l'uno e l'altro tratti i medesimi concetti, se bene alcuna volta trattano le medesime cose (pp. 49-50).

Il passo è notevole per molteplici motivi e innanzi tutto per la puntualizzazione del rapporto tra lirica ed epica, che presto vedremo riformulato quasi negli stessi termini. Intanto mi pare interessante notare come

³⁶ L'equivalenza di concetti e « favola », che poi è la materia sottoposta al complesso di *inventio* e *dispositio*, è affermata esplicitamente dal Tasso proprio nel seguito del passo da cui ho preso le mosse, nell'ambito della terza « ragione ». Cfr. p. 49: « se vorremo trovare parte alcuna nel lirico che risponda per proporzione alla favola de gli epici e de' tragici, niun'altra potremo dire che sia se non i concetti, perché, sí come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, cosí nel lirico si appoggia(no) su i concetti. Adunque, sí come in quelli [l'epico e il tragico] l'anima e la forma loro è la favola, cosí diremo che la forma in questi lirici siano i concetti ». La « favola », insomma, è un concetto che abbia sviluppo narrativo (o drammatico).

la catena logica lineare 'i concetti sono le immagini della materia, le parole sono le immagini dei concetti, cioè immagini delle immagini', qui affermata esplicitamente dal Tasso, si sia convertita nelle pieghe dell'argomentazione dei passi precedentemente citati in un nesso logico più complesso, in cui i concetti sono la « forma » di due diverse materie, quella da intendersi in senso proprio, che — come si è visto — il Tasso definisce anche « materia nuda », cioè il campo dei referenti storici e reali, e quella verbale e, con riduzione un po' capziosa, 'sonora', cioè le voci, le parole. Tutto ciò serve al Tasso per mettere nel dovuto risalto, appunto, l'anima del poema, cioè la favola, ovvero i concetti « immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'immaginazione degli uomini » (p. 50). Tra la nudità della materia e il rivestimento esteriore, puramente ornamentale dell'elocuzione³⁷, al centro si pongono come « anima » del poema e sua « forma », la favola o i concetti, l'*inventio* e la *dispositio*. Con grande lucidità e modernità, se vogliamo, il Tasso pone la dimensione mentale, immaginativa, fantastica, affettiva ed emotiva come fulcro dell'opera d'arte.

Affermata, dunque, contro Dante ed altri ipotetici obiettori, la priorità dei concetti sull'elocuzione, il Tasso ribadisce *e contrario* il principio dell'*aptum*, a proposito di questi due elementi, criticando esplicitamente la « sconvenevolezza » fra concetti ed elocuzione, paragonata a « quella disconvenevolezza che si vedrebbe in uomo di contado vestito di toga lunga da senatore »³⁸. Nel far questo il Tasso si fonda sul-

³⁷ Come risulta dall'*incipit* del discorso primo, che descrive la struttura complessiva dell'opera: « A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a *vestirla* ultimamente con que' più esquisiti *ornamenti* ch'alla natura di lei siano convenevoli » (p. 3). La metafora del vestire e adornare la materia poetica, ripresa poche righe più avanti, è del resto tradizionale. Si noti sin d'ora, però, che l'ornamentazione verbale è inscindibilmente legata alla natura dei concetti dai quali dipende. Questo fatto, lo vedremo ribadito fra breve.

³⁸ Il paragone deve essere considerato nel suo valore metaforico: qui si tratta del rapporto astratto, tecnico fra concetti e elocuzione; altra cosa è il decoro del costume, pure oggetto di grande interesse da parte dei teorici, che regola la rappresentazione dei personaggi (abbigliamento, comportamenti, parole, etc.) in relazione a molteplici variabili di ordine storico, sociale, culturale. Per via dell'« antichità de' costumi » i libri d'Omero, per quanto « divinissimi », al Tasso e ai contemporanei « paiono nondimeno rincrescevoli »; mentre decisamente censurabili sono i moderni imitatori d'Omero che seguono il modello anche nella rappresentazione dei costumi, facendo « cosa vieta e rancida », tanto da esser letti non « senza fastidio » (pp. 9-10). Il decoro del costume è insomma soggetto ad

l'opinione « de' buoni retori antichi », e in particolare dello pseudo-Demetrio qui esplicitamente citato³⁹. Ma è forse interessante notare come con la frase « è opinione de' buoni retori antichi che, subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la qual deve essere vestito » (p. 49), ci si riferisca anche ad un luogo ciceroniano: « rerum copia verborum copiam gignit » (*De or.* III, 125), o ad uno oraziano equivalente: « verbaque provisam rem non invita sequentur » (*Ars poet.*, 311), sviluppo del quasi proverbiale « rem tene verba sequentur » di Catone il Censore, dove appunto il nesso è esposto semplicemente nei termini di rapporto tra materia e forma espressiva, *res* e *verba*. Qui il Tasso attua un lieve ma significativo spostamento: non le « *res* » ma la « *sententia* », l'immagine mentale — secondo la definizione che desumeva da Aristotele — che il poeta si crea della materia prescelta, la sua ricreazione mentale e poetica nella fase dell'*inventio* e della *dispositio*, è la fonte naturale dell'elocuzione.

Lo pseudo-Demetrio ed Ermogene, ma anche la gran parte della tradizione retorica antica e rinascimentale e ancor più quella medioevale (si pensi alla ruota virgiliana), almeno in sede tecnica di definizione delle componenti dello stile, tendevano a sorvolare sulla distinzione materia / concetti, *res* / *sententia*, enfatizzando l'opposizione *res* / *verba*⁴⁰. Se ne ha una riprova anche all'interno dei *Discorsi dell'arte poetica*, quando il Tasso trattando, in sede di descrizione tecnica

un necessario ammodernamento; non cosí il decoro stilistico di cui si tratta nel luogo citato nel testo.

³⁹ Lo pseudo-Demetrio in un luogo del *De elocutione* aveva negato la possibilità di « *res* parvas ample dicere », precisando che « *quod vero decet in omni re servandum est: hoc est, apte & accommodate ipsis singulae res sunt verbis exponendae: exile exiliter & amplae ample* » (Vettori 1562, p. 112): cosí facendo non si sarebbe caduti dal magnifico nel freddo; anche se poi contemplava alcune possibilità di ingrandire le cose piccole senza contravvenire al *decorum* (ivi, pp. 114-115). Il Tasso, basandosi su tale fonte, osserva che « lo stile, magnifico in materie grandi, tratto alle piccole, non piú magnifico, ma gonfio sarà detto » (p. 46). E precisa che « la qualità delle parole può bene accrescere e diminuire la apparenza del concetto, ma non affatto mutarla » (p. 49).

⁴⁰ Questa enfasi era, del resto, evidente già nell'inserimento della *sententia* nell'ambito dell'*elocutio*, nell'assenza cioè dell'assai efficace e significativa distinzione tassiana tra elocuzione e stile; cosí facendo, le *figurae sententiae* tendevano ad essere assimilate agli altri ornamenti retorici, puramente verbali, e ridotte alla dimensione strettamente elocutiva. La precarietà stessa della distinzione tra *figurae sententiae* e *figurae verborum* può essere indicativa di questa riduzione.

dei diversi stili, dei concetti adatti al magnifico parafrasa lo pseudo-Demetrio: « La magnificenza de' concetti sarà se si tratterà di cose grandi, come di Dio, del mondo, de gli eroi, di battaglie terrestri, navali, e simili ⁴¹ » (p. 43). L'affermazione, di per sé, parrebbe contraddittoria e stonata in un contesto in cui il Tasso argomenta sottilmente a favore della distinzione chiara tra concetti e cose, ma è presa di peso dal trattato *De elocutione* ed è poi parzialmente attenuata dal rapido *excursus*, derivato dalla medesima fonte, sulle « figure di sentenze » più « accomodate » « per isprimere questa grandezza ». Su questa linea si muovevano del resto quasi tutti i trattatisti contemporanei al Tasso. Si veda ad esempio il Trissino che nel trattare « de la grandezza » ermogeniana afferma semplicemente che « la venerazione [*semnòtes*] vuole sentenze di Dio o di cose divine o di virtù o di qualche fatto glorioso de l'homini » ⁴². E dal Trissino si potrebbe risalire al Trapezuntius o discendere agli altri epigoni ermogeniani. Del Minturno, poi, ho avuto modo di ricordare addirittura la confusione tra « sentenza » e « locuzione sentenziosa » ⁴³.

Il Tasso, viceversa, nel complesso dei *Discorsi* muove in direzione assai diversa. Oltre a quanto si è già osservato, merita attenzione il fatto che tutta la parte conclusiva del discorso terzo (pp. 50-55), dopo la discussione dell'opinione dantesca e le varie puntualizzazioni in parte segnalate, è dedicato ad un'analisi comparata tra lo stile dell'epico e lo stile del lirico e in particolare tra i concetti dell'uno e dell'altro. Questa trattazione, ricca di esempi concreti, si spiega sia in ragione della necessità di mettere a fuoco i rapporti tra i due generi più importanti per la riflessione tassiana, sia in ragione della necessità di puntualizzare il rapporto e le differenze tra cose concetti e parole. La tesi è espressa sin dalle prime righe dedicate al problema:

La materia del lirico non è determinata, perché, sí come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, cosí

⁴¹ Poco prima, probabilmente in forza della citazione pseudo-demetriana lí lí per esser prodotta, egli si lascia andare ad un'affermazione ambigua: « Concetti non sono altro che immagini delle cose; le quali immagini non hanno soda e reale consistenza in se stesse come le cose, ma nell'animo nostro hanno un certo loro essere imperfetto, e quivi dall'immaginazione sono formate e figurate » (p. 43), che può esser letta in parte come riduzione dei concetti alle cose e in parte come puntualizzazione della differente natura delle due categorie.

⁴² Trissino 1529, pp. 31-32.

⁴³ Cfr. sopra, cap. 3.4.

il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico; e da questa varietà de' concetti deriva la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico. Né è vero che quello che costituisce la spezie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure, ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti; dalle quali condizioni dependono poi quell'altre (p. 50).

E, dopo un puntiglioso esame comparato di esempi virgiliani e petrarcheschi, egli può concludere:

Appare dunque che la diversità dello stile nasce dalla diversità de' concetti, i quali sono diversi nel lirico e nell'epico, e diversamente spiegati. Né si conclude che da' concetti non nascano gli stili perché, trattando i medesimi concetti il lirico e l'epico, diversi nondimeno siano gli stili; perché non vale: tratta le medesime cose, adunque tratta i medesimi concetti, come di sopra dichiarammo; *ché ben si può trattare la medesima cosa con diversi concetti*. E perché più appaia la verità di tutto questo, veggasi come lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici (e questo non determino io già se s'abbia a fare), tutto lirico si faccia. [...] E quindi si raccolga che, se 'l lirico e l'epico trattasse le medesime cose co' medesimi concetti, ne risulterebbe che lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo (p. 54).

La questione, pur nella sua sottigliezza, è affrontata dal Tasso in modo logicamente limpido: confuta la tesi che la diversità di stile tra epico e lirico derivi dalla diversità di artifici elocutivi in presenza di medesimi concetti, ammette la diversità di artifici elocutivi tra lirico ed epico ma la fa dipendere dalla diversità di concetti, e soprattutto — per quel che ora interessa — confuta la tesi dell'equivalenza di cose e concetti, ovvero della necessaria derivazione degli uni dalle altre; concludendo, appunto, che « ben si può trattare la medesima cosa con diversi concetti ». La puntigliosa insistenza con cui il Tasso ritorna sulla questione, precisandone i contorni, non avrebbe senso se il Tasso non sentisse di essere in presenza di un momento qualificante della sua riflessione sullo stile.

In effetti, a mio parere, questa minuta e talora anche ripetitiva trattazione del problema del concetto costituisce un momento importante della riflessione poetica tassiana. La priorità in sede teorica dell'*inventio* sull'*elocutio*, dei concetti sulle parole significa, in prospettiva storico-culturale, da un lato porre un argine allo sviluppo manieristico dell'elocuzione, del formalismo fine a se stesso, dell'artificiosità espressiva sganciata da un organico rapporto con la dimensione morale ed esistenziale che potrebbe giustificarla, contro, ad esempio, le « degenerazioni » appunto manieristiche di quei poeti dell'età sua che

dei modelli non recepivano che gli aspetti piú superficiali, gli artifici esteriori (l'elocuzione, cioè, e non lo stile), o contro quanti in quegli anni potevano affermare, in sede teorica, « che non è necessario che nel carattere grande sien grandi le cose e nel sottile sottili; ma che basta nel poeta l'usar parole scelte, sonore, dipinte, e la composizione delle cose numerosa »⁴⁴; si spiegano bene, così, anche la polemica condotta nella *Lezione* e l'esatta valorizzazione del « classicismo moderno » del Casa, poeta che fonda sulla sublimità dei concetti la magnificenza e gravità dell'elocuzione⁴⁵. Ma, dall'altro, la teoria tassiana del concetto potrebbe costituire anche una sorta di premessa, specie se associata all'identificazione della meraviglia come fine della poesia (solo in quella epica, però, per il Tasso), agli sviluppi secenteschi barocchi, quando l'esasperata attenzione al concetto porterà questo termine a mutare significato, rispetto a quello della retorica tradizionale con cui è assunto dal Tasso, e la meraviglia a divenire il fine supremo di quasi ogni poesia.

Vero è, tuttavia, che il Tasso è ben lungi dal cadere negli eccessi del marinismo e ancora saldamente la propria riflessione alla nozione di verosimiglianza in un'accezione aristotelica corretta. In questo senso il Tasso appare ben integrato nell'età sua, non realmente, se non per singoli aspetti, sbilanciato verso il barocco. La sua enfasi sul concetto — in accezione tradizionale, ribadisco — è una valorizzazione della dimensione morale, sentimentale, mentale della poesia, che può essere letta per molti versi come un richiamo alla nozione antica (e rinascimentale) di poesia. Del resto tale enfasi non significa *tout court*, nel Tasso, svalutazione dei *verba*: l'interesse del Tasso si concentra, invece, sulla nozione di stile come sintesi organica di *sententia* ed *elocutio*, ereditata in parte dalla classicità. Si ricordi la frase: « è opinione de' buoni retori antichi che, subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la qual deve essere vestito ». In questo il Tasso si distingue nettamente dallo Speroni (da cui pure qualcosa può aver tratto per questa sua presa di posizione contro il formalismo esteriore) e dal Tomitano o dal Varchi,

⁴⁴ È il Tasso ad affermar questo, riferendo la posizione dello Scaligero, nei piú tardi *Discorsi del poema eroico* (p. 195). Si sarà riconosciuta l'eco di una frase pseudo-demetriana sopra ricordata alla nota 39. La citazione è segnalata anche dal Tateo (1960, p. 288) in un importante contesto su cui tornerò piú avanti.

⁴⁵ Cfr. ancora l'acuta osservazione del Raimondi citata sopra alla nota 23, da cui è tratta l'espressione « classicismo moderno ».

inclinì — come ha dimostrato il Bruni — a un « entusiasmo per la *ratio* e le *res* [...] accompagnato, in misura direttamente proporzionale, dal disprezzo per il *verbum* », e a ritenere possibile, contro lo spirito umanistico, una *sapientia* scissa dall'*eloquentia* e viceversa⁴⁶. In questa fase della riflessione tassiana tali affermazioni, poi, non dovrebbero ancora tingersi di più sinistre tinte controriformistiche, non dovrebbero ancora rispecchiare le preoccupazioni morali e moralistiche che caratterizzeranno l'ultimo Tasso. La questione, nel suo complesso, è comunque assai delicata e probabilmente non è possibile spendere una parola conclusiva circa i rapporti del Tasso con l'estetica rinascimentale da un lato e quella barocca dall'altro, tali e tanti sono i nessi e le variabili che legano e distanziano — almeno sul piano della riflessione teorica — l'età del Tasso rispetto a quelle contigue.

Mi pare indubbio, comunque, che nella poetica tassiana siano rin-

⁴⁶ Bruni 1967, p. 28. Il Tasso è abbastanza lontano anche dalla versione più moderata di questa posizione, versione espressa dal Tomitano attraverso il personaggio Speroni (i *Dialoghi* del Tomitano probabilmente rispecchiano un'evoluzione nel pensiero della scuola padovana e dello Speroni stesso), il quale, pur ammettendo « la necessità dell'eccellenza espressiva per la poesia e la retorica » mostra di ritenere che tali discipline per poter « raggiungere una dignità », debbono « essere fornite della 'cognitione delle cose', e cioè di un sostrato filosofico » (ivi, pp. 62-63), e della favola afferma: « ella dovere primieramente essere artificiosa, dilettevole, et vaga, onde né le cose vi manchino, né la gratia delle parole vi si disideri, et dovendo mancare, in una di queste due parti, manchi più tosto nella vaghezza delle parole, che nella gravità delle cose » (Tomitano, cit. da Bruni 1967, p. 66). Il Tasso — come si è visto nella *Lezione* — afferma che il poeta deve toccare superficialmente materia filosofica (mettendo l'accento sul versante opposto rispetto allo Speroni) e se può concordare nel sottolineare l'importanza della « gravità delle cose » (attraverso la mediazione fondamentale della gravità dei concetti), certo non può immaginarla scissa, non già dalla « vaghezza » (che andrebbe contro il convenevole), bensì dalla « gravità » o « magnificenza » delle parole, cioè da un'espressione intimamente appropriata ai contenuti concettuali che essa deve significare. E del resto, pur nella rettifica di direzione, segnalata dal Bruni, per lo Speroni e per il Tomitano l'ideale continua ad essere quello di una *sapientia* che non ha bisogno di *eloquentia*, anche se, focalizzando l'attenzione sulla poesia e sulla retorica, essi accettano, per così dire, il compromesso: « se fusse possibile al philosopho senza aprir bocca essere inteso, sempre egli mutolo starebbe, sdegnandosi d'usar più le voci greche, che latine, o toscane » (ivi, p. 62). Il Tasso, insomma, dall'esperienza padovana può aver tratto sollecitazioni a distanziarsi dalla schiera dei poeti e dei teorici attenti solo alla forma superficiale, quei poeti e quei teorici che nell'ambito della scissione postumanistica tra *res* e *verba*, mostrano di privilegiare i soli *verba*, ma si distanzia dallo Speroni — mi pare — nel rifiuto di inclinare decisamente nell'opposta direzione, ancorandosi alla nozione umanistica e rinascimentale dell'organicità del rapporto *res/verba* e caso mai accentuando la funzione intermedia della *sententia*.

venibili elementi di novità, se leggiamo questa enfasi sui concetti come sottolineatura della dimensione interiore, affettiva e mentale, del fatto poetico. La definizione, che il Tasso leggeva nella *Poetica* di Aristotele, di concetto come immagine mentale delle cose diventa nella sua riflessione un elemento cruciale — da valorizzare, credo, al di là di quanto sia stato sinora fatto —, che trova pieno riscontro in un altro momento qualificante della sua riflessione, in questi *Discorsi* e negli scritti successivi: la difesa della libertà immaginativa del poeta, intendendo, e in particolare l'individuazione dello specifico della poesia nei confronti della storiografia⁴⁷. Il discorso secondo si apre con un'ulteriore puntualizzazione di quella che a giudizio del Tasso è l'« anima » dell'opera poetica:

Scelta ch'avrà il poeta la materia per se stessa capace d'ogni perfezione, li rimane l'altra assai più difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica; intorno al quale officio, come intorno al proprio soggetto, quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta. Ma peroché quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità de' particolari, prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimenti essendo successo, avesse più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione portasse maggior diletto; e tutti i successi che sí fatti trovarà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o di istoria a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica il migliore, co 'l vero alterato il tutto finto accompagnando (p. 17).

Il Tasso innesta la sua riflessione sulla specificità della poesia rispetto alla storia e sulla libertà immaginativa del poeta nel tronco del *tòpos* aristotelico relativo al nesso tra vero e verosimile. Ma sono percepibili anche probabili influssi platonici, specie quando mostra di concepire l'*inventio* e quindi il concetto come una sorta di idealizzazione — sia pur in ragione di un universo delle idee puramente letterario e cioè commisurato sul diletto che può arrecare al pubblico — della realtà

⁴⁷ La distinzione tra poeta e storico è parallela (ma più importante teoricamente perché alla storia il poeta deve attingere come a sua materia) a quella tra poeta e filosofo esposta nella *Lezione* (cfr. sopra nota 12). Sul rapporto storia/poesia van tenute presenti innanzi tutto le osservazioni, notissime, che il Tasso formula nel discorso primo (p. 4 e segg.) quando discorre della scelta della materia da parte del poeta epico. Qualche spunto interessante anche negli *Estratti Castelvetro*, pp. 281 e 283.

effettuale, del referente storico⁴⁸. Comunque sia, ciò che qui maggiormente importa notare è che il Tasso afferma con lucidità e forza la libertà immaginativa del poeta; la afferma qui e la difenderà in numerose successive occasioni (come difenderà, sia pur con significative concessioni, il principio che il fine dell'arte sia il diletto) di fronte agli attacchi di vari detrattori della *Gerusalemme liberata* che via via gli muoveranno obiezioni circa la conformità della favola del poema alla storia della crociata o viceversa circa la moralità della medesima⁴⁹. Quello del rapporto tra poesia e storia, tra poeta e storico (come tra poeta e filosofo) e, in verità, un *tòpos* della critica cinquecentesca: non sono in pochi, sulla scorta di analoghe distinzioni classiche, a difendere le prerogative del poeta nei confronti dello storico. Tuttavia mi pare che all'interno del sistema tassiano e proprio in virtù del significato profondo delle polemiche nelle quali il Tasso si troverà coinvolto suo malgrado, questa affermazione di principio acquisti uno spessore tutto particolare⁵⁰. L'enfasi sul concetto e sul momento dell'*inventio*, la valorizzazione della dimensione interiore del fatto poetico, la difesa della libertà e della creatività del poeta, con il loro accento tutto personale, costituiscono con ogni probabilità — se questa mia lettura dei primi scritti di poetica del Tasso non è fallace — il corrispettivo teorico della grande rivoluzione poetica attuata dal Tasso, che crea un poema nuovo che nella dimensione dell'emotività e dell'affettività individuale, nella dimensione del patetico trova il suo segno e la sua cifra. È, come vuole il Montano, la genesi più remota del romanzo moderno. Ma è anche da notare che il sistema teorico del Tasso, pur così attento alla dimensione tecnica, pur così sofisticato nella discussione astrattamente teorica, in definitiva, indicando il fine della poesia epica nella meraviglia, in un'emozione estetica del destina-

⁴⁸ È da notare anche in questi *Discorsi* un'oscillazione nel concepire il concetto come idealizzazione della realtà, qui affermato, o come « essere imperfetto » (p. 43), in un luogo sopra ricordato. Tra i due estremi della perfezione ideale e dell'imperfezione umana, mi pare che conti soprattutto la volontà tassiana di sottolineare comunque la dimensione mentale dell'invenzione.

⁴⁹ Si vedano in particolare le cosiddette *Lettere poetiche* (specie *Lettere*, 60).

⁵⁰ La stessa fusione della varietà di materia in unità di azione — di cui si è discusso — deve essere letta alla luce della teoria tassiana del concetto, alla luce cioè dell'accentuazione da parte del Tasso del momento dell'elaborazione concettuale quale trasfigurazione della materia e matrice dello stile. La varietà nell'unità « totalmente dall'artificio del poeta dipende e, come intrinseca a lui, da lui solo si riconosce » (p. 36).

tario, e la sua genesi e la sua forma e anima nel concetto, nella dimensione cioè emozionale, mentale e immaginativa del poeta, non fa altro che indicare come specifico dell'arte e della poesia il confronto tra due dimensioni emozionali e immaginative, tra due opposte e complementari esperienze umane ed estetiche ben concrete, quella del poeta e quella del suo pubblico. Di qui la forza e la modernità della poetica tassiana⁵¹.

⁵¹ Solo in parte, e per lo più in forma assai sintetica, gli studi critici sulla poetica tassiana — a quanto mi consta — hanno sottolineato l'importanza della teoria tassiana del « concetto » nell'ambito della riflessione sullo stile e hanno messo a fuoco l'insieme dei rapporti e delle distinzioni che il Tasso instaura tra concetto, da un lato, e materia ed elocuzione, dall'altro. Ne accenna il Mazzali (1957, pp. 141-151 e specie p. 148 e p. 150 nota 51) in un discorso che ha osservazioni interessanti e che richiederebbe una minuta discussione, ma che non è privo di imprecisioni (ad esempio attribuisce allo pseudo-Demetrio tre forme) e soprattutto tratta della poetica tassiana complessivamente, senza tener conto del suo sviluppo interno. In particolare egli, a proposito dell'unità del poema asserita dal Tasso, osserva: « E qui sembra che il Tasso tocchi da vicino un principio dell'estetica moderna: la poesia non sta nella materia che, come tale, è ancora cronaca incondita e particolare, ma sta nella forma che il poeta imprime alla materia, e la forma è appunto questa misura e concordia delle proporzioni, questo interno ritmo che, coerentemente operando nella tessitura del poema, il principio salda al mezzo e questi ambedue all'ultimo » (p. 143). O ancora, dopo una rapida sintesi delle posizioni tassiane in materia di elocuzione: « A parte l'incertezza del Tasso nella vessata questione cinquecentesca intorno alla priorità del verso sul concetto o del concetto sul verso (quest'ultima veniva ritenuta aristotelica ed ortodossa, ma come qui si vede, il Tasso talvolta subordina lo stile anche al metro [si allude a un passo del più tardo dialogo *La Cavaletta*]), a parte la rigidità tecnica di questa distinzione di stili per forme metriche, è evidente qui la tendenza del poeta a dilatare i termini epici dello stile magnifico verso le forme liriche, in verità per procedere a un contrario cammino: tutta la poesia esemplare o che egli si fingeva come tale, sia essa drammatica o lirica, tende alla condizione eroica, che tutta l'altra poesia in sé riassume e trasfigura » (pp. 148-149). Ma sono soprattutto il Varese e il Tateo a fornire le indicazioni più interessanti. Il Varese (1976, specie alle pp. 35-43 e 156-160) formula osservazioni acute anche se non sistematiche, affermando, ad esempio, dapprima a proposito della *Lezione*, che « nella sottile esattezza di un'analisi che oggi si direbbe stilistica il Tasso ha bisogno di stabilire con energia che quello che è *meraviglioso*, degno di ammirazione e poetico, non è la tecnica della metrica e dello stile, ma una scelta che si direbbe semantica e linguistica, in funzione del *nerbo*, della *grandezza* e della *maestà*, cioè di quello che il Della Casa esprime: dalla teoria dei *concetti* gli deriva quindi una definizione o presa di posizione polemica sul modo dell'imitare. / Nei *Discorsi dell'arte poetica* rimane fermamente ribadito che « la diversità dello stile nasce dalla diversità de' concetti »: i problemi tuttavia che qui sollecitano il teorico sono non solo quelli della distinzione, ma più ancora dell'intreccio e della penetrazione tra il genere lirico e il genere eroico, tra le forme e le tradizioni stilistiche in quanto tali e le forme e le tradizioni dei generi. [...] Il Tasso non accetta

3. — Sulla base, dunque, di questi principi il Tasso affronta, sempre nei *Discorsi*, il problema teorico specifico della classificazione degli stili e del rapporto fra la dottrina degli stili e quella dei generi. Egli da un lato utilizza la nozione tradizionale di *genera dicendi*, di 'stili retorici' descrivibili in astratto, indipendentemente dalla loro collocazione funzionale in un genere e in un'opera specifica. Nel far ciò egli in prima istanza adotta, come si è detto, la tripartizione ciceroniana; e riporta solo in un contesto marginale il nome di Demetrio, di cui sente tuttavia fortemente l'influsso, utilizzando largamente il trattato a lui attribuito nella parte relativa alla descrizione tecnica degli artifici appropriati ai diversi stili e in particolare al magnifico⁵². Neppure citato è invece il nome di Ermogene, il cui influsso è del resto apparentemente modesto, anche se in questo caso, ben più che nella *Lezione*, una menzione sarebbe risultata opportuna: dobbiamo però ritenere che

in nessun modo la nuova categoria del *romanzo* e perciò non ripone la novità e il pregio dell'opera nella materia, ma in quella che si direbbe la struttura della favola» (pp. 35-36). Il Tateo (1960, pp. 286-289), pur in un discorso sintetico e fondato sui *Discorsi del poema eroico*, in alcune pagine, che andrebbero citate per intero, mette a fuoco alcuni nodi essenziali della questione: «L'interesse che offre la nozione tassessa di 'genere' si rivela, quando pensiamo che esso non si distingue per l'argomento, ma per il 'concetto'. Questa sottile e opportuna distinzione è l'indice dell'approfondimento operato dal Tasso sul concetto di stile, per eliminarne l'aspetto più retorico ed esteriore. [...] In questo senso lo stile, da nozione puramente retorica designante uno strumento letterario, acquista un carattere formale, divenendo esso stesso il principio e il fine della poesia. Di qui l'importanza che abbiamo attribuita al 'concetto' tassesco, che costituisce un vero e proprio modo di vedere la realtà in funzione dello stile illustre che si vuol realizzare. [...] Valorizzando in questo senso lo stile, e ponendo a fondamento del genere eroico il 'concetto', più che l'oggetto, il Tasso sfiora un motivo che avrà largo sviluppo nella civiltà barocca, e che già si preannunziava in certe formulazioni di suoi contemporanei. Dimentichi del principio retorico della necessaria corrispondenza dello stile alle cose, costoro ammettevano che l'entità delle cose poteva essere trasformata dallo stile. E riprendevano in sostanza l'altra affermazione umanistica della capacità del letterato di dominare la brutta materia, ma con un gusto, forse, che sapeva già degli eccessi futuri. Il Tasso si tenne ben lontano da questo pericolo, ch'egli riconosceva e condannava esplicitamente. Egli si limitò ad indicare nei concetti il fondamento dei 'generi', quasi a mostrare che non bastasse l'oggetto grande perché fosse grande il risultato, ma fosse necessario illuminarlo con una corrispondente grandezza di forme. Permane, nello sforzo di rendere più intima la ricerca e più 'logiche' le distinzioni, il principio umanistico del 'conveniente'. È questo, in verità, il motivo intellettuale che lega ancora strettamente il Tasso alla civiltà del Rinascimento, impedendogli di spingere a tal punto la ricerca dello stile, da spezzare l'equilibrio che l'armonico Rinascimento aveva istituito tra esso e la realtà oggettiva» (pp. 286-288).

⁵² Anche per i *Discorsi dell'arte poetica*, quanto al rapporto Tasso/pseudo-Demetrio/Vettori il rimando d'obbligo è a Raimondi 1978, pp. 133-138.

il trattato del retore greco, almeno attraverso i suoi molti epigoni, primo il Trapezuntius, dovesse essere già noto al Tasso.

Dall'altro lato, il Tasso parla a piú riprese semplicemente di « stile epico » o « lirico » o « tragico ». Il significato di queste espressioni è di per sé sufficientemente chiaro: lo stile epico è lo stile o il composto stilistico appropriato al genere epico. D'altro canto l'uso di questa terminologia è interessante per almeno due motivi: innanzi tutto perché, introducendo implicitamente la nozione di 'stile di genere', suffragata nel corso dell'opera da altre affermazioni, mostra in modo evidente nel Tasso l'esigenza di un'integrazione delle dottrine degli stili con quelle dei generi; poi anche perché postula la specificità dello stile proprio dell'epica sia nei confronti degli altri 'stili di genere', sia nei confronti degli 'stili retorici' (per ora i tre o quattro della tradizione ciceroniana o pseudo-demetrianica, poi i molti della tradizione ermogeniana, con le complicazioni che si possono intuire). Se, infatti, è chiaro che lo « stile epico » è lo stile appropriato al genere epico, resta tuttavia da vedere se e in che misura esso coincida con gli stili retorici, cioè con le categorie retoriche tradizionali. Gli scritti di poetica del Tasso sono gli unici testi, che io conosca, che nello sviluppo della trattazione paiano a questa data dare uno statuto teorico alla distinzione tra le categorie che io ho chiamato 'stili retorici' e 'stili di genere', mirando abbastanza sistematicamente a definirle, accostarle e confrontarle⁵³.

Tale distinzione trova, nello specifico del discorso tassiano, la sua giustificazione nel fatto che tra stile appropriato al genere e stile definito in astratto, in effetti, viene instaurato un rapporto regolato da quello che possiamo definire 'criterio di prevalenza' o 'criterio della dominante stilistica'. Il Tasso, con sottigliezza ed acume, applica questa nozione teorica al problema specifico della definizione, in questo caso, dello « stile epico ». Nonostante la fortissima, storicamente ovvia, predi-

⁵³ Questo è l'esito del porre in primo piano la codificazione dei generi (che è la novità teorica di questi anni), associata però ad una sensibilità particolarmente acuta per i problemi dello stile, che certo veniva al Tasso anche dall'essere poeta in prima persona. Questa attenzione ai rapporti tra stili e generi è assai piú analitica e sistematica rispetto alle molte osservazioni che si potevano leggere, in scritti remoti e recenti, sullo stile oratorio o su quello storico, ad esempio, o rispetto alla trattazione dello stile fornita da un Giral di Cinzio, certo interessante, ma — come si è visto — in larga misura ancora riferita ad uno stile eccellente in assoluto, per molti versi indipendente dalla specificità del genere cui veniva applicato (segno questo, forse, dell'adozione di una prospettiva estetica piú che retorica).

lezione che manifesta per lo stile magnifico (o sublime o grave: dobbiamo tener valida per ora l'equivalenza delle categorie ciceroniana, ermo-geniana e pseudo-demetriana espressa nella *Lezione*), egli, infatti, non nega la possibilità che anche gli altri stili retorici concorrano alla formazione dello stile di genere di cui sta trattando. Lo stile epico, pertanto, con una certa approssimazione si potrà dire anche semplicemente « magnifico », non perché totalmente coincida con quello, ma perché quello è lo stile dominante:

Il magnifico conviene al poema epico come suo proprio: dico suo proprio perché, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale; come la terra in questi nostri corpi, composti nondimeno di tutti i quattro (elementi) (p. 40).

La metafora del corpo, tradizionale per descrivere l'armoniosa fusione delle parti di un'opera, è volta qui dal Tasso a significare specificamente la composizione dei singoli stili nel complesso del genere o dell'opera.

Non è ancor del tutto chiaro se il Tasso pensi allo stile proprio di un singolo genere solo in termini di *alternanza* di stili in parti successive del testo o abbia già chiara in mente — come certe affermazioni paiono implicare — l'idea, più attuale, di stile di genere come *commistione* di stili puri (o anche come alternanza di composti stilistici dominati da un registro specifico). La nozione di commistione e non di semplice alternanza di stili retorici puri era un apporto dei 'nuovi' retori che, applicata per di più al problema della definizione di uno stile di genere, comportava una notevole complicazione concettuale, al limite del dissolvimento della stessa possibilità di classificare e descrivere con chiarezza i diversi stili concreti: se spinta alle sue estreme conseguenze, cioè, essa avrebbe forse portato alla dissoluzione della stessa teoria degli 'stili', introducendo invece il problema della definizione dello 'stile', come variante linguistica individuale, di ciascuno scrittore. È un fatto che sia lo pseudo-Demetrio che Ermogene non affrontano, probabilmente perché troppo arduo, il compito di descrivere i composti possibili dei loro stili puri. Viceversa, il problema tassiano è proprio quello della descrizione e della classificazione chiara e sistematica degli stili concreti applicati al codice di genere, anche se — come vedremo — egli si dovrà scontrare con questa complessità⁵⁴.

⁵⁴ Per chiarezza è forse opportuno riassumere schematicamente quella che, almeno, è una linea netta di tendenza: la dottrina tripartita proponeva una teoria

Il Tasso poteva derivare la nozione di commistione stilistica, oltre che dai trattatisti ermogeniani, di cui però non fa menzione, già dal testo dello pseudo-Demetrio, che, com'è noto, affermava che accanto alle quattro « *simplices notae* » esistevano anche quelle che « *ex his miscentur* »⁵⁵; ma trovava un'indicazione in tal senso forse anche nel Bembo, con il suo principio della *variatio* e del temperamento dei diversi stili, per cui non si darà forma espressiva per quanto « grave » che non porti con sé qualche elemento « piacevole » in funzione moderatrice ed equilibratrice. Tuttavia il Tasso, oltre a mostrare di non apprezzare molto il Bembo e di preferire una versione meno armonicistica della magnificenza, sembra legare prioritariamente la commistione (o l'alternanza) dei diversi stili ad un criterio più retorico che espressamente estetico, quello appunto della congruenza con la materia, e più ancora con i concetti, nonché con le più vaghe « occorrenze ». Ma soprattutto, rispetto al Bembo, il Tasso si pone — ribadisco — il concreto problema della codificazione delle diversità stilistiche fra generi. Per ora accontentiamoci di rilevare che dall'affermazione citata risulta chiaro che

sostanzialmente estensionale degli stili, mirava cioè a tener distinti nel corso dell'opera concreta i diversi registri, li concepiva come alternativi (o, se vogliamo, si proponeva una classificazione elementare di stili concreti, già realizzati nel vivo di un testo, introducendo sussidiariamente la nozione di *virtutes* per qualificare le varianti individuali o contestuali): di fatto ogni segmento specifico del testo poteva venir classificato come appartenente all'uno o all'altro dei tre stili. Secondo lo pseudo-Demetrio e soprattutto secondo Ermogene, viceversa, forse per elevazione delle *virtutes* a *genera dicendi*, gli stili puri sono un'astrazione, non esistono in concreto; in concreto esistono composti, in teoria infinitamente variabili, di stili puri: un singolo segmento può essere ricondotto allo stile retorico solo in termini di prevalenza. Dall'alternanza di stili si passa, sempre in linea teorica, alla loro commistione. A loro volta i *genera dicendi* sono il composto di singoli artifici retorici: la dottrina tripartita tradizionale tendenzialmente non codifica la qualità dei composti limitandosi a prevedere l'incremento degli artifici dallo stile basso a quello alto (ed è proprio questo criterio di frequenza e di densità di artifici che consente in generale l'assegnazione di un segmento ad uno stile); le dottrine dello pseudo-Demetrio e di Ermogene invece descrivono i singoli stili puri come composto di precisi artifici retorici, la cui presenza o assenza è significativa per l'individuazione dello stile prevalente: la differenza tra gli stili puri (come d'altronde tra i loro composti) è quindi essenzialmente qualitativa. Il passaggio sempre più frequente nel Cinquecento dalla dottrina tripartita tradizionale a quella ermogeniana o a quella pseudo-demetriana avviene in virtù di questa nozione qualitativa delle differenze stilistiche, e della precettistica analitica, stile per stile, che esse forniscono. Viceversa l'applicazione di queste dottrine, e specie di quella assai articolata di Ermogene, alla codificazione stilistica dei generi avrebbe comportato i problemi che si sono enunciati nel testo.

⁵⁵ Per tutto il problema cfr. 3. 1.

stili di genere e stili retorici non coincidono, che i loro rapporti sono regolati da un criterio di prevalenza e che quindi l'oscillazione stilistica (almeno come alternanza) all'interno della compagine epica è esplicitamente ammessa. Restano in certa misura indefiniti e problematici i margini dell'oscillazione, la natura di questa oscillazione e le « occorrenze » che la giustifichino sul piano dell'arte.

Questi presupposti, in verità, potrebbero portare ad una semplice riformulazione, in termini teoricamente magari più aggiornati e sofisticati, di nozioni tradizionali ampiamente acquisite, anche se non indagate sistematicamente: lo stile epico è prevalentemente magnifico, lo stile lirico è prevalentemente mediocre, lo stile comico è prevalentemente umile. Da ciò si potrebbe anche dedurre un'opposizione, fondamentale per il Tasso: lo stile epico è prevalentemente magnifico ma può oscillare verso il mediocre (o ornato); lo stile lirico è prevalentemente mediocre, ma può oscillare verso il magnifico o l'umile. In una certa misura, indubbiamente, questa classificazione rispecchia le intenzioni dello scrittore: l'oscillazione verso l'umile è solo eccezionalmente ammessa nell'epica (« avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole [...], p. 41) in quanto, secondo la teoria tripartita qui formalmente adottata, scarto di due livelli⁵⁶. Lo stile comico interessa solo marginalmente il Tasso, proprio perché, in sostanza, incompatibile con l'epico. Dello stile tragico, anch'esso per certi versi marginale, il Tasso non dice granché, almeno in relazione alla tripartizione retorica degli stili: se ne potrebbe dedurre, come da tradizione, che è anch'esso legato allo stile magnifico ...

Ora, tuttavia, in parte svincolandosi dal preciso rapporto con la tripartizione stilistica appena adottata, il Tasso formula sinteticamente il rapporto tra stile epico o eroico (usati come sinonimi), lirico e tragico in questi termini assai significativi: « Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, e avanza l'una e l'altra nello splendore d'una meravigliosa maestà; ma la maestà sua di questa è meno ornata, di quella men propria » (p. 41). Colto così, assolutamente, il campo delle relazioni stilistiche tra i generi e in particolare delle possibili oscillazioni nell'ambito del genere epico ap-

⁵⁶ Dell'uso sconveniente dell'umile, per di più di quello proprio del comico (su questa specificazione tornerò), si macchiò l'Ariosto, che del resto eccedette anche nell'uso del mediocre: « E benché sia più convenevolezza tra il lirico e l'epico, nondimeno troppo inclino alla mediocrità lirica » in versi come « La verginella è simile alla rosa etc. » (p. 41).

pare quasi ridisegnato, e non del tutto compatibile con la dottrina tripartita dello stile. Si noti la centralità dello stile eroico (prevalentemente magnifico), posto a mezzo fra il tragico (caratterizzato dalla « semplice gravità ») e il lirico (caratterizzato dalla « fiorita vaghezza »), che sembra mettere in discussione sia la tradizionale dislocazione degli stili, fondata sulla centralità del mediocre, sia l'equivalenza sopra formulata, che assegna il mediocre al lirico. La nozione di « semplice gravità », che è nozione complessa teoricamente perché associa — come meglio vedremo fra poco — la semplicità che parrebbe appartenere all'umile e la gravità che parrebbe rimandare al sublime, altera quei rapporti e quei più semplici equilibri⁵⁷. Subito dopo il Tasso, poi, precisa anche in termini quantitativi la possibilità di oscillazione: « Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico, il che fa più sovente, talora verso le lascivie del lirico, il che fa più di rado » (pp. 41-42). Quel che c'è di nuovo, insomma, in queste affermazioni — rispetto alle tradizionali equivalenze — è l'introduzione di una nuova categoria stilistica, ben distinta dalla magnificenza propria dell'epico, la « semplice gravità », cioè, propria prevalentemente del tragico ma non esclusa a priori neppure dall'epico: anzi l'oscillazione verso questo più affine registro è più lecita e più frequente nel poema eroico che non quella verso « le lascivie del lirico » (cioè dello stile prevalentemente « ornato » o « mediocre »). Nel complesso il campo stilistico del codice epico nella versione « eroica » è definito, allora, dalla netta prevalenza del magnifico o sublime, e dalla possibilità di oscillazioni verso (in ordine di liceità, opportunità e frequenza) la variante del sublime o magnifico definita « semplice gravità » (propria del codice tragico, cioè in quello prevalente), l'ornato o mediocre (proprio del codice lirico) e l'umile (proprio del codice comico).

⁵⁷ Peraltro il Tasso medesimo ribadirà più avanti lo schema tradizionale del rapporto tra gli stili retorici (è chiaro: qualcosa di irrisolto, segno della difficoltà dell'impresa, rimane), affermando che: « Lo stile mediocre è posto fra 'l magnifico e l'umile, e dell'uno e dell'altro partecipa. Questo non nasce dal mescolamento del magnifico e dell'umile che insieme si confondano, ma nasce o quando il sublime si rimette, o l'umile s'inalza » (p. 47). Qui, comunque, è possibile intravedere l'influsso del Trapezuntius (dove descrive i tre stili tradizionali, non le idee ermogeniane, rielaborando un luogo della *Rhetorica ad Herennium*): « Mediocris est sublimi humilior, attenuata gravior oratio. Hanc nec ultimorum, hoc est gravis & infimae, permixtione quadam, aut confusione, magis quam infimae quidem intensione aut incremento, gravis vero depressione ac remissione fieri putamus » (Trapezuntius 1493, foglio m iii). Cfr. anche Tateo 1983, pp. 725-726.

Non c'è naturalmente da stupirsi della sostanza di un tale schizzo dei rapporti tra i diversi generi e i diversi stili, anzi la definizione del campo stilistico del codice epico — posta la possibilità di oscillazioni — può apparire scontata nell'ambito del sistema dei generi medio-rinascimentale. E tuttavia importa sottolineare come non del tutto scontata, e comunque significativa storicamente, sia, indipendentemente da ogni altra considerazione, già l'ammissione della possibilità di oscillazioni (o commistioni) stilistiche, in un'epoca in cui la vocazione alla magnificenza dello stile stava divenendo pressoché esclusiva, in cui la tradizione epico-cavalleresca appariva censurabile anche in virtù della sua inclinazione — eccessiva — al mediocre, e cioè, in termini tassiani, per via della sua affinità con lo stile lirico. Nella storia della poetica tassiana, poi, è notevole come — per quanto rimanga in sospeso la questione della misura e delle « occorrenze » che legittimino il ricorso al mediocre e al lirico — sin d'ora il Tasso avesse chiara e definisse con precisione la complessità dei registri costitutivi del linguaggio epico, verso cui avrebbe sempre più intensamente indirizzato i propri sforzi creativi.

Adottando, poi, la partizione retorica più semplice delle tre contemplate nella *Lezione* (quella tripartita ciceroniana), il Tasso è costretto sin d'ora a introdurre elementi accessori (la « semplice gravità del tragico ») per completare il suo schizzo del rapporto tra generi e stili, ovvero del sistema dei generi visto dalla specola dello stile. Ora, l'introduzione di questa nuova nozione significa scindere, sul piano degli stili di genere, la categoria unitaria, sul piano degli stili retorici, di stile 'magnifico o grave' in stile magnifico e stile grave. Certo, trattando qui il Tasso di stili di genere e non di stili retorici (essendo cioè interessato alla codificazione stilistica dei generi e non alla descrizione in astratto degli stili), il « grave » tragico può ben essere una variante del « magnifico » eroico, ma è un fatto che il Tasso qui, evitando di parlare di « semplice magnificenza » (espressione corretta se magnifico e grave indicassero uno stile medesimo), scinde una terminologia che dà per sinonimica nella *Lezione*⁵⁸ e tratta dei due stili di genere come di due realtà ben distinte, più che se si trattasse di semplici varianti di un unico sti-

⁵⁸ Non è necessario ipotizzare che questa distinzione sia uno degli apporti tardi al testo dei *Discorsi*: la possibilità di un'oscillazione nell'uso dei termini è legittima, in una fase della riflessione teorica tassiana che rivela incertezze e nodi irrisolti. D'altronde — altro indizio della difficoltà della sintesi — anche in questi *Discorsi* il Tasso torna ad usare il termine « grave » in accezione più tradizionale e più generica. Cfr. *Discorsi arte poetica*, pp. 52 e 54-55.

le, postulando quasi un'equidistanza del « magnifico » eroico rispetto alla « semplice gravità » del tragico, da un lato, e alla « fiorita vaghezza » del lirico, dall'altro (si noti che qui sia pur implicitamente l'accento cade nuovamente sui concetti, e che « fiorito » è termine usato dallo scrittore come sinonimo di « mediocre »). Allora almeno il dubbio che, rispetto alla tripartizione stilistica affermata esplicitamente dal Tasso, la quadripartizione proposta dallo pseudo-Demetrio — l'autore qui più estesamente e fedelmente seguito — operasse qualcosa di più che una lontana suggestione mi pare più che legittimo.

Prima di procedere, dunque, è necessario approfondire questo aspetto del problema. Io credo, infatti, che la suggestione della categoria pseudo-demetriana del *deinòs* sia, oltre che plausibile, assai probabile. Il *deinòs*, così com'è concepito dal retore greco, è lo stile più vicino nello spirito all'originale accezione di terribilità proprio del termine. Ora, tra la terribilità del *deinòs* pseudo-demetriano e il genere tragedia, qual è concepito in età medio-rinascimentale, si può intravedere una sorta di affinità di ordine semantico-concettuale⁵⁹. Lo stile *deinòs*, che vuole incutere timore, creare disagio, che è legato sia alla terribilità dell'argomento sia, soprattutto, alla volontà del retore di trattare la materia in modo da provocare un simile effetto, può ben esercitare una particolare suggestione su un teorico acuto e un attento lettore del *De elocutione* come il Tasso, nel momento in cui egli si volge a pensare allo

⁵⁹ Ciò pare valido tanto più se consideriamo, da un lato, come — nonostante la sua insistenza sugli artifici che determinano i singoli stili puri — lo pseudo-Demetrio sia particolarmente attento al 'carattere' dello stile e ai suoi 'effetti' e, dall'altro, come il Tasso fondi sulla dimensione concettuale la genesi e il senso ultimo dello stile (anch'egli concentrandosi su propositi dello scrittore ed effetti sul pubblico). « Gli stili — quelli di Demetrio come altri — vengono definiti in base ai loro effetti: sono 'caratteri' e Aristotele definiva i *characteres* come 'propositi' » ricorda il Morpurgo Tagliabue che cita anche il Mayer « *character est certi alicuius scriptoris scribendi voluntas* » (Morpurgo Tagliabue 1980, p. 92). E a proposito del rapporto tra *megaloprepès* e *deinòs* osserva che, se « nulla vieta che ciò che è terribile sia anche grande », tuttavia i due stili « non si confondono »: in particolare « le loro analogie sono di linguaggio, non di carattere, o per dirla aristotelicamente, non di 'proposito' » (p. 119). Cioè compaiono medesimi artifici ma usati a scopo diverso per ottenere effetti diversi. Il nesso tra stile *deinòs* e stile oratorio, rilevato dal Morpurgo Tagliabue si spiegava bene in età antica, quando l'oratoria aveva funzioni civili e politiche che non ha certo più in età tardo-rinascimentale, età assai più simile a quella latina imperiale sotto questo rispetto. Non credo azzardato affermare che nel contesto storico cinquecentesco la *deinòtes* pseudo-demetriana, anche se non ben distinta dalle più tarde *deinòtes*, potesse almeno intuitivamente venire associata al genere che più prevedeva la volontà di incutere timore.

stile più appropriato a quel genere, la tragedia, che sul terribile, sulla « grandezza de gli avvenimenti che portino seco orrore e misericordia » (p. 12), sull'intensità emotiva fonda la sua specificità (si pensi alla questione della catarsi e soprattutto alle affermazioni del Tasso a margine della *Poetica* del Castelvetro sopra citate).

Ma la chiave del problema sta forse nella sintesi stilistica che la dizione « semplice gravità » implica. Il connotato di semplicità che il Tasso aggiunge alla nozione di gravità ha pure una sua spiegazione convincente in termini retorici. Nella tragedia non c'è *diègesis*, il poeta non è chiamato a parlare in persona propria: viceversa tutto è fondato sulla *mimesis* e sul « costume ». Esplicitamente il Tasso (con molti suoi contemporanei) afferma che il poeta, quando parla in persona propria, può usare diffusamente gli ornamenti del discorso, perché quasi « pieno di deità e rapito da divino furore », mentre i personaggi (sempre nelle forme drammatiche, quando vengono chiamati a parlare in quelle narrative) debbono parlare in forma più semplice, appunto per una questione di decoro, costume e in definitiva di verosimiglianza. È questo il senso del paragrafetto dedicato alla tragedia nei *Discorsi*:

Lo stile della tragedia, se ben contiene anch'ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio e meno magnifico che quello dell'epopeia non è: l'una, perché tratta materie assai più affettuose che quelle dell'epopeia non sono; e l'affetto richiede purità e semplicità di concetti, e proprietà d'elocuzioni, perché in tal guisa è verisimile che ragioni uno che è pieno d'affanno o di timore o di misericordia o d'altra simile perturbazione; e oltre che i soverchi lumi e ornamenti di stile non solo adombrano, ma impediscono e ammorzano l'affetto. L'altra cagione è che nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti e operanti; e a questi tali si deve attribuire una maniera di parlare ch'assomigli alla favola [favella?] ordinaria, acciò che l'imitazione riesca più verisimile. Al poeta all'incontro, quando ragiona in sua persona, sí come colui che crediamo essere pieno di deità e rapito da divino furore sovra se stesso, molto sovra l'uso comune e quasi con un'altra mente e con un'altra lingua gli si concede a pensare e a favellare (p. 42).

La « semplice gravità del tragico » indica, dunque, per precise ragioni retoriche ed essenzialmente per una questione di verosimiglianza e convenienza, uno stile più austero, più nervoso e sobrio, più disadorno, rispetto al magnifico, di ornamenti retorici⁶⁰. Resta da spiegare la sintesi di tale, legittima, semplicità con la nozione stilistica di gravità.

⁶⁰ Una conferma si ha in alcune osservazioni degli *Estratti Castelvetro*, dove, per evidente stimolo della fonte, il rapporto tragedia/epica risulta privilegiato. Ad esempio a p. 289 si legge: « Nota tu di provare, che la magnificenza è più

Ebbene, se pensiamo che al Tasso, in quanto autore di una poetica aristotelica, si poneva il compito di una codificazione stilistica dei generi, che tenesse conto delle distinzioni di mimesi e diegesi e di generi mimetici, diegetici e misti, la dottrina pseudo-demetriana nei suoi generali presupposti e il suo stile *deinòs* in particolare potevano fornire spunti interessantissimi. È fondamentale ricordare che secondo l'autore del *De elocutione* lo stile *megaloprepès* è incompatibile con il tenue (cioè priva di senso un'espressione come « semplice magnificenza »), mentre sono esplicitamente ammesse tutte le altre commistioni, fra cui quella di *deinòs* e *ischnòs*, di grave e tenue. Insomma lo pseudo-Demetrio forniva al Tasso sia la nozione di commistione di stili sia lo spunto per associare, in termini rigorosi, semplicità e gravità. È la sintesi di *deinòs* e di *ischnòs*, allora, che può essere probabilmente individuata come la più precisa fonte della « semplice gravità » tassiana.

Lo stile *deinòs*, poi, di per sé, oltre a potersi mescolare con il tenue e a proporsi di incutere timore e creare disagio, può utilizzare tutti gli artifici dello stile grande ma a diverso fine; contempla, in particolare, interrogazioni, apostrofi, enfasi, iperboli e anfibologie, ironia e sarcasmo (artifici tutti adatti, nella logica rinascimentale, se non erro, a personaggi che parlino direttamente in situazione « affettuose »); sottolinea l'opportunità della *brevitas*, la « violentia », la possibilità di ellissi, la legittimità dell'oscurità di locuzioni semanticamente dense e allusive, il dir poco e lasciar sospettare molto; contempla artifici quali la ripetizione (specie se di tipo enfatico), la climax, strutture ritmiche aspre e dissonanti, disarmoniche; rifiuta drasticamente le simmetrie e le minute

propria dell'epico che del tragico»; « Tasso: La magnificenza si conviene più a l'epico, e perché è meno patetico, e perché parla più in sua persona, e perché ha per fine il mirabile, e perché, quando narra in persona altrui, quel modo non è semplice drammatico » (dove si noterà un'altra sottile distinzione, tra i dialoghi drammatici e i dialoghi epici, che in definitiva già postula la possibilità di un di più di ornamento nel dialogo epico). E a p. 290: « La traslazione è propria della Tragedia, perché esprime meglio le passioni, e le persone della Tragedia sono appassionate. Le persone appassionate non hanno tanto agio dal loro affetto, che possano distendere le comparazioni; ma, accorciandole, ne fanno metafore. Perciò le traslazioni si ricevono nella Tragedia, e le comparazioni no. Le comparazioni distese son proprie dell'epico, perché il poeta non è appassionato ». E, a conferma di quanto or ora si notava: « Il modo col quale si introducono le persone a parlar nell'Epopeia, non è veramente rappresentativo. [...] Quinci tu argomenterai che per ciò non gli si richiede tanto la proprietà quanto a la Tragedia, né l'iambo come a la Tragedia; e perciò riesce più magnifica. Tasso: il modo col quale s'introducono le persone a parlare nell'Epopeia, si può dir mezzo fra 'l narrativo semplice e 'l semplice drammatico ».

diligenze (più ancora del *megaloprepès*), sino all'accettazione dell'oscurità, appunto, e della cacofonia ... Quello, insomma, che può essere un legittimo polo di oscillazione nell'ambito dell'epico (modello: la commistione legittima di *megaloprepès* e di *deinòs*), specie quando sul piano concettuale l'epico si accosta ai sentimenti della paura, dell'orrore e simili — contemplati nelle citate annotazioni al Castelvetro — quando cioè il poeta epico per la materia e la disposizione sentimentale inclina verso il terribile, quello può ben essere lo 'stile retorico' dominante nel composto che qualifica lo 'stile di genere' tragico.

Questo, probabilmente, il modello teorico che sta dietro alla sintetica osservazione tassiana relativa allo stile più appropriato al genere tragico. E se il Tasso fosse stato più interessato a focalizzare la sua analisi teorica sul tragico che non sull'epico, forse questa suggestione sarebbe apparsa più esplicita, mentre egli si è limitato a fare del magnifico pseudo-demetrio il centro privilegiato del suo interesse e ha mimetizzato, per così dire, alcune significative indicazioni della sua fonte (il numero degli stili), che ostacolavano il suo tentativo di integrarla alla dottrina tripartita⁶¹. Analogamente, però, quello della possibile commistione delle (quattro) forme pseudo-demetrie in composti stilistici numerosi e variamente distinti in base alla diversa percentuale di artifici caratteristici dei singoli stili puri è probabilmente il modello teorico, apparentemente compatibile con la dottrina tripartita, che sostanzia la nozione di oscillazione stilistica formulata, per gli stili di genere, nei *Discorsi dell'arte poetica*. Tale modello, evidenziato a proposito dello stile tragico, può, insomma, gettar qualche luce ulteriore anche sulla codifi-

⁶¹ Una possibile indagine è quella di verificare la congruenza di questa ipotesi e delle sue implicazioni teoriche con lo stile realizzato nel *Torrismondo*. Per quanto concerne il *Rinaldo*, viceversa, proprio per il suo collocarsi nell'ambito della tradizione epico-cavalleresca o del poema romanzesco, si deve pensare ad un'oscillazione dal magnifico all'ornato al tenue. In sostanza a questo stadio della riflessione tassiana il poema eroico a farsi può essere caratterizzato da uno stile prevalentemente magnifico, oscillante in termini quasi paritari tra gravità tragica e mediocrità lirica; mentre il poema romanzesco apparirà come caratterizzato da una prevalenza teorica del magnifico con frequenti oscillazioni verso il mediocre e il tenue; i poemi realizzati, non escluso neppure il *Rinaldo*, appaiono al Tasso difettosi per la frequenza eccessiva di oscillazioni in questi due registri. Da tener sempre presente che lo stile è fondato sul concetto, sulla disposizione sentimentale e mentale del poeta: è l'eccesso di amenità e vaghezza nell'ispirazione, ovvero la mancanza di una ispirazione seria e severa che determina il difetto di tali poemi. Gli artifici retorici sono indizi della disposizione mentale e sentimentale del poeta.

cazione dell'epico. Se ho ragione nell'individuare come fonte della semplice gravità del tragico un *composto* del *deinòs* (in proporzione dominante per via della componente concettuale orientata nella tragedia verso il terribile) e dell'*ischnòs* pseudo-demetrian, lo stile prevalentemente magnifico dell'epico potrebbe a buon diritto essere pensato come un *composto* variabile di magnifico, grave, ornato e, in via decisamente subordinata, anche di tenue⁶². Il poema epico, in quanto genere misto, che prevede sia mimesi che diegesi, che ora è soggetto alle norme del costume ora no, e in quanto poema che nella versione tassiana prevede una grande ampiezza di variazioni tematiche, che possono a loro volta suggerire oscillazioni concettuali, è — si può concludere — il poema ideale per presentare la massima varietà e la massima commistione di stili (in composti variamente graduati) all'interno di un singolo testo. Riconoscere, in altri termini, la presenza attiva di questo modello teorico significa, io credo, mettere meglio a fuoco la natura dell'oscillazione stilistica concepita in sede teorica dal Tasso in questi anni cruciali per la genesi della *Liberata*.

Dietro l'apparente semplicità teorica del problema della messa a punto della nozione di stile epico, campo stilistico dominato se non egemonizzato dallo stile magnifico, si intravedono così, accanto alle illuminanti intuizioni, anche le complicazioni portate dalla varietà di modelli teorici disponibili per quanto concerne la dottrina degli stili, le difficoltà di integrarli, le zone oscure e non codificate, nonché le incertezze del poeta impegnato a definire in astratto e a realizzare in concreto un poema eroico adeguato al nuovo gusto. Oltre certi limiti il problema di una definizione teorica normativa di uno stile di genere appare insolubile, soprattutto in relazione all'esigenza di una precettistica dettagliata e precisa e alle implicazioni teoriche che le dottrine dei nuovi retori portavano con sé. Si comprende bene, pertanto, che al Tasso sulla via della *Liberata* si profilino momenti di incertezza, destinati ad essere superati di slancio nel momento della più felice creatività, ma necessariamente riemergenti nella fase critica della revisione e delle polemiche. Non sono

⁶² Si dovrebbe pensare probabilmente, vista l'incompatibilità di magnifico e tenue, secondo lo pseudo-Demetrio, ad oscillazioni verso il tenue solo in contesti particolarissimi, prevalentemente quando sono chiamati a parlare personaggi e non quando parla il poeta in persona propria; in quest'ultimo caso si dovrebbe pensare decisamente ad una possibile episodica alternanza; ma probabilmente un margine di incertezza è da riconoscere nella stessa definizione del problema da parte del Tasso.

codificabili, ad esempio né l'ampiezza né la frequenza delle oscillazioni stilistiche, specie quelle in direzione del lirico (proprio l'eccessiva ampiezza di tali oscillazioni costituirà in concreto un problema per il Tasso alle prese con la revisione del poema), in relazione alla varietà della materia e alla varietà della disposizione mentale e sentimentale del poeta. Nella conclusione del discorso terzo, ribadendo che è la diversità dei concetti a determinare essenzialmente la diversità dello stile afferma (già lo si è visto): « E perché appaia la verità di tutto questo, veggasi come lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici (e questo non determino io già se s'abbia a fare), tutto lirico si faccia »; e, dopo esempi questa volta di convergenza sul lirico tra i concetti dell'Ariosto, di Virgilio e del Petrarca, conclude: « E quindi si raccolga che, se 'l lirico e l'epico trattasse le medesime cose co' medesmi concetti, ne risulterebbe che lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo » (p. 54). Il problema se e in che misura « questo [...] s'abbia a fare » rimane apertissimo, anche se la reticenza è un probabile indizio di perplessità e di volontà di limitare al massimo questa sorta di oscillazioni e commistioni.

Ma è soprattutto, in un punto problematico all'inizio del discorso terzo che si confermano sia l'intuizione teorica tassiana della commistione degli stili e della molteplicità di varianti stilistiche che essa già sul piano teorico comporta, sia le concrete difficoltà che attendono il poeta e il teorico. Il Tasso asserisce che

il magnifico, il temperato e l'umile dell'eroico non è il medesimo co' 'l magnifico, temperato e umile de gli altri poemi; anzi, sí come gli altri poemi sono di spezie differenti da questo, cosí ancora gli stili sono di spezie differenti da gli altri. Però, avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi si converrà però l'umile che è proprio del comico (p. 41).

Esiste, cioè, una differenza di « spezie » tra i medesimi stili retorici quando compaiono in opere appartenenti a generi diversi⁶³. Ciò signi-

⁶³ Rileva il Tateo un'analoga distinzione tra specie e modi nei *Discorsi del poema eroico*, definendola « strana ». Cfr. Tateo 1960, pp. 285-286, che però afferma che « tale compromesso » « costituisce una maniera di sfuggire al principio della necessaria mescolanza, cui pur rimaneva sostanzialmente legato », mentre a me pare che si tratti di un tentativo, sia pur teoricamente non del tutto limpido, di muoversi nella direzione contraria, cioè di affermare la necessità della mescolanza stilistica, pur non ripudiando la teoria tripartita dello stile che, non già negava, ma limitava la mescolanza alla semplice alternanza degli stili. È bensì vero che il Tasso mira ad « assegnare al poema eroico il privilegio di una eccellenza mai intaccata nello stile », ma — credo — questa passa, almeno intuitivamente già

fica che i tre *genera dicendi* si moltiplicano nella mente del Tasso, sul suo orizzonte teorico, in una serie di categorie omonime ma non equivalenti: il mediocre della lirica sarebbe solo parzialmente comparabile con il mediocre del poema eroico, che dovrebbe probabilmente mantenere certe caratteristiche minime di « epicità », tanto da garantire insomma una riconoscibilità dello stile epico in presenza di qualsiasi oscillazione nell'ambito dei tre (o quattro) stili retorici, implicando magari che ciò che nell'ambito, — poniamo — del registro mediocre, costituisce un vizio in un poema eroico, non lo costituisca in una lirica, e via dicendo. Ma come intendere questo minimo di epicità — posto che il Tasso afferma che lo stile magnifico è proprio dell'epico — se non in termini di un minimo di magnificenza presente anche nelle oscillazioni dello stile epico verso il mediocre? E come non dedurne allora che il Tasso inclina, forse intuitivamente, forse già con più precisa consapevolezza teorica, a concepire lo stile di genere come una commistione di stili retorici e non una semplice alternanza di essi? ⁶⁴.

Se non mi inganno, se ne ha una conferma nella pagina successiva dove si ipotizza la legittimità nel poema eroico di un'oscillazione verso la mediocrità lirica o la semplice gravità tragica che non perdano del tutto i connotati di grandezza e sublimità costitutivi dell'epico: « l'epico [poeta] vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare alla proprietà e semplicità tragica; ma parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica; ma né questo né quello *si che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria* » (p. 42). Con la probabile adozione della nozione di commistione stilistica, quello che balena alla mente del Tasso — in forma già sufficientemente nitida — in queste pagine è l'estrema complessità dell'impasto stilistico di ogni stile di genere, di ogni opera realizzata, e in particolare l'impasto stilistico che sarebbe dovuto, nella teoria e nella pratica, divenire lo stile epico, uno stile aperto a oscillazioni e

nei giovanili *Discorsi*, attraverso il principio della commistione stilistica che consente, anche in presenza di oscillazioni verso il lirico o il tragico, il mediocre o il grave, di rinvenire una traccia significativa di magnificenza, che costituisca la costante stilistica del poema eroico.

⁶⁴ La differenza di « spezie » indicata dal Tasso in questo contesto è, se vogliamo, un indizio della non perfetta assimilazione, sul piano teorico, delle sue peraltro chiare intuizioni: non son tanto gli « stili retorici » puri ad essere di natura diversa, quanto i loro composti concreti nel realizzarsi di uno stile di genere (con tutta la casistica, non codificabile, della varietà delle componenti e della loro incidenza percentuale).

contaminazioni ma pur sempre fortemente controllato ed egemonizzato, dallo « splendore d'una meravigliosa maestà », matrice concettuale dello stile magnifico, cifra segreta e segno indelebile d'ogni pagina del poema ideale⁶⁵. Se il Tasso non fosse stato profondamente uomo dell'età sua — com'è inevitabile che fosse — queste acquisizioni teoriche o, se si vuole, queste limpide intuizioni lo avrebbero forse portato ad abbandonare la logica stessa della codificazione stilistica in prospettiva normativa di un genere complesso come l'epica, e forse di ogni genere. Ma, come si è detto, questo obiettivo non era storicamente alla sua portata ed egli, nel corso della sua successiva riflessione, dovrà sperimentare tutte le difficoltà ed anche le contraddizioni di un'impresa teoricamente quasi disperata come quella cui si era accinto (dare una norma retorica alla creatività, alla libertà inventiva del poeta da lui stesso vivacemente difesa). Quando ciò accadrà accadrà non solo per via della stanchezza dell'uomo e del poeta, della sua fragilità psicologica, ma anche, paradossalmente, proprio in virtù della modernità dei suoi modelli teorici, dell'acutezza delle sue intuizioni, della sua sensibilità stilistica in un contesto storico-culturale i cui limiti non consentivano rivoluzioni teoriche.

Il modello teorico pseudo-demetrio, dunque, in questa fase della riflessione tassiana deve essere considerato egemone, oltre che per l'influsso sulla precettistica concreta e per la generale definizione dello stile eroico, anche per le sue suggestioni in quanto sistema, sia pur all'interno

⁶⁵ Si deve — come io credo — pensare ad un impasto di concetti e artifici propri degli stili retorici (ad esempio il mediocre) dominanti nei generi contigui (ad esempio la lirica). Un'altra ipotesi è che il Tasso pensasse alla forza della contestualità: un passo dominato dallo stile mediocre in un poema epico a sua volta dominato da quello magnifico, per via del contesto è percepito come intrinsecamente diverso da un passo in stile mediocre in un contesto lirico, dove questo stile è dominante. Il che — visti i modelli teorici a cui attinge il Tasso — mi pare meno probabile, anche se egualmente si tratterebbe di un'intuizione di grande modernità, cui viene dato un peso non indifferente nel contesto dei *Discorsi*. E da notare anche il titolo che il Tasso appone ad una sezione del discorso terzo: « Come questa magnificenza s'acquisti e come umile o mediocre si possa formare », che prelude ad una trattazione sintetica dei tre stili retorici principali. A meno che non si voglia ipotizzare un'ellissi e leggere « e come [il poema eroico, oppure: lo stile] umile o mediocre si possa formare », si deve intendere che il soggetto della seconda frase sia « magnificenza ». Ciò legittimerebbe l'interpretazione qui fornita e sottolineerebbe la possibilità di oscillazione e commistione stilistica. Quando più avanti il Tasso, dopo aver preso in considerazione gli artifici propri dello stile magnifico o sublime, prenderà in considerazione quelli degli stili umile e mediocre, la prospettiva sarà quella dell'autore di un poema eroico che si riserva possibili escursioni nei registri contigui e soprattutto la possibilità di impasti stilistici complessi.

del tentativo di compromesso che l'adozione prioritaria della tripartizione ciceroniana dello stile comporta. Se non erro, anche lo stile *deinòs* fa la sua comparsa, sia pur mimetizzato, nel testo dei *Discorsi* come stile retorico dominante nel genere tragico e come componente minoritaria in quello epico; l'introduzione di questa nuova categoria snatura in parte la dottrina tripartita e impone di ridisegnare il sistema degli stili e dei rapporti fra stili e generi; infine, anche la possibilità di concepire, accanto agli stili puri (semplici astrazioni), una molteplicità di stili concreti, prodotti dalla commistione di quelli puri, viene in qualche misura recepita dal Tasso sulla via della *Liberata*.

Viceversa l'influsso di Ermogene pare, come anticipavo, minimo se non del tutto assente. Se è probabile che, almeno attraverso le riduzioni dei suoi epigoni, il testo del più tardo retore greco fosse noto al Tasso, egli non ne coglie o non ne vuole accogliere, a questa data, le suggestioni più significative, i tratti più qualificanti⁶⁶. Non ci sono indizi sufficienti per riconoscere un tale influsso. Certo, al Tasso l'idea della legittimità della commistione stilistica poteva venire anche dagli epigoni ermogeniani, ma il *De elocutione* era di per sé sufficiente. La presenza di alcuni termini utilizzati da Ermogene ed epigoni per indicare singole idee — come già si è notato per la « bellezza » nella *Lezione* — non sono di per sé significativi: si tratta di termini (come « bellezza », « asprezza », « veemenza », « dolcezza » o « splendore ») che, non codificati rigidamente, percorrono tutta la retorica antica, indicando magari categorie estetiche o categorie concettuali o ancora *virtutes* delle dottrine più tradizionali⁶⁷. Ciò che manca di Ermogene è proprio lo spi-

⁶⁶ Lo nota, marginalmente, anche la Patterson nel suo libro su Ermogene. Cfr. Patterson 1970, p. 31 n. 39: « The earlier version shows no trace of influence by Hermogenes, the later shows considerable influence ». La Patterson non fa però cenno al possibile influsso di Demetrio, né per i giovanili né per i più tardi *Discorsi*.

⁶⁷ Solo a tratti, per singole espressioni, può sussistere il dubbio di un influsso diretto, anche se remoto, di Ermogene: quando il Tasso afferma che « nell'eroico si ricerca, oltre la magnificenza, la chiarezza ancora » (p. 44), o quando afferma che « s'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero in fine verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti » (p. 45). Le espressioni « chiarezza » e « asprezza » potrebbero in questi contesti parere elevate alla dignità di stili autonomi, ma « chiarezza » è dal Tasso esplicitamente contrapposta a « oscurità », mentre « asprezza » può più facilmente rimandare all'*asperitas vocis* e all'*asperitas compositionis* che lo pseudo-Demetrio esplicitamente contempla come costitutive dello stile *mega-*

rito, la logica del suo sistema, la complessità delle sue partizioni stilistiche, che faranno la loro comparsa viceversa nei *Discorsi del poema eroico*, nei limiti che vedremo⁶⁸. I *Discorsi dell'arte poetica*, insomma, sono in larga parte sotto il segno dello pseudo-Demetrio per quanto riguarda la problematica dello stile.

4. — Non rimane, prima di accennare rapidamente alla precettistica specifica, che prendere in considerazione due questioni. La prima riguarda ancora la possibile commistione di *megaloprepès* e *deinòs* nello stile epico. La possibilità di un'oscillazione nell'ambito del poema eroico verso la « semplice gravità » appropriata al codice tragico si connette forse con la particolare predilezione che il Tasso mostra nei confronti di Virgilio, di cui apprezza — come ha notato il Raimondi — « l'acume il nerbo e la brevità », che

non costituiscono solo il fondamento della figurazione epica ma anche l'ideale di una scrittura, il metro di una sensibilità nervosa e drammatica, che può trovare in Demostene un secondo maestro, tanto più se a mediarlo è Demetrio, così attento ai valori della « brevitas » e della « gravitas », dell'« oratio brevis » che in quanto tale sarà « vehementior et acrior » e ammiratore convinto, come rileva il Vettori, della « vis facultasque dicendi incredibilis » dell'oratore greco⁶⁹.

Sarà da notare, nell'enunciato del critico, come la sottolineatura della « sensibilità nervosa e drammatica », rispetto all'ideale di « scrittura », si inquadri nell'ambito della teoria tassiana del « concetto »; e come il valore della « brevitas » (qui associato alla « gravitas » e alla coppia « vehementior et acrior » che, com'è noto, è quella con cui il Vettori traduce la *deinòtes* pseudo-demetriana) sia proprio, secondo lo pseudo-

loprepès (e gli artifici nominati sono sostanzialmente quelli contemplati dallo pseudo-Demetrio e in parte esaminati a proposito della *Lezione*).

⁶⁸ Forse si potrebbe giungere a intravedere nella complessa varietà di stili retorici che si affaccia alla mente del Tasso l'esigenza di un incontro con la teoria ermogeniana che, per quanto non esente da confusioni, introducendo una molteplicità di categorie stilistiche pure, più di ogni altra poteva dare un nome a tale complessa varietà. Ma, da un lato, la dottrina ermogeniana doveva apparire al Tasso più difficilmente compatibile di quella pseudo-demetriana con la dottrina tripartita dello stile, e, dall'altro, anche volendo rinvenire una tale esigenza, il fatto che essa resti inappagata porterebbe caso mai a evidenziare ulteriormente come, a questo stadio della riflessione tassiana, il non accoglimento del sistema del tardo retore greco significhi una consapevole rinuncia.

⁶⁹ Raimondi 1978, p. 137.

Demetrio, tanto del *megaloprepès* quanto soprattutto del *deinòs*⁷⁰. Il Tasso, trattando degli artifici che rendono magnifica l'elocuzione, annovera, poi, espressamente la lunghezza dei periodi. Nella parte conclusiva del discorso terzo, infine, contrapponendo Virgilio al Petrarca, egli mostra di apprezzare particolarmente nell'epico latino la « maestà eroica » (p. 51), i concetti arguti e gravi ma semplici (« Arguto certo e grave è questo concetto, ma semplice. Intorno all'istessa materia trova concetti di minor gravità, ma di maggior vaghezza e di maggior ornamento <il Petrarca> », p. 52), i « semplicissimi concetti » (p. 53), elementi tutti che sono ricondotti allo specifico dell'*inventio* del poeta epico.

Quanto alla predilezione per Virgilio, proposto nella contrapposizione con il Petrarca, nelle pagine conclusive del trattato, come modello esemplare di poesia e stile epico (con particolare attenzione ai concetti), bisogna rilevare che essa si inserisce in una complessa, anche se condotta in forma asistematica, analisi critica dei modelli supremi dell'antichità (accanto a Virgilio sta naturalmente soprattutto Omero) nel corso del trattato e di altri scritti, che non è possibile qui seguire in dettaglio. Virgilio nei *Discorsi dell'arte poetica* appare al Tasso, ad esempio, « così parco negli ornamenti che, se ben quella purità e quella brevità sua è maravigliosa e inimitabile, non ha per avventura tanto del poetico quanto ha la fiorita e faconda copia d'Omero »⁷¹; gli appare anche eccellente

⁷⁰ Cfr. sopra 3.2. Accanto alla *brevitas* o *concisio* (in parte magnifica e in parte tenue) lo pseudo-Demetrio prevede nello stile magnifico la lunghezza dei periodi e dei « membri »; mentre nel *deinòs* i membri devono essere brevi, ellittici, semanticamente densi. Si ricordi anche che per Ermogene la brevità dei membri è propria di forme quali « degnità », « asprezza » e « vehemenza », mentre la lunghezza dei membri è propria dello « splendore » e che il Vettori constata la differente opinione di Demetrio e di Ermogene in merito.

⁷¹ Qui (Tasso, *Discorsi arte poetica*, pp. 15-16), in un contesto in cui si parla di « episodii » e di ornamenti relativi probabilmente sia all'*inventio* che all'*elocutio*, si ha il sospetto che la brevità di Virgilio sia, per quanto non viziosa e anzi « maravigliosa », forse eccessiva, certo « inimitabile ». Già qui il Tasso pensa alle difficoltà di renderla in un poema moderno? Già qui il Tasso pensa alle difficoltà di renderla in un poema moderno? Già qui gli si presenta il contrasto tra la *brevitas* del *deinòs* e la diffusività e la complessità sintattica del *megaloprepès*? Subito dopo Virgilio è paragonato — con l'autorità di un richiamo speroniano — a Demostene, mentre Omero è paragonato a Cicerone: « in vero chi vorrà sottilmente esaminare la maniera di ciascun di loro, vedrà che quella copiosa eloquenza di Cicerone è molto conforme con la larga facondia d'Omero, sí come ne l'acume e nella pienezza e nel nerbo d'una illustre brevità sono molto somiglianti Demostene e Virgilio » (p. 16).

nell'*inventio*⁷² e più vario che Omero⁷³. Ma negli *Estratti dalla Poetica di Lodovico Castelvetro*, per non fare che un altro esempio, nei confronti del modello virgiliano si leggono anche varie notazioni critiche⁷⁴.

L'altra questione riguarda il rapporto tra epica e lirica, che in precedenza ho detto essere un rapporto privilegiato, sia in positivo che in negativo. Nel corso dell'analisi dei *Discorsi*, prima trattando della teoria del concetto, poi affrontando il problema della codificazione stilistica dei generi, ho avuto modo di citare, magari ad altro fine, una serie di osservazioni tassiane in merito. Non è certo ora il caso di riprenderle in considerazione sistematicamente; mi limiterò, rimandando a quei luoghi, a tirare qualche somma. Il Tasso esplicitamente ammette la possibilità che l'epico oscilli verso il lirico, ovvero crei degli impasti stilistici caratterizzati dalla presenza di una componente di stile mediocre; subordina però questa oscillazione a quella, più frequente e più opportuna, verso il tragico. Ciò nonostante, il punto di riferimento più frequente nel corso della trattazione è lo stile lirico, soprattutto nella parte conclusiva del discorso, dove a lungo si tratta del rapporto tra stile epico e lirico. La tesi, si ricorderà, è che la differenza tra lo stile dell'epico e del lirico risiede essenzialmente nella differenza di concetti, non nella materia, che può essere comune, né nelle particolarità elocutive, che son per così dire accidentali e derivano dalla diversità dei concetti⁷⁵. A sostegno del-

⁷² Cfr. *ibidem*, p. 17.

⁷³ «Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato; però non tanto v'attessero, benché maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi» (p. 35).

⁷⁴ «Il giudicare, il biasimare, e 'l lodare non si conviene al poeta epico nella sua persona: perché lo dimostra appassionato, e diminuisce in lui la fede. In questo non errò Omero: vi errò Virgilio, e molto più Lucano» (*Estratti Castelvetro*, p. 281); altrove (ivi, p. 283) si segnala un errore di inverosimiglianza nell'*Eneide*; altrove (p. 289), variando la prima considerazione, accusa Virgilio di aver usato il «costume» nella narrazione in persona propria legittimando «il sospetto d'arrogante», cosa che Omero non fece. Tuttavia, sempre negli *Estratti* si leggono anche chiarissimi apprezzamenti, come ad esempio: «Virgilio forse fu più scarso nel drammatico che Omero, per introdurre maggior magnificenza nel poema. [...] Virgilio, universaleggiando [cioè essendo meno «drammatico»], mirò al proprio dell'Epoica, cioè al magnifico» (pp. 290-291).

⁷⁵ «La materia del lirico non è determinata, perché, sì come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico; e da questa varietà de' concetti deriva la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico. Né è vero che quello che costituisce la spezie della poesia lirica sia la dolcezza

la tesi il Tasso propone molti esempi virgiliani e petrarcheschi, che prima mostrano coincidenze di materia e diversità di concetti, poi casi occasionali di coincidenza e di materia e di concetti, più precisamente per dimostrare che « se 'l lirico e l'epico trattasse le medesme cose co' medesimi concetti, ne risulterebbe che lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo » (p. 54). Questi ultimi esempi sono di epici, Virgilio e l'Ariosto, che trattano materia ammissibile nell'epica con concetti propri però del lirico (ameni, vaghi, fioriti e simili). Il Tasso non prende posizione se questo « s'abbia da fare » o meno, ed eventualmente in che misura: sappiamo che probabilmente è questione di proporzione dei diversi componenti all'interno del composto stilistico, e di « occorrenze » che determinano la legittimità dell'oscillazione. Sappiamo che l'Ariosto esagerò e per questo è censurato dal Tasso.

Il caso contrario, di un lirico che tratti materia sublime (il che gli è certo concesso) mediante concetti propri di un epico o di un tragico (cioè magnifici, maestosi, sublimi, gravi, etc.), non è contemplato in questi *Discorsi*, ma — salta all'occhio — è quello del Casa, diffusamente analizzato nella *Lezione*. Il Tasso invece di censurarlo, mostra di apprezzarlo grandemente. Questo fatto evidentissimo e naturale sul piano del gusto richiede forse una spiegazione in sede teorica. Certo il Tasso si comporta così innanzi tutto perché il suo problema soggettivo più urgente è quello di definire lo stile epico, fondato sul magnifico: ebbene, non trovando epici italiani esemplari quanto a magnificenza dello stile, va a cercarsi i modelli dove può; e il Casa, in qualche misura responsabile del mutamento di gusto in atto, gli si presenta in modo del tutto evidente, stagliandosi su ogni altro poeta contemporaneo. Ma in secondo luogo si può forse addurre una ragione più sottile, e tuttavia necessaria per capire come mai il Tasso, dopo aver teorizzato la necessaria diversità dei concetti dell'epico e del lirico, ragione della loro diversità di stile, non si faccia scrupolo di presentare il Casa, un lirico, come modello di stile magnifico (e grave). Se esiste una spiegazione plausibile io credo sia da ricercare nel fatto (alla lontana legittimato dalla stessa trattazione bembiana dello stile) che, mentre nel poema epico le oscillazioni stilistiche, regolate secondo il criterio dell'*aptum*, si collocano all'interno di una compagine testuale unica, assai estesa, nel genere lirico

del numero, la sceltrezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure, ma è la soavità, la venustà e, per cosí dirla, la amenità de' concetti; dalle quali condizioni dipendono poi quell'altre » (p. 50).

questa oscillazione, regolata da un medesimo criterio, si colloca talora all'interno di quello che la semiotica definisce un macrotesto, cioè di una raccolta organica, composta a sua volta da una serie di testi in sé almeno relativamente autonomi. Ne consegue che più legittimamente un singolo testo lirico può presentarsi tutto sbilanciato in direzione del magnifico o del grave, ovvero composto di una mistione di magnifico e grave.

Una simile giustificazione si può forse inferire dalle righe conclusive del trattato che, fra l'altro, confermano ulteriormente molte delle tesi qui da me sostenute: riaffermato che « lo stile nasce da' concetti, e da' concetti parimente le qualità del verso », osserva che ciò

si può anco cavare da Vergilio, che umile, mediocre e magnifico fece il medesimo verso con la varietà de' concetti. Che se dalla qualità del verso si determinassero i concetti, avria trattato con l'essametro, nato per sua natura alla gravità, le cose pastorali con magnificenza. Né si dubiti perché alcuna volta usi il lirico la magnifica forma di dire, l'epico la mediocre e l'umile; perché la determinazione della cosa si fa sempre da quella parte che signoreggia, ed hassi prima riguardo a quello che viene ad essere intenzione principale. Onde, benché l'epico usi alcuna volta lo stile mediocre, non deve per questo essere che lo stile suo non debba essere detto magnifico, come quello che è principalissimo di lui; cosí del lirico ancora, senza controversia, potremo dire (pp. 54-55).

Forse, tuttavia, il Tasso non si pose il problema per le ragioni che si son dette, e cioè perché suo obiettivo prioritario era la definizione dello stile epico. E certo, al di là della teoria, anch'egli doveva fare i conti con un gusto in rapida evoluzione, che tendeva a scindere — detto in termini bembiani — gravità e piacevolezza, privilegiando non poco il primo dei due poli ⁷⁶. Comunque sia, quello che importava qui ribadire è il fatto che pur ammettendo un rapporto privilegiato tra stile epico e stile tragico, il Tasso doveva fare i conti, anche sul piano teorico, soprattutto con la tradizione lirica, dal Petrarca ai petrarchisti al Casa, sia nel definire i modelli stilistici in qualche misura negativi (l'Ariosto, epico troppo « mediocre » e troppo « lirico ») sia nell'individuare quelli positivi (il Casa lirico magnifico e grave).

E veniamo alla precettistica concreta. Nel corso dell'esposizione di

⁷⁶ Decisamente in questo senso, forse troppo, si orienta l'interpretazione del Mazzali, quando afferma in un luogo sopra citato che il « cammino » del Tasso è sostanzialmente quello di far tendere tutta la poesia, sia essa drammatica o lirica, alla « condizione eroica, che tutta l'altra poesia in sé riassume e trasfigura » (cfr. sopra nota 51).

« come questa magnificenza s'acquisti e come umile o mediocre si possa formare » il Tasso tratta più diffusamente che nella *Lezione*, ma assai sommariamente rispetto alle sue fonti, degli artifici che concorrono a formare lo stile epico e in particolare dello stile magnifico. Essendo stata questa parte descritta analiticamente dal Raimondi, specie nei suoi contatti con i *Commentarii* del Vettori al *De elocutione*, e non presentando sostanziali differenze rispetto alla trattazione che il Tasso ne dà nella *Lezione*, di cui già si è detto, mi limiterò all'essenziale.

Il fine del « magnifico dicitore » è il « commover e il rapire gli animi ». Per ottenere questo fine occorre innanzi tutto che i concetti siano magnifici: il che accade particolarmente quando il poeta tratta di cose grandi (con le osservazioni che si son fatte sopra a questo passo), facendo ricorso ad adeguate *figurae sententiae*, quali l'« ampliazione », le iperboli, la reticenza, la « prosopopeia » e « altre simili che non cagionano così di leggieri nelle menti degli uomini ordinarii e che sono atte ad indurvi meraviglia »⁷⁷. Quanto all'elocuzione il Tasso annovera le « parole peregrine », non comuni, lontane dall'uso popolare e proprio (p. 43); i traslati (però non quando si tratti di cataresi, né quando si tratti di metafore plebee) e specialmente le parole trasportate « dalle maggiori alle minori, come dare al suono della tromba il romore del tuono » (pp. 44-45); le parole straniere (scelte tra quelle più vicine alla propria lingua); le immagini e le similitudini (da sostituire alle metafore quando queste siano troppo ardite), gli aggiunti (« gli aggiunti proprii del lirico sono convenevoli all'epico », p. 45). Notevole è che il Tasso — come nella *Lezione* — si preoccupi di stigmatizzare il pericolo dell'oscurità, rifacendosi ad Aristotele. Ed è pure notevole che, con lieve spostamento rispetto al *De elocutione*, e sia pur con grande cautela, egli mostri già qui una certa inclinazione per le metafore ardite (« Ma certo

⁷⁷ Da notare, però, che lo pseudo-Demetrio escludeva l'iperbole in quanto causa della degenerazione del « magnifico » in « freddo » e che lo stesso Tasso tornerà nelle *Lettere poetiche* sull'argomento precisando che le iperboli son lecite se moderate oppure se inserite in similitudini. Cfr. Tasso, *Lettere*, 31-32. Il Raimondi, con precisione, rileva che la rassegna delle *figurae sententiae* « riflette il catalogo ragionato di Demetrio, con quel tanto di approssimazione che conferisce a queste pagine l'aspetto di una serie di appunti, soprattutto a quelle sulla metafora, in una prospettiva, com'è ovvio, aristotelica, che il Tasso disegna a rapidi tratti didascalici » (Raimondi 1978, p. 134); mentre nella successiva parte dedicata alla *compositio verborum* « i punti di contatto con la *Lezione* [...] si infittiscono, imposti dall'identità dell'ipotesi strutturale e del suo paradigma retorico » (*ibidem*), il che comporta anche una maggiore aderenza al testo pseudo-demetriano.

si deve lodare l'epico ardito in simili metafore, purché non trapassi il modo », p. 45): probabile, secondo il Raimondi, qui un influsso dello pseudo-Longino, conosciuto attraverso il commento del Vettori ⁷⁸.

Specificamente catalogati sotto la « composizione delle parole » sono poi i periodi e i « membri » lunghi (dove si giustifica la predilezione per l'ottava rispetto alla terzina) e tutti gli artifici che concorrono a produrre « asprezza » e cioè il concorso vocalico, gli *enjambements*, la « pienezza » delle consonanti in rima, l'accrescimento del « numero » in fine verso, la presenza di « parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti » (testura consonantica aspra), la « frequenza delle copule » (*connexio*, contro il « parlar disgiunto ») e l'uso di verbi trasportati « contro l'uso comune ». Precetto specifico, derivato dallo pseudo-Demetrio e presente anche nella *Lezione*, è poi quello, assai significativo per quanto già si è detto e per quanto vedremo in seguito, che impone con una certa enfasi di evitare « certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso »; di « schivare gli antiteti » ⁷⁹. Da evitare come « proprie della mediocrità » sono cioè le seguenti figure: simmetrie perfette, parallelismi, antitesi, chiasmi, coppie, tricola, isocola, e tutte quelle che producano un eccesso di simmetria, di regolarità, di armonia. In merito a questo ultimo precetto è da notare che il Tasso sta ragionando dello stile magnifico e non, in assoluto, dello stile epico, che consentirà, proprio in virtù delle oscillazioni e delle commistioni che si son viste ammesse dal Tasso, un parziale recupero anche di queste figure, purché la loro frequenza non faccia sbilanciare troppo lo stile in direzione di composti più adatti al lirico che all'epico. È una questione di quantità, di misura e di « occorrenze » che sfugge a una precisa codificazione, come si è detto, ma è probabilmente significativo che la dominante magnifica, che deve essere riconosciuta propria e caratterizzante dello stile epico, implichi che queste figure, che lo pseudo-De-

⁷⁸ Cfr. Raimondi 1978, p. 127. Il Raimondi è incline a dare una certa importanza a questo incontro teorico.

⁷⁹ Da notare sin d'ora che il periodo in questione cadrà nei *Discorsi del poema eroico* e l'esempio bembiano di antitesi da schivare (« tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo ») sarà riproposto come « bellissimo » (p. 233) in un contesto in parte modificato: non più il « vizio del gonfio » cui non deve indulgere il poeta epico, ma « le figure della forma graziosa » che possono « agevolmente esser ricevute nel poema eroico » (p. 231).

metrio indica esplicitamente come negazione del magnifico, siano viste dal Tasso a questa data come particolarmente da evitare nei composti stilistici adatti all'epico o da accogliere con i correttivi indicati nella *Lezione* (introduzione di elementi asimmetrici e disarmonici). Più avanti, trattando in forma più sintetica dello stile mediocre il Tasso afferma:

E quello in che [il mediocre dicitore] eccede particolarmente l'ordinario modo di favellare è la vaghezza negli essatti e fioriti ornamenti de' concetti e dell'elocuzioni, e nella dolcezza e soavità della composizione; e tutte quelle figure d'una accurata e industriosa diligenza, le quali non ardisce di usare l'umile dicitore, né degna il magnifico, sono dal mediocre poste in opera (p. 47).

E attorno a queste figure, che importano non tanto in se stesse ma in quanto particolari indizi di una disposizione concettuale più amabile che maestosa, vedremo che si svilupperà una parte non trascurabile della successiva riflessione tassiana sullo stile.

Nella specifica trattazione degli artifici propri dei diversi stili e in particolare del magnifico il Tasso, dunque, pone ancora una volta l'accento, a proposito di quest'ultimo, sugli aspetti più significativi e 'innovativi' del trattato pseudo-demetrio, quella predilezione per l'aspresza, la dissonanza, l'irregolarità che andava oltre la 'classica' e rinascimentale « sprezzatura », oltre l'esigenza di conferire naturalezza ad un enunciato artificiosamente composto, al fine di ottemperare al principio secondo cui « ars est celare artem », e configurava invece una rivoluzione abbastanza profonda nel gusto medio-cinquecentesco, della quale il Casa costituisce uno dei maggiori artefici sul piano della poesia realizzata. Che poi questi artifici, rispetto alla *Lezione*, appaiano più diluiti all'interno di una trattazione più ampia e sistematica è effetto della diversa struttura dei due testi, che non toglie al fatto il suo valore di indicazione di tendenza.

5. — Le *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le tre sorelle*⁸⁰, specialmente nel corso delle due paginette conclusive dedicate allo stile e ad una comparazione fra il Pigna e il Petrarca, da un lato confermano in gran parte le indicazioni fornite nei testi precedentemente esaminati, ma dall'altro pongono un

⁸⁰ Il Serassi le colloca nell'anno 1568. Il Sozzi accoglie questa datazione (cfr. Sozzi 1955, p. 31). Di questo testo (Tasso, *Considerazioni*) fornirò l'indicazione della pagina tra parentesi nel testo.

diverso accento rispetto al passato su due importanti questioni tra loro connesse: quella della scelta della materia poetabile e quella dell'oscurità.

La prima conferma riguarda la priorità da assegnare alla dimensione concettuale e inventiva rispetto alla materia nuda: il Tasso, ammettendo che il Pigna sceglie sovente nel suo canzoniere, e specialmente nelle tre canzoni in questione, una materia di per sé difficile e inamena (« soggetti ancora sterili, e per se stessi poco capaci di leggiadria », p. 109), mentre sotto questo rispetto, non proprio 'più giudiziario', ma certo « più cauto » fu il Petrarca, « non eleggendo se non quelle materie ch'in sua natura giudicò attissime a poter ricevere l'ornamento e lo splendore poetico », apprezza l'autore delle tre canzoni perché « impugna con l'arte ogni difficoltà della materia, e quasi violentando la natura delle cose, spiega le forze del suo vivacissimo ingegno ». Tale affermazione può essere letta come un apprezzamento dell'intervento dell'autore in sede di rielaborazione poetica, nell'atto cioè di dar forma alla materia, di operare sui concetti che appunto costituiscono — come si è visto — la forma e l'anima dell'opera poetica, intorno ai quali « quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta »⁸¹. « Violentando la natura delle cose » potrebbe semplicemente essere una forma enfatica per dire che il Pigna è capace, tramite l'*inventio* e la *dispositio*, di rendere poetiche le « cose » inamene. Altre conferme riguardano l'apprezzamento del « nerbo » e della « forza dello stilo » (p. 110), che caratterizzano l'opera del Pigna, la quale deve considerarsi un esempio realizzato di stile grande e magnifico (mentre il Petrarca si segnala per la « floridezza » dello stile), l'apprezzamento delle « lingue » (cioè i forestierismi) e delle « forme nuove di dire », nonché quello del concorso vocalico che consente al Tasso una nuova citazione dell'opinione dello pseudo-Demetrio (« Demetrio Falereo approva il concorso delle vocali nello stile magnifico »).

La novità sta in primo luogo nel tono di certe espressioni e in alcune loro possibili implicazioni: « violentando la natura delle cose » è certo espressione forte, mal riconducibile al superiore principio della congruenza tra *res*, *sententia*, *elocutio*, riaffermato nei *Discorsi dell'arte poetica* accanto alla possibilità di svincolare in parte i concetti dalla materia; notevole è poi l'affermazione — suggerita dall'apprezzamento di neologismi e forestierismi — secondo la quale « difficilmente

⁸¹ *Discorsi arte poetica*, p. 17.

conseguisce lo scrittore » la grandezza e la maestà dello stile « se non innova molto, e ardisce molto » (p. 109); affermazione che ne capovolge in parte un'altra della *Lezione* a proposito del Cavalcanti e di Dante, poeti inclini alla filosofia, secondo la quale « la strada tenuta da loro, sí come è *piú nova* e men calcata dell'altre, cosí non è quella che ci conduce a quell'eterna gloria, che dal consenso universale di tutti gli uomini e di tutti i secoli a li eccellenti poeti è apparecchiata »⁸². Sia pur nella diversità dei riferimenti (da un lato i concetti filosofici, dall'altro neologismi e forestierismi), l'affermazione è significativa quanto meno di uno spostamento di accento circa la legittimità di innovare rispetto alle vie maestre della tradizione.

Ma, muovendo proprio dall'affermazione del discorso sul sonetto del Casa or ora citata, bisogna osservare che la novità delle *Considerazioni* sta soprattutto, come anticipavo, nella possibilità di scegliere una materia prima definita sostanzialmente come non poetabile, e nella conseguente accettazione (parziale) dell'oscurità come componente dello stile magnifico. Abbiamo visto che il Tasso nella *Lezione* aveva abbastanza drasticamente condannato la scelta della materia filosofica come soggetto di poesia e, piú precisamente, l'affettare « cosí nei concetti come nelle parole l'ostentazione di una esatta dottrina » ovvero trattare « quei concetti, che dal piú intimo seno della filosofia e dell'altre scienze » son tratti, i quali « se bene hanno del sacro e del venerabile (ch'io no 'l niego), non tanto recan seco di novità quanto di difficoltà, né tanto di maestà quanto d'oscurità e d'orrore, e piú tosto sono come nemici aborriti da gli uomini communi, che come stranieri o peregrini guardati o rimirati », come accadeva nella poesia cavalcantiana e in parte in quella dantesca⁸³: ammissibile gli era parso toccar la superficie delle scienze, scegliendo i concetti filosofici piú semplici e piú facilmente comprensibili da tutti (come alcuni motivi platonici presenti nella lirica petrarchesca, che associa il « sacro » e il « venerabile » al « gentile » e « delicato »). L'oscurità era presentata solo in termini di negazione del diletto e della chiarezza, *virtus* quest'ultima decisamente reputata indispensabile, anche sulla scorta delle recenti acquisizioni aristoteliche. Metro di giudizio era il « popolo » cui il poeta si rivolge (« Parla il poeta non a i dotti solo, ma al po-

⁸² Tasso, *Lezione*, p. 122.

⁸³ Tasso, *Lezione*, p. 122.

polo »⁸⁴). Il Pigna appare, invece, per ammissione dello stesso Tasso, quasi la negazione di quell'ideale di poesia. Se si apprezza la sua arte nel rendere poetabile tramite i concetti una materia inamena, non c'è dubbio che egli ben più del Petrarca utilizzi concetti specificamente filosofici, che scendono nelle profondità dottrinali delle scienze. L'oscurità, e sia pure un'oscurità non procedente da « mala espressione, ma da profondità di pensieri », che di conseguenza caratterizza la poesia del Pigna (« oscuretto, ma ad arte [...] graziosamente oscuro », p. 110), è non dirò apprezzata senza condizioni, ma comunque in qualche misura giudicata apprezzabile. Di fronte alla costante chiarezza petrarchesca — certo non un disvalore — l'oscurità del cortigiano estense appare capace di aggiungere « un non so che di maestà a lo stile, come scrivono i greci Retori di Tucidide », « in quella guisa che veggiamo che le tenebre rendono più venerabili i luoghi, ed inducono maggior divozione ». Il nome di Tucidide, già comparso in positivo per suggestione demetrianiana nei testi precedenti, ma non in relazione all'oscurità, bensì alle asperità dello stile, ritorna qui con nuove implicazioni, per un probabile ripensamento delle tesi del trattatello del retore greco.

Il problema mi pare sia — di fronte all'indiscutibile peso e senso delle affermazioni tassiane — valutare se e in che misura si tratti di una conversione di gusto, di una svolta teorica, di una più totale adesione alla lettera del modello teorico greco (magari per suggestione di una contaminazione ulteriore di *megaloprepès* e *deinòs*), e in secondo luogo se si tratti di un'acquisizione definitiva. Che si tratti di una svolta è la tesi, autorevole, del Raimondi.

Rispetto alla *Lezione*, le *Considerazioni* sembrano segnare un'apertura verso una poesia di pensiero, che finisce col contrapporsi in qualche modo a quella petrarchesca. E il Pigna in fondo non è altro che il pretesto per rivendicare il diritto di questo stile moderno, liberato dalla censura della « difficoltà ed oscurità » in nome di un ardimento linguistico che non può attingere « grandezza e maestà » se non quando « innova molto » nelle « forme nuove del dire », « quasi violentando la natura delle cose ». Le pagine finali delle *Considerazioni*, con il ritratto critico dei due « canzonieri » del Petrarca e del Pigna, sanzionano in effetti, più che una istanza filosofica, una tonalità grave nel « nerbo » e nella « forza dello stile », nel « breve giro » della frase, in contrasto con la « floridezza » petrarchesca. Non esiste soltanto il poeta « chiaro » ma anche quello che « ad arte » è « graziosamente oscuro », così come è legittima l'« oscurità » che non deriva da « mala espressione » ma da « profondità di pensieri ». [...] È evidente a questo punto che il Tasso ha

⁸⁴ Tasso, *Lezione*, p. 124.

seguitato a meditare su Demetrio e non ha dimenticato le sue argomentazioni, insieme con quelle integrative del Vettori, su Tucidide e sull'« obscuritas », sui « mysteria » [...], sulla « caligo orationis » [...], sulla « brevisitas » [...], sulla « forma dicendi gravis ac vehemens » [...]. Le riserve sull'oscurità si neutralizzano non appena si accerta che essa collabora alla dialettica dell'asprezza e alla tensione delle immagini acustiche, alla dinamica corposa e quasi gestuale dell'evento sonoro⁸⁵.

Il critico mostra, insomma, di giudicare in qualche modo pretestuosa la rivalutazione della materia filosofica da parte del Tasso, che viceversa sarebbe soprattutto interessato, attraverso il Pigna, a liberarsi « dalla censura della 'difficoltà ed oscurità' », a legittimare questo nuovo campo di variazione stilistica, o addirittura *tout court* questo « stile moderno ».

Una novità ulteriore, legata all'ideale stilistico che oscurità e concorso vocalico sembrano ora indicare, è, secondo il Raimondi,

quella di allineare il Petrarca, il Casa e il Bembo sullo stesso fronte isocrateo [Isocrate, ricorda il Tasso, fu schernito per la cura posta nell'evitare il concorso vocalico] a paragone del Pigna e di consentire forse al Tasso di decentrarsi attraverso un personaggio di comodo rispetto allo stesso Della Casa, nel momento in cui alla gravità lirica della *megaloprèpeia* subentra nella sua scrittura la veemenza e la brevità epica, la *deinòtes* del narratore⁸⁶.

A parte la considerazione conclusiva che — nei termini dell'analisi da me compiuta — potrebbe suonare come una conferma della possibilità di un impasto di magnifico e grave, di *megaloprepès* e *deinòs*, come componente privilegiata, a quest'epoca, dello stile epico; a parte ciò, mi par degna davvero di attenzione la questione dell'allineamento delle tre *auctoritates* liriche volgari. Il Tasso dice che il Pigna non « schiva il concorso delle vocali *ea, eo, eu, ou, oo*, come schivò il Petrarca, e con maggior religione il Casa e il Bembo, e come fra gli antichi schivò Isocrate » (p. 110). L'allineamento, per quanto legato a una questione specifica, è significativo, se si pensa che nella *Lezione* il Tasso aveva riconosciuto ed evidenziato un caso di concorso vocalico nel sonetto in esame e, soprattutto, aveva contrapposto il Casa al Bembo, per via del trattamento delle antitesi. Ora, tuttavia, ci si potrebbe domandare se questo allineamento valga per il complesso dello stile dei poeti nominati, se l'affinità riscontrata sia tutta a svantaggio del Casa,

⁸⁵ Raimondi 1978, pp. 139-140.

⁸⁶ Raimondi 1978, p. 140.

come la lettera del testo parrebbe indicare. Da un lato, non credo che il Tasso voglia estendere oltre la questione specifica del concorso vocalico l'assimilazione dei tre poeti; dall'altro, pur ammettendo che inequivocabilmente, di fronte all'apprezzamento dell'artificio del concorso vocalico, la constatazione suona come una retrocessione del Casa ad un livello di stile meno magnifico e grave di quello ora giudicato auspicabile, bisogna ricordare, a dimostrazione della complessità della riflessione tassiana e delle sue oscillazioni, che da un lato — come ben mostra il Raimondi — il Casa, letto attraverso lo pseudo-Demetrio e il Vettori, ritorna presto ad essere considerato un modello positivo e un punto di riferimento privilegiato, e dall'altro che nei *Discorsi del poema eroico* alcune modalità dello stile bembiano — in particolare le antitesi e le diligenti corrispondenze — verranno esplicitamente rivalutate, nell'ambito di una più generale conversione di indirizzo teorico che a suo luogo descriverò. Ciò valga se non altro a mettere in guardia dal giudicare questo allineamento espresso nelle *Considerazioni*, nelle sue specifiche modalità, un'acquisizione definitiva e stabile.

Del resto questa cautela vale — credo — anche per la questione dell'oscurità. È necessario riconoscere un'oscillazione del Tasso in merito ad alcune questioni essenziali e controverse, che rendono problematico delineare nei termini di un'evoluzione netta e lineare lo sviluppo della poetica tassiana. Ovvero bisogna riferirsi, come dice il Raimondi stesso, in uno scritto in collaborazione col Battistini, alla più generale « strategia pendolare », che domina l'intera riflessione tassiana sulla poesia⁸⁷.

⁸⁷ Battistini & Raimondi 1984, p. 92. A proposito delle *Considerazioni*, tuttavia, si potrebbe forse anche avanzare il sospetto che il Tasso forzasse qualche elemento del suo sistema per motivi di opportunità cortigiana: condotta sulla scorta delle affermazioni della *Lezione* l'analisi della poesia involupata nei « misteri della filosofia » avrebbe portato ad una probabile stroncatura. È possibile ipotizzare che la forzatura, se c'è, riguardi questo aspetto del problema, tanto più che una convinta rivalutazione della poesia filosofica costituirebbe un capovolgimento, non uno sviluppo delle posizioni precedenti (si può davvero pensare che al Tasso sulla via della *Liberata* i « misteri della filosofia », oltre che « cose molto più gravi dell'armi », il che è plausibile, potessero apparire anche più degni d'esser messi in poesia, tanto da affrontare il rischio della sterilità poetica?), mentre l'incontro con l'oscurità del Pigna potrebbe essere stato anche un felice spunto per una rimeditazione del testo pseudo-demetriano. Difficile dire una parola definitiva in merito. Solo accertate ragioni biografiche potrebbero autorizzare davvero questo sospetto. E comunque certe affermazioni, come ad esempio quelle sulla necessità dell'innovazione e dell'ardimento linguistico per il poeta che voglia riuscire grande e maestoso hanno l'accento dell'autenticità.

Che quella specifica della legittimità dell'oscurità non sia un'acquisizione del tutto stabile, bensì un polo di un'oscillazione che nel trascorrere del tempo tende a ridimensionare e precisare sia la necessità della chiarezza, sia in parte la legittimità dell'oscurità, lo dimostrano svariate affermazioni successive del Tasso dedicate a questo problema⁸⁸. Nei primi *Discorsi* il Tasso, ragionando in termini aristotelici, aveva osservato che « dalle parole straniere, dalle traslate e da tutte quelle che proprie non seranno » nascono sia « il sublime e 'l peregrino » sia « l'oscurità » e quindi, affermando la necessità della chiarezza per il poeta epico in termini espliciti (« nell'eroico si ricerca, oltre la magnificenza, la chiarezza ancora »), aveva proposto di accoppiare parole proprie e straniere, di scegliere i traslati più vicini alle espressioni proprie, gli stranierismi da lingue vicine al toscano, etc. onde ottenere « un composto tutto chiaro, tutto sublime, niente oscuro, niente umile »⁸⁹. Nei *Discorsi del poema eroico* il Tasso amplia la trattazione della stesura giovanile, riproponendone alcuni dei precetti specifici (in particolare tutti quelli nominati) e introducendone di nuovi (si devono « schivare le metafore troppo oscure », si devono schivare per lo più le « metafore continuate » che producono allegoria, si devono privilegiare le « metafore in atto », etc.), ma quanto alle enunciazioni di principio mostra di intervenire in modo abbastanza contraddittorio sul testo giovanile: da un lato sopprime l'affermazione « nel poeta si ricerca, oltre la magnificenza, la chiarezza ancora », e al « composto tutto chiaro, tutto sublime, niente oscuro, niente umile » sostituisce « un parlare tutto splendido e tutto sublime » (p. 181), ma, dall'altro, introduce nuove espressioni quali « le metafore deono essere vaghe, piacevoli, agevolmente intese e illustri » o « facilmente intese, illustri e sublimi (e) magnifiche » (p. 182), o « se vogliamo che 'l parlar sia chiaro e sublime » (p. 183) o « io dirò che la virtù dell'elocuzione è che sia chiara, perché, s'ella fosse oscura, non farebbe il suo officio » (p. 185). Vero è che ciascuna di queste espressioni potrebbe essere ampiamente chiosata in riferimento al contesto (l'ultima cade, ad esem-

⁸⁸ Si può vedere in proposito con profitto, ad integrazione del discorso del Raimondi, un breve saggio del Brand (1962) espressamente dedicato a *Tasso e l'oscurità*, il limite del quale è, a mio avviso, soprattutto quello di considerare la poetica del Tasso come un tutto unico, senza storicizzarla, senza cioè porre il problema delle fasi successive, delle oscillazioni e delle svolte, che sono invece il filo conduttore del saggio del Raimondi.

⁸⁹ Tasso, *Discorsi arte poetica*, p. 44.

pio, nell'ambito di una non chiarissima distinzione tra poeti e oratori e si riferisce specificamente all'elocuzione, escludendo forse la dimensione concettuale), ma nel complesso mi pare che il Tasso dei più tardi *Discorsi* non sappia, pur nell'ambito di sottili distinzioni anche solo terminologiche, rinunciare al principio della chiarezza, senza peraltro recedere dall'ammissione della legittimità dell'oscurità, entro certi limiti ed a certe condizioni (tutte da verificare), per il poeta eroico e per il magnifico e grave « dicitore ».

È la nozione stessa di chiarezza, per certi versi, a essere messa in discussione: non potendo rinunciare del tutto all'*auctoritas* aristotelica che gli presentava la chiarezza come suprema ed unica *virtus*, il Tasso, svolgendo alcuni motivi del medesimo modello⁹⁰, inclina a mutare significato al termine, attribuendole una minor percentuale di trasparenza, proprietà e referenzialità. Così il Tasso nei *Discorsi del poema eroico* distingue tra un'elocuzione « chiarissima » (p. 181), fatta interamente di « nomi propri », e un'elocuzione chiara ma non chiarissima che ammette traslati ed altri artifici: il problema si pone nei termini esattamente aristotelici di cercare il carattere illustre dello stile senza perdere la chiarezza indispensabile, ma il campo semantico del termine « chiarezza » appare sottoposto a tensione. Nell'*Apologia*, ancor più esplicitamente, difendendosi dall'accusa di oscurità, il Tasso afferma, come ricordano sia il Brand che il Raimondi, che « la chiarezza sarà fra l'oscurità e l'altro estremo, che non ha proprio nome, ma è soverchio nell'esser luminoso, come sarebbero alcune pitture che fossero fatte senza ombre »⁹¹. Del resto a questa data è già sicuramente influente sul Tasso anche il modello ermogeniano che della chiarezza fa un'idea autonoma mescolabile con altre idee che possono attenuarla o anche negarla⁹². Mentre secondo il modello tripartito dello

⁹⁰ Aristotele poneva in una sorta di rapporto dialettico chiarezza e altezza dell'orazione (cfr. Aristotele, *Poetica*, 1458 a/b, pp. 247 e segg.). E si vedano le chiose del Castelvetro, intese a svolgere nei termini di una più esplicita opposizione chiarezza/oscurità le implicazioni del testo aristotelico (cfr. sopra 3.5, nota 85).

⁹¹ Tasso, *Apologia*, p. 464.

⁹² Sottili distinzioni semantiche tra « claritas », « puritas », « perspicuitas », « nitor », « splendor » il Tasso aveva ormai certamente letto anche nello Scaligero che discute Ermogene (Scaligero 1561, p. 445). E come determinata da un influsso incrociato di Ermogene e Demetrio va probabilmente letta la sintesi di « splendore » (invece che chiarezza) e di « sublimità » in un passo dei *Discorsi del poema eroico* sopra ricordato. Ma sull'influsso di Ermogene e sulle possibili implicazioni di questi ed altri enunciati degli anni più tardi rimando al capitolo successivo.

stile, che il Tasso continua a tener presente, la chiarezza, almeno in quanto proprietà e referenzialità di linguaggio, appare semplicemente una *virtus* propria dell'umile dicitore. Insomma i modelli teorici che il Tasso seguiva e cercava di integrare non gli rendevano facile la messa a punto di questo problema.

D'altro canto c'è una linea di affermazioni che, come mostra il Raimondi, indica a più riprese la sostanziale assimilazione del principio pseudo-demetriano. Valgano per tutti, dopo le *Considerazioni*, due luoghi celebri. Intendo, per un verso, le osservazioni formulate in una lettera del 1585 al Cattaneo nella quale il Tasso discute le opposizioni del Lombardelli: qui il Tasso, all'obiezione che « la elocuzione potrebbe esser più chiara, e più florida », risponde ricordando innanzi tutto che la « soverchia chiarezza fa l'orazione umile », poi dice di non comprendere se l'interlocutore « per chiarezza intenda la facilità, o quella che da' latini è detta perspicuità, o pur lo splendore, per così dire, de l'orazione », scindendo una nozione altrove data per unitaria in diverse possibili sue componenti, e ricorda che, a proposito di facilità e perspicuità, Pietro Vettori commentando Demetrio afferma che « l'oscurità genera la grandezza dell'orazione »⁹³. Per altro verso, si riconsiderino le osservazioni, pure difensive, e in parte già ricordate, formulate nell'*Apologia*, che si concludono con una similitudine che il Raimondi giustamente accosta a quella delle *Considerazioni*: « s'alcuna cosa ci si mostrerà manco luminosa, ci parrà simile a quella oscurità la quale accresce l'onore con l'orrore, non solo ne' templi, ma nelle selve »⁹⁴.

Se, allora, è molto probabilmente vero quanto afferma il Raimondi e cioè che dopo le *Considerazioni*, all'epoca dell'*Apologia*, « la chiarezza per il Tasso non è più, si direbbe, un ideale ma un problema », è però — mi pare — non solo un problema di sostanza poetica ma anche di semantica che investe la logica stessa del sistema, ed è un problema non risolto semplicemente nei termini pseudo-demetrianici secondo cui « l'oscurità genera la grandezza de l'orazione », ma in quelli assai complessi,

⁹³ Tasso, *Lettere*, 434. Interessante notare anche che a proposito della fioridezza e dello splendore il Tasso afferma con un certo compiacimento che il suo poema non può essere ripreso in merito e ricorda il *glaphyròs* pseudo-demetriano (forse assimilato allo « splendore » e alla « bellezza » ermogeniane). Il Tasso mostra cioè di ritenere ammissibile una commistione di splendore, fioridezza ed oscurità, che vedremo meglio motivata in seguito.

⁹⁴ Tasso, *Apologia*, pp. 464-465, e cfr. Raimondi 1978, p. 149.

sempre più complessi, di un rapporto tra due nozioni opposte ma non alternative, e talora componibili all'interno di un sistema di variabili che comprende la materia, il genere, la dimensione mentale e sentimentale del poeta, gli stili e i modelli teorici ad essi relativi ⁹⁵.

⁹⁵ Di alcune di queste variabili tien conto il Brand (1962, pp. 29-32), che molto opportunamente riconnette l'intero problema alla questione del pubblico cui il Tasso intendeva rivolgersi e che doveva esser giudice della chiarezza od oscurità di un testo: com'è noto, il Tasso oscilla anche in questo campo; ma oscillavano anche i lettori dotti del Tasso nel giudicare facilmente intelligibile o meno l'opera sua (si vedano le citazioni fornite dal Brand).

CAPITOLO 5

IL PROBLEMA DELLO STILE NELLA POETICA DEL TASSO

(DALLA REVISIONE DELLA "LIBERATA"
AI "DISCORSI DEL POEMA EROICO")

1. — « Sappia dunque Vostra Signoria illustrissima, che dopo una fastidiosa quartana sono ora per la Dio grazia assai sano, e dopo lunghe vigilie ho condotto finalmente al fine il poema di Goffredo ». Così il 6 d'aprile 1575 il Tasso annuncia al cardinale Albano la conclusione della stesura della *Liberata*: entro il settembre egli spera, « col consiglio d'alcuni giudiciosi ed intendenti » di poter « dare il poema a la stampa »¹. Ma, com'è noto, il lavoro correttorio ed il confronto con le opinioni dei revisori e dei corrispondenti, che si profilano a questa data agevoli, fruttuosi e spediti, saranno ben altrimenti lunghi e tormentati. « Vostra Signoria » — egli scrive già il 29 luglio dello stesso anno a Scipione Gonzaga — « ha ragione a non lodare ne la spiegatura quella stanza che gli mandai ultimamente; ma io non posso più: la vena è così esausta e secca, c'avrebbe bisogno de l'ozio d'un anno, e d'una lieta peregrinazione per riempirsi »². E il 12 marzo del 1576, allo Scalabrino: « E certo ho bisogno di lungo riposo per riempire la vena esausta. Oh s'egli sapesse quanto peno a fare un verso, m'avrebbe compassione! »³. Il Tasso, oltre che provato dalla lunga fatica, si mostra a più riprese irritato della pedanteria o degli scrupoli dei revisori, dello Speroni e dell'Antoniano in particolare, rimanda di mese in mese, di stagione in stagione la stampa del poema, moltiplica i « concieri » e

¹ Tasso, *Lettere*, 23.

² Tasso, *Lettere*, 42.

³ Tasso, *Lettere*, 57.

i dubbi, si appella talora all'idea di una seconda edizione per sistemare e migliorare versi ed episodi che non lo soddisfano completamente o non soddisfano i suoi corrispondenti, oscilla dalla fiducia nel valore del poema realizzato alla volontà di mutarlo abbastanza radicalmente. Comunque — non essendo il caso di ripercorrere qui vicende più volte raccontate — sino alla fine del 1576, sino al precipitare degli eventi che lo distaccano fisicamente dalle carte dell'opera, egli continua a lavorare con tenacia e sofferenza alla revisione.

Il lavoro correttorio, i dubbi dovuti a personale insicurezza o alle obiezioni dei revisori suscitano anche, nel Tasso, riflessioni condotte, per dirla quasi con parole sue, « non solo come pratico, ma come teorico ancora »⁴. Egli, cioè, muovendo dai concreti problemi della revisione del poema, non può fare a meno di toccare anche le questioni di rilievo teorico che tale lavoro implica. Legge e rilegge, poi, i testi canonici di poetica e di retorica, Aristotele e lo pseudo-Demetrio in particolare, e chiede che gli si inviino novità editoriali come il commento alla *Poetica* del Piccolomini⁵. Del resto anche da sparse notazioni presenti in queste lettere non pare che egli abbia sostanzialmente mutato l'opinione che la via più certa e più sicura per giungere alla perfezione artistica sia quella che muove dalla teoria e dall'osservazione delle regole universali dell'arte (per quanto debitamente adattate alle esigenze dei tempi, come vedremo), più che non quella che si fonda sulla diretta imitazione di modelli concreti. Medita anzi, proprio opponendo « ragione » a « imitazione », e nella consapevolezza di essersi in parte distanziato dai modelli autorevoli, di comporre una lettera teorica che giustifichi le scelte concretamente operate anche contro il parere dei revisori.

Le scrissi per l'altra mia di volere discorrere alcune cose intorno a le annotazioni del signor Barga: ho poi pensato che sarà meglio raccogliere ogni cosa insieme in una lettera, perché sì come credo ch'in molte cose sarà da me accettato il consiglio altrui, così stimo che potrà talora essere tale che non vorrò accettarlo; ed in questi casi mi pare d'esser quasi obbligato a render ragione de la mia deliberazione, che potrebbe forse da alcuni esser riputata arroganza. E tanto più giudicio necessaria questa dichiarazione de le mie ragioni, quanto che io so che 'l modo servato da me in questo poema, se bene, per quel che me ne paia, non è punto

⁴ Tasso, *Lettere*, 77, dove si legge: « Tutto questo ho detto non solo come teorico, ma come pratico ancora ».

⁵ Cfr. *Lettere*, 46 (A Scipione Gonzaga, 17 settembre 1575) e 87 (A Luca Scalabrino, 15 ottobre 1576).

contrario a i precetti aristotelici, non è però astretto a l'esempio di Virgilio, e meno a quello di Omero: anzi talora se ne dilunga; ma però in cose, secondo me, che non sono de l'esistenza de l'unità, né per altro de l'essenza de la poesia. Ma gli uomini, che universalmente si movono più per l'esempio che per la ragione, giudicarono facilmente il contrario: né questo dico per li revisori, a i quali attribuisco molto; ma parlo in generale. E se bene ne' miei Discorsi ho fatto e farò questo, non mi pare però soverchia la lettera; perché quelli parlano in universale, e questa avrà particolar riguardo al mio proprio poema, ed a gli avvertimenti non accettati ⁶.

Sin dai primi tempi della revisione, insomma, il piano teorico e quello pratico risultano strettamente connessi, la ragione e le regole dell'arte prevalgono, come in passato, sull'imitazione. La lettera, così com'è qui concepita, in realtà non si farà e lascerà il posto, molti anni più tardi, in un nuovo contesto e di fronte a ben più aspre critiche, all'*Apologia*.

Nelle cosiddette *Lettere poetiche* e in particolare in quelle del biennio 1575-1576, che ne costituiscono il nucleo essenziale, il Tasso approfondisce soprattutto questioni relative alla struttura del poema (quella *vexata* dell'unità d'azione e di protagonista, quella degli episodi e della loro reciproca interconnessione, quella del rapporto tra tempo della favola e tempo del racconto, oltre a svariate altre minori) e questioni relative alla verosimiglianza e alla moralità del racconto (essenzialmente a proposito del costume, del rapporto storia/invenzione, della convenienza degli amori nel poema eroico, del meraviglioso e delle soluzioni *per machina*). Sono problemi centrali nel dibattito cinquecentesco, ma in questo caso c'è anche una ragione contingente: soprattutto su di essi vertevano le critiche dei revisori e quindi su di essi si appuntava l'attenzione del Tasso. In qualche caso, ad esempio a proposito dell'unità d'azione cui dedica svariate lettere ⁷, egli si dimostra sostanzialmente fermo nel sostenere le proprie opinioni; in molti altri dubbioso e oscillante, vuoi per ragioni intrinseche, vuoi per la preoccupazione che gli inquisitori, « i frati », si oppongano alla concessione dell'*imprimatur*.

Da una lettera indirizzata a Giovan Vincenzo Pinelli, nella quale fra l'altro si sintetizzano le prime obiezioni mosse dai revisori, si comprende il motivo della relativa marginalità delle questioni stilistiche nelle riflessioni consegnate alle *Lettere poetiche*:

⁶ Tasso, *Lettere*, 24 (A Scipione Gonzaga, 13 aprile 1575).

⁷ Cfr. soprattutto Tasso, *Lettere*, 25, 32, 38, 39, 42, 60, 75, 82, 87.

Ho da conferirle — scrive — molte cose intorno a la somma de la mia vita, e alcune intorno al giudicio che si fa del poema in Roma. Il quale in somma è tale (perdonate voi la vanità, che ne siete cagione, perch'io voglio usare que' termini a punto ch'essi usano): ammirano i concetti, l'elocuzione e lo stile in ogni parte; salvo ch'in alcuni pochi luoghi notati par loro ch'il numero, per altro stimato eroico, si potesse addolcire. De la favola sperano bene, e lodano il principio [...]. Lodano il procedere (così lo chiamano) poetico ed eroico. Sperano che non debba mancar a questo poema il diletto che si trova ne' romanzi: non dicono quello a punto, ma equivalente ⁸.

Insomma lo stile, nell'accezione tassiana di unione organica di concetti ed elocuzione, non suscita quasi altro che lodi, non è oggetto di preoccupate e velenose dispute paragonabili a quella aperta con lo Speroni circa l'unità d'azione, che in una lettera allo Scalabrino fa dire al Tasso, con efficace anacolutto: « chi cede questo punto [che l'azione possa esser una di molti], è spedito e spacciato affatto il mio poema » ⁹. E tuttavia, nonostante il consenso, quella dello stile è una preoccupazione ben viva nel Tasso, che ne fa oggetto di non numerose ma significative riflessioni, che possono disegnare, pur nel consueto moto oscillatorio, un'importante linea di sviluppo nella sua poetica ¹⁰.

Le prime riflessioni contenute nelle *Lettere poetiche* che possano anche vagamente ricondursi ad un ambito stilistico riguardano singoli « concieri », a proposito dei quali il Tasso è dubbioso ¹¹ e chiede l'aiuto del Gonzaga:

Ora le replicarò solamente, ch'io la prego con ogni affetto, che non le sia grave l'affaticarsi alquanto per mia gloria, particolarmente ne la politura de' versi; ché certo ve ne sono alcuni, se non son molti, duretti, e talora troppo inculcati; né a me è venuto fatto di mutarli: e so quanto ella sia buona maestra, non solo nel far di novo, ma nel rappezzare.

⁸ Tasso, *Lettere*, 36 (22 giugno 1575).

⁹ Tasso, *Lettere*, 32 (s. d.).

¹⁰ Tale linea di sviluppo è stata magistralmente delineata nei suoi tratti essenziali dal Raimondi in un suo studio più volte citato nel corso dei precedenti capitoli (Raimondi 1978, pp. 141-147, che esamina le *Lettere* 31, 47, 75, 77 e 78), al quale corre obbligo rimandare ancora una volta.

¹¹ « Intorno ai concieri, credo che dica più che vero, ch'io in alcun luogo abbia peggiorato » (*Lettere*, 21, A. S. Gonzaga, 26 marzo 1575); il settimo canto « molto avea bisogno di lima: ho cancellatevi molte cose affatto, e ritrattele di nuovo; quanto felicemente non so: e tanto più ne sono incerto, quanto io sono meno atto a giudicare de i parti ancor rescenti » (*Lettere*, 22, A. S. Gonzaga, 31 marzo 1575).

È chiaro, con ogni probabilità, che la durezza e la ridondanza o il sovraccarico stilistico di cui qui si discorre non producono un effetto ricercato ad arte, che il Tasso in certa misura ammette (specie per l'asprezza), ma semplicemente costituiscono materiale ancor grezzo da affinare e limare. E subito dopo aggiunge: « Dubito ancora di non essere alquanto licenzioso ne le voci latine; però quelle che si potranno tor via senza scemar la maestà, sarà ben fatto che si tolgano »¹². Anche in questo caso il principio tradizionale, confermato dallo pseudo-Demetrio, che arcaismi e forestierismi (le « lingue ») producano maestà, solennità è salvo: si tratta solo di moderare gli eccessi e forse di verificare l'opportunità contestuale dell'artificio. Sono, questi, problemi minimi, non particolarmente significativi, che si riproporranno, poco variati, lungo tutto il corso della revisione del poema.

Più importante, per alcune sue implicazioni, è un'osservazione che cade nella successiva lettera: « Ne l'altre mutazioni ho avuto solamente riguardo d'addolcire il numero, o di torre alcune parole di che non intieramente mi sodisfaccio »¹³. La ricerca di maggior dolcezza nel numero — si parla di un canto guerresco, il nono — potrebbe apparire in parziale controtendenza rispetto all'inclinazione pseudo-demetrianica verso varie forme di asprezza nello stile magnifico e rispetto al precetto particolare che richiede asprezza ritmica nello stile grave; ma, trattandosi di osservazione marginale, non se ne può inferire più di tanto, e si può semplicemente postulare che si tratti di moderare un eccesso di asprezza, che — come abbiamo visto — i revisori gli venivano imputando qua e là, ovvero di un'eccessiva escursione dal *megaloprepès* al *deinòs*. Non è da escludere neppure una certa condiscendenza nei confronti dei revisori, con cui è ancora in buoni rapporti, su questioni non sostanziali¹⁴. In una successiva lettera al Gonzaga dell'1 ottobre 1575 il Tasso tuttavia affronta una questione in parte analoga, ammettendo « d'essere stato alcuna volta aspretto anzi che no », specie « nel concorso de le consonanti e de le vocali d'una stessa natura » (allitterazioni e scontri consonantici e vocalici tra parola e parola), che in alcuni casi ha cercato di eliminare non curandosi talora « di fornire alcun verbo » (ad esem-

¹² *Lettere*, 24 (A Scipione Gonzaga, 13 aprile 1575).

¹³ *Lettere*, 25 (A Scipione Gonzaga, 15 aprile 1575).

¹⁴ Il Tasso nota anche: « a confessarle il vero, tutto quello ch'è sino al nono, trattine i primi tre canti rifatti quasi del tutto, furono fatti in tempo ch'io non era ancora fermo e sicuro, non dirò ne l'arte, ma in quella ch'io credo arte; onde han bisogno di maggior considerazione, che non avrà il rimanente del libro ».

pio: « L'odono già nel cielo », invece che « L'odon già su nel ciel », che « per li troppi monosillabi ed accenti, è duretto ») e che prega il Gonzaga di segnalargli e di correggere con maggiore diligenza¹⁵. Nella medesima lettera cade anche un'altra osservazione di grande interesse:

Non so se Vostra Signoria abbia notato un'imperfezione del mio stile. L'imperfezione è questa: ch'io troppo spesso uso il parlar disgiunto; cioè quello che si lega più tosto per l'unione e dipendenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole. L'imperfezione v'è senza dubbio; pur ha molte volte sembianza di virtù, ed è talora virtù apportatrice di grandezza: ma l'errore consiste ne la frequenza. Questo difetto ho io appreso da la continua lezion di Virgilio, nel quale (parlo de l'Eneide) è più ch'in alcun altro.

Il « parlar disgiunto » (*dissolutio*, *oratio soluta*) è attribuito, pur con qualche riserva, dallo pseudo-Demetrio principalmente alla forma *deinòs*, nella quale si associa alla *concisio* e alla brevità dei membri, mentre più appropriato alla forma *megaloprepès* è, in linea generale, il periodare complesso, ricco di subordinate e sintatticamente connesso¹⁶.

¹⁵ *Lettere*, 47.

¹⁶ Ma cfr. sopra cap. 3.2 e Schenkeveld 1964, p. 64. Un'eccezione nell'ambito dello stile *megaloprepès* è costituita dall'associazione di *dissolutio* ed epanfora. Il rapporto tra struttura del periodo e forme stilistiche è, comunque, assai complesso. Dello pseudo-Demetrio bisognerebbe prendere in considerazione anche tutta la prima parte dell'opera, precedente la trattazione sistematica degli stili e dedicata appunto alla struttura periodica. Cfr. Vettori 1562, pp. 1-35 e specialmente pp. 8-10, sul nesso tra « nota gravis » e *brevitas*, pp. 14-19, sulla « locutio tortuosa » e su quella « divisa » o « soluta » (di cui si dice fra l'altro: « Similia igitur sunt periodorum membra lapidibus fulcientibus rotunda tecta & illa continentibus, membra vero locutionis dissolutae iactis prope solum lapidibus & non constructis »; la forma « tortuosa » è detta, poi, « habere quiddam amplum & exquisitum simul », ovvero, con parole del Segni, « magnificenza » ed « esquisitezza ») e, infine, le pp. 22-30, sui periodi costruiti « ex oppositis membris » (per ragioni formali o concettuali) e su *isocola*, omoteleuti, etc. Ma si può vedere anche Cavalcanti 1560, pp. 273-275, che espone le tesi del retore greco con qualche sfumatura di diversità: della forma « sciolta & distesa » si dice che « è certamente più semplice, & molto comune », mentre la forma « annodata & ristretta », che ha « i membri molto ben ligati, & intrecciati insieme », « modo è più artificioso, & non sí frequente, come l'altro », ed è « suave, & dilettevole », tanto che se usato continuamente — come accade in Gorgia — « offenderebbe grandemente l'orecchio, & satierebbe l'auditore, come cosa troppo artificiosamente composta, & oltra modo affettata » (viceversa « la [forma] sciolta, quando ella fusse troppo continuata [...] sarebbe molto noiosa, & farebbe lo stilo languido »). Come si vede la questione poteva essere affrontata anche in termini assai differenti e poteva dar luogo ad indicazioni in certa misura ambigue e contraddittorie. È infine da ricordare che lo pseudo-Demetrio, seguito in ciò dal Cavalcanti, connette questa trattazione non alla teoria quadripartita dello stile, bensì ad una distinzione di tre

A proposito di questa lettera e in particolare del « parlar disgiunto », il Raimondi nota un *lapsus* tassiano « prezioso e significativo, che riferisce a Virgilio il detto di Caligola 'arena senza calce' mentre in realtà, come si apprende da Svetonio, il referente polemico è Seneca. Dalla sovrapposizione intanto viene fuori una sigla di gusto, quello seneciano, proprio sulla linea di un nuovo classicismo drammatico ». Ciò induce il Raimondi a pensare che il 'parlar disgiunto' radicalizzi la lezione dell'*Eneide* perché « la filtra attraverso un orientamento stilistico anticiceroniano, che s'identifica con il senecismo, con l'eloquenza delle 'minutissimae sententiae', con la scrittura nervosa e scandita. Da tale brevità, aveva già dichiarato lo Speroni, nasce anche lo 'stupore', la 'melanconia' di Virgilio »¹⁷. Complessivamente le osservazioni tassiane che si son fin qui notate, poco estese ma ripetute, vertono su alcune caratteristiche dello stile del poema (durezza o asprezza fonica e ritmica, latinismi, parlar disgiunto) che rientrano nell'ambito della magnificenza, del *megaloprepès* pseudo-demetrio, o che possono configurare un'oscillazione da questa forma a quella contigua della gravità, del *deinòs*. Il fatto che il Tasso si proponga di moderarne alcune dipende, come si è visto, dall'abuso che ammette di averne fatto, dallo stato ancor non definitivo dell'elaborazione dell'opera, ma forse anche da un eccessivo sbilanciamento verso la *gravitas*, che nella logica del sistema configurato nei *Discorsi dell'arte poetica* costituisce solo un polo, per quanto prioritario, dell'oscillazione stilistica che nel poema eroico deve comunque far centro sul magnifico¹⁸.

Nella lettera del 15 aprile sopra ricordata, a proposito di una diversa materia, il Tasso compie un'osservazione di opposto segno:

Credo che in molti luoghi [i revisori] troveranno forse alquanto di vaghezza soverchia, ed in particolare ne l'arti di Armida, che sono nel quarto; ma ciò non mi dà tanto fastidio, quanto il conoscere che 'l trapasso, ch'è nel quinto canto,

forme di periodi: quello oratorio, quello storico e quello dialogico. Sulla questione del rapporto tra quattro stili e tre generi di periodi nel retore greco, cfr. Morpurgo Tagliabue 1980, pp. 65-72.

¹⁷ Raimondi 1978, p. 142 e cfr. anche p. 146.

¹⁸ L'asprezza è ammessa dallo pseudo-Demetrio in entrambi gli stili, ma — si deve precisare — in diversi gradi: certamente lo stile *deinòs* (*gravis*, *acer*, *vehemens*) è assai più incline all'asprezza del *megaloprepès*. Si ricordino anche gli elementi di affinità della *deinòtes* pseudo-demetrio con l'asprezza e la veemenza ermogeniane (cfr. sopra 3.4). Analogo discorso si potrebbe fare anche per la *brevitas* e l'oscurità, implicate — come hanno ben visto il Raimondi e il Brand (1982, p. 38) — dalle osservazioni tassiane sul « parlar disgiunto ».

da Armida a la contenzione di Rinaldo e di Gernando, e 'l ritorno di Armida, non è fatto con molta arte.

La questione della « vaghezza soverchia », che è relativa soprattutto ai concetti e in parte all'elocuzione, apre un capitolo delicato della riflessione tassiana sullo stile e sui rapporti materia/stile in queste *Lettere poetiche*. Il problema, esposto nei termini formulati nell'analisi dei primi *Discorsi*, ed escluse le implicazioni di ordine morale e di opportunità, si riduce all'ammissibilità all'interno di una compagine stilistica dominata dal magnifico e in subordine dal grave, di concetti ed elocuzione più propri dello stile mediocre e di qui del genere lirico. La relativa sicurezza con cui il Tasso mostra, per ora, di non curarsi troppo delle possibili critiche riposa sulla convinzione che all'interno di un poema eroico siano leciti materia amorosa e, in certa misura, concetti ed elocuzione « vaghi » che quella materia può suggerire e giustificare. In questa fase, in cui i rapporti con i revisori sono ancora buoni e le preoccupazioni extra-artistiche sono deboli, il Tasso si mostra viceversa più preoccupato di questioni strutturali quali il « trapasso » da un episodio all'altro o lo « slargarsi troppo da la favola » (e cioè la necessità degli episodi e la loro connessione con la linea portante del racconto).

Associate alle precedenti, queste ultime osservazioni e preoccupazioni delineano una polarità vaghezza/asprezza entro cui — in ragione, si può inferire, dell'opportunità contestuale, della variazione della materia, e di una superiore misura artistica — il poeta deve far oscillare i suoi impasti stilistici particolari, evitando tuttavia gli eccessi, soprattutto nella meno pacifica direzione della vaghezza (problema questo che vedremo sollevato con maggior frequenza lungo tutto il corso della revisione). Se poi il polo dell'asprezza può rimandare, come si è detto, allo stile grave (proprio della tragedia), quello della vaghezza ancor più chiaramente rimanda allo stile mediocre (proprio della lirica). Anche verso quest'ultimo l'oscillazione è ammessa dal Tasso dei primi *Discorsi*, ma con una minore frequenza. Vedremo in seguito come egli in queste lettere si mostri in effetti più preoccupato della presenza nel poema di impasti stilistici oscillanti verso il lirico che non di composti di magnifico e grave, più consoni, in definitiva, all'orientamento di gusto dominante in questo scorcio di secolo.

Dopo la lettera a Scipione Gonzaga del 20 maggio, ricordata dal Raimondi¹⁹ per l'importante osservazione tassiana sull'arte del *suspense*

¹⁹ Raimondi 1978, pp. 141-142 (la lettera è attribuita, per svista o refuso, al 24 maggio).

(« il lasciar l'auditor sospeso, procedendo dal confuso al distinto, da l'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio »), nella successiva a Luca Scalabrino del 24 maggio troviamo la conferma che i sospetti del Tasso circa le reazioni dei revisori alla « vaghezza soverchia » di alcuni episodi erano ben fondati.

A l'episodio di Sofronia [i revisori] opposero: che fosse troppo vago; appresso, che fosse troppo tosto introdotto; ultimamente, che la soluzione fosse per macchina. A le quali opposizioni risposi, secondo me, veramente e realmente, mostrando ch'erano di non molto valore. Ora voi mi scambiate i dadi in mano, riferendomi che pare che non sia fortemente connesso. Di questo, in vero, io sempre dubitai; e voi il sapete, che ve 'l dissi quando il faceva: ma non è però così poco attaccato, che non ve ne siano de' manco attaccati in Virgilio ed Omero²⁰.

A parte le questioni strutturali, che in assoluto sono forse di maggior momento ma che sono marginali nel mio assunto²¹, e a parte la stizza del poeta nel vedersi moltiplicar le obiezioni, che è un segnale del complicarsi e aggrovigliarsi dei problemi su tutto il fronte della revisione, importa qui soprattutto notare che la « vaghezza » di taluni episodi costituisce effettivamente un problema e che il Tasso a questa data è tuttavia ancora deciso nel respingere l'accusa di essersi spinto troppo in là in questa direzione nell'episodio di Olindo e Sofronia.

Il problema stilistico sollevato da questo episodio pare accantonato, se non altro in ragione di un attacco concentrico che investe soprattutto questioni morali, di cui è testimonianza, ad esempio, la lettera del carnevale del 1576 a Scipione Gonzaga²²; ma esso torna ad essere sollevato qualche tempo dopo in una lettera che segna anche un brusco mutamento di rotta in merito alla sorte di tutto il segmento narrativo: « Io ho già condannato con irrevocabil sentenza a la morte l'episodio di Sofronia, e perch'in vero era troppo lirico, e perc'al signor Barga ed

²⁰ Tasso, *Lettere*, 31.

²¹ All'obiezione della « soluzione [...] per macchina », che non investe solo questo specifico episodio, il Tasso replica in una notevolissima lettera di qualche mese dopo: cfr. *Lettere*, 43 (A Scipione Gonzaga, 2 settembre 1575).

²² « Messer Luca [...] mostra particolarmente di dubitare, che [l'Antoniano] debba muovere alcun dubbio ne l'episodio di Sofronia. Se 'l dubbio si stenderà solamente ad alcun verso, com'a quello, "Che vi portaro i creduli devoti;" ciò non mi dà noia: mi rincrescerebbe bene infinitamente che 'l dubbio fosse diretto contra la sostanza de l'episodio: ed in questo caso io desiderarei che Vostra Signoria illustrissima con alcun destro modo operasse ch'egli rimanesse soddisfatto, che quando dal giudizio di due Inquisitori la digressione fosse approvata, io potessi, contentandomi del lor giudizio, non cercar più oltre » (*Lettere*, 56).

a gli altri pareva poco connesso e troppo presto; al giudizio unito de' quali non ho voluto contrafare, e molto più per dare manco occasione a i frati che sia possibile »²³. Né la storia finisce qui: il 3 maggio allo Scalabrino scrive: « Io mi vo resolvendo di lasciare l'episodio di Sofronia, mutando alcune cose in modo ch'egli sia più caro ai chietini, né resti però men vago »²⁴. Su quest'ultima conversione, che sposta i termini del problema anche in merito alla vaghezza, tornerò. Intanto mi pare da sottolineare la precedente ammissione: « perch'in vero era troppo lirico », che esplicitamente connette la vaghezza allo 'stile di genere' lirico. La questione è duplice: da un lato sta il problema teorico dell'ammissibilità in una compagine eroica di episodi e composti stilistici decisamente orientati verso lo stile mediocre e il genere lirico che da quello stile è dominato; dall'altro sta la valutazione del concreto composto stilistico dell'episodio. Quanto alla prima questione, il Tasso probabilmente oscilla ancora, ma rispetto alla cauta e moderata apertura dei giovanili *Discorsi* va già intuendo la necessità di una correzione di rotta che presto vedremo formulata proprio in termini teorici e che in larga misura passerà anche nei più tardi *Discorsi* (in parte è forse già rispecchiata nell'opinione espressa nella lettera del 3 maggio). Giudicando l'episodio di Olindo e Sofronia « troppo lirico » sembra momentaneamente inclinare verso l'interpretazione più restrittiva della possibilità che nel poema eroico trovi spazio anche lo stile mediocre. Quanto alla seconda questione bisogna in verità ammettere, col Tasso, che l'episodio in questione è eccezionalmente sbilanciato verso composti stilistici che la coscienza critica del tempo doveva giudicare « mediocri » e « lirici ». Solo un esame dettagliato potrebbe mettere in luce la grandissima frequenza — per limitarci all'elocuzione — di quegli artifici, per altro presenti in tutto il poema con diversa percentuale, che abbiamo visto costituire un discrimine fondamentale tra gli stili magnifico e grave, da un lato, e il mediocre, dall'altro (secondo la terminologia tassiana), o tra gli stili a questi *grosso modo* equivalenti nei sistemi di Ermogene e dello pseudo-Demetrio. Chiasmi, parallelismi, antitesi, riprese, ripetizioni simmetriche, isocola, tricola, bisticci e via dicendo si alternano e accumulano con un'insistenza e con una diligenza che — a quanto mi risulta — è testimoniata in misura analoga solo in alcune liriche, nell'*Aminta* e nel *Rogo amoroso*, in opere e generi cioè program-

²³ *Lettere*, 61 (A Scipione Gonzaga, 3 aprile 1576).

²⁴ *Lettere*, 70.

maticamente rivolti ad accogliere lo stile mediocre²⁵. Senza contare che, sul piano dei concetti, la vicenda amorosa, intensamente patetica e a lieto fine, si prestava a giustificare e a qualificare in senso appunto « lirico » tali scelte elocutive.

Tutta la delicata questione della materia amorosa e della vaghezza dello stile che investe l'episodio di Sofronia, ha numerosi addentellati con altre riflessioni svolte nelle lettere di questo periodo. In quella del 24 gennaio 1576 a Scipione Gonzaga, ad esempio, il Tasso scrive: « Io mi affatico intorno al quartodecimo; e veramente posso chiamar questa fatica, poich'è senza diletto. La musa non mi spira i soliti spiriti; sí che credo ch'in queste nuove stanze non vi sarà eccesso d'ornamento o d'arguzia: spero nondimeno che ne' versi sarà chiarezza, e facilità senza viltà »²⁶. Il problema della chiarezza senza viltà — che in termini aristotelici significa temperare le due opposte esigenze della chiarezza, il cui rischio è la banalità, e dell'ornamento, il cui rischio è l'oscurità — e quello delle oscillazioni tassiane in merito già si sono affrontati nel capitolo precedente²⁷. Qui il pericolo intravisto dal Tasso o dai suoi corrispondenti non è tanto, direi, quello di un'oscurità prodotta dagli artifici che lo pseudo-Demetrio attribuiva alla forma magnifica o a quella grave, bensì più probabilmente quello della concettuosità prodotta da artifici, che potrebbero anche essere definiti manieristici e pre-barocchi, quali l'accumulo di antitesi concettuali, di paronomasie e di altre forme assimilabili, capaci di complicare al livello semantico la decifrazione del dettato poetico. Più ancora che l'oscurità, in quanto effetto, a preoccupare il Tasso pare che sia, infatti, la causa e cioè l'eccesso di ornamento (con ogni probabilità sempre quello pertinente soprattutto allo stile mediocre e al genere lirico) e di arguzia, che tra l'altro caratterizza il canto contestatissimo di Olindo e Sofronia,

²⁵ Un esempio potrebbe essere costituito dai versi centrali dell'ottava 31: « Oh spettacolo grande, ove a tenzone / sono Amore e magnanima virtute! / ove la morte al vincitor si pone / in premio, e 'l mal del vinto è la salute! », in cui l'elaborata e concettuosa antitesi a tre termini si dispone simmetricamente e in figura chiasmica, violando in questo caso anche il principio — formulato già nella *Lezione* — dell'introduzione di termini asimmetrici a temperamento della diligente corrispondenza dei termini.

²⁶ *Lettere*, 51.

²⁷ Cfr. 4.5. Sul fatto che per Aristotele gli artifici che elevano il discorso concorrono anche a diminuire la chiarezza, suprema *aretè*, cfr. sopra 3.5 e nota 85.

qui tenuto forse presente come pietra di paragone²⁸. Il canto XIV, poi, è il canto del mago d'Ascalona e del giardino d'Armida, che in astratto, soprattutto per quest'ultimo episodio, poteva ben suscitare il timore di un trattamento troppo incline al vago, all'arguto, all'artificioso. Ma è ancora da notare una possibile implicazione: la somma di eccesso di ornamento e di arguzia, la frequenza di artifici concettuosi e arguti, può far pensare che qui il Tasso inclinasse a concepire questa « mediocrità » stilistica in termini assai vicini al *glaphyròs* pseudo-demetrio, che alla piacevolezza e all'arguzia — come si è visto — molto concede (ma si consideri anche la « bellezza » ermogeniana). Non si tratterebbe, insomma, solo di quella che il Tasso incidentalmente definisce la « delicatezza dello stile lirico »²⁹, ma almeno di una « delicatezza » arguta e piacevole, e di una condensazione di artifici che, per via d'arguzia, possono complicare il tessuto semantico di un passo sino a renderlo di non facile e immediata decifrazione (una complicazione e una densità semantica di segno opposto, per intendersi, rispetto a quella prodotta dall'assunzione di una significazione parallela a quella letterale di cui il Tasso, sia pur non senza resistenze, discorre nelle numerose lettere dedicate al problema dell'allegoria³⁰).

Le molteplici osservazioni formulate, qui e nei *Discorsi*, dal Tasso sulla legittimità della materia amorosa e del meraviglioso in un poema epico si trovano in gran parte sintetizzate in un'importantissima lettera a Silvio Antoniano del 30 marzo 1576 (importante anche perché mette direttamente di fronte il Tasso al più severo critico del poema per quanto concerne la sua moralità), che qui interessa per alcune sue implicazioni. Alla base della posizione tassiana stanno, da un lato, la convinzione, già esemplarmente espressa nel primo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*, che la materia più adatta al poema eroico sia un meraviglioso cristiano reso verosimile dalla fede che accomuna lo scrittore

²⁸ A più riprese il Tasso torna su una correzione relativa a questo canto a proposito di un emistichio « o fosse volto a volto », poi scomparso dall'edizione della *Liberata*, che nella lettera 48 è definito non conveniente « in persona di grave poeta, quale dev'esser l'epico, principalmente in materia sí fatta ». Cfr. anche *Lettere*, 87.

²⁹ *Lettere*, 74 (A Luca Scalabrino, 22 maggio 1576).

³⁰ L'allegoria è tra gli artifici contemplati dallo pseudo-Demetrio per le forme magnifica e grave; all'allegoria il Tasso sembra peraltro inclinare più per preoccupazioni estrinseche, per il timore che l'opera possa incontrare le opposizioni dei « frati » e dei « chietini ». Ma è problema in certa misura controverso. Cfr. *Lettere*, 48, 56, 76, 79.

e il suo pubblico, e, dall'altro, il postulato che il fine prioritario della poesia in genere sia il diletto, che legittima il trattamento della materia amorosa anche nel poema eroico, nell'ambito di una varietà di argomenti che è compito del poeta ridurre ad unità strutturale e artistica. Il Tasso, dunque, nella lettera all'Antoniano accoglie alcune delle critiche e dei suggerimenti del revisore e si mostra disposto — a malincuore, sappiamo — a rimuovere « alcune stanze iudicate lascive » e una parte del meraviglioso del poema (« qualche parte ancora de gli incanti e de le meraviglie »). Ma per legittimare agli occhi del severo revisore il mantenimento di alcuni episodi essenziali alla macchina del poema, come gli incanti del giardino d'Armida e della selva, per un verso, e « gli amori di Armida, d'Erminia, di Rinaldo, di Tancredi e di altri », per altro verso, afferma che sia gli incanti che gli amori trovano una precisa giustificazione « ne l'istoria », fornendo significativi riscontri nelle fonti cui ha attinto e argomentando con sicura convinzione e in modo limpido. Il solo Goffredo è presentato dagli storici come esente da ogni macchia e da ogni passione terrena, « in tutto buono e pio »: per verità storica e per esigenza poetica, dunque, il Tasso è stato indotto a inserire amori e incanti nella favola della *Gerusalemme*³¹.

Nel seguito della lettera egli insiste sulle esigenze specifiche della poesia: il mirabile è « necessarissimo » al poema eroico, « o sia egli effetto degli dei, com'è nei poemi de' gentili; o de gli angioi, o vero de' diavoli e de' maghi, com'è in tutte le moderne poesie ». Le differenti sorgenti del meraviglioso non determinano « diverse spezie di poesie », perché si tratta di una differenza « accidentalissima », « la qual si varii e si debba variare secondo la mutazion de la religione e de' costumi ». La sostanza dell'argomentazione è perfettamente conseguente con le posizioni espresse nei *Discorsi* e ribadisce anche più generali principi teorici: il costume fa parte di quegli aspetti della poesia che sono storicizzabili, non rientrando nell'ambito delle norme universali dell'arte: « se volse Omero seguir l'uso de' suoi tempi, a me giova di seguir il costume de' miei, in quelle cose però sovra le quali ha imperio l'uso ». Particolarmente importanti sono le conclusioni, che estendono il criterio della storicità dei costumi dalle fonti del meraviglioso all'opportunità stessa della presenza degli amori nel poema eroico.

³¹ « Né già poteva io dipingere ciascun altro tale [buono e pio, oltre a Goffredo]; non solo perché il poeta deve aver molto riguardo a i costumi che da la fama sono attribuiti e quasi affissi a le persone, ma ancora perché ne la poesia è altrettanto necessaria, quanto dilettevole, questa varietà di costumi » (*Lettere*, 60).

Né già io gli [all'uso] attribuisco piena autorità sovra la poesia, come molti fanno; stimo nondimeno c'alcune cose gli si debbano concedere, le quali sono veramente *sui iuris*: e pur che si difendano da lui le leggi de la poesia, che sono essenziali e fisse da la natura e da la ragione stessa de le cose (come è il precetto de l'unità e [?] de la favola, ed alcuni altri simili); non reputo inconveniente ch'in quelli accidenti ne' quali non si dà né si può dar certa regola, il poeta, per accomodarsi a i piaceri di questo possente tiranno, s'allontani da la imitazion de gli antichi, a i quali è forse superstizione il volere in ogni condizione assomigliarsi. Ed a me pare c'Aristotele, tacendo, assai apertamente c'insegni questa dottrina ne la Retorica e ne la Poetica; perch'egli mostra di giudicare quelle cose, de le quali tace, tali e sí fatte che non possano esser richiamate sotto alcuna norma de l'arte. E questa medesima difesa può peravventura servire a gli amori: oltre che né Virgilio né Apollonio gli scacciarono da' lor poemi; né mancò fra gli antichi chi desiderasse che la ritirata d'Achille fosse più tosto effetto de l'amor suo verso Polissena, che de lo sdegno contra Agamennone.

Non è chi non veda — credo — come questa parallela giustificazione del meraviglioso e degli amori in relazione alle necessità dell'uso contemporaneo abbia importanti conseguenze sul piano stilistico. Tanto più che se a proposito del meraviglioso in discussione è semplicemente la diversa natura delle sue sorgenti (meraviglioso pagano e meraviglioso cristiano), a proposito degli amori è in discussione la stessa loro presenza o la proporzione che essi debbono assumere nella compagine eroica. L'uso moderno, il costume contemporaneo, il gusto del largo pubblico, cui egli non nasconde di mirare³², impongono una presenza maggiore della materia amorosa nel poema eroico rispetto ai modelli antichi e di conseguenza lo caratterizzano come in parte più orientato in direzione della « vaghezza » e con ogni probabilità anche in direzione di

³² In parte ad altro proposito (la presenza e la funzione di Rinaldo), ma pochissime righe dopo, il Tasso enuncia un principio formulato anche altrove: « perché volendo io servire al gusto de gli uomini presenti, cupido molto de l'aura popolare, né contento di scrivere a i pochissimi, quando ancora tra quelli fosse Platone, non sapea come altramente introdurre nel mio poema quella varietà e vaghezza di cose, la quale non è da lor ritrovata ne' poemi antichi » (*Lettere*, 60). Cfr. anche *Lettere*, 40 (A Scipione Gonzaga, 16 luglio 1575), dove scrive: « Io non mi proposi mai di piacere al vulgo stupido; ma non vorrei però solamente soddisfare a i maestri de l'arte. Anzi sono ambiziosissimo de l'applauso de gli uomini mediocri; e quasiché altrettanto affetto la buona opinione di questi tali, quanto quella de' più intendenti »; e *Lettere*, 387 (A Giulio Caria, 7 giugno 1585), dove si legge: « Io non ho scritto a' dotti solamente, come Vostra Signoria stima, e come affermano molti; ma a' belli ingegni, i quali ne la fanciullezza sono indotti, e spesse volte crescendo non acquistano alcuna dottrina per colpa de' parenti e per vergogna di questo secolo; ma possono agevolmente acquistarla, ed è loro dilettevole quella fatica de lo studiare, che a gli altri pare intollerabile ».

impasti stilistici che concedano di più al mediocre e al « lirico », per via del più generale principio di congruenza tra materia, concetti ed elocuzione³³. La forza della recente tradizione cavalleresca, ma ancor più l'intuizione e l'esperienza personale del poema appena compiuto, e una riflessione teorica in lento divenire sono alla base di questa presa di posizione notevolissima anche per la volontà di affrancamento da un troppo rigido ossequio ai modelli antichi (« a i quali è forse superstizione il volere in ogni condizione assomigliarsi ») e per l'estensione del campo degli aspetti che non sottostanno alle leggi universali dell'arte e della ragione³⁴.

2. — Nel quadro delle riflessioni che ho ripercorso brevemente si inserisce la svolta teorica testimoniata da alcune lettere del maggio-giugno 1576, fra le più importanti per la definizione dei problemi stilistici affrontati dal Tasso nella fase della revisione del poema. Per quanto già analizzate in modo esemplare dal Raimondi, specie per i rapporti con il trattato dello pseudo-Demetrio e con il commento del Vettori, per completezza dovrò prenderle in esame anch'io in questa sede, in una prospettiva parzialmente diversa. Scrivendo a Scipione Gonzaga il 22 maggio 1576, il Tasso afferma:

³³ Ma fra breve vedremo che la presenza di amori « perturbati » e patetici può indurre anche oscillazioni verso il tragico.

³⁴ In altri passi, oltre a quello già citato della lettera 24, il Tasso si mostra consapevole di essersi in parte distanziato dai modelli antichi. A proposito di un rilievo del Barga relativo alle descrizioni minute e particolareggiate, nelle quali eccelleva Omero, il Tasso osserva: « tutti i dotti che leggeranno il mio poema, conosceranno che molto bene io ho conosciuta qual fosse la maniera d'Omero, avendola usata assai spesso, se ben alquanto più parcamente che non è stata usata da alcuni altri moderni suoi imitatori » (*Lettere*, 48, A Scipione Gonzaga, 4 ottobre 1575). In una lettera che esaminerò più avanti, la 75, egli afferma di non stimare, « a verun patto, vizio l'essere alquanto più spiritoso e vivace che non fu Omero e Virgilio ». Queste posizioni, d'altronde, sono in linea con quelle assunte nei *Discorsi dell'arte poetica*. Alla problematica della materia amorosa e del costume, poi, possono essere associate anche alcune altre minute e occasionali osservazioni di carattere stilistico quale ad esempio quella che tende a legittimare l'uso di « parole smoderate e iperboliche » quando siano attribuite a « giovani o amanti o proni all'amore »; in questo caso, ammessa la legittimità della materia amorosa nel poema eroico, è lo stesso principio di imitazione che impone, nelle parti appunto mimetiche e non diegetiche, l'oscillazione verso modalità più proprie del mediocre e del lirico. Cfr. *Lettere*, 31 (A Luca Scalabrino, 24 maggio 1575): qui il Tasso è in polemica con l'Antoniano a proposito di alcuni versi dell'episodio di Eustazio. Secondo lo pseudo-Demetrio l'iperbole (ammessa con cautela nello stile grave) può produrre la degenerazione del magnifico in freddo.

Ho riletto, per assicurarmi maggiormente, la Poetica d'Aristotele, e insieme Demetrio Falereo, il quale parla più che alcun altro esattamente de lo stile, e mi sono risoluto intorno a molte opinioni; ma cominciando da quelle che appartengono a lo stile, tutte o gran parte de le forme di dire e de le parole, le quali sono state da me trapiantate nel mio poema da' buoni libri antichi, delibero di lasciarvele; e credo che sian per recare a me riputazione, e splendore e maestà al poema: dico, a lungo andare; ché forse in questi principii molti, leggendole, torceranno il grifo. Ma a l'incontro conosco d'essere stato troppo frequente ne' contrapposti, ne gli scherzi de le parole, ne le allusioni, ed in altre figure di parole, le quali non sono proprie de la narrazione, e molto meno de la narrazione magnifica ed eroica; sì che giudico che mi sia quasi necessario andar rimuovendo alquanto del soverchio ornamento da le materie non oziose, perché ne le oziose nessun ornamento forse è soverchio. Ne gli spiriti e ne gli ornamenti che nascono non da le parole ma da' sensi, mi pare, senza partirmi da i precetti de l'arte, di poter essere molto men severo; né stimo, a verun patto, vizio l'essere alquanto più spiritoso e vivace che non fu Omero e Virgilio³⁵.

La rilettura dello pseudo-Demetrio convince il Tasso a mantenere nel suo poema tutte quelle forme, tutti quegli artifici, legittimati dai modelli antichi, che nel trattato del retore greco — se ne può inferire — erano attribuiti allo stile *megaloprepès* e, in parte, al *deinòs*, e che egli già nei giovanili *Discorsi* aveva giudicato appropriati al poema eroico. Viceversa artifici elocutivi quali le antitesi e quelli cui il Tasso si riferisce con l'espressione « ne gli scherzi de le parole, ne le allusioni, ed in altre figure di parole ... » sono giudicati presenti in misura eccessiva nel poema, tanto che egli si ripropone di rimuoverne una parte. Ora, in virtù di tutta l'analisi da me condotta in questo studio, credo sia sufficientemente chiaro a quali artifici il Tasso intenda prioritariamente riferirsi: si tratterà soprattutto degli artifici simmetrici, delle diligenti corrispondenze, di chiasmi, parallelismi, isocola, etc., insomma degli artifici che producono armonia e regolarità, che egli a più riprese ha giudicato propri della forma mediocre e dello 'stile di genere' lirico, e che ha trovato esclusi esplicitamente nello pseudo-Demetrio dalle forme magnifica e grave. Ad essi si aggiungeranno artifici forse in assoluto compatibili con la magnificenza, ma che qui sono connotati nel senso della piacevolezza (« scherzi de le parole »), del discorso spiritoso, quali le paronomasie, le allusioni, le relazioni concettose di significato, che abbiamo visto potersi forse connettere con il *glaphyròs* pseudo-demetriano. Il Tasso, poi, distingue abbastanza nettamente tra artifici e ornamenti « che nascono [...] da le parole » e artifici e ornamenti che na-

³⁵ *Lettere*, 75.

scono « da' sensi »: nei confronti dei primi egli si mostra più severo, mentre è più indulgente nei confronti dei secondi. Più che una rigida contrapposizione tra *figurae verborum* e *figurae sententiae*, pure plausibile e da mettere in conto, io vedrei in questa distinzione una contrapposizione tra artifici che siano gratuiti, puramente ornamentali e artifici che abbiano una giustificazione sul piano concettuale, dell'*inventio*³⁶: da un lato, cioè, stanno i procedimenti elocutivi fini a se stessi e dall'altro i procedimenti elocutivi che sono appropriati ai concetti espressi, alla disposizione psicologica e sentimentale del poeta o dei personaggi, nonché in ultima istanza alla materia. Tanto più che il Tasso introduce un'ulteriore distinzione retorica, tra parti diegetiche e mimetiche: nelle parti diegetiche tali artifici sono più disdicevoli, specie se si tratta di narrazione eroica, mentre sappiamo che nelle parti mimetiche è concessa molta maggiore libertà proprio perché il poeta si deve immedesimare nel costume e nella psicologia del personaggio³⁷.

³⁶ Del resto in questa stessa lettera il Tasso parla delle forme magnifiche che son certamente da conservare e che gli arrecheranno prestigio come di « forme del dire e de le parole »; e nella lettera successiva chiamerà « figure del parlare », artifici dello stile magnifico (compreso un tropo come la sineddوحة) cui deve a malincuore rinunciare, perché non compatibili con le strutture della lingua toscana. Pertanto qui si deve pensare almeno a *figurae verborum* specifiche. Più tardi, nei *Discorsi del poema eroico* il Tasso giudicherà non rigorosa sul piano teorico la suddivisione delle figure in *figurae sententiae* e *figurae verborum* (cfr. più avanti 5.6).

³⁷ Si ricordi, ad esempio, quanto si è sopra osservato a proposito della possibilità di attribuire parole « smoderate e iperboliche » a giovani amanti. Cfr. nota 34. Non del tutto chiaro è che cosa il Tasso intenda con « materia oziosa », anche se probabilmente si tratta di materia non narrativa, non diegetica. Il Raimondi esplicitamente dice trattarsi di « sequenze descrittive ». All'origine dell'espressione è un luogo della *Poetica* di Aristotele (1460 b, 1-5), così tradotto dal Castelvetro: « E bisogna nella favella faticarsi nelle parti oziose, e non nelle [parti] costumate né sentenzievoli, perciocché dall'altra parte la favella troppo chiara oscura e i costumi e le sentenzie » (Castelvetro 1570, II, p. 184). I moderni traducono: « parti in cui l'interesse dell'azione è minore e dove non sia gran rilievo né di caratteri né di pensieri » (cfr. Aristotele, *Poetica*, p. 257). Nel suo commento il Castelvetro discute l'interpretazione non concorde del termine da parte dei vari commentatori (Castelvetro 1570, II, pp. 206-207), proponendone una sua che il Tasso, chiudendo il trattato, rileva: « Intende per parti oziose tutte quelle nelle quali il poeta parla in sua persona » (*Estratti Castelvetro*, p. 292). Questa, se non erro, è interpretazione in parte difforme da quella tassiana. Comunque notevole è il fatto che nel Cinquecento l'interpretazione del passo aristotelico è controversa. Cfr. anche Trissino 1549, p. 52: il Trissino, parafrasando Aristotele, per « parti oziose » intende « quelle nelle quali non intervengono né costumi né sentenzie » e dice che il poeta le deve trattare « con belle et ornate parole »; viceversa « quelle [...] dove intervengono i costumi e le sentenzie, le dee dire con parole non così

In questa lettera il Tasso concede ai revisori di dover moderare l'eccessiva escursione verso i composti stilistici che egli stesso sente più appropriati allo 'stile di genere' lirico. La questione è ancora posta, come nei *Discorsi dell'arte poetica*, nei termini della frequenza delle oscillazioni verso quei composti stilistici che non devono risultare dominanti nel genere eroico. Ma non può sfuggire l'insistenza sulle eccezioni al ridimensionamento della frequenza degli ornamenti mediocri (ammessi nel caso di materie oziose, di parti mimetiche, di ornamenti derivati « da' sensi »), eccezioni che culminano nell'affermazione della legittimità di « essere alquanto più spiritoso e vivace che non fu Omero e Virgilio ». Il Tasso appare ancora combattuto tra l'adesione ad una norma astratta e il riconoscimento della legittimità delle scelte compiute nella stesura del poema, mentre ha già preso partito a favore della possibilità di non attenersi scrupolosamente ai modelli concreti. Egli non è ancora giunto ad una soluzione teorica del tutto soddisfacente: non è, ripeto, ancora in grado di comporre perfettamente l'inclinazione verso il magnifico e il grave, che è convinto debbano dominare nel poema eroico, e la realtà dello stile del suo poema, che a tratti almeno gli pare contraddire alcuni dei principi teorici fondamentali espressi dai più autorevoli teorici in materia di stile. Ma, fondandosi sull'elasticità del suo sistema che prevede senza rigidamente codificarle oscillazioni verso gli stili contigui al magnifico, a quei principi astratti va erodendo spazio ³⁸.

ornate et elaborate. Perciò che le troppo splendide et ornate parole (come dice Aristotele) ascondono i costumi e le sentenzie e non lasciano apparere la lor bellezza ». Cfr. anche Tasso, *Discorsi arte poetica*, p. 42.

³⁸ Nel seguito della lettera il Tasso, passando dallo stile a trattare della materia del poema, riprende in considerazione — con esiti analoghi a quelli della lettera all'Antoniano — « gli amori » e « gli incanti »: « Quanto a gli amori e agli incanti, quanto più vi penso, tanto più mi confermo che siano materia per sé convenevolissima al poema eroico; parlo de gli amori nobili, non di quelli de la Fiammetta, né di quelli che hanno alquanto del tragico. Né tragici io chiamo solamente gl'infelici di fine (sebbene questi maggiormente son tragici), perché la infelicità del fine, come testimonia Aristotele, non è necessaria ne la tragedia; ma tragici chiamo tutti quelli che son perturbati con grandi e maravigliosi accidenti e grandemente patetici; e tale è l'amore di Erminia, de la quale accennerei volentieri nel poema il fine, e 'l vorrei santo e religioso. Ora questa parte de gli amori io spero di difenderla in modo che non vi rimarrà peravventura luogo a contraddizione; e mi varrò anco, fra le altre ragioni, de la dottrina del signor Flaminio nostro, insegnatami da lui ne' suoi libri morali, ov'egli attribuisce l'eccesso de l'ira e de l'amore a gli eroi, quasi loro proprio e convenevole affetto; e questa opinione è in guisa platonica, ch'insieme è peripatetica. La parte poi de le mara-

Una svolta almeno parziale si ha in una lettera di qualche settimana più tardi, che ho già avuto modo di citare nell'Introduzione, ma che sarà bene rileggere. Il 14 giugno 1576 il Tasso scrivendo al Gonzaga riconsidera in una diversa prospettiva il problema degli ornamenti stilistici:

In quanto agli ornamenti, io sono più tosto indulgente nel lasciarli, che molto severo nel rimuoverli; perché nuovamente leggendo Demetrio ed altri che parlan de lo stile, ho considerato una cosa che a me par verissima e realissima. Molte de le figure del parlare, ch'essi attribuiscono come proprie a la forma magnifica di dire, non sono state ricevute da la lingua vulgare; per che, per esempio, malamente si potrà dire in questa lingua *armato milite complement*, o chiamar *selva* un ramo. Non ha ricevuto, oltra ciò, questa lingua la composizion de le parole ch'è nella latina e più nella greca, non la trasposizione tanto lodata da Aristotele, se non in poca parte. Chi direbbe *transtra per*, che non paresse schiavone? Son molti e molti altri modi di dire che son propri del magnifico, ed innalzan lo stile senza esquisito ornamento. Or non avendo la nostra lingua molti di questi modi, che dee fare il magnifico dicitore toscano? Quei soli ch'ha ricevuti la lingua, non

viglie non credo che avrà bisogno di difesa, perché rimuovendone io, per altri rispetti, gran parte, non ve ne rimarrà quantità soverchia; e Dio voglia che ve ne resti a bastanza». Qui il Tasso legittima la presenza di amori «nobili» nel poema eroico, distinguendoli da quelli piacevoli e licenziosi e da quelli tragici (perturbati e patetici, sulla cui ammissibilità nel poema eroico egli è ambiguo). È consapevole, però, che nel suo poema gli amori possono prestar il fianco alle critiche (perché possono venir ricondotti, non solo dai rigoristi e non solo per malevolenza, ai due tipi sopra menzionati) e medita di giustificarne la presenza ricorrendo ad un trattato di Flaminio de' Nobili, che gli fornisce un argomento per giustificare, in modo che spera non contraddittorio, tale presenza (ma il timore della contraddizione e la difficoltà della difesa balenano alla sua mente): l'eccesso delle passioni è proprio degli eroi; dunque, anche gli amori eccessivi, non rigidamente confinati nella categoria del «nobile» possono trovar posto nel poema eroico. A parte il fatto che l'intero passo è significativo delle difficoltà cui va incontro il Tasso confrontandosi con tempi che vanno facendosi difficili e austeri, difendere la legittimità nel poema degli amori, sia piacevoli sia perturbati e patetici, in qualche misura significa difendere anche la possibilità di oscillare con una certa frequenza verso composti stilistici più appropriati ad altri generi, se è vero, come per il Tasso è vero, che la dimensione mentale e sentimentale (il concetto) determina in larga parte le complessive scelte stilistiche. Insomma, il problema delle oscillazioni verso materie che la coscienza del tempo tende a escludere dai limiti dell'eroico, corre parallelo — anche se non sempre la connessione è esplicita e precisa — al problema delle oscillazioni stilistiche. In questo caso è difficile, ma non impossibile, connettere gli amori «tragici» alla «semplice gravità del tragico», e gli amori evocati dalla novella della Fiammetta (*Orlando furioso*, XXVIII, 4 e segg.; cfr. anche Tasso, *Discorsi poema eroico*, p. 113, dove l'episodio è presentato come esempio di «cose basse [...], popolari [...], disoneste») alla «vaghezza» lirica, ma la polarità proposta dal Tasso è pur significativa. È comunque nel campo del patetico (magari con opposte implicazioni di ordine stilistico) che il Tasso sembra concepire la componente amorosa della sua materia eroica.

bastano peravventura. Certo, o accattar molte figure e molti modi da la mediocre forma o da la umile. De la umile è propria passion, per così dire, la purità; de la mediocre, l'ornamento. Ma s'egli è per sua natura più vicino e più simile a la mediocre che non è a l'umile, perché non servirsi de gli aiuti vicini e conformi, più tosto che de' lontani e difformi? L'Ariosto, Dante e 'l Petrarca ne' *Trionfi*, molte volte serpono; e questo è il maggior vizio che possa commetter l'eroico: e parlo de l'Ariosto e di Dante, non quando passan nel vizio contiguo a l'umiltà, ch'è la bassezza, ma quando usano questa umiltà, che per se stessa non è biasimevole, fuor di luogo. Or per conchiudere, io giudico che questo essere talora troppo ornato non sia tanto difetto o eccesso de l'arte, quanto proprietà e necessità de la lingua ³⁹.

Ciò che di veramente nuovo c'è in queste osservazioni è il riconoscimento della specificità della lingua toscana o, per dirla col Raimondi, il riconoscimento che « le forme con cui una lingua letteraria si allontana dalla norma violandola e si costruisce nella propria fisicità intransitiva mutano da sistema a sistema » ⁴⁰, il che poi significa sottrarre un ulteriore spazio — e uno spazio decisivo — all'universalità delle regole dell'arte: ora, con una consapevolezza nuova, il Tasso si spinge sin quasi a mettere in discussione la qualità stessa degli artifici che possono costituire nelle diverse lingue lo stile magnifico o sublime. L'eccesso di ornamento, l'eccesso soprattutto degli artifici mediocri, « lirici », è visto non come « difetto o eccesso de l'arte », ma come necessaria compensazione delle carenze della lingua toscana, se paragonata alla latina. « La retorica della raffinatezza e del preziosismo » — scrive ancora il Raimondi — « diviene così la contropartita del sublime, il rischio o il prezzo da pagare per ricomporre un rituale epico » ⁴¹. A ben vedere l'acquisizione è il risultato di tutto il travaglio precedente: è per accomodare la teoria alla prassi poetica che il Tasso giunge ad una tale conclusione; l'analisi e la revisione della *Liberata* lo hanno messo di fronte a fenomeni stilistici che a fatica si conciliavano con il sistema teorico da lui adottato, o quanto meno che portavano ad un'estrema tensione il principio, affermato nei *Discorsi*, della possibilità di oscillare tra diversi composti stilistici, mantenendo intatta la dominante magnifica e controllando l'opportunità contestuale delle oscillazioni nei diversi stili sia quantitativamente che qualitativamente (in relazione alle variabili

³⁹ Tasso, *Lettere*, n. 77.

⁴⁰ Raimondi 1978, p. 145.

⁴¹ Raimondi 1978, p. 145.

della materia, dei concetti, della mimesi o della diegesi, delle « parti oziose » e via dicendo).

Ora, si deve ammettere che questa nuova acquisizione agli occhi del Tasso non necessariamente intacca la validità di quel principio, anche se tutto il passo è per certi versi problematico: il Tasso forse semplicemente liberalizza, per così dire, il ricorso agli ornamenti della mediocrità, in una logica che sempre più è quella della commistione stilistica⁴². In altri termini la classificazione pseudo-demetrianiana degli stili mantiene probabilmente la sua validità agli occhi del Tasso: gli artifici propri dello stile magnifico (e di quello grave) son quelli che il re-tore greco ha definito una volta per tutte⁴³; in mancanza di questi il poeta toscano può e deve utilizzare liberamente gli artifici dello stile mediocre. Tuttavia non è chi non veda come questa nuova acquisizione ponga o sottintenda un problema teorico (definitorio e classificatorio) sottile ma decisivo, per ora non approfondito dal Tasso: la larga utilizzazione di artifici dello stile mediocre e lirico significa impossibilità nel sistema letterario toscano di una poesia che possa definirsi a buon diritto « magnifica »? Se si tien ferma la tradizionale classificazione degli stili, il nuovo poema eroico dovrà considerarsi un poema prevalentemente in stile mediocre? Oppure le necessità della lingua possono portare ad una generale ridefinizione del sistema retorico-stilistico, per cui può egualmente dirsi « magnifico »⁴⁴ un composto stilistico in cui risultino maggioritari artifici tradizionalmente attribuiti ad altri stili? La

⁴² I problemi posti dall'episodio di Olindo e Sofronia sono probabilmente all'origine di questa svolta nella riflessione tassiana. Se così è, forse l'opinione espressa nella lettera del 3 maggio (sopra ricordata), che mostra il Tasso incline a salvare l'episodio, può essere letta nell'ottica della riflessione che il Tasso sta maturando e che in questa lettera di metà giugno trova la sua consacrazione. Ancora una volta, poi, si dovrà notare come tutta la trattazione del Tasso obbedisca ad una logica diversa da quella della teoria tripartita più tradizionale, che voleva una progressione degli ornamenti stilistici dall'umile al sublime. L'attribuire al mediocre la ricchezza di ornato ne è il segnale più evidente. Il principio adottato è quello che vuole che gli stili si distinguano in astratto l'uno dall'altro per la diversa qualità degli artifici o il diverso trattamento degli artifici comuni, e che la realtà stilistica di un testo sia determinata, nella logica della generale commistione degli stili, dai diversi impasti concreti.

⁴³ Il Tasso in effetti non sembra voler discutere in assoluto il sistema classificatorio degli stili: « De la umile è propria passion, per così dire, la purità; de la mediocre, l'ornamento ».

⁴⁴ Si noti che il Tasso, ponendosi il problema, sembra non voler discutere il carattere magnifico dello stile cui aspira: « Or non avendo la nostra lingua molti di questi modi, che dee fare il *magnifico dicitore* toscano? ».

retorica della raffinatezza e del preziosismo è solo una contropartita del sublime, un prezzo da pagare, o invece il fondamento possibile di una nuova « magnificenza », di un « sublime » moderno? Si intravede qui forse un ammodernamento « manieristico » della dottrina classica degli stili? Vedremo come questo problema si farà sentire nella successiva rielaborazione della giovanile poetica che porterà ai *Discorsi del poema eroico*. Ma ancora una volta bisogna considerare come anche queste riflessioni, accanto a quelle sulla commistione degli stili, se portate alle estreme conseguenze, avrebbero potuto mettere in discussione, più ancora di quanto il Tasso effettivamente non faccia, l'esistenza di regole e norme artistiche universalmente valide, nonché l'intero sistema delle categorie stilistiche tradizionalmente accettate.

Comunque, tenendo conto del correre parallelo della riflessione tassiana sulla materia del poema e sul suo stile, si può aggiungere che la complessiva traiettoria che queste riflessioni degli anni della revisione della *Liberata* vanno, pur nelle oscillazioni, disegnando tende ad adeguare la composizione stilistica dell'opera (e in astratto del poema eroico) alla totalità degli argomenti che esso può e deve trattare: se la materia del poema è un « picciol mondo », la fisionomia stilistica sarà anch'essa un piccolo universo stilistico. La pratica poetica, nonostante le tormentose incertezze del Tasso, induce il poeta ad adeguare ad essa sempre più la sua teoria, al di là della rigidità a cui il gusto e l'opinione corrente volevano confinarla facendo della magnificenza un idolo indiscusso.

Nella successiva lettera allo Scalabrino⁴⁵ il Tasso affronta dapprima una questione particolare: l'eccesso di languidezza prodotto in alcuni suoi versi dalla presenza di parole non troncate quando siano seguite da consonante. In questa sede non interessano i dettagli dell'analisi condotta dal Tasso: basti dire che il principio è uno di quelli fondamentali nello pseudo-Demetrio, e cioè quello dell'opportunità del concorso consonantico e vocalico nello stile magnifico, e che egli nella sostanza lo accetta, introducendo però alcune eccezioni su *auctoritas* petrarchesca⁴⁶. A proposito dei *Trionfi*, di cui ha citato qualche verso, osserva che

⁴⁵ *Lettere*, 78 (s. d.).

⁴⁶ La regola vuole che sia lecito dire, ad esempio: « fedele amico » e « fedel compagno »; e che siano invece da evitare: « fedel amico » e « fedele compagno ». L'eccezione introdotta dal Tasso riguarda le parole sdruciole e alcuni verbi, per cui sarebbe ammissibile dire: « nobile vittoria » e « ardiscono pur ». Il Gonzaga aveva rilevato nel poema « un non so che di languidezza di versi, per finimento

se forse non sono così levati come il canzoniere, non si conveniva forse a poema narrativo quella esquisita e diligente levatura che si conviene al lirico. Così crede lo Sperone, e ben crede: ed io passo oltre con la mia credenza, e stimo che ad un poeta epico convenga aver maggior riguardo a' capitoli c'a i sonetti ed a le canzoni, almeno in certi luoghi.

Come si vede, il Tasso torna sui problemi appena affrontati, per riaffermare, pur genericamente, che una differenza tra lirico ed epico sul piano dello stile esiste: qui sono nuovamente le ricercate e diligenti corrispondenze, la squisitezza dello stile a costituire un discriminante⁴⁷. Così, passando a considerare l'opportunità che in un poema epico compaiano « alcune parole lunghe e cadenti » (o i versi spondaici, nei poemi latini e greci), osserva che esse « non convengono a lo stile fiorito o ornato per sé; ma a l'alto e magnifico sono quasi necessarie »⁴⁸, che è poi un altro precetto dello pseudo-Demetrio (ricordato qui indirettamente tramite un'operetta di Iacopo Corbinelli che sarebbe « quasi traduzione » del trattato del retore greco). E così conclude: « In somma, lo stile magnifico vuole talora il non curante, se ben non ama il trascurato ».

Il discorso presenta, da un punto di vista strettamente teorico, zone oscure e incertezze, ma certo il Tasso sta rimuginando sulla recente acquisizione teorica. E di fatti poco dopo vi ritorna esplicitamente, in prospettiva leggermente diversa rispetto alla precedente lettera (ora sembra concentrarsi nuovamente sulle differenze tra gli stili):

E qui torno a replicare quel che ho detto, che non è il medesimo carattere il magnifico e l'ornato; e se ben il magnifico non ricusa l'ornato, anzi molto volen-

di numero»; il Tasso reputa impossibile che ciò sia accaduto di frequente per le parole piane, e prosegue: « Stimo [...] che 'l finimento sia ne' nomi sdruciolli: verbi grazia, *orribile*, *formidabile*, *nobile*; ch'anco questi pare ad alcuni che caggiano sotto la medesima regola; a me non già: anzi a bello studio ho introdotte alcune parole sí fatte con l'intiero finimento, sí come fece anco il Petrarca in questi luoghi: *Tornando da la nobile vittoria* etc. ». Già nella lettera 47 aveva fornito un esempio analogo: « Per questa cagion di fuggir l'asprezza non mi son talor curato di fornire alcun verbo; come 'L'odono già nel cielo anco i celesti'. Che 'l dire 'L'odon già su nel ciel, ec.', per li troppi monosillabi e accenti, è d'urto ».

⁴⁷ Nel finale della lettera egli ribadisce che l'« affettata diligenza [...], ad una voce, tutti i retori latini e greci escludono dal magnifico ».

⁴⁸ Poco più avanti ammette di essere forse stato « un poco frequente » nell'uso delle parole lunghe, ma ribadisce che « pur non fu caso, ma studio, se non arte » e che è convinto « che da tai parole nasca molta magnificenza [...], se bene non sono forse d'esquisito ornamento ».

tieri e molto spesso il riceve e se ne copre tutto, per così dire; tuttavia l'ornamento è proprio de la forma di dire mediocre, quale è la lirica; ne la quale si schiva, come viziosissima, la replicazione de le parole, e s'affettano i contraposti e gli antiteti. Il magnifico a l'incontro non cura di mirar sí basso; e talora, avendo proposto tre cose, risponde a due; né, se per altro è opportuna, fugge la replicazione de le parole.

Quindi, dopo aver ricordato lo pseudo-Demetrio, il Vettori, il Casa e implicitamente la propria *Lezione*, conclude:

Questo sia detto per iscusare la replicazione de le parole ch'è nel mio [poema]; la quale però, a confessare il vero, comeché alcune volte sia nata da elezione, alcune però è proceduta da trascuraggine: però bisognerà averci su diligente riguardo, acciòché la sprezzatura non sia come quella di colui che per isprezzatura si lasciava cader le brache.

Sembra quasi che, dopo aver ammesso nella lettera precedente il principio della maggior copia degli ornamenti e la necessità di « accattar molte figure e molti modi da la mediocre forma », ed aver quasi messo in discussione l'esistenza di un « magnifico » toscano, il Tasso ora si preoccupi di passare in rassegna gli artifici la cui presenza possa garantire comunque un aggancio al magnifico e legittimare la presenza di un tale stile nel sistema toscano. Il nuovo principio è confermato, ma non esageriamo!, sembra insomma dire il Tasso, una differenza tra lirica ed epica, tra mediocre, magnifico e grave pur esiste, e deve essere riaffermata. Così, esclusi gli artifici sintattici del tipo di *transtra per* e altri quali la *sineddoche*, passa in rassegna gli altri caposaldi del sistema magnifico, compatibili con le strutture della lingua toscana: il concorso vocalico e consonantico, le parole lunghe, le varie forme di ripetizione delle parole e, più in generale, il principio ora formulato sinteticamente nei termini oppositivi di *esquisita e diligente levatura* (propria del lirico) / *sprezzatura* (propria dell'epico). Il termine « sprezzatura », oltre a quanto è universalmente noto, significherà probabilmente in questo contesto anche moderazione dell'eccessiva escursione verso il lirico, con tutti i suoi artifici particolari⁴⁹. La « sprezzatura », insomma, da principio estetico universalmente valido tende qui a esser proposto (con lieve mutamento semantico) come artificio proprio di

⁴⁹ Cioè non indicherà solo la naturalezza da opporre all'affettazione, che certo resta un principio generale di poetica sempre valido, ma si estenderà a significare più particolarmente anche il ricorso agli artifici specifici del magnifico capaci di temperare la frequenza degli artifici specifici del lirico.

una forma stilistica particolare, come essenziale discrimine tra gli stili. La necessità di evitare l'affettata diligenza è infatti uno di quei principi che possono con sicurezza esser fatti rientrare nel novero delle regole universalmente valide dell'arte (sia pur con la modificazione che si è detta) e può essere pertanto applicato anche nella poetica toscana. Tutti gli artifici della forma mediocre saranno allora leciti nel poema eroico purché, da un lato, compensati dalla presenza degli artifici della forma magnifica possibili nel toscano, nonché di quelli della forma grave (il *deinòs* pseudo-demetrio) e purché, dall'altro, temperati spesso dal ricorso alla pratica costante della sprezzatura, e in particolare dall'introduzione di elementi asimmetrici all'interno di strutture simmetriche, di elementi dissonanti capaci di attenuare l'armonia di un passo. Distinguendo « sprezzatura » da « trascuraggine », egli ammette poi che l'abuso di artifici magnifici e l'eccesso di noncuranza possono dar luogo ad un difetto, in cui riconosce effettivamente di essere incorso, e implicitamente riafferma che il ricorso alle figure della magnificenza e la sprezzatura (come rifiuto delle diligenti corrispondenze e della ricercata artificiosità, come artificio supremo dello stile magnifico) possono e devono a loro volta essere moderati e compensati dagli artifici della mediocrità. Simmetria e asimmetria, armonia e dissonanza sono riconosciuti, insomma, come elementi oppositivi che debbono instaurare un rapporto dinamico⁵⁰.

⁵⁰ Assai opportunamente il Raimondi indica alcuni luoghi del trattato dello pseudo-Demetrio e del commento del Vettori che possono aver suggestionato il Tasso e che si riferiscono in particolare alla trattazione del *deinòs* (cfr. p. 146). In generale, però, il Raimondi nel suo studio non presta attenzione ai rapporti (soprattutto alla diversità) tra *megaloprepès* e *deinòs*. Importanti sono le conclusioni dello studioso. « Se dietro la lettera del Tasso si recupera nella sua totalità la doppia esperienza di Demetrio e del Vettori e si tiene conto che il *De elocutione* vi viene assunto come lo specchio della poetica del Casa, il quale sarebbe infatti il promotore dello stesso commento, risulta anche chiaro, oramai, che la riproposta delle tesi giovanili non è solo un gesto che si ripete o un atto di fedeltà che continua. Essa ricorda a un tempo una svolta, un cammino compiuto, un programma che si è realizzato in una poetica nuova del patetico e del sublime, attraversando insieme con l'avventura interiore del Casa la poesia della retorica che si istituzionalizza nel classicismo di Demetrio, e trasponendo lo stile della gravità lirica nell'universo oggettivo della guerra e dell'eros, in un melodramma epico che incrina, colorita di dissonanze audaci e vitali, la voce assorta del monologo petrarchesco: "La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!". Come appare lontano adesso il Petrarca di "Poi che Madonna di pietà commossa / degnò mirarme, e ricognovve e vide / gir di pari la pena col peccato ...". Del resto, le esitazioni, i propositi di "legar il parlar troppo sciol-

Come si vede, il Tasso, mutando la prospettiva e in parte modificando il proprio sistema teorico, continua a ruotare attorno al medesimo ordine di problemi. Se prima egli sembrava porre un preciso discrimine fra gli stili nella presenza/assenza di singoli artifici o nella loro diversa frequenza nell'ambito di composti la cui dominante risultasse significativa della qualità dello stile, ora, dopo la lettera del 14 giugno, non sembra essere più tanto una questione di presenza/assenza o in assoluto di diversa frequenza, quanto di diverso trattamento di alcuni artifici della mediocrità, che potranno anche essere assai frequenti, talora maggioritari, ma che dovranno comunque essere sottoposti a processi di attenuazione e compensazione orientati in una direzione che è peraltro sempre la medesima, opposta all'*aequitas*, alla *concinntas*, ai composti equilibrati, regolari, armonici. Sullo sfondo sta il sistema di variabili contestuali (materia, concetti, situazioni retoriche, etc.), di cui si è discusso, che dovranno comunque regolare le diverse oscillazioni fra i vari composti stilistici.

Quello che il Tasso ha raggiunto in questa fase della revisione è una sorta di equilibrio nell'incertezza: ora abordando il problema nella prospettiva della « vaghezza soverchia » da moderare, ora in quella del « fuggir l'asprezza », della « trascuraggine » che lo ha portato ad eccedere in artifici pure propri del magnifico (come la « replicazion de le parole »); ora considerando che la lingua toscana ha troppo pochi artifici della forma magnifica e che convien compensarli con quelli della forma mediocre, ora infine considerando che, « se ben il magnifico non ricusa l'ornato », tuttavia « l'ornamento è proprio de la forma di dire mediocre » e quindi deve essere in qualche modo temperato e compensato a sua volta, il Tasso non ripudia la linea essenziale della sua poetica (sebbene metta in discussione alcuni elementi del sistema) e anzi, tormentosamente, va mettendo a fuoco l'originalità della propria maniera stilistica. Non stupisce così di trovare nella lettera indirizzata il 23 giugno a Scipione Gonzaga la seguente notizia:

Ho fatto ancora alcuni concieri pertinenti a lo stile, o per legar il parlare troppo sciolto, o per rimover alcun soverchio ornamento, o per schivar alcun modo di dire forse troppo audace e non del tutto puro. Ma in questa parte non m'avanza poco che fare, e sarà necessario che rimetta qualche cosa a la seconda edizione⁵¹.

to", di rimuovere il soverchio dell' "ornamento", di contenere l'ardito di qualche "modo di dire", col progetto rassicurante di una "seconda edizione", esprimono per altra via la stessa coscienza di una novità irreversibile ».

⁵¹ *Lettere*, 80.

Né stupisce che circa un mese più tardi, sempre rivolgendosi al Gonzaga riferisca che il Salviati ha lodato la favola del poema e

concorre ne la mia opinione, ch'in questa lingua sia necessaria maggior copia d'ornamenti, che ne la latina e ne la greca: e mi scrive ch'egli non scemerebbe punto de l'ornamento. [...] Io nondimeno son risoluto di moderarlo in alcune parti; e tanto più mi confermo in questa deliberazione, quanto che per lo più l'eccesso de l'ornamento è ne le materie lascive, le quali per altre cagioni ancora bisogna moderare ⁵².

3. – Nei primi anni della reclusione nell'ospedale di Sant'Anna il Tasso tace pressoché completamente in merito alle questioni di poetica che tanto lo avevano impegnato nel biennio 1575-1576: i riferimenti alle opere letterarie vecchie e nuove sono per lo più di carattere esterno e quand'anche si spingono a trattare questioni di sostanza non affrontano, comunque, problemi stilistici di rilievo ⁵³. È solo verso il 1585 che il discorso interrotto si riapre, prima sporadicamente, poi con maggior frequenza, sulla scorta delle polemiche sempre più vivaci suscitate dalla pubblicazione della *Liberata*. Nel complesso, tuttavia, a parte alcune poche cose che esaminerò più avanti, il Tasso non consegna alle lettere riflessioni di particolare importanza che possano gettare nuova luce sullo stato della sua concezione dello stile, o anche solo confermare le precedenti acquisizioni. Le risposte ai dubbi sottopostigli da Curzio Ardizio, formulate in margine ad una lettera del 25 febbraio del 1585, ad esempio, non riguardano espressamente materia stilistica. La lettera è però importante perché fa riferimento ai giovanili *Discorsi*,

⁵² *Lettere*, 83 (27 luglio 1576).

⁵³ La pubblicazione della *Liberata* suscita considerazioni, lagnanze e propositi su questioni relative ai privilegi di stampa, allo stato non definitivo del testo e ad altri argomenti che qui non interessano. È piuttosto l'aprirsi di una discussione sul poema che spinge il Tasso ad affrontare questioni sostanziali: cfr. *Lettere*, 203 (A Curzio Ardizio, s.d.) e soprattutto 211 e 216 (A Orazio Lombardelli, 10 luglio e 28 settembre 1582) sul titolo dell'opera. Nella 258 (A Biagio Bernardi, 1 ottobre 1583) il Tasso afferma che la poesia è a suo parere frutto d'arte non di furor poetico e più precisamente: «di due cose l'assuro: l'una ch'io non sono di que' poeti che non intendono le cose scritte da loro; l'altra, ch'io scrivo con molta fatica, la quale non sogliono durare coloro che compongono mossi dal furor poetico». Nella 287 (Al marchese Giulio Rangone, 16 giugno 1584), a proposito di alcuni suoi sonetti inviati al destinatario, osserva: «Né voglio tacere che in questi sonetti, da chi suole troppo curiosamente risguardare la delicatezza de le composizioni, potrà esser chiamata trascuraggine quel che è artificio, se non sarà mirata con quegli occhi co' quali si mirano le cose de gli amici».

alle lettere del biennio della revisione, alle conversazioni con gli amici e « co' patroni » nei quali egli avrebbe in sostanza già previsto e affrontato tutte le obiezioni che gli potrebbero venir mosse e che forse già gli sono state mosse⁵⁴, e perché enuncia esplicitamente il proposito « di mutare alcune parti del *suo* poema, se *gli* sarà concesso; e d'innalzare, e d'accrescerlo di quattro libri, o d'alcun centinaio di stanze, che sarà giunto ne' libri i quali ora si leggono ». Il 15 marzo, poi, in una lettera indirizzata a don Angelo Grillo osserva che

la vena de l'usato ingegno è affatto secca, né dee paragonarsi con quella del Petrarca, che fu di finissimo oro: de l'arte del quale si può dubitare, come di quella d'Omero; non perch'io stimi ch'egli non l'usasse, ma perché volse ricoprirla: e l'artificio suo, più di ciascun altro, imitò la natura; però ci pare che lasciasse alcune cose non coltivate, quasi le bellezze naturali fossero bastevoli al diletto ed a la maraviglia: è così ne' suoi versi, quel ch'egli scrive de' capelli di madonna Laura, negletto ad arte. Ma queste non sono materie da lettere: n'ho trattato ne' dialoghi, e ne potrei scrivere di nuovo⁵⁵.

L'osservazione ci riporta ai noti motivi della sprezzatura e del dissimulare l'arte e rimanda ad altre opere di quest'epoca, tra cui i dialoghi.

Dei primi del 1585 è appunto anche il dialogo *La Cavaletta o de la poesia toscana*⁵⁶, incentrato su questioni metriche e in particolare sul rapporto tra « testura » metrica (cioè schema delle rime) e stili, soprattutto in riferimento alla poesia lirica. Ai fini del mio discorso però esso può venir considerato importante soprattutto per alcune osservazioni re-

⁵⁴ *Lettere*, 343, dove si dice: « Però quel che mi comandate, ne la risposta di alcuni dubbi, ho fatto per compiacervi: e senza questo convenevol rispetto non l'avrei fatto, essendo molto contra la mia sodisfazione; perciocché del mio sfortunato poema o si dee tacere o scriver lungamente. Ed io scrissi già ne la mia fanciullezza alcuni discorsi in questo subietto, molto prima che fossero stampati e ch'io vedessi i commenti del Castelvetro e del Piccolomini sovra la Poetica; e da poi molte lettere con gran dimestichezza, e con picciola considerazione; e molte cose ne ragionai con gli amici, e molte co' patroni; onde niuna opposizione forse mi si poteva fare, ch'io non avessi prevista, e de la quale io non avessi scritto o parlato: né so bene s'elle mi siano state fatte, e quante e quali, e da qual persona, ed in che tempo, ed in che modo; ma se pur son molte, com'io stimo, a tutte risponderei volentieri: e sentendomi alcuna volta pungere con l'armi istesse ch'io solea adoperare, non volendo ricorrere a quelle de gli avversari, non sarebbe inconveniente ch'io ne facessi di nuovo ».

⁵⁵ *Lettere*, 348.

⁵⁶ Il dialogo è concluso probabilmente ai primi di febbraio. Cfr. la lettera dedicatoria che è la 337 e le successive 338 e 341 (A don Angelo Grillo del 15 e del 22 febbraio 1585).

lativamente marginali nell'assunto tassiano. Il dialogo si apre con la rievocazione per opera di Orsina Cavaletta e del Forestiero Napolitano di un'antica disputa da questi intrattenuta a Bologna con monsignor Galbiato circa il valore di un sonetto del Coppetta. Alle eccessive lodi del sonetto da parte del Galbiato il Forestiero e cioè il Tasso aveva opposto la manifesta superiorità di un sonetto del Casa su materia analoga, però « da lui trattata con maggiore artificio »⁵⁷ e cioè, in questo caso, con maggior aderenza alle norme dell'arte: il sonetto in questione è ancora *Questa vita mortal*, già esaminato nella *Lezione*, a ulteriore testimonianza della continuità dell'apprezzamento del Tasso per la poesia del Casa⁵⁸, e a questa data della volontà — si potrebbe dire — di riannodare il discorso sulla poesia, a lungo trascurato, con uno dei suoi più antichi scritti in materia, di riandare quasi alle fonti stesse della sua riflessione sulla poesia e lo stile.

Il motivo della superiorità del sonetto del Casa che ora viene per primo messo in evidenza, fra i tanti addotti in occasione della disputa, sta nel fatto che

nel fine del sonetto il Coppetta diminuisce il suono il quale accresce monsignore, perché la rima del primo verso inanzi a l'ultima vocale ha due consonanti, ma quella de l'ultima è semplice, laonde a pena ferisce gli orecchi; ma da rima poco sonora comincia monsignore, e 'l fornisce con due consonanti inanzi l'ultima vocale (p. 617).

Il motivo può apparire riduttivo e in effetti il forestiero stesso ammette che fu questa « risposta [...] assai giovanile »; tuttavia — egli prosegue — « se non riguardiamo tanto il soggetto quanto l'artificio de lo spiegarlo, non è una de le minori considerazioni ». Se ne deduce che, trascorsi gli anni, il Tasso ha probabilmente accentuato l'importanza della materia e dei concetti rispetto all'elocuzione⁵⁹. Ma è anche da no-

⁵⁷ Tasso, *Cavaletta*, p. 616. D'ora in avanti, come di consueto, fornirò l'indicazione della pagina di quest'opera fra parentesi nel testo.

⁵⁸ Più avanti si legge: « Ma perciocché fra tutti questi [Dante, Petrarca, Bembo, Capello, Bernardo Tasso] niuno ricercò più la grandezza del signor Giovanni Della Casa, quantunque non conseguisse quel grado ch'era dovuto a' suoi meriti singolari, chiunque vorrà scrivere come conviensi a' grandi, a mio parere dovrebbe proporseio per essemplio » (p. 658).

⁵⁹ In una lettera del 25 dicembre 1585 a Maurizio Cataneo egli affermerà che gli importa assai più dei concetti che della forma (« Mi rimetto a gli osservatori de la lingua, se non m'è dato tempo di rivederle [certe forme linguistiche presenti in un « discorso » inviato dal Cataneo al Lombardelli]; perch'io ora penso più

tare che, a proposito dell'elocuzione, ora come in passato il riferimento va ad uno dei principi della dottrina stilistica dello pseudo-Demetrio e in particolare a un precetto relativo allo stile *deinòs*, che vuole che si debba porre in fine ciò che è gravissimo (« lo stilo grave » — dice qui il Tasso — « dee accrescer ne l'ultimo la gravità », p. 622).

Il discorso si sviluppa quindi come precisazione di questo primo rilievo: varia è la « testura » metrica dei sonetti; si possono distinguere a proposito delle terzine testure gravi (quelle a tre rime, in tutte le combinazioni), temperate (quelle a due rime) e umili (alcuni tipi particolari di quelle a due rime, ad esempio CDD, DCC o CDC, DCD); è necessario, per una variante del principio della congruenza stilistica, associare a testura grave stile grave (e materia grave), a testura temperata stile mediocre e a testura umile stile umile (« E 'l nobilissimo e l'altissimo e 'l gravissimo stilo si converrà a quella testura de' sonetti ne' quali saranno le medesime condizioni », p. 622). Così non ha fatto il Coppetta, che ha scelto una testura nobilissima (quella di *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*) adeguata alla materia e allo stile gravi, e ha poi contravvenuto clamorosamente ad uno dei precetti che al Tasso appaiono addirittura elementari, finendo il sonetto in modo languido, con numero e suono non atti a « ferire » adeguatamente le orecchie, scelta che sarebbe stata adeguata alla testura opposta a quella grave « la qual è chiamata da gli scrittori con diversi nomi » e che vuole un finimento « in rime più dolci e men sonore che non son quelle del principio » (p. 625), mentre soluzioni intermedie son previste per le testure temperate. Ottimamente, viceversa, come il Petrarca, fece il Casa

il quale, tutto che non eleggesse la testura più degna de l'altre, ma una ch'è quasi trasgressione de la prima [...], nondimeno, perché egli scelse per una di quelle che sono più tosto acconcie a la grandezza e a la gravità ch'a la dolcezza e a la piacevolezza, molto l'avanz(a) [s'intenda il Coppetta] nel fine del sonetto con la scelta de le parole e con lumi e con gli ornamenti, e particolarmente con la pienezza de le consonanti e co 'l numero e co 'l suono de' versi (p. 624).

Con questa frase il forestiero intende anche completare sinteticamente e allusivamente la rassegna dei motivi della superiorità del sonetto del Casa su quello del Coppetta, che è in definitiva un pretesto in questo dialogo per trattare di problemi metrici. Nel far ciò il Tasso implicita-

a' concetti c'a le parole », *Lettere*, 454). Vero è, tuttavia, che *La Cavaletta* accenna l'interesse per questioni astrattamente formali.

mente rimanda alle trattazioni precedenti e forse alla teoria dello pseudo-Demetrio, ma fa comparire anche genericamente un riferimento alla presenza di « lumi » e soprattutto « ornamenti » che può evocare anche le riflessioni svolte nelle ultime lettere poetiche del 1576.

La classificazione minuziosa e rigida degli schemi delle rime nei sonetti, che occupa una buona parte del dialogo, lascia poi il posto ad una più generale considerazione delle diverse forme metriche e ad una loro classificazione che in sostanza porta il Tasso a concludere: che i sonetti sono meglio appropriati alle materie e alla forma gravi e che tutt'al più possono abbassarsi fino alla mediocre; che viceversa l'umile è da escludere dal sonetto, cui sono adatte, per autorità degli esempi moderni e contro il parere di Dante, la ballata e soprattutto il madrigale; che la canzone è forma superiore anche al sonetto⁶⁰; ma che, infine, la forma superiore in assoluto è l'ottava eroica (p. 666). A questa trattazione delle forme metriche si aggiungono varie considerazioni sull'arte del rimare, che prendono spunto dal continuo riferimento che Ercole Cavaletto fa al *De vulgari eloquentia* di Dante, ma che qui non è il caso di ripercorrere. Tutt'al più può essere interessante notare come il forestiero ammetta ad un certo punto di aver dubitato dell'esistenza di regole o meglio dell'opportunità di « osservare intieramente » le regole date dagli antichi⁶¹, e rilevi che poeti come Dante, Petrarca, Bembo, Della Casa abbiano ricevuto fama pur non osser-

⁶⁰ Ma qui il discorso è in parte ambiguo: questa è precisamente l'opinione di un altro interlocutore, Ercole Cavaletto, mentre il Tasso sembra quasi voler lasciare in sospeso la questione del rapporto sonetto/canzone di cui mostra alcune caratteristiche comuni: cfr. pp. 643-644.

⁶¹ Cfr. p. 655. Tale osservazione cade in un contesto in cui si esamina sottilmente la struttura metrica della canzone per decidere se possa dirsi regolata o meno, e in cui si discute l'affermazione dantesca che i poeti grandi sono regolati (pp. 649 segg.), per passare poi altrettanto sottilmente ad esaminare il rapporto tra regole e « giudizio de l'artefice », in merito al quale si dice fra l'altro che « la materia de le cose contingenti, la quale è molte fiato dura e malagevole da trattare, ricerca che la regola sua si torca e si pieghi secondo l'occasioni: il qual piegamento è il giudicio de l'artefice, o almeno egli non è senza il giudicio. Però io concederei assai facilmente a l'Alighieri ch'i poeti gravi siano i regolati, purché voi a me concediate che la regola non sia di queste rigide e dure che non si possano torcere in alcuna maniera, ma de l'altre che sono arrendevoli e pieghevoli di legieri » (p. 655). Il passo per la sottigliezza dell'argomentazione mi risulta per alcuni aspetti oscuro. Né del tutto chiaro è pure il successivo in cui il Forestiero Napoletano dice di voler manifestare « l'origine » e « il fonte de' suoi passati dubi » (cfr. pp. 655 segg.) e che si conclude con l'affermazione che esistono probabilmente arti del rimare diverse e più segrete di quella pubblicamente espressa da Dante, che a suo giudizio consisterebbero nella retorica e nella dialettica.

vandole (di Dante si dice che « poco osservò alcuna di quelle regole ch'egli medesimo avea date », p. 658), che Cicerone

quantunque [...] insegnasse l'arte de l'oratore, nondimeno sprezzò tutta quella certezza, o più tosto minutezza o bassezza d'artificio, la quale da' retori s'insegnava con picciola mercede: però non solamente l'essercitò nel senato e fra' giudici a la grande e come a gran senatore pareva convenirsi, ma ne scrisse parimente come grande e sprezzatore di tutte l'esquisite diligenze (p. 657).

Con ciò — se ben intendo il senso di questa non sempre chiara opera tassiana — il Tasso vuol forse ribadire ulteriormente il proprio progressivo disinteresse per gli aspetti formali e forse richiamarsi, ma ambigualmente, al concetto della « sprezzatura » (inclinando a concepirlo come « disprezzo de le regole » o come « disprezzo » del troppo minuzioso soffermarsi in sede creativa sulle questioni formali). Si noterà che questa citazione di una nota posizione ciceroniana e, più in generale, il senso complessivo delle affermazioni tassiane riecheggia quella che ho individuato come una caratteristica saliente del trattato del Giraldi Cinzio sui *Romanzi* e che è certo uno dei tratti più cospicui della riflessione primo-rinascimentale. Ma è singolare come essa cada proprio in un'opera che segna una sorta di irrigidimento quasi pedantesco dell'atteggiamento critico-teorico del Tasso. Si tratta forse — è lecito sospettare — di un'antinomia profonda e anche più generale che segna il cammino del Tasso dopo Sant'Anna.

Ma non è questa sola la novità, per così dire, regressiva del dialogo. C'è evidentissimo, ad esempio, un recupero di nozioni bembiane, che sottintende forse una diversa valutazione rispetto al passato della teoria e della poesia stessa di quello scrittore, che abbiamo già visto citato in compagnia illustre e per così dire riallineato al Petrarca e al Casa in un ideale schema di sviluppo della lirica moderna. Nel trattare il rapporto fra testura metrica e stile lo schema del discorso, la terminologia, gli argomenti e alcune affermazioni di rilievo riecheggiano da vicino le *Prose della volgar lingua*, sia pur irrigidendone e in parte snaturandone il messaggio. Il Tasso, come sempre ha fatto, non manca neanche qui di richiamarsi allo schema tripartito degli stili, ma è notevole che egli praticamente abbandoni la nozione di « magnifico », sostituendola con quella di « grave », esplicitamente associata all'idea di nobiltà e altezza: « direm dunque che lo stil grave sia il nobile e l'alto, il gravissimo il nobilissimo e l'altissimo » (p. 622). Dopo una discussione sulla nozione di gravità che, per quanto possa apparire pedante e capziosa per come è condotta e non sia gran che illuminante,

ha connotati quasi drammatici se vi scorgiamo il Tasso alle prese con le antinomie del suo sistema teorico dopo anni di silenzio e alla ricerca di solidi appigli argomentativi a favore delle sue tesi⁶², egli pare inclinare a concepire la gravità in termini vicini a quelli del Bembo. Egli infatti, dopo aver opposto gravità ad acutezza, riformula tale opposizione nei termini di gravità / dolcezza e di gravità / piacevolezza e definisce la forma intermedia « temperata », dicendo che essa ora inclina verso l'uno ed ora verso l'altro dei due estremi:

E s'alcuna forma è, la qual fra l'una e l'altra sia interposta, de l'una e de l'altra quasi temperata, dee tenere altra maniera, e se parteciperà più de la grave, fornire con gravità, ma non eguale a quella dell'idea ch'è grave semplicemente; ma s'avrà parte maggiore de l'opposto, dovrà aver più dolce e piacevol fine (p. 625).

È nell'ambito dell'analisi di queste forme intermedie che l'adozione della terminologia bembiana si fa esplicita:

I quali sonetti — dice dopo un'esemplificazione dal Petrarca — sono tutti de la forma temperata, e nel temperamento la dolcezza eccede la gravità; e per questa ragione hanno quel fine che più conviene a dolci componimenti. [...] Ma in quelli altri, ne' quali la gravità avanza la piacevolezza, hanno quello ch'è proprio de la maniera grave (p. 627).

Tutto il discorso presuppone, in linea con antiche acquisizioni tassiane ora esplicitamente confermate qui e nelle lettere, la nozione di commistione stilistica.

E anche a questo proposito, nel luogo in cui riafferma nel modo più esplicito la nozione di commistione stilistica (riprendendo una similitudine prima mostrata fallace), il Tasso riecheggia uno dei luoghi più noti delle *Prose*:

A l'altre similitudini mi par che si possa aggiunger questa, che, sí come niuno elemento è puro e semplice intieramente, perciocché il fuoco è mescolato con l'aria e l'aria co 'l fuoco e con l'acqua e l'acqua con l'aria e con la terra, così ancora

⁶² Si vedano le pp. 620-622, in cui egli prima sembra argomentare, tramite un paragone tra gli stili e gli elementi naturali, a favore di una coincidenza di grave e alto e di basso e leggero che però poi invalida, tramite un paragone con la voce umana, opponendo alla gravità non già la leggerezza ma l'acutezza (« Dunque ancora ne l'elocuzione, la qual è una specie di voce, potremo opponere altro contrario al grave che 'l leggero: e s'al grave non è contrario il leggero, l'altezza e la nobiltà, che ne' corpi seguitano la leggerezza, non saranno ne (l')elocuzione ripugnante a la gravità »), per poi giungere alla conclusione che si è vista e cioè alla coincidenza tra grave e alto.

ciascuna maniera di parlare è mescolata; né solamente ne le rime già dette, ma in quelle che sono stimate gravissime c'è qualche mistione di piacevolezza. [...] Le forme dunque del parlare sono in questo simili a le forme naturali, le quali, essendo raccolte nel grembo de la materia, non possono ritrovarsi a fatto pure: quindi avviene ch'in quelle testure ancora le quali noi assegniamo come proprie al caratettere sublime, ci sia alcuno temperamento (pp. 629-630).

Insomma, il recupero di nozioni bembiane quali la mistione di gravità e piacevolezza e il « temperamento », è palese. Ma si può aggiungere che il Bembo è ora letto esplicitamente alla luce dello pseudo-Demetrio o forse anche di Ermogene, di cui qui si comincia a sentire una presenza maggiore che in passato: il Tasso alterna come sinonimi i termini « stilo », « carattere », e « idea »; al termine piacevolezza associa sistematicamente quello di dolcezza, sinonimia che potrebbe rimandare a quella dei traduttori di Ermogene a proposito dell'idea di *glykýtes*; e nel teorizzare la commistione stilistica sembra evocare, più ancora che il noto passo dello pseudo-Demetrio altri passi equivalenti del Cavalcanti o del Minturno o di altri ancora, che traducono o parafrasano Ermogene⁶³. Se così fosse, la lettura delle *Prose* precedentemente compiuta sulla scorta di un saggio del Tateo, troverebbe una conferma indiretta.

È da notare poi come la trattazione tassiana riproponga un'ambiguità almeno terminologica che era già stata delle *Prose* bembiane: il Tasso parla di testure gravi, temperate e umili e al tempo stesso oppone gravità a piacevolezza. Tenzialmente tuttavia egli qui sembrerebbe risolvere l'ambiguità bembiana identificando testure umili e testure piacevoli, nell'ambito di un sistema di equivalenze terminologiche che vede da un lato alto / mezzano / basso o umile e dall'altro grave / temperato / piacevole. Il disprezzo, però, mostrato nei confronti delle testure umili e più in generale dello stile umile applicato al sonetto, che è detto esser fatto esclusivo delle origini, indica un orientamento di gusto interessante, ma pone anche problemi interpretativi circa l'esatta nozione di piacevolezza e dolcezza. Se il Tasso identifica umile con piacevole ed afferma che sonetti umili non furono più scritti dopo il Duecento, se ne dovrebbe dedurre che non è possibile rintracciare nel

⁶³ Cfr. sopra 3.1. Anche altrove l'influsso della terminologia ermogeniana sembra possibile, ad esempio in un passo già citato, quando il Tasso dice del Casa, che « egli scelse pur una di quelle [testure] che sono più tosto acconcie a la grandezza e a la gravità ch'a la dolcezza e a la piacevolezza » (p. 624). Notevole è il fatto che in precedenza l'uso di questi termini (a parte « gravità ») sia nel Tasso raro e mai associato, se non mi inganno.

canzoniere petrarchesco alcun componimento che possa definirsi interamente piacevole e dolce, il che va probabilmente al di là delle stesse intenzioni tassiane, oltre a contraddire esplicitamente il Bembo. Ciò equivale forse a dire che in definitiva l'ambiguità bembiana circa la terminologia stilistica non è poi del tutto risolta dal Tasso della *Cavaletta*. E anche questo forse mostra che un nuovo modello, quello ermogeniano, sta sovrapponendosi a quello tripartito letto in precedenza con l'ausilio di uno pseudo-Demetrio in parte forzosamente semplificato mediante la riduzione da quattro a tre stili.

Complessivamente a proposito di questo dialogo, che apre una nuova fase della riflessione tassiana sulla poesia e sullo stile, si può forse ipotizzare che in alcuni suoi tratti risenta delle conseguenze delle acquisizioni teoriche delle ultime lettere del 1576. L'ammissione, in deroga alle regole precedentemente accettate, della necessità di una maggior copia di ornamenti nello stile magnifico può essere stata la causa di una riconsiderazione e rivalutazione del Bembo poeta e teorico (trattato quasi con disprezzo nella *Lezione*) e magari anche di una diversa attenzione accordata al trattato di Ermogene, con la sua complessa e sfumata classificazione degli stili. D'altro canto il Tasso si mostra sempre mosso da uno spirito sistematico, dall'esigenza di verificare nel dettaglio la funzionalità delle regole e delle classificazioni, anzi per certi versi esaspera questa esigenza nel definire rigidamente l'appartenenza dei diversi schemi metrici a questo o a quello stile (sviluppando anche in questo caso uno spunto bembiano, quello della vicinanza e della lontananza delle rime); ma dopo che la stesura e soprattutto la revisione della *Liberata* gli hanno fatto toccar con mano la difficoltà di risolvere ogni problema mediante il ricorso alle regole dell'arte, egli si mostra apertamente dubbioso circa la validità generale di queste ultime e per certi versi propenso a prendere in considerazione addirittura la possibilità di porre in secondo piano l'intera dimensione formale della poesia, irrigidendo l'antica sua predilezione per la *sententia* rispetto all'*elocutio*. Dietro a questi dati non esenti da antinomie si intravedono le difficoltà e le incertezze del recluso di Sant'Anna. Il procedere della riflessione tassiana anche in materia di stile non è stato mai lineare, anche se ha obbedito ad una logica evolutiva abbastanza chiara: non ci sarebbe da stupirsi se dopo gli eventi drammatici di questa fase della sua vita egli accentuasse le oscillazioni e le antinomie interne al suo sistema di pensiero. Anche per queste ragioni il difficile dialogo della *Cavaletta* non può,

nelle sue linee di tendenza, proporre soluzioni, per quanto significative, che si possano, prima di una verifica, immaginare stabili.

4. — Fra tanto, perch'io mi ricordo alcuna cosa di quelle c'ho lette, mi sodisfaccio molto de la risposta c'ho fatta a gli oppositori de l'Amadigi e del mio poema: perché ne la difesa di mio padre non ho lasciata parte alcuna che appartenesse alla pietà; e ne la mia ho fuggite più tosto le maledicenze, che le ragioni de l'avversario; e tutto quello che vi s'aggiungesse, sarebbe anzi accrescimento di noia che stabilimento de le prove, le quali sono assai forti.

Così il Tasso scrive il 5 settembre 1585 a Giovann'Angelo Papio⁶⁴. Non solo l'eco delle polemiche, ma i testi scritti in cui esse si sono sedimentate sono ormai giunti al Tasso che di getto ha risposto mediante l'*Apologia*, di cui ora si dimostra legittimamente soddisfatto sia per il tono misurato e ragionevole, sia per la sostanza dell'argomentazione fornita.

Paradossalmente — ma la storia dello sviluppo della poetica e della poesia tassiana è ricca di paradossi — le principali preoccupazioni che avevano angustiato il Tasso nella revisione del poema di un decennio prima, e cioè quelle inerenti alla legittimità di una maggior copia di ornamenti nel poema eroico rispetto ai precetti sullo stile magnifico, si trovano ora ad essere, per così dire, capovolte in seguito agli attacchi mossi al poema dal Salviati e dalla Crusca. Si ricorderà che in una lettera del 1576 il Tasso, per la verità, riferiva che Salviati stesso si era mostrato d'accordo nella necessità di accrescer gli ornamenti in un poema toscano⁶⁵ e che ancor prima il poeta aveva intuito che gli artifici propri dello stile magnifico e grave legittimati dall'esempio degli antichi e presenti nel suo poema solo « a lungo andare » avrebbero a lui recato « reputazione » e al poema « splendore e maestà », perché « forse in questi principii molti, leggendole, torceranno il grifo »⁶⁶. Questi due dati possono da un lato spiegare come il Salviati, senza rinnegare del tutto le precedenti opinioni, possa ora attaccare il poema anche per la presenza di artifici magnifici e gravi, oltre che per un complessivo giudizio negativo sull'esito artistico dell'opera; e dall'altro inducono a pensare che il Tasso, nonostante la diversa direzione delle sue precedenti preoccupazioni, dovesse in certa misura attendersi una replica, se non

⁶⁴ *Lettere*, 409.

⁶⁵ *Lettere*, 83, cit. sopra al par. 5.1.

⁶⁶ *Lettere*, 75, cit. sopra al par. 5.1.

così virulenta, certo così orientata. Fatto sta che l'*Apologia* mostra il Tasso impegnato a difendersi soprattutto da quella che per lui suona come un'accusa di eccessiva magnificenza e gravità, mentre anni prima era stata la soverchia mediocrità a costituire il principale nodo problematico; e quindi lo mostra impegnato a risfoderare gli argomenti delle *auctoritates* che avevano segnato il suo apprendistato teorico, il suo accostamento al « classicismo moderno » del Casa e allo stile magnifico (e grave): *auctoritates*, come lo pseudo-Demetrio innanzi tutto⁶⁷, che non erano state mai accantonate ma i cui precetti erano parsi a tratti di difficile applicazione.

Del resto un capovolgimento in qualche misura analogo lo si può constatare anche a proposito del meraviglioso: se le lettere poetiche vedevano il Tasso impegnato a giustificare quella che in particolare all'Antoniano pareva una presenza eccessiva di meraviglie, e preoccupato del fatto che dopo la progettata sistemazione di alcuni episodi di meraviglioso ne rimanesse abbastanza; ora sia il Pellegrino che il Salviati limitano il valore della *Liberata* proprio per un'insufficiente presenza di « cose maravigliose », confermando le più intime preoccupazioni del poeta: « Attend. *Intorno a ciò non dico che il Tasso sia stato ritrovatore di cose maravigliose e che in questa parte possa paragonarsi a' greci poeti.* Risposta. *Né anch'a molti toscani* »⁶⁸. Tant'è che la replica del Tasso non è priva di imbarazzo e, dopo una prevedibile sottolineatura del meraviglioso cristiano presente nel poema e l'affermazione della sua legittimità, egli precisa: « Non parlo delle altre cose mirabili, delle quali alcuna potrei rimuovere, acciò che la meraviglia de' simulacri non fosse peravventura soverchia » (p. 449). La storia della poetica tassiana mostra il poeta impegnato a dibattersi tra opposti dubbi e tra opposte critiche. Egli aveva forse ragione, allora, quando affermava di essersi personalmente già posto o di aver comunque sperimentato tutte le possibili obiezioni che gli oppositori avrebbero potuto muovere al poema. E se dichiara ora di non aver « preso tanto dispiacere quanta maraviglia » (p. 414), e di fatto si mostra e dispiaciuto e meravigliato dalle

⁶⁷ Cfr. Raimondi 1978, pp. 147-149, che insiste sui « fermenti della lezione di Demetrio » mediata dal Vettori, sul modello concreto del Casa e sulla « riscoperta di un' "oscurità" che non si riduce soltanto ad "orrore", ma, secondo le parole del vecchio saggio sul Pigna, "giunge un non so che di maestà a lo stile [...]" » (attribuendola il Tasso questa volta alla propria poesia).

⁶⁸ Tasso, *Apologia*, p. 447. D'ora in avanti i riferimenti alle pagine di quest'opera saranno forniti tra parentesi nel testo.

opposizioni contenute nella *Stacciata prima*, ciò riguarda la virulenza dell'attacco, le esagerazioni, le contraddizioni e le « maledicenze », non le critiche ponderate e plausibili, che almeno in parte rispecchiano, con diversa incidenza e diversa intensità, quelle che egli stesso si era rivolto anni prima e, chissà, forse continuava a rivolgersi.

Se ora ripercorriamo rapidamente, senza entrare nel dettaglio delle opposte argomentazioni, accuse e difese inerenti allo stile riferite e formulate nell'*Apologia* troveremo chiare conferme di tutto ciò. A parte alcune obiezioni particolari diversamente spiegabili, quali ad esempio quelle inerenti all'uso di « modi » e « versi bassi », contrari alla « professione di magnifico e gravissimo » che il poeta fa nel « *Goffredo* » (pp. 441-442), la maggior parte delle critiche investe in qualche modo (magari per l'abuso che egli ne avrebbe fatto) artifici elocutivi dal Tasso e dai suoi *auctores* contemplati fra quelli tipici del magnifico e del grave. Così è forse già per la presenza di cacofonie e in particolare di allitterazioni cacofoniche (pp. 443-444), che pure il Salviati riconduce alla bassezza di stile⁶⁹. Così è per l'impoeticità della *Liberata* attribuita ad una « legatura distorta, aspra, sforzata e spiacevole » (p. 461), che capziosamente si concretizza nei celebri esempi di parole « appiastricciate » e anch'esse in definitiva cacofoniche (*checanuto*, *crinchincima*, *incultavene*, ecc.), obiezione a cui il Tasso replica con moderazione osservando la pochezza dell'espedito di congiunger insieme parole distinte e appellandosi ad un'autorità non sospetta — in quanto fiorentina — qual fu il Casa, che non disdegnò gli artifici sintattici e fonici qui messi in stato di accusa. Così è anche per la « locuzione laconica » (p. 462), ovvero all'incirca *brevitas* e « parlar disgiunto », che il Pellegrino dice « non universalmente lodata » e il Salviati dice non esserlo « né ancora particolarmente », a cui il Tasso — senza far riferimento ai passati dubbi — replica con un'assai significativa difesa, osservando che « peravventura non basta » la mancanza di « molte di quelle congiunzioni, che sono quasi legami del parlare »

⁶⁹ In certe occasioni la cacofonia è ammessa quale artificio della *gravitas* dagli autori che il Tasso tien presenti e segnatamente dallo pseudo-Demetrio. In questo caso però il Tasso replica sia adducendo ad esempio il « di me medesimo meco mi vergogno » petrarchesco, sia affermando che in taluni casi nei suoi versi la cacofonia « non è tale [...] che non possa apportare anzi *vaghezza* che no » (p. 443). Non particolarmente degni di nota sono invece alcuni quasi incidentali giudizi del Salviati sul poema, definito ora « asciutto e povero » (p. 444), ora « sterile e [...] smunto » (p. 451).

a far che la mia elocuzione sia laconica; ma io credeva (né l'aveva creduto senza l'autorità d'Aristotele) che, aggiungendosi oltre la necessità o levandosi parte di quelle congiunzioni che son necessarie, s'accrescesse per diverse cagioni grandezza al parlare. E nell'uno e nell'altro modo stimo d'averlo ricercato; e s'ora non piace a l'universale ed al particolare, non dovrei dolermene seco, né con Demetrio Falereo: perché, quantunque egli fosse vivo, mi risponderebbe: Amico io nacqui in Grecia; e tu vedi come questi nuovi Fiorentini sprezzano non solamente me [...]; ma 'l mio maestro Aristotele, dal quale tu prima l'apparasti, ed Omero, che l'uno e l'altro di noi ti propose quasi per esempio. Laonde io sarei costretto di rivolgermi al signor Pietro Vittorio [...]; e gli direi: O maestro della poesia e dell'eloquenza, o più tosto padre delle belle lettere e delle Muse, perché m'ingannaste voi nella fanciullezza, ed aggiungesti a l'inganno l'autorità del signor Giovanni Casa? della quale non par che si curino questi nuovi academici (pp. 462-463).

È questa forse la dichiarazione più significativa di tutta l'*Apologia*: gli oppositori fiorentini disconoscono l'autorevolezza dell'esempio del Casa e soprattutto della dottrina aristotelica e pseudo-demetrianiana della magnificenza e della gravità; o mostrano addirittura di non conoscere o di non aver meditato quei testi; accusano infatti contraddittoriamente, senza rendersi conto del senso e del peso delle accuse che formulano. « Così » — dirà poco oltre — « mi pare che tutte l'arti antiche e tutti gli antichi magisteri siano disprezzati » (p. 464).

Quest'ultimo giudizio — che ben dipinge qual fosse l'animo del Tasso nel replicare a tali accuse e spiega perché egli ora si mostri più che in passato sicuro a proposito di alcuni aspetti che pure erano passati al vaglio delle sue stesse critiche⁷⁰ — è suggerito da un'altra accusa che può essere ricordata in questa rassegna: quella dell'oscurità del poema⁷¹, a cui il Tasso con spirito analogo replica affermandone entro certi

⁷⁰ Il totale disconoscimento di fondamentali regole dell'arte da parte del Salviati fa passare in secondo piano sia i dubbi sull'applicabilità di alcune di queste nel toscano, sia i dubbi sulla presenza eccessiva nel suo poema di alcuni artifici da esse autorizzati in linea generale.

⁷¹ Di essa mi sono occupato già in precedenza: cfr. 4.5 e qui sopra la nota 67. Ora si può aggiungere che la relativa difesa dell'oscurità qui compiuta trova un'ulteriore giustificazione di ordine, diciamo, psicologico nel fatto che il Tasso si sta difendendo da accuse assai velenose: egli non accetta di essere definito poeta oscuro *tout court*, ma ammette la presenza di « alcuna cosa [...] manco luminosa », cioè di espressioni che inclinano ad arte verso l'estremo dell'oscurità, in un gioco di luci ed ombre, e nella logica aristotelica dell'equivalenza tra incremento di artificiosità e diminuzione della chiarezza, perché « peregrino dev'esser il parlar, se dee mover maraviglia » (p. 465), dove « peregrino » vale stile elevato, artificiosamente opposto alla « soverchia facilità [...] volgare ».

limiti la legittimità nell'ambito dello stile magnifico e grave. Ma la rassegna può essere rapidamente conclusa menzionando l'accusa d'essere stato « anzi duretto che no » (p. 465), che agli occhi del Tasso può rimandare sia all'incompiutezza del poema sia ad artifici dell'asprezza e che è replicata poco più avanti nel binomio « durezza e oscurità » (presente, in accezione però meno negativa, nel dialogo del Pellegrino, accanto all'apprezzamento dei « traslati » e dei concetti « vaghi di sensi esquisiti », p. 469); l'accusa di aver prodotto spesso « versi aspri, saltellanti » (p. 471), e quella di aver abusato di neologismi (p. 471), di latinismi (p. 471) e di forestierismi (p. 472 segg.), che contraddice principi universalmente accettati a partire da Aristotele.

Le critiche formulate da un « partigiano » dell'Ariosto e del poema romanzesco (e solo parzialmente e incidentalmente dal Pellegrino) investono dunque gli stessi principi costitutivi dello stile magnifico e grave e inducono il Tasso a replicare in difesa del suo poema e più in generale dell'idea stessa di poema eroico quale egli se l'era formata in gioventù⁷². In questa difesa, di fronte agli eccessi dialettici dell'oppositore e alle sue contraddizioni, egli poi è portato — è bene ripeterlo — a trascurare i dubbi e le perplessità di diverso genere che avevano investito l'applicazione nel suo poema e l'applicabilità generale delle regole inerenti a quello stile. La difesa dei principi è insomma netta e risentita, i dubbi circa un'insufficiente presenza di artifici magnifici e gravi nel poema paiono accantonati, in ragione delle opposte critiche da cui egli è costretto a difendersi.

Ma nella *Stacciatà prima* trovano anche posto, sia pur marginalmente e in minor proporzione, accuse di opposto segno: « Risposta. *Questi scherzi usati a suo luogo, e con parcità, stanno bene; ma il Tasso se n'empie tanto la bocca, e tanto gli adopera senza decoro e senza distinzione, che pare una fanciullaggine il fatto suo. Non son questi i propri ornamenti e le proprie figure dell'epopea* » (p. 466). La questione a ben vedere è triplice: se gli « scherzi » siano artifici propri dell'epopea, se siano stati usati dal Tasso in quantità eccessiva, senza « parcità », se infine siano stati usati nelle circostanze retoriche e tematiche opportune, con « decoro » e « distinzione ». Tutti questi aspetti erano stati presi

⁷² Cfr. p. 477, dove il Tasso riafferma di non essersi proposto la diretta imitazione né di Virgilio né di Omero, dei cui poemi non si può dire che siano perfetti ma che si siano avvicinati più di ogni altro alla perfezione che è costituita dall'« idea del poema nel[la] quale io rimirai giovinetto ».

in esame un decennio prima dal poeta: la soluzione era stata quella di considerarli non « propri » in assoluto, ma necessari in un poema toscano (con l'approvazione del Salviati medesimo) e tuttavia era rimasta in lui, in fondo, la convinzione di doverne comunque limitare la presenza nel poema. Ora il Tasso mostra di accusare il colpo:

Quando io sono offeso co 'l mio giudizio medesimo manifestato a molti, se voglio ribater il colpo che viene a ferirmi, conviene che riprovi me stesso. Che dunque debbo fare, amici e signori miei? aspettar la percossa e ricever il ferro nella gola [...]; o pur ogni difesa è lecita con gli avversari, vera o falsa ch'ella sia? (p. 467).

Ma è anche pronto a ribattere al Salviati, contingentemente, che se egli ha fatto nella *Liberata* ricorso all'arte di Ovidio, l'Ariosto è ricorso a quella di Menandro e Terenzio; il che equivale a ribadire che il poeta eroico toscano può legittimamente prendere artifici da quello stile che è più vicino al magnifico, e cioè dal mediocre (ornamenti questi ora definiti « non propriamente proprii » dell'epico, ma « simili », perché contigui), mentre deve astenersi per lo più dagli artifici e dai modi dell'umile. « Non sarà dunque sconvenevole a l'epico, che somiglia l'uomo d'arme, usare alcuna saetta tolta da la faretra d'Ovidio; la qual vada a ferire in modo che la piaga porti seco il diletto accompagnato con la maraviglia » (p. 467). Poi ribadisce anche la volontà di moderarne, comunque, la presenza nel poema: « Dunque co 'l vostro consiglio, amici e signori, questi scherzi, o siano propriamente proprii, o non propriamente proprii, mi saranno conceduti senza biasimo, almeno fin tanto che potrò averne più lunga considerazione ». Al che il Segretario precisa: « La considerazione sarà matura; ma non tutti i fiori son caduti quando i frutti son maturati », a significare che il Tasso li modererà nell'ulteriore revisione, senza però eliminarli del tutto, in ragione di quella necessità di compensazione acquisita un decennio prima. Ma il Tasso non si limita a questo: nel finale dell'esame di questa obiezione contrattacca ulteriormente, osservando che l'oppositore non ha poi le idee tanto chiare se adduce come esempio dei versi in cui non son presenti « scherzi », e più precisamente artifici propri dello stile mediocre, bensì solo varie forme di ripetizione, « la quale non è propriissima dell'epico, perché usata da gli altri; nondimeno gli è convenevolissima » (p. 469), secondo quanto tutti i retori antichi han sempre sostenuto⁷³.

⁷³ Si sono qui trascurate alcune questioni relativamente marginali, che potrebbero comunque confermare le osservazioni fatte e la linea di interpretazione

Ricapitolando si può dire, dunque, che nel biennio 1575-1576 il Tasso si era preoccupato della presenza eccessiva nel poema di alcuni artifici propri in astratto degli stili magnifico e grave, ma che per lo più si era orientato a giudicarli frutto della ripulitura non ancora ultimata dell'opera; e che viceversa le sue preoccupazioni si erano poi principalmente appuntate, anche in ragione delle critiche che investivano soprattutto la presenza di argomenti e modi piacevoli (i temi dell'amore e del meraviglioso), sulla presenza eccessiva di artifici dello stile mediocre e caso mai sull'impossibilità di utilizzare nel toscano al-

da me sostenuta: a proposito di una divergenza tra il Pellegrino e il Salviati circa « la bontà e la virtù della locuzione », che per l'uno consiste nel « muover gli affetti ed in generar meraviglia e diletto » e per l'altro « nella chiarezza, e nella brevità, e nell'efficacia » (p. 475), il Tasso mostra con argomentazione aristotelica come « l'altezza e l'ornamento sian proprii del parlar poetico » (la risposta del Tasso indirettamente conferma la possibilità di raggiungere l'altezza attraverso gli ornamenti); più avanti, in parte contraddicendo alcune affermazioni della *Cavalletta*, all'osservazione del Salviati che « la gravità è nemica della dolcezza » replica sostenendo che « la gravità [è] nimica dell'acume e della leggierezza » (p. 483), a ribadire forse, pur nella sottigliezza della distinzione, che gran parte degli ornamenti del mediocre sono ammissibili nel poema eroico; all'inizio del contraddittorio, infine, il Tasso aveva una volta ancora toccato il problema dei rapporti tra arte e uso, con tutte le implicazioni del caso, concludendo che « l'arte non si muterà; ma l'uso, mutandosi, cercherà, quanto sia possibile, di non allontanarsi da l'arte; ma questa è cosa più difficile in effetto che in apparenza » (dove si coglie l'eco delle precedenti riflessioni in proposito). Si deve anche rilevare ora, in relazione a quanto affermato dal Raimondi (1978, p. 140) a proposito delle *Considerazioni* sulle canzoni del Pigna circa l'allineamento « sullo stesso fronte isocrateo » di Petrarca, Bembo e Della Casa, in opposizione all'oscuro Pigna, che ogni riferimento a quel « personaggio di comodo » è ovviamente scomparso e che l'allineamento Petrarca/Bembo/Casa è riproposto a più riprese in questa medesima *Apologia* in termini che sembrano più rivalutare la figura bembiana che non retrocedere il Casa ad un grado di minor rappresentatività. Il recupero del Bembo, certo non clamoroso, ma non del tutto privo di significato, va probabilmente inquadrato nella diversa considerazione che il Tasso dopo il 1576 manifesta nei confronti degli artifici che si son detti « compensativi », e che ora in definitiva conferma, nonostante il manifesto imbarazzo di fronte alle critiche relative ad una eccessiva presenza di « scherzi » nel poema. Cfr. *Apologia*, pp. 461 (Bembo, Molza, Della Casa e Petrarca sono citati come possibili *auctoritates* in materia di gusto in seguito alle osservazioni sulla legatura « tanto distorta, aspra, sforzata e spiacevole » di cui si dirà nel testo), 465 (a Dante si attribuisce oscurità di stile, all'Ariosto « luce soverchia », nel mezzo stanno « il Petrarca, il Bembo, il Casa e 'l Guidiccione » che alternano luci e ombre: il Tasso si pone tra questi ma, a parere del Raimondi (1978, p. 149), « con la possibilità, tuttavia, di recuperare l'asprezza dello stesso Dante entro una scrittura 'peregrina' dove 's'alcuna cosa ci si mostrerà manco luminosa, ci parrà simile a quella oscurità la quale accresce l'onore con l'orrore, non solo ne' templi, ma nelle selve' ») e 472 (Petrarca, Bembo e Della Casa sono citati insieme per l'uso di forestierismi). Cfr. anche sopra 4.5.

cuni importanti artifici degli stili magnifico e grave, per concludere che era legittimo ad un poeta toscano attingere agli ornamenti mediocri in funzione compensativa (tuttavia ammettendo egualmente un eccesso di essi nel poema). Ora, costretto a ritornare sui medesimi problemi, si trova di fronte a critiche che si appuntano prioritariamente sugli artifici della magnificenza e della gravità, anche se il Salviati tendenzialmente non li riconosce per tali, e solo secondariamente su quelli della mediocrità (nel contesto di una generale critica del valore artistico del poema e di una più particolare opposizione col modello ariostesco). Alle prime replica con convinzione e con stupore, alle seconde con maggiore imbarazzo, ma ribadendo in definitiva le acquisizioni delle lettere poetiche. La vicenda nel suo complesso mette alla prova le convinzioni lentamente maturate dal Tasso — perché pare capovolgere il senso delle sue principali preoccupazioni di un tempo — ma in sostanza contribuisce a confermarle.

Sulle questioni poste dal Salviati e affrontate già nell'*Apologia* il Tasso ritorna con argomenti affatto simili, ma in qualche caso svolti in modo più analitico, in una lettera del novembre del 1585 a Maurizio Cataneo⁷⁴ nella quale risponde al Lombardelli, che a sua volta era entrato nella polemica con uno scritto moderatamente favorevole al Tasso. Non è qui il caso di prenderli in esame analiticamente perché in effetti non fanno che confermare e precisare gli orientamenti e le tesi dell'*Apologia*. In sostanza la nuova difesa prende in considerazione, per ciò che concerne lo stile, molte delle obiezioni che riguardano artifici propri del magnifico e del grave, e precisamente: il concorso vocalico (p. 438), l'allegoria (p. 450), l'oscurità (pp. 453 e 456), lo « stil laconico, distorto, sforzato, inusitato ed aspro » (pp. 453-455), la « mistura di voci e guise » latine, straniere, traslate, nuove, composte (p. 455) e i versi « aspri e saltellanti ». Quel che è soprattutto notevole è che il Tasso qui a più riprese cita esplicitamente le sue fonti dottrinarie, e più ancora che accanto a quello dello pseudo-Demetrio, che rimane per sua stessa ammissione il modello teorico più autorevole e quello a lui più affine⁷⁵, compaiono sistematicamente, per tutti i punti in questione, i nomi di Ermogene o del Trapezuntius, che sono poi quasi lo stesso

⁷⁴ *Lettere*, 434. Data la lunghezza del testo fornirò per questa lettera le indicazioni delle pagine tra parentesi nel testo.

⁷⁵ « Né si meravigli s'io propongo Demetrio; perch'egli uscì da la scuola de' peripatetici, da la quale io son uscito più tosto che da quella de' retori » (p. 457).

in materia di stile. Così è per il concorso vocalico, così è per l'allegoria, a proposito dei quali si cita il Trapezuntius e si menziona l'idea della « dignità ». Così è per le scelte lessicali, dove compaiono tutti i più importanti retori dell'antichità. Così è per l'accusa di aver composto versi « aspri e saltellanti », a proposito della quale, lodata la risposta del Lombardelli, osserva che nessun « maestro del dire » toscano ha mai affrontato il problema, ma che « fra' latini ne parla il Trapezontio, e dice che gl'incisi, che da' greci fur detti *kòmmata*, son cagione ch' i versi paiano *salientes*, o saltellanti, come direbbono i toscani. Laonde non sarà maraviglia che ci siano de' versi sí fatti, i quali possano alcuna volta essere usati artificiosamente », in ragione della valutazione positiva degli incisi e più in generale della *brevitas* (nelle idee della « dignità », dell'asprezza e della veemenza). E così è anche per gli aspetti sintattici dello stile, su cui conviene soffermarsi un poco di più. A questo proposito il Tasso assai più analiticamente che nell'*Apologia* prende in esame l'esatto significato che deve essere attribuito all'espressione « stil laconico, distorto, sforzato, inusitato ed aspro », che secondo il suo sistema di riferimento teorico non può suonare, almeno in astratto, che come una lode. « Stil laconico » significherà brevità, e la brevità è lodata esplicitamente da Demetrio Falereo, dice il Tasso, che subito cita il retore greco: « I piccioli membri si possono usare anche ne la grave forma di parlare; perch'è più grave quel che appare molto nel poco, e più veemente: laonde i laconici sono brevi parlatori »; e soggiunge: « E che la forma grave possa mescolarsi con la magnifica e con l'ornata, egli medesimo ce l'insegna poco appresso » (pp. 453-454), adducendo a prova la frase pseudo-demetrianica relativa alla possibilità della commistione stilistica posta all'inizio della trattazione dei quattro stili puri⁷⁶. Stile « distorto » non può che alludere alla presenza di artifici quali la « mutazion de' casi », « la qual figura è chiamata da Demetrio antipalage »; o di artifici quali « i casi obliqui », che « fanno più grave l'orazione de' retti », come si deduce dal medesimo Demetrio; « ma più chiaramente si raccoglie da Ermogene, quel che sia distorcimento di parlare: la qual figura da lui è detta *plagiasmòs*, e da' latini si direbbe *obliquazione*; perciocché si fa co' casi obliqui » (p. 454). Stile « inusitato » non può che significare elocuzione « separata da l'ordinario, mutata, e fuor de la consuetudine », che è condizione assolutamente ne-

⁷⁶ È una conferma ulteriore — se ce ne fosse bisogno — della precisa consapevolezza del Tasso a proposito di questo fondamentale principio teorico.

cessaria della magnificenza, a giudizio di tutti i buoni retori. Stile « sforzato »: il Tasso confessa di non averne mai sentito parlare,

ma s'alcun usa lo sforzo, nasce forse da le predette cagioni; perciocché tutto quello ch'è distorto, è sforzato e violento: ma de' nomi aspri, dice il Falereo che generan grandezza: laonde Tucidide sceglie i nomi simili a la composizione, e la composizione a' nomi; ed Ermogene ancora vuol che l'asprezza sia una de le sei forme, da le quali è contenuta la grandezza de l'orazione (pp. 454-455).

La sistematica presenza di riferimenti ad Ermogene è un indizio della maggiore attenzione che a partire da adesso il Tasso rivolge al sistema del tardo retore greco, nella ricerca di mettere sempre meglio a punto il proprio sistema teorico sottoposto alle varie e anche opposte tensioni derivanti dalle specifiche critiche all'opera realizzata. E in questo senso significativa è la presenza di termini, ora sicuramente e per la prima volta ermogeniani, come « splendore », « dignità », « grandezza », « asprezza », « veemenza », di cui si dovrà tener conto nelle opere successive e segnatamente nei *Discorsi del poema eroico*. Citando appaiati lo pseudo-Demetrio ed Ermogene, infine, e ricordando del primo il fondamentale principio della possibilità di una generale commistione degli stili puri (del resto confermato dalle analoghe affermazioni del secondo, riecheggiate altrove) il Tasso mostra anche di aver ora del tutto e definitivamente chiaro come quelle stesse dottrine che autorizzano l'uso degli artifici contestati e qui difesi autorizzino esplicitamente la commistione del magnifico, del grave e dell'ornato (o nella versione ermogeniana di tutte le idee pure).

5. — La stesura dei *Discorsi del poema eroico*, ipotizzata già nel 1574 e sollecitata più tardi dalla pubblicazione non autorizzata dei *Discorsi dell'arte poetica* (1587), si deve considerare in gran parte compiuta entro il medesimo 1587, ma venne certamente limata e integrata con alcune specifiche aggiunte sino all'anno di pubblicazione, cioè il 1594⁷⁷. Quest'opera costituisce pertanto l'ultima e più organica sistemazione del pensiero tassiano in materia di stile⁷⁸. È giudizio corrente che — come scrive il Sozzi, uno dei maggiori esperti di poetica tassiana — non ci si debba attendere « novità sostanziali di poetica in questi ac-

⁷⁷ Cfr. Poma 1964, pp. 267-270.

⁷⁸ La trattazione del *Giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata* è interrotta al secondo libro, e non prende purtroppo in esame l'elocuzione.

cresciuti *Discorsi* » e che la « modificazione » sia « quantitativa, per via di analisi ed esemplificazioni, piuttosto che qualitativa »⁷⁹. Il Raimondi stesso, che tralascia completamente l'analisi di quest'opera, mostra in sostanza di dividerlo⁸⁰. Eppure, tra le molte conferme e le molte semplici modificazioni quantitative, novità di qualche rilievo anche qualitativo non mancano, cosicché mi pare lecito ipotizzare che il relativo disinteresse mostrato dalla critica nei confronti di quest'opera non sia del tutto giustificato. Intanto si dovrà precisare che rispetto al testo dei *Discorsi dell'arte poetica*, almeno quale ci è giunto sulla scorta dell'edizione non autorizzata del 1587, le modificazioni, che globalmente quadruplicano la primitiva stesura, tengono conto in materia di stile di tutte le principali riflessioni che il Tasso è venuto svolgendo a partire dagli anni della revisione della *Liberata*. Riprendendo in mano l'antica operetta il Tasso, per quanto tenga a ricollegare la nuova trattazione all'antica, se non altro per motivi di ideale priorità e di legittima difesa dell'originalità delle proprie tesi, mira a compiere una definitiva sistemazione del suo pensiero e a esporre, in modo appunto sistematico, le conclusioni cui è giunto attraverso un drammatico confronto con se stesso, con la realtà del poema realizzato e con le opposte schiere di revisori e critici (speroniani e salviatiani, fautori del poema romanzesco e di quello eroico « moderno », per semplificare). Il trattato si presenta interessante, pertanto, sia perché costituisce la definitiva versione della teoria tassiana dello stile, sia soprattutto perché costituisce un tentativo estremo di comporre in un testo unitario e organico le precedenti oscillazioni testimoniate in una miriade di testi parziali, distanti nel tempo e sottoposti a diversi e non sempre concordi stimoli.

L'esigenza di sistematicità, di analiticità e di completezza che muove il Tasso, in quella che ora deve apparirgli come una *summa* di tante sparse riflessioni, risulta evidente anche a considerare la semplice struttura dell'opera. Un intero libro, tutto nuovo, è dedicato essenzialmente alla definizione della poesia, del poema eroico e dei loro fini generali e particolari (in relazione ad altri generi); un secondo libro è dedicato alla materia nuda (*inventio*); un terzo al suo trattamento poetico (*inventio* e *dispositio*); i tre conclusivi all'elocuzione. In questi ultimi, che

⁷⁹ Sozzi 1955, pp. 49 e 50. La breve trattazione del Sozzi, che mira a cogliere sinteticamente « le accentuazioni e le resistenze al controriformismo, e le tracce e i limiti del presecutismo tassesco », dedica ai problemi stilistici, esaminati nell'ottica del presecutismo, alcune interessanti osservazioni alla p. 53.

⁸⁰ Cfr. Raimondi 1978, p. 147.

sono un'espansione del terzo dei *Discorsi dell'arte poetica*, vengono soprattutto ampliate la parte relativa alla trattazione dei « nomi » (metafora, epiteti, forestierismi, arcaismi, etc.), cui fa da premessa un paragrafo in parte nuovo sulla virtù della chiarezza e sui suoi rapporti con l'oscurità, e quella relativa alla definizione e all'esemplificazione dei singoli artifici retorici⁸¹. Significativi sono alcuni dati: in tutta l'opera, innanzi tutto, si moltiplicano i riferimenti ai trattatisti antichi e moderni e le discussioni con loro su questioni e tesi particolari, segno che il Tasso vuol utilizzare tutta la sua dottrina e non lasciar nulla di ingiustificato. Egli poi, specie in materia di stile, sembra esplicitamente proporsi di giungere a quella sintesi organica delle teorie antiche di cui si è precedentemente discusso, senza peraltro rinunciare all'originalità del suo sistema: in un certo senso le due cose potevano ben andare di pari passo, in una prospettiva di eclettismo classicistico qual è in definitiva quella tassiana. Anche a prescindere dagli apporti personali — comunque dedotti, nelle intenzioni, da più generali principi classici — l'organica sistemazione, la *summa* degli insegnamenti degli antichi, disprezzati da un Salviati, doveva avere di per se stessa agli occhi del Tasso, anche per la difficoltà dell'impresa, un carattere di meritoria originalità. Fatto sta che la trattazione aristotelica dei « nomi », ampliata come si è detto, è associata ad un'ampia trattazione degli artifici retorici di impianto essenzialmente pseudo-demetriano, una trattazione cioè in cui gli artifici non sono proposti come un semplice catalogo unitario, ma sono presentati suddivisi stile per stile, come un catalogo cioè degli artifici appropriati a ciascuno stile, all'interno del quale risultano poi possibili il confronto e la contaminazione con altri modelli. Rispetto ai *Discorsi dell'arte poetica*, che presentano una struttura simile, risultano significativi alcune importanti novità nella classificazione, il catalogo

⁸¹ Cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, pp. 179 e segg. (del problema della chiarezza si parla soprattutto alle pp. 181-185). Di completamente nuovo (o quasi) ci sono anche alcuni cenni su proposizione e invocazione (pp. 172-177) e la classificazione delle « parti dell'elocuzione » (pp. 178-179), nonché le significative introduzioni ai libri V e VI, alcune digressioni e varie pagine conclusive dedicate a un paragone tra Omero, Virgilio e Dante, alle forme viziose, al metro del poema eroico e infine a un paragone tra poema eroico e tragedia in merito alla loro eccellenza. Molte di queste aggiunte intendono colmare presunte lacune del testo giovanile e, comunque, contribuiscono a dare una veste più sistematica al discorso tassiano. Come di consueto i rimandi alle pagine di quest'opera saranno forniti tra parentesi nel testo. Nel caso di citazioni dai *Discorsi dell'arte poetica*, comunque tratti dal medesimo volume a cura di L. Poma, premetterò l'indicazione dell'opera quando questa non sia contestualmente chiara.

assai analitico degli artifici, lo stesso incremento degli esempi, elementi questi che muovono nel senso della sistematicità (dal discorso al trattato, si potrebbe dire), e la decisa comparsa, nell'ambito del catalogo degli artifici, di una categoria quale la gravità, che nei giovanili *Discorsi* compariva solo tra le righe. Ma su questo fatto e sulla generale classificazione degli stili avrò modo di ritornare più avanti. Intanto si aggiunga che osservazioni importantissime e strutturalmente privilegiate nella redazione giovanile, quali quelle relative agli stili di genere e ai rapporti tra stile lirico e stile epico (quantitativamente pressoché immutate, ma sottoposte a lievi ma significative modificazioni qualitative) risultano più diluite nel nuovo contesto.

Prima di addentrarmi nello specifico della trattazione stilistica dei libri IV-VI è necessario ch'io mi soffermi su alcuni aspetti dei *Discorsi del poema eroico* che si collegano alle riflessioni che si son segnalate nelle lettere poetiche e nelle altre opere prese in esame nei precedenti paragrafi di questo capitolo, e che almeno indirettamente sono connesse ai problemi stilistici.

Una novità solo relativa è costituita dall'enfaticizzazione della tesi che la meraviglia costituisca il fine specifico del poema eroico. È questa una delle tesi più originali del Tasso teorico, com'è noto, e in una certa misura era già sviluppata nei giovanili *Discorsi*, nei quali tuttavia, a parte un inciso ad inizio del discorso terzo, la gran parte della trattazione specifica di questo tema era volta a dimostrare la possibilità di coniugare meraviglioso e verisimile (mediante la scelta del meraviglioso cristiano, credibile per un pubblico moderno, come il meraviglioso pagano lo era stato per quello antico). Il meraviglioso appariva in quelle pagine soprattutto un ingrediente tematico, importante perché capace di compensare l'assenza di quella « vaghezza d'invenzioni che ci rendono sí grati i romanzi » (*Discorsi arte poetica*, p. 34), e di arrecare diletto al lettore, peraltro necessariamente in modo saltuario⁸². Più avanti poi si diceva, quasi incidentalmente, che la sintesi di varietà e unità, prodotta dall'arte del poeta, sarebbe stata capace di apportare « novità » e « meraviglia » (ivi, p. 36). Solo nell'inciso di cui si è fatto cenno il Tasso si sbilanciava un po' di più: « lo stile opera a quel fine che opera il poema

⁸² « Bench'io stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso; anzi giudico ch'un'azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile », « attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni » (*Discorsi arte poetica*, p. 7).

epico, il quale come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche » (ivi, p. 40). Questa affermazione — assai più recisa di quanto non lasciasse trapelare la precedente trattazione — è, comunque, la più interessante anche perché connette esplicitamente, nel contesto, l'asserita finalità della meraviglia alle « cose sublimi e magnifiche » e poi implicitamente allo stile magnifico, conveniente al poeta epico « come suo proprio », ed esclusivamente a quello.

Nei *Discorsi del poema eroico* compare invece un lungo discorso sui fini specifici di ciascun genere, nel quale si attribuisce con diversa enfasi al poema eroico la meraviglia come suo strumento essenziale per arrecare diletto, anzi come un suo fine specifico.

Dee dunque ancora l'epopeia aver il suo proprio diletto con la sua propria operazione; e questa per avventura è il mover meraviglia, la quale non pare propriissima della epopeia, perché muove meraviglia la tragedia [...]. Nondimeno a niuna altra specie di poesia tanto conviene il muover meraviglia quanto alla epopea (pp. 72-73).

La scena non è atta, anche per questioni strettamente tecniche (l'inverosimiglianza delle « machine »), ad accogliere tutte le forme di meraviglioso che un poema narrativo può viceversa ragionevolmente e naturalmente accogliere senza scemar la verosimiglianza. Se ne conclude che se « gli altri poemi muovono meraviglia per muover riso o compassione o altro affetto », viceversa « 'l poeta epico non ha altro fine, e all'incontro muove compassione per muover meraviglia; però la muove molto maggiore e più spesso ». Donde discende la definizione sintetica: « diremo dunque che 'l poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di muovere gli animi con la meraviglia e di giovare in questa guisa » (p. 74). Il Tasso, che poi replica le sue osservazioni sul meraviglioso cristiano, ha reso sistematica l'intuizione giovanile e ha risolto a favore del meraviglioso, con perfetta coerenza, il dissidio che le osservazioni critiche di un Antoniano avevano suscitato sia pure a livello superficiale e che abbiamo visto testimoniato attraverso i propositi espressi nelle lettere di diminuire per ragioni di opportunità un tale tema nel poema, e ora anzi accentua il ruolo che il meraviglioso e la meraviglia debbono avere nel poema e nel suo lettore. Com'è noto, nonostante le sottili distinzioni tra poeta e uomo civile, neppure in questi tardi *Discorsi* il Tasso rinuncia alla teoria che il diletto sia il fine specifico dell'arte. Se per un verso accentua il ruolo che il giovamento deve avere nella composizione d'un'o-

pera d'arte⁸³ in quanto il poeta è uomo civile e come tale deve badare all'utile e cioè indirizzare il diletto, specifico fine della sua attività, a un fine superiore extra-artistico, per altro verso enfatizza contemporaneamente anche il motivo — per certi versi opposto — della meraviglia come fine specifico del poema eroico. In questo caso è da sottolineare come sia carica di significato proprio la conferma e anzi lo sviluppo di una posizione espressa nella redazione precedente.

Ma una modificazione forse di maggior rilievo è pur presente a questo proposito nei *Discorsi del poema eroico*, e riguarda proprio il nesso tra meraviglia, meraviglioso tematico e stile. Innanzi tutto cade la citata affermazione che « la meraviglia [...] nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche », con la relativa connessione con lo stile corrispondente. Ora il Tasso riconosce che la meraviglia può essere prodotta da molte cause, anche dal brutto (« ci meravigliamo de' nani e delle brutte vecchie c'hanno volto di bertuccia », p. 229), ma poi precisa:

benché la meraviglia nasca dall'una e dall'altra poesia, cioè da quella ch'imita le cose brutte e da quella che rasomiglia le belle, nondimeno non è così propria dell'una come dell'altra: perché tosto suol mancare la meraviglia delle cose brutte, le quali con la novità perdono ancora l'estimazione, ma la meraviglia delle cose belle è più durevole e di maggiore estima. E bellissimo oltre tutti gli altri è l'eroico, laonde questo diletto è suo proprio. E ancora il poema eroico è magnificientissimo, e per questa altra ragione ancora le si conviene (p. 230).

Il Tasso — siamo all'inizio del sesto libro — sta ragionando esplicitamente dell'« idea del bello » nell'ambito della trattazione di una forma stilistica quale l'ornata (che vedremo in gran parte coincidere con lo stile *glaphyròs* pseudo-demetriano e con l'idea ermogeniana della bellezza). Pertanto non può non risultare significativa la correzione apportata ai giovanili *Discorsi*: la meraviglia propria del poema eroico si connette sia alle cose belle che alle magnifiche e, per estensione, sia alla bellezza che alla magnificenza anche come categorie stilistiche; il poema eroico è « bellissimo » e « magnificientissimo ». Tant'è che poche righe più avanti, dopo aver ricordato in parallelo l'opinione del Pontano che vuole che l'« admiratio » sia fine di ciascun poeta, e quella del Fracastoro che al poeta assegna « per fine l'idea del bello », precisa, con indubbio riferimento alla teoria ermogeniana e quindi a categorie specificamente stilistiche:

⁸³ Anche qui enfatizzando una breve nota giovanile. Cfr. *Discorsi arte poetica*, pp. 8-9.

Ma se molte sono l'idee, e quella della magnificenza e della gravità sono differenti da quella della bellezza, a molte idee rivolge gli occhi il poeta eroico, e in questa non meno che nell'altre. E già s'è detto che le parole belle e vaghe e le graziose sono appropriatissime a questa forma; delle quali il Petrarca e 'l Tasso e gli altri composero le loro composizioni, intessendo gli amori e i lusignuoli e i gigli e i ligustri e le rose nella meravigliosa testura delle rime toscane (p. 230).

La citazione, a coglierne tutte le implicazioni, ci farebbe correre avanti nel discorso, toccando aspetti del trattato che esaminerò in dettaglio fra breve; tuttavia, limitandoci all'attuale proposito, non è chi non veda come la correzione apra nuove prospettive nella definizione stessa del meraviglioso e della meraviglia propri dell'epico, i quali ampliano — si direbbe — il loro spettro semantico per accogliere elementi della piacevolezza e del grazioso. Il meraviglioso eroico prodotto esclusivo del sublime e del magnifico si stempera in un meraviglioso che accoglie amori e lusignuoli, gigli, ligustri e rose intessuti « nella meravigliosa testura delle rime toscane », che — sappiamo già dai giovanili *Discorsi* — è particolarmente atta a trattar di questi temi⁸⁴. Sia qui detto tra parentesi, il Tasso subito dopo le frasi riportate si preoccupa di riaffermare il principio della convenienza tra cose, concetti ed elocuzione, che con i reiterati inviti altrove espressi a moderare i traslati, che pure sono, con « le parole disusate », potente cagione di meraviglia, tengono questa concezione tassiana della meraviglia decisamente al di qua delle più tarde soluzioni barocche⁸⁵. Questa enfasi posta sulla meraviglia non deve essere insomma addotta *tout court* come elemento di un presunto presecentismo tassiano, anche se spiega come i poeti barocchi potessero richiamarsi al Tasso forzando il senso di alcune sue affermazioni.

⁸⁴ Cfr. *Discorsi arte poetica*, p. 29.

⁸⁵ Così egli scrive: « Le parole proprie fanno l'orazione piana, ma non ornata, e gli altri nomi, i quali più convengono al poeta, l'accrescono ornamento, e particolarmente le parole disusate la fanno più venerabile, perché sono come forestieri tra cittadini; laonde paiono peregrine e producono meraviglia; ma la meraviglia sempre apporta seco diletto, perché il dilettevole è meraviglioso » (p. 185). Seguono considerazioni sull'opportunità di scegliere le metafore « da cose convenevoli, da vicine e da manifeste », come vuole Aristotele, e anche « da cose belle e grate alla vista », e « da maggiori e migliori », come vogliono altri. Altrove il Tasso esplicitamente condanna i traslati troppo lontani e poco perspicui, concettuosi ed eccessivamente arguti: « dovrà dunque scegliere il poeta quelle [parole] traslate ch'averanno maggior vicinanza con le proprie, e che non saranno trasportate così di lontano » (p. 181). Cfr. anche pp. 249-250, dove si parla della forma viziosa della freddezza, che contempla « metafore sconvenevoli » del tipo di « chiodi del cielo » per dir stelle.

Se l'enfatizzazione della meraviglia come fine specifico del poema eroico porta il segno delle discussioni con l'Antoniano ed altri revisori in materia di opportunità delle scelte tematiche tassiane alla luce della concezione dell'arte che in età controriformistica si veniva formando, un tal segno lo porta anche una rilevante aggiunta contenuta nel libro secondo relativa alla liceità del tema amoroso nel poema eroico. Entrambe muovono nel senso della difesa del poema realizzato e rispetto alla prima redazione dei *Discorsi* aggiungono importanti considerazioni che si salderanno con le principali novità in materia stilistica, sulla falsariga delle convinzioni acquisite dal Tasso nel biennio 1575-1576. Il Tasso ha appena trattato, sulla scorta di Aristotele, delle differenze tra i generi principali e in particolare fra tragedia e poema eroico, puntualizzando in modo forse più netto che in passato come orrore e compassione non siano effetti propri dell'epico (« Ma gli epici non sogliono nell'istesso modo *contristar gli animi*, né questa condizione in loro si richiede come necessaria », « se talora ne' poemi eroici si vede qualche caso orribile o compassionevole, non si cerca però l'orrore e la compassione in tutto il contesto della favola; nella quale *ci rallegriamo* della vittoria de' gli amici e della perdita de' nemici », p. 102) e come l'illustre dell'epico sia rispetto a quello del tragico « quasi diverso di natura e di forma », fondato com'è « sovra l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sovra la pietà, sovra la religione e sovra l'azioni nelle quali risplendono queste virtù »⁸⁶. Poco più avanti commentando l'affermazione di Aristotele, secondo cui « Omero oltre tutti gli altri fu eroico e, per così dire, principalmente eroico » e l'opinione di alcuni, da questa affermazione derivata, che « l'amore non sia convenevol materia dell'eroico o del tragico », egli compie una lunga e articolata difesa dell'amore come tema epico. La dotta argomentazione tassiana, ch'io non ripercorrerò in dettaglio, tiene certamente conto delle riflessioni difensive svolte nella lettera a Scipione Gonzaga del 22 maggio 1576⁸⁷ e le sviluppa: egli afferma che l'amore è, con l'ira, l'affetto più proprio degli eroi (p. 104), distingue tra amori nobili e ignobili

⁸⁶ Nell'analogo passo dei *Discorsi dell'arte poetica* (p. 12) comparivano anche « fatti di cortesia » e « di generosità », che ora il Tasso sostituisce con « il magnanimo proponimento di morire », rendendo in apparenza più austero l'illustre proprio dell'epica. Così egli scriveva: « l'illustre dell'eroico è fondato sovra l'impresa d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione ».

⁸⁷ Tasso, *Lettere*, 75. Cfr. sopra 5.2 nota 38.

(« il vil amor d'ancille », p. 105), e piú sottilmente tra amore come « passione » e « movimento dell'appetito sensitivo » e amore come « abito nobilissimo della volontà », che è nozione desunta da san Tommaso (p. 106). Quest'ultima distinzione filosofica è particolarmente interessante: se l'amore come « concupiscibile appetito » può essere repressibile in quanto contrario a ragione (diversamente dall'ira « quasi guerriero e ministro della ragione »), l'amore come abito della volontà per la sua nobiltà « sarà piú lodevole ne gli eroi, e per conseguente nel poema eroico ». Se gli antichi non conobbero o non vollero rappresentare questo amore, i moderni possono (e quasi debbono) farlo senza timore, come in effetti hanno fatto in tanti. L'*auctoritas* cristiana di san Tommaso consente al Tasso di addurre l'argomento che doveva parergli il piú forte di fronte alle obiezioni degli antichi avversari: l'inserimento cospicuo dell'amore nel poema eroico può anche essere considerato un progresso consentito ai moderni dagli apporti della stessa cultura cristiana, che offre strumenti sconosciuti agli antichi per nobilitare la natura di un tale sentimento, sottraendolo al dominio degli appetiti sensitivi. Così il Tasso può concludere che « l'amore e l'amicizia sono convenevolissimo soggetto del poema eroico » (p. 107).

Ma qui forse interessa di piú notare come nella parte iniziale dell'argomentazione tassiana compaiano alcuni termini chiave della sua riflessione stilistica, che possono illuminarci in merito ad alcune implicazioni di questa difesa: quanti criticano la presenza degli amori nei poemi lo fanno adducendo il « soverchio diletto » che essi comportano, e la sconvenevolezza di una « passione di animo leggiero » in un poema « gravissimo » (come dev'essere l'eroico sul modello omerico). Al che il Tasso replica: « ma io fui sempre di contrario parere, parendomi ch'al poema eroico fossero convenienti le cose bellissime; ma bellissimo è l'amore, come stimò Fedro appresso Platone » (p. 104); e giunge a dire, sulla scorta di Proclo, che « la causa del bello è superiore a quella del giusto » (p. 105), e ricorda l'opinione di Isocrate secondo cui « tutta la grazia e la venustà de' poemi d'Omero nasce dalla bellezza d'Elena ». Anzi, a confortare l'ammissibilità nel poema eroico del diletto che arreca l'amore, aggiunge l'osservazione che « se gravissima è la tragedia, niun'altra avrebbe maggior bisogno che la sua soverchia severità fosse temperata con la piacevolezza d'amore » (p. 105). Insomma se la tragedia che dev'essere piú grave e piú austera, avendo come obiettivo l'orrore e la compassione del lettore, può accogliere il temperamento operato dalla presenza della piacevolezza (si notino i termini bembiani), del-

la bellezza e della vaghezza che induce l'amore, tanto più e in misura tanto maggiore lo può e anzi lo deve accogliere il poema eroico, il cui fine è la meraviglia e si direbbe il benessere psicologico e morale del lettore.

Il Tasso, anche in questo caso con una diversa enfasi rispetto ai giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, insiste sugli aspetti di diletto che caratterizzano il poema eroico. Analogamente, a livello di temi e di concetti (cioè della dimensione mentale e sentimentale del poeta, essenziale nel determinare la qualità dello stile), egli insiste sulla funzione della bellezza soprattutto, ma anche della piacevolezza, della vaghezza e della grazia. Anche senza voler rilevare come i termini appena citati abbiano un loro peso specifico a livello di identificazione di categorie stilistiche, una tale determinazione della sfera dei temi e dei concetti appropriati all'epico prepara il terreno alle più significative modificazioni che il Tasso attuerà nella successiva parte dedicata specificamente alla trattazione degli stili e degli artifici appropriati al poema eroico.

Ho accennato in precedenza al principio di convenienza tra cose, concetti ed elocuzione riaffermato dal Tasso in questi *Discorsi*, e ora ora all'importanza dei concetti (o sentenza) nel sistema tassiano specialmente in rapporto alla determinazione delle qualità dei diversi stili. È il caso, dunque, di considerare come il Tasso tratti ora della teoria del concetto, di quello che ho definito a proposito delle opere giovanili un aspetto qualificante del suo sistema. Anche in questo caso il Tasso rende più sistematica la trattazione. Il discorso si fa, a tratti, ancor più limpido e netto che in passato. Limitandomi all'essenziale osserverò che dapprima il Tasso, definita « materia » il soggetto che la poesia prende a trattare e contestata l'opinione dello Scaligero secondo cui la materia è « fine » della poesia, afferma che il poeta mediante l'*inventio* e la *dispositio*, operando cioè a livello concettuale, dà forma e anzi trasforma la materia nuda presa come soggetto del poema, e che in questa operazione propriamente consiste il fine della poesia: « il fine, dunque, è la forma data dall'artificio del poeta, il quale, aggiungendo e scemando e variando, dispone la materia e dà un'altra imagine e quasi un'altra faccia all'azione e alle cose » (p. 75). È questo il nucleo della teoria tassiana del concetto. Nel libro secondo, dedicato alla scelta della materia nuda da prendere come soggetto, ritorna tuttavia sull'argomento affermando che al poeta « conviene non solo aver arte nel formar la materia, ma giudizio ancora nel conoscerla » (p. 80) e che in questa operazione preliminare si dimostrano (e son necessari) la maturità, il consiglio e

la prudenza del poeta, perché peraltro la materia è quasi « una selva oscura, tenebrosa e priva d'ogni luce », che solo l'arte può illuminare⁸⁸. L'oculatezza nella scelta della materia è la premessa necessaria per la sua ricreazione poetica. Ciò si giustifica appunto mediante il ricorso al principio della congruenza tra cose, concetti e parole, ovvero tra materia e forma. Nello svolgere la sua argomentazione egli, infatti, da un lato contesta l'opinione di Isocrate che fosse « officio del retore il far le cose grandi piccole, e le piccole grandi » (p. 82), mentre dall'altro ribadisce a più riprese il principio fondamentale che ho appena ricordato e che giustifica tutta questa trattazione: infatti « non è dubbio che l'eccellentissime forme s'introducono meglio nella materia che sia atta a riceverle »⁸⁹. Insomma, proprio in virtù del criterio di congruenza tra materia e forma, il poeta deve prima scegliere una materia atta all'elaborazione poetica e stilistica che lo scrittore intende farne e poi darle forma con gli artifici dell'arte che sono capaci di trasformarla e quasi ricrearla. Si propongono così con chiarezza sia l'entità dell'intervento 'creativo' del poeta, sia i limiti entro cui esso deve dispiegarsi: la dimensione in ampio senso inventiva (la sfera dei concetti) è essenziale, ma essa non può essere arbitraria, deve anzi essere a sua volta regolata

⁸⁸ « Fra tutte le operazioni della nostra umana ragione, illustrissimo Signore, niuna è più malagevole, niuna più degna d'esser lodata dell'elezione: però che l'operazioni fatte all'improvviso possono peravventura come divine e maravigliose esser considerate, ma non meritano lode di maturità e di consiglio e di prudenza; ma l'eleggere è cosa propria dell'uomo che si consigli fra se stesso, e 'l bene eleggere propriissimo del prudente; tanto maggiore nondimeno si mostra la prudenza del far l'elezione, quanto è minore la certezza delle cose elette. Ma qual è più incerta, quale più instabile, quale più incostante della materia? Prudentissimo dunque conviene che sia colui il quale non s'inganni nello scegliere dove è tanta mutazione e incostanza di cose; e la materia è simile ad una selva oscura, tenebrosa e priva d'ogni luce. Laonde se l'arte non l'illumina, altri errerebbe senza scorta e sceglierebbe per avventura il peggio in cambio del meglio » (p. 78). Ma si confronti tutto il contesto, alle pp. 78-79, nel quale, fra l'altro, a proposito dell'infinita varietà di cose che possono divenir soggetto di poesia, si afferma che rispetto ai tempi di Omero e Virgilio il mondo « pare che abbia mutata faccia ».

⁸⁹ Ma anche prima aveva detto: « s'alcuno, fra tanta moltitudine di cose dubbie e incerte potrà scegliere il meglio e quello che è più acconcio a ricevere ornamento e bellezza, sarà artificiosissimo e prudentissimo oltre tutti gli altri » (p. 79, dove si noteranno l'insistenza sulla prudenza, ribadita subito dopo in modo ancor più esplicito, e la nuova comparsa del motivo della bellezza del poema); « Al poeta similmente conviene non solo aver arte nel formar la materia, ma giudizio ancora nel conoscerla; e dee sceglierla tale che sia per natura capace d'ogni ornamento e d'ogni perfezione » (p. 80).

dal superiore criterio classico e classicistico della convenienza e della congruenza con le cose rappresentate.

In questa ottica si spiegano anche le successive considerazioni sulla natura non fantastica, ma verisimile della poesia — contro interpreti di Aristotele quali il Robortello e il Piccolomini in diversa misura sostenitori della fantasia e del falso come strumento e oggetto dell'arte —, che culminano con l'affermazione che

è dunque il poeta, benché sia facitore de l'imagini, più tosto simile al dialettico e al teologo ch'al sofista; anzi non solo fra gli antichi, per avviso d'Aristotele, i poeti e i teologi furono i medesimi [...], ma fra' moderni ancora, come scrive il Boccaccio ne la *Vita di Dante*; e però la sua imitazione è più tosto icastica che fantastica; e se pur fu operazione de la fantasia, intendasi d'una immaginazione intellettuale; ma non si può contradistinguere da l'icastica (p. 91).

Anche queste considerazioni pongono precisi limiti realistici (di verisimiglianza) alla libertà creatrice del poeta, al suo intervento, pur essenzialissimo, sul piano dei concetti, limiti che ancora una volta trattengono il Tasso al di qua del discrimine del concettismo barocco, che porta alla violazione palese della verosimiglianza. In questa medesima ottica si deve leggere poi il rapporto tra meraviglioso e verisimile affermato già nei giovanili *Discorsi* e ora ribadito in termini analoghi nelle pagine che seguono.

Salvare il principio della congruenza tra cose, concetti e parole e pur sottolineare l'essenzialità dell'intervento del poeta sul piano dei concetti, sia per ricreare le cose trasformando il vero in verisimile, sia per giustificare l'ornamentazione elocutiva, vuol dire insomma per il Tasso, oltre che enfatizzare la dimensione mentale e sentimentale della poesia, delimitare con precisione compiti, funzioni e prerogative dell'arte poetica in senso tecnico. L'enfasi, specificamente tassiana, sul momento intermedio tra parole e cose, la sua teoria del concetto, non deve essere quindi confusa — ribadisco — con il concettismo imperante qualche decennio più tardi. La novità stessa del poema si fonda sulla sostanziale aderenza alla verità e la ricreazione artistica della materia è rispettosa del verisimile — anche nelle parti meravigliose — e deve essere compiuta all'insegna della prudenza. Troviamo, così, del tutto naturalmente riaffermata l'importanza dell'intervento del poeta che dà forma alla materia, subito dopo la precisazione circa la natura icastica dell'imitazione poetica:

Dunque il poeta in qualche parte è amico della verità, la quale illustra e abbellisce di nuovi colori, e si può dire che di vecchia e d'antica la faccia nuova; e

nuovo sarà il poema in cui nuova sarà la testura de' nodi, nuove le soluzioni, nuovi gli episodii che per entro vi sono traposti, quantunque la materia fosse notissima e da gli altri prima trattata; perché la novità del poema si considera più tosto alla forma che alla materia (p. 92).

E così tutto il terzo libro si propone come un insieme di precetti tecnici (specie relativi alla *dispositio*) che individuano gli strumenti essenziali che il poeta può utilizzare per dar forma alla materia del suo poema: fra questi sono contemplati la favola (con il problema particolare della riduzione a unità della varietà narrativa), il costume e la « sentenza » nella duplice accezione di *diànoia* e di *gnòme*⁹⁰.

Il Tasso anche più avanti nel corso della trattazione dell'elocuzione ritorna sulla nozione di concetto, per riaffermarne l'importanza nell'esatta determinazione dei diversi stili e per ribadire che le scelte elocutive debbono conformarsi ai concetti. Nel far ciò egli individua « tre condizioni » che « concorrono in queste che noi dimandiamo forme del parlare: le parole (quasi materia che dee ricever la forma), il numero, e 'l concetto, o sentenza che vogliam dirla » (p. 193), e subito, confrontandosi col modello da sempre privilegiato, cioè lo pseudo-Demetrio, ne rileva una parziale contraddizione:

Io non ho fatta menzione delle cose, perché Demetrio ancora disse che la magnificenza consisteva in queste tre: cioè nella sentenza, nella elocuzione e nella composizione delle parole conveniente, dalla quale nasce il numero. Ma dappoi considerò la quarta condizione, dicendo che la magnificenza era nelle cose, ove si tratti e descriva alcuna grande e illustre battaglia terrestre o navale, e dove si ragioni del cielo e della terra (p. 193).

L'osservazione sulla lieve incongruenza del modello, che abbiamo visto dipendere in parte dalla non sempre chiara distinzione tra cose e concetti nelle teorie classiche dello stile, è volta dal Tasso non già a biasimo del retore greco bensì a biasimo di chi, nel trattare dell'elocuzione e degli stili, non tiene conto del superiore principio di congruenza tra materia (*res*) e stile (*sententia* e *verba*). Lo strale è indirizzato particolarmente allo Scaligero, mediante un'osservazione che già in precedenza si è ricordata:

Le cose adunque possono ancora accrescer la magnificenza, quantunque Giulio Cesare Scaligero porti contraria opinione, dicendo che non è necessario che nel ca-

⁹⁰ Si veda la distinzione tra le due accezioni di « sentenza », non sempre rilevata con chiarezza dai teorici cinquecenteschi, alle pp. 153-154.

rattere grande sian grandi le cose, e nel sottile le sottili, ma che basta nel poeta l'usar parole scelte, sonore, depinte, e la composizione delle cose numerosa. Ma in queste parole doppiamente s'inganna: prima perché lascia a dietro i concetti e le sentenze, il qual errore è insopportabile, dappoi perché esclude le cose (p. 195).

Qui l'accento cade con vigore sulla prioritaria congruenza tra concetti e parole, tra l'*animus* del poeta e la forma espressiva che utilizza: tant'è che subito dopo, adducendo l'esempio virgiliano delle *Georgiche*, ammette che più agevolmente si può perdonare allo Scaligero la non considerazione delle « cose » nella determinazione dello stile, perché talora « le cose piccole possono esser trattate con grand'ornamento », mentre è davvero imperdonabile trascurare i concetti, vera origine dello stile.

Né basta che il numero e le parole siano sonore e depinte se non corrispondono i concetti e le sentenze, perché già abbiám detto che le parole sono immagini delle passioni dell'animo; ma le immagini deono esser simili all'imaginato. Tutta volta i concetti ancora sono immagini delle cose; e quantunque le cose concorrano egualmente alla grandezza della forma, nondimeno Demetrio Falereo dice che le cose ampie si deono dire ampiamente, e tutte l'altre deono esporsi con parole accomie e proprie del concetto; e facendosi altrimenti par che si scherzi. Laonde nelle materie gravi non è lecito che le parole discordino dalle cose, benché alcuni stimassero che sia gran segno d'eloquenza il dir le cose piccole altamente (p. 196).

Il discorso, accolta momentaneamente in forza di un modello concreto la possibile discordanza di cose e parole, ritorna alla nozione teoricamente più certa: se eccezionalmente una discordanza può essere ammessa, soprattutto nel senso dell'elevare per virtù di concetti una materia umile, il principio fondamentale non può essere in quanto tale discusso. Le difficoltà e le tortuosità del ragionamento in questo punto mostrano il Tasso impegnato su una questione per lui fondamentale, risolta, nel parziale dissidio tra *auctoritates* pratiche e teoriche, con la riaffermazione della regola sull'esempio.

A questo punto si innestano nel discorso tassiano l'osservazione sulla differente natura degli stili nei diversi generi (p. 196), che già si è messa nel debito rilievo a proposito dei *Discorsi dell'arte poetica*, e la trattazione delle differenze tra i diversi stili di genere (epico, lirico e tragico). Più avanti (p. 223 e segg.) la questione dei concetti sarà ripresa in un altro luogo tratto dai giovanili *Discorsi*, quello relativo alle differenze tra i concetti e l'elocuzione del lirico e dell'epico. Globalmente le considerazioni sui rapporti tra concetti ed elocuzione nei diversi stili e nei diversi generi assolvono la funzione di risolvere un'ulteriore difficoltà che si presenta alla mente del Tasso, quella — che lo ha afflitto

sempre — della possibilità per il poeta eroico di utilizzare registri stilistici diversi dal sublime nel poema, e cioè della natura complessa degli stili di genere, fondata su un'ampia, anche se non generale commistione stilistica. La soluzione del problema di come conciliare la varietà stilistica del poema eroico con il principio della congruenza di cose, concetti e parole, sta ovviamente nella varietà stessa della materia che può cader sotto la penna del poeta eroico, dalla religione alla virtù guerresca, dall'amore al meraviglioso. La difesa della varietà della materia nel poema eroico, e della varietà dei concetti, cioè dell'*animus* del poeta disposto a contemplare ai due estremi sia la virtù religiosa e guerresca sia i sentimenti più teneri quali l'amore, è la necessaria premessa per la difesa della varietà stilistica del poema.

6. — Le novità, limitate ma non trascurabili, che qui più interessano si concentrano nei libri IV-VI dei *Discorsi del poema eroico* e riguardano, innanzi tutto, la classificazione degli stili retorici. Il Tasso dedica a tale problema una discussione abbastanza ampia, prendendo in esame un maggior numero di modelli teorici rispetto alla redazione giovanile. Come si è in parte già notato, questo ampliamento dell'orizzonte teorico rispecchia l'accresciuto numero di letture compiute nel corso degli anni dal Tasso, ma rivela anche il preciso intento di giungere a una sintesi quanto più possibile organica delle teorie tramandate dall'antichità e, specie nel contraddittorio con i teorici più recenti, la volontà di una minuziosa giustificazione del proprio sistema⁹¹.

Dopo aver affrontato ad inizio del libro IV argomenti quali la proposizione e l'invocazione (pp. 172-177), la definizione di elocuzione (pp. 177-178), la classificazione delle sue parti (pp. 179-181), la categoria aristotelica dei « nomi », che comprende composti, derivati, epiteti, arcaismi, forestierismi, neologismi, traslati, etc. (pp. 179-188), con particolare riferimento alla nozione di metafora, alla sua origine, alle sue

⁹¹ È vero, come molti hanno affermato, che l'interesse del Tasso per la teoria letteraria e in gran parte finalizzato alla composizione o alla correzione delle proprie opere, da « pratico » e da « teorico » al tempo stesso, come egli ebbe a dire; tuttavia l'esigenza di fondare l'eccellenza della poesia concreta su modelli teorici, prima ancora che su modelli di poesia realizzata, lo ha portato ad approfondire tutti i principali problemi che le dottrine poetiche del suo tempo ponevano ed è sfociata, soprattutto in questi ultimi *Discorsi*, in un interesse in buona parte autonomo per le questioni teoriche. Del resto la maggior parte delle poetiche cinquecentesche più che come teorie astratte si presentano come teorie prelettistiche.

proprietà e alle sue varietà (ivi, *passim*) e con un *excursus* sulla virtù della chiarezza (pp. 181-185), il Tasso, discutendo la nozione aristotelica di metafora, si volge al più generale problema della classificazione delle figure. La questione è se queste si possano definire « forme » (o « specie ») dell'orazione o sue « parti », ovvero se esistano fra loro differenze sostanziali che ne consentano una classificazione ordinata e organica o semplici differenze accidentali che la impediscano. Citati e discussi Aristotele, Cicerone e l'autore ad Erennio, Boezio, Demetrio, il Trapezunzio, Quintiliano, Aldo Manuzio e lo Scaligero, affrontati problemi come l'infinità delle figure (secondo Cicerone), la suddivisione in figure delle sentenze e delle parole (di cui rileva il carattere approssimativo e le confusioni operate dallo stesso Demetrio), la più complessa e solo in parte convincente suddivisione proposta dallo Scaligero, il Tasso conclude che la « fatica » di classificare le figure per specie è « impossibile o malagevolissima » e che egli preferisce « presupporre [...] ch'elle sian parti dell'elocuzione », per le quali « non si può dare arte esquisita » (pp. 188-190).

Ho indugiato su questo ragionamento del Tasso perché testimonia la volontà di affrontare sistematicamente e scrupolosamente le questioni classificatorie che la composizione di un'arte poetica pone; ma anche perché il Tasso poco più avanti tratta il problema della classificazione degli stili riutilizzando categorie qui introdotte (forma, specie, parte), per giungere tuttavia a conclusioni opposte. « Ma forme son » — egli scrive infatti — « quell'altre ch'idee son state chiamate; le quali altri chiamò caratteri, altri generi, ciascun de' quali ha la sua propria laude e la sua propria eccellenza » (p. 190). In questo caso, dunque, una classificazione organica è legittima e possibile, anzi necessaria. E tuttavia, a considerare quelle proposte dai precedenti trattatisti, c'è egualmente da constatare una « malagevolezza » di fondo, che porta il Tasso a lamentare che « tanta differenza è tra la felicità del comporre e la sottigliezza del disputare » (p. 191). Comunque il Tasso non elude il problema, che sente urgente, anzi lo affronta con decisione, badando a discernere tra quella ch'egli chiama la « lite de' nomi » e le distinzioni e le suddivisioni sostanziali.

Nella rapida rassegna delle diverse dottrine, scartata una suddivisione quadripartita già criticata dallo Scaligero, egli prende in esame la teoria di Ermogene, contestandogli la struttura globale della classificazione « perciò che [le idee] sono molte e non son divise per contrarie differenze; e s'alcuno la volesse chiamar partizione, non divisio-

ne, ne seguirebbe ch'elle fossero parti, non forme, né idee, come vuole Ermogene; ma noi abbiám presupposto che sian forme, a differenza dell'altre che son parti » (p. 190). Il catalogo ermogeniano delle idee appare al Tasso o troppo breve o troppo lungo, non strutturato organicamente, tanto da non rivelare l'intima necessità della suddivisione: « se pur si trova la forma del dire veloce, perché non si trova la tarda? E se ci è la vera, perché non ci è la falsa? ». L'arbitrarietà del catalogo delle idee è, in effetti, limite tra i maggiori e i più evidenti della teoria ermogeniana e il Tasso lo rileva acutamente e direi definitivamente. In quanto a sistematicità e intima necessità, gli appare « più breve e più spedita » la tripartizione ciceroniana, e almeno accettabile la quadripartizione pseudo-demetrian⁹², che difende anche da una possibile contestazione fatta in base ad un passo di Aristotele che esclude la possibilità di trasferire il « nome di magnificenza da' costumi all'elocuzione » (di cui il Tasso sembra incerto se dover tener conto o meno).

Ma la soluzione che il Tasso sembra voler proporre come più convincente da un punto di vista classificatorio nasce da un'originale contaminazione di vari modelli, compreso Ermogene.

Dicansi dunque o caratteri, come gli nomina Demetrio, o generi, come Marco Tullio, o specie o forme, come son dette dall'uno e dall'altro, o idee, come le disse Ermogene e, prima di lui, Plutarco. [...] Chiamandosi generi, pare che le spezie quasi più minute sotto a lui sian contenute. Laonde se le forme sono spezie, conviene che siano soggette al genere. E se ciò è vero, il sublime e l'alto genere avrà, come sue spezie, la grande, la bella, la splendida, la grave e quella ch'è piena di dignità, e l'aspra, l'affettuosa e la veemente; il mediocre: la graziosa, la soave, la dolce, la piacevole, l'ornata e la fiorita; l'umile: la chiara o ver facile, la semplice, l'acuta, la sottile, la mottegevole o ver quella che move a riso, e le altre simiglianti (pp. 191-192).

Sia pure in via di ipotesi, ma ipotesi che vedremo confermata da vari accenni sparsi nel testo, il Tasso, adottando lo schema logico aristote-

⁹² Dello pseudo-Demetrio egli cita ancora una volta il passo relativo alla classificazione degli stili, ricordando la possibilità di commistione di tutte le forme, eccetto le estreme (la tenue e la magnifica). Significativo, però, è un passo in cui mostra di contaminare, almeno nominalmente, lo pseudo-Demetrio con Ermogene, rilevando che « [Demetrio] conobbe che ne' versi d'Omero e nelle prose di Platone e di Senofonte e d'altri molti è molta *magnificenza* mescolata con molta *gravità* e con molta *bellezza* » (p. 191). « Bellezza » sostituisce « forma ornata » (traduzione di *glaphyròs* attestata dal Tasso medesimo). È inoltre anche notevole come la mescolanza delle tre forme rispecchi idealmente il composto stilistico a cui il Tasso pensa per il proprio poema eroico.

lico dei generi e delle specie, propone una classificazione tripartita, come aveva sempre fatto, di « generi » a loro volta, però, suddivisi ora in diverse « spezie » secondo un disegno così schematizzabile:

[generi]	SUBLIME o ALTO	MEDIOCRE	UMILE
[spezie]	grande bella splendida grave dignitosa aspra affettuosa veemente ...	graziosa soave dolce piacevole ornata fiorita ...	chiara o facile semplice acuta sottile mottegevole ...

Appare evidente, pur nell'approssimazione e nella non esaustività del catalogo, che il Tasso accoglie molte delle idee ermogeniane, anche se struttura diversamente il sistema: a tale modello possono risalire, infatti, « spezie » quali la grande, la bella, la splendida, la grave, la dignitosa (*semnòtes*, tradotta con « dignitas » dal Trapezuntius e con « degnità » dal Cavalcanti, e con « magnificenza » dal Minturno: tra l'altro si noti che nel catalogo tassiano non compare quest'ultima denominazione), l'aspra, la veemente, la dolce, la soave e la piacevole (difrazioni, queste ultime tre, della *glykýtes* ermogeniana nelle traduzioni cinquecentesche), nonché la chiara o facile, la semplice (l'*aphèleia* nelle traduzioni del Delminio e del Cavalcanti) e l'acuta. Non si trovano, invece, le idee contestate nel passo precedente (la veloce e la vera). Per certi aspetti questo schema tassiano può anzi apparire una razionalizzazione del sistema ermogeniano, le cui idee principali sono classificate secondo la logica di quello ciceroniano.

Le poche restanti « spezie » devono viceversa risalire ad altri modelli. Fra questi, com'è naturale, deve essere compreso quello tripartito tradizionale, che contemplava la nozione di *virtutes*, di cui abbiamo visto la proliferazione nel corso dello sviluppo di tale dottrina. Nell'ambito delle *virtutes* comparivano alcune delle categorie qui enumerate dal Tasso. Tuttavia bisogna riconoscere come la trattazione tassiana escluda per diversi motivi la semplice identificazione delle sue « spezie » con le « virtutes » della precedente trattazione: e precisamente perché il concetto di « spezie » come suddivisione di un « genere » è logicamente

distante da quello di « *virtutes elocutionis* » (anche tenendo conto del tendenziale aggregarsi di specifiche *virtutes* a singoli *genera dicendi*); perché il Tasso esplicitamente, sulla scorta di Aristotele, nomina un'unica virtù, quella cioè della chiarezza, sia pur controversa⁹³; perché la coincidenza con le idee ermogeniane è assai palese e, infine, perché egli stesso nel proseguimento del discorso prende le distanze dalla classificazione dello Scaligero che più di ogni altra nel Cinquecento, mediante la nozione di *affectus*, mostrava di voler recuperare quella di *virtutes*, dandole veste più sistematica e introducendo sofisticate distinzioni. Nel discutere il sistema dello Scaligero il Tasso contrappone « affetti » e « spezie », enuncia l'obiezione dello Scaligero (« se fossero spezie, sarebbon separate per differenze contrarie » mentre « la chiarezza e la bellezza sono necessarie ad ogni sorte d'orazione, ma la grandezza non a tutte »), ma subito la confuta (chiarezza e bellezza non sono necessarie in ogni sorta di orazione). È da notare che così il Tasso, accanto alla nozione stessa di « *affectus* », soprattutto contesta la distinzione tra « *affectus communes* » e « *affectus proprii* », cioè la sostanza del sistema dello Scaligero, il quale proponeva la sua classificazione in aperta contestazione di quella ermogeniana. In realtà, si deve riconoscere che la soluzione del Tasso è una sintesi in larga misura originale di vari modelli, che prende spunto da tutti, ma tutti li trascende, e che per la sua semplicità e razionalità può proporsi, pur al suo stato di semplice abbozzo, come uno dei più interessanti tentativi di sintesi organica delle dottrine ereditate dall'antichità⁹⁴.

⁹³ Cfr. anche quanto si è sopra osservato in 4.5.

⁹⁴ Distinguere « generi » e « spezie » significava distinguere quelli che oggi si direbbero macro e micro stili, ovvero delineare un sistema di stili puri, mescolabili in concreto tra loro, i cui composti potessero determinare l'appartenenza di un testo ad una delle tre grandi categorie stilistiche sentite ancora in qualche misura come alternative fra loro. La soluzione tassiana, qui solo prospettata e non approfondita dallo scrittore, non manca naturalmente di presentare difficoltà e zone d'ombra. Un caso esemplare è quello del carattere alternativo dei tre « generi »: mantenere la suddivisione in tre generi rivela un legame, la cui forza non è possibile precisare, con la nozione estensionale di stili, a cui va forse addebitato quello che si può definire un *lapsus* dello scrittore e cioè l'inserimento della categoria della bellezza, altrove identificata con il *glaphyròs* pseudo-demetrio, ovvero con la forma ornata, nello stile sublime o alto. Le caratteristiche della forma ornata e la sua stessa classificazione (nello schema) rimandano al mediocre. Ora distinguere qui tra forma bella e forma ornata indica sia l'incertezza di collocazione di una forma altrove sentita come unitaria (incertezza che si spiega con tutta la storia della riflessione tassiana circa lo stile del poema eroico e del proprio poema, come si è cercato di dimostrare), sia l'esigenza di considerare comun-

Che la classificazione qui prospettata sia un semplice abbozzo, non sviluppato in tutta la sua portata, lo dimostra il fatto che nella trattazione successiva, dedicata al catalogo delle figure proprie di ciascuno stile, il Tasso da un lato ritorna ad usare il termine di « magnificenza », prima escluso forse per l'incertezza se attribuirlo a un genere o a una specie, e dall'altro ritorna ad aderire più da vicino allo schema pseudo-demetrio, contemplando sostanzialmente i suoi quattro stili puri (magnifico, ornato, grave, « umile ») e le relative degenerazioni viziose. Ma, a parte il fatto che rispetto ai giovanili *Discorsi* ora alla forma grave vien dato il debito rilievo, è da notare che il Tasso a varie riprese si richiama a questa più generale classificazione, quasi volesse dire che la trattazione che propone è un'esemplificazione delle caratteristiche di alcune e solo di alcune delle forme contemplate nello schema. Certo il catalogo ragionato degli artifici proposto nei libri V e VI non è del tutto perspicuo, se si pensa riferito alla precedente classificazione generale, e risente del mancato approfondimento e sviluppo di quella. Si hanno così oscillazioni nell'uso di alcuni termini, non è chiaro se usati come sinonimi o come indicatori di varietà stilistiche diverse (e talora si tratterà di semplici riprese di enunciati della stesura precedente): ciò rende talora problematica l'esatta identificazione del pensiero tassiano. Ad esempio, all'inizio della trattazione della forma che globalmente a posteriori viene definita « sublime o magnifica » (p. 220) egli scrive: « io dico che la lunghezza de' membri e de' periodi, o delle clausule che vogliam dirle, fanno il parlar *grande* e *magnifico* » (p. 202), e poco dopo: « L'asprezza ancora della composizione suol essere cagione di *grandezza* e di *gravità* » (p. 203); più avanti si parla di « asprezza » (p. 203) e di « parlar *magnifico* e *sublime* » (p. 204) e via dicendo. Ma appunto a conclusione di questa trattazione cade l'affermazione che si ri-

que in qualche misura alternativi i tre « generi », contro la quale peraltro vanno altre e ormai note affermazioni tassiane (quelle che esplicitamente prevedono per il poema eroico la possibilità di mescolare magnifico o sublime e mediocre). Insomma il Tasso ha acquisito e utilizza ampiamente la nozione di commistione stilistica e tuttavia probabilmente si mostra incerto, al fondo, se applicarla sia ai generi che alle specie o solo alle specie. Né in merito risulta chiarificante l'accenno, che subito segue, alla generale commistione stilistica, giacché si parla semplicemente di « forme » (sinonimo possibile sia di generi che di specie): « io dico che le forme si mescolano insieme in guisa ch'è difficile cosa trovarle mai separate, eccettuatene quelle che sono contrarie » (p. 192). Ancora una volta la frase sembra fondere Ermogene (« è difficil cosa trovarle separate », cfr. ad es. Cavalcanti 1560, p. 359 o Minturno 1563, p. 443) con lo pseudo-Demetrio (« eccettuatene le contrarie »).

chiama allo schema sopra descritto: « ma bastano quelle [figure] delle quali sin ora abbiamo ragionato, in questa forma di parlare sublime e magnifica, nella quale non abbiamo stimate le più minute divisioni e compartimenti » (p. 220)⁹⁵. Il Tasso mostra così di essersi voluto riferire al « genere » sublime (o magnifico) nel suo complesso. Ma bisogna riconoscere che il margine di incertezza è ampio, giacché poi tratterà della forma (specie) « grave » autonomamente, mentre a rigore questa dovrebbe già essere compresa nel « sublime »⁹⁶.

Insomma, lo schema è chiaro, ma la sua applicazione mostra delle incongruenze, inevitabili se si considera che invece di svolgerlo autonomamente il Tasso si appoggia all'*auctoritas* dello pseudo-Demetrio, come si è detto. Il Tasso, d'altronde, ne è ben consapevole, tanto che ad inizio del libro sesto dedica un lungo paragrafo introduttivo (del tutto nuovo e che merita di esser letto con attenzione) alla « grande oscurità e gran malagevolezza » che « il trattar delle forme in tutti i modi » apporta. Fra l'altro lo coglie il dubbio che le « forme separate, ch'idee sono state dette da' filosofi », « o non siano, o nulla giovino a' nostri umani artefici e all'operazioni de' mortali »; del resto considerar non le idee pure, ma le forme realizzate « nella materia » comporta « ancora grandissima difficoltà, perciocché la materia è cagione d'incertitudine e d'oscurità, laonde alle tenebre e agli abissi da gli antichi filosofi fu assomigliata ». D'altronde, « separandole con l'immaginazione, [l'uomo] divien quasi bugiardo e, se pur non dice menzogna, non contempla a fine d'alcun bene ». Ciò è detto delle idee in accezione più strettamente filosofica, ma la portata sul piano della poetica di tali considerazioni è subito rilevata dal Tasso medesimo:

Nelle parole similmente molti dubbi apporta la contemplazione delle forme, e 'l conoscerle e 'l distinguerle è così malagevole che niuna più difficile impresa si prepone all'eloquente. Tutta volta è quasi necessario, perché la natura, o l'arte sua imitatrice, ha segnate le cose tutte de' propri caratteri, o delle proprie note che vogliam dirle, delle quali altre sono maggiori, altre minori. Talché di acutissimo intelletto fa mestiere in discernere le più minute; e noi l'abbiam tralasciata o come

⁹⁵ « Divisioni e compartimenti » saranno non i « raggruppamenti di figure retoriche per qualità » come vuole il Mazzali nel suo commento (Mazzali 1959, p. 683), bensì le suddivisioni del genere in « spezie ».

⁹⁶ D'altro canto si deve riconoscere che, nonostante l'ambiguità, la distinzione tra generi e specie, da un punto di vista logico, è il mezzo che consente al Tasso di recuperare almeno la distinzione pseudo-demetrianiana di magnifico e grave senza rinunciare allo schema tripartito tradizionale.

fatica poco utile, o come troppo noiosa. Ma delle maggiori abbiamo discorso ne' precedenti, e ne tratteremo ne' seguenti ⁹⁷.

Tutta la storia delle sue riflessioni sulla poetica e sullo stile ha convinto il poeta della difficoltà estrema dell'impresa di elaborare una dottrina razionale e organica in materia, come aveva d'altronde già intuito nella giovanile *Lezione*, ma la necessità del compito è ribadita a chiare lettere. La via più certa e più sicura, nonostante ci si debba confrontare con gli abissi e le tenebre della materia in cui la purezza delle idee è stata sprofondata o avvolta, è e rimane quella della conoscenza razionale delle regole dell'arte. La felicità del comporre (se pur è tale) non può fare a meno della sottigliezza del disputare. Il Tasso lo aveva già detto altrimenti in una lettera del 1583 sopra citata, rivolgendosi contro quanti stimavano che la poesia fosse furor poetico e non concedevano che fosse arte: « di due cose l'assicuro: l'una, ch'io non sono di que' poeti che non intendono le cose scritte da loro; l'altra, ch'io scrivo con molta fatica, la quale non sogliono durare coloro che compongono mossi dal furor poetico » ⁹⁸.

Abbiamo così appurato che il Tasso, sia pur con inevitabili approssimazioni, propone uno schema generale di classificazione degli stili in cui distingue « generi » e « spezie », e che poi nella parte più analitica che segue, in parte ripiegando sul modello pseudo-demetrianico, ma anche tentando di ricondurre questo modello a quello schema, presenta una trattazione di quattro forme principali (incerte se essere generi o specie): magnifica (pp. 202-220), « ornata e graziosa » (pp. 221-237, a cavallo tra il V e il VI libro, con alcune digressioni), grave (pp. 237-242), umile (pp. 242-245).

Il catalogo degli artifici non riserva grandi sorprese. Le novità essenziali rispetto ai *Discorsi dell'arte poetica* consistono nel carattere analitico e sistematico della rassegna e nella comparsa dello stile grave, come forma autonoma e ben rilevata. Ma assai notevole è anche il fatto che, diversamente o più esplicitamente che nella precedente redazione, ora nel catalogo degli artifici propri delle quattro principali forme — che, ripeto, rispecchiano assai da vicino il *De elocutione* — il Tasso accolga accanto ai precetti dello pseudo-Demetrio anche molti di quelli

⁹⁷ Siamo a p. 229. E si noti un ulteriore richiamo alla precedente classificazione, che induce a credere che il Tasso pensasse ai quattro stili pseudo-demetrianici come alle maggiori delle molte idee o « spezie » previste dal suo sistema.

⁹⁸ *Lettere*, 258.

di Ermogene (e in minor misura di altri trattatisti), a ulteriore testimonianza della volontà di sintesi della tradizione retorica, e della diversa considerazione che il Tasso riserva all'operetta del tardo retore greco (i cui precetti, del resto, sono assai conformi a quelli dello pseudo-Demetrio per molte forme che possono venir considerate equivalenti, anche in ragione della razionalizzazione del sistema ermogeniano ipotizzata dal Tasso). Solo un'analisi dettagliata potrebbe render conto dei vari debiti del Tasso nelle scelte del suo catalogo, ma non è qui il caso di compierla⁹⁹. Basterà, ricordando sinteticamente i precetti tassiani stile per stile, indicare a grandi linee i rapporti con i due principali modelli.

Per lo stile che possiamo definire globalmente sublime o magnifico il Tasso segue abbastanza fedelmente il catalogo fornito dallo pseudo-Demetrio per lo stile *megaloprepès*. Le aree di convergenza con le idee ermogeniane della « dignità » e dello « splendore » (*semnòtes* e *lampròtes* nella traduzione del Cavalcanti) sono di per sé abbastanza ampie, come risulta dagli schemi forniti al capitolo terzo¹⁰⁰, ma andrà comunque notato come il Tasso suddivida il suo elenco di artifici e di esempi in due parti. Per la prima esplicitamente fa riferimento al modello più ovvio, accennando a conclusione di questa parte della trattazione alle « forme assegnate dal Falereo a questa forma magnifica del dire » (p. 217); ma è anche probabile che consulti fonti ermogeniane, quali il Trapezuntius o il Cavalcanti, almeno per il concorso vocalico e consonantico, la dissoluzione (o parlar disgiunto, per cui comunque cita Aristotele in contrapposizione allo pseudo-Demetrio) e le ripetizioni. Per la seconda parte, che riguarda artifici aggiuntivi a quelli proposti dallo pseudo-Demetrio, ricorre certamente ad Ermogene per la sineddoche, l'anastrofe e l'iperbato. Gli altri artifici qui menzionati sono probabilmente aggiunte tassiane dedotte per analogia dai precetti dei due trattatisti citati e magari riscontrate su repertori retorici, fatto che qui però non interessa gran che¹⁰¹.

⁹⁹ Per alcune indicazioni particolari si può ricorrere a Mazzali 1959.

¹⁰⁰ Cfr. sopra 3.4 e per la trattazione più analitica 3.2 e 3.3.

¹⁰¹ L'elenco completo delle forme menzionate dal Tasso per la forma magnifica è il seguente: la « lunghezza de' membri e de' periodi », anche con sospensione del senso, l'asprezza della composizione, il concorso vocalico (con Ermogene si sottolinea in particolare quello delle vocali *a* ed *o*), i « versi spezzati » (*enjambements*), lo « strepito [...] delle consonanti » (specie in fine verso), la *climax* (anche con iperbole), le congiunzioni raddoppiate e iterate, la dissoluzione (asindeto,

Quanto alla forma « ornata e graziosa » il Tasso si richiama esplicitamente anche in questo caso allo pseudo-Demetrio sin dalla definizione: afferma infatti che « in questo modo *vuole* chiamar quello che d(a)i Latini è chiamato 'venusto', e da' Greci *glaphyròs* » (p. 221). Nei *Discorsi dell'arte poetica* egli tuttavia in merito a questa forma (allora però definita « stile mediocre ») si era espresso genericamente rimandando soprattutto agli artifici simmetrici: si può ipotizzare che la sua fonte, in quell'occasione, fosse il commento del Vettori che in qualche misura integrava la trattazione del *De elocutione* che, come si è notato, era assai vaga¹⁰². Ora viceversa il Tasso fornisce un catalogo di cui può sorprendere innanzi tutto la lunghezza¹⁰³. Non potendo attingere al *De elocutione* con la stessa facilità che per altre forme, il Tasso in primo luogo si fonda ora sulle indicazioni fornite da Ermogene e dai suoi seguaci per l'idea della bellezza e aggiunge naturalmente varie considerazioni sue proprie¹⁰⁴. Lo pseudo-Demetrio è tuttavia tenuto presente soprattutto per la prima parte della trattazione, quella contenuta nel libro V (pp. 221-223), che è dedicata alle cose e ai concetti, e in particolare alle « piacevolezze » e agli « scherzi e giuochi »: il Tasso

« parlar disgiunto », l'antipallage (o « mutazione de' casi », forma di anacoluto), la variazione dei casi (« il non fermarsi ne' medesimi casi »), l'*incipit* in casi obliqui, l'anafora e altre forme di ripetizione, l'allegoria (cui è dedicata una digressione alle pp. 210-213), la reticenza, l'epifonema (con eco di una frase del Trapezuntius), le locuzioni sentenziose, la prosopopea, la perifrasi, ancora la *climax* (anche associata a ripetizione), la « metafora in atto », le similitudini; a tali artifici si aggiungono la « conversione » (o apostrofe, cioè nell'accezione, ad esempio, del Cavalcanti 1560, p. 295; direi che non c'entra la *conversio absoluta* di Cicerone ricordata in Mazzali 1959, p. 679), l'esclamazione, la sineddoche, la parentesi o « interposizione », l'endiadi, lo zeugma, l'anastrofe e l'iperbato, il pleonismo, la concordanza del verbo con un solo soggetto, l'attribuire « a duo quello ch'è proprio d'uno » (per « disprezzo della soverchia diligenza »), la *sillesi* e l'apposizione. A queste forme, il cui catalogo è di per sé già abbastanza ampio, si aggiungeranno tutti gli artifici che il Tasso ha ricordato trattando dei « nomi ».

¹⁰² Cfr. *Discorsi arte poetica*, p. 47; e per la trattazione dello pseudo-Demetrio, cfr. 3.2 e lo schema proposto in 3.4.

¹⁰³ Ma non poi tanto se si pensa che il Tasso introduce questa trattazione affermando di volersi soffermare solo su « alcune figure che possono essere usate nel poema eroico ». Insomma la lunghezza della trattazione, proprio in contrasto con le intenzioni dichiarate, rivela l'importanza che gli artifici di questa forma hanno assunto per il Tasso teorico del poema eroico a partire dall'epoca delle ultime lettere poetiche. Ma di questo dirò meglio in seguito.

¹⁰⁴ Si ricordi che in precedenza il Tasso aveva usato « bellezza » come sinonimo di *glaphyròs*; cfr. nota 92. E cfr. nel contesto di cui si sta discorrendo espressioni come « forma bella e ornata » (p. 233), « bellissimi e ornatissimi » (p. 234), « grazia e bellezza » (p. 236).

conformemente al modello¹⁰⁵ ne distingue due varietà, gli scherzi « maggiori e più nobili, che sono propri de' poeti lirici » e quelli « più umili, che si convengono alla comedia » (p. 221). Tra i primi andranno annoverate anche « le grazie » che « particolarmente convengono alla poesia lirica, e all'eroica quasi prestate da lei » (è evidente che la precisazione è condotta ancora una volta secondo la logica della necessità di accrescere gli ornamenti nel poema eroico), e « gli imenei, gli amori e le liete selve e i giardini e l'altre cose somiglianti » (il Tasso qui segue da vicino l'elenco delle *res* o delle *sententiae* del *glaphyròs* pseudo-demetrian). Quando, però, nel libro seguente, dopo una digressione, riprende la trattazione e deve passare dai concetti all'elocuzione (p. 231), integra le vaghe indicazioni del *De elocutione* e dei *Commentarii* del Vettori con quelle assai più puntuali di Ermogene: pur se alcuni precetti trovano riscontro anche nello pseudo-Demetrio e nel suo commentatore, il complesso del catalogo rispecchia infatti assai da vicino quello ermogeniano. Anche senza un dettagliato riscontro la cosa appare evidente: proprio prima della ripresa del catalogo cadono, infatti, le affermazioni, già sopra ricordate ad altro proposito, relative alle diverse idee cui deve mirare il poeta eroico (« se molte sono l'idee, e quella della magnificenza e della gravità sono differenti da quella della bellezza, a molte idee rivolge gli occhi il poeta eroico, e in questa non meno che nell'altre », p. 230). Non può essere una coincidenza casuale¹⁰⁶.

Assai più breve è la trattazione della forma grave, di cui però già si è detto che la sola presenza costituisce una novità importante. Anche in questo caso è assai probabile una diretta contaminazione del *deinòs* pseudo-demetrian con l'asprezza e la veemenza ermogeniane, del resto in gran parte comprensive dei medesimi artifici. La fonte base continua a essere verosimilmente il *De elocutione*, ma, a parte ogni superflua ipotesi sulle tante forme comuni (asprezza fonico-ritmica, ironia, interro-

¹⁰⁵ Cfr. 3.2 e i luoghi del *De elocutione* là indicati.

¹⁰⁶ Nel catalogo degli artifici elocutivi compaiono: la brevità, le ripetizioni, le metafore, le « parole basse e volgari » (cfr. p. 232: il Tasso pensa soprattutto alle forme proverbiali), la similitudine, l'iperbole, le *allusiones* (bisticci, annominazioni), le antitesi, varie forme di corrispondenze e simmetrie (ad esempio « l'render a ciascuna cosa il suo proprio », come in *Amor m'ha posto come segno a strale*, la « distribuzione e l'componimento », pp. 234-235), l'ossimoro, l'omoteleuto, la frequenza delle rime, « le parole piene di vocali », il labdacismo e altri fenomeni fonico-timbrici, la dolcezza e soavità delle rime e la « composizione delle parole e de' versi tenera, molle e delicata » (p. 236). La maggior parte di questi sono menzionati dai trattatisti ermogeniani.

gazione, apostrofe, *brevitas* e frammentazione sintattica, rifiuto delle ricercate diligenze, ripetizioni enfatiche), è plausibile che il Tasso attinga direttamente ai trattatisti ermogeniani almeno per alcuni precetti particolari: ad esempio, subito dopo aver quasi tradotto lo pseudo-Demetrio a proposito della brevità che è grave e che conviene al comandare¹⁰⁷, osserva che « l' riprender le cose presenti porta seco non mediocre gravità » e che « con molta gravità si lodano le cose passate, quando vi sia mescolata insieme alcuna riprensione delle presenti » (pp. 237-238), con tutta probabilità riecheggiando in questo caso concetti espressi, ad esempio, dal Barbaro nella sua esposizione dell'idea ermogeniana della veemenza¹⁰⁸. Fra gli esempi proposti dal Tasso per illustrare la gravità compare poi un frammento di uno dei sonetti anti-avignonesi del Petrarca, che costituiscono anche l'esempio proposto dal Minturno per illustrare l'idea dell'asprezza¹⁰⁹. Tutto ciò è probabilmente sufficiente per affermare che anche in questo caso il Tasso, muovendo dallo pseudo-Demetrio, abbia almeno considerato l'ampia coincidenza dei precetti particolari dei due retori che più di ogni altro si erano preoccupati di connettere il catalogo e l'esemplificazione degli artifici e delle figure retoriche a stili particolari¹¹⁰.

Si può, infine, aggiungere che se il ricondurre la « spezie » grave (e l'aspra e la veemente) al « genere » sublime obbediva vuoi all'esigenza di razionalizzare il sistema ermogeniano, vuoi a quella di ricondurre tutte le varietà stilistiche possibili (ermogeniane, demetrianne o di altra origine) al modello tripartito tradizionale, tuttavia il tener poi di-

¹⁰⁷ « La brevità in questa forma si richiede più ch'in tutte l'altre, perciò che il molto nel poco si mostra più grave; però gli Spartani, ch'erano di natura gravissima, parlavano brevemente. Il comandar ancora si fa con brevi parole » (p. 237). Cfr. Vettori 1562, p. 212: « in pauco autem multum apparens gravius est [...]. Et in aliis utique natura breviter loquebantur Lacones: gravius enim est quod breve est, & aptum mandatis dandis ».

¹⁰⁸ Barbaro 1557, p. 418: « Il dolersi ancora d'alcuna cosa che non sia secondo la buona usanza degli antichi e la riprensione de' nuovi costumi, è veemente ». Asprezza e veemenza, si ricordi, sono forme adatte alla riprensione.

¹⁰⁹ Minturno 1563, p. 431.

¹¹⁰ Il catalogo degli artifici della gravità comprende: l'asprezza fonico-timbrica, la *brevitas*, il comandare e il riprendere, i simboli, le allegorie, il porre in fine ciò che è gravissimo, l'oscurità, i suoni spiacevoli, la prosopopea, la reticenza e l'omissione, l'ironia, il sarcasmo, la « dimostrazione », la *reduplicatio*, l'epanafa, la *dissolutio*, l'interrogazione, l'eufemismo, varie *figurae sententiae* come il moderarsi, l'affermar certamente e il soffermarsi su un concetto. Da evitare sono le antitesi « fatte con affettata diligenza e con arte viziosa » e le comparazioni.

stinti nella successiva rassegna magnifico e grave (e separati dalla trattazione della forma ornata) obbedisce forse ad un'altra e più forte esigenza, quella di accentuare, rispetto alla primitiva redazione dei *Discorsi*, la possibilità di una commistione tra forma ornata e magnifica almeno paritaria a quella tra forma magnifica e grave nella determinazione dello 'stile di genere' eroico ¹¹¹.

7. — Abbiamo visto nel precedente paragrafo come il principio della commistione degli stili sia un dato ampiamente acquisito da parte del Tasso, nonostante (in via di ipotesi) qualche incertezza sull'applicazione di esso sia alle « spezie » che ai « generi » ¹¹². Abbiamo anche visto, tramite una serie di citazioni prodotte talora ad altro proposito, come il Tasso dia nel corso del trattato una certa enfasi all'idea della bellezza, che ora viene considerata più in astratto, quasi filosoficamente, come fine della poesia, ora viene proposta esplicitamente nei termini di una categoria stilistica (di origine ermogeniana) in sostanza equivalente allo stile ornato (*glaphyròs*) pseudo-demetrio ¹¹³. E a tal proposito si è osservato come il fatto che il Tasso scinda, nello schema di classificazione degli stili, la « spezie » bella (catalogata nel genere sublime) e la « spezie » ornata (catalogata in quello mediocre) possa costituire un lapsus rivelatore.

Ora, venendo conclusivamente a trattare degli 'stili di genere' e in particolare dello stile appropriato al poema eroico nei suoi rapporti con gli stili appropriati ad altri generi letterari, si deve osservare che il sistema tassiano delineato in questi più tardi *Discorsi* mostra in vario modo di voler tenere conto dei risultati della riflessione condotta nella fase della revisione del poema e soprattutto della necessità di concepire lo stile eroico come uno stile assai più incline agli ornamenti dello 'stile retorico' mediocre di quanto non avesse fatto nella stesura precedente. Nei *Discorsi dell'arte poetica*, anche se già mostrava di aver

¹¹¹ Trascurò la trattazione dello stile umile, come meno rilevante ai fini del discorso.

¹¹² Cfr. sopra 5.6, nota 94.

¹¹³ Una menzione è presente già nel libro I: « È la poesia investigatrice e quasi vagheggiatrice della bellezza » (p. 71). Il diverso accento posto sulla bellezza come possibile fine della poesia, per quanto il Tasso non condivida completamente — come si è visto — l'opinione del Fracastoro (cfr. ancora p. 230), costituisce una premessa logica o quasi-logica per la rivalutazione della bellezza come categoria stilistica. Un altro passo non precedentemente ricordato è a p. 79.

acquisito il principio della commistione stilistica propugnato più radicalmente da Ermogene e con qualche limitazione (gli opposti, e cioè il magnifico e l'umile, non si mescolano) dallo pseudo-Demetrio, il Tasso aveva sostanzialmente delineato come prioritaria e più naturale la commistione di magnifico e grave, mentre a questa subordinava quella di magnifico e mediocre. Ora il Tasso corregge il testo primitivo dei *Discorsi* sostanzialmente in direzione di un attenuamento o addirittura di un annullamento di questa scala di priorità, mostrando di concepire di fatto lo stile del poema eroico secondo modalità meno austere e severe. In precedenza si è pure notato come il Tasso enfatizzi la meraviglia come fine del poema eroico e difenda la legittimità in esso del tema amoroso e di concetti più soavi e graziosi.

In verità, rimane nel testo dei *Discorsi del poema eroico* l'affermazione che « non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo alquanto da' termini di quella sua illustre magnificenza, alcuna volta pieghi lo stile alla gravità del tragico, il che fa più spesso, alcun'altra al fiorito ornamento del lirico, il che fa più di rado » (p. 198), la quale si colloca al termine di una rassegna dei principali stili di genere che trapassa quasi immutata dai *Discorsi dell'arte poetica* a quelli *Del poema eroico*¹¹⁴. Tuttavia vari segni e varie correzioni indicano un mutamento lieve, se si vuole, ma sostanziale¹¹⁵.

Avviando il catalogo degli artifici delle forme stilistiche diverse da quella magnifica (« propria dell'eroico »), il Tasso afferma che lo farà sinteticamente, ma che non tralascerà « in tutto alcune figure che possono essere usate nel poema eroico, né gli altri ammaestramenti i quali deono esser da lui considerati » (p. 220-221): egli mostra cioè di assumere, come già in passato, la prospettiva del poeta eroico e del teorico

¹¹⁴ Cfr. *Discorsi arte poetica*, pp. 41-42 e *Discorsi poema eroico*, pp. 196-199. Nella frase sopra citata il Tasso tuttavia corregge alcune espressioni: « semplicità del tragico » (e poche righe prima « semplice gravità del tragico ») diventa « gravità del tragico »; « lascivie del lirico » diventa « fiorito ornamento del lirico ». Quest'ultima correzione si spiega probabilmente con il duplice intento di una più precisa connotazione stilistica (elocutiva) e di un'attenuazione di un'espressione che conteneva qualche elemento di sconvenevolezza, meno tollerabile nella prospettiva di una rivalutazione della dimensione lirica nel poema eroico. Di alcune altre significative correzioni dirò in seguito.

¹¹⁵ Ricorderò anche che il sistema tassiano mantiene l'indicazione che l'escursione verso l'umile deve essere evitata o deve essere operata eccezionalmente (cfr. ad esempio p. 197: la bassezza del comico deve essere evitata sia dal tragico che a maggior ragione dall'epico).

del poema eroico che prefigura possibili oscillazioni verso stili diversi dal magnifico. All'affermazione segue immediatamente il catalogo dei concetti e delle figure dello stile ornato e grazioso, cui vengono dedicati un'attenzione analitica e uno spazio che sono già di per sé significativi. Oltre a ciò, nel corso di tale catalogo egli compie affermazioni che, se ben considerate, appaiono rivelatrici della nuova disposizione. Si consideri, ad esempio, che il Tasso afferma che « le belle parole sono cagione di quel grazioso diletto ch'al poeta eroico e al lirico oltre tutti gli altri è conveniente » (p. 229), dove poeta lirico e poeta eroico sono associati *tout court*; mentre precisa subito dopo: « e conviene ancora alla tragedia, ma non tanto », segno che il Tasso almeno riscontra una maggiore affinità tra lirico ed epico che non tra lirico e tragico, se non addirittura una maggiore affinità tra lirico ed epico che non tra epico e tragico. Così poco dopo cadono le affermazioni, già più volte citate, sul carattere « bellissimo » e « magnificentissimo » del poema eroico e sull'opportunità per quel poeta di mirare a tante diverse idee e in quella della bellezza « non meno che nell'altre » (p. 230), con quel che segue. Affermazioni del tutto nuove, queste, che voglion forse dire più di quel che la stessa lettera del testo dice. Poco più avanti ancora, dopo aver accennato alla *brevitas* come artificio opportuno allo stile ornato, e aver osservato che « assai graziosi sogliono esser per la medesima cagione i piccioli poemi, e ne' piccioli poemi i piccioli versi », probabilmente rendendosi conto che quest'ultimo precetto particolare non può applicarsi ad un poema eroico, precisa: « ma le figure della forma graziosa possono più agevolmente esser ricevute dal poema eroico, e mescolate con quelle della magnificenza e con l'altre ¹¹⁶ » (p. 231).

Ma forse più di ogni altro è significativo un capoverso che si colloca nel contesto del catalogo degli artifici gravi:

La dolcezza del suono all'incontra, o più tosto la tenerezza, per così dire, e l'egua-

¹¹⁶ Può esser giudicata in quest'ottica significativa anche qualche osservazione come quella relativa al « render a ciascuna cosa il suo proprio » (artificio simmetrico esemplificato dalla prima quartina di *Amor m'ha posto come segno a strale*), che — si dice — è « cagione di grandissimo ornamento » ed « è talora sprezzata dal magnifico » (p. 234), con indubbia attenuazione dell'antico disprezzo mostrato nei confronti delle « soverchie diligenze », accuratamente evitate da un Della Casa. A proposito di « bellissimi » e « ornatissimi » ossimori, testimoniati in primo luogo mediante un esempio del Petrarca più amato dai « manieristi », il Tasso aggiunge poi due esempi dell'acasiani: anche il Della Casa, insomma, il Della Casa massima *auctoritas* per lo stile magnifico toscano anche in componimenti lirici, è passibile di una lettura che ne evidenzi in positivo gli artifici della mediocrità.

lità suole essere nemica della gravità; nemici ancora della gravità son i contraposti e le sentenze contrarie fatte con affettata diligenza e con arte viziosa; e, s'io non m'inganno, di questo vizio possono esser biasimati molti moderni dicitori. Tutta volta i contraposti soglion gonfiare il verso, laonde, mescolati con la figura della gravità, fanno il parlar più riguardevole e più magnifico e più bello; e noi cerchiamo la bellezza e la magnificenza oltre tutte l'altre cose. Laonde lodiamo quelle orazioni e que' poemi i quali sono *essattissimi* e insieme *magnificentissimi*, e somigliano le statue di Fidia, ch'erano fatte con politissima arte, e aveano insieme dell'*esquisito* e del *grande*; e possiamo in ciò sicuramente approvar il giudizio di Demetrio e d'Aristotele più tosto che l'esempio o l'autorità de' poeti antichi (pp. 239-240).

Il Tasso mostra qui di aver decisamente scisso gravità e magnificenza, se non altro come due varianti profondamente difforni del sublime: ora è alla sola gravità che viene attribuito il rifiuto delle forme simmetriche, delle antitesi e di tutti gli altri artifici (gorgiani) che rientravano nell'ambito della « soverchia e affettata diligenza »; non altrettanto, non più, alla magnificenza, che anzi è quasi accresciuta dalla presenza dei « contraposti ». Ma forse più precisamente si deve intendere che le antitesi e gli altri artifici simmetrici propri della forma ornata e bella, associandosi con la gravità e (probabilmente) temperandola (« mescolati con la figura della gravità »), producono un composto stilistico adattissimo al poema eroico in quanto eccellente per magnificenza e bellezza, che ora inequivocabilmente sono proposte come ideali stilistici supremi per il poema eroico. Sono affermazioni significative per molti rispetti, ma anche perché nel far balenare che il magnifico possa essere il prodotto di un temperamento di piacevole e di grave si intravede un almeno parziale recupero (già avviato nella *Cavaletta* e altrove) della lezione bembiana, certo riproposta in un contesto diverso e nell'ambito di un gusto pure diverso ma non per questo trascurabile. Nel lodare i poemi « *essattissimi* » e « *magnificentissimi* » (gli attributi fanno il paio con gli altri « *bellissimo* » e « *magnificentissimo* » che ricorrono poche pagine sopra), il Tasso probabilmente mostra di aver accolto la possibilità di ammettere nella compagine eroica quelle esatte corrispondenze, quelle forme simmetriche, quegli *isocola* e quegli altri artifici a questi affini, attorno ai quali tanta parte della sua riflessione poetica si è svolta. E così lo pseudo-Demetrio, precedentemente citato soprattutto per legittimare scelte elocutive e stilistiche orientate verso la magnificenza e la gravità e i loro composti (ribadisco che solo a fatica nei *Discorsi dell'arte poetica* le due forme sono distinguibili) viene ora proposto proprio come *auctoritas* capace di avallare una sintesi in cui l'« *esquisito* »

e il « grande », il bello e il magnifico, risultano dominanti. Certo la gravità non è bandita, tutt'altro; ma quel Demetrio che « ne' versi d'Omero e nelle prose di Platone e di Senofonte e d'altri molti » riconobbe « molta magnificenza mescolata con molta gravità e con molta bellezza » (p. 191), quel Demetrio che sosteneva la possibilità di una libera commistione di quelle tre forme, ora appare al Tasso non solo il teorico della magnificenza ma il teorico dello stile eroico, in questo forse censurando quelle affermazioni del retore greco che indicavano come le troppo diligenti corrispondenze nuocessero al magnifico¹¹⁷.

In quest'ottica appaiono interessanti anche altre modificazioni apportate al testo dei *Discorsi dell'arte poetica*. In primo luogo assistiamo ad una sorta di rivalutazione dell'esperienza lirica del Bembo, che ha origini abbastanza lontane e che può essere letta in parallelo al recupero del Della Casa come autore citabile anche per lo stile mediocre. D'altronde il Bembo e il Casa vengono associati in diverse occasioni e sempre in positivo, come accade ad esempio a proposito delle invocazioni (legittime anche nei lirici, asserisce il Tasso), quando si trovano — bisogna dirlo — in ottima compagnia, accomunati come sono a Pindaro, Orazio, Dante e Petrarca (pp. 173-174). Non solo il Della Casa, ma anche il Petrarca e il Bembo, poi, sono proposti come autori che hanno utilizzato frequentemente nientemeno che gli *enjambements* (p. 204). Più che la pertinenza dell'esempio importa naturalmente il carattere sintomatico della menzione. Del resto, subito dopo il Bembo è ricordato per aver lodato un sonetto petrarchesco proposto qui come esempio di « strepito [...] delle consonanti doppie » (pp. 204-205). Insomma c'è un processo di convergenza: se ora il Casa è citabile anche

¹¹⁷ È forse azzardato pensare anche in questo caso a una contaminazione dello pseudo-Demetrio con Ermogene, che nelle forme della dignità e dello splendore non si preoccupa come il primo di censurare tali forme e anzi menziona la figura dell'antitesi? Può anche essere interessante notare che la citazione dello pseudo-Demetrio in questo caso è tratta da un passo del *De elocutione* non relativo alla classificazione degli stili, ma alla natura del periodo, in cui si contrappongono il « parlar ritorto » al « parlar disgiunto », e in parallelo Fidia agli antichi pittori. Tenendo conto che il Tasso non rifiuta l'artificio della *dissolutio*, risulta che la frase pseudo-demetriana viene dal Tasso abbastanza profondamente decontestualizzata e volta a diversi fini. Il passo suona così: « Unde edolatum habet quiddam superior locutio & leve, quemadmodum & vetera simulacra, quorum ars videbatur contractio & tenuitas; eorum vero qui secuti sunt locutio, Phidiae operibus iam similis est, habens quiddam & amplum & esquisitum simul » (Vettori 1562, p. 15). E cfr. ivi pp. 16-17 dove come esempio di *connexio* integralmente ed eccessivamente attuata viene proposto Gorgia da Lentini (lo pseudo-Demetrio in assoluto propugna una mistione di *connexio* e *dissolutio*).

per la forma mediocre, il Bembo è citabile anche per quella magnifica e grave. Ma il caso piú interessante è forse costituito dal diverso trattamento riservato nelle due redazioni ad una citazione bembiana proposta in entrambi i casi come esempio di « contraposti ». Nei *Discorsi dell'arte poetica* il Tasso aveva scritto:

Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. Schivi gli antiteti come: « tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo »; ché tutte queste figure, ove si scopre l'affettazione, sono proprie della mediocrità, e sí come molto diletano, cosí nulla movono (p. 45).

Nei *Discorsi del poema eroico* cade qui, né viene ripresa altrove la prima parte dell'enunciato, mentre la seconda con l'esempio bembiano suona cosí:

Ma perché in questa forma bella e ornata si ricerca principalmente il diletto, e 'l diletto nasce dalle metafore, dall'efficacia e dall'opposizione, tutte tre son proprie di questa figura; e particolarmente mi paion belli i contraposti, come son quelli del Bembo: « [...] tu fanciullo e veloce, i' vecchio e tardo » (p. 233).

Ora, è chiaro che muta la prospettiva (là si metteva a fuoco il « magnifico dicitore », qui lo stile ornato), ma se si considera che scompare il precetto negativo (« schivi ... schivi ... »), che gli esempi di artifici delle varie forme, e prima di tutte l'ornata, sono proposti dal Tasso in quanto utilizzabili nel poema eroico e che questo deve essere « bellissimo » — come si è detto — appare evidente che la citazione bembiana compare ora in funzione pressoché opposta.

Anche all'Ariosto, che continua per altro ad essere censurato per aver ecceduto nello stile umile proprio dei comici, capita in questi *Discorsi* di subire un processo di rivalutazione connesso al diverso giudizio sulla forma mediocre. Scriveva il Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*, in un contesto relativo ai diversi 'stili di genere' che si è da poco ricordato: « E benché sia piú convenevolezza tra il lirico e l'epico [rispetto a comico ed epico], nondimeno [l'Ariosto] troppo inclinò alla mediocrità lirica in quelli: 'La verginella è simile alla rosa etc.' » (p. 41). Nella successiva redazione corregge: « E perch'è maggior conformità tra il lirico e l'epico, non s'abbassò alla mediocrità lirica senza decoro, ma seguì l'esempio di Catullo in quelli altri: 'La verginella è simile alla rosa' » (p. 197). E per non lasciar dubbi aggiunge un esempio dell'alcasiano: « Il qual fu poi imitato nel suo *Canzoniere* con molta

convenevolezza da monsignor della Casa: 'Qual chiuso in orto etc.' » (p. 198)¹¹⁸. Qualcosa di analogo accade nel lungo *excursus*, compreso nella trattazione dello stile ornato, dedicato ai rapporti tra lirico ed epico e in particolare alla funzione della diversità dei concetti per la determinazione delle diversità stilistiche. La tesi di fondo è quella dell'analogo passo dei *Discorsi dell'arte poetica*: lo stile del lirico e quello dell'epico sono diversi non tanto per la diversità dell'elocuzione quanto per la diversità dei concetti da cui discende anche la complessiva diversità dell'elocuzione. Ora il passo è introdotto e contestualizzato da una considerazione circa la diversa licenza concessa a lirico ed epico nell'uso della forma mediocre. Quel che però ora interessa è un certo numero di correzioni, relative agli esempi addotti e al loro commento, che sostanzialmente attenuano la contrapposizione che tra i due 'stili di genere' si faceva nella redazione primitiva. Un passo di *Chiare, fresche et dolci acque* proposto in tale sede nei primi *Discorsi* con questa avvertenza: « Non avrebbe mai usato simili concetti l'epico, che con gran sua lode usa il lirico » (p. 51), nella redazione più tarda viene anticipato come esempio degli « scherzi convenienti a' poeti (lirici) », in contrapposizione agli scherzi convenienti ai poeti comici, subito prima che si dica che « le grazie particolarmente convengono alla poesia lirica, e all'eroica quasi prestate da lei » (p. 221). Mentre cade del tutto un esempio ariostesco (associato a quello petrarchesco or ora citato nei *Discorsi dell'arte poetica*) per il quale si diceva che « è tassato l'Ariosto ch'usasse simili concetti nel *Furioso* » (p. 51). Nel successivo « paragone » tra il lirico e l'epico per eccellenza, cioè il Petrarca e Virgilio, rimane l'esempio di *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, ma cade il commento: « Né [Virgilio] disse quello che per avventura la maestà eroica non pativa » (p. 51 e cfr. p. 224). Così un « troppo lascivo » (p. 52) attribuito a versi petrarcheschi si attenua in un « forse soverchie [...] vaghezze » (p. 225), e così cade un esempio petrarchesco accompagnato dal commento secondo cui « questo ultimo per avventura da Virgilio non saria stato ammesso » (p. 53), commento che si riverberava anche sull'esempio successivo (« Né meno quelli »), che invece nella successiva redazione appare accompagnato da un innocuo « ma più meravigliosi sono

¹¹⁸ Del resto nel medesimo contesto è nel frattempo caduta l'affermazione che: « i soverchi lumi e ornamenti di stile non solo adombrano, ma impediscono e ammorzano l'affetto » (*Discorsi arte poetica*, p. 42).

quelli altri, né si converrebbero a poeta che non fosse innamorato » (p. 226)¹¹⁹.

Ciò che l'insieme delle correzioni e delle novità presenti in questi *Discorsi del poema eroico* disegnano a livello teorico è, insomma, uno spostamento abbastanza netto dello stile epico verso una magnificenza ornata e sontuosa — se è lecito definirla così —, verso una magnificenza più disposta ad accogliere l'abbondanza di ornamenti del mediocre che non incline verso quella « semplice gravità del tragico » che la redazione giovanile indicava come principale polo di oscillazione per lo stile eroico (essendo il magnifico allora ed ora considerato come lo stile retorico « propriissimo » di tal genere, il fulcro del sistema). Nei termini astratti del sistema tassiano ciò si configura come un riequilibrio dell'ampiezza e della frequenza delle oscillazioni verso i due poli del lirico e del tragico, del mediocre e del grave, e come un riequilibrio degli impasti stilistici di cui lo 'stile di genere' si sostanzia. L'accoglimento almeno della forma grave come forma distinta da quella magnifica, poi, sembra voler legittimare nelle sue grandi linee quel sistema di corrispondenze tra stili retorici e dominanti stilistiche dei generi principali (magnifico ed eroico, grave e tragico, ornato e mediocre, umile e comico) che solo a fatica si scorgeva nei *Discorsi dell'arte poetica*. Senonché, ancor più che allora, ora l'accento cade sulla commistione degli stili, in particolare per il poema eroico che è l'oggetto di indagine privilegiato dal trattato.

Rispetto ai *Discorsi dell'arte poetica* si disegna più nettamente e con più enfasi un ideale di poema eroico stilisticamente assai variegato, percorso da infinite sfumature e da insensibili trapassi e da mescolamenti stilistici raffinatissimi e controllatissimi che, *post factum*, si sostanzia dell'esperienza del poema realizzato e delle tante riflessioni su di esso, e che trova il suo adeguato esemplare concreto nell'*Eneide* virgiliana, che è letta con ancor più matura consapevolezza, e alla quale, qui associata ai poemi omerici, i poemi toscani moderni « non si possono paragonare di leggieri » (p. 245).

L'arte de' poeti, come disse Dion Crisostomo, è molto licenziosa, e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua, o con un

¹¹⁹ Nei *Discorsi del poema eroico*, quando si viene a concludere che se l'epico e il lirico trattassero le medesime cose con i medesimi concetti adotterebbero all'incirca il medesimo stile, cade anche, fra l'altro, l'inciso che nei *Discorsi dell'arte poetica* suonava limitativo e anzi nel contesto sostanzialmente negativo: « (e questo non determino io già se s'abbia da fare) » (*Discorsi arte poetica*, p. 54; e cfr. *Discorsi poema eroico*, p. 227).

carattere solamente, ma tutte volle adoperare, e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori di quanti egli fece l'opere sue.

Alla vivacità di tinte di Omero il Tasso mostra però di preferire le sfumature di Virgilio che « mescolò le forme e i caratteri, ma gli dispose in guisa che ne 'l suo poema sono molti quasi gradi d'un teatro "onde si scende poetando e poggia", ma non si trova alcun precipizio o alcun intoppo soverchiamente spiacevole, il quale offenda il lettore, e, quasi stanco, l'astringa a fermarsi mal suo grado » (p. 246). Il modello di Tucidide, evocato dallo pseudo-Demetrio a proposito dell'*asperitas compositionis* dello stile magnifico, quel Tucidide che « semper potius offendent ad aliquam rem similis est, quemadmodum qui per asperas vias iter faciunt » appare ora un poco più lontano.

CONCLUSIONI

Nel corso di questo studio si è visto come la ricezione delle dottrine classiche degli stili in età rinascimentale sia stata resa problematica dalla loro stessa varietà e complessità, oltre che da una terminologia sovente non rigorosa e talora, anzi, confusa. Nell'accogliere un *corpus* di testi teorici vasto e rinnovato dalle acquisizioni più recenti — e in particolare dai trattati dello pseudo-Demetrio e di Ermogene, che proponevano modelli stilistici pluripartiti, e dalla *Poetica* di Aristotele, che rimetteva in primo piano la codificazione dei generi — i teorici rinascimentali si trovavano di fronte alcuni compiti fondamentali, ma problematici: soprattutto, quello di integrare fra loro le diverse teorie degli stili ricevute dal mondo classico e quello di integrare tali dottrine con la teoria dei generi che si andava elaborando sulla scorta della *Poetica* aristotelica. Più a monte stava il compito — essenziale per un'età che alle regole richiedeva di pianificare la produzione letteraria — di integrare la trattazione degli artifici retorici con quella degli stili, che le teorie tripartite viceversa tenevano separate, muovendo dal presupposto che gli artifici retorici si potessero liberamente utilizzare e mescolare in qualsiasi testo, che fosse semplicemente la loro diversa frequenza a determinare il passaggio da uno stile all'altro e che stabilire quali artifici utilizzare e in quali circostanze fosse questione da affidare alla « prudentia » dell'oratore o del poeta.

Il fatto poi che dottrine come quelle ermogeniana e pseudo-demetriana (le quali oltre tutto introducono con forza la nozione di commistione stilistica che scalza quella tradizionale di alternanza) proponessero stile per stile un catalogo ragionato degli artifici appropriati a ciascuno, si è visto essere con ogni probabilità il segreto del loro successo in età rinascimentale e una delle più forti motivazioni che spingevano

i teorici a cercare di integrarle con la piú consolidata, ma anche piú generica, dottrina tripartita. La relativa diminuzione di prestigio della teoria tradizionale rispetto alle teorie dei 'nuovi' retori corre parallela al declino, non privo di resistenze ma costante, della concezione armonicistica della letteratura e dell'arte che era stata tipica del primo Rinascimento. Artifici e stilemi quali l'*aequitas*, la *concinntas*, l'euritmia, l'equilibrio, la ricerca di costruzioni simmetriche e armoniche, da canoni superstilistici, validi in pratica come criteri estetici assoluti, vengono progressivamente declassati, nelle nuove teorie, a caratteristiche specifiche di alcuni stili singoli. E non è forse da trascurare il fatto che, pur nell'ambito della nozione di commistione degli stili, le nuove teorie inclinino a mettere in rilievo soprattutto le componenti aspre, disarmoniche e dissonanti di stili come il magnifico e soprattutto il grave, sempre piú spesso individuati come componenti essenziali dei generi sommi del sistema medio-cinquecentesco.

Cosí, nel corso di questo studio, attraverso l'esame delle opere di trattatisti come Trapezuntius, Bembo, Daniello, Tomitano, Cavalcanti, Minturno, Scaligero e altri ancora si è delineato un quadro delle diverse soluzioni adottate dai teorici precedenti il Tasso e del diverso grado di integrazione e assimilazione delle dottrine disponibili da loro raggiunto. Abbiamo poi visto, attraverso un'analisi campione di alcune opere degli autori menzionati e di alcuni scritti dedicati specialmente alla codificazione del poema epico, i problemi relativi all'integrazione delle dottrine stilistiche con quella dei generi e le soluzioni prospettate dai diversi trattatisti.

Nella seconda parte del saggio i risultati raggiunti nella prima sono stati utilizzati per un esame analitico della poetica tassiana (con attenzione specifica alla dimensione stilistica). L'opera teorica e critica del Tasso si è sin dagli esordi presentata perfettamente in linea con la tendenza descritta e la storia della sua evoluzione ha mostrato — credo — come il Tasso fosse particolarmente sensibile all'esigenza di un'integrazione delle diverse dottrine, e come egli, da un iniziale tentativo di fusione della dottrina tripartita con quella quadripartita pseudo-demetriana (il sistema che egli in assoluto privilegia), progressivamente allargasse l'attenzione per comprendere (e discutere), oltre a vari teorici contemporanei, anche e soprattutto Ermogene, la cui clamorosa fortuna non poteva lasciarlo indifferente e la cui presenza è sensibile nel suo sistema dagli anni '80 e in particolare nei *Discorsi del poema eroico*. Poche biografie intellettuali possono, meglio di quella tassiana, illustrare

il senso della svolta in atto a metà Cinquecento, il passaggio « dalla natura alla regola », il « need for specific instructions », ma anche la volontà di andare a fondo nell'analisi razionale dei fenomeni stilistici, che sanciscono la fortuna di Ermogene e dello pseudo-Demetrio.

L'analisi degli scritti teorici, critici e autocritici del Tasso credo abbia, d'altra parte, fornito ulteriori elementi per mettere a fuoco sempre meglio natura, aspetti e modi delle tensioni e delle oscillazioni che investono la personalità del Tasso e anche una parte non piccola della sua riflessione poetica, sottoposta, non solo in materia stilistica, a quell'oggettiva « strategia pendolare » di cui si è detto. Credo, però, che questa indagine abbia anche mostrato la sostanziale coerenza del pensiero e della ricerca poetica tassiana, anzi in qualche caso la vera e propria pertinacia con cui lo scrittore torna sui problemi, cercandone una definizione e una soluzione soddisfacente sia sul piano personale (del vissuto interiore e dei rapporti con l'esterno, diciamo) sia su quello teorico. Quello cui talora ci troviamo di fronte è una sorta di equilibrio nell'incertezza, che si sospetta essere perseguito intenzionalmente dal Tasso, scisso e oscillante, oltre tutto, tra volontà di conciliazione e *animus* polemico nei confronti di quanti — revisori e non — sostenevano idee in qualche modo inerenti al suo poema e alla sua teoria, ma diverse dalle sue.

Il progredire della riflessione tassiana in materia di stile appare dunque, entro questi limiti, sostanzialmente coerente e non caratterizzato da svolte clamorose, bensì da modificazioni lievi degli equilibri che disegnano un tracciato evolutivo abbastanza chiaro. Tuttavia alcuni degli elementi emersi in questo studio indicano — in ambito teorico e stilistico in particolare — un cammino in una direzione parzialmente diversa (se non inversa) da quella che ci si sarebbe attesa. Il Tasso, infatti, muove da una concezione dello stile epico (stile di genere) che pare privilegiare le componenti magnifica e grave (stili retorici), e ammettere solo in via subordinata limitate escursioni verso il mediocre o verso composti stilistici in cui gli artifici del mediocre risultino dominanti. Tale concezione sembra, almeno in astratto, la più consona a quell'ideale di poema eroico moderno che la coscienza del tempo va elaborando in antitesi alle esperienze romanzesche. Più tardi, tuttavia, proprio negli anni della *Gerusalemme conquistata*, si è visto che egli approda ad una concezione dello stile epico che almeno in parte rivaluta le componenti mediocri, giudicandole non contrarie alla magnificenza e strettamente necessarie alla lingua e alla poesia toscana. Abbiamo visto come questo

processo significasse una progressiva limitazione della validità universale delle regole dell'arte — la cui esistenza non è però mai negata del tutto — ma soprattutto come comportasse una complessiva, ambigua rivalutazione sul piano stilistico dell'esperienza del Bembo e dell'Ariosto (come dire, in parte almeno, dello stile della tradizione romanzesca). Questo insieme di elementi pone alcune questioni e — a mio parere — suggerisce alcune indagini cui qui, conclusivamente, accennerò di sfuggita.

1) Il progressivo allargamento dello spazio concesso al mediocre nel poema eroico, rispetto all'ideale formulato in astratto negli scritti giovanili, si presenta inequivocabilmente nella storia della poetica tassiana come adeguamento della teoria alla realtà effettiva del poema realizzato. Ciò individua un primo livello e una prima fase di conflittualità: la *Gerusalemme liberata* non rispecchia del tutto, non solo le attese dei revisori (pure fonte di inquietudine per il poeta), ma la teoria elaborata dal Tasso medesimo. Egli allora reagisce in due modi, ritoccando il poema e sottoponendo a verifica il sistema teorico: egli opera parallelamente sui due fronti. Se nel presente lavoro si è prestata attenzione analitica alle riflessioni che il Tasso compie sul poema realizzato e sugli aggiustamenti al sistema che tale riflessione suggerisce, parrebbe proficuo condurre uno studio sullo stile della *Gerusalemme liberata* che, in una prospettiva di stilistica storica, tenesse conto degli elementi di poetica offerti dalle teorie contemporanee e da quella tassiana in particolare, che cioè sondasse il testo del poema secondo la logica e i criteri del tempo e del Tasso. Ciò potrebbe chiarire importanti aspetti del complessivo *iter* poetico tassiano e probabilmente gettar qualche luce, in assoluto, anche sullo stile del poema.

Una descrizione e una valutazione dello stile della *Gerusalemme liberata* nella sua portata storica non può, del resto, prescindere tanto facilmente oggi — credo — da un'attenta considerazione della storia della poetica e della teoria degli stili (ambito questo, in verità, piuttosto trascurato negli studi sulla poetica rinascimentale), tanto più che l'attenzione del poeta ai problemi teorici fu — come si è visto — più che analitica. La verifica sul testo della pertinenza delle osservazioni, dei dubbi, dei problemi affrontati o formulati dal Tasso deve essere considerato anzi un indispensabile corollario della ricerca qui condotta.

2) Il Tasso nella fase della revisione è sottoposto a forti tensioni di opposto segno: alcuni, revisori e critici, accusano il poema di

esser troppo « piacevole », troppo incline agli amori, al meraviglioso, alle grazie e ai giochi (pure stilistici) che una tematica e una disposizione così fatte sollecitano. Altri, il Salviati ad esempio, mettono in discussione tratti stilistici che al Tasso, all'opposto, paiono (e sulla base del sistema teorico adottato, sono) propri delle forme magnifica e grave. Il Tasso vorrebbe — sappiamo — non spiacciare a nessuno, né ai dotti, né al volgo, né ai « chietini », né ai fiorentini. Le opposte critiche stimolano, comunque, il Tasso ad approfondire l'analisi del problema. Vari elementi, com'è chiaro, lasciano capire che nel contesto storico in cui il Tasso si trova ad operare, le accuse dei « chietini » lasciano più profondo il segno. L'*imprimatur* val bene Olindo e Sofronia. Ma è pur significativo che mentre progetta e poi attua la « moralizzazione » del poema, la revisione « controriformistica » della *Gerusalemme liberata*, sul piano teorico egli, quasi a compensazione del sacrificio, muova (specie per ciò che riguarda concetti e stile) nella direzione *grosso modo* opposta della giustificazione del meraviglioso, del tema d'amore, di un più ampio ricorso alle grazie e ai guochi, alla piacevolezza dello stile mediocre e ornato.

Questi dati parrebbero individuare un secondo livello e una seconda fase di intima conflittualità e contraddittorietà, nei termini di una scissione tra teoria e prassi, che costituirebbe — se confermata — l'ultima metamorfosi di quel viluppo di coerenza e contraddizioni che caratterizza la personalità tassiana, e mostrerebbe una volta di più come il Tasso effettivamente viva « tutto l'arco della crisi » rinascimentale, resistendo nel profondo alla totale liquidazione dei miti del Rinascimento. In questa logica è forse possibile ipotizzare uno studio che affronti il problema delle correzioni stilistiche e più in generale del rapporto tra *Gerusalemme liberata* e *Gerusalemme conquistata*, non in termini di critica estetica o di una stilistica impressionistica (come talora è accaduto), ma in una prospettiva di stilistica storica, che, tenendo conto delle formulazioni teoriche tassiane e del loro sviluppo, giustifichi se non le singole correzioni, il senso globale della revisione (se interessa comprendere le ragioni soggettive che spinsero il Tasso a compierla e non in assoluto l'esito artistico), verificando con questi strumenti le interpretazioni sin qui formulate dalla critica. Molti dei più interessanti, ma sovente parziali, contributi allo studio delle varianti stilistiche dei due poemi troverebbero — se non mi inganno — nel quadro d'assieme dei problemi teorici sollevati o affrontati dal Tasso un sistema di riferimento assai utile per meglio classificare i vari tipi di correzioni

e valutarne il senso globale. È da vedere se l'ideale di un poema eroico « bellissimo » e « magnificentissimo », o quello di una magnificenza ornata e sontuosa cui i *Discorsi del poema eroico* approdano rispecchiano, e in che misura, il senso delle correzioni alla *Gerusalemme liberata* e del transito alla *Gerusalemme conquistata*. Una corrispondenza totale, a priori, pare per lo meno dubbia, anche tenendo conto del fatto che le correzioni al sistema teorico e ai *Discorsi dell'arte poetica* paiono originati in buona misura dall'esigenza di adeguare la teoria alla realtà della *Gerusalemme liberata*. Comunque, è chiaro che l'indagine che si ipotizza è necessariamente fondata sulla precedente, su un'indagine dello stile della *Liberata* condotta con i metodi che si son detti.

D'altro canto ciò pone, più in generale, anche un problema di rapporto tra le due redazioni dei *Discorsi* da un lato e le due redazioni del poema dall'altro. È proprio vero che i *Discorsi dell'arte poetica* stanno alla *Gerusalemme liberata* come i *Discorsi del poema eroico* stanno alla *Gerusalemme conquistata*, come la cronologia lascerebbe credere e come molte trattazioni affermano o sottintendono? Vari elementi della mia indagine invitano alla cautela nel tracciare gli schemi del declino tassiano.

3) L'adeguamento della teoria al poema realizzato e l'ampliamento dello spazio concesso al mediocre e specialmente ad alcuni suoi artifici-chiave (oggetto di dibattito e contestazioni) possono avere qualche implicazione anche sulla *vexata quaestio* del manierismo tassiano e più in generale del manierismo in letteratura. Non intendo entrare qui nel merito di tale dibattito, ma solo indicare alcuni problemi. Già nel corso dell'ultimo capitolo si è parlato, in via di ipotesi, di un adeguamento manieristico della prima poetica tassiana, in relazione alla possibilità di un incremento di artificiosità nell'ambito di uno stile che conservasse il nome di magnifico. Questa magnificenza che progressivamente si apre all'abbondanza e piacevolezza degli artifici della mediocrità, che non li disdegna ma li accoglie come necessaria esigenza della lingua moderna, e in tale ambito lo stesso più netto separarsi di due concetti, in questo torno d'anni sovente proposti come sinonimici, quali magnificenza e gravità, possono essere elementi non trascurabili per una definizione del manierismo tassiano.

Assodato che, comunque lo si intenda (e certo lo si deve intendere come un fenomeno storico, non metastorico), il Manierismo in letteratura ha a che fare con l'artificiosità del linguaggio (la « locuzione arti-

ficiosa » nell'accezione del Quondam¹), si tratta allora di vedere come tale nozione si adatti ai diversi generi; perché io credo che vi si debba adattare. Prendiamo lirica ed epica. La coscienza critica del secondo Cinquecento — come si è detto — definisce e diversifica in modo abbastanza netto i codici lirico ed epico (nonostante oscillazioni e convergenze) ritenendo illegittimi in questo molti degli artifici appropriati in quello. Ebbene mi pare necessario sostenere che per applicare la nozione di manierismo (attraverso quella di « locuzione artificiosa ») al poema epico, sia necessario modificare e moderare le attese di artificiosità e variare il canone degli artifici significativi in merito, rispetto alla lirica. Non ci si deve insomma aspettare una frequenza e un'estenuazione degli artifici del Petrarca 'gotico' così esasperate come nei lirici veneti o napoletani studiati dal Taddeo e dal Quondam², che, oltre tutto, se presi rigidamente a modello di scrittura manieristica, rischiano di confinare il manierismo nell'ambito dei fenomeni patologici. Questa cautela, del resto, appare coerente con l'adozione di « manierismo » come categoria storica: non l'altissima frequenza di artifici in assoluto è rivelatrice del Manierismo ma una frequenza relativa, che si connetta con un'altra serie di elementi contestuali significativi e condizioni necessarie (che la critica è incline a riconoscere al secondo Cinquecento e non, ad esempio, al Quattrocento, dove pure si hanno fenomeni di artificiosità del linguaggio poetico, come nella lirica cortigiana). Sul numero e sulla natura di tali elementi e condizioni c'è naturalmente da discutere; tuttavia, non credo si possano escludere — ed è ciò che mi premeva sottolineare — i canoni del sistema letterario di una data epoca, i diversi codici stilistici e di genere, insomma.

In questo senso mi pare ci sia da riflettere se già la presenza di un « eccessivo » numero di artifici della mediocrità nella *Gerusalemme liberata*, se le ammissioni di smoderatezza formulate dal Tasso medesimo nelle sue lettere poetiche, da un lato, e l'adeguamento del sistema teorico operato dal Tasso proprio in virtù della necessità di giustificare gli eccessi del proprio poema, dall'altro, non siano ulteriori indizi che avvalorino l'ipotesi di lavoro formulata, contro la tesi dell'Ulivi, dal Tad-

¹ Cfr. Quondam 1975 b.

² Cfr. Taddeo 1974 e Quondam 1975 b.

deo, che inclina a collocare la *Liberata* al centro della stagione del manierismo³.

³ Taddeo 1974, p. 27: « Se per manierismo s'intende, come sembra giusto, una poetica che all'inquietudine spirituale, al dissidio interiore tende a dar voce attraverso una forma artificiosa, sottilmente calcolata, il Tasso della *Liberata* può essere considerato a buon diritto il vero poeta del manierismo italiano, o almeno il maggior poeta in cui il manierismo abbia raggiunto un peso preponderante ». Cfr. Ulivi 1966.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA. VV., *Atti* 1970 . . . AA. VV., *Atti del Convegno internazionale sul tema: la poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969), Roma, Acc. Naz. dei Lincei, 1970.
- AA. VV., *Critica stilistica* 1957 *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del II Congresso di Studi italiani*, a c. dell' AISLLI (Venezia 26-30 settembre 1966), Firenze, Le Monnier, 1957.
- AA. VV., *Manierismo* 1960 *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e termini. Convegno internazionale* (Roma 21-24 aprile 1960), in «Quaderno n. 522 dell'Accademia Nazionale dei Lincei», 1962.
- AA. VV., *Retorica e barocco* 1955 *Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* (Venezia 15-18 giugno 1954), a c. di E. Castelli, Roma, Bocca, 1955.
- AA. VV., T. Tasso 1957 . AA. VV., *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957.
- Adriani, *Della locuzione* Demetrio Falereo, *Della locuzione*, trad. di M. Adriani, Firenze, Albizzini, 1738; e Demetrio Falereo, *Della locuzione, trattato di D.F. tradotto da Marcello Adriani il giovane*, Milano, Silvestri, 1830.
- Agnes 1964 R. Agnes, *La "Gerusalemme liberata" e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere italiane», XVI, 1964.
- Aguzzi Barbagli 1961 . . . D. Aguzzi Barbagli, *L'ideale classico dell'eleganza agli albori del movimento umanistico*, in «Rinascimento», 1961.
- Alonso 1965 D. Alonso, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo. Mondo estetico della pluralità*, in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, 1965.
- Ammirato 1560 S. Ammirato, *Il Dedalione, o ver del poeta dialogo* [1560], in *Trattati 1970-1974*, vol. II.
- Ancient Literary Criticism* 1972 *Ancient Literary Criticism*, a c. di D.A. Russell e M. Winterbottom, Oxford, Clarendon Press, 1972.

- Ariani 1975 M. Ariani, G. B. Strozzi, *il Manierismo e il Madrigale del Cinquecento*, introduzione a G. B. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia, 1975.
- Ariani 1980 M. Ariani, *Il "discorso perplesso": "ars rhetorica" e "parlar disgiunto" nel "Torrismo" di Torquato Tasso*, in «Paradigma», 3, 1980.
- Ariosto 1585 O. Ariosto, *Risposte ad alcuni luoghi del dialogo dell'epica poesia del Signor Cammillo Pellegrino* [1585], in T. Tasso, *Opere*, vol. X, Pisa, Capurro, 1823.
- Aristotele, *Poetica* Aristotele, *Poetica*, a c. di M. Valgimigli, in *Opere*, vol. X, Roma - Bari, Laterza, 1983.
- Aristotele, *Rhetorica* Aristotele, *Rhetorica*, a c. di A. Plebe, in *Opere*, vol. X, Roma - Bari, Laterza, 1983.
- Auerbach 1956 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.
- Auerbach 1960 E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Augustyniak 1957 C. Augustyniak, *De tribus et quatuor dicendi generibus*, Varsaviae 1957.
- Baldacci 1957 L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1957.
- Baldassarri 1970 G. Baldassarri, *L'arte del dialogo in T. Tasso*, in «Studi tassiani», 20, 1970.
- Baldassarri 1977 a G. Baldassarri, *Introduzione ai "Discorsi dell'arte poetica" del Tasso*, in «Studi tassiani», 26, 1977.
- Baldassarri 1977 b G. Baldassarri, *"Inferno" e "Cielo". Tipologia e funzione del meraviglioso nella "Liberata"*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Baldassarri 1977 c G. Baldassarri, *L'apologia del Tasso e la "maniera platonica"*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi offerti in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Roma, Bulzoni, 1977.
- Baldassarri 1979 G. Baldassarri, *Tasso. Il progetto letterario della "Gerusalemme"*, Torino, Paravia, 1979.
- Baldassarri 1981-1983 . . G. Baldassarri, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Trissino*, in «Studi tassiani», 29-31, 1981-1983.
- Baldassarri 1982 a G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Baldassarri 1982 b G. Baldassarri, *Ut poësis pictura*, in AA. VV., *La corte e lo spazio*, a c. di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982.

- Baldassarri 1982 c *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a c. di G. Baldassarri, Milano, Unicopli, 1982.
- Baldassarri 1984 G. Baldassarri, *Ancora sulla cronologia dei "Discorsi dell'arte poetica" (e filigrane tassesse)*, « Studi tassiani », 32, 1984.
- Barbaro 1557 D. Barbaro, *Della eloquenza* [1557], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Bàrberi Squarotti 1959 G. Bàrberi Squarotti, *Le poetiche del Trecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, *Dall'antichità classica al barocco*, Milano, Marzorati, 1959.
- Barilli 1969 R. Barilli, *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1969.
- Barilli 1979 R. Barilli, *Retorica*, Milano, Isedi, 1979.
- Barthes 1972 R. Barthes, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972.
- Basile 1978 B. Basile, *Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento*, in AA. VV., *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622*, vol. II, a c. di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1978.
- Basile 1984 B. Basile, *Poeta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984.
- Battisti 1960 E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960.
- Battisti 1962 E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962 (nuova ediz. Milano, Garzanti, 1989).
- Battistini & Raimondi 1984 A. Battistini - E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984.
- Bembo & Pico, *De imitatione* P. Bembo e G. F. Pico, *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a c. di G. Santangelo, Firenze, Olschki, 1954.
- Bembo, *Prose* P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e Rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960.
- Biagini 1983 E. Biagini, *Racconto e teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1983.
- Bigi 1954 a E. Bigi, *Alcuni aspetti dello stile del "Canzoniere" petrarchesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1954.
- Bigi 1954 b E. Bigi, *Lorenzo lirico*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1954.
- Bigi 1954 c E. Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1954.

- Bigi 1967 E. Bigi, *La rima del Petrarca*, in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967.
- Bigi 1982 E. Bigi, *Introduzione a L. Ariosto, Orlando furioso*, a c. di E. Bigi, Milano, Rusconi, 1982.
- Bonora 1962 E. Bonora, *Interpretazione del petrarchismo* [1962], in *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970.
- Bonora 1968 E. Bonora, *Il classicismo dal Bembo al Guarini*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1968.
- Bonora 1971-1972 E. Bonora, *Osservazioni sul petrarchismo del Tasso*, in «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», XXXV, 1971-1972.
- Braghieri 1979 P. Braghieri, *Il testo come soluzione rituale. "Gerusalemme liberata"*, Bologna, Pàtron, 1979.
- Branca 1983 V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983.
- Brand 1962 G. P. Brand, *T. Tasso e l' "oscurità"*, in «Studi secenteschi», III, 1962.
- Brand 1963 G. P. Brand, *Tendenze stilistiche nella "Gerusalemme conquistata"*, in «Studi tassiani», 13, 1963.
- Brand 1965 G. P. Brand, *Torquato Tasso. A Study of the Poet and of his Contribution to English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.
- Briggs 1930 H. M. Briggs, *Tasso's Theory of Epic Poetry*, in «Modern Language Review», XXV, 1930.
- Brown 1970 P. M. Brown, *The Historical Significance of the Polemics over Tasso's "Gerusalemme liberata"*, in «Studi secenteschi», 1970.
- Brown 1971 P. M. Brown, *In Defence of Ariosto: Giovanni de' Bardi e Lionardo Salviati*, in «Studi secenteschi», 1971.
- Bruni 1967 F. Bruni, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in «Filologia e letteratura», XIII, 1967.
- Bruscagli 1983 R. Bruscagli, *Il campo cristiano nella "Liberata"*, in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- Caplan 1970 H. Caplan, *Of Eloquence*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1970.
- Capriano 1555 G. P. Capriano, *Della vera poetica* [1555], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Caretti 1951 L. Caretti, *Pietro Bembo e Della Casa*, in *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

- Caretti 1957 L. Caretti, *Tasso* [1957], in *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi, 1976 [già in *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1967].
- Carini 1955 A. M. Carini, *Il "Naugerius" del Fracastoro e le postille inedite del Tasso*, in « Studi tassiani », 5, 1955.
- Carini 1957 A. M. Carini, *Le postille del Tasso al Trissino*, in « Studi tassiani », 7, 1957.
- Carini 1962 A. M. Carini, *I postillati barberiniani del Tasso*, « Studi tassiani », 12, 1962.
- Castelvetro 1570 L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata e sposta* [1570], a c. di W. Romani, Roma - Bari, Laterza, 1978-1979, 2 voll.
- Cataudella 1959 Q. Cataudella, *L'estetica cristiana*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, *Dall'antichità classica al barocco*, Milano, Marzorati, 1959.
- Cavalcanti 1560 B. Cavalcanti, *La Rettorica divisa in sette libri*, Venezia, Giolito, 1560.
- Cerisola 1983 P. L. Cerisola, *Trattato di retorica e semiotica letteraria*, Brescia, La Scuola, 1983.
- Chiappelli 1955 F. Chiappelli, *Glosse ad alcuni stilemi del Tasso maggiore*, in « Studi tassiani », 5, 1955.
- Chiappelli 1957 F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957.
- Chiappelli 1964-1965 F. Chiappelli, *Struttura inventiva e struttura espressiva nella "Gerusalemme liberata"*, in « Studi tassiani », 14-15, 1964-1965.
- Chiappelli 1981 F. Chiappelli, *Il conoscitore del Caos. Una "vis abdità" nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981.
- Chiappelli 1982 F. Chiappelli, *Introduzione e commento a T. Tasso, Gerusalemme liberata*, Milano, Rusconi, 1982.
- Cicerone, *Orator* M. T. Cicerone, *Orator*, in *Opere retoriche*, vol. I, a c. di G. Norcio, Torino, UTET, 1986.
- Cicerone, *De oratore* M. T. Cicerone, *De oratore*, in *Opere retoriche*, vol. I, a c. di G. Norcio, Torino, UTET, 1986.
- Cicerone, *Brutus* M. T. Cicerone, *Brutus*, in *Opere retoriche*, vol. I, a c. di G. Norcio, Torino, UTET, 1986.
- Conti 1550 ca. A. M. de' Conti, *De arte poetica* [1550 ca.], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Costa 1987 G. Costa, *Pietro Vettori, Ugolino Martelli e lo Pseudo Longino*, in AA. VV., *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, a c. di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1987.

- Cottaz 1942 J. Cottaz, *Le Tasse et la conception épique*, Paris, Foulon, 1942.
- Cristiani 1979 A. Cristiani, *Dalla teoria alla prassi. La gravitas nell'esperienza lirica di Giovanni Della Casa*, in «Lingua e stile», 1979, I.
- Curtius 1948 E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* [1948], Paris, P.U.F., 1956 [tr. it.: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992].
- Daniele 1979 A. Daniele, *Per una definizione di stile lirico nella poetica del Tasso*, in AA. VV., *Retorica e poetica*, «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», 10, Padova, Liviana, 1979; poi in Daniele 1983.
- Daniele 1980 A. Daniele, *La nascita della metafora barocca*, in AA. VV., *Simbolo, metafora, allegoria*, in «Quaderni del circolo filologico padovano», 11, Padova, Liviana, 1980.
- Daniele 1983 A. Daniele, *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1983.
- Daniello 1536 B. Daniello, *Della poetica* [1536], in *Trattati* 1970-1974, vol. I.
- D'Angelo 1986 P. D'Angelo, «*Celare l'arte*». *Per una storia del precetto "Ars est celare artem"*, in «Intersezioni», VI, 2 (1986).
- Da Pozzo 1965 G. Da Pozzo, *A proposito dei Discorsi del Tasso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 437, CXLII, 1965.
- Da Pozzo 1972 G. Da Pozzo, *Il primo canto della "Liberata"*, in «Studi tassiani», 22, 1972.
- Da Pozzo 1980 G. Da Pozzo, *Esempi di oltranza nel linguaggio tassiano*, in «Studi tassiani», 28, 1980.
- Della Fonte, *De poetice libri tres* S. Della Fonte, *De poetice libri tres*, in «Studies in the Renaissance», XIII, 1966 (pp. 95-122).
- Della Terza 1963 D. Della Terza, *L'esperienza petrarchesca del Tasso*, in «Studi tassiani», 13, 1963.
- Della Terza 1965 D. Della Terza, *Galileo letterato: Considerazioni al Tasso*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1965.
- Della Terza 1971 D. Della Terza, «*Imitatio*»: *Theory and Practice. The Example of Bembo the Poet*, in «Yearbook of Italian Studies», I, 1971.
- Della Volpe 1954 G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954.

- Delminio 1530 ca. G. C. Delminio, *Della imitazione* [1530 ca.], in *Trattati* 1970-1974, vol. I.
- Delminio 1540 ca. a G. C. Delminio, *Trattato delle materie che possono venire sotto lo stile dell'eloquente*, in *Trattati* 1970-1974, vol. I.
- Delminio 1540 ca. b G. C. Delminio, *La topica, o vero della elocuzione*, in *Trattati* 1970-1974, vol. I.
- Delminio 1594 G. C. Delminio, *Le idee, ovvero forme Della Orazione* [di Ermogene] *ridotte in italiano per G. C. D.*, a c. di G. D. Salomoni, Udine, Natolini, 1594.
- Derla 1978 L. Derla, *Sull'allegoria della Gerusalemme liberata*, in « Italianistica », VII, 3, 1978.
- Devoto 1962 G. Devoto, *Il Tasso e la tradizione linguistica nel '500*, in *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- Di Benedetto 1970 A. Di Benedetto, *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970.
- Di Benedetto 1974 A. Di Benedetto, *Stile e linguaggio (Saggi di analisi letteraria)*, Roma, Bonacci, 1974.
- Dionigi d'Alicarnasso, *De mōsthēnes* Dionysius of Halicarnassus, *The Critical Essays*, a c. di S. Usher, voll. I-II, London, Heinemann, 1974 e 1985.
- Dionigi d'Alicarnasso, *Peri synthēseon onomāton* Denys d'Halicarnasse, *Opusculs rhétoriques*, III, a c. di G. Aujac e M. Lebel, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- Dionisotti 1931 C. Dionisotti, *Introduzione a P. Bembo, Prose della volgar lingua*, a c. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1931.
- Dionisotti 1932 C. Dionisotti, *Introduzione a P. Bembo, Asolani e Rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1932.
- Dionisotti 1966 C. Dionisotti, *Annibale Caro e il Rinascimento*, in « Cultura e scuola », V, 1966.
- Dionisotti 1970 C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in AA. VV., *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Firenze, Olschki, 1970.
- Dolce 1550 L. Dolce, *Osservationi nella volgar lingua italiana*, Venezia, Giolito, 1550.
- Donadoni 1936 E. Donadoni, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1936.
- Douglas 1957 A. E. Douglas, *A Ciceronian Contribution to Rhetorical Theory*, in « Eranos », 55, 1957.

- Durling 1939 R. Durling, *Tasso's Epic Rhetoric*, in « The Romanic Review », L, 1939.
- Eco 1959 U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, *Dall'antichità classica al barocco*, Milano, Marzorati, 1959.
- Ermogene, *Le idee* Hermogenes, *Le idee, ovvero forme Della Orazione, ridotte in italiano per Giulio Camillo Delminio ...*, Udine, Natolini, 1594 [cfr. Delminio 1594].
- Ermogene, *Perì ideòn* Hermogenes, *Perì ideòn*, a c. di H. Rabe, Leipzig, Teubner, 1913.
- Ferroni 1978 G. Ferroni, *Il modello cortigiano tra "giudizio" ed "eccesso": l'Apologia del Caro contro il Castelvetro*, in A. Quondam (a c. di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, II, *Forme e istituzioni della produzione culturale*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Flora 1949 F. Flora, *Poetica del madrigale cinquecentesco*, in *Saggi di poetica moderna*, Messina - Firenze, D'Anna, 1949.
- Flora 1951 F. Flora, *I "Discorsi del poema eroico" di T. Tasso*, Milano, Malfasi, 1951.
- Florescu 1971 V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino, 1971.
- Fracastoro 1540 ca. G. Fracastoro, *Naugerius, sive de poetica* [1540 ca.], in trad. it. (di A. Gandolfo): *Il Navagero, ovvero dialogo sulla poetica*, Bari, Laterza, 1947.
- Friedrich 1964 H. Friedrich, *Epochen der Italienischen Lyrik*, Frankfurt, Klostermann, 1964 [trad. it. Milano, Mursia, 1975].
- Fubini 1971 M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- Fubini 1975 M. Fubini, *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Galilei, *Considerazioni* G. Galilei, *Considerazioni al Tasso, Postille all'Ariosto*, a c. di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1943.
- Gareffi 1981 A. Gareffi, *T. Tasso e la "Gerusalemme"*, in *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1981.
- Garin 1952 E. Garin, *Aristotelismo e platonismo nel Rinascimento*, in *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952.
- Garin 1953 E. Garin, *Note su alcuni aspetti delle retoriche rinascimentali e sulla "Retorica" del Patrizi*, in *Testi umanistici sulla retorica*, a c. di E. Garin, P. Rossi, C. Vasoli, Milano - Roma, Bocca, 1953 [riedito in Garin 1954 b].

- Garin 1954 a E. Garin, *Le favole antiche*, in *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.
- Garin 1954 b E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.
- Genette 1979 G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 [trad. it. Parma, Pratiche Editrice, 1981].
- Getto 1951 G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, E.S.I., 1951.
- Giraldi Cinzio 1541 . . . G. B. Giraldi Cinzio, *Dedica all' "Orbecche"* [1541], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Giraldi Cinzio 1543 . . . G. B. Giraldi Cinzio, *Lettera sulla tragedia ad Ercole II da Este* [1543], in *Trattati* 1970-1974, vol. I.
- Giraldi Cinzio 1543 ca. . . G. B. Giraldi Cinzio, *Prologo all' "Altile"* [1543 ca.], in *Trattati* 1970-1974, vol. I.
- Giraldi Cinzio 1554 . . . G. B. Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Venezia, Giolito, 1554 [riedito in Giraldi Cinzio, *Scritti critici*].
- Giraldi Cinzio 1557 . . . G. B. Giraldi Cinzio, *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica* [1557], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Giraldi Cinzio, *Scritti critici* . . . G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a c. di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.
- Girardi 1985 M. T. Girardi, *Dalla "Gerusalemme liberata" alla "Gerusalemme conquistata"*, in « Studi tassiani », 33, 1985.
- Girardi 1991 a M. T. Girardi, *Il contributo di Bernardino Tomitano alla riflessione sulla letteratura volgare nel XVI secolo*, Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere - Rendiconti Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, vol. 124 (1990), Milano 1991.
- Girardi 1991 b M. T. Girardi, *Linguaggio filosofico e linguaggio poetico dal Tomitano al Tasso*, in « Quaderno di studi tassiani », 1991, Studi in onore di B. T. Sozzi.
- Gray 1963 H. H. Gray, *Renaissance Humanism: the Pursuit of Eloquence*, in « Journal of the History of Ideas », XXIV, 1963.
- Guerrieri Crocetti 1932 . . C. Guerrieri Crocetti, *G. B. Giraldi Cinzio e il pensiero critico del sec. XVI*, Milano, Dante Alighieri, 1932.
- Güntert 1982 G. Güntert, *Unità e varietà nella "Gerusalemme liberata"*, in « Versants », III, 1982.
- Güntert 1983 G. Güntert, *Un racconto "in prospettiva": Sofronia e Olindo*, in AA. VV., *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di Studi in*

- in onore di V. Branca, III **, Firenze, Olschki, 1983.
- Hall 1959 V. Hall jr., *Renaissance Literary Criticism. A Study of its Social Content*, Gloucester Massachussets, Smith, 1959.
- Hataway 1962 B. Hataway, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- Hatzfeld 1955 H. Hatzfeld, *The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian*, in « Journal of Aesthetics and Art Criticism », XIV, 1955.
- Hauser 1965 A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965.
- Hendrickson 1905 G. L. Hendrickson, *The Origin and Meaning of the Ancient Characters of Style*, in « American Journal of Philology », XXVI, 3, 1905.
- Herrick 1946 M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
- Hocke 1957 G. R. Hocke, *Il mondo come labirinto* [1957], Roma - Napoli, Ed. Theoria, 1989.
- Hocke 1959 G. R. Hocke, *Il Manierismo nella letteratura* [1959], Milano, Il Saggiatore, 1965.
- Jonard 1974 N. Jonard, *Le temps dans la " Jérusalem délivrée "*, in « Studi tassiani », 24, 1974.
- Kennedy 1972 G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World, 300 B. C. - A. D. 300*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1972.
- Kennedy 1983 G. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1983.
- Klaniczay 1973 T. Klaniczay, *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Klaniczay 1978 T. Klaniczay, *La théorie esthétique du Maniérisme*, in AA. VV., *Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978.
- Larivaille 1987 P. Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della " Gerusalemme liberata "*, Napoli, Liguori, 1987.
- Lausberg 1969 H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Leeman 1963 A. D. Leeman, *Orationis Ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, Bologna, Il Mulino, 1963.

- Leo 1954 U. Leo, *Torquato Tasso alle soglie del secentismo*, in « Studi tassiani », 4, 1954.
- Lepschy 1983 A. L. Lepschy, *Appunti su antitesi e anafora nella "Gerusalemme liberata"*, in AA.VV., *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, III **, Firenze, Olschki, 1983.
- Lionardi 1554 A. Lionardi, *Dialoghi della invenzione poetica* [1554], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Maier 1963 B. Maier, *Introduzione a T. Tasso, Opere*, a c. di B. Maier, vol. I, Milano, Rizzoli, 1963.
- Marouzeau 1964 J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- Marti 1962 M. Marti, *Sperone Speroni retore e prosatore*, in *Dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962.
- Martinelli 1983 A. Martinelli, *La demiurgia della scrittura poetica. "Gerusalemme liberata"*, Firenze, Olschki, 1983.
- Mattioli 1987 E. Mattioli, *Il sublime e lo stile: suggestioni cinquecentesche*, in AA.VV., *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, a c. di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1987.
- Mazzali 1957 E. Mazzali, *Introduzione e commento a T. Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957.
- Mazzali 1959 E. Mazzali, *Introduzione e commento a T. Tasso, Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.
- Mazzacurati 1961 G. Mazzacurati, *La crisi della retorica umanistica nel Cinquecento*, Napoli, Libreria scientifica, 1961.
- Mazzacurati 1967 G. Mazzacurati, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967 [nuova ed. ivi, 1990].
- Mazzacurati 1977 G. Mazzacurati, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977.
- Mazzacurati 1980 G. Mazzacurati, *Sulla funzione della retorica nel '500: dal governo del sapere all'esercizio della letteratura* [1980], in Mazzacurati 1985.
- Mazzacurati 1982 G. Mazzacurati, "Decoro" e "indecenza": *linguaggi naturali e teoria delle forme nel Cinquecento*, in AA.VV., *Le pouvoir et la plume*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982.
- Mazzacurati 1985 G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Mc Keon 1967 R. Mc Keon, *La retorica nel Medioevo*, in AA.VV., *Figure e momenti di storia della critica*, a c. di R. S. Crane, Milano, Feltrinelli, 1967.

- Michel 1976 A. Michel, *Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes*, in « Revue des études latines », 54, 1976.
- Michel 1982 A. Michel, *L'esthétique de Bessarion: Platon et Cicéron dans la rhétorique humaniste*, in « Res Publica Litterarum », 1982.
- Minesi 1980 E. Minesi, *Osservazioni sul linguaggio del "Torrismondo"*, in « Studi tassiani », 28, 1980.
- Minturno 1563 A. Sebastiano detto il Minturno, *L'arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1563.
- Monfasani 1976 J. Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, Brill, 1976.
- Montano 1962 R. Montano, *Estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Delta, 1962.
- Moretti 1961 W. Moretti, *Tre maestri della tecnica tassiana*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia », serie II, XXX, 1961.
- Moretti 1962 W. Moretti, *Attualità della critica leopardiana alla "Liberata"*, in « Studi tassiani », 12, 1962.
- Morpurgo Tagliabue 1955 G. Morpurgo Tagliabue, *La retorica aristotelica e il Barocco*, in *Retorica e Barocco*, Atti del III Congr. Int. di Studi Umanistici, a c. di G. Castelli, Roma, Bocca, 1955.
- Morpurgo Tagliabue 1980 G. Morpurgo Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1980.
- Muzio 1551 G. Muzio, *Dell'arte poetica* [1551], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Neroni 1571 ca. B. Neroni, *Tre lezioni sulla poetica* [1571 ca.], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Ossola 1975 C. Ossola, *Rassegna di testi e studi tra manierismo e barocco*, in « Lettere italiane », XXVII, 1975.
- Pajano 1970 R. Pajano, *La nozione di poetica*, Bologna, Pàtron, 1970.
- Panigarola 1609 F. Panigarola, *Il predicatore di F. P., ovvero Parafrase, Comento e Discorsi intorno al libro dell'Elocuzione di Demetrio Falereo*, Firenze, Giunti, 1609.
- Panofsky 1952 E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.
- Partenio 1560 B. Partenio, *Dell'imitazione poetica*, Giolito, Venezia 1560, parzialmente riprodotto in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Pastore Stocchi 1979 M. Pastore Stocchi, *Sopra l'incipit della "Gerusalemme liberata"*, in AA.VV., *Medioevo e Rinasci-*

- mento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini, Padova, Antenore, 1979, vol. II.
- Patterson 1970 A. M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1970.
- Patterson 1971 A. M. Patterson, *Tasso and Neoplatonism: the Growth of his Epic Theory*, in « Studies in the Renaissance », XVIII, 1971.
- Patrizi 1562 F. Patrizi, *Della Retorica*, Venezia, Senese, 1562.
- Patrizi, *Della poetica* Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, a c. di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Ist. Naz. di Studi sul Rinascimento, 1969.
- Pecoraro 1986 M. Pecoraro, *Bernardino Tomitano*, voce del *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986.
- Petrocchi 1972 G. Petrocchi, *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta - Roma, Sciascia, 1972.
- Pigna 1554 G. B. Pigna, *I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1554.
- Plebe 1988 A. Plebe, *Breve storia della retorica antica*, Roma - Bari, Laterza, 1988.
- Poma 1964 L. Poma, *Nota filologica* in T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- Pontano 1495 ca. G. Pontano, *Actius de numeris poeticis et lege historiae* [1495 ca.], in G. Pontano, *I dialoghi*, a c. di C. Previtera, Firenze, Sansoni, 1943.
- Pozzi 1978 M. Pozzi, *Introduzione a Trattatisti del Cinquecento*, vol. I, Milano - Napoli, Ricciardi, 1978.
- Prince 1962 F. T. Prince, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- Proto 1895 E. Proto, *Sul Rinaldo del Tasso*, Napoli, Tocco, 1895.
- Pseudo-Demetrio, *Perì hermenèias* Demetrius, *On Style*, a c. di W. Rhys Roberts, London, Heinemann, 1927.
- Pseudo-Longino, *Il Sublime* Pseudo-Longino, *Il Sublime*, a c. di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1987.
- Quadlbauer 1958 F. Quadlbauer, *Die Genera Dicendi Bis Auf Plinius*, in « Wien. Stud. », LXXI (1958).
- Quadlbauer 1962 F. Quadlbauer, *Die antike Theorie der Genera dicendi in lateinischen Mittelalter*, Wien, Bohlaus, 1962.
- Quintiliano, *Institutio oratoria* M. F. Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, a c. di R. Faranda e P. Pecchiura, Torino, UTET, 1979.

- Quondam 1975 a A. Quondam (a c. di), *Problemi del manierismo*, Napoli, Guida, 1975.
- Quondam 1975 b A. Quondam, *La parola nel labirinto*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- Radcliff-Umstead 1972 D. Radcliff-Umstead, *Structures of Conflict in Tasso's Pastoral of Love*, in « Studi tassiani », 22, 1972.
- Ragonese 1963 G. Ragonese, *Sui Discorsi*, in *Dal Gerusalemme al Mondo creato*, Palermo, Manfredi, 1963.
- Raimondi 1960 E. Raimondi, *Vitalità del Tasso*, in « Convivium », XXVIII, 1960.
- Raimondi 1965 a E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965.
- Raimondi 1965 b E. Raimondi, *Per la nozione di manierismo letterario*, in *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965.
- Raimondi 1978 E. Raimondi, *Poesia della retorica*, in AA.VV., *Retorica e critica letteraria*, a c. di L. Ritter Santini e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1978 [riedito in Raimondi 1980].
- Raimondi 1980 E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.
- Raimondi 1987 E. Raimondi, *Manierismo*, voce del *Dizionario critico della letteratura italiana*, a c. di V. Branca, Torino, UTET, 1987.
- Ramat 1953 R. Ramat, *Per la storia dello stile rinascimentale*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953.
- Rhetorica ad Herennium* Cornifici *Rhetorica ad C. Herennium*, a c. di G. Calboli, Bologna, Pàtron, 1969.
- Rhu 1986 L. F. Rhu, *Tasso's First Discourse on the Art of Poetry as a Guide to the "Gerusalemme Liberata"*, « Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association », 7, 1986.
- Riposati 1951 B. Riposati, *Problemi di retorica antica*, in AA.VV., *Introduzione alla filologia classica*, Milano, Marzorati, 1951.
- Roaf 1958 C. Roaf, *L' "elocuzione" nella Retorica di Bartolomeo Cavalcanti*, in *La critica stilistica e il barocco letterario. Atti del II Congresso internazionale dell' AISLLI, Venezia 1956*, Firenze, Le Monnier, 1958.
- Ronconi 1986 G. Ronconi, *Giovanni Dominici e le dispute sulla poesia nel primo Umanesimo*, s.v. *Dominici Giovanni*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a c. di V. Branca, Torino, UTET, 1987.

- Ronga 1957 L. Ronga, *Tasso e la musica*, in AA. VV., *T. Tasso*, 1957.
- Rostagni 1933 A. Rostagni, *Il Sublime nella storia dell'estetica antica*, in « Annali della Reale Scuola Normale di Pisa », 1933.
- Ruscelli 1559 G. Ruscelli, *Trattato del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Sessa, 1559.
- Russell 1964 D. A. Russell, *Introduction and Commentary to Longinus, On the Sublime*, Oxford, Clarendon Press, 1964.
- Russell 1983 R. Russell, *Generi poetici medievali. Modelli e fruizione letteraria*, Napoli, Soc. Ed. Napoletana, 1983.
- Russo 1987 *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, a c. di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1983.
- Sabbadini 1886 R. Sabbadini, *Storia del ciceronianismo*, Torino, Loescher, 1886.
- Sabbadino 1986 P. Sabbadino, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986.
- Sainati 1912-1915 A. Sainati, *La lirica di Torquato Tasso*, Pisa, Nistri, 1912-1915.
- Salviati 1564 L. Salviati, *Del trattato della poetica lezion prima* [1564], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Sansone 1957 M. Sansone, *Le polemiche antitassesse della Crusca*, in AA. VV., *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957.
- Sansovino 1543 F. Sansovino, *La retorica* [1543], in *Trattati* 1970-1974, vol. I.
- Santangelo 1950 a G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio di imitazione*, Firenze, Sansoni, 1950.
- Santangelo 1950 b G. Santangelo, *La polemica tra Pietro Bembo e Gian Francesco Pico intorno al principio d'imitazione*, in « Rinascimento », 1950.
- Santangelo 1986 G. Santangelo, *Pietro Bembo e i trattatisti d'imitazione*, s. v. *Bembo Pietro*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a c. di V. Branca, Torino, UTET, 1986.
- Scaglione 1972 A. Scaglione, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1972.
- Scaligero 1561 G. C. Scaligero, *Poetices libri septem*, apud Ioannem Crispinum, 1561.
- Scarpati 1982 C. Scarpati, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1982.

- Scarpati 1987 C. Scarpati, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- Schenkeveld 1964 D.M. Schenkeveld, *Studies in Demetrius on Style*, Amsterdam, Hakkert, 1964.
- Scianatico 1988 G. Scianatico, *Le Tasse et le Maniérisme*, « Revue de Littérature Comparée », 4, 1988.
- Scianatico 1990 G. Scianatico, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme Liberata*, Venezia, Marsilio, 1990.
- Scrivano 1959 a R. Scrivano, *Cultura e letteratura in Sperone Speroni*, in « La Rassegna della letteratura italiana », 1959.
- Scrivano 1959 b R. Scrivano, *Il razionalismo critico di L. Castelvetro*, in « La Rassegna della letteratura italiana », 1959.
- Scrivano 1959 c R. Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959.
- Scrivano 1963 R. Scrivano, *La discussione sul Manierismo*, in « La Rassegna della letteratura italiana », 1963, n. 2; poi in Scrivano 1966.
- Scrivano 1966 R. Scrivano, *Cultura e letteratura del Cinquecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- Scrivano 1976 R. Scrivano, *Sulla nozione di "uso" nel Tasso*, in *Poetica e stile*, « Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano », 8, Padova, Liviana, 1976 [riedito come *Arte, lingua, uso nella riflessione del Tasso*, in Scrivano 1980].
- Scrivano 1980 a R. Scrivano, *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 1980.
- Scrivano 1980 b R. Scrivano, *Retorica e Manierismo*, in Scrivano 1980 a.
- Segre 1985 C. Segre, *Poetica e Stile* [già voci dell'*Enciclopedia Einaudi*], in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Segni 1603 Demetrio Falereo, *Della locuzione volgarizzata da Pier Segni detto l'Agghiacciato*, Firenze, Giunti, 1603.
- Sozzi 1951 B. T. Sozzi, *Tasso contro Salviati. Con le postille inedite all'Inferinato* [1951], in Sozzi 1954.
- Sozzi 1954 B. T. Sozzi, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.
- Sozzi 1955 B. T. Sozzi, *La poetica del Tasso*, in « Studi tassiani », 5, 1955.
- Sozzi 1963 B. T. Sozzi, *Nuovi studi sul Tasso*, Bergamo, Centro Tassiano, 1963.
- Sozzi 1981 L. Sozzi, *Retorica e umanesimo*, in C. Vivanti (a c. di), *Storia d'Italia. Annali IV, Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981.

- Speroni 1542 S. Speroni, *Dialogo della retorica*, in *Dialoghi*, Vinegia, Aldo, 1542.
- Speroni, *Dialogo delle lingue* S. Speroni, *Dialogo delle lingue*, in *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, a c. di M. Pozzi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1978.
- Speroni, *Dialogo della retorica* S. Speroni, *Dialogo della retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, a c. di M. Pozzi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1978.
- Spingarn 1905 J. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905.
- Taddeo 1974 E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974.
- B. Tasso 1562 B. Tasso, *Ragionamento della poesia* [1562], in *Trattati* 1970-1974, vol. II.
- Tasso, *Apologia* T. Tasso, *Apologia in difesa della "Gerusalemme liberata"*, in *Prose*, a c. di E. Mazzali, Milano - Napoli, Ricciardi, 1959.
- Tasso, *Cavaletta* T. Tasso, *La Cavaletta*, in Tasso, *Dialoghi*.
- Tasso, *Considerazioni* T. Tasso, *Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate "Le tre sorelle"*, in T. Tasso, *Prose diverse*, vol. II.
- Tasso, *Dialoghi* T. Tasso, *Dialoghi*, ed. critica a c. di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, voll. 3.
- Tasso, *Discorsi arte poetica* T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- Tasso, *Discorsi poema eroico* T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- Tasso, *Estratti Castelvetro* T. Tasso, *Estratti dalla Poetica di Lodovico Castelvetro*, in T. Tasso, *Prose diverse*, vol. I [cfr. ora G. Baldassarri, *Gli "Estratti" dalla Poetica del Castelvetro*, « Studi tassiani », 36 (1988)].
- Tasso, *Gerusalemme liberata* T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a c. di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1979.
- Tasso, *Gierusalemme* T. Tasso, *Il Gierusalemme*, in *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 495-520.
- Tasso, *Giudizio* T. Tasso, *Giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata*, in Tasso, *Prose diverse*, vol. I.
- Tasso, *Lettere* T. Tasso, *Le lettere*, disposte per ordine di tempo

- ed illustrate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier 1852-1855, voll. 5.
- Tasso, *Lezione* T. Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in Tasso, *Prose diverse*, vol. II.
- Tasso, *Opere* T. Tasso, *Opere*, a c. di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1965, voll. 5.
- Tasso, *Postillati barberiniani* *La biblioeca del Tasso. I postillati "barberiniani"*, a c. di G. Baldassarri, Bergamo, Centro Studi Tassiani, 1983.
- Tasso, *Prose diverse* T. Tasso, *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, voll. 2.
- Tasso, *Rime* T. Tasso, *Le rime*, ed. critica su i manoscritti e le antiche stampe a c. di A. Solerti, Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1898-1902, voll. 4.
- Tateo 1960 F. Tateo, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960.
- Tateo 1983 F. Tateo, *La "bella scrittura" del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio*, in AA. VV., *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di V. Branca, III ***, Firenze, Olschki, 1983.
- Toffanin 1920 G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Milano - Torino - Roma, Bocca, 1920.
- Toffanin 1945 G. Toffanin, *Il Tasso e l'età che fu sua*, Napoli, Libreria Scientifica, 1945.
- Tomitano 1570 B. Tomitano, *Quattro libri della lingua thoscana*, Padova, Olmo, 1570.
- Trabalza 1915 C. Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1915.
- Trapezuntius 1493 G. Trapezuntius, *Rhetorica*, Milano, Pachel, 1493.
- Trattati 1970-1974 *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, voll. 4.
- Trissino 1529 G. G. Trissino, *La poetica. Divisioni I-IV*, in *Trattati 1970-1974*, vol. I.
- Trissino 1549 ca. G. G. Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, [edito postumo nel 1562] in *Trattati 1970-1974*, vol. II.
- Trombatore 1957 G. Trombatore, *Introduzione alle "Rime" del Tasso*, in AA. VV., *T. Tasso*, 1957.
- Ulivì 1959 F. Ulivì, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959.

- Ulivi 1966 F. Ulivi, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, Olschki, 1966.
- Vasoli 1959 C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, *Dall'antichità classica al barocco*, Milano, Marzorati, 1959.
- Vasoli 1979 C. Vasoli, *Considerazioni su alcuni temi retorici di G.C. Delminio*, in AA.VV., *Retorica e poetica*, «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», 10, Padova, Liviana, 1979.
- Varchi 1570 B. Varchi, *L'Hercolano*, Firenze, Giunti, 1570.
- Varchi 1590 B. Varchi, *Lezioni*, Firenze, Giunti, 1590.
- Varese 1976 C. Varese, *Torquato Tasso. Epos - Parola - Scena*, Messina - Firenze, D'Anna, 1976.
- Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti* G.M. Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti*, a c. di G. Venturini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.
- Vettori 1548 P. Victorius, *Commentarii in librum Aristotelis De arte dicendi*, Florentiae, Junctae, 1548.
- Vettori 1552 Demetrio Falereo, *Perì hermenèias, De elocutione*, trad. latina di P. Vettori, Florentiae, apud Juntas, 1552.
- Vettori 1560 P. Victorius, *Commentarii in librum Aristotelis De arte poetica*, Florentiae, Junctae, 1560.
- Vettori 1562 P. Victorius, *Commentarii in librum Demetrii Phalerei De elocutione*, Florentiae, Junctae, 1562.
- Vianello 1979-1980 V. Vianello, *Res e verba nel "Dialogo della retorica" di Sperone Speroni*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di scienze morali, lettere ed arti, t. CXXXVIII (1979-1980).
- Vida 1527 M.G. Vida, *De arte poetica libri III*, Roma, Vincenzino, 1527 [riediti a c. di R.G. Williams, New York, Columbia University Press, 1976].
- Vinaver 1970 E. Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.
- Vitale 1978 M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978.
- Weinberg 1961 B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- Weinberg 1970-1974 . . . B. Weinberg, *Nota critica generale e Note filologiche*, in *Trattati* 1970-1974.

- Weise 1952 G. Weise, *La doppia origine del concetto di Manierismo*, in « Studi vasariani », Atti del Conv. Int. per il IV Centenario della I edizione delle *Vite* del Vasari, Firenze 1952.
- Weise 1971 G. Weise, *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze, Olschki, 1971.
- Weise 1976 G. Weise, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki, 1976.
- Wimsatt & Brooks 1973-
1975 W.K. Wimsatt - C. Brooks, *Breve storia dell'idea di letteratura in Occidente*, voll. I-IV, Torino, Paravia, 1973-1975.
- Wlassics 1971 T. Wlassics, *Le "Considerazioni" del Galilei e la polemica antitassiana*, in « Studi tassiani », 21, 1971.
- Wlassics 1972 T. Wlassics, *Il Tasso del Galilei*, in « Studi secenteschi », XIII, 1972.
- Zatti 1983 S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- Zumthor 1969 P. Zumthor, *Rhétorique et poétique latines et romanes*, in H.R. Jauss (a c. di), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1969.

Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza