



**LA RASSEGNA  
DELLA  
LETTERATURA ITALIANA**

---

## SOMMARIO

---

### Saggi

MARIO ANDREA RIGONI, <i>Un immaginario nirvana. Introduzione a L'infinito</i> di Giacomo Leopardi	5
FRANCESCA MECATTI, <i>Il gusto della vita. Un motivo leopardiano nelle Novelle per un anno</i>	13
STEFANIA IANNIZZOTTO, <i>Giacomo Leopardi: «Un grande storico della lingua italiana»</i>	31

### Note

INES LABIB, <i>Rinaldo e Clorinda: due percorsi della Gerusalemme liberata</i>	53
CARLO ANNONI, <i>L'«orrido arcano». Saggio critico sulla Mirra</i>	62

### Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di L. Surdich, pag. 85 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 95 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 120 - Quattrocento, a c. di F. Furlan, pag. 136 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 170 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 227 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 273 - Primo Ottocento, a c. di N. Bellucci e M. Dondero, pag. 296 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 313 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 342 - Secondo Novecento, a c. di R. Bruni e A. Camiciottoli, pag. 363

Sommari-Abstracts	377
-------------------	-----

---

precise indagini sulla struttura tematica ed argomentativa della poesia salmica di Fiamma, con particolare attenzione per il Salmo 136, indagini tese ad individuare il nuovo significato riconosciuto al mito, già petrarchesco, del canto davidico, mito che influenza in profondità non soltanto le riscritture salmiche, ma l'intera struttura delle *Rime spirituali*.

La metafora del canto davidico domina anche la produzione poetica di Loreto Mattei, autore dell'*Hinnodia sacra*, ossia la *Parafraresi lirica sopra gli Inni del Breviario romano*, e del *Salmista toscano*, stampato a Macerata nel 1671, «segno inequivocabile ed eccezionale di un duplice impegno assunto da un chierico di provincia nella parafrasi sia pure parziale degli Inni e nella versione metrica integrale dei Salmi, benché si trattasse di due imprese distinte, in maniera pienamente conforme alla tradizione cattolico-romana, che ammetteva un uso liturgico diverso per il Salterio e l'Innodia» (p. 47). Se su questo doppio interesse può riconoscersi un influsso diretto delle traduzioni liturgiche portorealistiche, nelle versioni-riscritture dei Salmi di Mattei non mancano anche riscontri con i coevi Salteri ginevrini, segnale della vastità delle conoscenze, non sempre ortodosse, di un religioso alla costante ricerca di una lingua (anche e soprattutto letteraria) che, sulla base dei modelli ebraici e latini, fosse in grado di conciliare verità scritturale e retorica sacra. Il *Salmista toscano*, elogiato da Crescimbeni e da Quadrio, soprattutto da un punto di vista metrico, trova un'ammiratrice entusiasta nell'imperatrice d'Austria Eleonora Gonzaga, sotto la cui protezione è più volte ristampato nel corso del XVII e del XVIII secolo. L'opera di Mattei ottiene così, da subito, «il ruolo di capostipite della tradizione post-tridentina di parafrasi salmiche in versi italiani» (pp. 59-60), divenendo testo di riferimento, in positivo o in negativo, per tante parafrasi e riscritture, arcadiche ed illuministiche, dei Salmi.

Composti a Dresda nel 1781 e poi stampati nel 1788, i sette *Salmi* di Lorenzo Da Ponte rappresentano, come afferma la stessa L., un esercizio in «un genere di poesia tutta diversa dalla teatrale» (p. 85), un esercizio tuttavia riuscito, come testimoniano gli elogi entusiasti di Ugo Foscolo. Legati direttamente alla stagione umanistico-rinascimentale di una poesia spirituale che, da Petrarca a Bernardo Tasso, dialoga in modo originale con la tradizione

delle parafrasi e delle riscritture metriche del Salterio, i *Salmi* di Da Ponte si rivelano «melodrammi in miniatura, trasportati nelle forme della canzonetta arcadica», con «una chiara trama di svolgimento patetico e melodico che si articola tra legami e trapassi con una elastica, seppure esilissima, continuità» (p. 90). Costruiti su una articolata struttura di raccordi interni ed esterni, i *Salmi* partecipano anche al progetto autobiografico perseguito da Da Ponte nelle sue *Memorie*, in cui sono ripubblicati cinque dei sette componimenti poetici; e proprio qui, nel descrivere i concitati giorni trascorsi a Dresda e l'inatteso interesse suscitato dalla sua poesia nell'animo femminile, il salmista si fa libertino e David assume le fattezze di Don Giovanni, ultima metamorfosi letteraria di un umanista che voleva prima tradurre e quindi imitare la poesia scritturale. [Francesco Lucio]

SANDRA CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011 («Il Filarete», Collana di studi e testi), pp. 356.

*Eutrapelia* è il lemma (già platonico, ma più saldamente affermatosi per canonizzazione aristotelica) sotto la cui insegna le pagine qui discusse potrebbero disporsi. Il libro è suddiviso in otto capitoli. Avendo sempre naturalmente come sfondo il modello decameroniano, essi si snodano secondo la seguente cadenza: i primi due sono dedicati ai massimi esiti quattrocenteschi (Masuccio e Arianti) e agli spunti offerti dal *De sermone* di Pontano e dal *Cortegiano* in direzione dell'apertura verso le frange decisive del gradevole e del faceto (due territori occupanti una vasta e soprattutto articolata porzione del territorio novellistico cinquecentesco); la seconda coppia è occupata dai casi, per tanti versi pressoché opposti, di Bandello e Straparola; a sé stanno gli esiti di Costo (cap. V), Aretino (VI), Doni (VII), della narrazione inserita nel poema (da Boiardo e Ariosto al Tasso del *Rinaldo*; VIII). La *dispositio* esterna offre già una chiave di lettura del lavoro di C.: perché da essa risulta chiaro uno dei tratti distintivi del genere, vale a dire la sua estrema duttilità (croce e delizia di chi lo studia, perché tale apertura è frutto della sua assenza di codificazione *ab antiquo*), e la conseguente sua tendenza all'ibridazione

e, nei suoi casi estremi, alla polverizzazione (riscontrabile, senza che vadano persi del tutto i connotati essenziali, in Doni e Costo). C. decide di accettare la sfida e, anziché stringere in camicie di forza un fenomeno recalcitrante alla normalizzazione, ne analizza il suo diverso atteggiarsi nel tempo, anche col soccorso delle prese di posizione teoriche sul genere, peraltro successive ai suoi sbocchi più rappresentativi, attestandosi esse nei primi anni Settanta del secolo (Sansovino, Bargagli, Bonciani), quando le corrispondenti sistemazioni sui generi "alti" della tragedia e dell'epica sono ormai patrimonio comune. Ulteriore dimostrazione dei pochi quarti di nobiltà che la narrazione breve, sin dalle sue origini romanze, può esibire.

Due, con riguardo appunto alle canalizzazioni diacroniche del genere, paiono essere i punti di forza del libro: la sua attenzione all'identificazione dei diversi tipi di pubblico; il suo scavo nel complesso (e mutato rispetto all'archetipo boccacciano) rapporto tra storia e *factio* (ma s'intende che i due fenomeni si intreccino e si influenzino a vicenda). Si cominci dal primo: nessun dubbio che gli esempi di Pontano, e soprattutto di Castiglione, gettino le fondamenta della conversazione cinquecentesca nelle sue molteplici fisionomie. E che tale presupposto sia il più solidamente verificabile per accostarsi a un narratore eminentemente cortigiano come Bandello (ma il dato esonda dalla fattispecie). La studiosa sa bene, tuttavia, che nessun modello passa indenne nelle sue riaccentuazioni storiche; più precisamente, che la lunga durata di quel modello è garantita, pena l'asfissia, dalle possibilità di intervenire per diversificarne volta per volta il composto. Così, pur non esplicitando la cosa, al suo sguardo ravvicinato non sfugge che gli ambiti specifici nel quale trova forma e si sviluppa l'arte cinquecentesca della conversazione, riversata generosamente nelle raccolte novellistiche coeve, declinano differentemente l'archetipo castiglionesco. Non si può infatti pensare (contro ogni forzatura olistica) che il compasso aperto della conversazione del *Cortegiano* trasmigri senza sobbalzi in aggregazioni sociali tanto diverse come sono le Università (si veda Erizzo) e le Accademie (il caso del *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli, cui Carapezza dedica giusta attenzione, e del *Fuggilozio* di Costo, importante anche per il nerbo polemico che esso assume nella realtà napoletana del tempo); se non altro perché la

marcata qualificazione di quelle assise obbliga a una specializzazione del sapere che è il dato fondante delle nuove forme di sociabilità. Non solo in questo frangente, impossibile credere che una diversificazione del *cosa* non abbia riverberi sulla pronuncia del *come*, e che le *res* non incidano conseguentemente sui *verba* (perciò sulle categorie, intellettuali e morali, che quelle parole fondano). Se si pone mente a due raccolte tanto diverse come, appunto, le *Novelle* di Bandello e il *Fuggilozio* di Costo (titoli principi, rispettivamente, della novella cortigiana e accademica) si intende facilmente che quella diversità non è frutto di scelte meccanicamente aprioristiche (che sembrano non applicabili in entrambi i casi, se non altro per l'esile coscienza teorica dei due esercenti), ma elezione coerente di pubblico che non si potrebbe pensare più divaricato. Sono in atto, certo, anche ordini di grandezza diversi, giacché alla internazionalizzazione del novelliere bandelliano (sicuramente, insieme allo squilibrio deciso in direzione del tragico e dell'orroroso, all'origine della cospicua fortuna europea del narratore) fa riscontro, nel secondo caso, una realtà cittadina perimetrata con cura e vagliata con precisione lenticolare (cui fa da contraltare una scelta invece decisa verso la scrostatura di ogni patina regionalmente connotata). Ma la sostanza di quanto detto non cambia, andando appunto in direzione di una professionalità intellettuale diversamente profilata.

Quanto al secondo punto, concernente il rapporto tra storia e *factio*, il discorso è evidentemente troppo ampio per poter essere qui discusso a dovere. Ma alcuni cenni, assicurato che della cosa il libro dà attento e lodevole ragguaglio, possono essere fatti. Inevitabile, come giustamente C. fa, partire ancora dal *Decameron*, e dal suo attento attraversamento di territori di così difficile demarcazione (difficile, s'intende, una volta che si sia convenuto sulla pari dignità dell'esercizio, vidimata appunto da Boccaccio). Tuttavia, è altrettanto vero che nel Cinquecento la predilezione verso il conforto offerto dal dato storico a giustificazione del proprio operato è un dato di fatto (andrà qui anche ricordato che il massimo teorico del secolo, Castelvetro, insiste a più riprese sul fatto che al mito secolarmente tramandato debba essere riconosciuto lo stesso statuto di inalterabilità richiesto dalla storia). Lo illustra bene l'autrice quando discute il modo in cui

i termini «novella» e «istoria» ricorrono in Bandello, talora (I 12; la novella di Pia de' Tolomei) fino a sovrapporsi o a intrecciarsi, senza peraltro addivenire a una chiarificazione esplicita degli ambiti di pertinenza (agirà qui forse un non perfetto discrimine esercitato sul ventaglio delle narrazioni quale offerto nel *Proemio* decameroniano). Con ciò si tocca con mano, credo, uno dei tratti caratterizzanti della prassi novellistica rinascimentale, ma anche della sua geografia. La scelta sempre più marcata verso la storia (non solo come garanzia di veridicità, ma in certi casi come riconoscibilissimo ipotesto, capofila esimio il caso non isolato di Erizzo) consente di attenersi a una lezione diversa estraibile dal racconto. Bandello e Giraldi, per fare due soli nomi (importanti non solo per la loro effettiva statura, ma per essere autori presto assimilati da altre culture europee: la francese, l'inglese, la spagnola), mostrano con ogni evidenza di ritenere non perseguibile la responsabilità conferita al lettore dalla morale implicita delle vicende del *Decameron*, e si impegnano viceversa a fornirne una versione esplicita ed esemplare, tale da sottrarre le loro storie al rischio della sfocatura interpretativa. Né troppo diversamente agisce Costo (in termini di metodo, s'intende, non di oggetto) che, come giustamente ricorda C. (p. 162), rispolvera a preventiva difesa la già medioevale bipartizione figurale del *cortex* e della *medulla* (riattualizzata da par suo, e *pour cause*, dal Rabelais del *Prologe de l'Auteur* al *Gargantua*, nel quale invita il lettore che si appresta al godimento del banchetto comico a riflettere sul comportamento del cane *rencontrant quelque os medulaire*).

Il ricco panorama offerto da C. consente infine di proporre alcune considerazioni in ordine alla geografia della narrazione cinquecentesca. Se si eccettuano i casi di Aretino e Doni, unici toscani esplicitamente trattati (fiorentino però solo il secondo, entrambi per di più inurbati a Venezia e lì professionalmente operanti), e quello di Costo, la cui *princeps* (1596) è napoletana, ma il cui successo è decretato dalle successive stampe, tutte veneziane, del primo ventennio del Seicento, gli episodi maggiormente rappresentativi della narrazione cinquecentesca hanno diffusione in area padana. Il che comporta anche una suddivisione del repertorio, tacitamente ma effettivamente siglata. Se al fiorentino ma attardato Firenzuola (formato in realtà nell'ambiente della

Roma di Leone X e poi di Clemente VII) riesce un aggiornamento del repertorio comico boccacciano tramite l'ampliamento verso direzioni para filosofiche del corredo della cornice (ma, con la sola eccezione del *Discacciamento* antitrissiniano, tutte le sue opere, gli incompleti *Ragionamenti* compresi, vedono la luce solo nel 1548, cinque anni dopo la morte), al ben più robusto Lasca tocca una sorte certo più amara, un silenzio di due secoli, fino alla stampa parziale del 1743. Diversamente le cose vanno al Lasca autore di commedie (Machiavelli sapeva bene cosa diceva nel rilevare gli scarsi sali dell'Ariosto commediografo). Viene da pensare che la tradizionale gravitazione fiorentina del comico abbia, appunto per la ragione or ora illustrata, salvato il Lasca autore di teatro, e fatto naufragare invece l'altrettanto (e direi più) importante Lasca narratore. Fatto sta che il suo rifiuto di estendere la sua sfera d'azione oltre la cerchia del comico (e sia pure di un comico certamente *sui generis*) anche in questa seconda veste, per di più accentuando in maniera claustrifobica la recinzione municipale delle vicende, lo ha condannato a un silenzio di secoli, solo ora riscattato in pieno. Viceversa, l'allargamento degli scenari, la propensione alla cronaca anche quotidiana, la scelta decisa verso il repertorio tragico (della debolezza del Bandello comico sembra consapevole lo stesso interessato; e comunque tale sezione delle *Novelle* non esce dai nostri confini) sanciscono il successo non solo nazionale dei narratori settentrionali. Anche per queste vie, talora truculente e orrorose, passa la scelta di sottrarre la morale del racconto alla persona del lettore, per assumerla, con responsabilità giuridicamente illimitata, in proprio.

Si dirà: e Straparola? Gestore attento delle proprie risorse, oculato saccheggiatore del dettato altrui (Morlini, ma in epoca, quella di metà Cinquecento, di verticale crollo del latino fuori dai circoli dei letterati di professione, ovviamente del tutto ignari di quel genere di prodotti) ha vinto precisamente perché si è sottratto all'*impasse* appena illustrata, sapendo bene, probabilmente, di non avere il salvocondotto per attraversare quei territori senza rischi. Se Firenzuola entra con passo felpato di *parvenu* nella corte romana, e dispone in buon ordine tutti gli addobbi, Straparola, consapevole degli spazi aperti all'esercizio spavaldo della paraletteratura, arraffa alla bell'e meglio la chincaglieria necessaria alla sua posticcia

scenografia e porta via tutto il banco. Il suo libro percorre l'Europa con successo e, per questo verso, egli può essere apparentato solo all'altro (e tanto più grande) autore di fiabe, quel Basile che, ricorda Croce introducendo la sua edizione del *Cunto de li cunti* (1925), è più noto in Germania e Inghilterra che in Italia. Così accade a tradizioni come la nostra, che mai hanno voluto intendere la lezione ricavabile dalla mistione degli stili e dalla paritaria assunzione della letteratura dialettale riflessa (secondo altra formulazioni di Croce), e il loro insostituibile apporto alla nascita della narrazione moderna. [Renzo Bragantini]

RAFFAELE GIRARDI, *Finzioni marine. Travestimento e mito nella civiltà di corte*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199.

A un'altra Arcadia, quella che Sannazaro colloca sulle rive di Partenope e che darà inizio a una tradizione specificamente marino-pescatoria, è dedicato lo studio di Raffaele Girardi, volto a rintracciare l'origine di un travestimento, declinato in forma lirica e, soprattutto dopo la prima metà del secolo, anche drammatica, strettamente legato al mito. Mito che qui recupera tutti gli elementi e quindi i personaggi connessi al grande tema del mare: come infatti evidenzia il ricco corredo iconografico inserito nel volume, protagonisti di questo universo poetico saranno, accanto ai pescatori, ai tritoni e alle nereidi, Polifemo e Galatea, Perseo ed Andromeda, finanche Arione a cavallo del delfino. Composto di due ampie sezioni (corrispondenti, la prima, alla poesia piscatoria, la seconda, ai testi per la scena d'ambientazione acquatica), il lavoro di G. parte da un preciso luogo geografico, che tuttavia conserva le caratteristiche di uno spazio onirico: Napoli. Proprio lì sono ambientate le egloghe piscatorie latine dell'autore dell'*Arcadia*, egloghe destinate a diventare il principale modello per i poeti che si impadroniranno di quel codice e lo riattraverseranno in volgare.

Girardi prende in esame il caso di Bernardo Tasso, il quale, negli *Amori*, utilizza in maniera originale il registro piscatorio, quello di Luigi Tansillo, estensore di canzoni a sfondo marino, di Bernardino Rota che, nelle sue *Egloghe Pescatorie*, esibisce una straordinaria capacità di recuperare «l'intera gamma dei grandi

nuclei tematici accumulati dalla *traditio*» marittima (p. 52), infine di Ludovico Paterno, nelle cui *Nuove Fiamme* ritroviamo ancora una volta i *topoi* dell'immaginario acquatico collocati, però, all'interno di una più ampia scenografia. A margine, fa comunque la sua comparsa l'esperimento satirico-parodico, che conferma l'avvenuta «metabolizzazione del nuovo codice pescatorio nella scrittura lirico-amorosa» (p. 43): si tratta di alcuni sonetti polemici di Niccolò Franco, con tanto di metafore marine oscene, e delle *Bizzarre faconde et ingeniose rime pescatorie* di Andrea Calmo, il quale presta la sua voce ai pescatori della laguna veneziana. Chiude la rassegna, nella quale vengono pure inseriti due prosimetri, la *Siracusa* di Paolo Regio e la *Mergellina* di Giulio Cesare Capaccio, il rinvio alle *Rime marittime* di Giovan Battista Marino ove si fondono leggenda e poesia moderna, in un sontuoso recupero di tutta intera la tradizione pescatoria, dal Sannazaro fino alla più recente prova tragicomica in versione marina, l'*Alceo* di Antonio Ongaro (1582). Quest'ultima, vera e propria riscrittura piscatoria dell'*Aminta*, costituisce un fondamentale punto di snodo poiché, per un verso, riaggiorna la struttura del primo grande testo pastorale cinquecentesco destinato alla corte, per un altro, riprende un codice lirico, quello marittimo, appunto, che si era progressivamente ritagliato uno spazio specifico all'interno della finzione bucolica.

Il ricorso all'ambientazione marina, del resto, portava con sé anche ulteriori elementi, avulsi dalla sostanza nostalgico-elegiaca della materia arcadica. Non a caso, G. analizza alcuni testi di pieno Cinquecento (un *Contrasto* quasi sconosciuto a firma di Alfonso Cambi e un poemetto mediocre intitolato *I corsari* di Girolamo Aquaviva) in cui il mare diviene sinonimo di traversia, di avventura, di pericolo. Autore di rapine e di stupri, generalmente praticati sulle navi che solcano il Mediterraneo, il pirata entra di diritto a far parte della serie dei personaggi che animeranno la scena marittima della fine del secolo (e dell'inizio del successivo): ereditando un'immagine decisamente realistica che proviene dalla tradizione novellistica, la favola tragicomica rappresenta il mare anche attraverso un'istanza esotica che fa della peripezia il suo centro narrativo. Del resto, uno dei testi drammatici più noti del primo Seicento ha per protagonista proprio un pirata: si tratta del *Corsaro Arimante* di Lo-