

«SENZA METODO E SENZA IMITAZIONE».
PROEMI E CONGEDI NEL POEMA EROICOMICO DELLA
PRIMA METÀ DEL SEICENTO

Leonardo Bellomo
Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Il saggio prende in esame la figura del narratore nei poemi riconducibili alla variegata galassia dell'eroicomico e composti entro la prima metà del Seicento. L'analisi si concentra in particolare sulle zone liminari del canto (proemio e congedo) e prova ad evidenziare il modo in cui ciascun poeta interpreta il ruolo della voce narrante, attribuendole con più o meno frequenza funzioni cognitive e/o metadiscorsive, e conferendole talora tratti autobiografici. Ne emerge un quadro sfaccettato, che conferma l'eterogeneità dei testi ascritti all'eroicomico e il rapporto in ogni opera differente con i grandi modelli cinquecenteschi del *Furioso* e della *Liberata*.

PAROLE CHIAVE: eroicomico, parodia, narratore, metadiscorsività, satira, autobiografia

ABSTRACT: The essay examines the figure of the narrator in poems that can be traced back to the varied galaxy of heroicomics and were composed within the first half of the 17th century. The analysis focuses in particular on the liminal zones of the *canto* (*proemio* and *congedo*) and tries to highlight the way in which each poet interprets the role of the narrative voice, attributing to it more or less frequently cognitive and/or metadiscursive functions, and sometimes giving it autobiographical traits. A multifaceted picture emerges, confirming the heterogeneity of the texts ascribed to the heroicomic genre and the different relationship in each work with the great 16th-century models of the *Furioso* and the *Liberata*.

KEY-WORDS: heroicomic, parody, narrator, metadiscourse, satire, autobiography



1. Le numerose prefazioni alla *Secchia rapita*, in gran parte scritte dallo stesso Alessandro Tassoni sotto pseudonimo, insistono spesso sull'originalità del nuovo genere eroicomico, ma al contempo assicurano anche la piena adesione del poema alle norme di matrice aristotelica, con riferimento in particolare ai principi fondamentali formulati da Tasso: storicità della materia, verosimiglianza, unità e completezza dell'azione. In realtà, come suggerisce già l'ambiguità con cui procede l'argomentazione, specie nella versione della nota *A chi legge* presente a partire dalla seconda edizione,¹ l'apparente ossequio alle regole nasconde un lavoro di erosione interna delle strutture narrative dell'epos: le convenzioni del genere sono evocate e messe in scena, ma contraddette nella sostanza, secondo una strategia parodica (ampiamente illustrata dalla critica)² che attacca il modello in modo obliquo, accogliendone problematicamente le suggestioni e in fondo tradendo, mi sembra, un residuo di credito nei confronti dell'aristotelismo contestato.³ Nel testo indirizzato ai lettori che introduce la prima stesura autografa delle *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani* (poi soppresso nella prima versione a stampa delle stesse) viene fatto anche un breve cenno al problema della voce del narratore, sottolineando la distanza fra la *Secchia* e le opere composte senza osservare «le regole della *Poetica* d'Aristotele», infilzando «insieme delle favole trovate a caso, senza giudizio, senza metodo» e – quel

¹ Si consideri come la rivendicazione di unità e perfezione strutturale della *Secchia* («L'impresa è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine») sfoci in un elogio della favola multipla del *Furioso* (cfr. FERRARO 2018: 157-159), o come il principio della verosimiglianza («è verisimile che quello che ai nostri dì veggiamo, altre volte sia stato») venga piegato per giustificare l'introduzione dei contemporanei in una vicenda ambientata nel passato (su questo cfr. anche ARBIZZONI 2017: 161-165). O ancora si pensi alle reticenze di Tassoni nel sottolineare la storicità della materia («'l poema della secchia rapita ha tutto per ricognizione d'istoria e di verità»): il poeta tace infatti che i due eventi a cui fa riferimento e su cui si basa la narrazione, cioè la battaglia di Fossalta del 1249 e quella di Zappolino del 1325, sono avvenuti a molti anni di distanza e che dunque presentare il furto della secchia, avvenuto al termine della seconda, come scatenante della prima è una pesante manipolazione della cronologia e un'interpretazione, diciamo così, iperbolica della prerogativa di alterare l'ordine dei fatti concessa al poeta anche da Tasso, secondo il quale però era opportuno che l'epico lasciasse «l'origine ed il fine de l'impresa, ed alcune cose più illustri e ricevute per fama, ne la loro verità, o poco o nulla alterata» (TASSO, *Discorsi*, III: 120).

² Si vedano specialmente POZZI 1987: 27-29, CABANI 1999: 162-166, che mettono bene in luce la struttura ironica dell'intreccio, l'inconclusione della favola e degli episodi, che rovescia il dinamismo narrativo caratteristico dell'epica.

³ L'ambivalenza del rapporto di Tassoni con l'Aristotelismo all'altezza della stesura della *Secchia* è sottolineata anche da FERRARO (2018: 113-14), secondo il quale «la rottura con i precetti del Filosofo» dopo l'esperienza probabilmente giovanile del postillato al *Furioso* «non è mai assoluta e definitiva come talvolta si è scritto».

che più qui ci interessa – «senza imitazione», ovvero derogando al criterio della narrazione mimetica che esclude o quantomeno riduce fortemente la possibilità del poeta di esprimersi in prima persona.⁴ In effetti, nella *Secchia*, in linea di massima, gli interventi autoriali sono limitati ai luoghi canonici del poema eroico (esposizione iniziale della materia, invocazione della musa, dedica)⁵ e il racconto è condotto con il tono oggettivo prescritto dalla tradizione aristotelica («Che il poeta non dee parlare molto di sua persona»)⁶. Anche in questo caso però la generale deferenza nei confronti della norma maschera una sottile forma di dissenso, che trapela attraverso alcune ricercate e puntuali infrazioni: soprattutto, ma non esclusivamente, nelle porzioni di testo aggiunte nella seconda redazione, e in concomitanza con episodi di sapore romanzesco, può accadere infatti che il narratore prenda apertamente la parola alla maniera di Ariosto,⁷ con una mossa di grammatica incoerenza che – oltre a mettere in risalto l'eterogeneità delle soluzioni sfruttate dall'eroicomico – implicitamente destituisce di credibilità la voce oggettiva e risolta nell'atto mimetico della rappresentazione utilizzata nelle altre zone del poema, rimarcandone la dimensione artificiale e inautentica.

Quale fisionomia assume la «figura del poeta» nelle altre opere in qualche modo riconducibili alla variegata galassia dell'eroicomico?⁸ Gabriele Bucchi ha cominciato ad affrontare la questione, prendendo in esame la riscrittura parodica subita in questi testi da alcuni «momenti topici dell'intervento autoriale nel poema epico, soprattutto

⁴ Cfr. TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], *Appendice* [6]: 447. Commentando il passo, Cabani coglie nella menzione alle «favole trovate a caso, senza giudizio» un'allusione all'architettura narrativa dello *Scherno degli dei* «nel quale il racconto procede per agglomerazione di episodi mitologici tradizionali fra loro debolmente connessi» (CABANI 1999: 155). Si può aggiungere che anche l'accenno all'assenza di «imitazione» potrebbe fare riferimento al poema braccioliniano, dove commenti e intrusioni del narratore non mancano, come vedremo.

⁵ Ivi: 150-153.

⁶ CASTELVETRO, *Poetica* II: 161. Nella prospettiva dei teorici cinquecenteschi è un grave errore che il narratore troppo presente sulla scena «si mostri persona passionata e la quale v'abbia interesse, e perciò si toglia a se stesso la fede e si renda sospetto a' lettori d'essere poco veritiere narratore» (ivi: 164). L'incapacità di procacciarsi la fiducia del lettore è anche una delle principali critiche che da una prospettiva neo-aristotelica il Tassoni del postillato al *Furioso* rivolge al narratore del poema ariostesco; una netta condanna va anche alle digressioni, agli accenni alle vicende personali, alle contraddizioni della voce narrante (cfr. CABANI 1999: 73-78; FERRARO 2018: 116-119).

⁷ CABANI 1999: 232-234; CONTINI 2017: 118-120.

⁸ La formula citata fra virgolette riprende naturalmente quella del celebre saggio di DURLING 1965.

tassiano (*incipit*, invocazione alla Musa, apostrofe patetica al personaggio)» e soffermandosi poi più nello specifico sull'*Asino* di Carlo de' Dottori, capace di costruire una propria personale voce narrante combinando «l'eredità» della *Liberata* con quella del *Furioso*.⁹ Proverò ad aggiungere qualche tassello al quadro, esaminando proemi e congedi, ovvero le zone del canto in cui tipicamente la tradizione cavalleresca prevede un'interruzione della narrazione e un'intrusione del poeta, e sorvolando solo sul prologo all'intero poema, già analizzato da Bucchi. Mi muoverò con sguardo panoramico entro i confini della letteratura eroicomico prodotta nella prima metà del Seicento, riferendomi alla categoria in un'accezione larga,¹⁰ ben consapevole naturalmente di riunire sotto la medesima etichetta una «costellazione» di testi legati, più che dall'aderenza a una precisa definizione di genere, «da una sorta di “somialtanza di famiglia”». ¹¹

Nel mio *corpus*, dunque, includo a) una serie di esperimenti di poesia narrativa comica cronologicamente vicini alla *Secchia*, dai quali però il modenese prese velatamente le distanze, riconoscendovi a buona ragione operazioni ben diverse dalla sua, ovvero: lo *Schernò degli dei* di Francesco Bracciolini (1618, con l'aggiunta di sei canti 1626), la *Moscheide* (1623) di Giambattista Lalli, che recupera la tradizione classica della zoepica, e la *Franceide* (1629) dello stesso autore, rappresentazione giocosa della diffusione della sifilide fra gli eserciti italiano e francese durante la calata di Carlo VIII; b) opere che tentano di seguire la «nuova strada» indicata dal poema tassoniano,¹² come *Le pazzi de' savi, ovvero il Lambertaccio* (1641) di Bartolomeo Bocchini, il già citato *Asino* (1652) o i *Numi Guerrieri* (1640) di Carlo Torre, che guarda anche al burlesco mitologico; c) alcuni testi di area fiorentina, caratterizzati da un tono uniformemente basso e dalla ripresa, in forme molto semplificate, della tecnica dell'*entrelacement*, i quali continuano la linea burlesca inaugurata dal *Morgante* di Pulci (e portata avanti nel Cinquecento, per

⁹ BUCCHI 2013: 103 e 114.

¹⁰ Così, del resto, avviene anche nel volume Carocci dedicato all'eroicomico, come esplicitato dagli stessi curatori (cfr. CRIMI - MALAVASI 2020: 14). Eroicomico in senso stretto è solo quello tassoniano, ma all'estensione indebita del termine potrebbe aver contribuito lo stesso autore della *Secchia*, che «non ha dato una definizione univoca di eroicomico» (CABANI 2013: 10) e, nel difendere il proprio primato nell'invenzione del genere, ha chiamato in causa lo *Schernò* di Bracciolini, anche se solo per distinguersene (CABANI 2020: 22).

¹¹ ROGGIA 2014: 126.

¹² TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], *A chi legge*: 5.

esempio, da Folengo e Aretino): si tratta dell'*Avinavoliottoneberlinghieri*, detto anche *Poemone* (1643) di Piero de' Bardi e soprattutto il *Malmantile racquistato* (pubblicato postumo nel 1676, ma composto verosimilmente negli anni '40) di Lorenzo Lippi;¹³ d) prove comiche di varia ispirazione, come l'*Ajone* (1643, ma dato alle stampe nel 1852) di Michelangelo Buonarroti il Giovane, «genealogia scherzosa delle città di Montaione e Figline»,¹⁴ per molti aspetti avvicicabile alle opere menzionate al punto precedente, come vedremo nel corso della trattazione, e la singolare *Guardinfanteide* (1643) di Francesco Fulvio Frugoni, poemetto eziologico sull'origine di un oggetto moderno.

2. La codificazione neo-aristotelica del genere eroico prevede l'intervento dell'autore nell'esordio dell'intero poema, ma esclude la sua ingerenza al principio dei canti successivi, sanzionando, dunque, un costume tipico della tradizione cavalleresca, recepito e interpretato così originalmente dal *Furioso* da divenire una delle marche più riconoscibili della tecnica narrativa ariostesca.¹⁵ All'interno del *corpus* eroicomico primo-seicentesco, in linea di massima, tale censura sembra esercitare una pressione maggiore sulle opere che guardano più direttamente all'epica, conservando un certo numero di elementi del modello per renderne più evidentemente percepibile la trasformazione complessiva in senso parodico: l'attacco di canto, per così dire, "nudo", con immediato avvio della narrazione, è infatti costante, oltre che nella *Secchia* e nell'epigonico *Asino*, anche nei *Numi guerrieri* e in *Moscheide* e *Franceide*.¹⁶ Nessuno di questi testi, si badi bene, rifiuta completamente l'intrusione autoriale, ma preferisce relegarla in zone meno esposte del canto.

¹³ Generalmente si ritiene che il poema sia stato cominciato prima o durante il soggiorno dell'autore a Innsbruck, tra l'ottobre 1643 e l'aprile 1644, «ipotesi che trova conforto nella dedicatoria a Claudia de' Medici, figlia del duca Ferdinando I e moglie dell'arciduca dell'Austria-Tirolo Leopoldo d'Asburgo (quinto di questo nome) presente in tutte le edizioni» (D'AFFLITTO-CARMINATI 2005). Vedi anche DI SANTO 2013: 15-18, e *passim*.

¹⁴ VARESE 1967: 876.

¹⁵ Sulla ricezione dei proemi del *Furioso* cfr. almeno JAVITCH 1999: 165 e ss.; HONNACKER 1999; sulle caratteristiche degli *incipit* dei canti nella produzione cavalleresca precedente, cfr. VISANI 1987, CABANI 1988: 23-45 e 50-64.

¹⁶ Una soluzione "mista" si ritrova però in attacco al canto II di *Moscheide* e *Franceide*: in entrambi i casi Lalli riprende immediatamente il racconto, ma rivolgendosi tramite allocuzione al luogo in cui è ambientata quella particolare sequenza narrativa, ovvero rispettivamente la città di Roma e quella di Napoli.

Proemi corredati di commenti espliciti del poeta affiorano invece, per quanto saltuariamente, nella prassi di un altro seguace di Tassoni quale il Bocchini delle *Pazzie de' savi* (3 su 11),¹⁷ e lasciano qualche traccia nel testo forse più eccentrico fra quelli raccolti, ovvero la *Guardinfanteide* (2 su 7), ma soprattutto assumono una notevole frequenza nello *Scherno degli dei* (11 su 19), venendo utilizzati addirittura in modo sistematico nella seconda parte (6 su 6). Sotto questo rispetto il pistoiese Bracciolini si avvicina ai fiorentini Lippi e Buonarroti il Giovane, il cui debito nei confronti della letteratura canterina e cavalleresca è denunciato con particolare evidenza anche dallo scrupoloso impiego dell'artificio rilevabile in *Malmantile* (9 su 11) e *Ajone* (3 su 3). Al contrario nel *Poemone*, che pure recupera la materia carolingia, questo tratto di esibito ariostismo risulta fortemente limitato (solo 3 casi su 15, e con caratteristiche singolari, come vedremo): quasi che, cominciando a comporre l'opera a fine Cinquecento, cioè al culmine della polemica sulla superiorità del *Furioso* o della *Liberata*, per quanto verosimilmente allineato alle posizioni dell'Accademia della Crusca (che sosteneva l'eccellenza del primo, su basi però soprattutto linguistiche),¹⁸ Bardi non fosse del tutto immune agli argomenti dell'aristotelismo e avesse accordato una blanda concessione sul piano strutturale ai difensori della proposta tassiana.¹⁹

3. I proemi del *Malmantile* riprendono con fedeltà la lezione del *Furioso*: in genere il narratore presenta una considerazione di carattere morale, collegandola in modo esplicito al racconto, cui viene affidato un compito di conferma, rivolgendosi a un pubblico, per lo più qualificato come uditorio,²⁰ secondo una tendenza che emerge esemplarmente in questa stanza, che chiude il proemio del cantare VII, dedicato all'elogio del vino, ma anche della moderazione nel bere:

¹⁷ Qui e di seguito senza includere nel conteggio il primo canto, dove, come si è detto, la presenza di un proemio è scontata.

¹⁸ Cfr. DI SANTO 2013: 37-46; più in generale a proposito della difesa del *Furioso* da parte della Crusca a fine '500 cfr. SBERLATI 2001: 242-259.

¹⁹ Si può osservare anche che i tre proemi con intervento autoriale si trovano tutti nella seconda parte del *Poemone*, scritta probabilmente a Seicento inoltrato, in un differente clima culturale.

²⁰ In una sola occasione l'appello è rivolto esplicitamente a un lettore: «Di chi credi, lettor, tu qui ch'io tratti? / Tratto di Martinazza, iniqua strega» (LIPPI, *Malmantile*, VI 2, 1-2: 194).

Però sia chi si vuole, egli è un dappoco
chi 'mbotta al pozzo come gli animali;
s'avvezzi a ber del vino appoco appoco,
ch'ei sa, che l'acqua fa marcire i pali;
ma, com'io dico, si vuol berne poco:
basta ogni volta cinque o sei boccali:
perch'egli è poi nocivo il trincar tanto,
com'udirete adesso in questo Canto.²¹

Lippi attinge per lo più a un repertorio di temi topici, talora presenti anche nel *Furioso*,²² adottando sempre però toni e modi decisamente diversi dal modello: così come lo stile elevato viene soppiantato dal burlesco, all'altezza della riflessione ariostesca si sostituisce una sentenziosità «improntata a un banale buon senso».²³ Spicca tra gli altri l'*incipit* del cantare VIII, dove il trapasso al corpo della narrazione non è affidato a una generica formula canterina (come accade nel più dei casi e nel passo appena citato), ma è introdotto da un'ironica richiesta di attenzione da parte di un personaggio («Or questi vuol che pur di lui discorra, / onde di nuovo a' fatti suoi ritorno»),²⁴ con una soluzione che vanamente cercheremmo altrove nel nostro *corpus* e richiama ovviamente un celebre passo del *Furioso*.²⁵

Lo schema del proemio ariostesco viene ripreso anche da altri autori, anche se in genere evitando appelli al pubblico o comunque ogni riferimento alla ricezione orale.²⁶ Così, per esempio, prendendo le mosse dagli eventi narrati, Bracciolini proclama l'inestricabilità di gioia e dolore – rimarcando il concetto, per altro, tramite una serie di immagini concrete e realistiche, indicative del tenore del poema («E così l'olio un po' di morchia in fondo / mai sempre avrà, se tu 'l vorrai vedere, / e 'l vino ancor che

²¹ Ivi, VII 4: 243.

²² Cfr. DI SANTO 2013: 191.

²³ CABANI 2010: 120.

²⁴ LIPPI, *Malmantile*, VIII 6, 1-2: 288.

²⁵ «Di questo altrove io vo' rendervi conto; / ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi, / il qual mi grida, e di lontano accenna, / e priega ch'io nol lasci ne la penna» (ARIOSTO, *Furioso*, XV 9, 5-8).

²⁶ Nello *Scherno* il narratore si rivolge al lettore nel proemio del primo e dell'ultimo canto (oltre che, in non poche occasioni, nelle zone centrali dei canti).

chiaro [...] / vota affatto la botte, e ben procura, / che troveravi della posatura»);²⁷ mentre Frugoni disquisisce degli effetti perniciosi di Amore, mettendo in successione, per descrivere il sentimento, una serie di concretissime metafore appartenenti, tra gli altri, all'ambito culinario («Amor è [...] / una minestra cotta ne gli affanni») e animali («È un serpentello Amore [...] / Egli è una volpe che nel petto entrata, / tanto la trippa dei rignoni ingrassa, / che non potend'uscir quivi serrata / si resta e affligge la corporea massa»);²⁸ E ancora Bocchini, apprestandosi a chiudere il poema, si scaglia in termini molto generali contro adulazione e bugia, i mezzi utilizzati da Lodovico Geremei – come spiegato immediatamente di seguito – per ostacolare il protagonista Antonio Lambertacci. Il tono è risentito e colmo di sdegno, del tutto alieno da ogni forma di giocosità o di distaccata ironia, come se l'urgenza del messaggio etico rendesse inevitabile un'espressione veemente, diretta e inequivoca. Una simile postura non solo è adottata in più di un'occasione – e non esclusivamente nei proemi – dal poeta delle *Pazzie*, ma caratterizza anche talora il narratore di opere come *Moscheide*, *Franceide* e *Numi guerrieri*, presentandosi come un sintomo tra i più appariscenti di una peculiarità comune a questi testi: l'introduzione di segmenti integralmente seri, che vengono giustapposti, ma non amalgamati alle componenti facete del discorso, lasciando l'impressione di una mancata interazione fra i registri e di una scarsa coerenza dell'insieme (al contrario di quanto mi sembra accada nella *Secchia*, dove la serietà di certi momenti narrativi appare sempre in qualche misura intaccata dalla possibilità del rivolgimento comico).²⁹

Sono l'Adulazione e la Bugia
 compagne etterne a l'huom vile e mendace
 che gonfio di superbia e di albagia
 sempre fra le lusinghe involto giace;
 e pasciuto d'invidia e gelosia
 già mai si quietà e mai non trova pace,

²⁷ BRACCIOLINI, *Scherno*, XIV 1, 3-5 e 7-8: 221.

²⁸ FRUGONI, *Guardinfanteide*, III 1, 1; 3, 4; 4, 1-4: 44-45.

²⁹ Cfr. al riguardo CABANI 2020: 34-35, che mette in discussione la proposta di individuare nella *Secchia* zone autenticamente serie (portata avanti per esempio da FERRARO 2013).

perché bramando d'ingannare altrui,
erge un palmon, che poscia invecchia lui.

Ha per costume, e per sicuro istinto,
di non posar di non requiar sì presto,
poiché il nemico suo sperando estinto,
vive pien di rancor languido e mesto.
Se ad alcun ride in faccia il riso è finto,
se gli tocca la mano, è falso il gesto,
e se lo bacia in bocca, eccoti a un tratto
Iuda scoperto e l'assassinio fatto.³⁰

Nelle opere del nostro *corpus* ai contenuti morali, nel complesso più frequenti, si alternano quelli di tipo meta-poetico. Anche in questo caso Lippi guarda da vicino alla tradizione cavalleresca: nel penultimo canto del *Malmantile* il *topos modestiae* fondato sulla richiesta da parte del poeta di uno stile più adatto alla sua materia («Chi mi darà la voce e le parole, / bastanti a dir la guerra indiavolata»)³¹ introduce la descrizione della battaglia conclusiva del poema, con flagrante recupero, insieme al modulo argomentativo, dell'intero primo verso dal proemio del canto XXVII del primo libro dell'*Inamoramento* o da quello del III del *Furioso* (che cita alla lettera Boiardo).³² Buonarroti il Giovane imbecca invece una strada più personale, discutendo da una prospettiva interna al dibattito teorico sull'epica le caratteristiche strutturali del suo racconto. Nell'aggiungere una *coda* al suo poemetto il narratore rileva l'inosservanza del procedimento ai dettami aristotelici (che pretendono la *fabula* sia una e perfetta), fingendo ironicamente un'adesione di massima al principio che si accinge a infrangere.

La mia favola affatto era fornita,
secondo l'arte di chi ben compone,
ch'allungar non si dee, quand'è compiuta

³⁰ BOCCHINI, *Pazzie de' Savi*, 1-2: 379-380.

³¹ LIPPI, *Malmantile*, XI 1, 1-2: 383.

³² Si può osservare che come nel *Malmantile* anche nell'*Inamoramento* il *topos* precede la narrazione di una battaglia, mentre nel *Furioso* prelude alla genealogia della casa d'Este.

intera e tonda, una metrica azione;
e 'l volerven aggiunger pur duo dita
mi sarebbe paruta indiscrezione,
ch'aver menato tanto il can per l'aja
dovea bastare al poetare in baja.

E sempre insino a ora io mi credetti
che le code rendesser vie più belli
gli asini, i cani, i cavalli, i muletti,
e cento altri animai, bestie e uccelli,
e ch'ornamento dessero ai sonetti,
come lo danno i pennacchi a' cappelli;
ma a' poemi eroici appiccate
le code avea per cose sconsertate.

Pur, per dar luogo alla strana ambizione
di chi di me si duole, e mi va grosso
dicendo, ch'io ho auta occasione
di farli onore, e ho saltato un fosso,
buscando andrò qualche po' d'invenzione
per formare una coda il me' ch'io posso,
e aggiugnerla dietro a questa mia
magra, smunta e cadente poesia.³³

Ma gli esordi meta-poetici appaiono graditi soprattutto nello *Scherno*, dove, tra le altre cose, l'io narrante chiede aiuto a Bronzino per raffigurare il tempo in modo inconsueto rispetto all'iconografia tradizionale (non come un vecchio, ma come un «moribondo bambino»);³⁴ riceve la visita del Riso, che si autocelebra in quanto strumento fondamentale per il poeta contemporaneo che voglia essere ascoltato e avvincere in particolare il «volgo ignorante»;³⁵ contrappone la propria figura a quella di Dante con le finalità

³³ BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone, Coda alla favola*, 1-3: 89-90.

³⁴ BRACCIOLINI, *Scherno*, VI 1-4: 85-86.

³⁵ Ivi, III 1-5: 35-36.

auto-degradanti già perseguite nel proemio dell'intero poema.³⁶ In questi passi (e non solo, come vedremo) Bracciolini apre uno spazio di riflessione teorica senza curarsi troppo però di suturarla con le sequenze narrative che lo circondano, tradendo un certo impaccio e un'appropriazione solo superficiale del costume ariostesco.

Soluzioni speculari e opposte a quelle appena viste si trovano nel *Poemone*, dove il narratore, due delle tre volte in cui prende parola a inizio canto, invoca la Musa senza spendersi in commenti, ma con il solo scopo di evidenziare una transizione nel racconto («Musa, lascia un po' star le regie mura, / e volgi il canto a' tuoi campioni ardit, / che fuor del patrio lido ergon famosi / pel sereno del ciel trofei pomposi»)³⁷ o di annunciare la propria materia, in una sorta di raddoppiamento in coda al poema del proemio del primo canto («Spalanchisi Elicona a nuovi accenti, / Musa, e a noi versi d'Aganippe il fonte / di soave armonia onde correnti: / le ninfe d'Arno, al nostro aiuto pronte, / de' freschi fondi escan con bei concetti, / per far per l'universo illustri e conte / l'opre de' galli eroi, onde vittoria / ebbe il re Carlo, ed essi onore e gloria»)³⁸.

4. A differenza di quanto accade nel *Furioso*, nei proemi del *Malmantile* (ma più in generale, direi, nell'intero poema, con una singola parziale eccezione di cui si dirà poi) la figura del poeta non assume mai caratteri autobiografici. Certo, la scelta di «*topoi* che rispecchiano ben noti comportamenti sociali e abitudini di vita»³⁹ di Lippi poteva forse suggerire al primo ristretto pubblico del poema, fatto di amici e conoscenti, un'identificazione tra io narrante e io empirico dell'autore. In qualche misura, anche l'opzione per una lingua fortemente vernacolare e gergale, e il ricorso all'aneddotica fiorentina potevano accreditare una simile interpretazione, circoscrivendo sul piano diatopico e diastratico la responsabilità dell'atto locutivo e conferendo un certo grado di concretezza e determinazione alla voce che racconta. E tuttavia a livello esplicito il narratore non spezza l'anonimato caratteristico della tradizione canterina, evitando di dire alcunché sulla propria esperienza personale e anzi delegando il compito di rappresentare Lorenzo

³⁶ Ivi, VIII 1-2: 118-119. Cfr. BUCCHI 2013: 103-105.

³⁷ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, XI 1, 4-8: 113.

³⁸ Ivi, XVI 1: 173.

³⁹ CABANI 2010: 120.

Lippi dentro al poema a un personaggio diegetico battezzato con il medesimo pseudonimo anagrammatico utilizzato per firmare il *Malmantile*, ovvero Perlone Zipoli, con un gioco di sdoppiamenti che sottolinea la dimensione fittizia di ogni maschera autoriale.

In altri testi del *corpus* eroicomico però le cose vanno un po' diversamente. Nelle *Pazzie de' Savi* il poeta indossa in una singola occasione, in modo del tutto estemporaneo, una maschera autobiografica di evidentissima matrice ariostesca: non si tratta dunque dell'assunzione di una strategia complessiva di costruzione del testo, ma di una ripresa puntuale, che allude per altro a un preciso luogo del modello. La citazione, che non pare avere alcun intento parodico, viene in qualche modo calamitata dal contesto tematico. Dopo la lunga tirata misogina del cantore Scappino in chiusura del canto VII,⁴⁰ al principio del successivo il narratore si rivolge cortesemente alle donne («Donne voi, che dal cielo havete in dono / beltà celeste, e pensier puro e casto») per ritrattare quanto scritto e chiedere perdono («A voi dunque pentito, e genuflesso / presento un memorial tutto bagnato / da le lagrime mie, mentre confesso / di vivervi purtroppo affezionato»), rivelando che la ragione del suo astio è il pessimo trattamento riservatogli dalla donna amata («Date la colpa / a colei che non mai mi osserva i patti, / quella che mi distrugge, e che mi spolpa, / villana al nome, e più villana a i fatti»).⁴¹ Il proemio del trentesimo del *Furioso* funge evidentemente da canovaccio, tranne che per un particolare e cioè il fatto che in quel passo il poeta si pente di quanto affermato direttamente da lui e non da un suo personaggio.⁴² La differenza diviene in fin dei conti irrilevante perché l'io narrante delle *Pazzie* si assume in pieno la responsabilità delle parole di Scappino, senza sfruttare il raffinato meccanismo dissociativo con cui in altri luoghi del poema Ariosto prende le distanze, per esempio, dalla misoginia di Rodomonte o dell'oste che racconta la novella

⁴⁰ Nell'accumulo di metafore animali tramite il quale Scappino denigra le donne Nicosia (2015: 59) vede una caricatura del *topos* misogino.

⁴¹ BOCCHINI, *Pazzie de' Savi*, VIII 1, 1-2; 3, 1-4; 4, 1-4: 255-256. Le *Dichiarazioni* alla fine del canto sottolineano la radice autobiografica del passo: «Vivea l'Autore nel tempo apunto che il presente poema compose di femina in Bologna soprannomata la VIVANA. A costei con mille tratti villaneschi, e di poca creanza non solo era contenta e soddisfatta stracciarlo in reciprochi affetti amorosi, ma machinate invenzioni e stragemmi indegnissimi havealo querelato alla Giustizia. Ciò fu causa che essendo contumace con la presente ottava lo consumò col dire [...]» (*Pazzie de' Savi*: 277).

⁴² Un'analogo ritrattazione si trova anche nell'*incipit* di *Furioso* XXII, non seguita però dal riferimento alle colpe della donna amata.

di Fiammetta, Jocondo e Astolfo, evidenziando ironicamente l'ambiguità delle proprie posizioni.⁴³

Seguendo percorsi differenti, Bracciolini da un lato, Bardi e Buonarroto dall'altro, si impegnano invece in un'operazione che mi sembra più interessante, costruendo una figura autoriale dai lineamenti più definiti e realistici rispetto a quella del poeta del *Furioso* – il quale mantiene, come sappiamo, un certo grado di astrazione e, pur rivendicando l'individualità della propria esperienza, non si auto-rappresenta come coincidente con l'io empirico di Ludovico Ariosto.⁴⁴

Il narratore dello *Scherno* si presenta immediatamente, nel proemio del I canto, come autore anche della *Croce racquistata* («Io che sin'or con la matita rossa / e con la nera a disegnar mi misi / le virtù degli eroi, le armi e la possa ... »),⁴⁵ si riferisce a sé stesso utilizzando, con intenti auto-svilenti, il semplice nome proprio di “Francesco” («E se non si dirà dopo la morte / di me: Francesco un letterato fue; / dirassi [...] / [...] egli era un bue»)⁴⁶ e allude alla propria pinguedine e alla propria pigrizia: due tratti evocati in contrapposizione all'operosità e alla fatica di Dante, che scrivendo la *Commedia* si fa «macro», e dunque dotati di evidenti implicazioni meta-letterarie,⁴⁷ ma che pure restituiscono una qualche concretezza e fisicità all'immagine del poeta («Ma io, che al fuoco i versi miei consacro, / fo pensier di passarmene in lettica / al Pegaseo con negligente

⁴³ Si vedano i proemi dei canti XXVIII e XXIX. Sul tema, oltre al classico DURLING 1965: 150-176, cfr. la sintesi di WEAVER 2016.

⁴⁴ «Tutto quello che ci dirà [il narratore del *Furioso*], di questa esistenza, si colloca sul piano della partecipazione a una condizione morale universale, o comunque riferisce dell'appartenenza a una società simbolicamente strutturata» (SANGIRARDI 2020: 445).

⁴⁵ BRACCIOLINI, *Scherno*, I 1: 1. Anche Pulci nel *Morgante* fa riferimento alla propria produzione precedente, citando il titolo di uno dei suoi sonetti di parodia religiosa (*In principio era buio, e buio fia*), fornendo un indizio che permette di «riconoscere la persona biografica dell'autore» (SANGIRARDI 2020: 440). Più generica l'allusione di Boiardo nell'*Innamoramento* (II IV 1, 1-3: 895) al versante lirico della sua poesia («Luce de gli occhi miei, spirito del core, / per cui cantar suolea sì dolcemente / rime legiadre e bei versi d'amore»).

⁴⁶ BRACCIOLINI, *Scherno*, VIII 2, 1-4: 119. Cfr. anche ivi, XX 1, 8: 327 («chiamami sempre bue, non più Francesco»).

⁴⁷ Difficile non pensare anche alle *grassae Camoenae* folenghiane, ma in generale il nesso tra cibo, eccesso e comicità è topico, come insegna il classico BACHTIN 1965.

passo, / però senza studiar compongo e ingrasso».⁴⁸ Nella seconda parte del poema (1625), inoltre, quattro canti su sei sono aperti da un'allocuzione al cugino Benedetto Fabbroni, che avrebbe promesso «per ischerzo» a Bracciolini «di pagargli ogni Ottava conforme al prezzo determinato fra loro» in modo da indurlo a continuare il racconto interrotto, come apprendiamo in primo luogo dalla nota «A chi legge». Il narratore esordisce menzionando la proposta («Cugin, se tu mi preghi, io ben seguire / l'abbandonato Scherno a te prometto») e accettandola di buon grado («Mezzo giulio ogni Ottava? Ecco m'accendo, / conta, ch'io canto, e chi m'ascolti attendo»),⁴⁹ per poi garantire ironicamente al cugino sicura gloria presso i posteri («Farò sì che di te, se mai verranno / gli Alessandri futuri invidia avranno»)⁵⁰ E ancora in attacco al penultimo canto si appella a Venere perché convinca Benedetto a mantenersi fermo nel suo proposito, perché senza il dovuto denaro anche l'ispirazione verrà meno («Onde se questo canto non riesce, / e l'ingegno e la Musa non m'aiuta, / questa è la sola cagion, che mi rincresce / che'l martello s'allenti alla battuta»)⁵¹

Con l'introduzione del personaggio di Fabbroni la figura del dedicatario, che nelle opere epico-cavalleresche è inevitabilmente un grande signore, viene ricondotta a un ambito privato e quotidiano, addirittura familiare, e sottoposta dunque a un processo di degradazione speculare a quello che coinvolge l'autore. La mossa innesca anche un'aperta denuncia della condizione socio-economica del poeta contemporaneo, i cui bisogni materiali non sarebbero tenuti in debita considerazione dal signore feudale che pure gode del servizio encomiastico offerto dalle opere in versi. È una critica aspra e molto diretta al principio di gratuità del gesto poetico propagandato dai poemi di tono serio, che presentano l'atto celebrativo come un dono compiuto entro uno spazio di solidarietà cortigiano, occultando il movente finanziario e insomma il fondamento concreto del rapporto fra artista e dedicatario. Nel passo che segue, del resto, il distico finale della prima ottava

⁴⁸ BRACCIOLINI, *Scherno*, I 1, 1-4: 118. Un riferimento alla grassezza dell'autore si trova anche nel canto XVIII, dove raccontando le nuove abitudini alimentari degli dei, divenuti cannibali, il narratore esclama: «Io, s'ero allor sulla terrena massa, / come or son vivo, oh che minestra grassa!» (ivi, XVIII 5, 7-8: 292).

⁴⁹ BRACCIOLINI, *Scherno*, XV 1, 1-2 e 7-8: 239.

⁵⁰ Ivi, XVI 1, 7-8: 256.

⁵¹ Ivi, *Scherno*, XIX 2, 1-4: 310. Con l'ultima espressione citata Bracciolini allude naturalmente alla pratica della monetazione al martello.

(evidenziato dal mio corsivo) si può leggere anche come risposta rovesciata a quello che conclude la terza stanza del primo canto del *Furioso*, contenente la dedica a Ippolito d'Este, con un'eco resa più percepibile dalla comune collocazione in punta al v. 8 della parola semanticamente centrale *dono* («né che poco io vi dia da imputar sono; / che quanto io posso dar, tutto vi dono»):⁵²

Imparate; poeti; ogni fatica,
fuorché la nostra, il guiderdone aspetta;
se il medico, o il legista s'affatica,
se gli paga il consiglio e la ricetta,
e se il notaro i suoi contratti intrica,
raccoglie argento ov'ei l'inchiostro getta
solo il poeta, e sia quantunque buono,
destina il ciel, che s'affatichi in dono.

Principe, se tu paghi il muratore,
che innalzi a gloria tua torre, o palazzo
e chi scolpisce, o semina il colore,
o in tela, o in calce, o per l'industre arazzo,
folle il poeta a voler farti onore
studia senz'alcun pro, perch'egli è pazzo,
altro vogl'io di mie canore note,
ch'un vi ringrazio, un gran mercé per dote.⁵³

Il tema sociale, l'attitudine critica, con accenti corrosivi anche nei confronti dei potenti, e soprattutto la dimensione assolutamente privata del dialogo inscenato, insieme al tono conversativo che ne consegue (si pensi, per esempio, all'informalità dell'allocuzione *cugin*), concorrono a delineare in questi proemi una figura di narratore molto vicina a quella dello *speaker* satirico, che per convenzione, come noto, si auto-identifica con la

⁵² ARIOSTO, *Furioso*, I 3, 7-8. Cfr. anche la dedica di Tasso ad Alfonso II d'Este: «queste mie carte in lieta fronte accogli, / che quasi in voto a te sacrate i' porto» (TASSO, *Gerusalemme Liberata*, I 4, 5-6).

⁵³ BRACCIOLINI, *Scherno*, XV 2-3: 240.

persona storico-empirica del poeta,⁵⁴ mentre le note di realismo che punteggiano la prima parte dello *Scherzo* in un certo senso preludono all'evoluzione che si è descritta (senza per questo iscriversi entro un cosciente progetto autoriale, ma più che altro in quanto intuizioni vaghe di un possibile sviluppo). L'interferenza fra i diversi generi diventa ancora più flagrante se si considera che la questione dell'indigenza dei poeti ("carmina non dant panem") è affrontata anche nelle *Satire* braccioliniane, e in particolare nel capitolo *Della poca fortuna dei poeti*, risalente probabilmente al 1613.⁵⁵ Dietro a questa insistenza, anche ad anni di distanza, c'è forse un ulteriore e taciuto nucleo biografico: la delusione sempre viva per gli scarsi riconoscimenti ricevuti a Firenze dalla *Croce Racquistata* (1611) – un poema che era stato concepito per celebrare i Medici, attorno alla cui corte Bracciolini orbitava, senza però esserne stipendiato, o vivere a palazzo – e dunque, diciamo, un sentimento di frustrazione di fronte alle difficoltà patite nello stabilire un rapporto autenticamente organico con il potere politico.⁵⁶ A prescindere dagli stimoli psicologici alla base del recupero, bisogna constatare che la componente satirica introdotta non si fonde mai entro il corpo del poema, come invece accade nella *Secchia* (dove è messa in pratica una strategia di commistione completamente diversa): i proemi

⁵⁴ Cfr. FLORIANI 1988: 6, 13-14, 18-22, *passim*.

⁵⁵ Cfr. BARBI 1897: 27-38. «Che voglio in somma dir? Che poetando / nulla s'acquista, e in altro non si vale / che in far far le bravure al Conte Orlando / [...]. / Povera poesia, che veneranda / rassembri in vista, e par che fra i Signori / la tua sublime autorità si spanda. / [...] / E poi con tanti che ti voglion seco / non ti si ferma in borsa in capo all'anno / un soldo pur da far cantare un cieco» (BRACCIOLINI, *Poesie*: 207). Una ricognizione della tradizione manoscritta e a stampa dei capitoli di Bracciolini si trova in CRIMI 2020: 27-45.

⁵⁶ Per una ricostruzione di questo momento della carriera di Bracciolini, cfr. RESIDORI 2004: 79-84, che significativamente osserva, tra le altre cose, come il ritorno a Roma nel 1626, alla corte di Urbano VIII, coincida per il poeta con un rinnovato impegno nel genere epico, che era stato negletto per anni dopo lo scarso successo della *Croce*. Va osservato che in conclusione al capitolo satirico citato lo *speaker* dichiara che i problemi economici dei poeti denunciati sino a quel momento non lo riguardano, perché grazie a Cosimo de' Medici e Maffeo Barberini (futuro Urbano VIII) non ha di che preoccuparsi: «Io per gli altri poeti or dico il vero, / ma non per me, che la mia croce ho fatto / più che non fece Orlando dal Quartiero. / Comodo mi ritrovo, e non accatto / tozzi per Roma, e qualche poco arrosto / mangio col fumo a casa mia rifatto. / E mercé dello stato ove m'ha posto / Cosimo re de' Toschi e Barberino, / ho sette volte più dell'Ariosto. / E però non mi affanno o mi tapino / di questa lite qua, che non è mia / e per fare esercizio, il di cammino» (BRACCIOLINI, *Poesie*: 212). E tuttavia tale professione di estraneità alla questione potrebbe essere giudicata una cautela protettiva, se non una velata forma di antifrasi (in fondo si dichiara quasi disinteresse per l'argomento sin lì affrontato).

rimangono sempre del tutto scollegati dal mondo diegetico circostante.⁵⁷ Qui, come e più che altrove, Bracciolini si dimostra poco capace o per nulla interessato a intrecciare la dimensione del narratore cognitivo, che commenta lo stato del mondo, a quella del narratore meta-discorsivo, che si esprime sullo stato del testo,⁵⁸ evitando quel ripiegamento della prima sulla seconda che nel *Furioso* consente un passaggio fluido dal pronunciamento dell'autore alla realtà dei personaggi.

5. Nell'*Avinavoliottonceberlinghieri* o *Poemone*, che a livello strutturale adotta una forma molto semplificata di *entrelacement*,⁵⁹ il poeta si manifesta soprattutto per marcare pause e transizioni nel racconto o talora per commentare le vicende dei suoi personaggi, lasciandosi andare a un lungo (12 ottave) discorso introspettivo solamente nel proemio del canto VIII. Il passo cade *grosso modo* al centro del poema e segna, almeno idealmente, il discrimine tra due porzioni di testo composte ad anni di distanza. L'autore rievoca il proprio passato e subito rivela di aver rinunciato per un lungo periodo all'attività poetica, interrompendo dunque – viene lasciato intendere – anche la stesura del *Poemone*: il traguardo dei «quarant'anni» (si noti la precisione realistica del rilievo anagrafico) lo avrebbe infatti convinto a occuparsi di questioni più concrete e pressanti, come la famiglia e gli affari.⁶⁰ Siamo messi di fronte, insomma, all'immagine prosaica e ordinaria di un uomo di mezza età, angosciato dai problemi pratici e dal futuro, le cui ansie sono rese con particolare immediatezza quando il soggetto narrante cede la parola al proprio io d'un tempo:

Me n'andava col volgo, e meco stesso
diceva: Io ho figliuol, e moglie accanto,
nè dalla mia fortuna mi è concesso

⁵⁷ Un'apparente eccezione in attacco al canto XVII dove l'esclamativa del narratore che fa riferimento agli dei protagonisti del racconto è aperta da un'invocazione al cugino («Oh benedetto»), che funge quasi da zeppa ed è priva di relazioni con il resto dell'ottava (e del canto).

⁵⁸ Il riferimento è alle categorie approntate da AGOSTI 1989, e messe a frutto con riferimento alla tradizione epico-cavalleresca da BERTA 2006 e SANGIRARDI 2020.

⁵⁹ Cfr. NICOSIA 2015: 137.

⁶⁰ «Ch'io mi credea, che quando uno è arrivato / a quarant'anni, avesse altri pensieri, / ch'a baie e grilli e spendere in strambotti / i cari giorni e le tranquille notti» (BARDI, *Avinavoliottonceberlinghieri*, VIII 1, 5-8: 17).

ch'io possa largheggiar tanto, nè quanto.
Liti, fastidi, e dispareri spesso
cavan degli occhi miei per forza il pianto,
onde a' negozi sol messi il cervello,
e i miei versi serrai nello scannello.⁶¹

Trascorsi quindici anni, affaticato dalle difficoltà della vita, il poeta comprende di aver commesso un errore e alla ricerca di un qualche sollievo riprende a comporre versi, in un primo momento tentando con scarso successo la via dello stile elevato,⁶² poi riconoscendo un modello più consono alla natura della propria ispirazione nell'opera di Luigi Pulci. Il ricorso alla metafora della *navigatio vitae* («Così tre lustri dell'umana vita, / Con legno fral, varcai 'l pelago amaro»)⁶³ comincia a far perdere in concretezza al racconto, avviando lo slittamento della figura del narratore dentro un scenario manifestamente simbolico: in particolare, l'incontro decisivo con l'autore del *Morgante* viene messo in scena, come fosse avvenuto faccia a faccia, nel bel mezzo di un tipico *locus amoenus*, che ricorda, come è stato notato, il «prato di fresca verdura» nel quale Dante vede gli «spiriti magni»,⁶⁴ ma è affine anche ai paesaggi campestri, dove Pulci amava autorappresentarsi.

Allora in fresca valle i passi muovo
standomi in vaghi prati a trastullare.
Sul molle e verde smalto il Pulci io trovo
tra i poeti, ov'ei fra i primi appare:
seguendo l'orme lor tal gioia provo,
ch'ogni tormento alleviar mi pare;
facciam risonar l'erbose rive
con versi sdrucioloni a suon di pive.⁶⁵

⁶¹ Ivi, VIII 2: 78.

⁶² «Poi d'Elicon a l'onde di cristallo / d'umor salubre mi riempio 'l seno. / Sul destrier pegaseo monto a cavallo / qualche volta radendo 'l ciel sereno, / vago a girar con le comete in ballo. / Ma scendo verso terra in un baleno, / quando delle vertigin mi ricordo, / onde spesso 'l cervel restò balordo» (ivi, VIII 5: 78).

⁶³ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, VIII 3, 1-2: 78.

⁶⁴ Cfr. NICOSIA 2015: 125-126.

⁶⁵ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, VIII 6: 78.

Il monologo continua su questo doppio binario: alla descrizione particolareggiata dei mali patiti durante la vecchiaia si allaccia l'elogio delle virtù consolatorie del vino e poi del riso,⁶⁶ sulla base del quale l'io narrante spiega la propria decisione di riprendere il filo delle comiche vicende di Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri, lasciate in sospeso tanto tempo prima. La sequenza si chiude con il ricordo dell'origine del *Poemone*: il poeta si autoraffigura nel borgo di Antella, fuori Firenze, intento a comporre «in boschereccio stile», nei pressi di un «fiumicello umile / su verde prato di fioretti adorno» e in mezzo a una «schiera di pastor saggia e gentile», presentandosi dunque sotto travestimento, entro un contesto definito realisticamente, ma denso di implicazioni meta-poetiche.⁶⁷ Come ben noto, e come del resto il passo citato sopra dichiara in modo esplicito, la lezione di Pulci è determinante per il poema di Bardi nel suo complesso, ma – bisognerà aggiungere – agisce anche a livello locale, lasciando tracce profonde nell'impostazione del proemio appena esaminato. Non solo la rivendicazione di una letterarietà minore, che trova il suo luogo d'elezione nella campagna e tradizionalmente si identifica in senso lato con la poesia pastorale, ma soprattutto le modalità con cui l'autobiografia si intreccia con l'autofabulazione, compenetrando reale e immaginario, e forse anche l'estemporaneità con cui l'intera operazione viene messa in atto, trovano un avallo nei peculiari interventi del narratore che troviamo nell'ultimo cantare del *Morgante*.⁶⁸

Dal *Poemone* prende le mosse Buonarroto il Giovane, che nel suo *Ajone* (dedicato allo stesso Bardi) fa un passo ulteriore e sembra portare a compimento la trasformazione

⁶⁶ «Il catarro, le gotte e 'l pizzicore / a' vecchi fanno far strani lamenti. / Ti riduci a mangiar pappe e sapore, / perché la bocca tua non ha più denti; / gridar bisogna, e fare un gran romore / ch'hai le campane grosse, e poco senti; / non t'affa ogni occhial, ch'hai corta vista: / i vecchi sempre qualche male attrista. / [...] / Col bere il riso e 'l passatempo mosse, / il motteggiare, e lo scherzare ancora / volle che refrigerio all'uomo fosse, / quando qualche tormento lo martora. / Così a dispetto di podagre e tosse, / negli ultimi anni l'uom ride talora. / Nè io vo contrastare a questa legge / che ei diede colei, che 'l tutto regge» (ivi, VIII 8 e 11: 79).

⁶⁷ Ivi, VIII 12: 79. Anche nella dedica a Filippo Papini nella prima stampa del poema (1643) si fa riferimento a una lettura pubblica avvenuta quarantatré anni prima «nella deliziosa Antella» (il passo è citato da LATTARICO 2005: 185, n. 1).

⁶⁸ Descrive con acutezza i procedimenti messi in atto da Pulci nel cantare XXVIII SANGIRARDI (2020: 440-444), dal quale, oltre a ricavare moltissimi spunti per questo studio, mutuo il termine 'autofabulazione' (ivi: 442-443, e n. 22). Tra gli elementi di convergenza fra il discorso del narratore del *Morgante* e quello del *Poemone* c'è anche l'impiego della metafora nautica e il riferimento alle condizioni non ottimali dell'imbarcazione («barchetta mia» in Pulci, «fral legno» in Bardi), pur con la differenza che solo nel poema quattrocentesco l'immagine ha un distinto valore metapoetico.

dell'io narrante in autentico personaggio, idealmente coincidente con l'io empirico dell'autore. Sin dai primissimi versi del poemetto vengono precisate le coordinate spaziali entro cui si svolge l'atto enunciativo primario del testo («Mentre a sollazzo e a ricreazione / in questa nobil villa mi ritrovo / ho imparata una bella erudizione [...]»),⁶⁹ ma è soprattutto al principio del secondo canto che la voce che racconta si incarna in una figura dai lineamenti definiti, diventando protagonista di una vera e propria azione narrativa. Il poeta gioca con le formule canterine, restituendo una qualche concretezza ai riferimenti al momento della recitazione e dichiarando di essersi svegliato quella mattina con la piena intenzione di continuare il suo racconto (come del resto promesso alle fine del canto precedente), ma di aver ricevuto la visita di alcuni amici che lo hanno convinto a uscire di casa («Mentre comincia a lavorar la mente, / io sento all'uscio un subito fracasso, / e mi vien detto che s'ha ire a spasso»).⁷⁰ Di qui comincia il resoconto delle peregrinazioni delle brigata, che si aggira alla ricerca di un pasto per la campagna toscana, nei medesimi luoghi in cui, in un passato lontano e indefinito, si sono svolte anche le vicende di Ajone e Figline, principale argomento dell'opera. L'itinerario è descritto con dovizia di indicazioni toponomastiche (sono nominati il castello di Gambassi, Fogneto, Certaldo e San Gimignano, oltre a Siena, vista da lontano con il cannocchiale) e con un'insistenza sulle notazioni realistiche che guarda evidentemente alla tradizione burlesca e rusticale. Basti pensare alla presenza di grevi ed espliciti riferimenti scatologici («E senza ir mendicando altra parola, / il tenne a casa una gran cacajola»)⁷¹ o alla centralità del tema gastronomico che si esplica prima in un rozzo lamento per la fame patita («Ma già m'andavan giù le 'nteriora, / e la peccia mi s'era fatta scema. / [...] / Cerchiam dove si mangi ch'io mi muoro, / io dicea sbavigliando [...]»),⁷² poi nell'enumerazione delle pietanze finalmente godute, come avviene nell'ottava che segue:

Di fiori sparso e persa e nepitella
trovammo apparecchiato un tavolino,
e posta per ciascuno una scodella,

⁶⁹ BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone*, I 1, 1-3: 3.

⁷⁰ Ivi, II 2, 6-8: 37.

⁷¹ Ivi, II 29, 7-8: 44.

⁷² Ivi, II 8, 5-6; e 9, 5-6: 39.

e certi lunghi caraffon di vino;
e, perché quivi non si fa vitella,
avemmo di castrato un piattellino:
capperi, ulive, cialdoni e ciambelle
dettonci, e altre simil merendelle.⁷³

Il percorso si chiude con una gita a San Gimignano che fornisce il pretesto per una singolare deviazione metadiscorsiva: ispirato dal fatto che i sangimignanesi costringono tutti i forestieri a bere «una traditora lor vernaccia», il narratore suggerisce a Piero Bardi, evocato tramite allocuzione, di aggiungere un nuovo episodio al suo *Poemone*, rappresentando uno scontro fra cavalieri armati di bicchieri di vino.⁷⁴ Non è l'unico luogo del poemetto in cui Buonarroto introduce abbozzi di narrazioni alternative,⁷⁵ mimando una sostanziale contemporaneità tra il momento dell'*inventio* e l'atto della scrittura e così esibendo anche la natura precaria e poco compatta del proprio progetto. A suggello dell'intera sequenza, infine, troviamo un intervento di regia che riconduce alla trama interrotta alla fine del canto precedente, rappresentando, con mossa caratteristicamente ariostesca, il personaggio di Gambasso (che si trova in cima a un albero) in attesa che le proprie vicende vengano sviluppate dal poeta («Ma tempo è ch'io ritorni a quel meschino, / dopo sì lunga mia digressione, / che si sta a consumare in su quel pino [...]).⁷⁶ Questa lunga digressione (34 ottave) istituisce, insomma, una vera e propria seconda linea diegetica che si affianca a quella del racconto principale e, pur trovando qui più ampio

⁷³ Ivi, II 15: 41. Alla tradizione realistica cui si è fatto cenno pertengono anche le veloci sequenze di dialogo, costruite su battute brevi e infarcite di monosillabi e ripetizioni che smembrano il verso: «Vien qua Lupa, vien qua Lupa, te' te': / te', Gnocco, te'. Belle galanterie! / dice qualcun di noi: Ma a fè a fè, / non occorr'altro –. Orsù, le cagne mie, / risponde un certo Ser, son care a me [...]» (ivi 10, 1-5: 39).

⁷⁴ Al termine del quale lo sconfitto «debba esporsi su palco sovrano, / e là dove si fan cene o merende, / verdèa si mesce, vernaccia, o trebbiano, / debba assetato star sempre a vedere, / Tantalo nuovo, otto continue sere» (ivi, II 33, 5-8: 45).

⁷⁵ Più avanti nel medesimo canto, descrivendo il castello di Figline, il poeta introduce un'ampia rassegna di personaggi contemporanei (ottave 70-99), come se l'idea gli fosse sorta all'improvviso e in forma di preterizione, dando a intendere di non volere o potere sviluppare compiutamente questo nucleo narrativo: «Ma in questa cartastraccia raccattata / di qua di là per l'eremo paese, / e con penna col segol temperata, / e inchiostro ch'è muffato è già un mese / descriver non convien cotal brigata» (ivi, II 99: 62).

⁷⁶ Ivi, II 34, 1-3: 45.

svolgimento, affiora carsicamente anche in altre zone del testo: la figura del narratore ci appare così definita da un disegno più ampio e coerente rispetto a quanto accade nel *Poemone*.⁷⁷

Vale la pena di osservare che qualche menzione al vissuto del narratore si trova anche – ma in singole occasioni e nelle zone interne del canto – in altri testi del nostro corpus: in particolare, nell'*Asino* e nel *Malmantile* viene fatto riferimento all'esperienza autoptica dell'autore, che viene messa in relazione a una determinata situazione narrativa. Nell'opera di Dottori il raglio asinino di un personaggio è confrontato ai suoni emessi da «un certo tal nasuto» che l'io narrante sente «cantar solfa ogni mattino»;⁷⁸ mentre nel poema di Lippi le percosse inferte dal gigante Biancone ai suoi nemici, facendoli cozzare l'uno contro l'altro, sono paragonate ai colpi con cui la serva del poeta sbatte fra loro le uova nel preparare la frittata. Il raffronto in questo caso si presenta nella forma di un ampio costruito comparativo, che bipartisce in modo classicamente simmetrico la stanza:

E come la mia serva quand'in fretta
dee fare il pesce d'uovo, e che si caccia
tra man due uova, e insieme le picchietta
sicché in un tempo tutte due le schiaccia;
ei, che dall'ira è spinto alla vendetta,
sostien quei due, e s'apre nelle braccia;
poi ciacche! batte insieme quello e questo,
sicché e' diventan più che pollo pesto.⁷⁹

La similitudine, interrompendo la vicenda narrata e stabilendo un rapporto analogico fra questa e un elemento in genere esterno alla diegesi e convocato con un certo grado di

⁷⁷ Un primo cenno alla persona biografica dell'autore si trova nel primo canto, quando per giustificare l'omissione dei nomi di alcune donne, il narratore menziona l'età avanzata e la poca vista che gli impedisce di leggere il foglio dove era stata annotata l'informazione (ivi, I 19); mentre a II 65 e poi più distesamente a III 6-12 troviamo due divagazioni che richiamano l'esperienza del poeta nei luoghi in cui è ambientata la vicenda narrata.

⁷⁸ DOTTORI, *Asino*, II 77, 5-8: 56. Rilevano l'eccezionalità della soluzione le *Annotazioni del signor Orsato*: «Mentre lavorava l'autore a questo poema, stordito da una cattiva voce che gli solfeggiava ogni mattina nell'orecchio, non poté trattenersi da questa comparazione» (ivi: 269).

⁷⁹ LIPPI, *Malmantile*, XI 19: 389.

arbitrarietà, ritaglia sempre di per sé uno spazio entro cui la voce autoriale manifesta la propria soggettività. Dietro alle immagini evocate, tuttavia, la presenza del narratore rimane implicita e in qualche modo opaca: la selezione di un comparante di origine autobiografica ne rende invece trasparente la figura, anche nel suo ruolo di organizzatore e produttore del testo.⁸⁰

6. Gli interventi del poeta in coda al canto sono nel complesso più brevi e meno frequenti di quelli in attacco, ma interessano quasi tutte le opere del nostro *corpus* eroicomico, con l'eccezione dei soli *Numi guerrieri*, *Pazzie de' Savi* e *Asino*. Giambattista Lalli colloca talora in clausola le proprie riflessioni morali, senza accompagnarle con particolari indicazioni di carattere metadiscorsivo: al termine del terzo canto della *Franceide*, per esempio, la voce narrante spiega con modi giocosi perché quello del poeta sia da considerarsi «il più pazzo mestier ch'oggi abbia il mondo», adducendo le medesime argomentazioni di Bracciolini («perché consuma invano / la vita, il tempo e i suoi tesori tutti / in un mestier che dà paglia e non grano / morso d'api e non miel, fiori e non frutti»)⁸¹. Mentre il terzo canto della *Moscheide*, dove Lalli adotta un tono serio e patetico in netta contrapposizione a quello comico dei due precedenti, si conclude con un'enfatica invocazione del poeta alla grazia divina e all'onestà, in un'ottava che testimonia di nuovo le difficoltà dei minori a intrecciare i registri, invece di limitarsi ad affiancarli:

O grazia alta del ciel, ch'un casto core
con provvidenza pia regge e difende,
e di fortuna e di lascivo amore
l'empito e i dardi rintuzzati rende;

⁸⁰ Tale strategia si ritrova anche in BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, III 63: 32 («così vid'io...»); e in BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone* II 55: 51 («Come ho veduto spesso in regia sala...»). Anche altrove la similitudine diventa occasione per il narratore di manifestarsi sulla scena, ma con una mossa che mette in risalto esclusivamente la sua funzione metadiscorsiva: il poeta si mostra cioè nell'atto di cercare il comparante più appropriato (cfr. per esempio BRACCIOLINI, *Scherno*, X 8-10: 154). Ma sul tema occorrerà tornare più approfonditamente altrove.

⁸¹ LALLI, *Franceide*, III 80, 1-4 e 8: 206. Il commento conclude l'episodio del castello incantato: Consalvo e gli altri cavalieri impegnati nella ricerca del *guaiaco* sono imprigionati nel castello, che aprirà le sue porte solo al cospetto di un uomo che faccia, appunto, «il più pazzo mestier ch'oggi abbia il mondo» (cfr. anche ivi, III 50, 4: 197; il medesimo verso apre e chiude la sequenza).

santa onestà, cui non mondan furore,
non d'Averno l'orror turba ed offende,
e quando par ch'ella si trovi al fondo,
più viva splende e signoreggia il mondo.⁸²

Negli altri passi raccolti, invece, l'interruzione viene sempre tematizzata e si assiste a un recupero e a una più o meno libera rielaborazione del canonico formulario della tradizione cavalleresca. Da un punto di vista in primo luogo quantitativo spicca sugli altri testi il *Poemone*: come a compensare il numero esiguo dei proemi, Bardi mette in chiaro i propri debiti letterari introducendo congedi di questo tipo in coda a tutti i canti tranne che all'ultimo, precisamente come accade nel *Furioso*. Il narratore giustifica la sospensione del racconto di fronte al pubblico di lettori-ascoltatori, allegando in genere motivazioni di ordine pratico, legate al contesto dell'enunciazione, con riferimento in particolare alla propria stanchezza, («A me vien meno la vena e l'ingegno / per descriver sì aspra e cruda guerra, / e sbalordito or ora vonne a letto; / domattina il restante vi sia detto»)⁸³. Questi stereotipi di matrice canterina, che hanno sempre effetti desublimanti collocando la figura del poeta entro uno scenario realistico, per quanto convenzionale, vengono talora fatti collidere direttamente con i *cliché* del genere eroico. Così per esempio nell'ottava che segue, dove il *topos* epico e già virgiliano delle cento lingue – convocato al culmine di una scena di battaglia sulla scorta di un passo della *Liberata* – viene amplificato (da cento a mille) e poi svilto dal riferimento concreto alla lingua secca e alla sete del poeta:⁸⁴

Or gira la sinistra, ora la destra,
or uccide o ferisce, or stropia o svena.
Così d'intorno a ben grassa minestra
affamato villan le mani mena.
Quanti nell'altro mondo egli sequestra

⁸² LALLI, *Moscheide*, III 78: 74.

⁸³ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, IV 64, 5-8: 44.

⁸⁴ «Son cinquanta guerrier che 'n puro argento / spiegan la trionfal purpurea Croce. / Non io, se cento bocche e lingue cento / avessi, e ferrea lena e ferrea voce, / narrar potrei quel numero che spento / ne' primi assalti ha quel drapel feroce. / Cade l'Arabo imbelle, e 'l Turco invitto / resistendo e pugnando anco è trafitto» (TASSO, *Gerusalemme liberata*, IX 92). Sull'origine e prima diffusione del *topos* cfr. COURCELLE 1955.

con mille lingue si può dire appena:
io no, ch'una n'ho sola e asciutta tanto,
ch'io vo' pria bere, e poi tornare al canto.⁸⁵

In altri casi viene sottolineata la piena sincronia fra tempo della storia e tempo del discorso, stabilendo una simmetria fra la condizione e i gesti dei personaggi e quelli del poeta, come quando al bisogno di riposo e di svago dei primi viene accostato quello del secondo («Questi signori e cavalieri illustri, / godono il mondo e fanno un buon tempone. / [...] / Anco io son uomo, e convien ch'io m'industri / di pigliarmi talor ricreazione»),⁸⁶ oppure come nei passi in cui la chiusura del canto viene presentata quasi come conseguenza della conclusione di un racconto di secondo grado («Ciò detto tace Malagigi, ond'io / altro non ho che dir, vi lascio, addio»).⁸⁷ La collocazione in momenti di stasi o arresto narrativo attenua considerevolmente la violenza dei trapassi ed è soluzione già diffusa nei poemi precedenti alla *Liberata* che tentano un recupero dell'*entrelacement* ariostesco, inevitabilmente limandone i tratti più arditi:⁸⁸ ancor più naturale, dunque, appare il suo uso in epoca post tassiana, anche da parte di chi come Bardi guardava al modello del *Furioso* e tanto più che il *Poemone* pare avere un interesse molto ridotto per la creazione di *suspense* (come in tutti i testi del nostro *corpus*, la costruzione dell'intreccio è in fondo subordinata alla ricerca di effetti comici puntuali, in scene che spesso si risolvono in se stesse). Non è esclusa un'imitazione più attenta della lezione di Ariosto, che traspare nitidamente nelle (poche) chiuse dove il poeta si dichiara sopraffatto dalle emozioni causate dal proprio stesso racconto («Io da sì gran cordoglio assai compunto / alla mia diceria vo' far qui punto»),⁸⁹ rimandando al canto successivo la continuazione di una vicenda dallo sviluppo incerto (come il fato di Avolio alla fine del canto II, non si sa ancora se sopravvissuto a impiccagione e annegamento).

⁸⁵ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, III 68: 34.

⁸⁶ Ivi, XII 74, 1-2 e 5-6: 136.

⁸⁷ Ivi, XIV 83, 7-8: 162.

⁸⁸ SACCHI 2006: 250-251. Per quanto più rari nel *Furioso* non mancano i casi di coincidenza: «la sospensione enunciativa si fonda proprio su una pausa (relativamente forte) nell'intreccio» (IZZO 2005: 230).

⁸⁹ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, II 71: 22. È la «pretended emotion» di cui parla DURLING 1965: 122.

Anche sotto questo rispetto il breve *Ajone* può essere accostato all'opera di Bardi, prevedendo in conclusione ai primi tre canti, ma non al quarto e ultimo (la *coda*) una serie di interventi autoriali, dotati però di una certa qual originalità. Se in chiusura al terzo riemerge il profilo autobiografico dell'autore, che si situa con precisione nello spazio e nel tempo («or mi chiama / a tornar alle solite amarezze / Firenze, ond'ella insino a gola è piena, / dov'ormai l'Ognissanti mi rimena»),⁹⁰ alla fine del primo l'io narrante assume un atteggiamento tipicamente ariostesco, la finzione di ignoranza nei confronti dei fatti narrati, ma declinandolo iperbolicamente: l'ignoranza del poeta non si limita ad alcuni particolari, ma è tale che gli è addirittura impossibile continuare il racconto («E' pensa per Gambasso a un concetto, / che vedrem poi se buono effetto avrà, / il qual la Musa non m'ha ancor detto: / forse che domattina il mi dirà»).⁹¹ Attribuendo le proprie lacune alla Musa che ancora non l'ha informato (e non a una fonte scritta, come Turpino), il narratore, per altro, si assegna un singolare statuto di onniscienza intermittente e al contempo insiste sull'idea di testo "in movimento", che va costruendosi in itinere, senza un piano prestabilito.

Al contrario nel *Malmantile*, ricchissimo di proemi morali, l'incidenza dei congedi sul numero dei cantari è di molto inferiore: si registrano solo tre casi (sui dodici utili), il più significativo dei quali – ecco un'altra differenza rispetto a *Poemone* e *Ajone* – chiude l'intero poema secondo modalità tipicamente canterine (il poeta licenzia il suo uditorio teatralmente, invitando a fare festa, inchinandosi e cedendo la parola).⁹² Nello *Scherno* troviamo una situazione non dissimile, perché al numero non irrilevante di ingerenze del narratore in esordio si contrappone la scarsità di quelle in clausola: sono solo tre (su venti canti totali), tutte concentrate nella prima parte dell'opera. Due di queste anticipano un ulteriore e più ampio intervento dell'autore al principio del canto successivo, stabilendo una sorta di continuità enunciativa che sutura parzialmente lo

⁹⁰ BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone*, III 52: 88.

⁹¹ Ivi, I 88: 25.

⁹² «Finito è il nostro scherzo: or facciam festa/ perché la storia mia non va più avanti; / sicché da fare adesso altro non resta, / se non ch'io reverisca gli ascoltanti./ Ond'io perciò cavandomi di testa, / mi v'inchino, e ringrazio tutti quanti. / Stretta la foglia sia, larga la via: / dite la vostra, ch'i' ho detto la mia» (LIPPI, *Malmantile*, XII 58: 428). Cfr. anche su questo passo DI SANTO 2013: 194-196. Gli altri due congedi sono a V 68 e IX 69; anche il cantare II si chiude con una formula che sottolinea la conclusione di un atto enunciativo, affidata però a un narratore di secondo grado.

stacco;⁹³ il terzo, appellandosi al lettore, annuncia invece esplicitamente l'intera seconda sezione dello *Scherno*, gettando un ponte verso una porzione di testo all'epoca non ancora composta (e per la quale, per altro, probabilmente si immaginava una differente materia).⁹⁴ Il canto ventesimo e ultimo si conclude, invece, senza accludere alcuna nota metadiscorsiva e per di più lasciando del tutto in sospeso la vicenda narrata (sta per cominciare un conflitto tra dei e uomini), senza alcuna considerazione per il principio di integrità e completezza della *fabula*.⁹⁵

7. I dati più interessanti riguardano però la *Secchia rapita*: il narratore tassoniano, solitamente discreto e impersonale, si concede infatti alcuni fra i suoi pochi commenti espliciti proprio nel finale di canto, mettendo in rilievo le transizioni e poi l'epilogo del racconto. I tre passi in questione rappresentano l'approdo ultimo di un percorso testuale, che contempla ripensamenti e aggiunte.⁹⁶ Il distico che chiude il canto VI («stette sospeso un poco, indi fe' quanto / descritto fia da me ne l'altro canto») è presente già nella prima redazione, ma viene variato in una fase successiva, in modo da escludere ogni intrusione autoriale («stette con dubbio cor, con man sospesa, / e al fin penso di seguir l'impresa»), per poi venire ripristinato come lezione definitiva.⁹⁷ Mentre sono introdotti solo a partire dalla seconda redazione l'intero canto XI, suggellato da un'indicazione di regia («Ma tempo è omai di richiamar gli accenti / a i fatti de gli eserciti possenti»),⁹⁸ e l'ultima stanza del poema, unico luogo in cui l'io narrante si rivolge al proprio pubblico («Voi buona gente che con lieta ciera / mi siete stati intenti ad ascoltare»), rivendicando i pregi della propria

⁹³ Ecco i passi in questione: «ma io prego intanto / voi che aspettiate me nell'altro canto» (BRACCIOLINI, *Scherno* III 63, 7-8: 51); «Ma poiché i prati abbeverato han l'acque / tanto che basta, io chiuderò l'umore, / per innacquare nell'altro Canto i cavoli / e gastigar con quel Barbone i diavoli» (ivi, V 61, 5-8: 84).

⁹⁴ «E sia finita questa prima parte. / Nell'altra io canterò con più furore / battaglie orribilissime di Marte / promettendo però che 'l riso duri / anco a 'l suon delle trombe e de' tamburi» (ivi, XIV 63, 4-8: 237).

⁹⁵ Un omaggio alla tradizione macaronica secondo CONTINI 2020: 103.

⁹⁶ L'editore critico della *Secchia*, ricostruendo la storia redazionale del poema, individua «in **A**, autografo della prima redazione conservata, in **B**, pure autografo, e nelle stampe **St1** e **St2** quattro punti fissi, rappresentando essi altrettanti stadi terminali, pur provvisori, cioè di volta in volta compiuti lungo l'iter testuale; del quale **Ven** è il momento ultimo e definitivo» (BESOMI 1990: LXXXVI).

⁹⁷ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, I], VI 74: 190; *Secchia rapita* [Besomi II], VI 74: 193. La lezione alternativa, riportata in apparato, è testimoniata dall'autografo B, posteriore all'autografo A (contenente la prima redazione).

⁹⁸ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], XI 62, 7-8: 345.

storia, ma scusandosi, con topica affettazione di modestia, di non averla saputa raccontare nel migliore dei modi («crediate che l'istoria è bella e vera; / ma io non l'ho saputa raccontare»).⁹⁹ Come accennato in apertura, questi tratti di matrice romanzesca e canterina provocano, come dire, una momentanea incrinatura nella voce del poeta, dimostrando quanto il tono oggettivo e distaccato adottato altrove sia volutamente contraffatto: in un luogo tanto rilevato come l'epilogo, in particolare, l'improvvisa evocazione di un uditorio e insieme l'insistenza sulla veridicità della materia, contraddicendo i presupposti di ogni narrazione mimetica, sembrano ribadire la natura fittizia, la letterarietà di secondo grado che caratterizza l'operazione parodica tassoniiana.¹⁰⁰

L'esempio del finale della *Secchia* con ogni probabilità non è indifferente per alcuni altri poemi eroicomici. Senza che un pubblico sia prima mai menzionato, la *Franccide* si conclude con un saluto e un avvertimento indirizzato al proprio pubblico («Nel resto: buonanotte, perché è tardi, / e d'aver mal francese ogn'un si guardi»), preceduti per altro dal tentativo, consueto in Lalli, di svalutare il proprio testo («E se la mia minestra è senza sale / la Musa, ch'è una guattara, n'ha il torto; / spendi la mia moneta quel che vale / battuta per tuo ben, per mio diporto»).¹⁰¹ Mentre al termine della *Guardinfanteide* il narratore, caricando iperbolicamente il *topos modestiae*, si rivolge direttamente ai propri critici esortandoli addirittura a distruggere il libro che tengono fra le mani («Voi voi mordaci e critiche tenaglie, / [...] per farmi un bel dispetto / mordete, lacerate il mio Libretto»).¹⁰² Il debito nei confronti del modello tassoniiano è meno accentuato nelle *Pazzie de' Savi*. Nell'ultima ottava viene garantita la veridicità del racconto, proprio come nella *Secchia*, in chiave però non ironica, presentando la fonte del poema che è fonte autentica e fededeigna (*L'Historia dei fatti di Antonio Lambertacci nobile e potente cittadino bolognese* di Gaspare Bombaci): in Bocchini agirà probabilmente la suggestione della teoria tassiana che vuole una materia storica a fondamento dell'azione epica. Anche la strategia enunciativa è

⁹⁹ Ivi, XII 79, 1-4: 382.

¹⁰⁰ «Il canto e il poema eroicomico della *Secchia* possono così chiudersi con un saluto-sberleffo e le convenevoli scuse agli ascoltatori, proprio alla maniera dei cantimbanchi del tempo, alla cui comicità, raffinata in nuova arte, Alessandro Tassoni ha voluto che s'inclinasse la grande musa eroica perché si dissolvesse in gioco gratuito» (MARINI 2016: 197; ma avanzerei qualche dubbio sulla pretesa gratuità del gioco tassoniiano).

¹⁰¹ LALLI, *Franccide*, VI 77, 3-8: 268.

¹⁰² FRUGONI, *Guardinfanteide*, VIII 68, 3 e 7-8: 179.

differente rispetto agli altri passi esaminati. Non si può parlare propriamente di un intervento dell'autore, quanto di uno sfociare della narrazione nella messa in scena del proprio stesso punto di origine: concluse le tribolate vicende del Lambertaccio – ci viene spiegato –, «il Ciel placato» ordina che «Gaspar Bombaci il tutto scriva / e ne componga una fedele historia, / perché di quella a suon di cetra o piva / un Bocchin poi rinnovi la memoria».¹⁰³ Il carattere metadiscorsivo della rappresentazione non conduce insomma a una presa di parola diretta da parte del poeta, che raffigura se stesso e l'atto della propria scrittura, per così dire, dall'esterno, includendosi nella diegesi del racconto.

Un ultimo appunto sull'epilogo, citato sopra, della *Guardinfanteide*, che contiene un ulteriore elemento di interesse nella penultima ottava. Verso la fine dell'ottavo e ultimo canto Doña Enrica, colpevole di aver diffuso la «vana usanza» del guard'infante, viene bandita dal regno di Spagna e decide di andare in Italia; scoperta la cosa («o saputa amara»), il suo amante Ergilindo – che il racconto aveva a lungo trascurato e ora ripresenta improvvisamente sulla scena – la raggiunge ad Almería e si arruola come marinaio sulla nave dove Enrica si è imbarcata con l'idea di raggiungere l'Italia. Dopo un resoconto sommario di questi fatti (appena due ottave sono dedicate a Ergilindo), il poeta prende la parola e rinuncia a proseguire la narrazione, adducendo quale motivazione le insufficienze del suo stile. Con gioco tipicamente ariostesco, Frugoni dichiara le proprie difficoltà prendendo alla lettera la metafora del poeta che segue i propri personaggi e sfruttando anche la sovrapposizione tra la situazione narrativa (la nave dei protagonisti è appena salpata) e l'immagine topica della scrittura come navigazione:

Degli accidenti, che seguiron doppo
per Mar, per Terra io mi son risoluto
tacer per hora. Ho cinguettato troppo
con lo mio stil, ch'omai mi par canuto:
che s'io per terra seguitar un Zoppo
con quello non potrei, grosso e panciuto,
come posso tener dietro al Naviglio
in così vasto Mar senza periglio?¹⁰⁴

¹⁰³ BOCCHINI, *Pazzie de' Savi*, XII 72, 3-6: 403.

¹⁰⁴ FRUGONI, *Guardinfanteide*, VIII 67: 179.

Un nuovo filo narrativo, dunque, viene introdotto in modo del tutto gratuito in prosimità della conclusione, solo per essere immediatamente abbandonato, con una mossa che esibitamente contraddice il principio aristotelico di perfezione strutturale dell'intreccio.¹⁰⁵ Procedimenti analoghi occorrono anche in altre opere eroicomiche, sebbene in zone meno rilevate del poema e del canto. Nel canto XI, per esempio, concluso l'episodio del duello fra Titta e Culagna, la voce narrante accenna per sommi capi alle successive vicende che vedono coinvolto il Conte, dichiarando però ironicamente di non avere versi «tanto sonori/che bastino a cantar sì belle cose» e quindi subito riconducendo il racconto in altra direzione («torno a Titta che...»).¹⁰⁶ Ambientando una scena nei dintorni di Norcia, il narratore della *Moscheide* trova un pretesto per menzionare la Grotta della Sibilla (collocata sul Monte Sibilla, in territorio marchigiano), ma si limita ad abbozzare un breve ritratto dell'indovina che la abita, non avendo – come dichiara questa volta in tono serio – uno stile adeguato a discettarne più a lungo («Ma perch' il dir di lei fora soggetto, / a l'umil rima mia, vasto e profondo, / di ciò tacendo, io ne ritorno al mago / che gira intorno al doppio orrendo lago»).¹⁰⁷ Simili movenze non sono sconosciute al poeta del *Furioso*, che si congeda talora anche definitivamente dai suoi personaggi,¹⁰⁸ preferendo però più spesso abbandonare una linea narrativa con il preciso scopo di riallacciarsi più tardi, secondo quello che d'altra parte è il principio cardinale della costruzione polifonica del poema. Nei brani citati – tutti ricavati, si badi bene, da testi estranei alla corrente fiorentina e burlesca – ciò non accade. L'allusione all'*entrelacement* rimane circoscritta localmente: le potenzialità dell'innesto di un nuovo filo nell'intreccio, e con ciò l'ipotesi di un suo infittirsi e complicarsi, sono evocate, ma il meccanismo espansivo viene immediatamente frustrato. La fascinazione per il modello è contro-

¹⁰⁵ Sarà forse da intendersi ironicamente quanto l'autore scrive in coda alla prefazione *A chi vorrà leggere*, dove sostiene di essersi sostanzialmente attenuto alle regole della *Poetica* (ivi, *A chi vorrà leggere*: «non mi son tanto lasciato rapire dall'impeto naturale, che in simili componimenti suole con più libertà trascorrere, che habbi affatto trasandate le regole dell'arte, il che se vorrai conoscere leggi quei che spongono la *Poetica* del Filosofo»).

¹⁰⁶ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], XI 47, 1-2: 339.

¹⁰⁷ LALLI, *Moscheide*, IV 36, 5-8: 86.

¹⁰⁸ Si pensi al destino dell'eremita scagliato in aria da Rodomonte nel canto XXIX del *Furioso*, che il narratore non riferisce e dichiara di non conoscere oppure al commiato da Angelica nel XXX: un passo, quest'ultimo, di cui CABANI (1999: 233) nota giustamente l'influsso sulle ottave appena citate del canto XI della *Secchia*.

bilanciata e in fondo sopraffatta da una diffidenza che è probabilmente il lascito della precettistica aristotelica – e che certo in alcuni casi (come quello di Lalli) si mescola e funge da alibi a un obiettivo limite tecnico e artistico. L'ambivalenza della posizione è messa bene in luce da un passo della *Franccide* in cui viene fatta esplicita menzione alla pressione esercitata sull'autore dalle opinioni critiche avvertite come dominanti: gli eroi sono in navigazione alla ricerca del legno santo per curare il Mal francese e per passare il tempo si raccontano alcune novelle; il narratore riporta la prima, ma poi rifiuta di riferire le altre, temendo – sostiene – di uscire «fuor del seminato» e di essere accusato dalla critica di «saltar di palo in frasca».¹⁰⁹ In un poemetto così disorganico e programmaticamente multiforme come quello di Lalli¹¹⁰ è difficile non leggere in chiave ironica tale preoccupazione per l'unità e la coerenza dal testo e, come spesso accade, l'ironia segnala un compromesso fra due tensioni contraddittorie: se è vero che in questo passo l'io poetico irride antifrasticamente la censura nei confronti di una narrazione troppo divagante, non si può comunque negare che nel concreto finisca per arginare effettivamente lo spunto digressivo, di fatto soggiacendo al principio contestato.¹¹¹

8. In ciascuno dei vari poemi riconducibili alla costellazione dell'eroicomico si può forse vedere il risultato, ogni volta difforme, di una serie di spinte comuni, che agiscono con più o meno forza e conducono a punti di equilibrio differenti, traducendosi dunque in fisionomie testuali singolari. Tra gli effetti di queste spinte c'è la messa in discussione del modello del narratore epico, discreto e oggettivo, secondo strategie che vanno dalla lieve erosione interna al completo capovolgimento. La rassegna portata avanti sino a qui ha potuto dimostrare l'assunto solo parzialmente, escludendo un'ampia messe di fenomeni che meriterebbero ulteriore approfondimento e trascurando, per esempio, quasi del tutto

¹⁰⁹ «Di mano in man poscia a i guerrier fu dato / l'ordin di raccontar varie novelle, / che contenean, chi per amor beffato / fu poi costretto a rinegar le stelle. / Io le direi, ma fuor del seminato / forse uscirei con tante mie girelle, / e 'l critico diria ch' il verso casca/ mentre viene a saltar di palo in frasca» (LALLI, *Franccide*, IV 59: 225).

¹¹⁰ «Non serba lo mio stil sempre un tenore, / ch'ora troppo s'abbassa or s'erger e sale: / come il mio grillo o meno o più saltella, / e per tal variar natura è bella» (ivi, I 3, 5-8: 134).

¹¹¹ Un anelito all'unità da parte di Lalli si può cogliere anche nel forzatissimo tentativo dell'autore (nell'*Allegoria dell'opera* preposta alla prima edizione) di interpretare complessivamente in chiave allegorica l'altrettanta disorganica *Moscheide*.

opere come l'*Asino* e i *Numi guerrieri*, dove l'io narrante si ritaglia largo spazio, ma non in attacco o clausola di canto. E tuttavia i passi raccolti e commentati portano già un buon numero di evidenze in tal senso.

Una prima spinta destabilizzatrice nasce dall'urgenza di esprimere un messaggio morale. Così come il poeta della *Liberata* non si presenta mai come depositario di verità, veicolando le proprie istanze in modo implicito entro il corpo della narrazione mimetica, analogamente l'autore della *Secchia* lascia che il proprio giudizio traspaia dalla mera rappresentazione dei fatti e dalla logica comica e ironica che presiede all'orchestrazione delle singole scene e dell'intero intreccio. Sotto questo profilo si avvicina al poema tassiano forse il solo *Asino* (dove i commenti autoriali non mancano, ma sono soprattutto di carattere metadiscorsivo). In tutte le altre opere del nostro *corpus*, invece, il narratore manifesta le proprie idee sul mondo in prima persona, non sempre, come abbiamo visto, con tono scherzoso e leggero – diciamo pure guardando in senso lato alla lezione ariostesca – ma talvolta anche con intonazione stentorea e una sicurezza nella dizione che in una prospettiva tassiana gli avrebbero garantito «l'odioso nome di maestro». ¹¹² Ci si può domandare se questo prorompente moraleggiare non si leghi in alcuni casi (Lalli, Bocchini) ¹¹³ anche alla debolezza strutturale della *fabula*, che nella sua scarsa compattezza difficilmente riesce a risolvere sul piano drammatico il problema dell'orientamento ideologico del testo. ¹¹⁴

Una seconda spinta perturbante, talora intrecciata alla prima, si può individuare nell'interesse nei confronti dell'attualità, del presente, che può volgere il discorso in direzione satirica e/o svilupparsi in tentazione autobiografica. L'introduzione di per-

¹¹² TASSO, *Lezione*: 122.

¹¹³ Ma anche Torre, come avrò modo di dimostrare altrove: la distribuzione degli interventi autoriali nelle zone interne del canto, infatti, non ha dato modo in questa sede di documentare tale tendenza nei *Numi guerrieri*.

¹¹⁴ Nella *Liberata*, al contrario, la «profondità del testo [...] si coglie riflettendo sulle superfici moralizzate di una mimesi aristotelica, che è costruita con geometrica precisione, per far coincidere le forme del racconto con il loro significato morale» (FERRETTI 2010: 155-156): in un certo senso si può dire che l'unità (nella varietà) e la direzione finalistica della trama, rendendo inequivocabile l'assunto morale, divengono la condizione del ritrarsi dalla scena della figura del poeta, il quale si limita a far echeggiare nelle proprie parole le voci e i sentimenti dei suoi personaggi, sintonizzandosi di volta in volta con punti di vista differenti e anche contraddittori (su questo cfr. anche ivi: 120-132 e *passim*).

sonaggi contemporanei, lievemente camuffati, nell'universo diegetico del poema è un modo per soddisfare questo bisogno senza tirare in ballo il narratore ed è la strada seguita da Tassoni, ma anche da Lippi. Altrove invece (nelle opere di Bracciolini, Bardi, Buonarroto il Giovane, in particolare) viene suggerita una coincidenza tra io empirico e io poetico dell'autore, che dunque si riferisce al proprio tempo e alla propria esperienza in maniera più diretta, conquistando – a partire ancora dalle indicazioni del *Furioso* – spazi inediti di espressione soggettiva.

La terza spinta, infine, trae origine dal carattere autoriflessivo dei testi parodici, che determina nei poemi eroicomici una vocazione metadiscorsiva il cui sbocco più naturale sembra essere proprio l'intervento della voce narrante. Tassoni ancora una volta trova una soluzione, almeno parzialmente, alternativa e opera una sorta di diffrazione della figura dell'autore, delegando la funzione di commento del testo per lo più al suo doppio Gaspare Salviani, titolare delle *Dichiarazioni* che accompagnano la *Secchia*, e limitandosi a introdurre nel racconto qualche nota di regia e poco più.¹¹⁵ Collocandosi al lato opposto del sistema delle forme possibili, la linea fiorentina e burlesca (*Poemone*, *Ajone*, *Malmantile*) opta invece per un recupero integrale dell'impostazione canonica in seno alla tradizione canterina e cavalleresca, con un poeta sempre pronto a entrare in scena per amministrare i fili dell'intreccio: una scelta che a questa altezza cronologica significa opposizione frontale alla proposta della *Liberata* (e non corrosione interna, come nel caso della strategia tassoniana). In tutte le altre opere le considerazioni di ordine meta-discorsivo punteggiano la narrazione in modo più intermittente, talora (penso soprattutto allo *Scherzo*) latitando dove ci aspetteremmo che intervenissero a saldare il piano cognitivo (i riferimenti all'esperienza del mondo esterno alla diegesi principale) e il piano del puro racconto, secondo quello che è un insegnamento basilare del poeta ariostesco. Molto in generale, l'impressione è che i confini assai labili del genere eroicomico permettano lo scontro tra due ipotesi opposte di narratore, rispettivamente incarnate dal modello della *Liberata* e del *Furioso*, anche all'interno del singolo poema. La figura che ne emerge è il risultato di un compromesso, che fatica a cristallizzarsi in un'immagine pienamente coerente e definita, ma ci consegna un'istantanea delle tensioni culturali e sociali in atto.

¹¹⁵ Su contenuto e peculiarità delle *Dichiarazioni* cfr. BESOMI 1992 e CABANI 2022.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Furioso* = Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri* = Piero de' Bardi, *Avinavoliottoneberlinghieri di Brivio Pieverdi*, Venezia, Antonelli, 1843.
- BOCCHINI, *Pazzie de' Savi* = Bartolomeo Bocchini, *Le Pazzie de' Savi, ovvero Il Lamber-taccio, Poema Tragicoeroicomico*, Venezia, Bertani, 1641.
- BOIARDO, *Inamoramento* = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, in Id., *Opere*, vol. I, tt. 1-2, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- BRACCIOLINI, *Scherno* = Francesco Bracciolini, *Lo Scherno degli dei*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804.
- BRACCIOLINI, *Poesie* = Francesco Bracciolini, *Poesie giocose di vario genere*, Yverdon [i.e. Firenze], 1772.
- BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone* = Michelangelo Buonarroti Il Giovane, *L'Ajone*, a cura di Pietro Fanfani, Firenze, a spese dell'editore, 1852.
- CASTELVETRO, *Poetica II* = Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, vol. II, a cura di Werther Romani, Bari, Laterza, 1979.
- DOTTORI, *Asino* = Carlo de' Dottori, *L'asino*, a cura di Antonio Daniele, Roma - Bari, Laterza, 1987.
- FRUGONI *Guardinfanteide* = Francesco Fulvio Frugoni, *La Guardinfanteide. Poema giocoso di Flaminio Filauero*, Perugia, apresso Pietro Tomassi, 1643.
- LALLI, *Franceide* = Giambattista Lalli, *La Moscheide e la Franceide*, a cura di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1927.
- LALLI, *Moscheide* = Giambattista Lalli, *La Moscheide e la Franceide*, a cura di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1927.

- LIPPI, *Malmantile* = Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli*, Firenze, G. Barbèra, 1861.
- TASSO, *Discorsi* = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, *Liberata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.
- TASSO, *Lezione* = Torquato Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in Id., *Le prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze Le Monnier, 1875, 115-130.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, I] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, tomo I. *Prima redazione*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1987.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, tomo II. *Redazione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.
- TORRE, *Numi guerrieri* = Carlo Torre, *I numi guerrieri. Poema heroicomico*, Venezia, Appresso i Giunti, 1640.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AGOSTI 1989 = Stefano Agosti, *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- ARBIZZONI 2017 = Guido Arbizzoni, *Intorno alla "Secchia": ricezione e autocommento*, in *Alessandro Tassoni poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di Maria Cristina Cabani - Duccio Tongiorgi, Modena, Panini, 2017, 155-172.
- BACHTIN 1965 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1965.
- BARBI 1897 = Michele Barbi, *Notizie della vita e delle opere di F. Bracciolini*, Firenze, Sansoni, 1897.
- BERTA 2006 = Luca Berta, *Oltre la mise en abyme: teoria della metatestualità in filosofia e letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 2006.
- BESOMI 1990 = Ottavio Besomi, *Introduzione a TASSONI, Secchia rapita* [Besomi, II].

- BESOMI 1992 = Ottavio Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla "Secchia rapita"*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989), a cura di Ottavio Besomi - Carlo Caruso, Basel - Boston - Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, 373-407.
- BUCCHI 2013 = Gabriele Bucchi, *Dopo Tassoni: il narratore eroicomico nell'"Asino" di Carlo de' Dottori*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 99-117.
- CABANI 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1988.
- CABANI 1999 = Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- CABANI 2010 = Maria Cristina Cabani, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.
- CABANI 2013 = Maria Cristina Cabani, *Introduzione a L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 9-26.
- CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Una nuova riscrittura dell'epica: parodia e satira nella "Secchia rapita"*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 21 (2020), 21-37.
- CABANI 2022 = Maria Cristina Cabani, *Il finto commento della "Secchia Rapita": le "Dichiarazioni" di Gasparo Salviani*, in *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico*. Atti del convegno (Padova, 6-7 giugno 2019), a cura di Elisabetta, Selmi - Francesco Roncen - Stefano Fortin, Lecce, Argo, 2022, 287-233.
- CONTINI 2017 = Federico Contini, *L'eroicomico secondo l'arte. Verso un'idea di favola «come un'idra a molti capi»*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico - Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, 109-122.
- CONTINI 2020 = Federico Contini, *Il classico in burla*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 99-120.

- COURCELLE 1955 = Pierre Courcelle, *Histoire du cliché virgilien des cent bouches* (Georg. II, 42-44 = Aen. VI, 625-627), in «REL», 33 (1955), 231-240.
- CRIMI 2020 = Giuseppe Crimi, *Sulle satire e sui capitoli burleschi di Bracciolini: appunti sulla tradizione manoscritta e a stampa*, in Francesco Bracciolini. *Gli "ozi" e la corte*, introduzione di Maria Cristina Cabani, a cura di Federico Contini - Andrea Lazzarini, Pisa, Pisa University Press, 2020, 27-45.
- CRIMI - MALAVASI 2020 = *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi e Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020.
- D'AFFLITTO - CARMINATI 2005 = Chiara D'Afflitto - Clizia Carminati, *Lippi, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 65, 2005 [online].
- DI SANTO 2013 = Lucia Di Santo, *L'eroicomico "fiorentino" di Lorenzo Lippi*, Milano, LED, 2013.
- DURLING 1965 = Robert Durling, *The figure of the poet in epic renaissance*, Cambridge (Mass.), Harvard University press, 1965.
- FERRARO 2013 = Luca Ferraro, *A proposito di Re Enzo: un personaggio tassiano nella «Secchia rapita»*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 79-98.
- FERRARO 2018 = Luca Ferraro, *Nel laboratorio di Alessandro Tassoni: lo studio del "Furioso" e la pratica della postilla*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- FERRETTI 2010 = Francesco Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella "Gerusalemme liberata"*, Pisa, Pacini, 2010.
- FLORIANI 1988 = Piero Floriani, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- HONNACKER 1999 = Hans Honnacker, *La storia della ricezione dei proemi dell'"Orlando Furioso" di Ludovico Ariosto nell'ambito del dibattito cinquecentesco sul poema eroico*, in «Schifanoia», XIX (1999), 55-65.
- IZZO 2005 = Annalisa Izzo, *"Al fin trarre l'impresa" prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'"Orlando furioso"*, in «Strumenti critici», 2 (2005), 225-246.

- JAVITCH 1999 = David Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'“Orlando Furioso”*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- LATTARICO 2005 = Jean-François Lattarico, “*Avino Avolio Ottone Berlinghieri*”. *Du “Roland furieux” au “Poemone”*: notes sur une parodie chevaleresque du XVII^e siècle, in «Collection de l'écrit», 10 (2005), 185-213.
- MARINI 2016 = Quinto Marini, *Canto XII*, in *Lettura della “Secchia rapita”*, a cura di Davide Conrieri - Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2016, 185-189.
- NICOSIA 2015 = Stefano Nicosia, *La «funzione Morgante»*. *Persistenze e variazioni nel genere comico in ottava tra Cinque e Settecento*, Berna, Peter Lang, 2015.
- POZZI 1987 = Giovanni Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell' “Adone” e nella “Secchia rapita”*, in «Nuova secondaria», IV (1987), 24-29.
- RESIDORI 2004 = Matteo Residori, *Francesco Bracciolini dalla “Croce Racquistata” allo “Schernò degli dei”*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*. Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, I. *Genre and Genealogy*, edited by Massimiliano Rossi - Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2004, 79-98.
- ROGGIA 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 85-153.
- SACCHI 2006 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- SANGIRARDI 2020 = Giuseppe Sangirardi, *Appunti sul narratore tra Pulci e Ariosto*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo - Ida Campeggiani - Luca Danti, Firenze, Cesati, 2020, 433-448.
- SBERLATI 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica fra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- VARESE 1967 = Claudio Varese, *La poesia eroicomico*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1967, 854-888.
- VISANI 1987 = Oriana Visani, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, in «Schifanoia», III (1987), 45-94.

«Senza metodo e senza imitazione»

WEAVER 2016 = Elissa Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'“Orlando Furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 81-98.