

PER UNA STORIA DELLA CRITICA TASSIANA ASPETTI E PROBLEMI

a cura di

Luca Bani, Cristina Cappelletti e Massimo Castellozzi



Quaderni del Centro di Studi Tassiani



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

Dipartimento
di Lingue, Letterature
e Culture Straniere

Studi Taffiani

Questo volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo e del Centro di Studi Tassiani.

Il Comitato Direttivo del Centro di Studi Tassiani esamina direttamente tutti i lavori proposti a questa collana, avvalendosi altresì della consulenza di specialisti italiani e/o stranieri attraverso un processo di double blind peer review, i cui atti restano secretati presso la Segreteria del Centro medesimo.

INDICE

- p. 7 CRISTINA CAPPELLETTI, *Premessa*
9 GUIDO BALDASSARRI, *Introduzione*
- 17 *La fine del Cinquecento*
19 GIOVANNI FERRONI, *Tasso teorico e critico di se stesso*
31 VANIA DE MALDÉ, *Tasso critico. La lirica*
57 MARCO CORRADINI, *Furioso contro Liberata. La polemica cinquecentesca*
- 91 *Il Seicento*
93 CLIZIA CARMINATI, *La fortuna critica di Tasso nel Seicento*
- 137 *Il Settecento*
139 EMILIO BOARETTO, *La fortuna critica di Torquato Tasso nel primo Settecento: una panoramica*
163 CRISTINA CAPPELLETTI, «*Pensava di avere scritto soltanto per gli eruditi*»: *fortuna critica di Tasso nel secondo Settecento*
- 193 *L'Ottocento*
195 STEFANO FORTIN, *Tasso e la critica romantica*
217 MASSIMO CASTELLOZZI, «*Più poeta se non fosse stato così dotto*». *Il Tasso di Francesco De Sanctis dalle «Lezioni» alla «Storia»*
235 LUCA BANI, *I saggi tassiani di Giosue Carducci*
- 257 *Il Novecento*
259 GUIDO LUCCHINI, *Tasso nella critica di Croce e dei crociani*
277 ARNALDO DI BENEDETTO, *Mario Fubini critico di Tasso*
289 STEFANO VERDINO, *Da Slataper a Fortini. La critica dei poeti*
311 ROSSANO PESTARINO, *La filologia tassiana di Lanfranco Caretti e della scuola pavese*
- 328 *Indice dei nomi*

L'OTTOCENTO

I SAGGI TASSIANI DI GIOSUE CARDUCCI*

1. Un'idea di Tasso

L'interesse di Carducci per la figura e l'opera di Torquato Tasso è rintracciabile sin dalla prima giovinezza nel poeta di Valdicastello che, come ricorda Renato Serra, già «Ragazzo, s'era messo a leggere quei libri che i suoi gli mettevano in mano, come cosa grande, l'Alfieri, l'*Iliade*, l'*Eneide*, la *Gerusalemme*, Dante [...]»,¹ ed è altresì largamente documentato da richiami sparsi tanto nell'epistolario² quanto nei saggi critici.³ Per questi ultimi valga, a titolo d'introduzione, il lungo brano

* Un ringraziamento sincero a Matilde Dillon Wanke per aver letto e corretto questo contributo e per avermi suggerito molta della bibliografia più recente su cui è costruito. Per il tempo che con la consueta generosità mi ha dedicato, a lei va la mia riconoscenza.

1 In RENATO SERRA, *La commemorazione di Giosue Carducci (1914)*, in ID., *Scritti letterari morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 343-359: 355. A questo proposito cfr. anche GIORGIO PETROCCHI, *Carducci critico del Romanticismo*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*, Atti del Convegno di Bologna, 11-12-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, con la collaborazione di Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, Anna Luce Lenzi, Anna Zambelli, Padova, Antenore, 1988, pp. 237-252: 238 e 240.

2 Riferimenti in particolare a eventi o iniziative legate alla figura di Tasso si trovano nella lettera a Luigi De Maio del 22 maggio 1895, nella quale Carducci declina l'invito a tenere un discorso in occasione delle celebrazioni sorrentine per il quarto centenario della morte di Tasso (cfr. GIOSUE CARDUCCI, *LEN*, XIX, 1894-1896, Bologna, Zanichelli, 1956, p. 101); in quella a Francesco Torracca del 17 febbraio 1897 nella quale si chiede conto di un erigendo «museo tassesco» e si citano come possibili collaboratori Angelo Solerti, come ordinatore della biblioteca, e Mario Menghini, come possibile direttore (cfr. ivi, XX, 1897-1900, 1957, p. 14); un accenno divertente al Tasso come argomento dello scritto per gli esami di licenza ai quali Carducci presiedeva come commissario a Desenzano, si trova nella lettera a Severino Ferrari dell'8 luglio 1882 (cfr. ivi, XIV, 1882-1884, 1952, pp. 6-8). Veloci ma più specifici richiami ai lavori carducciani su Tasso si trovano invece: per quanto riguarda il saggio sui *Poemi minori* nelle lettere, tutte del 1891, a Giuseppe Chiarini del 10 giugno, a Giulio Gnaccarini e alla figlia Laura del 28 luglio e a Guido Mazzoni del 30 luglio (cfr. ivi, XVII, 1888-1891, 1954, rispettivamente pp. 296, 306 e 309); per il saggio sul *Torrismondo* nella lettera a Giuseppe Chiarini del 27 dicembre 1893 (cfr. ivi, XVIII, 1891-1894, 1955, pp. 260-261); per il saggio sull'*Aminta*, infine, nella lettera a Cesare Zanichelli del 25 febbraio 1894 (cfr. ivi, p. 279).

3 Per una visione generale su Carducci critico e sul suo metodo di lavoro cfr. ALFREDO COTTIGNOLI, *Carducci critico e la modernità letteraria. Monti Foscolo Manzoni Leopardi*, con Appendice critica, Bologna, CLUEB, 2008.

tratto dallo *Svolgimento della letteratura nazionale* nel quale Carducci stabilisce l'importanza di Tasso come figura esemplare di una «età di passaggio», in quanto erede da un lato di un modello di religiosità e di misticismo medievaleggianti di matrice dantesca che ne fanno l'unica figura sinceramente cristiana del Rinascimento, anticipatore dell'altro di una sensibilità paragonabile a quella di altri autori le cui vicende sono pure collocate in epoche di transizione: Chateaubriand, Byron, Leopardi. La peculiarità del carattere e della psicologia di Tasso sarebbe quindi la «duplicità», ovvero la dicotomia tra la rigida norma cristiana prescritta dal rinnovato dogmatismo post-tridentino e un naturale sensualismo, congenito tanto al suo carattere quanto al tempo in cui visse:

Ma in vece di buone commedie l'Italia [nel secondo Cinquecento, n.d.r.] ebbe un altro poema, un poema eroico e religioso, la *Gerusalemme liberata*. L'Europa latina pareva su quelle prime accettar con fervore il rinnovamento cattolico che la Chiesa tentò opporre nel concilio tridentino alla riforma protestante: tutta l'Europa cristiana sentiva minacciata la sua civiltà dall'impero ottomano: suonava ancora dai mari il fragore della battaglia di Lepanto, l'ultima grande battaglia cristiana della quale tanta parte furono gl'italiani, l'ultimo còzzo glorioso tra l'occidente e l'oriente. Il tempo era opportuno, e il Tasso tale da poter sorgere poeta e del rinnovamento cattolico e della civiltà cristiana. Nessuna figura in fatti ha il cinquecento così seria e gentile come quella del Tasso. Egli è l'erede legittimo di Dante Alighieri: crede, e ragiona la sua fede per filosofia: ama, e commenta gli amori dottrinalmente: è artista, e scrive dialoghi di speculazioni scolastiche che vorrebbon esser platonici: innova, e teorizza. E, come Dante, ha sempre qualcosa da rimproverarsi nella coscienza sua di cattolico: al suo poema, pur essenzialmente religioso e cavalleresco, sovrintende un'allegoria spirituale e morale: a ogni modo teme sempre di averlo fatto soverchiamente profano, e lo rifà purificato: né anche del rifacimento si contenta, e finisce col poema della creazione. Egli è il solo cristiano del nostro Rinascimento: del quale per altro partecipa tanto, che il sensualismo dell'opera sua si mescola al misticismo; ed egli se ne addolora e pente, mentre il popolo se ne piace. Ma di questa duplicità dell'essere suo ondeggiate tra il sensualismo e l'idealismo, tra il misticismo e l'arte; ma di questa discordia della vita a cui è condannato egli, cavaliere del medio evo, scolastico del secolo decimoterzo, erede di Dante, smarrito in mezzo al Rinascimento, tra l'Ariosto e il Machiavelli, tra Rabelais e il Cervantes; di questa duplicità, di questa discordia egli porta innocente la pena, e se ne accora tanto che ne impazza. Il grido molle e straziante della elegia che pur tra gli accordi della tromba epica gli prorompe dal cuore mesto e voluttuoso lo annunzia il primo in tempo dei poeti moderni. Il Tasso ha la malattia delle età di passaggio, dello Chateaubriand, del Byron, del Leopardi.⁴

4 GIOSUE CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, in ID., *Discorsi letterarie storici*, in *OEN*, Bologna, Zanichelli, 30 voll., 1935-1940, vol. VII, 1935, pp. 1-161: 155-157. Sul concetto e sul ruolo del Rinascimento in Carducci cfr. DORA LEVANO, *Tra «Amin-ta» e «Torrismondo»*. *Per una riflessione su Carducci e la «portentosità» di Tasso*, «Sinestesia»,

Nonostante alcuni degli osservatori più acuti, come il già citato Serra,⁵ fin dal 1913 si mostrassero scettici sulla validità e sulla possibilità di permanenza non solo della poesia, ma anche del giudizio critico di Carducci nel contesto della nuova sensibilità lirica e della cultura del primo Novecento, sostenendo che «[...] il Carducci pare tramontato come poeta e come maestro, nella critica e nell'arte, nell'opera e negli ideali. Non c'è scolaro di liceo che non si renda conto delle angustie intellettuali della sua critica, che non si senta superiore ai pregiudizi retorici e patriottici della sua eloquenza», la prospettiva critica carducciana in merito al ruolo di “cerniera” che Tasso avrebbe ricoperto nel secondo Cinquecento non solo è stata largamente condivisa da studiosi a lui coevi come Francesco Flamini, ma è stata poi ripresa e ribadita successivamente da critici come René Wellek. Se per il secondo, infatti:

Questo declino [dell'Italia, n.d.r.] logicamente conduce alla perdita dell'indipendenza ed alla lunga stagnazione, durante la Controriforma, nelle acque basse europee. Il grande poeta di quel tempo, Torquato Tasso, è un uomo malato come il Petrarca, che soffre la pena di due mondi e non sa conciliarli. Il Tasso è un poeta lirico e soggettivo, elegiaco sentimentale, ed inetto all'eroico. [...] Dopo il Tasso c'è soltanto il Marino, il *marinismo*; il “cadavere” del Tasso e del Petrarca.⁶

Per Flamini con Tasso «nelle arti della parola il Rinascimento ha fine, e principia l'età moderna»,⁷ e con ciò l'autore della *Liberata* diventa figura emblematica della conclusione del ciclo più blasonato e importante non solo della letteratura, bensì della cultura e civiltà italiane nel loro complesso, giudizio pienamente condiviso da Carducci in polemica, come è risaputo, con un De Sanctis che, secondo Luigi Blasucci, ha una

[...] visione fortemente chiaroscurale del Rinascimento, culmine della perfezione artistica, ma anche età di scarsi ideali, passiva spettatrice del definitivo asservimento politico dell'Italia. Per Carducci invece il Rinascimento italiano, segnatamente quello primo-cinquecentesco, è un apice assoluto di civiltà» perché è il momento in cui le

1, 2007, pp. 147-163: 157.

5 In RENATO SERRA, *Le lettere*, in *Scritti letterari morali e politici*, cit., pp. 361-482: 377.

6 RENE WELLEK, *L'estetica e la critica desanctisiana*, in *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, collana diretta da Giovanni Grana, Milano, Marzorati, 1969, 5 voll., vol. I, pp. 194-219: 208.

7 FRANCESCO FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1902, p. 521.

varie forme d'arte si uniscono in un'armonia di forme assoluta, portando a massima perfezione il meglio di tutta la produzione precedente.⁸

Carducci critico, per il quale Roberto Tissoni sostiene la necessità di segnalare «[...] che nell'insieme il lavoro è ispirato al credo umanistico dell'unicità o meglio continuità delle tre culture e letterature: le classiche greca e latina, e la moderna italiana»,⁹ considera dunque Tasso l'ultimo testimone della grande letteratura italiana, ovvero di quella tradizione che seppe creare una linea di continuità tra l'esemplarità dei modelli classici e le istanze della cultura medievale,¹⁰ ed è quindi la figura ideale per rappresentare quella lunga fase di decadenza che accompagnò la transizione tra il "vecchio" e il "nuovo", tra la grandiosa ripresa del classicismo che caratterizzò il Rinascimento e la prolungata stasi seicentesca.

Ed è ancora Tissoni a indicare l'importanza che per Carducci riveste la tradizione:

Quel forte senso della tradizione che governa tutta l'opera di Carducci, creativa e riflessa, agisce anche nel campo dell'esegesi. Il lavoro interpretativo sui testi (ciò che risulterà, ancor meglio che altrove, nel commento al Petrarca) è sentito e vissuto da lui come prodotto di uno sforzo collettivo, accumulazione di dati acquisiti nei secoli da chi prima di noi si è applicato agli stessi studi, ai medesimi problemi: in altre parole, nasce dalla viva coscienza di una storicità dell'esegesi. In breve, si tratta di un programma neumanistico di restaurazione della prassi esegetica tradizionale (la cui continuità gli appariva minacciata dai nuovi atteggiamenti) che corre parallelo a quello da lui promosso nell'attività di poeta con il rilancio, contro la poetica e la poesia romantica, del classicismo e della poetica sua propria.¹¹

Le tesi qui velocemente accennate, vennero poi riproposte da Carducci anche liricamente in funzione celebrativa e polemicamente anticlericale nei versi che cantano lo spazio glorioso nel quale si manifestò l'epifania «d'un fantastico epos» (v. 16), ovvero nell'ode *Alla città di Ferrara*, di cui il poeta chiarisce l'intento in una lettera a Enrico Nencioni datata 21 luglio 1895:

8 LUIGI BLASUCCI, *Carducci e la poesia cavalleresca*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 169-191: 185-186.

9 ROBERTO TISSONI, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 47-113: 55-56.

10 Cfr. CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, cit., p. 160.

11 ROBERTO TISSONI, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento. (Dante e Petrarca)*, Basel, Birkhauser, 1992, pp. 636-637.

Sono molto contento e superbo di ciò che tu pensi dell'ode a Ferrara. Nell'ultima parte io credevo di aver nel Tasso rappresentata l'Italia fatalmente devota alla decadenza dopo il Concilio di Trento; il passaggio dal Rinascimento – accennato nella prima parte – alla reazione cattolica. Ma certo non mi sono fatto capire. Era meglio se non facevo nulla. Non sapevo come finire. L'ode era stata concepita sotto quell'impressione, come si vede da alcuni versi del principio.¹²

Carducci venne quindi suggestionato anche poeticamente da Tasso, detentore di una vicenda, un magistero, una sensibilità così particolari che devono trovare nell'animo di chi lo legge e lo studia una disposizione particolare, «secondo casi che non si possono prevedere». ¹³ Il Tasso di Carducci è dunque «l'ultimo vate» dell'«Italia grande, antica» (v. 22), e Ferrara, la Ferrara epica e leggera, coi merli «ridenti» di *Momento epico* (v. 6), è la città gioiosa dove il poeta poté completare la sua formazione cortigiana e il suo apprendistato poetico: una città di cui Carducci s'innamora e nella quale immergersi significa tornare a quel magico centro propulsore di bellezza, eleganza, cultura e tradizione che era la corte estense. Come Carducci scrive nella lettera a Lidia del 22 settembre 1873: «Cara, cara, io già amo gli Estensi; e se quella famiglia fosse sopravvissuta, io sarei morto volentieri sul campo per dare a un estense la corona d'Italia: sotto un estense sarei monarchico. Che bella città avean creato quelli Estensi, che bella e superba città; e che coltura, che arte, che splendore!». ¹⁴ Ferrara è dunque il luogo dove a Tasso «gioventù [...] sorrise» (*Alla città di Ferrara*, v. 24), è la dimensione dove più liberamente egli poté sviluppare, almeno nei primi anni, la forza creatrice del suo immaginario cavalleresco – uno dei tre elementi costitutivi per Carducci, come ricorda Blasucci, della letteratura italiana sino al Cinquecento ¹⁵ –, perché è la città «su cui perenne aleggia

12 CARDUCCI, *LEN*, XIX, cit., p. 113.

13 RENATO SERRA, *Come e cosa dovrebbe leggere un giovane*, in ID., *Scritti letterari morali e politici*, cit., pp. 249-254: 252-253.

14 Lettera citata in BLASUCCI, *Carducci e la poesia cavalleresca*, cit., p. 181.

15 Cfr. *ivi*, pp. 169 e 172: «[...] l'“elemento” o “principio cavalleresco” rappresenta infatti per Carducci, com'è noto, assieme al principio “ecclesiastico” e al “nazionale”, uno dei fattori costitutivi della letteratura italiana dalle origini a tutto il Cinquecento. La formulazione più organica di questa tesi è consegnata ai cinque “discorsi” *Dello svolgimento della letteratura italiana*, pubblicati nel 1874. [...] è innegabile (e ne fa fede la stessa frequenza degli interventi sull'argomento) che Carducci avvertisse il fascino dell'ideale cavalleresco nei suoi valori specificatamente etico-poetici. Questa disposizione caratterizzerà il particolare, come vedremo, il periodo che definiremo “ferrarese” della sua attività critica, col vagheggiamento della corte estense quale nido di gentili tradizioni e costumanze cavalleresche».

il mito e cova / leggende e canta a i secoli querele» (vv. 38-39), e che proprio grazie al suo passato, minuziosamente rievocato nella seconda parte dell'ode, è divenuta centro di attrazione per «l'ingegno / e la bollente d'igneo vigore / materia umana» (ivi, vv. 126-128): gli «Strozzi» (v. 129), gli «Ariosti» (v. 131) la «gente Boiarda» (v. 136), Guarino Veronese (v. 140) e, ovviamente, anche Tasso, «l'usignolo» che «D'Armida e di Rinaldo cantava: cantava Clorinda / con l'elmo a l'auree trecce, ed Erminia soave» (vv. 149-150), prima che la cappa opprimente degli scrupoli religiosi, la «vecchia vaticana lupa cruenta» (v. 163), ne affievolisse il canto (vv. 165-168):

Tu lo spegnesti, tu; malata l'Italia traesti
 co 'l suo poeta a l'ombra perfida de' cenobii.
 Pallido, grigio, curvo, barcollante, al braccio il sostiene
 un alto prete rosso di porpora e salute.

Il registro celebrativo che caratterizza molte delle liriche di *Rime e Ritmi* qui si attenua, pur non annullandosi completamente, come dimostra l'invocazione finale a Garibaldi, e prevale invece un tono più intimo, malinconico, centrato sul simbolismo funereo della morte di Tasso, che assume ad *exemplum* paradigmatico e maestoso del declino di un'epoca e che parimenti funse da modello per alcune transcodificazioni figurative del medesimo episodio.¹⁶

II. I saggi su l'Aminta, il Torrismondo e i poemi minori. Carducci tra la scuola romantica e scuola storica

Il saggio *L'Aminta e la vecchia poesia pastorale*¹⁷ è in realtà uno scritto «di minuta e squisita erudizione»¹⁸ nel quale Carducci dà il suo giudizio sull'opera, descri-

16 Cfr. PAOLA RICCHIUTI, «L'ultima consolazione di Torquato Tasso» del piacentino Antonio Malchioldi, «Studi Tassiani», LIV, 2006, pp. 57-66. Il dipinto in questione è ora collocato nella sala consiliare del Palazzo del Podestà di Castell'Arquato, ma una sua riproduzione è rintracciabile nella Raccolta Tassiana: cfr. *Raccolta Tassiana*, a cura di Luigi Chiodi, Anna Maria Lastrucci Bernardini, Severino Maggi, prefazione Aldo Agazzi, Bergamo, Banca Piccolo Credito Bergamasco (tip. T.O.M.), 1960, p. 734, n. 4232.

17 GIOSUE CARDUCCI, *L'Aminta» e la vecchia poesia pastorale*, in *Su l'Aminta» di T. Tasso. Saggi tre*, in *L'Ariosto e il Tasso*, in *OEN*, cit., vol. XIV, 1936, pp. 139-166.

18 PIETRO TREVES, *Aspetti e problemi della scuola carducciana*, in *Carducci e la Letteratura italiana*, cit., pp. 273-297: 277.

vendone con precisione le caratteristiche tematiche e strutturali, collocandola con esattezza all'interno della storia e dell'evoluzione del genere pastorale dai classici sino al Tasso – rimarcando quindi un punto fermo della sua prospettiva critica, ossia la continuità tra letteratura classica e letteratura italiana – e, ancora, introducendo «[...] nuovi e diversi argomenti di discussione, riflettendo in questo caso sulla confusione terminologica fra ecloga e bucolica che aveva contrassegnato l'esegesi medievale». ¹⁹ Un lavoro di ricostruzione storico-genealogica quindi – Carducci giustifica espressamente la sua operazione critica scrivendo di «alberi genealogici anche per la poesia» ²⁰ –, che in ultima analisi si incentra sul Tasso, ma spesso viene citato anche Guarini con il suo *Pastor fido*, ²¹ per ampliare il discorso anche nei due saggi successivi «[...] prendendo in più largo esame gli esempi accennati un po' di passaggio e alla svelta da altri, ma anche recandone io di nuovi. Potrebbe essere una mostra non incuriosa di fatti ed esempi d'una poesia mezzo aulica e mezzo popolare, non molto conosciuta o da molti». ²²

Celebre è l'*incipit* del saggio:

L'*Aminta* è un portento: portento vivo d'armonia tra l'ispirazione e l'espressione e l'impressione rispondentisi negli effetti, il che è il sommo dell'arte della poesia riflessa: portento storico nella spirituale continuità della poesia italiana, perché venne al momento opportuno, chiudendo il lavoro della imitazione perennemente innovante e trasformante del Rinascimento e aprendo nella idealizzazione, se può dirsi, della sensualità voluttuosamente malinconica l'età della musica, la quale nel regno della fantasia e dell'arte doveva necessariamente succedere alla poesia. ²³

Una duplice valutazione, dunque, sia estetica che storica, ma l'icasticità di questa apertura è soprattutto funzionale alla stroncatura che Carducci fa subito dopo di quanto sostenuto sempre in merito alla favola pastorale tassiana dalla critica romantica e, in specifico, da De Sanctis e da Settembrini: ²⁴ non è vero,

19 WILLIAM SPAGGIARI, *Carducci. Letteratura e storia*, Firenze, Cesati, 2014, p. 42.

20 CARDUCCI, *L'«Aminta» e la vecchia poesia pastorale*, cit., p. 147.

21 Ripercorrendo in questo primo saggio la storia del genere pastorale, Carducci, dopo essersi velocemente soffermato sulla poesia pastorale dagli antichi al Medioevo (cfr. ivi, cit., pp. 148-152), introduce il Due, il Tre e il Quattrocento citando nell'ordine Dante, Boccaccio col suo *Ameto* e poi Boiardo, Lorenzo de' Medici, Pulci, Berni, Poliziano e, ovviamente, Sannazzaro; cfr. ivi, pp. 152-166.

22 Ivi, p. 166.

23 Ivi, p. 139.

24 Di cui Carducci – come indicato in ivi, p. 140, n. 1 – riprende quanto sostenuto rispetti-

ad esempio, che l'*Aminta* «ha la forma la bellezza la serenità d'una tragedia di Sofocle»,²⁵ oppure che è l'incarnazione di un mondo solo ideale, la rappresentazione di un rifugio o la trasfigurazione dell'anima innamorata del poeta che, allontanandosi ed escludendo la realtà, ne rivela e sottolinea l'estrema prosaicità. Non è vero, ancora, come sostengono altri critici suggestionati dai due già citati, che la bellezza dell'*Aminta* stia nell'immagine riflessa di un autore perso nella sua languida tristezza, «febricitante» e «afflitto»,²⁶ e lapidario è il commento sulle voci critiche evocate:

Questa è la conseguenza di quello; e tutt'insieme sono l'azione del romanticismo, che, esaurito nella poesia, sopravvisse un poco nella critica e nella storia letteraria. Io non dico che nella critica, massime letteraria, non abbia ad entrare l'arte; ma il romanticismo e nella critica e nella storia indusse l'autonomia dell'egotismo fantastico e sensuale; il che può qualche volta piacere quando gli scrittori siano gente di valore, ma per lo più nuoce. La critica non va considerata come una nuova arte sofisticata, dalla quale né scrittore né lettore cerchino più il vero, ma quegli cerchi un pretesto e questi un divertimento, pretesto di sfoggiare l'ingegno a carico de' grandi autori e delle grandi opere, divertimento di vedere le scimmie caracollare su' dorsi degli elefanti.²⁷

Prima di passare all'indagine sulle origini e sulla tradizione pastorale precedente a Tasso, Carducci si sofferma brevemente sullo specifico dell'*Aminta*, dandone una definizione storico-tipologica, specificandone la funzione all'interno del mondo delle corti, descrivendone la dimensione spaziale mitica traspunta nella realtà padana («Siamo in Arcadia, o su le rive del Po dove già cadde Fetonte e lacrimarono l'Eliadi, o in quale altra parte di questa antica terra di Saturno e di Giano?»²⁸), richiamandone brevemente i personaggi, la finalità dell'azione (il rivolgimento della fortuna da buona in cattiva e poi nuovamente in buona, per consentire al pubblico di passare dall'angoscia per un destino avverso alla gioia di una felice risoluzione della vicenda), il tema (l'amore), la lingua (alta pur in bocca a figure semplici, ma pur sempre discendenti da divinità), la metrica (la felice unione di endecasillabi e settenari) e la struttura. Il tutto per ribadire e rafforzare il giudizio iniziale, per il quale

vamente nella *Storia della letteratura italiana*, vol. II, cap. XVII e nelle *Lezioni di letteratura italiana*, vol. II, lezione LXVI.

25 *Ibidem*.

26 *Ivi*, p. 141.

27 *Ibidem*.

28 *Ivi*, p. 143.

la poesia di Tasso, ma anche quella di Guarini, è «della più nitida, della più elegante e squisita che l'Italia abbia mai avuto nell'ordine secondario della sua produzione».²⁹

Il saggio *Precedenti dell'Aminta*³⁰ prosegue nella ricostruzione storica dell'evoluzione del genere pastorale nelle sue diverse forme o denominazioni – poesie, egloghe o commedie – partendo dalla fine del Quattrocento. Una volta stabilito che in questo scorcio di secolo la produzione pastorale poteva farsi risalire per «imitazione letteraria fievole o di caricatura borghese grossolana» a due filoni distinti, benché affini, ovvero la «rappresentazione mitologica del Poliziano e l'idillio contadinesco del Medici»,³¹ l'intento di Carducci è dichiaratamente quello di mostrare come le opere pastorali “ferraresi” di Tasso e Guarini non abbiano nulla a che vedere con questa tradizione – «Io non lo credo, e spero indurre altri nella mia credenza esponendo e distinguendo molte di quelle produzioni nelle loro note caratteristiche»³² –, e di confutare quindi la tesi della filiazione della favola da esperienze medievali o quattrocentesche sostenuta da Alessandro D'Ancona, da Vittorio Rossi quando scrive che «[...] il vero e proprio dramma pastorale va considerato come uno svolgimento ed ampliamento dell'ecloga»,³³ e da altri critici citati insieme ai loro saggi o alle loro recensioni in nota a p. 168.

Come ha ben argomentato Stefano Pavarini, insistendo sulla diretta discendenza della favola pastorale dalla tradizione greca e pagana, Carducci si dispone pienamente alla polemica sia contro chi intende la favola pastorale come manifestazione antitetica allo spirito del Rinascimento, come anticipazione del seicentesco distacco dell'artista dalla realtà per rifugiarsi in un mondo ideale e quindi come manifestazione di assoluto disimpegno, e il riferimento è ancora a De Sanctis; sia contro gli appartenenti alla Scuola storica,³⁴ come i già citati D'Ancona e Rossi, che si affidavano a una asettica «concezione evoluzionistica dei generi letterari».³⁵

29 Ivi, p. 145.

30 GIOSUE CARDUCCI, *Precedenti dell'«Aminta»*, in *Su l'«Aminta» di T. Tasso*, cit., pp. 167-232.

31 Ambedue le citazioni in ivi, p. 167.

32 Ivi, pp. 168-169.

33 VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini e il «Pastor fido»*, Torino, Loescher, 1886, p. 175.

34 Cfr. LEVANO, *Tra «Aminta» e «Torrismondo»*, cit., p. 147.

35 STEFANO PAVARINI, *Carducci e il “portento” dell'«Aminta»*, in *Giosuè Carducci prosatore*, (Gargnano del Garda, 29 settembre – 1° ottobre 2016), a cura di Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari, Milano, Università degli Studi – Dipartimento di

Per Carducci la linea ferrarese è dunque completamente autonoma, sostanzialmente autogenetica rispetto alla produzione immediatamente precedente, perché contraddistinta dalla capacità di elevarsi rispetto ad essa e, come afferma il Guarini, di riallacciarsi direttamente ai classici, pur introducendo elementi di sostanziale novità:

La favola pastorale, avvegna che in quanto alle persone introdotte riconosca la sua primiera origine e dall'ecloga e dalla satira degli antichi, niente di meno, in quanto alla forma e all'ordine, si può chiamar poema moderno, essendo che non si trovi appresso l'antichità di cotal favola alcun esempio greco o latino.³⁶

Ed è proprio con Guarini, insieme a Giovan Battista Giraldo Cinzio (*Egle*, 1545, ma anche il *Discorso sopra il comporre le satire atte alla scena* del 1554), ad Agostino de' Beccari (*Il sacrificio*, 1554), al pur «non cospicuo»³⁷ Agostino Argenti (*Sfortunato*, 1567) e, ovviamente, a Tasso, che si costituisce la tradizione ferrarese, capace di riconquistare una piena classicità innalzando ad un livello ideale il costume pastorale greco, attualizzandolo alla sensibilità moderna attenta alla dimensione sensuale dell'esistenza e, al contempo, turbata dalla realtà che la circonda.³⁸ Con l'*Aminta* (1577) e il *Pastor fido* (1581) la specie drammatica della favola pastorale raggiunge una perfezione impossibile da considerare come punto d'arrivo dell'egloga e della commedia pastorale, per le evidenze emerse dalla ragioni storiche ricostruite da Carducci così come per specifiche ragioni «d'arte» sulle quali si sofferma lungamente e tra le quali, con piena ragione,

Studi letterari, filologici e linguistici, 2019, pp. 225-248: 226. Sulla «miopia» critica della Scuola Storica e soprattutto di Francesco D'Ovidio (con particolare riferimento agli *Studi sul Petrarca e sul Tasso*, in *Opere*, XI, Roma, 1926), cfr. CLAUDIO VARESE, *Da Foscolo al De Sanctis e al Carducci*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1973-1977, 3 voll., vol. I, *Da Dante al Marino*, 1974, pp. 578-588. Varese, peraltro, non risparmia qualche appunto anche al pur «benemerito» Solerti che, secondo lui, nella sua biografia tassiana fu troppo vicino alla prospettiva medico-scientifica propria della Scuola storica, concentrandosi sulle debolezze psicologiche e caratteriali dell'uomo Tasso e facendone così passare in secondo piano, a differenza di Carducci, le qualità poetiche, cfr. *ivi*, p. 586. Per Solerti cfr. di AMEDEO BENEDETTI, *Contributo alla biografia di Angelo Solerti (1865-1907)*, «Otto/Novecento», xxxvii, 2013, 1, pp. 149-163 e *Un cinquecentista quasi dimenticato. Angelo Solerti*, «Studi Rinascimentali», xiii, 2015, pp. 154-170.

36 Ripreso da Carducci in *Precedenti dell'Aminta*, cit., p. 213.

37 *Ivi*, p. 227.

38 Cfr. *ivi*, p. 223.

mette al primo posto l'incompatibilità tra idealizzazione e caricatura:

E per prima una sostanziale, che l'idealizzazione non può procedere dalla caricatura, anzi avviene sempre il contrario: così dalle ecloghe e commedie pastorali e rusticali, che sono vere caricature, non poté procedere o svolgersi la favola o tragicommedia pastorale che è l'idealizzazione. E né anche codesta specie poté svolgersi o derivare da quelle ecloghe o altre forme di versi che non erano caricature ma soltanto rappresentazioni d'occasione; in somma, entomati in difetto, senza idoneità generativa; attrezzi ornamentali, che, finita la funzione colla festa a cui servivano, non avevan più cagion d'essere. Ancora (e questa è ragione formale, non meno valida della sostanziale): quelle o ecloghe o commedie erano composte di terzine e di ottave, o piane o sdruciole che fossero, mescolate talvolta a serie di endecasillabi con la rima ripercossa e a stanze più o meno regolari, frottole in somma: queste favole o tragicommedie sono composte di endecasillabi senza rima o mescolati a settenari con rima libera, e di cori a stanze regolari: ora né le stanze regolari posson derivar dalle frottole, né l'endecasillabo sciolto o misto dalla terzina o dall'ottava: perché la frottola è metro semi-popolare di seconda formazione per contrapposto alla lirica regolata, e la terzina e l'ottava sono i metri d'un'arte anteriore e più popolare, della rappresentazione drammatica del Quattrocento; dove all'incontro l'endecasillabo sciolto fu adoperato dai dotti a fare la nuova commedia e tragedia classica dopo il Cinquecento.³⁹

La maturità della favola pastorale è invece inquadrabile come felice avvio verso la fortuna di un genere misto che «e per la rispondenza alle idealità dei tempi, e per il valore dei poeti che lo sollevarono [...], apparì e divenne il più originale e vitale, il più, il più efficace e fecondo».⁴⁰

Con *Storia dell'Aminta* Carducci abbandona la filogenesi della favola pastorale e torna all'analisi del testo tassiano, rimarcandone quella teatralità che verrà poi evidenziata anche da Solerti nell'edizione critica proposta nel volume sul *Teatro* tassiano, ultimo delle *Opere minori*:

Discende infatti – per filiazione diretta – dalle pagine di Carducci l'edizione critica dell'*Aminta* approntata da Angelo Solerti nel 1895 [...], che reca in apertura – particolare rivelatore – l'ultimo saggio della trilogia dedicata dal cattedratico felsineo alla composizione. Applicando *in toto* i criteri del maestro, Solerti annette a pieno titolo alla bibliografia testuale le traduzioni, simbolo della ricezione europea, e la musicografia, prova tangibile di un testo che nel Seicento, tra *Madrigali a Cinque Voci con Basso Continuo* di Giovanni Macinighi e *Canzonette et Arie alla Romana, a Tre Voci* di Orindio Bartolini, si realizza tramite la compresenza di linguaggi artistici differenti. [...] Sempre sotto l'ègida del Carducci, nel

39 Ivi, pp. 229-230.

40 Ivi, p. 232.

1901 Solerti pubblica il suo commento sistematico alla pastorale tassiana, ancora oggi imprescindibile, dove trova una concreta realizzazione l'intento di dimostrarne la genesi tutta classica e pagana, aliena dalla cultura medievale, quando non si tratti della imitazione dei classici volgari. Proseguendo e completando l'indagine delle fonti antiche [...] il Solerti ci offre una vera stratigrafia degli innumerevoli *auctores* evocati dalla parola tassiana, nella sua tecnica allusiva. Il primato spetta comunque agli scrittori greci e latini, anche dimenticati, e le pagine del testo ci offrono un quadro davvero esaustivo della sconcertante erudizione del Tasso, capace di muoversi agilmente da Eliodoro ad Anacreonte, da Calpurnio Siculo a Orazio, fino a echeggiare Bembo, Della Casa o Tansillo.⁴¹

Carducci traccia con dovizia di particolari la storia e la struttura dell'*Aminta*, analizzandone l'intertestualità, la ricezione coeva, il contesto storico che la produsse e il rapporto tra i personaggi e le figure più eminenti della corte estense, e poi ancora elencando le messe in scena, menzionando gli imitatori italiani e le traduzioni dell'opera e ricordando il forte legame tra di essa e le sue transcodificazioni musicali.⁴² Nella totalità di aspetti e di problemi toccati da Carducci, quelli ai quali viene data una particolare enfasi possono ritrovarsi nella dialettica tra l'estrema regolarità «che il Tasso felicemente conseguì senza sforzi in un dramma nuovo»⁴³ e la vivacità che l'Autore seppe comunque mantenergli e anche nell'individuazione dei «debiti» contratti sia dalla tradizione classica che da quella italiana: dalla già citata *Egle* del Giraldo Cinzio – per l'antitesi tra la passione di Aminta e la verginale ritrosia di Silvia rintracciabili in germe in Pan e Siringa –, a Teocrito, Tazio, Tibullo sino al Mosco del primo idillio, dal quale viene presa la circolarità della vicenda con prologo ed epilogo che si riallacciano nella figura di Venere che viene a cercare Amore; e poi lo Speroni per la morbida verseggiatura dei recitativi ricavati dalla mescolanza di settenari ed endecasillabi della *Canace*. Come opportunamente chiosa Pavarini, riferendosi proprio alla *Canace* e ribadendo la distanza tra Carducci e la Scuola storica:

Senza la *Canace* con tutto ciò che essa ha significato in termini di dispute e di polemiche per il teatro e la cultura italiana del Cinquecento, il mirabile esperimento scenico dell'*Aminta* non sarebbe mai nato, e questo fatto capitale sfugge agli studiosi tradizionali della Scuola storica nella loro teoria evolucionistica dell'egloga, ma è invece presente

41 PAVARINI, *Carducci e il "portento" dell'«Aminta»*, cit., pp. 242-243.

42 GIOSUE CARDUCCI, *Storia dell'«Aminta»*, in *Su l'«Aminta» di T. Tasso*, cit., pp. 233-275.

43 Ivi, p. 240.

all'intelligenza di Carducci [...].⁴⁴

Ridotta all'essenziale ma interessante è anche la rassegna dei critici, commentatori o estimatori coevi e successivi, grazie alle biografie, alle analisi o anche ai versi dei quali si consolidarono e diffusero la fortuna della favola e quella dello stesso Tasso: Manso, «primo e più amoroso biografo»;⁴⁵ ovviamente l'abate Serassi, al quale si deve «il meglio che potesse dirsi nel senso della bella letteratura neoclassica» ripreso poi dal Parini; il Monti; l'eterodosso Alfieri, che pur ammirando Tasso giudica severamente l'*Aminta* perché genere “indefinibile”, costruito su narrazioni “inverosimili”, preferendole la *Liberata*; e poi il Gioberti, non ancora irrigidito dalle «formole».⁴⁶

L'aspetto più interessante di questo saggio è tuttavia il giudizio comparativo sull'*Aminta* e sul *Pastor fido*; giudizio che, al di là dell'estrema cautela sugli influssi e i prestiti della prima opera sulla seconda, esprime una chiara preferenza per quest'ultima, dando l'impressione di ridimensionare in piccola misura quella “portentosità” con la quale Carducci ha aperto il trittico sulla favola tassiana:

Nell'80 pose mano al *Pastor fido*, pubblicato dieci anni di poi, Battista Guarini; del quale dee pendere ancora incerto il giudizio tra le imitazioni e l'originalità, ma ad ogni modo nell'opera del dramma non resta inferiore al Tasso, anzi mi pare avanzarlo di varietà ed energia e verità nell'invenzione e ne' personaggi, se bene forse egli non avrebbe pensato la sua tragicommedia quando non avesse veduto l'*Aminta*.⁴⁷

*I poemi minori di Torquato Tasso*⁴⁸ è più che un saggio una recensione all'edizione solertiana delle *Opere minori in versi* di Tasso,⁴⁹ a cui peraltro aveva contribuito Carducci stesso con i due interventi inseriti nel volume dedicato al teatro. Carducci inizia col ricordare altri meritevoli editori di documenti tassiani, Pier Antonio Serassi e Cesare Guasti, per poi passare a lodare il lavoro di Solerti mettendolo allo stesso livello di quello degli altri due,

Al Guasti succede per le *Opere minori in versi* il giovane professore Angelo Solerti, succede con l'ardore felice dell'età sua, con pienezza di ricerche. Da più anni egli lavora

44 PAVARINI, *Carducci e il “portento” dell'«Aminta»*, cit., pp. 240-241.

45 Ivi, p. 242.

46 Ivi, p. 272.

47 Ivi, p. 259.

48 GIOSUE CARDUCCI, *I poemi minori di Torquato Tasso*, in *L'Ariosto e il Tasso*, cit., pp. 277-304.

49 TORQUATO TASSO, *Opere minori in versi*, edizione critica sugli autografi e sulle antiche stampe a cura di Angelo Solerti, Bologna, Zanichelli, 3 voll., 1891.

intorno alla vita e agli scritti del Tasso: ha frugato biblioteche e archivi, pubblici e privati, in Italia e fuori: ha cercato e consultato memorie, luoghi, uomini: tutto a sue spese. Egli ha presentato nei due primi volumi i poemi minori ristampati su le prime edizioni e raffrontati a' manoscritti, co' l semplice corredo delle notizie biobibliografiche e delle varianti; date da fare al prof. Guido Mazzoni le prefazioni.⁵⁰

In questo modo Carducci documenta e approfondisce quel rapporto ormai consolidato di stima che è ravvisabile anche nella relazione per la libera docenza di Solerti stesa il 26 marzo 1897, nella quale, proprio riferendosi al lavoro svolto su Tasso, Carducci scrive:

Tutto questo lavoro, veramente ponderoso, su tempi e argomenti importanti, sur un campo se non nuovo non però esplorato né lavorato nella storia a fondo e a dentro, ove era da distruggere e da rifare di pianta, dà prova di due attività, una critica ed ermeneutica intorno ai testi, l'altra storica e critica intorno alla vita e ai fatti letterarii; ambedue operanti con retti e pieni criterii, con molto apparato di erudizione; ambedue conducenti e riusciti al vero storico più o meglio accertato. Qualcuno forse poté desiderare che in tutto questo gran lavoro ci fosse un po' più di ciò che più propriamente s'intende per letteratura: ma risponde favorevolmente la diligenza posta nella ripubblicazione dei testi. Più giustamente forse potrebbesi desiderare qualche maggior cura, o minore abbandono, nella esposizione e nella forma del dire. Ma il lavoro, ripeto, è ponderoso; né ricordo giovane che abbia fatto altrettanto per la storia letteraria, in argomento così grave, complesso, difficile.⁵¹

Carducci passa poi in rassegna tutte le opere minori edite, dal *Rinaldo* alla *Vita di san Benedetto*, al *Monte Oliveto* e al *Mondo creato*, fino al *Floridante* di Bernardo, dato alle stampe nel 1587 dopo averci messo mano per completare i vuoti lasciati dal padre, e alle centodiciannove ottave composte sulla genealogia dei Gonzaga.

Carducci si sofferma lungamente soprattutto sul *Rinaldo*, palesando il suo favore nei confronti di quest'opera giovanile di Tasso e considerandola non solo un testimone importante del passaggio dall'*epos* medievale a quello moderno più aperto alle influenze dei modelli classici, apertura peraltro esplicitamente dichiarata nell'epistola premessa al poema, ma anche il preannuncio di quanto si realizzerà anni dopo nella *Gerusalemme liberata*:

Nel *Rinaldo* la materia leggendaria, francica oramai soltanto nei nomi, sfuma nelle ombre vaporose dell'idillio [...] e la forma invece si determina in proporzioni più latina-

50 *I poemi minori di Torquato Tasso*, cit., p. 280.

51 GIOSUE CARDUCCI, *Relazione per la libera docenza di Angelo Solerti*, in *Cenere e faville. Terza serie (1885-1905)*, in *OEN*, cit., vol. XXVIII, 1938, pp. 196-199: 198.

mente classiche. [...] A' lettori, sempre vaghi di poesia sul la fine del Cinquecento, ma stufi oramai de' romanzi, parve di scorgere, uscendo da penosi labirinti, lontano, il tempo marmoreo di Virgilio, fattura dorica nel verde campo. [...] ma il disegno del nuovo poema epico adombrato in quelle linee del 1562 lo compié e colorì nella *Gerusalemme* co' l'plauso dell'universale che aspettava. Fece poco più che un passo oltre il *Rinaldo*, entrando nel territorio della storia a prepararvi la materia nuova.⁵²

Basandosi sui manoscritti e sui documenti pubblicati da Serassi e soffermandosi su quanto del *Rinaldo* confluì poi nella *Liberata*, Carducci sottolinea la felice aura di freschezza, energia e giovanile entusiasmo che pervadono e sono percepibili nei primi due poemi rispetto all'assillo che contristò poi il passaggio alla *Conquistata*:

Così quel poema, che per iscrupoli di religione e pregiudizi di arte fu, sino al dicembre 1593 quando uscì la *Conquistata*, l'occupazione molto più spesso tormentosa che lieta di tutta la vita al povero Tasso, era stato ideato e nella geniale elaborazione dell'invenzion prima disteso facilmente e felicemente nei verdi e sereni anni dell'adolescente giovinezza.⁵³

Al di là di queste considerazioni sul poema giovanile e sui suoi influssi sull'opera maggiore di Tasso, i dati più significativi che emergono dal saggio/recensione all'edizione solertiana stanno nel giudizio che Carducci dà proprio sulla *Gerusalemme* e, in seconda battuta, nella metodologia con la quale egli costruirebbe l'edizione nazionale del poema – progetto che rivela anche alcune delle idiosincrasie del poeta nei confronti della terminologia critica contemporanea – considerando che secondo lui la versione più filologicamente attendibile disponibile sino a quel momento era quella scolastica curata da Severino Ferrari;⁵⁴ ma il dato che veramente sorprende, è proprio il trasporto con il quale Carducci fantastica di poter un giorno tralasciare i suoi innumerevoli altri lavori per potersi dedicare, in compagnia di Ferrari, all'edizione critica del poema:

Nel rileggere codesti primi abbozzi e frammenti, si opportunamente riuniti insieme dal signor Solerti, mi è occorso di rivagheggiare un antico desiderio: un'edizione della *Gerusalemme*, come oggi dicesi troppo spesso, critica o, come anche dicesi con eleganza curialesca un po' dubbia, definitiva, finalmente, con enfasi francese, nazionale. Lo meriterebbe, come

52 GIOSUE CARDUCCI, *I poemi minori di Torquato Tasso*, cit., pp. 281-284.

53 Ivi, p. 285.

54 Cfr. ivi, p. 292.

documento d'una facoltà di poeta che pur non essendo straordinaria e originalissima si manifestò per modi nuovi e proprii, e come quel monumento della poesia nostra, che pur non essendo il più grande riuscì il più popolare fra noi e fuori. [...] L'edizione definitiva nazionale, che penso io, dovrebbe raccogliere in sommario dai documenti la storia della composizione del poema e delle controversie, il testo del 1581 con le varianti di tutti i manoscritti e delle stampe, con tutti gli abbozzi, i frammenti, i mutamenti manoscritti o stampati nel ventennio, con i raffronti, s'intende, della *Conquistata*, con una scelta in fine delle annotazioni fatte dai contemporanei e dai prossimi al poeta. *Les grands écrivains de la France* pubblicati dall'Hachette e la *Deutsche National Literatur* pubblicata dallo Spiemann [sic] mi fanno fare di tali sogni. [...] quella edizione la faremo a conto nostro il Ferrari ed io, quando ne avremo il tempo e l'agio.⁵⁵

Più veloci i passaggi riservati alle altre opere minori: Carducci giudica non belle, contrariamente a come apparvero a Serassi e a Leopardi, le ottave per la genealogia gonzaghese e frutto del plumbeo clima controriformistico e dell'ossessione religiosa che opprimevano la mente e di conseguenza l'arte di Tasso gli stralci del poema sulla *Vita di san Benedetto*, il *Monte Oliveto* e il *Mondo creato*, benché di quest'ultimo segnali l'importanza come fonte d'ispirazione per altri poemi sulla genesi, in specifico quello di Milton, che nel 1638 visitò a Napoli il Manso, lesse il poema e, afferma Carducci, «[...] più tardi compose il *Paradiso perduto*, con tutti altri modi e intendimenti, cominciando ove il Tasso aveva finito, nulla togliendo dal Tasso, nulla se non l'istrumento, l'endecasillabo giambico sciolto».⁵⁶

Il riferimento al *Mondo creato* consente di accennare brevemente al giudizio negativo che su Carducci critico in generale e quindi anche sul complesso dei saggi tassiani diede qualche anno dopo Benedetto Croce. Come ha ben ricostruito Felicità Audisio nell'*Introduzione* al carteggio Croce-Carducci, il primo, che pure in qualche misura aiutò il poeta nei suoi lavori sull'*Aminta* fornendogli alcune indicazioni in merito a una egloga spagnola citata da D'Ancona,⁵⁷ tornando in anni più tardi ad occuparsi di poesia pastorale, avrebbe ripreso in

55 Ivi, pp. 292-294. Su Carducci e Severino Ferrari cfr. FRANCESCO BAUSI, «*Il poeta che ragiona tanto bene di poeti*». *Critica e arte nell'opera di Severino Ferrari*, Bologna, CLUEB, 2006. Il contributo di Bausi è importante per capire il rapporto di amicizia e reciproca stima umana e scientifica che legava Carducci e Ferrari, ma anche l'autonomia e, per alcuni aspetti, la distanza in merito ad alcuni giudizi sul Tasso che il secondo mantiene rispetto alla linea carducciana.

56 CARDUCCI, *I poemi minori di Torquato Tasso*, cit., p. 304.

57 Cfr. le lettere di Carducci del 22 maggio 1894 e la risposta di Croce del 25 dello stesso mese in BENEDETTO CROCE-GIOSUE CARDUCCI, *Carteggio Croce-Carducci (1887-1906)*, a cura di Felicità Audisio, Torino, Aragno, 2023, rispettivamente pp. 33 e 37.

mano i saggi carducciani e «ne avrebbe saggiato il portato critico e stigmatizzato lo svolgimento storico»⁵⁸ scrivendone in questi termini nel saggio *Scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* uscito su «La Critica» nel 1944:

Appartengono a consimile indagine [di carattere storico, n.d.r.] i noti saggi del Carducci sui precedenti dell'Aminta, cioè come e per opera di chi, a poco a poco, dall'egloga coltivata già dagli antichi si passasse al dramma pastorale, di cui si dà il vanto dell'invenzione all'Italia.

E aggiungendo poi, nella parte dedicata proprio al *Mondo creato* del saggio *Letteratura del pieno e tardo Rinascimento* uscito sui «Quaderni della Critica» nel 1951:

Il Mondo creato, questa ultima opera di Torquato Tasso, desta un sentimento pietoso, a segno che il Carducci, dopo negata la schietta poesia, è tratto a riconoscerle il merito di aver segnato un “momento nell'arte nostra”, e di aver dato un “impulso, un piccolo impulso a una grande opera dell'arte straniera”, contribuendo per una parte alla vittoria riportata dal verso sciolto nei poemi storici, sacri, morali, didascalici, satirici del Chiabrera e nella posteriore poesia italiana; e dall'altra concorrendo alla nascita del Paradiso perduto del Milton [...]. Sono, come si vede, evasioni queste dal giudizio estetico, che solo importa in fatto d'arte.⁵⁹

Una stroncatura, questa di Croce, già ampiamente messa in discussione da Luigi Baldacci, che nel 1985 evoca un Carducci prosatore e critico:

Fortemente limitato dal giudizio del Croce, anzi neutralizzato e disinnescato per servire all'idea che un grande poeta non potesse essere un grande critico, e che la critica di quel poeta dovesse semmai servire a supporto o a cassa di risonanza della sua poesia, e che non si desse grande critica senza una solida dottrina estetica e una coerente filosofia d'arte, tenendo inoltre fisso un obiettivo pratico, cioè quello del primato di De Sanctis a cui non si dovevano in nessun modo contrapporre soluzioni alternative, il Carducci critico giace ancora del colpo che gli diede Benedetto Croce [...].⁶⁰

Nel saggio dedicato al *Torrismondo*, il giudizio di Carducci sulla tragedia è tran-

58 Ivi, p. XLIII.

59 Entrambe le citazioni sono però tratte da ivi, pp. XLIII-XLIV.

60 LUIGI BALDACCI, *Giosue Carducci. Strategia e invenzione*, in *Carducci poeta*, Atti del Convegno, Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 3-42: 31.

chant: «Non è un portentoso»;⁶¹ eppure, continua il poeta, l'opera nell'immediato ebbe ben undici edizioni e buona ricezione in Francia almeno per tutta la prima metà del XVII secolo. Giro di anni che vide anche le due uniche rappresentazioni, al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1618 e al San Luca di Venezia nel 1697, per poi cadere nell'oblio se non dei letterati sicuramente dei lettori comuni nel Settecento. La storia della composizione della tragedia viene tratteggiata come lunga, dal 1573 al 1586, e faticosa, e Carducci, rimarcando ancora una volta come gli anni giovanili siano stati i più fecondi e felici dal punto di vista compositivo, concorda qui col Serassi, quando afferma che se l'opera fosse stata completata quando nacque col titolo di *Galealto re di Norvegia*, forse l'esito sarebbe stato diverso. La tragedia, scrive Carducci, è un connubio di temi romantici ai quali viene dato uno sviluppo classico influenzato dal modello dell'*Orbecche* di Giraldo Cinzio, ma l'aspetto più rilevante che la riguarda è la "scoperta", attribuita da Carducci a Emilio Teza, dell'«erudizione scandinava» di Tasso rintracciabile nella lezione del 1586 del *Messaggero*, che è «una pagina curiosissima: in quel sonante ondeggiamento di prosa meridionale cavalca una vera scorribanda di magie e malie boreali»,⁶² tesi poi ripresa da Giovanni Getto quando descrive il testo tassiano come «[...] una cinquantina di pagine che costituiscono in se stesse un'unità, quasi un'operetta a sé, tutta giocata su una materia colma di avventuroso mistero, fra angeli e demoni, maghi e indovini, con un esotico richiamo alle "cose di settentrione", sintomatiche di certo gusto tassiano e barocco».⁶³

L'accusa principale universalmente rivolta alla tragedia è comunque quella della verbosità, e richiamando i nomi di letterati e drammaturghi tardo-seicenteschi e settecenteschi – Jacopo Martelli, Scipione Maffei, Pietro Calepio, Metastasio e Alfieri –, Carducci conferma questa critica: «Una descrizione di tempesta dura 67 versi (nella *Tragedia* non finita stava in dieci, imitati da Virgilio) in bocca a Torrismondo che, appassionato fin al pensiero del suicidio parla per ben 375 versi, in una scena di 592, entro un atto di 907. All'Alfieri sarebbero bastati per una tragedia».⁶⁴ Nell'analisi uno dopo l'altro dei cinque atti della tragedia non infrequente è il confronto tra i personaggi di questa e quelli dell'*Aminta*, come a voler ribadire nuovamen-

61 GIOSUE CARDUCCI, *Il «Torrismondo»*, in *L'Ariosto e il Tasso*, cit., pp. 305-350: 307.

62 Entrambe le citazioni in *ivi*, p. 319.

63 GIOVANNI GETTO, *Tasso, Torquato*, in *Dizionario critico della Letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, con la collaborazione di Armando Balduino, Manlio Pastore Stocchi, Marco Pecoraro, 2. ed., Torino, Utet, 1986, 4 voll., vol. IV, *RO-Z*, pp. 252-265: 254.

64 CARDUCCI, *Il «Torrismondo»*, cit., pp. 320-330.

te il contrasto tra il primo Tasso e quello più maturo, a tutto discapito di quest'ultimo.⁶⁵

Secondo Carducci anche il richiamo al modello sofocleo esemplato dalla dimensione edipica della vicenda non funziona, e per sostanziare questa opinione si appoggia questa volta proprio a una lunga citazione di Francesco D'Ovidio nella quale vengono elencate tutte le differenze tra Tasso e Sofocle e, si può dire, le incongruenze dell'attualizzazione "nordica" del mito che, essendo lontano dalla sensibilità del pubblico e distorto nei suoi elementi funzionali, si risolve in un *pastiche* prolisso e inconcludente. La sentenza conclusiva di Carducci pare senza appello:

Tale è il *Torrismondo*, nel quale l'ultimo poeta del Rinascimento decadente aveva tentato quello stesso temperamento tra l'ellenico e il barbaro, tra il pagano e il cristiano, tra il classico e il romantico, e anche tra le differenti forme dell'arte individuale, che gli era così bene riuscito nella *Gerusalemme* [...]. Anche nella tragedia ei volle svolgere una favola medievale entro i termini e sotto le leggi del fatal drama greco, e dare alla solenne pienezza di Sofocle il commovimento patetico di Euripide, non senza ingerimento dell'incisiva e sentenziosa retorica di Seneca, il tutto allargando poi nella facile e ornata facondia dei romanzi. Ahimè, altra impresa e altra stagione quella della *Gerusalemme*! L'epopea romanzesca era così gloriosamente popolare, e così bella e popolarmente musicale l'ottava, ed esso Torquato nel fiore della gioventù! Ma la tragedia!⁶⁶

In realtà le ultime righe del saggio sono tutte dedicate, come a voler ricompensare Tasso della stroncatura, al recupero dell'opera, di cui Carducci afferma di apprezzare la lingua, lo stile e finanche dei lacerti di poesia percepibili in alcune

65 Gli elementi di criticità della tragedia segnalati da Carducci sono stati di recente messi in discussione da Stefano Verdino, che, soffermandosi sul giudizio fatto proprio anche da Solerti sulla superiorità del frammento del *Galealto* rispetto al *Torrismondo* e sul lamento che la composizione del primo abbozzo non sia stata compiuta in quel "felice" 1573 scrive: «Questo lamento è anche la spia di un pregiudizio, arrivato fino a noi, e responsabile dell'ipotesi di un più lungo arco compositivo tra *Galealto* e *Torrismondo*. Il benemerito Solerti, allievo di Carducci, avrà fatta propria la contrapposizione del Maestro tra il "portento" dell'*Aminta* e il "non portento" del *Torrismondo*, vedendo oppositivamente le due opere; d'altra parte, sulla scorta dell'altro discrimine tra il Tasso "doc" prima di S. Anna ed il successivo declino, intende riprodurre – nel caso del doppio testo tragico – una bipolarità, tra prediletta prima stesura e "rifacimento", analoga a quella canonica *Liberata – Conquistata*», in STEFANO VERDINO, *Il «Re Torrismondo» e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 8.

66 CARDUCCI, *Il «Torrismondo»*, cit., pp. 346-347.

parti della tragedia:

E pure quella stessa elocuzione, quello stile, dirò anzi, nella sua gelata profusione, nell'enfasi rigida, ne l'ornamento immobile, nella retorica degli'impossibili, sono per sé stessi un fatto notevole nelle fasi del dramma. E a qualche conoscitor vero degli antecessori inglesi di Shakespeare, al Chiarini, per esempio, sarebbe da domandare: Il dialogo, le narrazioni, le tirate, le amplificazioni di Marlowe, di Ben Johnson e simili, accuserebbero esse per avventura una rimembranza, un ascendente, una influenza della tragedia del Tasso e de' suoi imitatori italiani del secolo decimosesto finiente? Senza che e oltre che, v'è nel *Torrismondo* fantasimi ed accenti di vera poesia. E Alvida non ismentisce il primo e geniale creatore di femmine moderne nella epopea. E la tragedia finisce con un'elegia di dolore, direbbesi oggi, mondiale. [...] Sembra il lamento funereo del poeta su le gioie e le glorie dell'arte, sopra sé stesso e la patria.⁶⁷

III. Conclusione

È stato scritto che «[...] la prosa di Carducci [...] vive di un rapporto osmotico con la sua poesia, con riscontri e scambi ineludibili e costanti, attuati su diversi livelli [...]»,⁶⁸ e Alberto Asor Rosa, catalogandolo Carducci come «[...] critico [...] *retorico-storico*»,⁶⁹ afferma che egli assegna all'esercizio esegetico suo e dei suoi seguaci il compito di creare le condizioni per la rinascita di una poesia che non rinneghi la tradizione, ma che anzi si riallacci ad essa, valorizzandone le fonti e andando quindi a recuperare un canone di autori e di movenze stilistiche diverse dai modelli proposti negli stessi anni da altre e diverse prospettive critiche. Con i suoi vari interventi su Tasso, Carducci vuole mettere in rilievo il ruolo di una personalità poetica complessa e liminare, nella quale convivono e si scontrano tensioni divergenti: una che guarda alla grande tradizione precedente, l'altra che deve necessariamente confrontarsi con la realtà storico-culturale coeva, una terza, frutto dell'incontro delle prime due, che lo vede come precursore di una sensibilità che troverà la sua piena affermazione nei decenni successivi, e quindi una miscela di classicismo, paganesimo e religiosità che avrebbero dovuto portare a una difficilissima «misura tra antico e moderno»,⁷⁰ raggiunta e con-

67 Ivi, pp. 349-350.

68 FRANCESCO BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno, 2015, p. 205.

69 ALBERTO ASOR ROSA, *Carducci e la cultura del suo tempo*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 9-25: 11.

70 LEVANO, *Tra «Aminta» e «Torrismondo»*, cit., p. 161.

quistata pienamente nella «portentosità» delle opere antecedenti la reclusione in Sant'Anna, sicuramente più incerta e tormentata negli anni successivi.

Se, come afferma Blasucci appoggiandosi a un giudizio di Getto,⁷¹ il complesso della critica e della storiografia carducciane peccano di una schematicità derivante dall'elettismo dei loro elementi costitutivi, combinazione di fattori provenienti tanto dal romanticismo quanto dal naturalismo, è tuttavia altrettanto vero, come conclude ancora Blasucci, che, in particolare per i saggi tassiani, questa impostazione:

[...] ha pure i suoi momenti efficaci, quando quei princípi e le loro specificazioni si configurano come vivi elementi di una dinamica di forze in tensione. Oltre la stessa plausibilità delle singole proposizioni critiche, quella costruzione vale dunque per il vigore e l'incisività del suo disegno complessivo: che è ciò che resta, a ben guardare, di tutte le grandi costruzioni storiografiche, non esclusa quella desantisianiana, pur tanto più articolata e complessa della carducciana, ma non tale da annullare in tutto la suggestione delle sue proposte alternative.⁷²

Una “assoluzione”, dunque, quella di Blasucci, benché non priva di riserve. Un giudizio nettamente positivo, in tempi più recenti e basata su un florilegio di nuovi studi e ricerche che hanno approfondito la conoscenza del poeta e, soprattutto, hanno guardato con maggiore attenzione al Carducci prosatore e critico, è invece quello formulato da Emma Giammattei nell'introduzione ai volumi della Ricciardi usciti nel 2011 e da lei curati. Un giudizio che se da un lato ricalibra la dialettica tra il poeta e il prosatore, riconoscendo la giusta importanza e il valore attribuibile a questa seconda parte dell'opera carducciana contestualizzandola nella dimensione teorica sua propria, dall'altro arriva a collocare Carducci in una linea anticipatrice di tendenze future, rendendo al contempo merito alla completezza e profondità del suo contributo. Un giudizio che non si può non condividere:

Bisognerà ormai riconoscere che l'itinerario carducciano, così come si è venuto configurando alla luce dei contributi più recenti, va inquadrata entro l'assetto teorico, suo proprio, al quale per troppo tempo è stato sottratto. Non solo le edizioni critica, ma la corretta valutazione delle carte, la riflessione sulla effettiva biblioteca dello scrittore, la ricostruzione delle relazioni con la cultura europea, vanno restaurando un profilo intellettuale i cui contorni erano sfuggenti, confusi entro l'alone della espressività poetica

71 Cfr. GIOVANNI GETTO, *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani, 1942, p. 360.

72 BLASUCCI, *Carducci e la poesia cavalleresca*, cit., p. 191.

o, appunto, di una immagine storicamente prodotta e operante. Carducci è stato un grande critico, anticipatore della *Stilkritik*, sensibile ricognitore dei nessi fra letteratura e iconografia (con gli studi sul Poliziano e sul Rosa), storico efficace dello *Svolgimento della letteratura*, e delle epoche della letteratura nazionale verificate nella parabola degli scrittori e nelle articolazioni formali dei testi.⁷³

Luca Bani

Università di Bergamo

73 EMMA GIAMMATTEI, *Introduzione*, in GIOSUE CARDUCCI, *Opere*, a cura di Emma Giammattei, Milano-Napoli, Ricciardi, 2011, 2 voll., vol. I, *Prose*, pp. III-LXII: XXXVIII-XXXIX.

© isbn 978 88 7766 812 7
© Centro di Studi Tassiani, 2023

by Lubrina Editore, Bergamo
Proprietà letteraria riservata per tutti i Paesi

I edizione: dicembre 2023
Finito di stampare per i tipi di Lubrina Bramani editore
nel mese di dicembre 2023