

## FORME DELLA TRADIZIONE LIRICA (I)

Giovedì 24 febbraio 2005

VALENTINA SALMASO

*Esempi di intersezione fra epica e lirica fra Cinque e Seicento*

È stato Tasso il punto di partenza dell'ampia e minuziosa ricognizione di Valentina Salmaso sugli intrecci tra epica e lirica a cavallo tra Rinascimento ed età barocca: nona lezione del seminario sulle *Forme della tradizione lirica* promosso dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Padova.

La giovane studiosa – non senza aver ricordato la decisiva importanza del contributo fornito dal Tasso allo sviluppo del pensiero critico cinquecentesco – si è inizialmente soffermata sulla concezione tassiana della lirica, così come si viene progressivamente configurando attraverso le varie tappe della riflessione del poeta sorrentino sull'arte poetica. Sia nella *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, che nel dialogo *La Cavalletta*, l'autore della *Liberata* contesta ripetutamente la classificazione 'gerarchica' della poesia, e della sua declinazione lirica in specie, proposta da Dante nel *De vulgari eloquentia*, giacché questa, essendo fondata su criteri prevalentemente metrici, e non 'filosofici', contrastava con i precetti della *Poetica* di Aristotele: punto di riferimento imprescindibile, per Tasso, come per gran parte dei teorici coevi. L'insegnamento dello Stagirita è infatti alla base anche dei *Discorsi dell'arte poetica*, ove Tasso cerca di inquadrare organicamente la lirica nel sistema aristotelico, senza però trascurare le sue peculiarità stilistiche. Ciò lo porta a riconoscere nel "concetto" il fondamento della lirica e ad affermare che ad essa debba pertenerne – senza per questo dover mettere in discussione il principio aristotelico della *mimesis* - la ricerca del verisimile piuttosto che del vero: donde l'importanza attribuita dal Tasso alla fantasia come specifica facoltà intellettuale. Ma sono forse le osservazioni di ordine stilistico la parte più significativa e pregnante della riflessione di Tasso sulla lirica: il poeta sottolinea, infatti, come sia il "vestito" del concetto a differenziare il discorso lirico dal discorso quotidiano, fornendogli lo speciale statuto di lingua "particolare" che gli compete. E - in una fase più matura del suo itinerario intellettuale, per più esattezza nei *Discorsi del poema eroico* -, Tasso baserà proprio su criteri inerenti allo stile l'individuazione dei tratti distintivi della poesia epica e di quella lirica, assegnando a quest'ultima un *range* assai vasto di modulazioni stilistiche, tale, a volte, da non impedirle di approssimarsi alla sublimità del registro epico.

La Salmaso ha poi mostrato come queste osservazioni teoriche di Tasso trovino puntuale riscontro nella sua attività più propriamente creativa, dove, in non pochi casi, il discorso lirico travalica le barriere impostegli dal suo registro tradizionale. Gli esempi, in tal senso, non mancano: basti pensare al sonetto numero 43 (ed. Solerti-Maier) che presenta evidenti tangenze con il notissimo episodio di Rinaldo e Armida della *Gerusalemme liberata*, o al numero 88, che rimanda ad alcuni versi dell'*Aminta* (Atto I, scena, I, vv. 229-231), o, ancora, alla canzone *Al Metauro*, dove si possono rinvenire precise coincidenze con "il rifugio" delle ottave proemiali della *Liberata*.

Se, dunque, già in Tasso, il confine tra epica e lirica non era poi così netto, con l'avvento della poetica barocca, gli steccati tra i due generi finiranno quasi per essere abbattuti. A tal riguardo, molto opportunamente, Valentina Salmaso ha proposto l'esempio dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, la cui struttura, alquanto insolita per un testo epico, pare meno riconducibile a un racconto organico e coerente che a un susseguirsi di scene e di *ekphraseis*, più o meno autonome rispetto al quadro epico di riferimento. È il caso - ma gli esempi potrebbero essere molti - dell'episodio in cui Adone viene introdotto da Venere nel palazzo di Amore (III, 162 sgg.): un'*ekphrasis* ove il diaframma tra dimensione epica e dimensione lirica pare dissolversi.

Dopo essersi concentrata sull'epica *sui generis* del Marino, la Salmaso è passata a occuparsi di Gabriello Chiabrera, di cui, nell'ambito del genere cavalleresco, vanno segnalati almeno tre testi:

*Delle guerre dei Goti [Gotiade], Amedeide e Firenze*. Chiarbrera - distaccandosi dal modello tassiano e, più in generale, dalle consuetudini canoniche del poema epico-cavalleresco - non prende a prestito le trame delle sue opere dalla storia, ma le inventa di sana pianta. Inoltre, nella *dispositio* (l'elaborazione della *fabula*), trasgredisce in più occasioni i precetti aristotelici, mettendo a punto un racconto epico che altera proditoriamente i consueti equilibri tra le varie parti (uno spazio insolitamente ampio è riservato ad esempio alla zona incipitaria del testo) e che sembra abolire, in nome della poetica del *meraviglioso*, lo stesso principio di verisimiglianza. Invece, dal punto di vista stilistico-formale, come ravvisato dalla Salmaso, il poeta appare piuttosto conservativo, mantenendosi sostanzialmente fedele ad un registro medio, senza particolari impennate né nell'utilizzo delle figure retoriche, né nella mescolazione lessicale.

Proseguendo la sua accurata perlustrazione dell'epica seicentesca, Valentina Salmaso ha poi parlato de *Il conquisto di Granata* (1650) di Gerolamo Graziani, opera che venne antologizzata anche da Giacomo Leopardi, nella sua *Crestomazia poetica*. Se il pronunciamento del grande poeta recanatese a proposito di alcuni versi dell'opera non è certo generoso («Espressione del cattivo gusto di quel secolo»), resta comunque il fatto che Leopardi avesse colto, in quegli stessi versi, decidendo di includerli nella *Crestomazia*, una parvenza di ispirazione lirica e che, pur nella negatività del suo giudizio, fosse disposto a riconoscere, in quel frammento poetico, un esempio emblematico del «gusto» barocco, che egli, com'è noto, non amava. La Salmaso, commentando il medesimo brano chiosato da Leopardi, ha mostrato come Graziani, pur utilizzando talvolta figure inconsuete e metafore ingegnose più adeguate ad un registro lirico che epico, adotti, come Chiarbrera, una tonalità media, rimanendo entro i limiti propri del genere cavalleresco. Dal punto di vista tematico, nel *Conquisto di Granata*, assume grande rilevanza il motivo amoroso, un motivo che, come ben si sa, pertiene tradizionalmente alla lirica. In questo senso, il Graziani era stato preceduto dal Tasso che, nella *Liberata*, aveva presentato una casistica amorosa di marca squisitamente petrarchesca: si pensi alla passione dolorosa di Tancredi per Clorinda o all'amore spirituale e metafisico, ma non per questo meno travolgente, che lega Olindo e Sofronia. Nel *Conquisto di Granata*, la tematica amorosa fa capolino fin dalla protasi del poema, dal momento che, qui, i «vezzi amorosi», figurano, accanto alle armi di Marte, come motivo dominante dell'opera. In effetti, gli episodi amorosi che punteggiano il tessuto narrativo del poema sono assai numerosi e presentano spesso elementi chiaramente riconducibili alla poesia tassiana. Tra i vari esempi che si potrebbero proporre, la Salmaso ha prospettato quello del duello tra Silvera e Osmino (di cui Leopardi si ricorderà nel comporre il *Consalvo*), in cui Graziani sembra scrivere, in modo efficace e suggestivo, una nuova versione della tragica vicenda amorosa di Tancredi e Clorinda.

La contaminazione tra *epos* e poesia lirica contraddistingue diverse opere, più o meno importanti, del periodo barocco. Un caso particolarmente eclatante è quello della *Babilonia distrutta* di Scipione Errico, dove (canti II-III) è narrato il convegno amoroso di Filindo, figlio del re cristiano, e Persina, figlia del re pagano. L'episodio dell'incontro tra i due amanti (che si estende per circa una quarantina di ottave) è caratterizzato da toni e sfumature fortemente sensuali: nella fattispecie, il momento dell'amplesso (che da solo occupa una decina di ottave) è ritratto con una tale ricchezza di dettagli da rasentare il grottesco. Inoltre, nel tratteggiare questa scena, l'autore si serve di figure, immagini e stilemi peculiari della poesia amorosa e, per soprammercato, non fa mai uso del discorso diretto. Insomma: l'Errico, come ignorando i vincoli e le limitazioni che ogni racconto epico dovrebbe comportare, ricama all'interno del suo poema un episodio che, per la tematica, come per lo stile, potrebbe essere pacificamente ascritto all'ambito della poesia lirica.

Raoul Bruni